

oblio

49

oblio

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

Anno XIV, 49
giugno 2024

OBLIO – Periodico semestrale on-line – Anno XIV, n. 49 – giugno 2024

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

Rivista scientifica di classe A (Area 10, Settori 10/F1, 10/F2, 10/F4) - 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 scientifico

Daniela BARONCINI (Università di Bologna), Davide LUGLIO (Sorbonne Université – Paris IV), Giuseppe LUPO (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Marina PAINO (Università di Catania) Federica PEDRIALI (University of Edinburgh), Niccolò SCAFFAI (Università di Siena), Teresa SPIGNOLI (Università di Firenze)

Comitato dei garanti

Simona COSTA (Università Roma Tre), Anna DOLFI (Accademia dei Lincei), Antonio Lucio GIANNONE (Università del Salento) Giuseppe LANGELLA (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Angelo R. PUPINO (Università di Napoli - L'Orientale), Giovanna ROSA (Università di Milano), Mario SECHI (Università di Bari)

Direttore responsabile

Gianfranco FERRARO (Universidade Aberta - Lisboa)

Comitato direttivo

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

Comitato editoriale

Claudia CARMINA (Università di Palermo), Stefano GIOVANNUZZI (Università di Perugia), Stefano LAZZARIN (Université 'Jean Monnet' Saint-Étienne), Francesco SIELO (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'), Massimiliano TORTORA (Sapienza Università di Roma)

Segreteria di redazione

Vincenzo ALLEGRI (Sapienza Università di Roma)

Redazione

Carmelo D'AMELIO (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'), Elisiana FRATOCCHI (Università di Roma Tor Vergata), Giovanna Stefania MALLAMACI (Università della Calabria), Chiara PORTESINE (Scuola Normale Superiore), Cecilia SPAZIANI (Università LUMSA)

Cura editoriale e amministrazione
Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione editoriale
Vecchiarelli Editore – Associazione Culturale

Sono stati sottoposti alla peer review i saggi, eccetto quello di Niccolò Scaffai, e le due rubriche a fuoco. All'interno della rubrica a fuoco dedicata a Giallo, noir e dintorni. Scrittrici e protagoniste della crime fiction e del crime novel italiano, non è stata sottoposta a peer review la sezione Testimonianze e interviste.

Le revisioni anonime per l'anno 2023 sono state effettuate da Giovanni Barberi Squarotti, Marco Bardini, Patrizia Bertini Malgarini, Alberto Bertoni, Daniela Carmosino, Roberto Carnero, Tiziana De Rogatis, Ombretta Frau, Elisa Gambaro, Stefano Ghidinelli, Andrea Gialloreto, Stefano Giovannuzzi, Manuele Gragnolati, Donatella La Monaca, Charles Leavitt, Beatrice Manetti, Laura Melosi, Fabio Moliterni, Daria Motta, Filippo Pennacchio, Carla Pisani, Ivan Pupo, Gian Paolo Renello, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Giovanna Rosa, Antonio Saccone, Cristina Savettieri, Siriana Sgavicchia, Antonio Sichera, Paolo Sordi, Silvia Valisa, Katrin Wehling-Giorgi, Emanuele Zinato. A loro va il nostro sentito ringraziamento.

Hanno collaborato alla redazione del numero in qualità di referenti scientifici/scientifiche: Lorenzo Resio (Università di Torino), Carlo Serafini (Università della Tuscia), Silvia Valisa (Florida State University).

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



VECCHIARELLI EDITORE

indice

editoriale

p. 11

a fuoco

Posterità e disseminazione del fantastico nella letteratura italiana del Novecento

a cura di Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin

Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin, *Posterità e disseminazione del fantastico nella letteratura italiana del Novecento*

p. 14

Mario Sechi, *Innesti di fantastico nella narrativa e nel teatro modernista di Italo Svevo*

p. 27

Giovanni Salvagnini Zanazzo, *Una fantasticizzazione accidentata. Senso e non senso in Bestie di Tozzi*

p. 45

Patrizia Farinelli, *Solo un'eco del fantastico in Con gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*

p. 62

Mattia Petricola, *Fantasma, spettri e modo fantastico in Primo Levi*

p. 76

Stefano Lazzarin, *Spettro e potere nell'opera saggistica di Pier Paolo Pasolini*

p. 96

Ezio Puglia, *Fantastico e fantasma in Giorgio Agamben (1966-1995)*

p. 118

Elena Porciani, *Considerazioni sulla fantasticizzazione in Elsa Morante. Un itinerario a ritroso da Aracoeli alla scrittura giovanile*

p. 130

Beatrice Manetti, *Angeli, insetti e altre divinità in incognito: il fantastico a bassa intensità di Rossana Ombres*

p. 147

Mauro Candiloro, *Poesia, modo fantastico e fantasticizzazione da Campana a De Angelis*

p. 165

saggi e interventi

Dario Stazzone, *La monografia Randazzo e la valle dell'Alcantara di Federico De Roberto*

p. 188

Giuseppe Candela, *Arsenio by Eugenio Montale. La traduzione di Mario Praz (1928)*

p. 206

- Lucia Faienza, *Lo scrittore eccentrico. Autoritratto d'autore ne La suora giovane di Giovanni Arpino* p. 215
- Cecilia Spaziani, *Il Breviario di ecologia di Alfredo Todisco: una lettura pasoliniana* p. 226
- Niccolò Scaffai, *Il centenario di Calvino. Edizioni e studi per rileggere un classico* p. 237
- interventi**
- Nicola Merola, *Ricordo di Giorgio Patrizi* p. 251
- Mario Sechi, *Valutare e mappare, ovvero: del magazzino delle Humanities* p. 258
- in circolo**
- La letteratura, l'ecocritica e la fine del mondo (o del genere umano). Intorno a La letteratura ci salverà dall'estinzione di Carla Benedetti*
a cura di Francesco Sielo
- Francesco Sielo, *L'utilità della letteratura nell'Antropocene* p. 267
- Stefano Righetti, *Sul rapporto letteratura-arte-ecologia a partire dal volume di Carla Benedetti* p. 276
- Diego Salvadori, *Chi ha paura dell'ecocritica? La critica letteraria ambientale tra didattica e canoni extravaganti* p. 284
- La forza della parola oltre l'apocalisse. Intervista a Carla Benedetti*
a cura di Giuseppe Lo Castro p. 289
- a fuoco**
- Giallo, noir e dintorni. Scrittrici e protagoniste della crime fiction e del crime novel italiano*
a cura di Cecilia Spaziani
- Elisabetta Mondello, *Introduzione. La lunga marcia delle scrittrici* p. 301
- Manuel Favaro, *Le scrittrici nel quadro del giallo italiano: considerazioni linguistiche* p. 313
- Cecilia Spaziani, *Un paese di carta e Secondo piano di Laura Benedetti: women's studies, giallo e campus novel* p. 321
- Raffaella Petrilli, *Petra Delicado e le altre. Epistemologia dell'indagine al femminile* p. 333
- Lucia Faienza, *Giallo come il sole: seduzione e promozione nella narrativa gialla femminile* p. 346

Paola Dalla Torre, <i>Le antieroine delle serie tv crime contemporanee</i>	p. 356
<i>Testimonianze</i>	
Angela Flori, <i>Le seduzioni del giallo. La detection di Igea Ferrari nell'età del disordine</i>	p. 371
Marcello Turno, <i>Anime nere e donne in giallo</i>	p. 377
Nora Venturini, <i>Debora e il suo taxi Siena 23: un cosy crime nella Roma di oggi</i>	p. 381
«Scrivere non è un atto neutro». <i>Intervista a Maria Rosa Cutrufelli</i>	p. 384
<i>Tra fantascienza, noir e letteratura per l'infanzia. Intervista a Nicoletta Vallorani</i>	p. 388
<i>Imma Tataranni e la «metafora della Basilicata». Intervista a Mariolina Venezia</i>	p. 394

recensioni

AA.VV., <i>Dante per tutti. Tempi, luoghi, culture</i> , Atti del colloquio all'Università della Tuscia, Viterbo, 6-7 maggio 2021, a cura di Filippo Grazzini, Stefano Pifferi, Giovanna Santini, Pisa, Edizioni ETS, 2023 (Carlo Serafini)	p. 399
AA.VV., <i>Giulia Niccolai</i> , a cura di Alessandro Giammei, Nunzia Palmieri, Marco Belpoliti, Macerata, Quodlibet, 2023 (Claudia Dellacasa)	p. 403
AA.VV., <i>I luoghi di Pier Paolo Pasolini</i> , a cura di Stefano Pifferi, Carlo Serafini, Roma, Bulzoni, 2023 (Isabella Becherucci)	p. 407
AA.VV., <i>Il filellenismo nella cultura italiana dell'Ottocento</i> , a cura di Andrea Scardicchio, Bruxelles, Peter Lang, 2023 (Shanna Rossi)	p. 410
AA.VV., « <i>Il tramonto d'Europa</i> ». <i>Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento</i> , a cura di Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio, Firenze, Firenze University Press, 2024 (Lucia Battistel)	p. 414
AA.VV., <i>La carta veloce. Figure, temi e politiche del giornalismo italiano dell'Ottocento</i> , a cura di Monica Corradi, Silvia Valisa, Milano, Franco Angeli, 2021 (Stefano Bragato)	p. 416
AA.VV., <i>La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità</i> , a cura di Giuliana Benvenuti, Torino, Einaudi, 2023 (Tommaso Dal Monte)	p. 418
AA.VV., <i>Leggere e rileggere Sciascia</i> , a cura di Davide Dalmas, Tiziano Toracca, Lausanne, Peter Lang, 2023 (Claudia Carmina)	p. 422
AA.VV., <i>Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema e teatro</i> , a cura di Silvia Cucchi, Lorenzo Marchese, Roma, Carocci editore, 2023 (Nunzio Bellassai)	p. 426
AA.VV., <i>Luciano Bianciardi giornalista</i> , Atti convegno Università Europea di Roma 10 novembre 2022, a cura di Carlo Serafini, Roma, Bulzoni, 2023 (Stefano Pifferi)	p. 429
AA.VV., <i>Primo Levi</i> , a cura di Alberto Cavaglion, Roma, Carocci editore, 2023 (Giuseppe Candela - Rosario Carbone)	p. 432

- AA.VV., *Primo Levi*, a cura di Alberto Cavaglion, Roma, Carocci editore, 2023 (Leonardo Zanchi) p. 435
- AA.VV., *Prospettiva Pasolini*, a cura di Simone Casini, Carlo Pulsoni, Roberto Rettori, Francesca Tuscano, Perugia, Morlacchi editore, 2023 (Caterina Verbaro) p. 438
- AA.VV., *Rileggere Caterina Percoto oggi: scritture e riscritture dall'Ottocento a Pier Paolo Pasolini e oltre*, a cura di Sergia Adamo, Elisabetta Pozzetto, Jessy Simonini, Udine, Forum, 2023 (Arianna De Gasperis) p. 442
- AA.VV., *Tempora. I tempi verbali nel racconto*, Vol. 1, a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, Milano, Biblion edizioni, 2023, (Michela Rossi Sebastiano) p. 446
- AA.VV., *Viaggi d'autore. Verso Procida. Per una cartografia dell'immaginario*, a cura di Paola Villani, Michele Paragliola, «Kritik. Rivista di letteratura e critica culturale», 2, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2023 (Alessandro Gerundino) p. 449
- Epifanio Ajello, *L'abecedario di Pinocchio. Un quaderno di esercizi (dalla A alla Z)*, Napoli, Liguori, 2022 (Lorenzo Resio) p. 453
- Alfonso Berardinelli, *Antinomie. Letteratura, intellettuali, idee*, Roma, Inschibboleth, 2023 (Giovanni Barracco) p. 456
- Alfonso Berardinelli, *L'ultimo secolo di poesia italiana. Testi e ritratti*, a cura di Marianna Comitangelo, Macerata, Quodlibet, 2023 (Giovanni Barracco) p. 459
- Luigi Blasucci, *Nuovi studi montaliani*, a cura e con una postfazione di Niccolò Scaffai, Pisa, Edizioni della Normale, 2023 (Nicola Merola) p. 462
- Anna Boschetti, *Teoria dei campi, Transnational Turn e storia letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2023 (Laura Pergola) p. 466
- Ida Campeggiani, *La primavera hitleriana*, Roma, Carocci editore, 2023 (Walter Di Chiara) p. 468
- Ambra Cascone, *La città dei destini incrociati*, Dueville, Ronzani editore, 2023 (Giulia Sanguin) p. 470
- Joana Casenave, *L'édition critique numérique. Une nouvelle approche du patrimoine littéraire et documentaire*, Paris, Honoré Champion, 2023 (Giuseppe D'Angelo) p. 472
- Daniele Comberiati, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, Firenze, Franco Cesati, 2023 (Stefano Lazzarin) p. 475
- Juan Carlos de Miguel y Canuto, «*Ciò che non esprimo muore*». *Pasolini e Lorca: due traiettorie a confronto*, Pisa, Edizioni ETS, 2023 (Anna Chiara Strafella) p. 478
- Antonella Del Gatto, *Dissimulazione e testualità. Tollerando, tacendo, aspettando*, Firenze, Olschki, 2023 (Domenico Tenerelli) p. 480
- Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022 (Marianna Scamardella) p. 483
- Anna Ferrando, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1944)*, Roma, Carocci editore, 2023 (Riccardo Deiana) p. 486
- Cesare Garboli, *Scritti servili*, Roma, Minimum Fax, 2023 (Andrea Di Bernardino) p. 488
- Franco Gardini, *Consigli a un giovane poeta*, Milano, Garzanti, 2023 (Lucia Battistel) p. 491
- Stefano Giovannuzzi, *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, Roma, Carocci editore, 2023 (Giulia Muraglia) p. 494

- Anna Gorini, *Una straordinaria antipatica. Oriana Fallaci giornalista e scrittrice*, Roma, Carocci editore, 2023 (Nunzio Bellassai) p. 496
- Guido Gozzano, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, edizione e commento a cura di Marco Maggi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2023 (Monica Schettino) p. 498
- Serenella Iovino, *Gli animali di Calvino. Storie dall'antropocene*, Roma, Treccani, 2023 (Ginevra Latini) p. 501
- Paolo Leoncini, *L' "argilla delle parole". Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi*, Treviso, Canova Edizioni, 2023 (Caterina Miracle Bragantini) p. 504
- Dora Marchese, *Adelaide Bernardini: la "chimera" della letteratura*, Catania, Fondazione Verga - Euno edizioni, 2023 (Daniela Bombara) p. 507
- Marianna Marrucci, *Morfologie del trauma bellico*, Pisa, Pacini, 2023 (Agnese Macori) p. 510
- Simona Micali, *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Milano, Shake Edizioni, 2022 (Stefano Lazzarin) p. 512
- Massimo Natale, *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet, 2023 (Lorenzo Moscardini) p. 516
- Laura Nay, *Dell'io prigioniero. Pirandello, Berto, Sanguineti*, Novara, Interlinea, 2022 (Eleonora Gatto) p. 518
- Ippolito Nievo, *Scritti di letteratura*, a cura di Attilio Motta, Venezia, Marsilio, 2023 (Serena Costantini) p. 521
- Raffaello Palumbo Mosca, *Che cos'è la non-fiction*, Roma, Carocci editore, 2023 (Marta Accardi) p. 523
- Giulia Perosa, *Gadda e il paesaggio*, Milano-Udine, Mimesis, 2023 (Edoardo Panei) p. 525
- Mattia Petricola, *I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction*, Pisa, Edizioni ETS, 2023 (Stefano Lazzarin) p. 527
- Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic Edizioni, 2020 (Samuele Maffei) p. 531
- Giancarlo Pontiggia, *«Quel che è stato è e sarà». Un commento ai Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Pisa, Edizioni ETS, 2023 (Giuseppe Marrone) p. 534
- Francesca Rubini, *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Roma, Carocci editore, 2023 (Paolo Cerutti) p. 536
- Rodolfo Sacchetti, Nicola Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci editore, 2023 (Giuseppe Episcopo) p. 539
- Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze University Press, 2023 (Cecilia Spaziani) p. 542
- Carlo Santoli, *L'incanto dell'oltre. Da «Il Frontespizio» alla nuova poesia di Carlo Betocchi*, Salerno, Officine Pindariche, 2023 (Maria Dimauro) p. 545
- Francesco Sielo, *Animali, macchine, stranieri. L'identità umana in Primo Levi, Alvaro e Pasolini*, Napoli, Liguori, 2023 (Elisiana Fratocchi) p. 547
- Antonio Spadaro, *Ho sempre cercato tutto. Pier Vittorio Tondelli l'uomo, la ricerca, le opere*, Milano, Bompiani, 2023 (Giovanni Barracco) p. 550

- Giani Stuparich, *Diario di prigionia. 1916-1918*, a cura di Silvia Contarini, Bianca Del Buono, Giulia Perosa, Trieste, EUT, 2023 (Elisa Donda) p. 553
- Giovanni Tesio, *Augusto Monti. Letteratura e coscienza democratica*, Cuneo, Araba Fenice, 2023 (Giuseppe Marrone) p. 556
- Massimiliano Tortora, *Il lavoro culturale dell'insegnante. La letteratura in classe*, Palermo, Palumbo editore, 2023 (Rosario Carbone) p. 558
- Angela Veronese, Teresa Bandettini, *Courting Celebrity: The Autobiographies of Angela Veronese and Teresa Bandettini*, edited, translated and introduced by Adrienne Ward and Irene Zanini-Cordi, Toronto, University of Toronto Press, 2023 (Elisa Baccini) p. 562
- Elémire Zolla, *Che cos'è la tradizione. Un'idea decisiva nell'ampio mareggiare della storia umana*, a cura di Grazia Marchianò, Venezia, Marsilio, 2023 (Michele Felice) p. 566

editoriale

Oblio apre l'anno XIV della sua attività con un nuovo ricco volume, in linea con la programmazione semestrale e con il proposito di ampliare l'offerta di studi e discussioni.

In questo numero **49** le **recensioni**, da sempre poste idealmente al centro del nostro progetto, sfiorano le sessanta unità, dando conto della vitalità delle ricerche in corso sul moderno e contemporaneo. Ai cinque **saggi** – su De Roberto, Praz, Arpino, Todisco e Calvino – si affianca la sottosezione degli **interventi**, in cui prima, a nome di noi tutti e a testimonianza di affetto e riconoscenza scientifica, Nicola Merola ricorda Giorgio Patrizi; e poi apriamo una discussione sul nostro lavoro di ricerca e di insegnamento, secondo la proposta di Mario Sechi, che qui richiama l'attenzione su rilevanti problemi dell'Università e degli studi oggi. Per la prima volta inoltre, raddoppiamo la rubrica **a fuoco**: così, dopo i contributi sulla «disseminazione» del modo fantastico nella scrittura letteraria a partire dal primo Novecento, compaiono quelli sulle forme che assumono il giallo e il *noir* dell'estremo contemporaneo, intorno alle nuove figure di protagoniste inquirenti, con il corredo di tre testimonianze e tre interviste sul campo a cui hanno partecipato varie scrittrici Angela Flori, Nora Venturini, Maria Rosa Cutrufelli, Nicoletta Vallorani, Mariolina Venezia, e lo scrittore Marcello Turno. Infine, *last but not least*, con **in circolo** poniamo al centro della discussione *La letteratura, l'ecocritica e la fine del mondo (o dell'essere umano)*, a partire dalle sollecitazioni dell'intenso libro di Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione* (Torino, Einaudi, 2021). Anche questa sezione è corredata da un'ampia intervista all'autrice, che ripropone e chiarisce alcune tesi del libro, sottolineando il ruolo della letteratura e della sua concreta articolazione linguistica, nel più ampio contesto politico ed ecologico planetario.

Del numero che licenziamo, non possiamo esimerci dal ricordare tuttavia che è stato redatto sotto molte e crescenti pressioni lavorative. Come sempre i mesi di aprile e maggio, che costituiscono il momento cruciale del lavoro per il primo numero dell'annata della rivista, sono per le Università i più densi di impegni, dalla chiusura dei corsi alla moltiplicazione delle iniziative culturali e scientifiche, e né agli uni né alle altre ci sentiamo ovviamente di sottrarci. Anche per questa accresciuta mole di incombenze, e per far fronte alle proposte che con nostro grande piacere arrivano sempre più numerose alla rivista, **oblio** ha sentito la necessità di integrare con nuovi innesti la propria redazione, che risulta ora composta da sei validissimi giovani studiosi e studiose: Vincenzo Allegrini, con funzione di Segretario, insieme a Carmelo D'Amelio, Elisiana Fratocchi, Stefania Giovanna Mallamaci, Chiara Portesine, Cecilia Spaziani.

All'attività ordinaria delle riviste, negli ultimi anni, si sono aggiunti ulteriori adempimenti burocratici, relativi alla loro gestione, in conseguenza dei continui aggiustamenti richiesti dai sistemi di valutazione delle riviste scientifiche, in particolare di quelle di classe A. Anche quest'anno l'Anvur ha introdotto nuovi requisiti, che comportano un vincolo aggiuntivo e poco hanno a che fare con una politica di sostegno, promozione e cura del libero esercizio del lavoro intellettuale. Per adeguarsi alle nuove esigenze, **oblio**, come altre riviste, ha dovuto modificare un comitato scientifico di riconosciuta qualità, per assicurare in tutti i suoi organi la netta maggioranza richiesta ai docenti attualmente in servizio. Va da sé che avremmo preferito aprire una discussione sull'opportunità di ripensare condizioni e prospettive del lavoro culturale, non foss'altro in nome e in continuità con una tradizione di autonomia e specificità, anche organizzativa.

Ne abbiamo comunque approfittato per allargare la squadra di **oblio** a nuovi autorevoli collaboratori, che già da tempo peraltro hanno partecipato e contribuito alla nostra vita scientifica. Nel Comitato scientifico, con i confermati Davide Luglio e Federica Pedriali, entrano perciò Daniela Baroncini, Giuseppe Lupo, Marina Paino, Niccolò Scaffai e Teresa Spignoli. Adeguandoci poi anche in questo alle indicazioni ricevute, ci siamo limitati a spostare i vecchi membri del Comitato Scientifico nel Comitato dei Garanti, dal quale potranno continuare a offrire il loro contributo di competenza e autorevolezza Simona Costa, Anna Dolfi, Giuseppe Langella, Angelo Pupino, Giovanna Rosa e Mario Sechi, cui si affianca Antonio Lucio Giannone proveniente dal nostro Comitato editoriale. A quest'ultimo aggregiamo invece Massimiliano Tortora, da tempo stabile e attivo referente scientifico di **oblio**. Si tratta di un ampliamento significativo, tanto più in una rivista che, proiettando sull'orizzonte culturale e accademico l'immediatezza e l'ubiquità dell'*open access*, non ha ancora depresso la pretesa originale di diventare un punto di riferimento per tutta la comunità degli studiosi e delle studiose di letteratura moderna e contemporanea e intende continuare a promuovere il lavoro dei più giovani – lo attestano anche i **saggi** e le rubriche di questo **49** –, per puntare sull'apporto di idee e di novità che può provenire dalle ultime generazioni, come ha creduto e crede nel dialogo transgenerazionale, sotto l'insegna comune della critica.

a fuoco

Posterità e disseminazione del fantastico
nella letteratura italiana del Novecento

a cura di

Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin

Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin

Posterità e disseminazione del fantastico nella letteratura italiana del Novecento

È passato un quarto di secolo da quando Remo Ceserani, in un libro (1996) che segna una data importante nel dibattito italiano sul fantastico, introdusse due categorie che possedevano un'indubbia utilità ermeneutica: il 'modo' e la 'fantasticizzazione'. Quella del 'modo fantastico' è una piccola rivoluzione che Ceserani aveva lanciato, a dire il vero, già in un importante articolo uscito a metà anni Ottanta (1983). Per ovviare agli eccessi teorici dei suoi predecessori – soprattutto Tzvetan Todorov (1970), che aveva ristretto fino all'inverosimile il canone del 'fantastico puro': «[s]i un conte fantastique est un récit où l'hésitation entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page», nota spiritosamente Jacques Finné, «la littérature universelle n'en possède pas assez pour former un genre» (1980: 31) – Ceserani propose di considerare il fantastico non come un *genre* letterario, bensì come un *modo*: cioè una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata del genere. Il fantastico avrebbe insomma il medesimo statuto del comico, del tragico, del patetico o dell'elegiaco; il modo assumerebbe poi varie forme di genere: così, per esempio, potremmo parlare di romanzo fantastico, racconto fantastico, ballata fantastica, e perfino di sinfonia fantastica (una ne scrisse il musicista francese Hector Berlioz, la *Symphonie fantastique* del 1830); in tutti questi casi il nome indica la determinazione di genere, l'aggettivo quella modale. Quanto alla 'fantasticizzazione', Ceserani coniò questa categoria ispirandosi alla 'romanzizzazione' indagata da Michail Bachtin: nell'Ottocento il fantastico si troverebbe, rispetto agli altri generi e modi letterari, in una posizione egemonica, simile al «dominio del romanzo su tutte le altre forme letterarie nel mondo moderno, a partire dal Settecento», di cui parla il grande studioso russo (Ceserani, 1996: 101); il successo prodigioso che arride al *récit fantastique* suscita un fenomeno di ibridazione nei generi non-fantastici, per cui opere appartenenti, ad esempio, al modo mimetico-realistico assumono elementi – temi, forme, strutture – che sono tipici della letteratura fantastica. Ora, le due categorie ceseraniane vengono radicalmente riformulate in un libro recente, uno dei rari che, negli ultimi venti o trent'anni, abbiano fatto davvero compiere qualche passo avanti alla teoria del fantastico: *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti* di Ezio Puglia (2020). L'autore di questo volume attribuisce alla prima categoria di Ceserani un senso nuovo: il modo è la posterità del genere. Dopo essere «stato in auge per poco più di mezzo secolo» –

l'epoca della fioritura del genere storico – il fantastico avrebbe cominciato «a scomporsi, a sgretolarsi»: nel Novecento si sarebbe diffuso «verso la periferia di un sistema letterario dominato dai modelli anglo-francesi», invadendo tutte le letterature mondiali e contemporaneamente disseminandosi, sotto forma di «frammenti sparsi», in tutto il sistema letterario (227). Questo fenomeno, che Puglia definisce «trascolorare da genere a modo», ci consente di continuare a «parlare di un fantastico posteriore alla crisi di fine Ottocento: il fantastico novecentesco va messo in relazione con il disgregamento e la disseminazione del genere storico» (228). Se dunque Ceserani insisteva sull'origine tardo-settecentesca della letteratura fantastica, sottolineando come «[e]lementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrov[ino] con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco, e altro ancora» (1996: 11), per Puglia il fantastico nasce come genere storico e soltanto quando «il genere si esaurisce e si trasforma in altro da sé» assume le sembianze riconoscibili di un modo letterario (2020: 228). Questo spostamento in avanti della periodizzazione del modo – dalla svolta storica di fine Settecento-inizio Ottocento, su cui insisteva Ceserani, alla frattura anch'essa epocale che separa l'Otto dal Novecento – induce Puglia a collegare strettamente la nozione di 'modo' al fenomeno della 'fantasticizzazione': e siamo alla seconda categoria cui si alludeva sopra. Puglia riprende tale e quale l'analisi di Ceserani, ma di nuovo, la sposta a valle, *dopo* la fine del genere storico e la disseminazione o lo sgretolamento di cui si è detto in precedenza: «in un secolo che non crede agli spettri, gli spettri non si dissolvono ma si insinuano in contesti inaspettati manifestando la loro presenza nel linguaggio e nel pensiero, la loro capacità [...] di coagulare e manifestare quel lato oscuro delle cose nel quale l'io coglie la rivelazione, a cui il nostro tempo ha restituito straordinaria e bruciante attualità, della propria impotenza e vulnerabilità di fronte al mondo che vorrebbe dominare, della finale inconsistenza di ogni pretesa sovranità del soggetto sugli oggetti che lo circondano e finiscono per sopraffarlo» (289). Così, la 'fantasticizzazione' di Ceserani diventa in Puglia la chiave di volta di una nuova interpretazione del rapporto fra tradizione ottocentesca e novecentesca: una delle *cruces*, forse quella maggiormente problematica, della discussione teorica intorno alla letteratura fantastica.

Ci si può chiedere come stiano le cose nella letteratura italiana: è vero che, come sostiene Ceserani, il fantastico «ha operato [...] una forte riconversione dell'immaginario» e «fornito nuove strategie rappresentative [...] anche in altri modi e generi letterari» (1996: 112)? È possibile constatare anche in Italia il mutamento di statuto che Puglia chiama «trascolorare da genere a modo» (2020: 228)? E se sì, quali forme assume tale fenomeno? Questa sezione monografica di *Oblio* dedicata alla posterità e disseminazione del fantastico italiano intende verificare le suggestive ipotesi sopra esposte, con due decisive limitazioni di campo. La prima: abbiamo ristretto l'inchiesta al Novecento, il secolo in cui, secondo Puglia, si assiste all'invasiva, irresistibile propagazione del fantastico in tutti gli altri modi, generi,

discorsi. La seconda: al centro dell'indagine non figurano gli autori *fantastici* propriamente detti, ma soltanto quelli *fantasticizzati*; detto altrimenti, il *corpus* su cui si concentrano gli autori dei saggi qui raccolti non è composto dai racconti e romanzi fantastici 'puri' o 'canonici', e neanche dai più noti, né d'altronde dagli autori italiani cui viene apposta più spesso l'etichetta di 'fantastici' (per esempio Buzzati, Landolfi, Savinio, ecc.), ma piuttosto da scrittori o intellettuali che si aggirano nei dintorni del fantastico e da testi che, pur non essendo fantastici, fanno uso dei procedimenti – strutture narrative, effetti di stile, temi tipici – più frequentemente impiegati dagli scrittori fantastici.

Ad aprire la sezione è Mario Sechi, con un articolo che ripercorre magistralmente l'opera narrativa e teatrale di Italo Svevo, dallo «Specifico del dottor Menghi» (1904-1905) e *La coscienza di Zeno* (1923) al «Corto viaggio sentimentale» (1949, postumo), passando per le commedie *Terzetto spezzato*, *Un marito*, *La rigenerazione* e i racconti «Il malocchio», «La buonissima madre» e «Vino generoso» (per le date di composizione e pubblicazione delle commedie e dei racconti sveviani rimandiamo all'apparato di note del saggio). Sechi dimostra che i temi psicoanalitici del perturbante vengono declinati in chiave fantasticheggiante dallo scrittore triestino e nutrono l'immaginario di un inedito realismo critico post-naturalista: Svevo rivisita in senso parodico il repertorio tardo-ottocentesco del genere, colora la sua scrittura di *nuances* fantascientifiche e distopiche, arricchisce di riverberi etici le problematiche filosofico-scientifiche dell'evoluzionismo e della nuova medicina (immunologia, biologia, genetica nascente, psichiatria post-lombrosiana, ecc.), spettralizza le istituzioni del codice borghese – dal terreno delle relazioni economiche e commerciali a quello dei legami familiari e delle loro degenerazioni ereditarie –, viviseziona la sfera intrapsichica degli individui.

Segue il saggio di Giovanni Salvagnini Zanazzo, che indaga il fenomeno della fantasticizzazione in *Bestie* (1918) di Federigo Tozzi e individua la discriminante che consente di distinguere ciò che nei testi di questa raccolta è propriamente fantastico da ciò che invece non lo è. Il carattere enigmatico e indecifrabile delle bestie tozziane – non-allegorie piuttosto che allegorie vuote – è intensificato dalla postura della voce narrante, la quale si lascia attraversare dal mistero e dal *perturbante* veicolato dalle apparizioni seriali degli animali senza volerli spiegare o interpretare, rimanendo pertanto intrappolata in un solipsismo privo di evoluzione. Per Salvagnini Zanazzo, l'elemento che di fatto impedisce di definire queste prose come fantastiche *tout court* risiederebbe nell'assenza di quella tensione speculativa ed ermeneutica che, in un testo fantastico classico, porterebbe invece il narratore a interrogarsi sulla natura o sul significato del dato inquietante o esplicitamente soprannaturale. In *Bestie*, questo compito viene delegato *in toto* al lettore, le cui aspettative di delucidazione del senso da attribuire agli animali evocati vengono puntualmente disattese, contribuendo ad accrescere il quoziente straniante della raccolta.

Su Federigo Tozzi si concentra anche il contributo di Patrizia Farinelli, che rilegge il

romanzo *Con gli occhi chiusi* (1919) chiedendosi come mai l'adozione di motivi o di strategie retoriche ricorrenti nel fantastico – i temi del male e della morte, le sfasature spazio-temporali, l'animarsi dell'inanimato, il frequente ricorso all'elisione, ecc. – non sia sufficiente a proiettare l'opera nella sfera di questo genere e modo narrativo. Secondo Farinelli, una risposta risiede nei frequenti avverbi di dubbio e verbi esprimenti incertezza nella percezione delle cose che puntellano la narrazione, e che propongono un modello di realtà fenomenica in cui le dinamiche disturbanti del subconscio e dell'inconscio trovano anch'esse legittima dimora. Nella lettura di Farinelli, il ricorso al fantastico permetterebbe quindi a Tozzi di costruire un innovativo romanzo psicologico in cui il soggetto, anziché cercare la magia nella realtà più quotidiana come avrebbe più tardi auspicato il Bontempelli teorico del *realismo magico*, subisce l'*inquiétante étrangeté* e resta prigioniero di un *realismo tragico* gravido di angoscia e smarrimento.

Dal canto suo, l'articolo di Mattia Petricola verte sull'autore testimoniale senza dubbio più noto del Novecento italiano, Primo Levi, dimostrando perché le opere leviane che siamo abituati a considerare come realiste siano tutt'altro che esenti dall'influenza del *fantastique*. A partire dall'analisi dell'accezione metaforica che la nozione di 'fantasma' riveste in buona parte dell'opera di Levi, ma anche attraverso la rilettura dell'episodio di Flora (nella *Tregua*, 1963), interpretata in chiave non figurale e nei termini di una *revenante*, Petricola si propone di ampliare i 'lessici leviani' già individuati dalla critica come mediatori dell'esperienza del Lager – per la precisione, il lessico etologico-antropologico, quello scientifico e quello politico identificati da Belpoliti e Gordon (2007). Scopo di Petricola è sondare le funzioni che il lessico fantastico rivestirebbe nella costruzione della scrittura memorialistica di Levi: mediare i rapporti fra passato (prima del Lager) e presente (dopo il Lager), razionalità e *unreason*, concretezza e astrazione, e impedire che il discorso testimoniale-realista si sfaldi di fronte a esperienze a tal punto estreme che, nella rievocazione della memoria, rischierebbero di sembrare irreali.

Stefano Lazzarin si confronta invece con lo scrittore che, più di ogni altro, ha rappresentato nel Novecento italiano il modello dell'intellettuale *engagé*, Pier Paolo Pasolini, rileggendo sia gli articoli raccolti nei volumi, entrambi postumi, degli *Scritti corsari* (1975) e delle *Lettere luterane* (1976), sia gli appunti 71-74 di *Petrolio* (1992, postumo anch'esso) che corrispondono alla visione del Merda, alla luce dello *spectral turn* teorizzato da Roger Luckhurst (2002) e anticipato da Jacques Derrida in *Spectres de Marx* (1993). Pasolini si servirebbe dei procedimenti della fantasticizzazione per declinare il tema della *spettralità*, che Lazzarin intende come la presenza di 'spettri senza fantasmi' e identifica nella rivisitazione di immagini e temi tipici della tradizione gotico-fantastica o nella ricerca di aure spettrali ed effetti fantasticizzanti. Lo scrittore descrive in questo modo il lato oscuro, indecifrabile e spaventoso del Potere e denuncia la mutazione antropologica che investe l'Italia del boom economico, il nuovo fascismo consumistico che sostituisce il preesistente clerico-fascismo e la sopravvivenza residuale di un universo arcaico – popolare e

contadino – in quello plasmato dal capitalismo avanzato.

Anche il saggio di Ezio Puglia si inserisce nell'alveo di una tradizione filosofica impegnata nella destrutturazione del pensiero binario e nella rielaborazione della nozione derridiana di 'fantasma'. Uno degli obiettivi che Puglia intende perseguire è sottrarre le opere del fantastico alla settorialità degli studi letterari nei quali esse sono state a torto confinate, complice – a suo avviso – il pregiudizio diffuso per il quale il fantastico sarebbe un genere contraddistinto da tendenze antilluministiche e reazionarie e votato a dar voce all'irrazionale come risposta nostalgico-consolatoria al processo di modernizzazione del mondo occidentale. Puglia vede al contrario nel fantastico una forma narrativa potentemente innovativa e sperimentale, capace di esplorare e rendere dicibili fenomeni situati in una sfera inafferrabile dell'esperienza eppure emblematici della contemporaneità, quali il feticismo delle merci e la dimensione medianica delle società capitalistiche (comprese quelle tardo- e post-capitalistiche). Per corroborare questa tesi l'autore esamina alcune opere di Giorgio Agamben – in particolare *Stanze* (1977) e *Homo sacer* (1995) – e si concentra sulla sua accezione inclusiva di fantastico che, debitrice com'è del pensiero di Schelling e di Artaud, non ha nulla a che vedere con le preoccupazioni del genere storico e appare connotata da una dimensione bifronte: si rivolge tanto al passato – come sopravvivenza inquietante di forme preesistenti (da questo punto di vista le creature fantastiche sarebbero del tutto assimilabili a certi demoni cristiani che rappresentano una vita postuma di divinità pagane) – quanto al futuro – per tutto ciò che riguarda l'aura spettrale che si sprigiona dalla mostruosa accumulazione delle merci nell'epoca capitalista –. Sulla scorta di Agamben, Puglia cerca in sostanza di dimostrare come, prima che in Baudelaire e indipendentemente da Marx, la natura fantasmagorica della merce e la sua capacità di sprigionare irrefrenabili desideri feticistici abbia trovato, proprio nella letteratura fantastica, un inedito canale di espressione.

Con il contributo di Elena Porciani il discorso sulla fantasticizzazione interseca la teoria del romanzo, dal momento che Elsa Morante – la scrittrice presa in esame da Porciani – rifunzionalizza il repertorio tematico e retorico del fantastico e lo riusa come componente modale del suo peculiare ipergenere narrativo, fondato sulla compresenza di immaginazione favoloso-romanzesca e immaginazione realistica. Il realismo propugnato da Morante si smarca però dal neorealismo o dall'imperativo ideologico dell'impegno intellettuale e assume connotazioni umanistiche, psicologico-esistenziali, morali ed estetico-conoscitive che mirano a restituire realtà a un mondo in preda al caos e all'orrore. Da un lato, la tensione gnoseologica della scrittura non può prescindere dal rispetto del paradigma realistico; dall'altro, è proprio il ricorso al fantastico che consente di rappresentare la perdita del senso di realtà di cui sono vittime i personaggi dell'universo narrativo morantiano. Tramite il paragone fra il racconto inedito «Dionisia», risalente al 1936, e il racconto «Due sposi molto giovani», pubblicato nel 1937, e in virtù di un'indagine puntuale sui processi di rivisitazione e interiorizzazione del *fantastique* operanti in *Aracoeli*

(1982), Porciani traccia l'itinerario che, dalla fascinazione per il genere fantastico, conduce Morante alla predilezione per i meccanismi tematici e retorico-stilistici della fantasticizzazione.

Beatrice Manetti attraversa invece la produzione narrativa di Rossana Ombres – da *Principessa Giacinta* (1970) e *Serenata* (1980) a *Un dio coperto di rose* (1993) e *Baiadera* (1997) – e individua le ragioni che inducono Ombres a scegliere una strategia discorsiva – l'intransitività delle immagini poetiche – e un catalogo di temi, *topoi* e motivi riconducibili alla sfera del sacro – più specificatamente alla religione cristiana e alla mistica ebraica – abitualmente considerati incompatibili con il fantastico, nel primo caso da Todorov (1970), nel secondo da Roger Caillois (1965). Il sacro è, per Manetti, la categoria privilegiata che presiede ai procedimenti di fantasticizzazione ai quali Ombres piega la propria materia narrativa, idealmente inscritta nei territori per eccellenza mimetici del romanzo di formazione e del romanzo sentimentale. La sacralizzazione del fantastico operata dalla scrittrice è, per un verso, indice della perdita irrimediabile del sacro in quanto tale, per un altro, espressione della natura duplice – fascinosa e tremenda secondo la tesi di Rudolf Otto (1917) – di esperienze fondamentali e spesso estreme della vita quali l'amore, la solitudine, la morte. Manetti mette inoltre in luce l'ispirazione ideologica della narrativa fantasticizzata di Ombres: il fantastico istituzionalizzato – il sacro di Caillois, ma anche il 'sopranaturale di tradizione' quale viene definito da Francesco Orlando (2001) – è quello che meglio si presta alla 'deistituzionalizzazione', ovvero alla revisione critica dei retaggi mitico-culturali che hanno contribuito alla cristallizzazione del 'fantasma' del femminile, all'incrocio tra biologia e storia, determinismi individuali e determinazioni sociali.

La necessità di decostruire la presunta incompatibilità di poesia e fantastico sancita da Todorov, già smentita in questa sede dal saggio di Manetti su Ombres, è all'origine del contributo che Mauro Candiloro dedica a cinque poeti del Novecento italiano: Dino Campana aedo dei *Canti orfici* (1914), Antonia Pozzi pubblicata postuma (a partire dalla prima edizione di *Parole* nel 1939), l'Alda Merini della *Presenza di Orfeo* (1953) e della *Terra santa* (1984), Dino Buzzati poeta e disegnatore del *Poema a fumetti* (1969), Milo de Angelis autore di *Somiglianze* (1976), *Biografia sommaria* (1999) e *Tema dell'addio* (2005). Candiloro ricorda che, nel libro del 1996, Ceserani include la poesia – in particolare quella dell'amore romantico di fine Settecento – nella sua ricostruzione archeologico-storiografica del modo fantastico, al quale essa fornisce modelli di ispirazione, motivi e strumenti. Poi, sull'esempio offerto da Michel Viegnes in un saggio sulla presenza del fantastico nella poesia francese (2006), rintraccia nella dimensione orfica, esistenzialista e visionaria degli autori passati in rassegna la prova di come, servendosi dei procedimenti della fantasticizzazione, la poesia italiana del Novecento cerchi di tradurre la complessità prismatica di una realtà fatta *anche* di chimere, ombre, spettri, presenze mortifere, *revenants*.

La varietà e la ricchezza delle piste di ricerca esplorate in questa sezione monografica di *Oblio* non lasciano dubbi sul fatto che lo studio dei fenomeni di fantasticizzazione possa contribuire ad allargare il campo di applicazione delle indagini sul *fantastique* senza perciò ignorare o eludere la riflessione sulla storia e sulle specificità tematiche e retorico-stilistiche del genere e del modo fantastico. Se si volesse approntare un elenco sintetico e quindi assolutamente non esaustivo di altri autori e opere che potrebbero garantire, se studiati nella chiave indicata, scoperte interessanti, si potrebbe ad esempio citare l'inclassificabile *divertissement*, tra favoloso, surreale, grottesco e per l'appunto fantastico, di uno scrittore solitamente annoverato fra i principali autori di romanzi storici del Novecento: *Lo sa il tonno* (1923) di Riccardo Bacchelli. Ma anche il Vittorini di *Conversazione in Sicilia* (1941) e *Uomini e no* (1945) – due opere tradizionalmente ascritte al neorealismo letterario e che tuttavia rigurgitano di apparizioni e ombre spettrali – fornirebbe materiali significativi. O il Curzio Malaparte di *Kaputt* (1944) e *La pelle* (1949), in cui soprannaturale e fantasticizzato si mettono al servizio dell'argomento bellico. E ancora: il viaggio nell'inconscio, memore di parecchia letteratura fantastica e d'avventura dell'Otto e del Novecento, che Parise propone nella *Grande vacanza* (1953); la ripresa del *fantastique social* di Pierre Mac Orlan nel teatro di Beniamino Joppolo, per esempio in *Una curiosa famiglia* (1955) e *I microzoi* (1958-1959); o lo sguardo delle cose nella città deserta e invasa da giovani reclute fasciste nel racconto di Calvino «Gli avanguardisti a Mentone» (1953). Ha poi un qualche significato il fatto che, nella prima pagina delle *Parrocchie di Regalpetra* (1956) di Sciascia – le cui opere appartengono, per giudizio unanime e non ingiustificato, all'area mimetico-realistica –, si aggiri un fantasma, come nell'*incipit* del *Manifesto del Partito Comunista* («l'ombra del ministro del Carretto [...] [vi] si muove come uno spettro di famiglia in un castello di Scozia»: 2000: 9)? E perché nella prima parte del romanzo *L'arte della gioia* (1967-1976, pubblicato postumo nel 1998) Goliarda Sapienza utilizza moduli narrativi tipici del romanzo gotico e li ibrida con i *topoi* più caratteristici del romanzo di formazione e del romanzo sentimentale? A cosa alludono il mondo vuoto di presenze umane ma pieno di merci e simboli del capitale in *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli e il riuso degli stereotipi del gotico e del fantastico nei romanzi di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, primo fra tutti il paradigmatico *A che punto è la notte* (1979)? Come mai la letteratura odeporica pullula di reminiscenze soprannaturali, apocalittiche e luciferine? La lista dei reportage, taccuini di viaggio e diari che recano traccia del fantastico sarebbe lunga: per ragioni di spazio, ci limitiamo qui a segnalare *Un viaggio in Italia* (1983) e *Albergo Italia* (1985) di Guido Ceronetti e i postumi *Esperimento con l'India* (1992) e *L'isola pianeta e altri settentrioni* (2006) di Giorgio Manganelli. Cosa rappresentano, infine, gli spettri di Münster in *Q* (1999) di Luther Blissett (cfr. Stefanelli, 2018), e più in generale i fattori di fantasticizzazione nel New Italian Epic?

Come è già stato accennato, il *corpus* oggetto di analisi in questa sezione monografica è rigorosamente novecentesco (fatta eccezione per una rapida incursione

nella poesia del XXI secolo suggerita da Candiloro a proposito del poeta Milo De Angelis), perché si intendeva verificare la tesi avanzata da Puglia secondo cui è nel Novecento che il genere storico del *fantastique* si trasforma in modo e fantasticizza l'intero sistema letterario, dando luogo a veri e propri casi di *hantise*. Al tempo stesso, e per chiudere la nostra introduzione con una proposta di apertura verso un'ulteriore *posterità*, ci sembra proficuo rilevare fino a che punto temi e forme del fantastico (come pure del *fantasy*, della fantascienza, del racconto distopico, ecc.) stiano colonizzando la letteratura del nuovo millennio, dove la questione della fantasticizzazione appare tuttavia legata (ma è una presa di posizione che andrebbe verificata sui testi) molto meno alla posterità del *fantastique* come genere storico, e molto di più all'exasperazione, spesso anche inconsapevole, di quel processo di disgregazione delle forme che nel Novecento non ha ancora intaccato, invece, l'identità degli statuti generici. Inoltre, la sorte particolare che il *fantastique* ha conosciuto nella letteratura italiana (la sua nascita tardiva, la dipendenza dal canone straniero, le varie ipoteche di natura marxista e stilistica dalle quali esso ha dovuto affrancarsi: Lazzarin, 2016) ha contribuito non poco ad accentuarne la disseminazione in generi più o meno limitrofi, ma anche in scritture radicalmente distanti. L'idea di riflettere sulla questione della fantasticizzazione nasce quindi anche dall'insofferenza verso l'uso indiscriminato di alcune categorie (*weird*, *new weird*, *slipstream*, ecc.) che spesso fanno *tabula rasa* della storia dei generi letterari. Per chi scrive, il *fantastique* non è una costante dell'immaginario, ma un genere storico e un modo letterario codificato da regole narratologiche identificabili e da determinati procedimenti retorico-stilistici. Ne era ben cosciente Pasolini, che di sicuro non è annoverabile tra gli scrittori del fantastico italiano, ma che, nel sincretismo di generi e poetiche sperimentato in *Petrolio*, allude al *Sosia* (1846) di Dostoevskij e a *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1885) di Stevenson con l'intento di decostruire dall'interno del suo discorso il tema per eccellenza del fantastico – il doppio –, emblema di quella narrativa borghese da cui la 'forma' di *Petrolio* vuole prendere le distanze (Laghezza, 2012). Per cui, quando Pasolini cita Dostoevskij o Stevenson, lo fa considerando le loro opere come modelli da riscrivere se non da stravolgere.

Quanto di tale consapevolezza metaletteraria resti invece nelle opere degli scrittori e delle scrittrici dagli anni Novanta a oggi è una questione che varrebbe senz'altro la pena di approfondire. Di certo la consapevolezza è ancora forte in un autore come Michele Mari che, in *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002) e *Fantasmagonia* (2012), ma già nel romanzo d'esordio *Di bestia in bestia* (1989) e nell'immediatamente successivo *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990), incarna alla perfezione un possibile filone esasperatamente metaletterario del soprannaturale ipercontemporaneo; o in un romanzo come *La lucina* (2013) di Antonio Moresco, per certi versi più vicino alla tradizione del racconto ottocentesco. Ma per molti altri scrittori e molte altre scrittrici degli anni Zero e oltre riteniamo che la riflessione

andrebbe inquadrata tenendo conto della deriva dei generi che connota la letteratura ipercontemporanea (italiana e non), sgretolando codici rimasti in vigore per decenni e generando operazioni di trapianto, contaminazione, parodia e *pastiche* non paragonabili a quelle novecentesche per svariati fattori: l'influenza pervasiva di altri *media*, i condizionamenti esercitati dal mercato che, sempre più spesso, tende ad assorbire i testi pubblicati in ingranaggi editoriali a loro volta influenzati dai processi della globalizzazione culturale, il successo di cui godono negli studi specialistici orientamenti come l'ecocritica, la critica dell'antropocene e l'estetica postumanista, dando origine a una sensibilità sempre più diffusa verso tematiche fino a qualche tempo fa considerate prerogativa della cultura popolare. Alla luce di questo diverso contesto, ci sembrerebbe pertinente estendere all'ipercontemporaneità la riflessione proposta in questa sezione monografica di *Oblio*, scegliendo però come cartina di tornasole non tanto una categoria di genere – il fantastico – quanto una discriminante semantico-retorica come il soprannaturale.

In questa prospettiva, tra gli effetti che ha avuto la pubblicazione del libro di Francesco Orlando sul soprannaturale, uscito postumo nel 2017, c'è stato quello di riaprire la discussione su una categoria – appunto la letteratura del soprannaturale – che era finita un po' in ombra nella grande stagione teorica dello strutturalismo, dominata dalla categoria concorrente del fantastico: «Gli studi sul fantastico» – scrive Orlando nel *Soprannaturale letterario* – «ce lo fanno quasi credere l'unica forma di soprannaturale invalsa tra fine Sette e inizio Ottocento» (2017: 4). Così, per fare un esempio, in una sezione monografica di *Allegoria* dedicata proprio al volume orlandiano, Raffaele Donnarumma si interroga sulla periodizzazione del soprannaturale letterario, sollevando la questione della sua sopravvivenza contemporanea (e ipercontemporanea). Donnarumma si chiede «che cosa ne sia del soprannaturale dopo l'arco cronologico che Orlando prende in considerazione», e dunque dopo la «metà del secolo scorso»; la risposta è bifronte: se «in età postmoderna» il soprannaturale sembra aver «goduto di buona salute» (2018: 184), «dopo il postmoderno» – cioè «negli ultimi anni» (185; corsivo nel testo), secondo l'ipotesi interpretativa avanzata in *Ipermodernità* (Donnarumma, 2014) – esso pare essersi «assottigliato non per estinguersi, ma per essere relegato nelle zone della letteratura e della cinematografia commerciale» (2018: 185).

Viene spontaneo chiedersi se sia davvero così; o se invece il soprannaturale non conservi, proprio in tempi che sono stati etichettati come quelli dei 'nuovi realismi' e del 'ritorno al reale', una sua presenza forte e significativa anche nella letteratura non esclusivamente commerciale. Una prima, eloquente risposta è venuta dal numero dei *Quaderni del PENS* allestito presso l'Università del Salento e diretto da Simone Giorgio (2022), dove i saggi sugli autori ipercontemporanei non scarseggiano affatto. Più in generale, sarebbe opportuno recensire le forme del soprannaturale nella letteratura italiana ipercontemporanea, dagli anni Zero a oggi, e indagarne le funzioni per cercare di stabilire di che cosa esso sia sintomo, rappresentazione, allegoria. In tal caso però, e come si è premesso, bisognerebbe a nostro avviso evitare di fissare

paletti ‘generici’ o ‘genologici’ che dir si voglia: le frontiere della ricerca sarebbero porose, ‘trans-generiche’. Questo per diverse ragioni: sia perché, e qui torniamo a Ceserani, i temi della letteratura migrano volentieri da un genere all’altro e non si lasciano rinchiudere nelle gabbie approntate dai tassonomisti («Non ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria», Ceserani, 1996: 75); sia perché, negli ultimi vent’anni, le diverse letterature che mettono in scena il soprannaturale – fantastico, fantascienza, gotico, horror, fiabesco, meraviglioso, senza dimenticare generi relativamente ‘nuovi’ come il *cyberpunk*, lo *splatterpunk*, ecc. – sono andate sempre più ibridandosi, evolvendo verso forme mescolate in cui diventa assai arduo sceverare i vari ‘ingredienti’; sia perché, infine, è la stessa letteratura considerata per tradizione ‘alta’ e ‘colta’ a percorrere sempre più spesso le vie dell’ibridazione con la letteratura ‘popolare’ e ‘dei generi’, al punto da rendere insussistente questa medesima distinzione fra ‘livelli’.

In una ricerca condotta sulla base di questi presupposti rientrerebbe il ‘soprannaturale di derisione’ – uno degli statuti del soprannaturale secondo Orlando – di scrittori quali Andrea G. Pinketts (si pensi al racconto «La caduta di Casa Pusher, Ovvero l’inquilino della Torre del Dettatore», 2007) e Stefano Benni (quello per esempio di *Spiriti*, 2000, e *Cari mostri*, 2015), i quali, oltre a riprendere con consapevolezza a tratti perfino eccessiva il codice letterario del soprannaturale, se ne fanno esplicitamente beffe. O il soprannaturale pop dei romanzi polizieschi e delle storie di mistero di Carlo Lucarelli (per esempio *Guernica*, 2000, e *Lupo mannaro*, 2001) e di Valerio Evangelisti (in *Black Flag*, 2002, rivisitazione in chiave fantastorica e fantapolitica della Guerra Civile americana), come pure le distopie di Laura Pugno (*Sirene*, 2007, e *Quando verrai*, 2008) e Paolo Zanotti. Quest’ultimo dispiega, nei romanzi *Bambini bonsai* (2010) e *Il testamento Disney* (2013, postumo) e nella raccolta di racconti *L’originale di Giorgia e altri racconti* (2017, postumo), un’intera panoplia di forme del soprannaturale: fantastico, fantascientifico, fiabesco, gotico classico, orrifico contemporaneo, avventuroso, romanzesco, e via di seguito. Si potrebbe inoltre prendere in esame il soprannaturale di dichiarata ispirazione dantesca esperito da Giorgio Pressburger nella trilogia composta da *Nel regno oscuro* (2008), *Nella regione profonda* e *Nei boschi felici* (questi due libri sono usciti in volume unico: *Storia umana e inumana*, 2013), che riscrive in prosa le tre cantiche della *Commedia*. E analizzare le forme di soprannaturale – numerose e svariate – che affollano la letteratura postcoloniale in lingua italiana: scrittori come il brasiliano Julio Monteiro Martins o l’argentino Adrián Bravi, per esempio, scelgono volta per volta un registro narrativo fantastico, surreale o magico-realistico, e si ispirano esplicitamente ai maestri sudamericani del ‘neofantastico’ Borges e Cortázar. Sarebbe inoltre interessante integrare nell’indagine i romanzi penultimi, ultimi o postumi di scrittori dall’illustre carriera letteraria come, a diverso titolo, Carlo Sgorlon (scomparso nel 2009; *Il circolo Swedenborg* esce nel 2010) o Umberto Eco (il suo sesto romanzo, *Il cimitero di Praga*, viene pubblicato nello stesso 2010; Eco

muore qualche anno più tardi, nel 2016). E studiare le rappresentazioni ipercontemporanee della *spettralità*, un filone che in Italia ci sembra ben rappresentato, fra gli altri, da Roberto Saviano: in *Gomorra* (2006) il paesaggio campano è percorso da segnature spettrali; più che di una dimensione *sopra*-naturale si tratta di una dimensione *sotto*-traccia, spettrale per l'appunto, che non rimanda a un Aldilà di fantasmi – secondo le modalità del *perturbante* – ma al mondo sfavillante, angoscioso e ostile delle merci e dei rifiuti. Sarebbe, infine, oltremodo stimolante indagare il soprannaturale scopertamente ideologico che affiora nel romanzo di Alberto Prunetti *108 metri. The new working class hero* (2018), singolare esempio di commistione fra letteratura del precariato e *weird tale* di ispirazione lovecraftiana. È superfluo aggiungere che, ancora una volta, l'elenco proposto non ha pretese di completezza, e mira unicamente a suggerire la pluralità delle voci e delle forme che in una ricerca sul soprannaturale ipercontemporaneo si ritroverebbero a interagire. Vorremmo aggiungere una postilla conclusiva, prima di lasciare la parola a collaboratrici e collaboratori di questa sezione monografica. L'appiglio ci viene stavolta non da un testo letterario, ma da uno studio critico di Maria Corti, che in *Metodi e fantasmi* (1969) polemizza contro la «religione dei classici, ai quali si fanno opulenti sacrifici immolando serie di minori», e asserisce che «la letteratura italiana resta abitata, anche dai fantasmi» (8). Questo testo è stato analizzato – insieme a *Ombre dal fondo* (1987), opera il cui genere è difficilissimo da definire – da Martina Piperno nell'ambito della comunicazione «*Ombre dal fondo* di Maria Corti: filologia e necromanzia», presentata al convegno *Spiritismo e letteratura italiana tra il Settecento e il Duemila* organizzato da Gennaro Ambrosino, Fabio Camilletti e Bart Van Den Bossche (Leuven, Warwick University e Katholieke Universiteit Leuven, 29-30 settembre 2023). Ecco, la controversa questione del canone letterario e delle sue spesso ingiustificate esclusioni suggerisce a Maria Corti una formulazione che, alla luce di quanto detto finora, a noi pare un esempio calzante di quella che vorremmo chiamare 'fantasticizzazione della filologia' e che, di fatto, ci permetterebbe di estendere alla critica letteraria il fenomeno della posterità e disseminazione del fantastico. Ma anche questa è una linea di ricerca che esula dagli obiettivi che ci siamo prefissi e che, proprio come la questione del soprannaturale ipercontemporaneo, ci appare nondimeno densa di possibili e successivi sviluppi.

Per concludere, ci teniamo a sottolineare che siamo molto felici che questa raccolta di studi esca sulla rivista *Oblio*, di cui apprezziamo la serietà e la sincera militanza intellettuale, e non – come inizialmente previsto – su *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, pubblicata dall'Universidad Autónoma de Barcelona. Fortunatamente, quando ormai gli articoli erano in fase di impaginazione, una serie di episodi che non esiteremmo con il senno di poi a definire *perturbanti* hanno fatto sì che il progetto catalano sulla fantasticizzazione nella letteratura italiana non giungesse in porto, permettendoci di evitare una pubblicazione che, se si fosse concretizzata, avremmo poi considerato come un'ombra nel nostro percorso

intellettuale, professionale e umano. E tuttavia, come si dice in spagnolo, *lamentamos lo ocurrido, pero de los errores siempre se aprende*.

Bibliografia

- BELPOLITI, Marco, e GORDON, Robert S.C. (2007): «Primo Levi's Holocaust Vocabularies», in Robert S.C. Gordon (a cura di), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 51-66.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris.
- CESERANI, Remo (1983): «Le radici storiche di un modo narrativo», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 7-36.
- (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- CORTI, Maria (1969): *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris.
- DONNARUMMA, Raffaele (2014): *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna.
- (2018): «Orlando, il soprannaturale e la sua lezione», *Allegoria*, XXX, 77, gennaio-giugno, pp. 177-187.
- FINNÉ, Jacques (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
- GIORGIO, Simone (a cura di) (2022): *Spettri, assenze, memorie. Il fantasma nella letteratura italiana contemporanea*, *Quaderni del PENS* [Poesia contemporanea e Nuove Scritture], 5, numero monografico, <https://www.centropens.eu/quaderni-pens/item/201-quaderni-del-pens-5-2022-spettri-assenze-memorie-il-fantasma-nella-letteratura-contemporanea> [ultimo accesso 17.03.2024].
- LAGHEZZA, Beatrice (2012): «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Felici, Pisa.
- LAZZARIN, Stefano (2016): «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu, Claudia Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Mondadori Education-Le Monnier Università, Firenze, pp. 1-58.
- LUCKHURST, Roger (2002): «The Contemporary London Gothic and the Limits of the 'Spectral Turn'», *Textual Practice*, 16, 3, pp. 526-545.
- ORLANDO, Francesco (2001): «Statuti del soprannaturale nella narrativa», in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 195-226.
- (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Einaudi,

Torino.

OTTO, Rudolf (1917): *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Trewendt und Granier, Breslau.

PIPERNO, Martina (2023): «*Ombre dal fondo* di Maria Corti: filologia e necromanzia», comunicazione presentata al convegno *Spiritismo e letteratura italiana tra il Settecento e il Duemila*, a cura di Gennaro Ambrosino, Fabio Camilletti, Bart Van Den Bossche, Leuven, Warwick University e Katholieke Universiteit Leuven, 29-30 settembre 2023.

PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

SCIASCIA, Leonardo (2000): *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano.

STEFANELLI, Diego (2018): «Storie di spettri e spettri di storia: spettralità e romanzo (neostorico)», in Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin, Angelo M. Mangini (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna, pp. 149-167.

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris.

VIEGNES, Michel (2006): *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

Mario Sechi

Innesti di fantastico nella narrativa e nel teatro modernista di Italo Svevo

Scopo di questo saggio è proporre una ricostruzione tassonomicamente ordinata e concettualmente strutturata del percorso di attraversamento del modo fantastico che Italo Svevo compie in coerenza con l'invenzione di un suo originale modello di realismo critico post-naturalista (sperimentalmente aperto alla mescolanza di registri stilistici e retorici) e orienta in direzione delle tematiche psicoanalitiche del doppio e del perturbante. Disseminato in svariati esperimenti narrativi e teatrali, oltre che nella *Coscienza di Zeno*, il fantastico sveviano attinge al repertorio tardo-ottocentesco attraverso il filtro distanziante della parodia, attiva rilevanti connessioni con le problematiche filosofico-scientifiche dell'evoluzionismo e della nuova medicina, popola, con inedite forme di spettralità, i luoghi deputati della norma borghese, dal terreno delle relazioni economiche e commerciali a quello dei legami familiari e del vissuto intrapsichico degli individui.

*The aim of this essay is to propose a taxonomically ordered and conceptually structured reconstruction of the traversal of the fantastic mode that Italo Svevo undertook in coherence with the invention of his original model of critical post-naturalist realism (experimentally open to the mixing of stylistic and rhetorical registers) and that he oriented in the direction of the psychoanalytic themes of the double and the uncanny. Disseminated in various narrative and theatrical experiments, as well as in *La coscienza di Zeno*, Svevo's fantastic draws on the late 19th century repertoire through the distancing filter of parody, activates relevant connections with the philosophical-scientific issues of evolutionism and the new medicine, populates, with unprecedented forms of spectrality, the deputed places of the bourgeois norm, from the terrain of economic and commercial relations to that of family ties and the intrapsychic experience of individuals.*

1.

Elaborando e costruendo un proprio modello di realismo della coscienza, già a partire dai primi esperimenti novellistici e dal primo romanzo Svevo praticò una modalità ibrida di codificazione formale del proprio discorso, attraversando le folte ramificazioni della maniera naturalista e confrontandosi con la crisi profonda delle scienze europee maturata nel corso della *fin de siècle*. È evidente che una tale disposizione intellettuale non potesse non implicare, al di là della messa a fuoco dei nuclei epistemologici e delle sottostanti controversie filosofico-scientifiche, un accorto *vis à vis* con le più diverse forme e tipologie della scrittura, sino a comprendervi la letteratura popolare e le produzioni di genere.

È in questo contesto di riferimenti che assume un significato non superficiale la messa in pratica di generi e modi attinenti in senso lato alla sfera del fantastico, dalla fantascienza al fiabesco al paranormale, che Svevo orienterà ben presto prevalentemente in direzione delle tematiche psicoanalitiche del doppio e del perturbante. Benché mascherati da innocui *divertissement*, soprattutto negli anni di

distacco dall'impegno prioritario della letteratura, commedie e racconti talora incompiuti sembrano tornare più volte intenzionalmente sulla manipolazione finzionale di elementi provenienti dai territori dell'immaginario, dell'onirico, dell'imperscrutabile, che aleggiano all'interno delle relazioni e delle affezioni umane.¹

Per cominciare a dipanare un filo di indagine testuale che mostra da subito il suo spessore, non si può non partire dal celebre episodio della *Coscienza* dedicato alla seduta spiritica in casa Malfenti, nel corso della quale Zeno smonta e smaschera con la sua proverbiale bizzarria la futilità di un rituale di intrattenimento borghese a quel tempo di moda,² ma evocando al contempo modalità di contatto e di interlocuzione 'al buio', definendo cioè i contorni di una zona segreta in cui provare a scaricare e legittimare, un po' come nella retorica del *Witz*, la pratica delle pulsioni. In termini propri, quello giocato da Zeno ai danni di Guido è «uno scherzo di cattivo genere» (Svevo, 2004a: 749),³ lucidamente escogitato e messo in atto per sminuire la figura del rivale agli occhi di Ada e delle sorelle. Ma non v'è dubbio che il gioco venga da lui utilizzato per cimentarsi in una modalità di relazione eccezionalmente ravvicinata, fatta di parole sussurrate e di gesti audaci e arditi, coperti dalla rappresentazione della catena medianica, ma tali da bucare – a luci nuovamente accese – il fragile diaframma della coscienza razionale.

Il comportamento di Zeno nel corso della lunga serata, dall'esibizione violinistica in assolo concessa a Guido e malamente criticata, alla duplice proposta di matrimonio fuori bersaglio, e infine alla puerile gara dei disegni satirici, al penoso ripiego su Augusta e al finto rappacificamento col rivale, che a stento prevale sul desiderio profondo della vendetta omicida, potrebbe essere graficamente trascritto in una linea ripetutamente, ossessivamente spezzata, su cui si incidono i segni di violente *poussée* fuori controllo. L'elemento fantastico si dirama dal *topos* usurato del tavolino parlante, per riverberarsi nei fantasmi erotici di Ada e di Alberta e nel doppio del Sé

¹ Scarso risalto è stato finora attribuito, negli studi sul fantastico moderno, alla complessiva pratica sveviana del genere, che concerne del resto un non esiguo numero di testi (segnalo qui, nella frammentaria bibliografia di analisi testuali disponibili, alcuni sondaggi dedicati ai racconti «Lo specifico del dottor Menghi»: Weiss, 2001 (prima edizione di questo saggio: 1988); Marasco, 2007; Lamberti, 2008; Francone, 2013; e «Il malocchio»: Junkerjürgen, 2003; Verbaro, 2008; Roda, 2009; e – a parte – il saggio di Palmieri, 1998, riguardante la seduta spiritica della *Coscienza di Zeno*). Tale sottovalutazione, ancor più evidente se si confronta con la puntuale e ben giustificata attenzione rivolta dalla critica a Pirandello, forse è dipesa dalla modalità apparentemente svagata del rapporto di Svevo con la tradizione ottocentesca e dalla apparente episodicità delle formule (parodiche, fantascientifiche, distopiche) da lui di volta in volta sperimentate. In questo saggio mi propongo di abbozzare perciò una ricostruzione tassonomicamente ordinata, ma soprattutto concettualmente strutturata, del percorso di attraversamento del modo fantastico, che lo scrittore triestino compì in coerenza con l'invenzione di un suo originale modello di realismo critico post-naturalista.

² Il tono di incredulità che si ritrova anche in altri occasionali scritti sul tema delle sedute spiritiche e dei veggenti, con particolare riguardo al caso rinomato di Eusapia Paladino (per cui vedi «L'ispirazione», e soprattutto «Un medio ingenuo», in Svevo, 2004b: 642-643 e 632-633), ben si accorda con la satira della conversazione e dei rituali di intrattenimento diffusi nei salotti della borghesia triestina di quegli anni (compresa l'esecuzione di musica dal vivo), come si nota già a partire da *Una vita*.

³ «« Dovete scusarmi, signor Guido. Mi sono permesso uno scherzo di cattivo genere. Sono stato io che ho fatto dichiarare al tavolino di essere mosso da uno spirito portante il vostro stesso nome» (Svevo, 2004a: 749).

dolorante, zoppicante sagoma di escluso su cui grava «lo stigma del vinto» (769).⁴ L'effetto di lunga durata di questa traccia fantasmatica⁵ si può ritrovare in momenti successivi delle memorie di Zeno destinate al dottor S., ugualmente segnati dalla concitazione psico-fisica del personaggio, dal suo dolore di conversione e dal suo sbrigliamento a stento contenuto: basti tenere a mente tutta la scena del banchetto nuziale di Ada e Guido, sabotato da Zeno con una raffica di provocate tensioni e di *gaffe* e culminante nell'occhiata brutale da lui rivolta alla sposa in un fulminante, sulfureo "a parte".

Tematicamente correlato, per l'evocazione dello spirito, all'episodio della *Coscienza*, è il testo della commedia *Terzetto spezzato*, «fantasia in un atto», risalente a un turno di tempo «compreso tra il 1912 e il 1919».⁶ Ma nella commedia l'apparizione dello spettro della moglie, in forma di ectoplasma luminoso, fatto di «aria... vestita» (Svevo, 2004c: 431) e tuttavia quasi palpabile, quasi addomesticato, configura una situazione convenzionalmente fantastica, che ha il compito di innescare una serie di rivelazioni in merito ai rapporti col marito e con l'amante, e ai rapporti di equivoca complicità tra questi due. Con una veloce concatenazione di motivi, che sfiora l'effetto del farsesco, si evocano i non detti della relazione coniugale e delle compensazioni ricercate nel tradimento, ma anche le convenienze reciproche dei tre attori nella gestione del passato *ménage*. Anche i riferimenti incidentali ad alcuni temi psicoanalitici, dalla perentoria *Verneinung* del marito («Giuro che un simile desiderio non lo ebbi mai», 428) al *lapsus* rivelatore dell'amante, che invoca sfacciatamente la donna come sua («Ma insomma, Clelia, vieni, vieni!», 429), sembrano puntare non a un approfondimento ma piuttosto a una sorta di evanescente parodia.⁷

Per poter cogliere alcuni punti di innesto più vitali e profondi del fantastico sveviano, occorre spostarsi su un piano apparentemente divergente, vale a dire quello della fantascienza, ripartendo dalla definizione di «novella di genere fantastico» apposta in declaratoria dall'autore al titolo e al testo dello «Specifico del dottor Menghi» (1904-1905). In questo caso, come in altri testi novellistici rilevanti ancorché mutili («Il malocchio», «La buonissima madre»), non interessa a Svevo il gioco di immaginazione dei futuribili, ma l'attualità di un rischioso confronto con le

⁴ «Da quel dolore sarebbe stato necessario provare a guarire, attraverso un percorso di laboriosa e difficile cura, per non portare appunto per tutta la vita sul proprio corpo lo stigma del vinto» (Svevo, 2004a: 768-769).

⁵ Siamo già in territorio propriamente psicoanalitico, giacché appare evidente il legame tra le proiezioni di desiderio, i «fantasmi originari» del soggetto, e le strutture tipiche provenienti dal repertorio delle scene primarie in quanto scene archetipiche filogeneticamente trasmesse. La celeberrima scena dello schiaffo inferto dal padre morente rappresenta emblematicamente l'inesorabile verdetto di una scena di castrazione.

⁶ Sulla datazione di questa commedia, vedi le note di apparato genetico e commento a cura di Federico Bertoni, in Svevo, 2004c: 1369-1373. Per quanto riguarda la controversa cronologia dei testi (quasi tutti inediti) a cui mi riferisco qui e avanti nel corso di questo lavoro, e le complesse questioni filologiche che ne derivano, mi rifaccio in linea di massima alle proposte avanzate dall'*équipe* dell'edizione mondadoriana di *Tutte le opere* diretta da Mario Lavagetto (Svevo, 2004a, 2004b, 2004c), evidenziando quella che a me pare una maggior frequenza delle commedie e dei racconti fantastici nel periodo di mezzo della produzione sveviana, caratterizzato da una più aperta disposizione sperimentale.

⁷ Sul significato storico della prevalente inclinazione parodica nella fase di passaggio dal fantastico ottocentesco a quello novecentesco, trovo persuasive considerazioni nel documentato *excursus* di S. Lazzarin, «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in Lazzarin, Beneduce, Conti, Foni, Fresu, Zudini, 2016: 1-58.

alternative e le promesse di una scienza lanciata verso la manipolazione biochimica dell'organismo umano. Sotto la suggestione delle ricerche immunologiche e organoterapiche indirizzate al ringiovanimento di una macchina vivente programmata per la senescenza, e cioè all'inversione del processo di degenerazione, Menghi si arrovela intorno alla contraddizione fra estensione e intensità della vita, passando dalla sperimentazione del suo «alcole» (Svevo, 2004b: 62) su un coniglio all'auto-inoculazione, quindi alla messa in prova dello stesso come farmaco, nel corso della sopraggiunta malattia della madre. Il suo obiettivo sarebbe quello di costringere il metabolismo naturale dei corpi a un infrangibile egoismo, vale a dire a un equilibrio astrattamente ottimale fra energie e consumo, percezioni e volizioni, con scarsa considerazione dello stato di soggettivo benessere o malessere dell'individuo. Il personaggio dello scienziato ossessionato dal suo progetto, che per queste ragioni ribalta la sua amorevole disposizione filiale e il suo originario attaccamento simbiotico alla madre, diventando a un certo punto il carnefice di lei, è figura che appartiene già in parte alla tradizione del fantastico ottocentesco, ma assume qui una livida funzione perturbante, distruttiva dell'intenzionale probità e moralità del soggetto. Come una seconda personalità prima nascosta o sepolta, emerge a un certo punto – nel momento preciso in cui si prospetta l'urgenza del caso clinico della madre – una volontà inesorabile di agire, di imporsi a ogni costo. Quando al dottor Clementi, accorso al capezzale della donna con gli insufficienti mezzi di soccorso della medicina ufficiale, egli confida di voler provare subito la cura del proprio specifico, ne viene messo di fronte alle proprie schiaccianti responsabilità: «– Collega! Volete dunque uccidere vostra madre?» (83). Ed è allora che scatta per la prima volta in lui una lucida, ma fuggevole consapevolezza del proprio Sé:

Non v'era dubbio! L'Annina oscurava nel mio organismo il sentimento e il dolore. Non era stato previsto ch'essa avrebbe diminuito l'*attrito*? La mia vita ridotta dal potente moderatore non bastava che a tener lucido il mio cervello e a mala pena il sentimento di me e per me. [...] Eppure questa freddezza non era scompagnata da un sentimento di decadenza non dissimile da quello che deve avere chi s'abbrutisce in un vizio avvilente. Guardavo al mio passato d'altruismo come ad un'altezza irraggiungibile ormai per me. [...] Ricordo che assursi a mio giudice. Guardavo la faccia di mia madre oramai né dolce né fiera ma abbattuta tanto che si vedeva pronta a ricevere la maschera ippocratica e mi dicevo: "Se un altro figlio fosse al tuo posto e se io ne indovinassi i sentimenti, che cosa gli direi?". Risposi schiettamente a me stesso che gli avrei dato del cane! Sempre così: Cervello lucido e sentimento annebbiato. Non appena restato solo con mia madre *l'assalii subito*. Dovevo trovare un modo di suggerirle la cura dell'Annina senz'agitarla troppo. (83)⁸

La relazione tra madre e figlio si rivela d'ora in poi come un muto conflitto di potere, e dà vita a un vortice di aggressività a stento dissimulata. Il figlio carnefice si accinge a un certo punto a baciare la mano della donna in un impulso di compassione, ma si vede respinto sdegnosamente, con un brusco e laconico «Mi secchi!» (87). Mentre nella coscienza esaltata di lui balenano effimeri lampi di resipiscenza e di scrupoli morali, l'angoscia dell'inferma, sottoposta alla brutalità dell'esperimento senza

⁸ Il corsivo dell'ultimo capoverso è mio.

poterne riconoscere in nessun modo la finalità, si disvela nella *facies* terrificante del delirio:

Due o tre ore dopo, riposato interamente ritornai in me. Balzai in piedi spaventato di aver lasciato sola mamma. Non sentendo subito il suo respiro temetti di trovarla morta. Portai la candela accanto al suo letto. Allibii! Essa era seduta sebbene riversa sul guanciale. Accostai la candela alla sua faccia. Questa non era più tanto pallida e mi parve anzi rosea. Ciò che mi spaventò fu di veder errare sulle sue labbra un sorriso che in quel momento mi parve di pazza.

Aperse gli occhi e vedendomi mi prese la mano con un gesto vivace che avrebbe spaventato anche Clementi. – Ah! sei tu! – esclamò con gioia e certo con voce meno fievole di prima. (89)

La gioia intenzionalmente espressa copre e veicola un terribile atto di accusa pronunciato come una requisitoria, e un’ingiunzione di divieto a riprendere in alcun modo l’esperienza aberrante del «grande lavoro» («Come hai potuto immaginare una cosa tanto orribile? M’hai sepolta viva, tu! [...] La tua invenzione non è altro che un nuovo flagello. [...] Giurami che mai più metterai in un corpo umano una simile cosa... e neppure nel corpo di un povero animale creato dal Signore!», 89-90). Il pentimento finale dello scienziato posseduto dalla sua *hybris*, e giunto al limite di una devastante dissociazione psichica, riavvolge così il nastro della sua ossessionante speculazione.

Questo esempio dimostra chiaramente come in concreto lo spunto fantastico, pervenuto attraverso i passaggi di una prestigiosa e in parte codificata tradizione di genere, da Stevenson a Wells, possa smuovere e alimentare un più denso sostrato di riflessioni filosofico-scientifiche, e farne scaturire, per di più, nuovi motivi e spunti e nuove prospettive. La sconcertante rivelazione di un doppio ottusamente egoista, il «delinquente», con «la sua vita ristretta, piccola» (90-91), anonima, eticamente sepolto nella coscienza razionale del personaggio e nascosto dalla maschera del suo Io ideale, rappresenta un punto di tensione del discorso sveviano, destinato a ulteriori riprese. Al confronto con una fonte di ispirazione verosimilmente riconoscibile e prossima, qual è quella del più volte citato racconto di H.G. Wells, «The New Accelerator», del 1901,⁹ «Lo specifico del dottor Menghi» evidenzia uno scarto assai marcato, stilisticamente ravvisabile nel cupo spessore di un fatale *descensus ad inferos*, dove lo sforzo estremo dell’indagine scientifica ossifica o lede, per così dire, la struttura del carattere umano, sino a paralizzarlo e a condannarlo a morte. Di un alone fantastico è circonfusa la storia della «Buonissima madre», dove agisce con sfrontata prepotenza il fantasma dell’ereditarietà e della tara genetica. La problematica evoluzionistica, già provata nella commedia giovanile *Le teorie del conte Alberto* in toni scherzosi e parodici,¹⁰ assume in questo testo narrativo i tratti di una crudeltà nuova, che travolge ogni ragionevole aspettativa umana, schernisce

⁹ Tematicamente pertinente, in direzione della ricerca sveviana sull’emergere del Sé sconosciuto dal fondo della *hybris* faustiana dello scienziato, appare il riferimento a un altro, di poco precedente romanzo wellsiiano, *The Island of Dr. Moreau*, del 1896, anch’esso segnalato con puntuali argomentazioni in alcuni recenti lavori (cfr. Tortora, 2004, e Francone, 2013).

¹⁰ Cfr. Svevo, 2004c: 19-58.

amor proprio e valori morali, costringe a un adattamento forzoso, anzi a una completa soggezione, gli ignari e inermi soggetti umani, che si affannano intorno ai propri desideri e alle proprie aspettative di felicità. Come una forza tellurica, la trasmissione e l'evoluzione dei tratti e dei connotati ereditari scongegnano i disegni degli uomini, occultando combinazioni e selezioni naturali, che improvvisamente si svelano e si impongono a essi. Paradossalmente, la legge insita nella struttura biologica dei viventi si svela in conseguenze ed effetti del tutto imperscrutabili: il piccolo Achille ha ereditato, a quanto parrebbe, la sua malformazione fisica da un mero accidente occorso a suo padre bambino, mentre Carletto, il figlio del dottor Paolo, risulta esente da ogni ombra della pazzia materna, e l'illegittima incantevole Donata, con la sua trionfante salute, è salva dalla minaccia di una paventata contaminazione nel grembo di Amelia, ipoteticamente inquinato dal contatto col seme del marito.¹¹ L'incombere della malattia genetica sul destino di ogni creatura rappresenta, come Svevo sa dal famoso saggio zoliano del *De Sanctis*, qualcosa di simile al fato degli antichi. Ciò che importa qui è la valenza disturbante di quell'alea in cui consiste la precarietà dell'avventura umana, cioè la sua spettrale, pervasiva interferenza nel tessuto della storia in quanto storia naturale.

In parte sovrapponibile è il caso di un altro racconto incompiuto, «Il malocchio», databile intorno al 1913, che tuttavia presenta un tasso più elevato di conturbante mistero nella possessione del male da cui Vincenzo è afflitto, quel micidiale apparecchio organico, l'«arme» (382) del suo occhio torvo pronto a colpire sfrenatamente tutti i possibili oggetti della sua consapevole o inconsapevole invidia. In questo caso la tensione del racconto è accentuata da una strisciante *suspense*, nella ripetizione seriale degli assalti e delle stragi. Orgoglio, megalomania, rancore, odio, pongono le premesse di un automatico scatenamento offensivo che non si placa, e anzi presceglie ogni volta un bersaglio più prossimo e inconfessabile, sino alla vecchia madre (e forse al figlioletto).

L'intervento del medico, il «celebre oculista» consultato per indagare e sanare la potenza malefica dell'«altro suo "io"», l'autore dei delitti nascosto nel profondo dei perfetti globi oculari del protagonista, non può limitarsi a un compassionevole ascolto ma dovrebbe, per poter sradicare il male, prendere le forme di un violento, traumatico esorcismo, «strapp[ando] i due occhi malvagi», i mostruosi «ordigni» (392). Qui la falsa coscienza morale del personaggio si spegne e si nega drasticamente, per non riemergere più. Il colpevole incolpevole si adagia in un vizioso compiacimento di sé e dei propri poteri, appena velato dalla «paura di essere scoperto» (393). Il finale inconcluso del racconto sembra spegnere e di nuovo cominciare a caricare lentamente la tensione, in previsione di un perverso, trionfale sfogo della malvagità insita nella sua natura.

¹¹ Sulla cosiddetta teoria dell'impregnazione, formulata come ipotesi a partire dalle notazioni di Darwin sul sangue misto nei cavalli, Svevo come si sa torna più volte nei suoi scritti con intenzioni evidentemente ironiche. Nel racconto in questione l'ombra del dubbio, che attanaglia a lungo Amelia nella sua infrenabile ansia di gratificazione materna, assume però uno sconcertante significato di imprevedibilità e di fatalità, restituendo al fantastico un impreveduto aggancio alla sfera della razionalità scientifica.

Forse «Il malocchio», tra i diversi esperimenti fantastici di Italo Svevo, è l'unico in cui si possa riscontrare il *marker* retorico dell'esitazione todoroviana, in quanto i poteri di Vincenzo sembrano albergare in un recesso incognito e inafferrabile della sua natura.¹² L'elemento fantascientifico si riduce perciò all'operazione di espianto suggerita dal medico, un intervento di cauterizzazione del male che verrebbe interamente risolto nella sfera dell'organico, pur avendo com'è evidente un eclatante, enorme valore mitico-simbolico (nel rinvio alla punizione dell'accecamento di Edipo); mentre a esasperarsi progressivamente è il contrasto tra la formalmente incontestabile innocenza e la sostanziale colpevolezza dell'Io, trascinato quasi a forza verso l'agnizione del proprio orribile segreto.

La mancanza di un finale compiuto evidenzia un'irrisolutezza del conflitto, quale sembra ritornare anche nel caso di «Vino generoso», nell'incerto percorso delle sue differenti stesure e intitolazioni. Il primo titolo «Ombre notturne», apposto a due stesure tra loro diverse per ampiezza e per grado di elaborazione formale (ON1 e ON2), la prima delle quali probabilmente risalente al 1914,¹³ assume però uno spessore assolutamente nuovo, in quanto davvero inaugura nella sua più piena complessità il grande tema sveviano della malattia, della sua oggettiva e soggettiva ambivalenza. Il personaggio che narra, in forma tipicamente autobiografica, è un individuo dotato di un logoro organismo, la cui condizione di vita è perciò soggetta a un rigoroso controllo dei comportamenti prescritto dal medico ed esercitato quotidianamente dai suoi familiari. L'oppressione della cura consentirà una deroga eccezionale in occasione del banchetto nuziale di una nipote, durante il quale gli saranno permesse e severamente computate le trasgressioni al regime abituale. La trasgressione della festa è però reiterata e protestata con spirito ribelle nell'intenzionale abuso del vino, e fatalmente sospinge la confusa coscienza del malato verso l'«ombra» di un delirio onirico popolato di minacciosi e orribili scenari. La tortura della «cassaforte», «illuminata all'interno», in cui qualcuno (il malato, o piuttosto l'Alberi, o il grosso Giovanni) dovrà essere rinchiuso per morire, e che scatena una furibonda lotta per la sopravvivenza, sino al punto estremo dell'offerta della figlia, come innocente, inerme vittima sacrificale in sua vece, apre uno squarcio di orrorifico mistero, in cui i *topoi* del pozzo interiore – la «vita del sogno» come «vera vita» (147), che bisogna a ogni costo soffocare e tener segreta – coagulano diffusi elementi di dissociazione e di smarrimento. Questo *trait* fantastico trova corpo e legittimazione nella dimensione del sogno, ma dal sogno esplode come un violento distruttore di caratteri, di volontà, di identità.

Un accurato confronto delle varianti introdotte con le più tarde riscritture del testo, tra

¹² Mi riferisco in particolare alla «évanescence» del fantastico, tra soprannaturale spiegato e soprannaturale accettato: una condizione di effimera riconoscibilità semantica e stilistica del genere stesso (cfr. Todorov, 1970: 46-47).

¹³ I problemi di datazione delle varie stesure di questo racconto configurano un caso particolarmente complesso e interessante nel quadro della filologia sveviana, poiché la rielaborazione del testo mette in gioco passaggi cruciali nella focalizzazione di un tema fondamentale come quello della malattia e della cura, e nella trattazione di elementi ricorrenti dell'immaginario fantastico. Rinvio alle scelte di messa a testo dei materiali manoscritti, alle note di apparato e al commento analitico di Clotilde Bertoni, in Svevo, 2004b: 899-907.

il 1926 e il 1927 (da ON2 a VG1 a VG), in vista di una pubblicazione in rivista (*La Fiera Letteraria*, 28 agosto 1927; III, 35), consentirebbe di censire non solo i procedimenti di ampliamento e di rifinitura stilistica ma i meccanismi di proliferazione simbolica dell'elemento fantastico, a partire dalla prima, schematica denotazione dello spazio onirico. Nel secondo testo, la cassa si trova in una «grotta» appositamente costruita da alcuni uomini «per una cura che avevano inventato», nello spirito di «una nuova religione basata su un olocausto»: «Non era naturale questa grotta ma era stata fatta da qualche nostro predecessore che aveva creduto di scoprire il bene dell'umanità. Tutto questo intesi subito. Dove c'è a questo mondo un'altra costruzione tanto espressiva?» (174).¹⁴

E nel testo definitivo (VG) ulteriori dettagli realistici puntualizzano e accentuano l'effetto di irrealtà angosciante che la visione porta con sé: «Una grotta vastissima, rozza, priva di quegli addobbi che nelle grotte la natura si diverte a creare, e perciò dovuta sicuramente all'opera dell'uomo; oscura, nella quale io sedevo su un treppiedi di legno accanto a una cassa di vetro, debolmente illuminata di una luce che io ritenni fosse una sua qualità, l'unica luce che ci fosse nel vasto ambiente, e che arrivava ad illuminare me, una parete composta di pietroni grezzi e di sotto un muro cementato» (142).

Qui la costruzione del luogo immaginario, così come riflesso nel sogno, evidenzia di per sé una rigorosa finalizzazione, e il disegno provvidenziale della cura sembra eccedere ormai il destino di un trascurabile soggetto umano, perché grava sull'intera umanità. In accezioni vagamente distopiche prende forma un antimondo in cui tutto era preparato, e verso cui nel tempo-spazio del sogno si è attratti inesorabilmente, nonostante la resistenza della coscienza razionale, che istintivamente vuol sopravvivere e salvarsi. Già in ON2 questa sorta di coazione violenta è del tutto svelata: «Io mi sentivo attratto verso la cassa dallo sguardo di Alberi rivolto a me trionfalmente. M'avvicinavo ad essa di pochi centimetri alla volta ma sapevo che quando fossi giunto a [un] metro dalla stessa (così era la legge), in un solo salto mi sarei trovato rinchiuso e boccheggianti» (176).¹⁵

Il risveglio, con la presa di coscienza della punizione subita per le incongrue intemperanze della festa, dà luogo nel finale di ON2 e di VG1 all'assillo di una paralizzante, schiacciante alternativa fra l'«antro» della cura forzosamente accettata, e tuttavia «benefica», e il più orribile sconcerto del «vasto triste mondo» (177, 196) per una volta impostosi alla visione e all'esperienza di sé, in cui sarà fatale infine ripiombare.¹⁶

Nelle ultime due versioni del racconto il cambio di titolo segnala una torsione forse a

¹⁴ Si cita da «Ombre notturne» [riscrittura del 1926].

¹⁵ Si cita da «Ombre notturne» [riscrittura del 1926].

¹⁶ Riporto il finale del racconto dalla prima versione di VG, che differisce del resto minimamente dal testo di ON2: «Ritornai volenteroso al regime del dottor Paoli. Tutti intorno a me credono che la mia tristezza derivi dal dolore delle rinunzie cui sono obbligato. Non è più questo che mi dolga. Affatto. Io mi sento chiuso in questo benefico regime come in un recinto, che mi tolga la visione di un vasto, triste mondo cui appartengo, che ho scoperto e che so esistere sempre. Talvolta sento che mi s'avvicini e che mi riprenderà» (Svevo, 2004b: 196).

lungo meditata del senso, la via d'uscita per un approdo eticamente rilevato del lungo *excursus* intrapsichico. La generosità dell'originario progetto di vita, non immemore dei suoi aneliti rivoluzionari, e poi seppellito nella quotidiana *routine* delle pastiglie e delle gocce, torna a contrastare con forza la vile pulsione dello 'scodinzolare', fattasi urgente, incontrollabile e degradante nell'angoscia del cedimento finale. Si tratta di un'immagine di estrema violenza grottesca, che funge da sinistro riflesso della coscienza spezzata e dissociata, deflagrata.

La forza disturbante del sogno, e del materiale onirico fantasticamente rielaborato, emerge dalle successive revisioni del testo novellistico come un *fil rouge*, una traccia destinata a diramarsi su diversi piani, ossia quello dell'ermeneutica propriamente psicoanalitica e quello della sua falsificazione teorica e letteraria.

2.

La disseminazione del fantastico in svariati esperimenti narrativi e teatrali di Italo Svevo (oltreché, spiccatamente, nell'*opus magnum* della *Coscienza di Zeno*) risulta coerentemente orientata in direzione di un arricchimento della prospettiva modernista. Dal livello basico del repertorio tardo-naturalista, da cui derivano situazioni topiche suscettibili di trattamenti parodici, si attivano, come si è visto, rilevanti connessioni con le problematiche filosofico-scientifiche dell'evoluzionismo e della nuova medicina (immunologia, biologia e genetica *ante litteram*, psichiatria post-lombrosiana, ecc.), nutrendo di inquietudini etiche e di tensioni speculative la ricerca dello scrittore analista. Gli spunti propriamente fantascientifici accennano talora aperture distopiche (come si vedrà nel caso del «Corto viaggio sentimentale», e come è evidente nell'esplosivo finale della *Coscienza*), ma senza mai distendersi nella dimensione di un astratto immaginario filosofico.¹⁷ In definitiva, le soluzioni di genere appaiono ogni volta piegate a una curva di riflessione teorico-critica, dove il ruolo dell'irrazionale si struttura in un suo preciso e ben delimitato ambito di significazione.

Il flusso della vita individuale e della vita delle specie svela oscuri e indecifrabili meccanismi di adattamento, formalizzati dalle leggi scritte e non scritte della vita sociale, cosicché un velo di angosciosa imponderabilità si distende sempre più su tutto il campo dell'esperienza umana. Psiche e soma generano intrecci confusi, nonostante la sempre più pervasiva oltranza delle scienze moderne: inedite forme di spettralità popolano i luoghi deputati della norma borghese,¹⁸ dal terreno delle

¹⁷ Sul carattere intellettualistico e non più emozionale del fantastico novecentesco, così delineato da Italo Calvino soprattutto in «Definizioni di territori: il fantastico» (1970), poi ripreso in Calvino, 1980, ci sarebbe da ritornare con una maggiore attenzione alle differenze anche marcate di svolgimenti e di soluzioni, tenendo conto che le simulazioni avveniristiche e meta-letterarie elaborate in base a modelli scientifico-tecnologici rappresentano solo una delle pratiche – e sia pure la più fortunata e corrente – della moderna *science fiction*, mentre dense e più pervasive reinterpretazioni del fantastico 'senza spiriti' tracciano vie imprevedibili di sopravvivenza.

¹⁸ Per una sintetica e stringente disamina di questo nuovo orizzonte del fantastico, aperto circa a metà del secolo passato in molteplici direzioni di senso, caratterizzato dalla scomparsa dell'Oltre e dalla corrispondente incombenza di significanti oscuri e nascosti dietro la deludente, sfuggente banalità dei fenomeni sociali, è da consultare il volume

relazioni economiche e commerciali al chiuso territorio dei legami familiari e delle discendenze di sangue, al vissuto intrapsichico di ogni atomizzata individualità. Attraverso tali percorsi di esplorazione uno scrittore come Svevo contribuisce a disarticolare ulteriormente, con i propri originali strumenti stilistici e retorici, l'intero repertorio delle rappresentazioni e delle narrazioni del mondo.

Un esempio particolarmente riuscito di innesto del fantastico all'interno di una narrazione di trascurabili fatti e di aggrovigliati pensieri interiori è quello del «Corto viaggio sentimentale», riconducibile alla fase della produzione tarda e più matura dello scrittore. L'ispirazione lucidamente sterniana del racconto veicola una tensione analitica rigorosa e implacabile, in cui si agganciano l'uno all'altro i temi della memoria e della comunicazione, della costrizione della menzogna sociale, della libertà e del desiderio, del piacere e della rinuncia, insomma della «vita intensa» (505) e dei suoi fallaci miraggi. La trovata fantascientifica del finale segnala come un deragliamento del treno sulla linea Torino-Trieste, uno scarto di velocità e di direzione che oltrepassa il rassicurante ritmo *routinier* della chiacchiera, della rimuginazione e della *rêverie*. E non è un caso che tale deflagrante deragliamento coincida con il delocalizzante affondamento onirico del soggetto, la sua uscita dal tempo-spazio dell'*hic et nunc*, e la proiezione del confuso materiale psichico, ribollente sotto traccia, in una sorta di sconvolgente *cauchemar*. Il carrello lanciato nello spazio in direzione del pianeta Marte, sul quale è precariamente agganciato il corpo dell'incauto viaggiatore, non è altro che la versione cinetica della cassa della tortura descritta nel sogno di «Vino generoso»: «Insomma il signor Aghios era avviato verso il pianeta Marte, sdraiato su un carrello che si muoveva traverso lo spazio come sulle rotaie. Egli vi era sdraiato bocconi e invece di pavimento il carrello aveva delle assi su cui dolorante poggiava il suo corpo. Una delle assi passava sul suo petto e rendeva più pesante la tasca che vi era. Sotto a lui c'era lo spazio infinito e al di sopra anche. La terra non si vedeva più e Marte non ancora né si vide mai» (597). Anche qui, dall'angustia soffocante della costrizione si dirama la ripetuta fantasia dell'atteso soccorso, che è allo stesso tempo minaccia, limitazione della libertà assoluta del viaggio spaziale (ed è il caso della moglie come del misterioso compagno di scompartimento ferroviario, il Bacis), o addirittura, nella folgorante evocazione della ragazza semplice e sottomessa, indecoroso compimento della fantasia incestuosa che accompagna il signor Aghios (e il suo genere) nell'intero viaggio della sua ambigua vita:

Una voce dolce, musicale, ma vicinissima domandò: – Io sono pronta alla partenza, se mi vuoi. In sogno una parola e il suo suono dipinge intera la persona che la emette. Era Anna, la fanciulla bionda dalle linee dolci salvo le mani abituate al grande lavoro. Quell'Anna che s'era lasciata ingannare dalla sincerità della carne. Il cuore paterno dell'Aghios si commosse fino alle sue più intime fibre. Egli la voleva con sé per allontanarla da Berta e da Giovanni che la umiliavano e anche dal Bacis del quale non c'era da fidarsi, il traditore che l'aveva ingannata con la sincerità della carne.

collettaneo a cura di Puglia, Fusillo, Lazzarin, Mangini (2018), con particolare riferimento ai saggi di S. Cigliana, E. Puglia e S. Lazzarin.

E quando essa fu con lui, sul carrello, sotto a lui, coperta da quegli stracci che l'adornavano ma che ricavavano ogni loro bellezza dal suo corpo morbido giovanile non ancora sformato dall'incipiente maternità. I capelli biondi svolazzavano nell'aria che per essi c'era sotto a loro. Ora non avrebbe più dovuto esserci del dolore alla tasca del petto. Ma un greve peso v'era tuttavia. Anna probabilmente vi si era afferrata per sentirsi sicura.

E si procedette così senza parole mentre il signor Aghios pensò: "È la mia figliuola. Le insegnerò a non fidarsi più di alcuna sincerità". (598-599)

La protestata negazione del Sé è in diretta e fulminea dipendenza da questa irruzione dell'immaginario fantastico nel campo della coscienza, con la sua violenta effrazione di regole e di logiche di comportamento e di auto-rappresentazione, tenute fin qui a stento in decoroso equilibrio. La non normalità del personaggio, più volte dichiarata a petto con la normalità compiaciuta e deprimente del compagno di viaggio, il Borlini fumatore di sigari, esplose improvvisamente e rovinosamente nella proiezione del desiderio sessuale, evidenziando la sua inerme, scoperta fragilità:

– Ma perché la mia figliuola ha da giacere così sotto a me? È il sesso? Io non lo voglio –. E urlò: – Io sono il padre, il buon padre virtuoso.

Subito Anna fu seduta lontano da lui ad un angolo del carrello in grande pericolo di scivolarne nell'orrendo spazio, e l'Aghios gridò: – Ritorna, ritorna, si vede che su quest'ordigno non si può stare altrimenti –. E Anna obbediente ritornò a lui come prima, meglio di prima. E lo spazio era infinito e perciò quella posizione doveva durare eterna. (599)

In questa stretta concatenazione di piani narrativi, tra la riflessione dell'autoanalisi e la rivelazione di un vissuto veramente abissale, mi pare si evidenzi limpidamente la specificità del fantastico sveviano, il suo deciso distanziamento dagli stereotipati filoni tardo-ottocenteschi e il suo approdo all'inquietante opacità di una materia nuova e sfuggente. Il punto di fusione sta nella contiguità tra il viaggio e il sogno, l'inconcludente sequenzialità degli incontri e delle maschere che si affacciano sulla retina del viaggiatore e la profondità insondabile del fatto onirico. Il treno lanciato a piena velocità innesca una capacità di sguardo alieno, capace di evocare oltre il tempo un'originaria assenza di vita, e di indagare nel tempo i fermenti di una vita ammorbante, di un'evoluzione patologica e parassitaria delle forme viventi. Il sogno esplose a sua volta come «in un lampo di magnesio in cui s'agit[ano] cose e persone» (576).

3.

Quale sia e come possa apprezzarsi in un'ottica evolutiva lo snodo cruciale di una lunga storia, nel passaggio – per così dire – dal fantastico razionale con fantasmi al fantastico senza fantasmi, è forse una questione ancor oggi bisognosa di approfondimenti teorici e analitici, cui il caso Svevo offre – mi sembra – interessanti campioni di verifica. L'irriducibilità di senso del mondo esperito e vissuto ai dati e agli schemi della scienza positiva, così come sembra imporsi alla cultura europea fra

Otto e Novecento, non discende certo da un'indigeribile sostanzialità dell'essere, dalla rivalsa di un "mistero" della vita negato e pur sempre eccedente, come volle lasciar intendere la prima ondata di irrazionalismo spiritualista della *fin de siècle*, bensì dalla scoperta progressiva e dal conseguente scavo di nuovi e sconosciuti piani di realtà. In questo contesto la doppiezza degli eventi e delle figure verrà a rivelarsi scaturendo non da un presunto fondale noumenico ma dal fondo pulsante e vivo dell'esperienza umana, dalle strutture dinamiche di un'incoercibile tensione vitale. Per rintracciare e censire in questa prospettiva altri approdi innovativi della ricerca sveviana, sarà il caso di ritornare all'asciuttezza della scrittura teatrale, in particolare nella commedia in tre atti *Un marito*, ideata ed elaborata nell'arco di tempo fra il 1895 e il 1903,¹⁹ dove l'ingombrante 'assenza' del fantasma della moglie uccisa consente un istruttivo confronto con l'analogo protagonismo della defunta Clelia nello "scherzo" di *Terzetto spezzato*. Si potrebbe ravvisare però in *Un marito* una sorta di compiuto riassorbimento del motivo fantastico, dissolto e risolto in una chiusa e muta dinamica di ossessioni scatenate dall'evento dell'uxoricidio, dalla sua irrevocabile, sempre attuale incombenza. Nella spoglia essenzialità dell'arredo scenico si staglia infatti, sulla parete di fondo dello studio legale di Federico Arcetri, «*un ritratto di donna*» (Svevo, 2004c: 289),²⁰ attivo agente semiotico di un inestricabile patto di morte tra vittima e carnefice, e fra i loro comprimari e consanguinei.²¹ All'«*[a]mbiente di severa eleganza*» (289) dello studio corrisponde nell'abitazione la semplicità della stanza di ricevimento, dotata di «*[m]obili comodi e seri*» (316): luoghi e oggetti trasudano una parvenza di normalità abitata da presenze occulte. Al conturbante riaffioramento dell'immagine della donna assassinata, che è anche e soprattutto un'immagine mentale, appaiono vincolati tutti i personaggi della commedia, timorosi di evocarla anche solo per allusioni.

La madre Arianna, «*vecchia dama sofferente vestita in lutto profondo*» (289), irrompe nella prima scena dell'atto primo a denunciare l'irrisione di quell'ostentato legame di fedeltà coniugale che è deflagrato nell'atrocità del delitto, verbalizzando con foga il risentimento nei confronti dell'assassino, e prospettando una conclusiva quanto improbabile resa dei conti, che dovrà avvenire alla presenza di «lei»: «Lei in questo luogo? Oh! mi parve imbartermi in lei viva» (291). Allo stesso modo l'entrata in scena di Bice, la seconda moglie, e poi quella del suo improbabile amante, Paolo, innescano l'angosciosa attesa di un'iterazione meccanica del delitto, atto non passionale ma lucidamente concepito ed eseguito, in cui la personalità di Federico si è definitivamente fissata. A conferma di questa ossessiva presenza del fantasma insanguinato, che impedisce qualsiasi effettivo superamento di un blocco

¹⁹ Si tratta di un esperimento di dramma modernista, fra i più tormentati e complessi nell'intera drammaturgia di Svevo, non soltanto per l'evidente influenza dei più importanti modelli del teatro europeo a cavallo tra i due secoli (Čechov, Ibsen, Strindberg, Pirandello), ma per la capacità di approfondimento dei detti e non detti della falsa coscienza borghese nello spazio domestico-familiare, sino al punto di coglierne e decifrarne la mortuaria invadenza.

²⁰ Qui, e nelle citazioni seguenti, i corsivi sono quelli originali delle didascalie teatrali.

²¹ Il ritratto di Clelia assassinata dal marito rappresenta non tanto una memoria ammonitrice della tragedia passata, quanto un attualissimo soggetto interlocutore, con cui Arianna, Federico e Bice sono continuamente obbligati a confrontarsi, e a dialogare.

inestricabile, interverrà infine il caso di scuola di un altro uxoricidio, quello compiuto da un certo Vincenzo Cerigni in identiche circostanze di flagranza del tradimento: e tale uxoricidio invocherebbe, anzi esigerebbe da parte di Federico l'obbligo di una difesa legale in cui il suo personale vissuto torni a ribadire la propria onorabilità e la propria monumentale oltranza.

La rigidità della postura eroica, cioè della "protesta virile" del marito tradito, imputato e giudice assolvente della propria colpa, deriva dalla pretesa di un chiuso patto di fedeltà, che intende collegare alla lampeggiante immagine della prima moglie le figure di Bice e di Arianna, ciascuna agganciata in distinte e derivate connessioni di ruoli: la seconda moglie, per l'innamoramento da lei concepito proprio in seguito alla tragedia e per effetto della vittoriosa autodifesa di Federico; la suocera, per l'intensissimo legame edipico che lega l'una all'altro e viceversa.

La difficile trattativa che coinvolge i personaggi di questo cupo dramma borghese, non privo di pertinenti suggestioni pirandelliane,²² nel tentativo che essi compiono di tutelare da differenti punti di vista il misterioso senso di una reciproca dipendenza, segue e recupera una sequenza di scene visionariamente alterate, cui ciascuno di essi riferisce la propria attuale condizione di tormento e di violenza repressa. La voluttà, con cui Federico assapora da allora il ricordo della propria trionfante autodifesa in tribunale, nutre la pulsione omicida nel suo ossessivo reinnescarsi, come egli la confessa a Bice nella scena nona del secondo atto:

Quello ch'è passato dorme lontano. Ma poi (*adirandosi*) non bisognava rimettermi nella stessa posizione, farmi rifare una parte di quella tragedia. Ero agl'inizi, ma mi vedevo già arrivato all'ultimo atto e oltre a difendermi, a spiegare a tutti e a me stesso la mia azione. Io mi sento ora come se avessi ucciso Clara pochi minuti or sono. Un momento fa, abbandonatomi a quel tavolo ai miei sogni, mi ritrovai che uccidevo, uccidevo senza riposo. E quando guardo te, istintivamente il mio occhio cerca sul tuo corpo il punto ove dovrei colpire per farti soffrire meno. (339)

Gli occhi della seconda moglie, tanto amati, avrebbero dovuto cancellare con la loro vivezza lo sguardo di Clara moribonda, e invece fissarono nel profondo «il bisogno della colpa» (338), e con esso la fascinazione funerea dell'evento:

Una minaccia orrenda! E allora quegli occhi ch'erano la vita, divennero la morte, la morte data da me. E mi guardano già adesso quando hanno ancora tutta la loro luce, rimproverando, pieni di lagrime, pieni delle ultime lagrime. [...] Sì! Non è mica vero che si possa uccidere e dimenticare. Io ho ucciso e dovetti farlo e – te l'ho già detto – lo farei di nuovo. Ma poi tutta la vita si muta e diventa seria e fosca. Il colpo di coltello che diedi a Clara colpì me pure. Non avevo ancora raggiunto col mio coltello il suo cuore e già compresi che ferivo pur me. [...] E almeno ella si fosse difesa! Come avrei amato che mi avesse ficcato le unghie negli occhi! Ma no! Essa pose la piccola mano bianca sugli occhi per schermirsi, per non vedermi e mi lasciò fare. (*s'incanta per un istante in quella visione*). (338-339)

Con analogo forza di costrizione agisce nel rapporto tra Federico e Arianna il vincolo inesorabile della colpa, che il verdetto di assoluzione avrebbe potuto forse sanzionare

²² Mi riferisco all'assillante tortura cui Federico si dispone nei dialoghi con Arianna, con Bice, con Augusto e Paolo, ma in realtà soprattutto con se stesso, presumendo di poter esercitare un controllo mentale sui fantasmi del passato.

e cancellare. Coticché, mentre la donna riconosce di aver sognato che il destino di morte di Clara potesse essere revocato miracolosamente, e reso non avvenuto, dalla giustizia della pena a lei inflitta («Sognavo – che so io? – che assolto voi avreste potuto assolvere a vostra volta Clara e ridarle la vita. [...] Nessun ragionamento valeva a convincermi che, morta Clara, dovesse nello stesso tempo morire il mio affetto materno per voi. [...] Oh! povero il mio figliuolo! pensavo credendo di conoscervi. Perché non è morto nello stesso tempo?», 312), il marito pervicacemente pretende da lei il perdono, in un tumulto di deliranti fantasie penitenziali.

Lo scioglimento della *Spannung* drammaturgica, come esso si produce a partire dalla scena nona del secondo atto con il serrato dialogo tra Federico e Bice (che depotenzia, e nel più sbrigativo terz'atto canalizza verso gli esiti di una rituale condivisione della colpa e del rimorso ogni risorgente smania di vendetta), nasce con evidenza dal delirio di Federico, che sulla scorta delle didascalie di scena lo spettatore vedrà «*assiso al tavolo*»: «*come per immergersi meglio in un pensiero ha poggiato i gomiti sul tavolo e la testa fra le mani. Lentamente la testa scivola finché la fronte va a toccare il tavolo. Dopo una pausa, egli s'alza con un gemito d'orrore*» (337).²³

A propiziare il lavacro finale delle lacrime e della pena, nel vagheggiamento di una «nostra comune grande infelicità» (347), è dunque la violenta coazione del legame di sangue incistato nei recessi della mente, un legame in cui si condensa l'orrore della morte nel salotto,²⁴ il segreto della quotidiana crudeltà in cui galleggiano le relazioni della famiglia borghese.

Anche a prescindere dal giudizio sul grado di riuscita di questo tormentato quanto impegnativo esperimento teatrale, non c'è dubbio che proprio da esso si generino i più tardi e originali sviluppi della drammaturgia sveviana, con particolare riferimento al testo della *Rigenerazione* (1927-1928), che possiamo considerare una *summa* del realismo critico applicato ai luoghi e ai temi classici della chiacchiera familiare. La caratteristica principale di questo realismo sta appunto in una forma di raffinato equilibrio di istanze ideologiche e fantastiche, che si mescolano in una scoppiettante concatenazione di situazioni e di scene con la mediazione di intervalli e di un finale propriamente onirici. Sulla complessa vicenda del «taglio» (648) rigenerante, cui Giovanni si lascia indurre dal giovane nipote Guido, incombe il fantasma del senile Valentino, il cui segreto è sepolto nella memoria rancorosa di Emma. Tra le stanze luminose e confortevoli della villa di Giovanni, allietate dagli uccellini e dagli altri animaletti di Anna, la luttuosa figura di Emma rappresenta infatti e reinterpreta, come un funebre *memento*, la vergognosa decrepitezza del marito, con cui ognuno dei

²³ Corsivi delle didascalie teatrali.

²⁴ *La morte nel salotto. Guida al teatro d'Italo Svevo* è il titolo della prima monografia dedicata al teatro sveviano da Ruggero Rimini (1974): saggio meritorio il suo, non soltanto per il coraggioso confronto con testi sostanzialmente inediti, e mai passati sino ad allora neppure al filtro di una critica da *foyer*, ma per la lucida messa a fuoco del messaggio in essi coerentemente connesso alla narrativa maggiore.

personaggi, soprattutto maschili, deve fare i conti.²⁵

L'altro fantasma, che funge da titubante antagonista di Valentino, è il doppio vitale del saggio e taciturno commerciante Giovanni, la sua replicante, euforica fisionomia di operato, che non a caso sarà esposta da Guido, portavoce e procacciatore d'affari per conto del chirurgo Giannottini, come *réclame* pubblicitaria degli ultimi ritrovati della scienza. Già nel primo atto, alla lugubre e schifosa dissolvenza dell'immagine del «povero» Valentino, «brutto», «bruttino», «bruttissimo» (622-623), con «quella faccia rincagnata, gli occhi cisposi, la mandibola cascante» (633), «[c]on quella bocca eternamente semiaperta come quella di un ebete» (623), «mort[o] che put[e]» (634), «marcio fino all'osso» (691), così come rimbalza dalla memoria di Anna a quella di Enrico e infine di Giovanni, si contrappone il sogno conturbante del ringiovanimento, con cui Giovanni fa i conti per tutta la commedia fra tumulti di coscienza e inconsce pulsioni. L'inquietante vissuto interiore del «vecchio signore» (649) consiste nel conflitto tra l'ordine mortuario della sua senescente vita attuale, vita morale ma destinata a farsi inevitabilmente sempre più «inerte, debole, suicida» (682), e il liberatorio disordine di una stupefacente inversione del tempo. Nel sogno che fa da intermezzo fra il primo e il secondo atto, egli si vede scosso e agito dai cinici ragionamenti dei medici, dai calcoli di convenienza e dalle immorali previsioni riguardanti la vitalità ritrovata e i suoi legittimi ma sconvenienti sfrenamenti: la sua figura immaginariamente si distacca da ogni controllo, adattandosi all'abnorme normalità di un mondo che presto sarà un mondo senza più vecchi, si fa cioè fantasma angoscioso di una giovinezza obbligatoria e abusiva.

Come in una tenaglia si dibatte la coscienza infelice del personaggio, giunto alla vigilia di un definitivo bilancio, sballottato dal terrore della morte e dalla reviviscenza dei suoi impulsi vitali. La vena del fantastico imbeve tutto un percorso di tardive inquietudini, frantumando l'esemplare razionalità della sua vita passata di abile e onesto commerciante. Più volte si insiste sulla mutata postura del vecchio operato, sulla cura di sé che traspare da ogni gesto e da ogni dettaglio, e tali particolari descrivono una ri-costruzione che cerca il proprio spazio di realtà, e infine lo riconosce nell'intimo del proprio raccoglimento, come memoria, come rielaborazione della temporalità, come misura esistenziale ultima e irrinunciabile. Non è un caso che il sogno dell'«Intermezzo» fra il secondo e il terzo atto, in cui si proietta senza più reticenze o coperture la rappresentazione del desiderio di Pauletta (che è anche Renata, è Margherita, è Rita), la prepotenza del suo fantasma, che pretende il pieno soddisfacimento della propria vincente femminilità con l'eliminazione fisica della moglie legittima, trovi il modo di filtrare nei lunghi e spezzettati confronti dell'atto terzo, fra padre e figlia, fra marito e moglie, fra zio e nipote, destinati a riassumere il proprio senso nel sogno finale. La realtà dei rapporti

²⁵ Sugli angosciosi pronostici di decadenza e di declino della civiltà che attraversarono l'Europa della fine secolo, alimentati dai nuovi orientamenti della ricerca biologica e medica, e diffusi al livello della cultura di massa, rinvio a M. Sechi, «Senilità precoce e vecchiezza d'Europa. Italo Svevo fra medici e filosofi: 1898-1905, e oltre», in Sechi, 2009: 203-228.

umani, nel contesto ben definito di un ambiente sociale solido e garantito, si riassetta come una più avanzata, precaria formazione di compromesso tra paralizzanti angosce e nuovi, sorprendenti slanci verso un fantastico attingimento di verità.

La slabbratura che il «taglio» produce, come rifiuto del vivere per la morte, non è risarcibile se non nel suo effetto di demistificazione delle relazioni familiari, oltre ogni benevola finzione di incolpevolezza. La protesta di Giovanni rimane perciò alla fine come un coraggioso ammonimento, un *flash* che inquadra il totale della scena dove tutti appaiono e sono «fuori di posto» (765).

Forse non è un caso, se a sua volta la straordinaria, accattivante affabulazione del vecchio Zeno, svoltasi nella finzione di più manoscritti e di costruzioni testuali complesse, si sia conclusa con una pagina di visionaria gravidanza, la cui cifra formale esorbita da ogni logica di racconto. Nel finale della *Coscienza* il fantastico pretende una nuova e irrinunciabile incisività di senso, in cui si incrociano la lucida distopia della dittatura degli ordigni e l'accorata apologia della malattia salvifica, unica resistente risorsa dell'umano che oltrepassa se stesso e le proprie suicidarie ossessioni. La palingenesi sognata impone il suo registro retorico sopravanzando il minuto e svagato *piétiner sur place* dell'abile speculatore, che inanella lucrose compravendite nel mentre stranito contempla il mondo sconvolto dalla guerra.

L'insensata razionalità del mondo deflagrato, tuttavia sordidamente funzionante nelle sue spietate leggi economiche, si spacca in una faglia di incommensurabile potenza, ne risultano decentrati tutti i presunti soggetti di esperienza e di narrazione, un sapore di *conte philosophique* si sprigiona all'improvviso, affidando al lettore un'irrisolvibile ambiguità di messaggio.

4.

Come esiguo ma non insignificante *addendum* di questa veloce e incompleta esplorazione del fantastico sveviano, sarà il caso di proporre qualche considerazione riguardante più in concreto le mescolanze di registri stilistici e retorici che il modo fantastico favorisce, a quanto pare, nel laboratorio dello scrittore. Se è vero che fin dalle recensioni e dagli articoli d'esordio, pubblicati sull'*Indipendente* negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, emerge con chiarezza un'impostazione per così dire democratica del suo discorso critico, mai fattosi sprezzante o insofferente – neppure negli anni del successo e della legittimazione dei suoi esiti più innovativi – nei confronti dei gusti del pubblico di massa, e se di conseguenza non si riscontrano mai in lui suggestioni o progetti di rottura formale avanguardistica, tutto ciò giustifica e spiega piuttosto un aperto sperimentalismo di tipologie e di modelli, variamente riferibili al territorio della prosa. Prosa narrativa e prosa saggistica, giornalismo, letteratura e scritture private, prosa di invenzione e prosa autobiografica, teatro, apologo, fiaba e romanzo. L'orizzonte di realismo critico verso cui Svevo dirige coerentemente la sua ricerca si nutre di pensiero filosofico e di scienza, con

un'opzione prettamente antidogmatica e antispeculativa, ed è in questa direzione che il fantastico gli offre le sue più larghe e suggestive aperture di senso.

A ripercorrere in rapida successione tutte le tappe fondamentali della sua carriera, non si può non registrare una continua, significativa instabilità o precarietà di soluzioni formali, partendo dal romanzone *Una vita*, denso di passaggi teorico-filosofici e insieme ricco di studi d'ambiente e di tipizzazioni sociologiche, e passando poi alla misura breve e alla tessitura sentimentale di *Senilità*, per dilatare poi enormemente il campo degli esperimenti nei lunghi anni di rinuncia alla letteratura come mestiere, in un ventaglio di prove che pare sorprendente per varietà e per contraddittorietà di sviluppi, e infine convergere verso la più originale invenzione tecnico-formale della *Coscienza* e delle ultime cose, in cui la forza disgregatrice dello 'scribacchiare' rifonda la felicità del racconto con un'imprevista vivacità e freschezza. Il pozzo della coscienza, da cui pullulano agglutinazioni di grumi mnestici, e luminescenti, agghiaccianti visioni di futuro post-umano, è il luogo archetipico delle domande senza risposta, delle paure e delle rivelazioni, dei turbamenti e delle più frementi acrobazie della mente umana. Svevo ne è consapevole in ogni passaggio del suo lavoro, perciò semplicemente diffida di ogni costrizione teoreticistica e di ogni blindatura programmatica che possa soffocarne la problematicità.

Bibliografia

BALDI, Valentino (2022): «Lo scienziato paranoico. Psicosi e statuto del referente nello *Specifico del dottor Menghi*», *Allegoria*, 85, gennaio-giugno, pp. 24-56.

CALVINO, Italo (1980): *Una pietra sopra*, Garzanti, Milano.

FRANCONE, Graziana (2013): «Sieri rigeneranti, trapianti ghiandolari e "medicamenti" vari: la manipolazione del corpo nell'officina novellistica di Svevo», in Graziana Francone, *Prove d'autore. Genetica e tematiche strutturanti nell'officina di Italo Svevo*, Mucchi, Modena, pp. 47-80.

JUNKERJÜRGEN, Ralf (2003): «Italo Svevo: *Il malocchio*», in Manfred Lentzen (a cura di), *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Schmidt, Berlin, pp. 19-30.

LAMBERTI, Enza (2008): «Faustismo mercantile e superstizione metaforica nel fantastico sveviano», in Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia (a cura di), «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, AM&D, Cagliari, pp. 240-249.

LAZZARIN, Stefano, BENEDUCE, Felice Italo, CONTI, Eleonora, FONI, Fabrizio, FRESU, Rita, ZUDINI, Claudia (2016): *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Mondadori Education-Le Monnier Università, Firenze.

MARASCO, Chiara (2007): «Suggerimenti fantastiche e rivelazioni scientifiche in una

- novella di Italo Svevo: *Lo specifico del dottor Menghi*», in Antonio D'Elia, Alberico Guarnieri, Monica Lanzillotta, Giuseppe Lo Castro (a cura di), *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Pellegrini, Cosenza, pp. 437-455.
- PALMIERI, Giovanni (1998): «Positivismo spiritista. Zeno (Svevo) e i suoi libri», *La Rassegna della letteratura italiana*, 102, 1, gennaio-giugno, pp. 58-66.
- PUGLIA, Ezio, FUSILLO, Massimo, LAZZARIN, Stefano, MANGINI, Angelo M. (a cura di) (2018): *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna.
- RIMINI, Ruggero (1974): *La morte nel salotto. Guida al teatro d'Italo Svevo*, Vallecchi, Firenze.
- RODA, Vittorio (2009): «L'occhio che uccide», in Vittorio Roda, *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna, pp. 57-79.
- SECHI, Mario (a cura di) (2009): *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, Donzelli, Roma.
- SVEVO, Italo (2004a): *Tutte le opere. Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano.
- (2004b): *Tutte le opere. Racconti e Scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano.
- (2004c): *Tutte le opere. Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- TORTORA, Massimiliano (2004): «Il punto su Svevo: 1994-2004», *Moderna*, VI, 2, pp. 169-185.
- VERBARO, Caterina (2008): «Vedere è potere: paradigma del fantastico e sapere psicoanalitico nel *Malocchio* di Italo Svevo», in Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia (a cura di), «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, AM&D, Cagliari, pp. 250-261.
- WEISS, Beno (2001): «Italo Svevo's *Lo specifico del dottor Menghi*: Science Fiction?», in Robert Lima (a cura di), *Texts and Contexts. A Tribute to Beno Weiss*, introduzione di Olga Ragusa, The Orlando Press, State College (Pennsylvania), pp. 39-43.

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Una fantasticizzazione accidentata Senso e non-senso in *Bestie* di Tozzi

L'articolo intende indagare la tangenza della raccolta *Bestie* di Federigo Tozzi con il genere fantastico. Sebbene l'apparizione seriale degli animali in ciascuno dei frammenti rimandi senz'altro ad aspetti perturbanti, l'io narrante non appare incline a svilupparne le premesse, rimanendo chiuso su se stesso in un egotismo privo di evoluzione. In questo senso la comparsa delle bestie, più che un'allegoria vuota, sarebbe una non-allegoria, poiché la 'disposizione fantastica' del protagonista viene meno all'interrogazione ermeneutica, trascurata in favore della resa stilistica. Lunghi dal costituire un freno all'inquietudine, questa separazione 'a tenuta stagna' fra senso e non-senso aumenta il quoziente straniante del testo.

The article intends to explore the relationship between Federigo Tozzi's prose collection Bestie and the fantastic literary genre. Although the serial apparition of animals in each fragment certainly refers to perturbing aspects, the first-person narrator doesn't appear inclined to develop its premises, remaining closed in on himself, in an egotism without evolution. In this sense the occurrence of the bestie, more than an empty allegory, would be a non-allegory, since the protagonist's 'fantastic disposition' lacks in hermeneutic questioning, which is neglected in favor of stylistic rendering. However, this airtight separation between sense and non-sense, far from avoiding disquiet, increases the text's distancing quotient.

Senza voler sconfinare in una divisione come quella di stampo crociano tra poesia e non poesia, pare utile, trovandosi a indagare la dimensione fantastica nella raccolta di prose brevi *Bestie* (1918) di Federigo Tozzi, impostarne l'analisi in termini di forze o istanze contrapposte: rappresentanti rispettivamente di ciò che è fantastico e di ciò che non lo è. Tale operazione permette di valutare, saggiare l'effettiva portata di quel fenomeno di «fantasticizzazione» (Ceserani, 1996: 101 sgg.) retorica e concettuale cui la voce narrante sottoporrebbe l'esistente, nell'ottica della paziente costruzione di una sua profondità 'oscura', opaca. La fantasticizzazione è qui intesa come il trattamento trasformativo del mondo in chiave perturbante, particolarmente saliente nel caso di un *récit* tanto polarizzato fra esterno e interno, io e non-io. Scavare in questa fondazione può aiutare a risolvere il circolo ermeneutico di una prima lettura dove alterità e inquietudine sembrano genericamente rimandare l'una all'altra, senza soluzione di continuità. Si potrà imbastire in tal modo una proposta critica che dia conto dell'effettivo quoziente perturbante dell'opera, ma situandolo al contempo all'interno della geografia del sistema testuale.

1. *Le bestie*

Vettore del fantastico sono naturalmente proprio quelle «bestie» alle quali la raccolta è intitolata, e che fanno la loro comparsa in ognuno dei suoi sessantotto componimenti. Si tratta di animali comuni, appartenenti alla sfera del quotidiano: animali «di casa, d'orto e di campagna», «bestioline» insomma (Cerami, 1987: XLVII). Già con questa sottolineatura ci si colloca nel regime del fantastico tradizionale, quello definito sin da Todorov come l'affiorare di presenze a vario titolo inquietanti all'interno di «un mondo che è sicuramente il nostro» (1977: 26): perché si tratta appunto di incisioni, crepe, sospetti aperti nella sostanza stessa del realistico e dell'ordinario.

La presenza animale contiene già per propria costituzione un portato latamente perturbante in quanto rappresentante del non-umano, espressione di un «paradigma di alterità» radicale (Palladini, 2009: 91). In più, nel caso specifico di Tozzi, l'elemento naturale è connotato per lo più in chiave non lirica, se non proprio maligna e inquietante, coerente in questo con la rappresentazione persecutoria e ostile di tutto il reale esterno ai confini dell'io, riconosciuto come “nemico” (Saccone, 1993: 102; Sturli, 2023: 37).

In diversi casi le bestie entrano nel perturbante in quanto collegate a eventi violenti che sfociano in un'evocazione di morte. Il paesaggio di *Bestie* è intriso di una violenza pervasiva e «contagiosa» (Saccone, 1993: 103; cfr. Jeuland-Meynaud, 1991: 370-374, e Bacchereti, 2021: 81), leggibile come espressione dell'esigenza umana di scaricare verso l'esterno il peso della propria nevrosi (Toscani, 1985: 77-78). A volte si tratta di violenze gratuite commesse dall'io contro gli animali:

Una cicala, sopra il nocchio d'un olivo, canta: la vedo. Mi ci avvicino [...] La stringo. Le stacco la testa. (Tozzi, 1987: 594)

Un giorno glielo portai via [il canarino del prete]; e, piuttosto che ritrovarlo in quella gabbia, lo schiacciai con il tacco delle scarpe. (606)

I miei carri non mi destano più; e il gallo, benché duro, l'ho mangiato. (617)

Altre volte invece è l'io che assiste alla morte dell'animale, come sostando di fronte a un evento impercettibile:

Vidi una lucertola morta, con le gambe aperte all'insù, così sottile e pallida che singhiozzai. (592)

Ma perché, proprio ora, un maggiolino morto? (598)

Oppure contempla il massacro dell'animale da parte di altri uomini: è il caso del capitolo sui rospi (581-583), dove si elencano in sequenza le più disparate maniere impiegate dai compaesani dell'io per ucciderli.

Questo componimento incrocia un'altra possibile tipologia: nel momento della

notazione le bestie possono essere descritte con intrusioni esplicite della sensibilità del narratore – lo stesso insistito uso “assoluto” (Mengaldo, 2003: 35-36) del verbo ‘parere’ è indice di un’invasione o sconfinamento dello sguardo e delle categorie del narratore sulla fisionomia e sul comportamento dei suoi personaggi. Il rospo presenta infatti, di fronte allo sguardo alterato dell’io, degli «occhi di ragazza brutta, forse più acuti dei miei» (Tozzi, 1987: 583): è un esempio di ciò che Baldacci chiama «soggettivismo da drogati» (1993a: 13); un’allucinazione psichica (Dedola, 1986: 49) non elaborata, che si interpola nella visione pretesa naturalistica del mondo, amalgamandosi con essa. Qui l’accostamento fra gli occhi del rospo e quelli di una «ragazza» rompe i confini tra umano e inumano (Sturli, 2023: 39), insinuando attraverso il paragone diretto il dubbio di una vicinanza molto più stretta rispetto a quella apparente; oltre a gettare una luce ancor più macabra sull’efferato sterminio di questi rospi-ragazza.

Dopo un tale primo spoglio sembrerebbero quindi intuitivi se non auto-evidenti i motivi che spingono a prendere in considerazione per *Bestie* l’etichetta di ‘fantastico’. In realtà, quelle presentate rimangono comunque categorie minoritarie. L’alterità animale, è stato detto, è veicolata nel testo per lo più sotto forma di allegoria vuota (Fratnik, 2002: 16), vertigine del senso. Annamaria Cavalli Pasini sottolinea la coesistenza dei livelli iconico e discorsivo nella rappresentazione del reale tozziano: l’esser-qui e l’immediatezza della «visività» (1984: 10) combattono con la resistenza intrinseca della parola alla chiarezza. Alla limpidezza della denotazione si somma un alone di mistero irrisolto, «allusività subdola della scrittura» (11). L’interpretazione simbolica delle descrizioni è difficile da tentare (Fratnik, 2002: 8; Luperini, 1995: 108-110) *proprio* perché esse si attengono assolutamente alla datità materiale, senza fornire appigli né gerarchie fra dettaglio e dettaglio, oggetto e oggetto; da questo accatastamento di segni (spesso segni ‘distorti’) si diramano le tipologie di «opacità descrittiva» individuate da Fratnik (2002: 3-70). Il testo non orienta l’interpretazione del lettore, la bestia non prende significato dal contesto in cui appare, e non mostra di possederne nemmeno a livello simbolico (Petroni, 2006b: 162), come confermato anche dal minuzioso spoglio di Giudicetti (2012); pure, nei casi in cui questo retroterra simbolico sembri poter essere rintracciato, esso risulta comunque un «elemento [...] non privilegiato» rispetto agli altri: «il processo di significazione [...] non si fond[a] principalmente su di esso» (Petroni, 2006a: 143).

L’indecidibilità e inafferrabilità della rappresentazione coinciderebbero allora con uno «spossessamento» (Mirone, 2019; cfr. Luperini, 1995: 116-119) dell’oggetto rappresentato rispetto alle mire dell’io, inscenando quella crisi del dominio che Puglia individua come humus ed elemento combustivo del processo di “fantasticizzazione” in atto nel primo Novecento: «l’io coglie la rivelazione [...] della propria impotenza e vulnerabilità di fronte al mondo che vorrebbe dominare, della finale inconsistenza di ogni pretesa sovranità del soggetto sugli oggetti che lo circondano e finiscono per sopraffarlo» (2020: 289). L’origine della paura

risiederebbe nella presa di coscienza di uno scacco.

2. *L'io*

Eppure, se di una tale crisi si tratta, l'io non si interroga su di essa ed essa non lo scalfisce.

Serve in effetti tenere presente che tutte queste riflessioni, queste ricezioni del senso incrinato – che si indichi, ad esempio, lo «spunto animalista» (Mainardi, 1997: 415) secondo cui le bestie mettono in discussione la superiorità anche conoscitiva dell'uomo; oppure che si consideri il loro non-senso come una funzione di mediazione che permette all'anima di raccontare la propria malattia (Martini, 2000: 163); o che si attribuisca loro la funzione di «ricordare all'io l'impossibilità dell'idillio» (Castellana, 2009: 57) e il ruolo di stimolatori di domande irrisolte (58) – sono interpretazioni che si scatenano al di fuori del testo, ma che l'io narrante non dà o comunque non tematizza:¹ sono intrusioni interpretative del lettore, effetti che il testo scatena, non cose che avvengono al suo interno. La funzione e lo statuto delle bestie non vengono posti come problema o enigma: al protagonista «manca la possibilità della presa di coscienza» (Dedola, 1986: 54), quella che gli consentirebbe di oggettivarsi dando avvio a un discorso razionale all'interno del quale, guardandosi dall'esterno, accumulare riflessioni sul senso delle proprie esperienze vissute. Il privilegio concesso alle bestie dal testo sembra davvero poter risiedere solo in un fatto di «posizionamento retorico» (Moe, 1993: 119); già Debenedetti ne metteva in rilievo la funzione innanzitutto strutturante: «la calce, la malta [...] un regolare ritornello [che] unificava tutto» (1998: 67).

È impossibile allora proiettarvi d'ufficio un paradigma anti-antropocentrico o panico che pure non è estraneo ad altri testi di Tozzi; in «Paolo», nota Cavalli Pasini, esiste un'aspirazione alla comunione con la natura (1984: 13), altrove il desiderio di una sinergia con l'universo (17), pur trattandosi di una presenza disomogenea nell'opera complessiva dello scrittore (18).

Il discorso dell'io e l'emersione delle bestie nel testo corrono spesso come binari paralleli; valga in questo senso la nota di Baldacci su *Con gli occhi chiusi*, romanzo la cui dichiarata protagonista femminile, Ghisola, è una presenza vuota e quasi fantasmatica rispetto all'importanza che dovrebbe rivestire nell'economia della narrazione: è «piuttosto un refrain che un personaggio» (1993a: 8). Nel caso di *Bestie* è addirittura il titolo ad annunciare un soggetto: eppure questo titolo corrisponde solo in minima parte al contenuto effettivo, verificando un «assioma fondamentale del romanzo [...] di crisi» (8), vale a dire l'insufficienza dello scrittore a narrare la storia che vorrebbe. Egli non tematizza il proprio titolo, lascia l'elemento fantastico

¹ È il caso dell'inciso citato da Mainardi (1997: 415) sugli occhi del rospo «forse più acuti dei miei» (Tozzi, 1987: 583), la cui pur presente quota di animalismo non ha valore esaustivo (Luperini, 1995: 110), in quanto non estendibile ai casi degli altri frammenti.

svolgersi in una zona periferica, *à côté* dell'io, in un rapporto di vicinanza spesso parallela.

Non fantastico, non 'fantasticizzante' è quindi l'atteggiamento con il quale per lo più l'io accosta le bestie. All'interno del monologo in prima persona di cui si compone tutta l'opera, il ruolo egemonico dal punto di vista discorsivo è infatti occupato dalla trattazione dell'interiorità umana del narratore, tema del tutto slegato rispetto a un coinvolgimento con il mondo animale. L'«instabile equilibrio dell'io» (Tomasi, 1997: 340) non è dovuto allo scacco di una qualsivoglia impresa conoscitiva, bensì mima il movimento altalenante delle minime faccende ed esigenze umane (344) verso le quali il narratore è ripiegato: così, nella prima persona dei *Ricordi di un impiegato* – dove, come in *Bestie*, si «rinuncia a ogni filtro critico» tra autore e personaggio –, «la coscienza si autorappresenta nel momento del suo sorgere: coglie se stessa nel suo aspetto contraddittorio e caotico» (Petroni, 1984: 51); se stessa, e nient'altro. Va inquadrata in questo egotismo anche la ricorrenza insistente del sintagma «la mia anima», che compare in *Bestie* ben 32 volte e che assume un «ruolo ontologizzante» (Jeuland-Meynaud, 1991: 188) nei confronti dell'interiorità altrimenti sparsa del narratore, operando una sorta di vistosa *reductio ad unum* delle sensazioni e dei pensieri espressi, ricondotti al prominente contenitore dell'io. Uno spoglio dei principali temi di queste 'vicende' ne dimostra il carattere saldamente antropocentrico: si va dall'altalena del rapporto di coppia (Moe, 1993: 116-117), bilanciato dall'anelito indefinito verso un femminino ideale – «la donna da amare, che non amavo mai» (Tozzi, 1987: 587); all'ambizione letteraria di scrivere un libro nuovo, diverso da tutti, reale tanto quanto i pampini trasportati dal vento (Debenedetti, 1998: 70); fino al conflitto col padre, tema tipico di altro Tozzi (si pensi alla novella «Un giovane») e qui esplicito almeno in uno dei frammenti (1987: 592).

Il soggetto di Tozzi è continuamente senziante, irradiante, mai arreso, tenta di imporre «vistos[amente]» (Mirone, 2019) il proprio controllo volontaristico e possessivo (Luperini, 1995: 118) sul reale («Lo lascio stare: io sono Dio», afferma la voce narrante nel secondo capitolo, rivolgendosi a un tarlo scovato nel legno, Tozzi, 1987: 574): importa poco, o comunque meno di quanto si sia portati a pensare trovandosi nell'ambito di una narrativa «della crisi» (Zinato, 2021: 67) come quella primonovecentesca, che il tentativo fallisca, che la natura non risponda più con una forza romantica (Hadot, 2004: 95-101; Vidali, 2022: 78-82). Perché lo slancio a esercitare la propria volontà, estrinsecata nell'azione violenta, non decade nel prosieguo del testo (il frammento sul gallo mangiato è il quartultimo); e nemmeno l'orientamento *self-centered* della focalizzazione interna (il pronome «io» compare tre volte nel penultimo frammento). Non si attiva alcuna metamorfosi nell'impianto mentale dell'io: nessun evento testuale ha il valore di un'epifania o di uno stimolo che possa indurlo al cambiamento; l'io non corre rischi di metanoia psicologica di fronte all'apparizione di questi squarci sull'extra-umano.

La mancanza di evoluzione non si realizza in termini di staticità quanto piuttosto nel

comportamento freneticamente scostante dell'io, che, anche nei confronti delle bestie, alterna atti violenti a slanci di commozione, donandosi a un'alternanza senza criterio di bene e male, di euforia² e disforia. Anche sulla scorta della sua aggiornata cultura psicologica (Baldacci, 1993b: 70-73; Marchi, 2004: 55 sgg.), Tozzi rappresenta letterariamente un io "schizofrenico" (Dedola, 1986: 41), dedito al mutamento psichico continuo fra stati mentali spesso opposti (53-54), e che non riesce mai a costituirsi come entità stabile o a riconoscersi in qualche costante: «la discontinuità è il tema principale di *Bestie*» (Giudicetti, 2012: 186). La rapidità e la mutevolezza di questo paesaggio mentale fa sì che ogni slancio distrugga il precedente, condannando il personaggio a un continuo movimento sul posto, in cui la variazione superficiale, epidermica, nasconde uno stallo insuperabile a livello profondo (Benucci, 2018). Ciò influenza il trattamento del tempo, che anche sul piano grammaticale (Cavalli Pasini, 1984: 20; Mengaldo, 2003: 42) risulta stabilizzato su una dimensione di eterno presente. Ugualmente, in ambito di *dispositio* macro-strutturale, la giustapposizione dei frammenti non è pensata per obbedire a una «sequenzialità crono-logica» (Tomasi, 1997: 341), quanto piuttosto organizzata secondo un gioco di ripetizioni e variazioni (Saccone, 1993: 98) che riproduce mimeticamente le difficoltà dell'io. Le stesse sono testimoniate anche dall'inseppimento della sintassi (Mengaldo, 2003: 39), frequentemente turbata da incisi che sono ripensamenti, deviazioni, evidenziati dall'abbondanza (36) della punteggiatura: «Anche con la mia fidanzata parlavo, sì e no, tre volte il mese, di nascosto, fuori di città, perché...» (Tozzi, 1987: 575). Su questo tessuto uniforme lampeggiano le apparizioni, accostate secondo un funzionamento metonimico (Petroni, 2006b: 143) e simmetrico (147) analogo a quello dei sogni, dunque precedente all'organizzazione razionale: diventa naturalmente impossibile per il lettore ricomporre la loro sequenza nell'ordine di una fabula coerente (149). Baldacci scrive che nel dettato del Tozzi romanziere «tutto ha un peso, tutto ha un veleno. E ciò nonostante niente ha una funzione» (1993a: 23), intendendo con *funzione* la "finalizzazione" (Casadei, 2018: 113) dei singoli elementi alla costituzione di un intreccio. La pur esistente compattezza interna della raccolta è assicurata da espedienti di natura stilistica e "atmosferica" (Tomasi, 1997: 333), ma non da una macchina narrativa funzionante votata a un qualche sviluppo. Lo stesso meccanismo creativo alla base della struttura di *Bestie* è costruito secondo il continuo reiterarsi di un movimento perpetuo ma sempre a grado zero, retto da una regola semplice e definita come quella della «presenza dell'animale in ogni singolo racconto», dall'apparenza «esterna e in qualche modo "meccanica"» (Tomasi, 1997: 333). Questo carattere di arbitrarietà sottesa al dire (Petroni, 2006a: 139) può rimandare a un'artificiosità combinatoria di ascendenza manierista (Hocke, 1975: 23-25), con una vocazione non a concludere il gioco quanto piuttosto a continuarlo «all'infinito» (62), germogliando sopra «il deserto umano nascosto da tanta lussuria verbale» (Martini, 1982: 38): così, la conclusione di *Bestie* ha piuttosto le sembianze

² Si veda ad esempio, per il campo pur minoritario della gioia, il frammento in cui compare una rondine frastornata dal temporale: al vederla, annota l'io narrante, «provai tanta gioia che battei le mani» (Tozzi, 1987: 604).

di un «*da capo*» (Moe, 1993: 123) che può ripetersi *ad libitum*. La natura evidentemente generativa e ricorsiva della trovata che la regge fa sì che il momento dell'interruzione non possa avere nulla di definitivo (perché proprio sessantotto frammenti?), rassomigliando in questo alla vita del narratore di Proust: al quale essa appare «qualcosa cui la morte avrebbe potuto porre termine in un punto o in un altro senza minimamente concluderla» (Proust, 2012: 183), e che si concede interamente al caso in mancanza di criteri migliori.

La radicalità di questa assenza di sviluppo non comporta soltanto una messa in crisi della narrazione lineare tradizionale, ma pone anche un veto sulle possibilità di una progressione cognitiva del soggetto lirico. Le apparizioni bestiali non conducono *progressivamente* (Gasparini, 2004: 249) a una follia del narratore come poteva accadere in un classico del genere sul tipo di *Le Horla* (1887), dove un altro io solitario si confrontava con sensazioni e visioni inspiegabili che finivano col debilitarlo, dal momento che la sua immaginazione si mostrava disposta fin da subito a concedere loro un'attenzione, un credito meditativo:

12 maggio. Da qualche giorno ho un po' di febbre: sono indisposto, o meglio, triste.

Da che provengono questi influssi misteriosi che mutano in scoraggiamento la nostra gioia e in delusione la nostra fiducia? Si direbbe che l'atmosfera [...] è piena d'inconoscibili Potenze delle quali subiamo la vicinanza arcana. (Maupassant, 1983: 171)

Il protagonista di Maupassant non si limita a rendere conto dei fenomeni che percepisce, ma tenta fin da subito di darsene una spiegazione, sia compiendo esperimenti in proprio che intraprendendo una vera e propria ricerca nello spazio per documentarsi sulle loro possibili cause, visitando monaci e spiritisti. A questo *côté* pseudoscientifico il personaggio maupassantiano affianca l'annotazione minuziosa, di giorno in giorno attraverso la forma diaristica, delle reazioni emotive che i fenomeni appercepti producono su di lui – «*18 maggio*. Sono andato a consultare il mio medico, perché non potevo più dormire. [...] *25 maggio*. Nessun mutamento! Il mio stato è veramente bizzarro» (172) –, dispiegando così tutte le risorse autoriflessive in suo possesso.

In Tozzi, invece, si compie una “fuga dal senso” (Mirone, 2019) che non va intesa come l'esito di un ragionamento sistematicamente e spietatamente decostruttivo, ma piuttosto come la constatazione di tutto un percorso ermeneutico riflessivo che il narratore trascura di esplorare. Se anche gli capita di lanciare sequenze di proposizioni interrogative, si tratta più di lamentazioni retoriche, sospese, che non innescano come conseguenza una vera ricerca di senso (Luperini, 1995: 113); e che soprattutto ricadono precisamente nel punto di partenza – come testimonia la possibilità della loro ripetizione pressoché immutata da un frammento all'altro – godendo di una sorta di mobilità attraverso i confini permeabili e non temporalmente lineari dei singoli frammenti.

Le domande ripetute adombrano la crisi di un modello interpretativo vetusto, ma non ne elaborano le conseguenze, non spingono all'estremo la macchina inquisitoria,

tenendosi alla larga da un modello esplicitamente saggistico, forse poco congeniale anche rispetto all'elemento "antico" e tradizionale (Luti, 1987: XI sgg.; Bacchereti, 2021: 74) della novellistica dugentesca, che convive con la spinta all'innovazione nella formazione tozziana e che punta con forza sulla valorizzazione stilistica della "parola" (Luti, 1987: XII).³ In questo senso già Maxia si premurava di evidenziare come in Tozzi non si abbia a che fare con un «*processo*, qualcosa come un itinerario analitico: i [suoi] personaggi non scompongono se stessi, *si colgono come scomposti*»; pertanto, «la novità autentica di Tozzi sta non tanto nella forza dell'invenzione psicologica, quanto nel rigore stilistico con cui ha saputo rendere l'immagine del mondo filtrata da un simile personaggio» (1971: 65-66). Il fallimento della richiesta di senso è dunque mostrato come datità grammaticale (il punto interrogativo), ma non tematizzato da riflessioni: «il simbolismo di *Bestie* documenta una crisi dell'io, ma la affronta unidimensionalmente, rifiutandosi di conoscerne le radici psicologiche e le ragioni sociali» (Castellana, 2009: 59).

Il narratore di *Bestie* non mette insomma in campo, pur di fronte alla medesima questione dello scacco del senso (Saccone, 1993: 87), un'attitudine cogitante 'alla Pirandello'. Tozzi stesso dichiara la sua distanza da un tale modello, la cui prosa «non [...] prende vita dalle parole, ma sono le parole che prendono vita da quel che è dentro» (1928: 253), vale a dire dai concetti, le tesi, l'elettricità dell'indagine che porta anche a soluzioni espressive tipicamente non-artistiche quali l'elenco puntato, sintomo dell'esigenza di mettere a sistema i dati raccolti nell'osservazione:

Ecco una prima lista delle riflessioni rovinose e delle terribili conclusioni derivate [...].

RIFLESSIONI:

1° – che io non ero per gli altri quello che finora avevo creduto di essere per me;

2° – che non potevo vedermi vivere;

3° – che [...]. (Pirandello, 2020: 253)

L'io di Tozzi, al contrario di Moscarda, non appronta alcuna rinegoziazione delle proprie categorie in direzione di un ipotetico relativismo filosofico. Il luogo di concentrazione massima delle facoltà dell'io è la percezione, non il ragionamento su ciò che si è percepito: l'io è «attent[o] a quel che succede e tuttavia nell'impossibilità di stabilire un legame causale tra ciò che si vede e ciò che si sente», «schiacciato com'è in una condizione di presente assoluto» (Dedola, 1986: 51) la quale esclude qualsiasi processo di astrazione rispetto alla condizione attimale. Tale processo richiederebbe infatti un preventivo distanziamento del soggetto guardante dall'oggetto del suo sguardo, movimento che in *Bestie* è invece «mancato» (Jeuland-Meynaud, 1991: 8). Saccone parla a questo proposito di un «eccesso di sensazioni» di Tozzi (1993: 88; non però da associare al sensazionismo concettualmente vertiginoso di Pessoa, Petrelli, 2013), opposto appunto al cogitante Pirandello: *in questo senso*

³ Si ricordi l'autorecensione tozziana a *Bestie*: il libro è scritto «con uno stile capace di definire il valore schietto d'ogni vocabolo adoprato» (Tozzi, 1918: 7).

Tozzi ‘non pensa’, e le sue fantasie, il suo ‘soggettivismo’, sono materiali creativi senza la coscienza (cioè autocoscienza) dell’attività creativa che li ha prodotti («fantasia», Baldacci, 1993a: 13). Noto è il giudizio di Debenedetti, secondo cui le bestie *non* fungono da «stimoli per un brillante virtuosistico esercizio dell’occhio che [le] osserva» (1998: 86): niente a che vedere, ad esempio, con la vocazione scopertamente allegorica dell’apologo sul *Gorilla albino* presente in *Palomar* di Calvino (1983: 82-84). Baldacci parla in proposito di una prima “fase” a-ideologica di Tozzi (1993b: 71), estraneo alle ideologie e dunque estraneo anche a un’ideologia del mistero.

3. *Nel testo*

Si è parlato di *Bestie* come di un testo «pien[o] di domande senza vere risposte» (Saccone, 1993: 106): la nostra provocazione sarebbe di pensarlo piuttosto pieno di risposte senza vere domande. Le bestie non sarebbero allora le teste di un «ponte tra segno e senso», dotate di un’«idoneità a fornire metafore» (Toscani, 1985: 79): bensì segni vuoti, *innanzitutto* perché nessuno li riempie, muti perché nessuno li interpella. Non si tratta semplicemente del fatto che il testo di Tozzi «non spieg[hi]» (Chiurchiù, 2017: 408): perché è una considerazione generica e adattabile a tanti, specie nell’ambito della temperie primonovecentesca (Luperini, 1993: 11). Il primo nome a emergere alla mente potrebbe essere senz’altro Gadda col suo reale aggrovigliato; ma Tozzi è evidentemente un’altra cosa. In *Bestie* non si tratta solo di ‘non spiegare’: ma di non focalizzarsi sull’assenza di tale spiegazione.

Risulterebbe arduo individuare, in passi come i seguenti, un appiglio testuale che incoraggi lo sviluppo di un discorso interpretativo sulle bestie:

O ciliegie, sapore del maggio!

Farei ridere se raccontassi quanto le amo, ora che non ho altro da amare. Ed io per poco non mi crederei sciocco.

Ma la mia bocca è cieca; e non è fatta che per mangiare.

Mettete un piatto grande di ciliegie sopra la mia anima: non le lasciate troppo maturare, perché le passere le beccano tutte. (Tozzi, 1987: 607)

Quel che vedo e penso è come se lo leggessi.

Leggerò, forse, fino a stasera; ma il libro non lo chiuderò: resterà aperto tutta la notte e troverò i sogni su le pagine come se fossero figure.

In vece, no. Allora percepisco solo le cose, che stanno vicine a me: e, perché sono seduto sotto la mia pergola, mi metto a guardare un pampino: forse, uno dei più larghi. Perché non capisco quel che fo, lo strappo dal tralcio e lo butto dietro di me, di là dal pancone verniciato di verde.

Il sole, tra gli altri pampini, taglia gli occhi con i suoi pezzetti di vetro.

Una cavalletta mi salta su una mano. (612)

Il testo non è solidale verso l’interprete: non pone nemmeno la *questione* dell’interpretazione. L’apparizione dell’animale è una massa inoperabile nel flusso

regolare del dettato: dopo una serie di considerazioni autobiografiche o ‘d’ambiente’ del narratore, esso vi viene nominato, notato.

In questo senso, si tratta di scritture che hanno qualcosa dell’haiku giapponese descritto da Barthes: un genere di notazione estremamente breve e a carattere variamente naturalistico, che «le vie dell’interpretazione non possono [...] che sciupare», e la cui unica interpretazione rispettosa sarebbe «semplicemente ed esattamente ripeterlo» (1984: 84). Non è forse un caso se Moe commenta la descrizione tozziana scrivendo che in essa gli animali «appaiono [...] in un certo senso, senza un soggetto che li percepisca» (1993: 120), fatto ancora più peculiare trattandosi di un testo in prima persona e liricamente autodiegetico, dunque estraneo a dispositivi veristi. Si tratta del medesimo plesso interpretativo che Barthes sollecita per rendere conto dello zen giapponese, il quale sarebbe appunto un «atto di conoscenza senza soggetto conoscente e senza oggetto conosciuto» (1984: 13). La pratica della notazione possiede una carica ‘intensiva’ piuttosto che proustianamente ‘estensiva’: «nell’haiku il fiore non è dispiegato [...] resta bocciolo» (92); e Cavalli Pasini parla per Tozzi di «conato epifanico» della rappresentazione (1984: 21). Nel passo sopra citato esso impedisce la dispersione dell’intensità dell’apparizione animale sottraendo addirittura lo spazio testuale necessario perché sorga un’interpretazione o un commento o una ‘distrazione’ qualsiasi: troncandosi immediatamente dopo la ‘vista’ della bestia, facendo saltare di scatto la puntina del giradischi.

Lo stratagemma privilegiato di apparizione delle bestie prevede proprio la loro comparsa nel finale dei raccontini: come una nota a margine, una chiosa straniante e a effetto, rispondente al gusto tozziano di chiudere i propri testi con «finali epigrafici o meglio dei tagli sanguinosi» (Mengaldo, 2003: 41). Di conseguenza, non è mai la bestia il soggetto principale del dettato monologico. In questi casi non si configura un vero incontro con l’estraneità: soltanto, la focalizzazione del dettato si sposta dall’io all’animale, che prende interamente la scena come in un cambio di inquadratura cinematografica, occupando da solo il campo visivo dello sguardo che slitta. L’unica via di interazione è la violenza, che è sì una forma di contatto ma senza essere una forma di incontro. Una volta «abolito l’altro», l’io si costituisce come «soggetto assoluto» (Saccone, 1993: 110): come se, ancora riprendendo la suggestione di Baldacci, l’io tozziano fallisse nell’espone le proprie considerazioni sulle bestie, interrompesse o dimenticasse ogni volta quello che voleva dire, e si congelasse in un’inaggrabile reiterazione di deviazioni verso il sé. Così, per Castellana, già l’alterità umana in *Bestie* è costituita solo da «elementi di sfondo, testimoni fittizi del soliloquio di un io monologante interamente ripiegato su se stesso» (2009: 38). Gli animali sono isole di non-senso che affiorano autonome nel flusso continuo del senso umano, che punteggiano il discorso costruito (tentato) dal narratore. Il loro non-senso, in quanto elementi che rifiutano l’atto della “traduzione” nel linguaggio intellettuale (Valéry, 1973: 551; Agosti, in Valéry, 2002: 123), è limitato a loro e solo a loro: non si irradia nel co-testo.

Essi non assumono pari presenza scenica rispetto allo scarafaggio di Kafka, che pure potrebbero ricordare visto quanto si è detto riguardo la loro vuotezza semantica:⁴ più che ad allegorie vuote, le bestie sarebbero allora assimilabili alla condizione di «non [...] allegorie» (Prete, 2021: 48), perché nessuno si domanda, come Gregor dopo poche righe, «che cosa mi è capitato?» (Kafka, 1976: 15), e neppure ne fa il fulcro di una vicenda narrativa completa, priva di elementi divaricatori e di forze centrifughe. Gli animali tozziani non sono nemmeno le “allegorie zoppicanti” di cui parla Lazzarin (2006) relativamente a Landolfi: esempio principe di una decostruzione del senso svolta all’interno del fantastico italiano, lo scrittore picano, anche nella sua fase più “classica”, tematizza abbondantemente la questione epistemologica, con profluvio di intrusioni e ironie (Lazzarin, 2002: 212).

In Tozzi, invece, il microsistema delle apparizioni, del non-tradotto, vive i propri spazi riservati all’interno del macrosistema del discorso dell’io. In questo bilanciamento di due voci, e non altrove, nasce lo spartito del testo, il basso continuo di questa nenia scandita da fuochi regolari.

Naturalmente anche questo trattamento è lungi dall’essere assoluto. Eppure, forse proprio la presenza di campioni dimostrativi di un atteggiamento differente, con la conseguente variazione di postura da animale ad animale, fa risaltare ancora più vistosamente la manchevolezza semantica, la sottrazione, il silenzio.

Come si è accennato all’inizio, per esempio, il campo semantico della violenza comporta, in generale, una più accentuata semantizzazione dell’elemento animale. Si legga la chiosa finale del capitolo in cui compaiono i maiali:

Cominciano le strida dei porci scannati: ognuno basta ad empire di sangue i due secchi. (Tozzi, 1987: 612)

La porzione di testo concessa all’apparizione è sempre l’ultima lapidaria riga, ma circoscritta e funzionalizzata a un effetto chiaramente patetico, consono al turbamento dell’io (che contemplava il paesaggio di una Siena dai connotati inferi, chiedendosi ad esempio: «le case hanno paura a stare ritte [...]. Ma anche i tetti, a pendere così, non potrebbero cadere tutti giù?», 611-612). Non ci si trova più di fronte alla sfinge neutrale dell’animale in-toccato: l’avvenuto coinvolgimento sotto il giogo del dolore lo catacretizza a maschera della sofferenza, facendolo adempiere compiutamente alla funzione segnica di uno ‘stare per’.

In altri casi,⁵ il tema della violenza condiziona più largamente la *dispositio* microtestuale: come nel già citato capitoletto sui rospi, dove tutto il testo ruota intorno agli stratagemmi impiegati per dare la caccia all’animale, e attraverso l’insistita focalizzazione sugli «occhi» si raggiunge un clima di turbamento emotivo, se non proprio di pietà creaturale (Castellana, 2014). Si tratta di un vero e proprio

⁴ Lo scarafaggio di Kafka è appunto figura irriducibile a un’interpretazione univoca (Orlando, 2017: 85-87): eppure esiste forse una differenza tra un’indecidibilità data dall’accumulo di significati equipollenti e una data dall’assenza di significati adeguati.

⁵ Oltre a quello citato, ad alto tasso allegorico sono i frammenti sulla farfalla morente (Tozzi, 1987: 602) e sulla tortora che becchetta il viso di un amico in agonia (606).

racconto, chiuso da una sentenza riassuntiva retta da un perfetto resultativo, in una postura da narratore classico che riferisce ciò che ha esperito (Benjamin, 2014: 248-249):

Questi sono i rospi che *ho visto* morire, silenziosi, con quei loro occhi che di notte luccicano. (Tozzi, 1987: 583)

Ancora diverso, e nettamente isolato da tutti gli altri (Dedola, 1986: 62; Petroni, 2006a: 150; Moretti, 2017: 121-122), è poi il caso del primo e dell'ultimo capitoletto, entrambi circolarmente dedicati alla figura dell'allodola e testimoni di un rapporto con la natura di stampo più tradizionale: soltanto in essi si dispiega la funzione illocutoria della seconda persona singolare, con cui l'io si rivolge direttamente alla presenza bestiale, rompendo, a livello di intenzione comunicativa, la separatezza fra i due mondi in una velleità di incontro.

I contenuti dell'io si rivolgono qui verso la figura dell'allodola, pur senza cambiare la loro struttura: anche l'uccello viene visto secondo un paradigma di alternanza serrata tra euforia e disforia, tra vita e non-vita. L'immagine conclusiva tematizza compiutamente l'anelito dell'io alla fusione con l'altro da sé, concedendosi proprio *in extremis* ai modi più attesi della comunione naturale come poteva trovarsi, ad esempio, in molte pagine del coevo Slataper. Nel farlo, mantiene intatta la carica perturbante che può essere associata all'immagine di un animale che «pigli [...] l'anima» dell'io (Tozzi, 1987: 618): all'allodola viene così assegnato nientemeno che un potere soprannaturale, sorta di variante su scala ridotta dell'archetipo di Etone, l'aquila che *pigliava* ogni giorno il fegato di Prometeo.

L'invocazione, insomma, affolla e condensa solo in questi due punti del testo i temi che legittimamente avrebbero potuto far parte dell'orizzonte d'attesa di un lettore di *Bestie*: l'incontro con l'alterità come momento di accumulazione dei significati (quando l'Altro aggiunge elementi nuovi al sé) o di paradossale sottrazione (quando il sé 'si toglie' per far entrare l'Altro, inseguendo «la tentazione dell'assenza», Le Breton, 2016: 166). Sull'allodola si affolla la simbologia che gli altri animali evitano. Sembra insomma non potersi dare fantastico senza una qualche 'disposizione fantastica' dell'io del protagonista,⁶ che interpretando in quella direzione fenomeni e apparizioni apponga la sua firma sull'«arduo contratto» che il genere «impone» (Amigoni, 2004: 11), rendendo così possibile l'avviarsi di una macchina narrativa: soprattutto quando si tratta di fenomeni che non hanno statuto soprannaturale chiaro (la trasformazione di Gregor in scarafaggio), ma sono piuttosto scaglie di fantastico *in nuce*, pulviscolo da 'fantasticizzare' attraverso il trattamento retorico.

Nel modo in cui il narratore di Tozzi si accosta alle bestie, questa componente è per

⁶ Come avviene ad esempio nell'ultimo Piovone (*Le Furie, Le stelle fredde*), in cui l'io soppesa lungamente i «fantasmi» che gli appaiono (1975: 16 sgg.), cercando di definirne le caratteristiche; o, più recentemente, in *Solenioide* di Cărtărescu – dove è citata peraltro la lezione delle *Stelle fredde* (2021: 463) –, il cui narratore decifra sistematicamente le proprie visioni oniriche e definisce l'idea di realtà come «l'invenzione più fantastica della mente umana» (482).

lo più mancante. Ciò risulta ancora più sorprendente e ‘strano’ dal momento che elementi perturbanti nel suo monologare non mancano affatto: si veda l’insistenza sul tema, tipicamente suo (Menicacci, 2021) e tipicamente fantastico (Ceserani, 1996: 87), della morte, la propria (Tozzi, 1987: 590) e quella della madre (617-618); oppure la sua sottigliezza nel cogliere l’alterità muta degli oggetti nella stanza, che a sera «doventano pugnali che affondano nella mia anima» (615); nonché stratagemmi figurati come la personificazione del cielo di Siena che arriva a sembrare «cattivo» (578), solo un esempio estratto dal campionario di un’iconografia in cui «gli alberi, le strade, le nubi e le suppellettili si comportano come vere e proprie persone [...] cospirando ai danni dell’io» (Sturli, 2023: 36).

4. Conclusioni

Ogni *manque* letterario apre davanti al lettore la biforcazione tra la possibilità di interpretare questo silenzio – psicoanaliticamente rivelatore; misticamente «profondo» (Barthes, 1984: 86; cfr. Cometa, 2012: 220-221); istintivamente “saturabile” di significati (Doležel, 1995) in virtù delle implicazioni corporali dell’atto della lettura mostrate dagli studi cognitivisti (Caracciolo, 2020: 5-16) – oppure di attenersi alla datità del linguaggio. Brian McHale «direbbe forse che è proprio l’omissione [...] a permetterci di “accedere” al mondo della storia, ovvero che l’interesse del brano sta nell’impossibilità di penetrare la sfera interiore del personaggio» (Pennacchio, 2021: 174).

Più che prendere posizione all’interno di un simile dibattito (posizione che, in questo caso, sarebbe peraltro incline alla seconda opzione), ciò che importava in questa sede era sottolineare la particolarità del meccanismo ‘a tenuta stagna’ secondo il quale *Bestie* tiene insieme il detto e il non-detto: non mescolandoli in un unico discorso, ma assegnando a ciascuno una porzione testuale chiaramente delimitata.

Il carattere enigmatico di questo testo è *rafforzato* dall’atteggiamento del narratore, che si lascia scorrere il mistero a fianco senza tentare un’interpretazione o una massima filosofica, esibendo un’indifferenza che può sembrare anche confidenza. Ciò provoca lo spaesamento del lettore, portato per vocazione alla spiegazione o quantomeno alla domanda esplicita e tormentosa. Invece quel compito resta a lui, eluso dal testo che «gioca con le aspettative del lettore» (Moe, 1993: 118). È come vedere qualcuno che rimane impassibile di fronte ad apparizioni di fantasmi – più impassibile ancora rispetto al dispositivo della litote kafkiana, che nel suo ostinato minimizzare teneva comunque ben presente, come presupposto pur disatteso, la necessità di fornire una spiegazione al fenomeno, giocando ma all’interno di un paradigma che restava pur sempre quello della ricerca di senso: «Un lieve malessere, un capogiro mi ha impedito di alzarmi» (Kafka, 1976: 23) è la spiegazione che Gregor, appena trasformato, si affretta a fornire al procuratore della propria ditta. Volendo, si potrebbe proiettare in *Bestie* una sfumatura quasi ironica sul dispositivo

di quelle domande inevase con cui si chiudono svariati frammenti, formulate in partenza senza lo scopo di essere risolte nel testo. L'io, fin lì perfettamente ragionante, arresta l'esercizio delle proprie facoltà mentali proprio nel momento in cui indica l'animale, lasciando rintoccare la nota sospesa dell'interrogativa. L'interruzione preserva intatta la separatezza fra i due sistemi: il rimuginare (Jeuland-Meynaud, 1991: 326) o secernere senso dell'io; e il non-senso delle apparizioni. Separati ma a contatto, come a voler esibire l'intreccio irriducibile tra fili di significato e non-significato cuciti assieme senza essere per questo mescolati, nel tessuto della realtà così come in quello del testo. Questa figura può assumere le sembianze di una coppia dove convivano rappresentanti di entrambe le istanze: come la povera donna insieme al «canettaccio bastardo» che la segue (Tozzi, 1987: 578), come il ciabattino Fonfo che fa saltare per aria, meccanicamente, la sua «gazza spennacchiata» (581).

Bibliografia

- AMIGONI, Ferdinando (2004): *Fantasmî nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BACCHERETI, Elisabetta (2021): «Rappresentare, non spiegare. Le bestie di Tozzi», in Marco Marchi (a cura di), *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, Cesati, Firenze, pp. 69-89.
- BALDACCI, Luigi (1993a): «Le illuminazioni», in Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, pp. 3-31.
- (1993b): «Una discussione», in Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, pp. 64-84.
- BARTHES, Roland (1984): *L'impero dei segni*, trad. it. di Marco Vallora, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN, Walter (2014): «Il narratore», trad. it. di Renato Solmi, in Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, pp. 247-274.
- BENUCCI, Alessandro (2018): «La lunga attesa di Federigo Tozzi. Note sui romanzi postumi *Gli egoisti* e *Ricordi di un giovane impiegato*», *Narrativa*, nuova serie, 40, pp. 157-171.
- CALVINO, Italo (1983): *Palomar*, Einaudi, Torino.
- CARACCILO, Marco (2020): *Embodiment and the Cosmic Perspective in Twentieth-Century Fiction*, Routledge, New York-London.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (2021), *Solenoid*, trad. it. di Bruno Mazzoni, il Saggiatore, Milano.
- CASADEI, Alberto (2018): *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano.
- CASTELLANA, Riccardo (2009): *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma.
- (2014): «Il realismo creaturale di Tozzi: una lettura di *Giovani*», in Massimiliano

- Tortora (a cura di), *“La punta di diamante di tutta la sua opera”*. Sulla novellistica di Federigo Tozzi, Morlacchi, Perugia, pp. 35-70.
- CAVALLI PASINI, Annamaria (1984): *Il mistero retorico della scrittura. Saggi su Tozzi narratore*, Pàtron, Bologna.
- CERAMI, Vincenzo (1987): «Presentazione», in Federigo Tozzi, *Bestie*, Theoria, Roma-Napoli, pp. 7-13.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- CHIURCHIÙ, Luca (2017): «Federigo Tozzi e la poetica dei “paurosi atti nostri”», in Francesco Bianco e Jiří Špička (a cura di), *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Cesati, Firenze, pp. 407-415.
- COMETA, Michele (2012): *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*, di passaggio, Palermo.
- DEBENEDETTI, Giacomo (1998): *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
- DEDOLA, Rossana (1986): «La malattia dell’anima: lettura di *Bestie* di Federigo Tozzi», *Studi Novecenteschi*, XIII, 31, giugno, pp. 37-63.
- DOLEŽEL, Lubomír (1995): «Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference», *Style*, 29, 2, pp. 201-214.
- FRATNIK, Marina (2002), *Paysages. Essai sur la description de Federigo Tozzi*, Olschki, Firenze.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, Paris.
- GIUDICETTI, Gian Paolo (2012): «L’apertura distorta al mondo: *Bestie* di Federigo Tozzi», *Interval(les)*, VI, 6, automne, pp. 176-187, <https://www.cipa.uliege.be/upload/docs/application/pdf/2021-05/giudicetti.pdf> [ultimo accesso 12.11.2023].
- HADOT, Pierre (2004): *Le voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de nature*, Gallimard, Paris.
- HOCKE, Gustav René (1975): *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica. Contributo a una storia comparata della letteratura europea*, trad. it. di Raffaele Zanasi, il Saggiatore, Milano.
- JEULAND-MEYNAUD, Maryse (1991): *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Bulzoni, Roma.
- KAFKA, Franz (1976): «La metamorfosi», trad. it. di Ervino Pocar, in Franz Kafka, *La metamorfosi e altri racconti*, Einaudi, Torino, pp. 15-65.
- LAZZARIN, Stefano (2002): «*Dissipatio Ph. G. Landolfi*, o l’anacronismo del fantastico», *Studi Novecenteschi*, XXIX, 63-64, giugno-dicembre, pp. 207-237.
- (2006): «Vipistrello, colombe, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano», *Italies*, 10, ottobre, pp. 271-291, <http://italies.revues.org/634> [ultimo accesso 12.11.2023].
- LE BRETON, David (2016): *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea*, trad. it. di Maria Gregorio, Raffaello Cortina, Milano.
- LUPERINI, Romano (1993): *Federigo Tozzi. Frammentazione espressionista e*

- ricostruzione romanzesca*, Mucchi, Modena.
- (1995): *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari.
- LUTI, Giorgio (1987): «Introduzione», in Federigo Tozzi, *Opere*, Mondadori, Milano, pp. IX-XXXII.
- MAINARDI, Nicoletta (1997): «Uomini e rospi. Le nature morte di Tozzi e Viani», *Italianistica*, XXVI, 3, pp. 413-422.
- MARCHI, Marco (2004): «Un unico romanzo (per una “vita scritta” di Tozzi)», in Marco Marchi, *Novecento. Nuovi sondaggi*, Le Lettere, Firenze, pp. 49-92.
- MARTINI, Alessandro (1982): *Introduzione*, in Giovan Battista Marino, *Amori*, introduzione e note di Alessandro Martini, Rizzoli, Milano.
- MARTINI, Martina (2000): «Metafore del profondo. Per un confronto Tozzi-James», in Marco Marchi (a cura di), *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, Le Lettere, Firenze, pp. 143-189.
- MAUPASSANT, Guy de (1983): «L’Horlà» [versione del 1887], trad. it. di Egidio Bianchetti, in Guy de Maupassant, *Racconti fantastici*, Mondadori, Milano, pp. 170-194.
- MAXIA, Sandro (1971): *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Liviana, Padova.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (2003): «Appunti linguistici e formali sulle novelle», in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Tozzi: la scrittura crudele*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, pp. 33-45.
- MENICACCI, Marco (2021): «Tozzi, la morte e i morti», in Marco Marchi (a cura di), *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, Cesati, Firenze, pp. 51-67.
- MIRONE, Luisa (2019): «Perché (ri)leggere *Bestie* di Federigo Tozzi», *Laletteraturaenoi.it*, 1 febbraio, <https://laletteraturaenoi.it/2019/02/01/perche-ri-leggere-bestie-di-federigo-tozzi/> [ultimo accesso 12.11.2023].
- MOE, Nelson (1993): «Observations on *Bestie*», *MLN*, 108, 1, January, pp. 113-124.
- MORETTI, Manuela (2017): «Il Tozzi delle bestie», *Rivista di Studi Italiani*, XXXV, 3, pp. 111-125, <http://www.rivistadistudiitaliani.it/articolo.php?id=2232> [ultimo accesso 12.11.2023].
- ORLANDO, Francesco (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Einaudi, Torino.
- PALLADINI, Irene (2009): «Draghi, grifoni e altri animali fantastici», in Gian Mario Anselmi e Gino Ruoizzi (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Carocci, Roma, pp. 88-97.
- PENNACCHIO, Filippo (2021): «Fra natura e convenzione. Sulle *fictional minds* e sul loro studio», *Diacritica*, 7, 3, 39, 31 luglio, pp. 162-181, <https://diacritica.it/lettere-critiche/fra-natura-e-convenzione-sulle-fictional-minds-e-sul-loro-studio.html> [ultimo accesso 12.11.2023].
- PETRELLI, Micla (2013): «Cose che accadono a qualcuno. Biografia e spersonalizzazione in Fernando Pessoa», in Micla Petrelli, *Il progetto che è l’io. Studi*

su identità, sguardo, scrittura, Mimesis, Milano-Udine, pp. 11-22.

PETRONI, Franco (1984): «L'“anima” e la morte», in Franco Petroni, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Manzuoli, Firenze, pp. 43-56.

— (2006a): «*Bestie*: logica simmetrica e reversibilità temporale», in Franco Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Manni, Lecce, pp. 137-154.

— (2006b): «La funzionalità narrativa della descrizione in *Bestie*», in Franco Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Manni, Lecce, pp. 155-174.

PIOVENE, Guido (1975): *Le Furie*, Mondadori, Milano.

PIRANDELLO, Luigi (2020): *Uno, nessuno e centomila*, Newton Compton, Roma.

PRETE, Antonio (2021): «Sulla prosa breve di Tozzi», in Marco Marchi (a cura di), *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, Cesati, Firenze, pp. 43-49.

PROUST, Marcel (2012): *Alla ricerca del tempo perduto. VI. Albertine scomparsa*, trad. it. di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano.

PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

SACCONI, Eduardo (1993): «Le allegorie di Tozzi», *MLN*, 108, 1, January, pp. 87-112.

STURLI, Valentina (2023): «Introduzione», in Federigo Tozzi, *Bestie*, edizione critica di Valentina Sturli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 9-80.

TODOROV, Tzvetan (1977): *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano.

TOMASI, Franco (1997): «Leggendo *Bestie* di Federigo Tozzi», *Studi Novecenteschi*, XXIV, 54, dicembre, pp. 331-352.

TOSCANI, Claudio (1985): *Federigo Tozzi. Con gli occhi dell'anima*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

TOZZI, Federigo (1918): «Autorecensione a *Bestie*», *L'Italia che scrive*, 1, p. 7.

— (1928): «Pirandello», in Federigo Tozzi, *Realtà di ieri e di oggi*, Alpes, Milano, pp. 247-262.

— (1987): «*Bestie*», in Federigo Tozzi, *Opere*, Mondadori, Milano, pp. 571-618.

VALERY, Paul (1973): *Cahiers. I*, édition de Judith Robinson, Gallimard, Paris.

— (2002): *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, seguito da *Nota e Digressione*, a cura di Stefano Agosti, Abscondita, Milano.

VIDALI, Paolo (2022): *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla coscienza dell'antropocene*, Mimesis, Milano-Udine.

ZINATO, Emanuele (2021): «Frammento e autobiografia», in Marco Bazzocchi (a cura di), *Cent'anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino, pp. 55-71.

Patrizia Farinelli

Solo un'eco del fantastico in *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi

Nel ventesimo secolo alcune strategie tradizionalmente adoperate nella narrativa fantastica, tra cui infrazioni al principio di causalità e sovrapposizioni di tempi e spazi, emergono anche in testi d'impostazione realistica. Vi appaiono tuttavia senza la compresenza di altri elementi che sarebbero sostanziali alla resa del fantastico, in particolare senza un tipo di enunciazione mirata a convincere dell'inesplicabilità – entro quel dato quadro di realtà – di quanto accade. Una parziale ricezione del fantastico è visibile anche nel romanzo *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi (1919). Cosciente del potenziale che il fantastico offriva per delineare le dinamiche del profondo, lo scrittore adotta alcune strategie ricorrenti in questo genere (trasgressioni al principio di causalità, animazione dell'inanimato, intersecarsi di dimensioni diverse di realtà all'interno della finzione narrativa), finalizzandole alla creazione di un innovativo romanzo psicologico.

*In the twentieth century, some narrative strategies traditionally used in fantastic fiction often emerge in realistic fiction too. These include subversion of the principle of causality and overlapping of time and space. However, they appear detached from other discursive elements which are key to the configuration of the fantastical event. In particular, these strategies lack a specific form of storytelling aimed at convincing the reader that what happens in the story is inexplicable. An example of partial reuse of narrative strategies which are present in fantastic fiction can also be found in the novel *Con gli occhi chiusi* (1919) by Federigo Tozzi (Eyes shut, according to the English translation by Kenneth Cox). In his work, like other modernist writers, Tozzi was aware of the potential that the fantastic genre offered to configure the dynamics of inner life. He too exploited some typical strategies used in that genre (subversion of the principle of causality, objects taking on a menacing animated form, a hallucinatory overlapping of different dimensions of reality) to produce an example of a modernist psychological novel.*

1. Introduzione¹

Come ci si poteva attendere in una fase di grande sperimentazione artistica e letteraria che si confronta ampiamente con fenomeni di ibridazione e conseguente erosione dei generi, anche il fantastico, specificamente quello estraneo a una letteratura di largo consumo, ritorna nel Novecento in forme plurime e differenti da quelle praticate alle sue origini, e soprattutto non rappresenta più una modalità narrativa privilegiata per innescare dubbi su un determinato modello di realtà, anche perché la prassi del dubitare è entrata nel frattempo in modo decisivo nell'ordine del conoscere. Ciò che è manifesto è che l'eredità del fantastico non solo si rinnova, trovando fra l'altro attuazione, nella seconda metà del secolo, in quella produzione di

¹ Questo articolo rientra nelle attività del progetto di ricerca P6-0239 sostenuto dall'Agenzia per la Ricerca della Repubblica di Slovenia, ARSS.

opere che riceve il nome di «neofantastico»,² ma pure si dissemina, lasciando una traccia di sé anche dove era meno atteso.

In una cultura improntata alla pluralità di pensiero, pronta talvolta perfino a concepire l'identità della persona secondo un principio che Bottioli, interpretando Bachtin, definisce della «non coincidenza» (2006: 297, e 2013: 192), subentrano logiche nuove nel modo di leggere l'essere e l'accadere. Di ciò la letteratura dà manifestamente atto. Nei mondi di finzione creati dalla narrativa novecentesca i rapporti di reale/surreale, conscio/inconscio, soggetto/oggetto, io/altro non si pongono più, infatti, in termini strettamente oppositivi. Ne segue, da una parte, che in una produzione di opere letterarie ancora riconoscibili come fantastiche (sia in termini di genere che di modalità narrativa) l'evento inspiegabile, roso non di rado da ironia, tenderà a scemare i suoi effetti. Inoltre l'inquietante verrà creato in modo diverso da quanto accadeva nel fantastico di fine Settecento e inizio Ottocento, e cioè senza insistere necessariamente su trasgressioni semantiche (possibili del resto solo a partire da una presenza di dimensioni di realtà in opposizione), ma semmai agendo sull'organizzazione del discorso e non da ultimo sul taciuto.³ Dall'altra parte, la narrativa di modalità realista sarà incline ad assorbire anche strategie di costruzione testuale considerate solitamente terreno del fantastico per la resa di motivi connessi a nuove consapevolezze: pensiamo, per il primo Novecento, alla concezione fenomenica della realtà e a un conseguente indebolirsi del rapporto oppositivo fra soggetto e oggetto, alla sfiducia in una visione deterministica dell'accadere, alla presa d'atto dell'esistenza di personalità multiple, fino al riconoscimento delle dinamiche dell'inconscio.

Spinti dal radicarsi di nuovi paradigmi epistemologici e ontologici, nonché dal contemporaneo diffondersi di una migliore conoscenza dei complessi meccanismi psichici, perfino scrittori d'impostazione realista ricorreranno non di rado, nella fase del modernismo, a una narrazione segnata dalla rottura di rapporti causali e dalla sovrapposizione di tempi, spazi, identità. E ciò, seppur con mutate finalità, avrà luogo anche successivamente nel corso del Novecento, soprattutto nel contesto letterario postmodernista fortemente segnato dall'ibridismo dei generi: pure in tale fase, cioè, troveranno spesso attuazione – in testi privi d'impostazione fantastica – delle trasgressioni ai principi di causalità e di non contraddizione assieme a numerose infrazioni a determinate convenzioni narrative, come quella consistente nell'intersecarsi di livelli testuali considerati di solito impermeabili (metalessi narrativa).

² Come specifica Campra (2000: 95), a proporre questo termine fu Jaime Alazraki nel suo studio su Cortázar (*En busca del unicornio*, 1983).

³ È la tesi di Campra (2000: 95-98).

2. Disseminazione del fantastico

Restando al contesto letterario italiano del Novecento, non è sporadico osservare anche in romanzi psicologici, in romanzi storici, in brevi prose narrative nate da appunti diaristici e di viaggio,⁴ e in altri generi ancora, l'innestarsi di accadimenti regolati da una logica inverosimile su una narrazione verosimile, senza che i testi in questione risultino fantastici nel loro impianto complessivo. Si potrebbe parlare, in questi casi, di un recupero mutilo del fantastico, poiché svincolato da ulteriori strategie narrative che sarebbero, per alcuni interpreti, sostanziali alla configurazione di un testo riconducibile a tale genere. E qui ci scontriamo con una questione ampiamente dibattuta. Non sussiste, infatti, accordo di fondo sui criteri che definiscono il fantastico.⁵ Lo spettro di approcci, fra chi ne restringe le caratteristiche distintive (Todorov, 1970) e chi avanza invece il dubbio che la letteratura «nella sua totalità aspiri al fantastico» (Manganelli, 1985: 60), è ampio. In questo quadro di proposte diversificate ci pare convincente (perché meglio applicabile e perché di orientamento anche per testi scritti ben oltre la fase di massima diffusione del fantastico) la posizione di coloro che, come Rosalba Campra, ne segnalano le costanti guardando alla configurazione testuale complessiva di un'opera piuttosto che insistere sulle reazioni del lettore. Si tratta di una posizione tesa a sottolineare come la narrativa fantastica sia caratterizzata, oltre che dalla presenza di trasgressioni semantiche, anche e in maniera determinante dall'organizzazione del discorso, in particolare per i modi di comunicare le informazioni, e che rileva così quanto sia basilare una «lettura trasversale» capace di tenere conto di tutti i piani testuali (Campra, 2000: 135-136).⁶

L'opportunità di riflettere sul fenomeno sopra evidenziato, e cioè sul fatto che «molti racconti non fantastici a loro volta utilizzano in funzione subordinata effetti fantastici interni e accessori», era stata espressa a suo tempo da Lugnani (1983: 72).

Accogliamo questo pertinente rilievo (chiedendoci al più se ci possa mai essere qualcosa di “accessorio” in un testo letterario) per provare a sondare la presenza di simili ‘innesti’, vale a dire di soluzioni analoghe a quelle adottate dalla narrativa fantastica, nel primo romanzo pubblicato da Federigo Tozzi.⁷ Sebbene l'opera sia ben

⁴ Si pensi, in quest'ultimo caso, a un racconto come «Mezzogiorno» dalla raccolta *Corse al trotto* di Cecchi (1987: 1067-1071).

⁵ Il tentativo di fissare dei criteri persuasivi in grado di circoscrivere il genere ha finito con il saturare per un certo periodo, a partire dalla pubblicazione del contributo di Todorov (1970), la riflessione sul fantastico. La proposta di considerare il fantastico anche in termini di modalità narrativa (Lugnani, 1983) o di modo (Ceserani, 1996) non ha portato per il resto a negare l'esistenza di un genere fantastico e a esaurire la questione della sua definizione. Negli ultimi tempi la discussione pare aver cambiato rotta, orientandosi fra l'altro verso la considerazione di un fantastico di valenza più ampia, a riprova della perdita di centralità subita dalla discussione sulla delimitazione del genere. Si veda ad esempio il volume curato da Puglia, Fusillo, Lazzarin, Mangini (2018), che indaga sul motivo dello spettrale adottando anche prospettive sociologiche, ideologiche e tecnologiche.

⁶ Valido in generale, un simile approccio appare tanto più adeguato in un contesto storico-letterario segnato da «un fantastico che, rinunciando a fantasmi e vampiri, esplora le possibilità inquietanti del non detto» (Campra, 2000: 9).

⁷ Fra i numerosi contributi critici dedicati all'opera narrativa e alla poetica di Tozzi, che presentano specifici riferimenti al romanzo *Con gli occhi chiusi*, ci limitiamo a segnalare quelli di Debenedetti (1970 e 1993³), Maxia (1972), Getrevi

nota, sarà ugualmente utile fissarne dapprima, in breve, le coordinate.

3. *Riverberi del fantastico in Con gli occhi chiusi*

I motivi di un inquieto amore adolescenziale e di un rapporto conflittuale tra padri e figli vengono sviluppati nel romanzo del 1919 attraverso strategie di costruzione del testo che mostrano una manifesta distanza dalla poetica del naturalismo, come sottolineato in particolare da Luperini (1993: 19) e riconosciuto entro certi limiti (e cioè relativamente alla prima metà dell'opera) già da Debenedetti (1993³: 216). Tozzi imposta infatti la narrazione lasciando dei vuoti fra alcune sequenze ovvero evita di collegarle secondo una logica strettamente consequenziale.⁸ Il modo stesso in cui usa la punteggiatura tende a ostentare delle cesure all'interno dei periodi.⁹ La frequente assenza di esplicitazioni verbali, in particolare di connettivi logico-causali, diventa così un aspetto caratterizzante di questo suo romanzo e soprattutto della prima parte, la più sperimentale:¹⁰ al lettore il compito di annodare i fili della trama attraverso segnali meno scoperti.¹¹ L'opera si caratterizza, inoltre, per il rilievo assegnato a singoli motivi¹² e per il racconto di episodi che sembrano a tutta prima marginali, come se ogni particolare di vita dei soggetti coinvolti nella vicenda avesse rilevanza e non ci fosse una gerarchia di eventi importanti e meno importanti. Simili scelte rispondevano alle posizioni di poetica difese dall'autore e orientate, oltre che alla ricerca di un linguaggio straniante,¹³ al rifiuto di una narrativa dagli effetti sicuri: «Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente» (Tozzi, 2001⁴: 1325).

Tentando una schematizzazione della vicenda, diciamo che nella finzione romanzesca di *Con gli occhi chiusi* entrano in gioco due diversi modelli esistenziali in rapporto di netta opposizione. A rappresentare una visione chiara e squadrata della vita è Domenico Rosi, soggetto sicuro di sé e dei propri valori: il suo mondo è regolato dal

(1983 e 1985), Baldacci (1985 e 1993), Luperini (1993 e 1995), Marchi (1993 e 2007), Bertoncini (1993), Saccone (1975 e 2000), Castellana (2002), Petroni (1985 e 2006), Palumbo (2017).

⁸ Palumbo focalizza l'attenzione sull'inconsueto uso di «allora», avverbio che nei romanzi tozziani tende ad annunciare «uno scarto rispetto alla continuità logico-temporale della trama» (2017: 33).

⁹ Si veda su questo aspetto, e più in generale sulle figure del silenzio in Tozzi, quanto scrive Benzoni: «Nel periodare [...] dominano gli effetti dello staccato e dell'abrupto e questo in primo luogo grazie al prevalere di una paratassi volentieri sincopata e asindetica. Una paratassi certamente funzionale alla percezione del reale come instabile congerie» (2016: 49).

¹⁰ Debenedetti (1993³: 216) riconobbe con chiarezza l'innovativa impostazione della prima metà del romanzo. Su posizioni concordi Baldacci, che ritrovava solo nell'ultimo terzo dell'opera «un ritmo narrativo diverso» e suggeriva: «potremmo anche provare a leggere i primi due terzi come un esempio di narrazione simultanea, in cui la linea portante sia costantemente spezzata e contraddetta da elementi accidentali» (1993: 36).

¹¹ Sulla forma romanzesca che si profila nella poetica del senese, Bertoncini osserva: «A Tozzi, più che *l'esprit de géométrie*, importa il gioco delle “rispondenze simboliche” di baudelairiana memoria» (1993: 27).

¹² Sulla presenza di motivi liberi nella narrativa di Tozzi cfr. in particolare Luperini, 1993: 17.

¹³ Nel breve saggio di poetica «*Rerum fide*» lo scrittore rivendica la necessità di un'etica nel lavoro letterario e difende operazioni innovative che passino attraverso un lavoro intenso sulla scrittura, teso a ritrovare un'adesione fra cosa e parola; scrive in proposito che «le parole debbono sprizzare come le faville dalla selce» (Tozzi, 2001⁴: 1323).

lavoro, dal denaro, dall'osservanza dei rapporti gerarchici tra padroni e servi, padri e figli, uomini e donne. Una prospettiva ben diversa, segnata da una più acuita percezione delle cose e anche da un bisogno d'immaginazione, è rappresentata invece dal figlio di Domenico, Pietro: nella dimensione di vita del ragazzo tutto si complica e assume contorni più incerti.

Su questa opposizione se ne impianta nel romanzo un'altra, meno netta, riguardante il rapporto fra quanto si pretende abbia luogo in uno stato di coscienza dei personaggi, e quanto s'immagina accada invece nel profondo della loro psiche. In una narrazione surreale quella frontiera cadrebbe, mentre qui permane, ma si delinea come fragile. In tutta l'opera dello scrittore, peraltro, e non solo in questo romanzo, se la dimensione del profondo viene rappresentata come inafferrabile per via razionale, quella cosciente non figura certo come priva di misteri. Fenomeni connessi al flusso di coscienza – tra cui il generarsi repentino di stati d'animo diversi, il sovrapporsi di ricordi vicini e lontani, lo sfumare del ricordo nell'immaginazione – assieme ai complessi e sfuggenti moti dell'"anima"¹⁴ interessavano Tozzi fin dagli anni di formazione ed egli li indagò anche attraverso la lettura di manuali di psicologia e di articoli che uscivano su riviste specializzate; fra quei testi v'erano studi di William James, Ribot e Janet. Non torneremo su questi aspetti ben indagati dalla critica;¹⁵ merita semmai ribadire che di quel bagaglio di sapere scientifico Tozzi non fece testi di patologia psicologica e nemmeno di autoanalisi,¹⁶ ma produsse innovativa letteratura sull'insondabile.

In alcuni passi di *Con gli occhi chiusi*, dunque, la scrittura si sviluppa in modo tale da creare una sovrapposizione delle dimensioni cosciente e incosciente dell'esistere. La narrazione di azioni che la finzione romanzesca ci fa immaginare vissute dai personaggi in modo cosciente e in uno spazio tangibile resta allora improvvisamente interrotta da una qualche visione allucinata o da immagini oniriche. In simili episodi si sovrappongono non solo due diverse dimensioni spazio-temporali ma anche due contrastanti logiche dell'accadere. Ciò facendo, Tozzi adotta una soluzione narrativa che è di fatto basilare per la creazione dell'evento fantastico e che trova realizzazione nel momento in cui due spazi semanticamente opposti¹⁷ (due dimensioni di realtà) s'intersecano causando un attrito logico.

Per rendere il disagio del protagonista, figura emblematica di un individuo spaesato rispetto a quanto accade dentro se stesso e nel mondo circostante, la scrittura tozziana

¹⁴ Tozzi non parla ancora di inconscio: quella dimensione viene più spesso indicata nella sua opera come "anima", concetto che acquista tuttavia plurime valenze.

¹⁵ Fra gli studi dedicati alle letture di Tozzi cfr. Cesarini (1982), Getrevi (1983), Marchi (1993), Martini (1995), Geddes da Filicaia (2001); Marchi e Martini hanno insistito in particolare sulla sua conoscenza della trattatistica psicologica; Marchi (2007: 217-247) ha dedicato pregnanti pagine anche al modo in cui Tozzi si confronta con gli scritti di Santa Caterina.

¹⁶ Su questo punto intervengono con decisione, fra gli altri, Luperini (1995: 234-235) e Petroni; quest'ultimo rivendica l'esigenza di una correttezza di metodo, rifiutando l'approccio di chi confonde «l'opera con la biografia dell'autore» (1985: 356).

¹⁷ Questa descrizione, certamente semplificata, dell'evento fantastico recupera il modello lotmaniano di evento nel testo letterario (Lotman, 1972: 276) come attraversamento di uno spazio. Cfr. Farinelli, 2007: 120-121.

ne carica di significato i movimenti somatici, soprattutto quelli degli occhi e delle mani,¹⁸ così come ne riporta – per lo più attraverso la semantica dello spazio – percezioni distorte del mondo esteriore e strane sensazioni interiori. L’interiorità del ragazzo appare allora come uno spazio dai confini fluidi, che ora si dilata enormemente e ora invece rimpicciolisce: «E aveva l’illusione che il suo spirito assumesse così enormi proporzioni che i suoi pensieri vi si smarrivano dentro, insieme con i loro echi improvvisi, come in una stanza troppo grande» (Tozzi, 2001⁴: 29). Di un tale soggetto si accentua, grazie fra l’altro a inusuali accoppiamenti lessicali, il continuo senso di indeterminatezza,¹⁹ condizione che finisce per trasmettersi anche a ciò che guarda («Questi soli ambigui» di marzo; «i fiori sbiaditi dagli odori incerti quasi rassomiglianti», 29 e 59). Se ne rimarca, inoltre, il continuo bisogno di distacco dal proprio presente per sfuggirne l’oppressione: «Pietro ascoltava, ma gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni [...]. E dalla sedia andò sul canapé, incapace di sottrarsi a una specie di spavento cui s’era abituato; subendo quel fascino di allontanamento che talvolta gli dava un terribile benessere» (14). Altre espressioni, costruite per lo più a partire da un vocabolario segnato dal concetto di morte, ne restituiscono la concezione tendenzialmente cupa e minacciosa del mondo («si chiese perché le cose e le persone intorno a lui non gli potessero sembrare altro che un incubo oscillante e pesante», 15). Con la stessa funzione troviamo nel testo anche riferimenti a oggetti normalmente innocui che vengono nominati per il loro uso lesivo o per una forma che rimanda a oggetti lesivi (forcelle che pungono; palpebre che tagliano quasi «come le costole di certi fili d’erba», 39 e 34);²⁰ e non mancano nemmeno richiami a coincidenze capaci di suggerire l’esistenza di un ordine inafferrabile («La matita cadde, spezzandosi. Raccattò i pezzettini con vivo dispiacere quasi superstizioso. “Perché è caduta?”», 55). Ma prima di tutto i conflitti interiori vissuti da un soggetto così incapace di padroneggiare quanto vive e sente, e di comunicarlo verbalmente, sono messi in risalto, come si è detto, da un’apparente trasgressione del principio di causalità. Il testo tace sulle ragioni che portano il ragazzo (e talvolta anche Ghisola)²¹ a compiere determinate azioni. È fin troppo noto, del resto, che era proprio l’inspiegabile – «il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro» (1325) – a interessare lo scrittore. Non diversamente da altri personaggi tozziani con il ruolo di protagonisti, anche il Pietro di *Con gli occhi chiusi*, ancor più della giovinetta per la quale prova attrazione, pare agito da una volontà a lui estranea. Per contro le cose inanimate – paesaggi, strade, muri – appaiono ai suoi occhi come se avessero una volontà propria e costituissero per lui una minaccia: strategia, questa, che è peculiare a Tozzi e rintracciabile in tutta la sua opera; la raccolta di prose brevi *Bestie* (1917) ne offre un buon esempio.

¹⁸ Sui motivi degli occhi e delle mani cfr. in particolare Luperini, 1985: 320-325, e Luperini, 1995: 11-21.

¹⁹ «Quel che provava dinanzi alle cose rimaneva troppo indefinibile, ed egli ne soffriva» (Tozzi, 2001⁴: 71).

²⁰ Sullo specifico motivo degli occhi ferenti, che rimanderebbe direttamente a Poe, cfr. Palladini, 2007: 124-132.

²¹ Petroni ha giustamente rilevato il rapporto di «differenza-complementarità» (1985: 359) fra questi due personaggi.

In breve, il romanzo si costruisce attraverso alcuni motivi e una serie di soluzioni retoriche e narrative cui ricorre tradizionalmente il fantastico e che caricano il testo, in certa misura, di una tensione analoga a quella presente in quel tipo di produzione.²² Fra tali soluzioni si sono qui segnalate: la scelta di un lessico e di immagini che rimandano alla presenza del male e della morte; l'introduzione di episodi o di domande che suggeriscono un ordine misterioso nell'accadere; la creazione di trasgressioni semantiche (come l'animarsi dell'inanimato) e di sovrapposizioni spazio-temporali; la pratica dell'elisione nella costruzione del racconto allo scopo di far emergere l'inesplicato. Potremmo ricordare ancora, nella realizzazione di un episodio d'incubo, l'uso di un procedimento di cui si nutre spesso il fantastico, precisamente quello di prendere delle espressioni figurali o dei nomi nel loro senso concreto (facendone poi dei generatori narrativi) o di sviluppare il racconto a partire dall'immagine di un oggetto capace di suggerire qualcosa d'inquietante. La scena cruenta con cui s'interrompe il cupo sogno di Ghisola, sulla quale torneremo più avanti, sembrerebbe anticipata proprio dal richiamo al modo in cui erano disposti in quel momento i capelli della giovane, e cioè a forma di falce.

La familiarità del senese con le strategie presenti nella narrativa fantastica si spiega peraltro già in ragione dei suoi gusti di lettore. Tozzi, come ricorda Getrevi (1983: 174), «è un frequentatore di narrativa francese *surnaturelle*: Barbey d'Aurevilly o Villiers de l'Isle-Adam»; ma soprattutto trova nell'opera di Poe una fonte di riflessione e ne parla con entusiasmo anche nelle lettere alla futura fidanzata: «invece che dannosi, quei libri sono utilissimi a un temperamento fantastico che voglia speculare» (Tozzi, 2007: 39). E ancora: «Poe è sublime. Oh! sì altro che Manzoni col suo classicismo camuffato da romantico!» (40).²³ Anni dopo Tozzi avrebbe ripreso in alcune sue novelle delle immagini da Poe (ad esempio negli «Orologi») e fondamentalmente immagini connesse all'«angoscia della morte» perché, citando ancora Getrevi, quelle letture agirono nella sua scrittura per configurare una realtà il cui «dato ossessivo è quello dell'incombere del mondo esterno e della conseguente disarticolazione dell'io» (1983: 178 e 179).

²² Grazie a uno specifico ordine delle sequenze il racconto fantastico presenta tendenzialmente un crescendo di tensione; caso diverso in *Con gli occhi chiusi*, dove la tensione è diffusa e nasce da una narrazione tesa a mostrare l'incombere costante di una minaccia di male.

²³ Sulla ricezione di Poe da parte di Tozzi cfr. Getrevi (1983: 173-189), Melani (2006: 171), Palladini (2007) e Foni (2012: 187-224). Quest'ultimo individua nella prosa del senese «numerosi indizi di plausibili ascendenze poeiane» (214), mentre Palladini indaga sul rapporto «complesso e stratificato» fra i due scrittori (2007: 4) tenendo conto dell'opera di Tozzi nel suo complesso e cercando di delineare quale tipo di fantastico vi emerga; in quel contesto segnala quanto Tozzi tragga da Poe (decisivi una serie di motivi, fra cui quello dello sguardo scrutatore) e quanto invece se ne distanzi (la diversa costruzione delle trame). Getrevi aveva compiuto un'operazione analoga, mettendo però a fuoco il rapporto di Tozzi con lo scrittore americano sulla base di singole novelle: a suo giudizio la novella «Parole di un morto» (1916) rappresenta un caso in cui le convergenze con Poe «si esaltano» (1983: 187). In un intervento successivo Getrevi torna sulla stessa novella per paragonarla a una di Pirandello («Da sé») costruita sul medesimo motivo del morto che ragiona ed evidenziare, attraverso le differenti scelte narrative, le rispettive posizioni poetologiche e ideologiche. Individua così in Tozzi perfino tratti di maggiore radicalità rispetto a Pirandello nel modo di concepire la realtà: una realtà fenomenica dove il rapporto fra essere e parvenza non si sviluppa su un piano metafisico, dato che il dualismo tozziano si gioca «tutto all'interno dell'esistente perché è l'oggetto stesso che si fa portatore di un *quid* misterioso» (Getrevi, 1985: 256).

Anche la costruzione semantica e sintattica di *Con gli occhi chiusi* mira a rendere la minaccia di un mondo che incombe sul protagonista e, assieme, l'impotenza a fronteggiarla. Eppure l'adozione delle strategie sopra menzionate non sfocia in questo caso in un testo di narrativa fantastica, bensì collabora a delineare un innovativo romanzo psicologico in cui domina un senso di oppressione e insicurezza. Cerchiamo allora di capire quali soluzioni formali ne mantengano la lettura entro le leggi del verosimile ovvero perché certe strategie attivate da Tozzi, e ricorrenti nel fantastico, non riescano da sole a portare l'opera nell'orbita di quel genere e modo narrativo. Per evidenziarlo tornano utili alcune constatazioni sul fantastico avanzate da Lugnani e dalla già ricordata Campra.

4. Spazi d'ombra, non un'ipotetica 'altra' realtà

La realizzazione di un racconto fantastico è impensabile senza l'attivazione di una precisa strategia enunciativa. La voce narrante di un simile testo guida il lettore a un'interpretazione della vicenda che, entro il patto di lettura, non risolve l'evento fantastico come semplice parvenza. Lugnani scrive in proposito: «Soltanto chi narra (cioè chi enuncia) può [...] determinare alcune reazioni di chi ascolta e precluderne altre. Questo equivale a dire che il modo dell'enunciazione è un altro fondamentale criterio di delimitazione del racconto fantastico, e cioè che il fantastico è non solo narrare certe cose ma è anche il modo di narrare certe cose; è il racconto di uno scarto irriducibile,²⁴ ma è anche, se non più, un modo specifico di raccontare la storia di quello scarto» (Lugnani, 1983: 64). E Campra insiste sul medesimo aspetto, aggiungendovi un altro rilievo importante che rimanda a quella componente metanarrativa, diffusissima nel fantastico, atta a specificare le condizioni che rendono possibile il narrare.²⁵ Per riprendere le parole della studiosa: «Il livello semantico non compare [...] come l'unico spazio nel quale si genera la dimensione fantastica di un testo: variazioni, scivolamenti e sovrapposizioni della voce narrante agiscono nello stesso senso. Il fantastico si può definire anche come una emanazione dell'atto narrativo, delle forme e condizioni specifiche che lo rendono possibile» (Campra, 2000: 76). Il narratore di *Con gli occhi chiusi* (in terza persona, eterodiegetico) non si sofferma sulle condizioni entro le quali ha luogo la narrazione: non dice esplicitamente, ad esempio, che si tratta di un racconto riferito e lacunoso oppure ascoltato in un momento di possibile ebbrezza – tutte situazioni che renderebbero più fragile l'illusione di realtà e insinuerebbero il gioco di costruzione di un 'altro' mondo. E soprattutto, a differenza di quanto atteso in un racconto fantastico, il narratore tozziano non avvalora l'esistenza dell'inesplicabile come qualcosa di

²⁴ Per maggior chiarezza ricordiamo che lo scarto cui si fa riferimento nel passo citato è quello da un paradigma dato di realtà.

²⁵ Da parte sua Ceserani segnala come un elemento caratteristico del modo fantastico l'esplicitazione dei «meccanismi della finzione» (1996: 76).

inconciliabile con la realtà in cui è calata la vicenda: non lo fa nemmeno nel riferire azioni che restano prive di motivazione. Chi narra, in un racconto fantastico ‘canonico’, suggerisce, nel modo in cui riferisce gli eventi e senza ricorrere a una pacificante spiegazione soprannaturale, che l’inspiegabile possa esser dovuto a qualcosa che sfugge alle leggi che regolano la dimensione di realtà configurata nel testo; non lo riduce a semplice apparenza. Compie questa operazione magari adducendo la propria autorità di testimone, o apportando prove tangibili (gli oggetti mediatori), o ancora insinuando significative coincidenze, ecc. Nel romanzo di Tozzi, invece, la narrazione, guidata da avverbi di dubbio e da frequentissimi verbi esprimenti incertezza nella percezione delle cose, è condotta in modo tale da proporre alla lettura il modello di una realtà fenomenica, e nello specifico una realtà nella quale stanno conquistando lecita dimora anche le dinamiche del subconscio e dell’inconscio. In seno a tale realtà l’atto contraddittorio, la reazione apparentemente priva di motivazioni, la visione allucinata, per quanto disorientanti, sono plausibili.²⁶ Riprendiamo allora i passi in cui il testo parla di situazioni incompatibili con quel principio di causalità che regola l’accadere nel mondo (verosimile) in cui è ambientata la vicenda; e osserviamo più nel dettaglio in quali termini ci vengono riferite.

In uno dei primi episodi del romanzo l’adolescente Pietro si reca in visita al podere di suo padre e spera di trovarvi Ghisola; in assenza della ragazza si trattiene con i nonni della giovinetta, i salariati Masa e Giacco. Quest’ultimo inizia a fumare quel po’ di tabacco bruciato fattogli avere qualche tempo prima dalla madre del ragazzo. L’azione è calata nella cucina dei due braccianti, ma improvvisamente la dimensione spazio-temporale cambia:

– Oh, c’è poco di trinciato, oggi!

Indi con il pollice che aveva l’unghia mozzata da un taglio fattosi da giovane, pigiò dentro il pezzetto di brace rimasta nella pipa.

Pietro vide un’altra volta quel fumo, e dentro di sé, come una cosa reale, che gli dette un malessere, la mamma che andava a un cassetto, in casa, e voleva prendere qualche cosa. Ma tutti s’erano allontanati da lei! E mentr’ella si ostinava, il cassetto spariva nel muro. Allora gli parve di sentire sul volto le sue mani, come un grande bacio, come se le mani lo baciassero.

Masa, meravigliata della sua espressione sbigottita, gli chiese:

– A che pensa? (Tozzi, 2001⁴: 30)

Nel passo citato si coglie la sovrapposizione di due tempi e di due spazi: la dimensione del presente, calata nello spazio della cucina dei due vecchi, e quella del ricordo, che ci introduce invece in una stanza, a casa del ragazzo, dove Pietro vede sua madre cercare qualcosa in un cassetto. Il ricordo è incompleto e deformato; gli ritorna infatti alla mente accompagnato dal movimento inverosimile di un cassetto che sparisce nel muro e anche da un’altra memoria involontaria nata «per contrasto»

²⁶ Palladini individua nella scrittura tozziana, imperniata com’è su un onirismo segnato da visioni orrifiche, un «fantastico insolito» (2007: 3 e *passim*): definizione che pare segnalare appunto il fatto che nell’opera di Tozzi l’inquietante e l’orrifico vengono assorbiti entro i confini della realtà data.

(Luperini, 1985: 322) che gli restituisce una percezione positiva di due mani sul proprio volto («come un bacio»).²⁷ A una lettura più attenta, il passaggio dall'episodio collocato in una dimensione di spazio fisico a quella situata invece nel mondo mentale non è così brusco come appare sulle prime. Innanzitutto il narratore, parlando di Pietro, esplicita: «vide [...] dentro di sé»; in secondo luogo precisa: «gli parve di sentire», espressione che mitiga la pretesa che costui abbia percepito quanto indicato proprio in quei termini. Il racconto della visione avuta dal ragazzo è seguito inoltre dalla domanda «A che pensa?» posta dalla vecchia, la quale ha colto lo smarrimento momentaneo di chi le sta davanti – soluzione narrativa, questa, atta a creare una connessione fra la breve digressione sulle immagini mentali del protagonista e il racconto di quanto stava accadendo nello spazio fisico. Repentino e inatteso è semmai il passaggio successivo; la narrazione prosegue infatti con una profana richiesta di Giacomo a sua moglie («“Bisogna che vada a rigovernare le vacche. Dammi la fune”» Tozzi, 2001⁴: 30) senza che sia giunta nel frattempo una risposta da parte del ragazzo: l'episodio si chiude quindi con una soluzione tipica della prosa di Tozzi, vale a dire con un'omissione.

Nel ricordo deformato da un istante di allucinazione il ragazzo avrebbe visto un oggetto agito da una volontà incontrollata (il cassetto che sparisce nel muro). Anche in altri passi si menzionano fenomeni simili, ma facendo per lo più riferimento, nell'evocare un aprirsi improvviso degli spazi, a voragini interiori. Ad esempio, in un altro episodio, Pietro, scosso dalle esperienze vissute un giorno al podere tra la confessione d'affetto fattagli da Ghisola e le umiliazioni ricevute da suo padre, viene colto da un incubo sul tragitto verso casa mentre siede in calesse proprio accanto a costui. A quel punto il narratore osserva: «il cavallo era trascinato, all'inverso, con il calesse, dentro una spalancatura interminabile della sua anima» (42). Potente anche in tal caso l'immagine di un oggetto concreto improvvisamente inghiottito, non si sa per l'azione di quale forza, in uno spazio che si dilata e che coincide con quello del profondo – immagine sufficiente, da sola, a raccontare il turbamento del ragazzo. La surreale visione si pretende calata questa volta in una dimensione onirica: «un sogno cupo» (42), precisa la voce narrante, evitando di aprire una traccia che insinui l'esistenza di una realtà parallela incompatibile con quella delle leggi naturali. In un altro episodio si sostiene che sia lo stesso Domenico a vivere degli istanti di stordimento mentale. L'uomo ha appena ricevuto la notizia della morte di Anna, sua moglie; non ci crede sulle prime, immaginando trattarsi di usuali convulsioni. Il testo dapprima ne riferisce lo shock e il disagio con una serie di domande all'indietro libero, e poi riporta l'allucinazione che Domenico avrebbe avuto entrando nella stanza dove stava il cadavere: «Come affrontarla? Come vedere Anna morta? Doveva proprio andarci lui? E quando entrò nella camera, i muri e le porte traballavano e si

²⁷ A partire da una disamina dell'immagine della donna nelle lettere di *Novale*, Luperini osserva che anche in *Con gli occhi chiusi* le mani acquistano una funzione materna e benefica. In relazione all'episodio qui citato scrive: «Le mani di Giacomo evocanti una scena di violenza (una ferita) suscitano il ricordo opposto di quelle della madre (ma tutta la scena sembra alludere anche a un atto compiuto di nascosto dalla donna, a una sua condizione di solitudine e impotenza, che probabilmente presuppone la presenza minacciosa delle mani del padre)» (1985: 322).

spalancavano da sé, credette di non vedere niente» (62). Anche in questo caso uno stato di disorientamento è reso da un'immagine surreale, quella di oggetti inerti che si muovono da soli. E però, come già osservato sopra, l'espressione usata dal narratore, «credette di non vedere niente», agisce nuovamente in funzione attenuante e riporta anche la visione di quell'inspiegabile movimento di porte e muri a una parvenza. Nel testo c'è ancora un episodio in cui si parla di una visione terrificante: in questo caso avuta da Ghisola, in un momento di tristezza in cui attendeva di mala voglia di lasciare il podere per decisione del padrone. L'episodio accenna, per immagini, a una situazione di conflitto vissuta dalla ragazza in famiglia, senza aggiungere ulteriori precisazioni:

I suoi capelli, sciolti, finivano a punta; e, sopra il capezzale, assomigliavano a una falce.

Le pareva d'entrare in casa: la mamma aveva un vestito nuovo, le due sorelle erano ingrassate. Una voce le chiese:

– Che cosa ci fai qui?

Ed ella rispose:

– Non ci sono venuta da me. Ma il babbo dov'è nascosto?

– La colpa è tua.

Ripigliava la voce.

La mamma e le sorelle ascoltavano e guardavano, con un silenzio così orribile ch'ella si slanciava addosso a loro; perché andassero nell'altra stanza. Ma le pareva di non poter muovere le braccia, e di urtare con il capo in una parete invisibile. Allora sentiva che il cuore cambiava di posto, il ventre faceva lo stesso, la gola si spellava; e i volti della mamma e delle sorelle doventavano spaventevoli. Ella disse:

– Parlate!

Quelle si volsero ad un uscio; e il babbo, con due sacchi pieni su le spalle, con il viso grondante di sangue, tanto sangue che andava a empire la gora del mulino, salì le scale.

Ella, sentendo il peso dei sacchi addosso, urlò. (58-59)

A invitarci a interpretare queste azioni inverosimili, fra cui una terrificante metamorfosi corporea, come il contenuto di un incubo, e a riportare tale esperienza nella sfera del reale, è il contesto stesso in cui il passo viene inserito: Ghisola è immaginata a letto in preda all'inquietudine. Quanto al modo in cui il suo cruento sogno viene riferito,²⁸ constatiamo che vi ritornano formule già spesso emerse, orientate ad attenuare la certezza della visione («Le pareva d'entrare in casa»; «le pareva di non poter muovere le braccia»); mancano inoltre del tutto, anche qui, spiegazioni o commenti del narratore. È la norma, uno stilema tozziano. Questa voce si limita a riferire quanto accade ai soggetti di cui narra, lasciando tendenzialmente che siano i fenomeni stessi a parlare. In altri passi, come osservato, le constatazioni, i dubbi, i momenti di disorientamento sono resi all'indiretto libero, forma discorsiva nella quale sentiamo esprimersi i personaggi stessi. Detto altrimenti, la voce narrante non forza i fenomeni a trovare coerenza e nemmeno ne suggerisce un'interpretazione; se essi acquistano una logica, ciò accade tramite corrispondenze interne: per contrasto e somiglianza, grazie ad allusioni, immagini e oggetti simbolici, silenzi, ecc.

²⁸ Un sogno, questo, che Baldacci definisce «straordinario» per il grado in cui testimonia la qualità innovativa della scrittura di Tozzi (1985: 6, e 1993: 49).

La conclusione, già anticipata, è che nel romanzo i lati oscuri e minacciosi con cui si confrontano continuamente i personaggi tozziani, così come l'insondabile che vi è connesso, restano iscritti dentro una sola realtà, ma dai confini sufficientemente ampi per accogliere spazi d'ombra. Una tale dinamica spinge allora l'opera fuori dall'orbita del fantastico (per lo meno del fantastico nei termini sopra delineati) e la mantiene nell'ambito di un realismo "tragico" in cui il soggetto, al contrario di quanto auspicherà il realismo "magico",²⁹ subisce gli atti misteriosi: non vi si cala attivamente con senso di stupore e magari da co-artefice del caso, forzandolo. Non c'è dubbio che il fantastico fornisse a Tozzi una chiave d'accesso fra altre, dalla trattatistica psicologica alla letteratura religiosa, per sondare zone umane di mistero; altrettanto sicuro è che attraversò tali zone in lungo e in largo con una strumentazione adeguata alle proprie esigenze poetologiche e alla propria visione del mondo, sempre attento, da scrittore, a indagare sui processi interiori di un io tragicamente slabbrato piuttosto che sui meccanismi della narrazione. In una scrittura dai risvolti metanarrativi anche l'eco del fantastico sarebbe risuonata diversamente e, presumiamo, con timbro meno cupo.

Bibliografia

- BALDACCI, Luigi (1985): «Itinerario del romanzo tozziano», in Carlo Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, pp. 3-18.
- (1993): *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino.
- BENZONI, Pietro (2016): «I silenzi di Tozzi», in Giada Mattarucco, Margherita Quaglino, Carla Riccardi, Silvana Tamiozzo Goldmann (a cura di), *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Cesati, Firenze, pp. 47-55.
- BERTONCINI, Giancarlo (1993): «Introduzione», in Federigo Tozzi, *Pagine critiche*, ETS, Pisa, pp. 7-42.
- BONTEMPELLI, Massimo (1938): *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze.
- BOTTIROLI, Giovanni (2006): *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino.
- (2013): *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, trad. it. di Barbara Fiorellino, Carocci editore, Roma.
- CASTELLANA, Riccardo (2002): «Procedimenti analogici e costruzione del "correlativo oggettivo" nelle descrizioni tozziane», *Moderna*, IV, 2, pp. 59-76; successivamente in Riccardo Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009, pp. 53-69.
- (2009): *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma.
- CECCHI, Emilio (1987): *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Mondadori,

²⁹ Per la contrapposizione fra attitudine tragica del soggetto verso le cose e attitudine magica cfr. Bontempelli, 1938: 49.

Milano.

CESARINI, Paolo (1982): *Tutti gli anni di Tozzi*, Editori del Grifo, Montepulciano.

CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.

DEBENEDETTI, Giacomo (1970): «Con gli occhi chiusi», in Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, il Saggiatore, Milano, pp. 83-103.

— (1993³): *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.

FARINELLI, Patrizia (2007): «Statut et fonction de l'événement dans le discours fantastique», in Pierre Glaude e Helmut Meter (a cura di), *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Actes du colloque international, Klagenfurt, 1^{er}-3 juin 2005, Lang, Bern-Frankfurt a. M.-New York, pp. 117-132.

FONI, Fabrizio (2012): «Tozzi-Poe: tracce discontinue di un amore sempre presente», *Interval(le)s*, VI, 6, automne, pp. 198-234,

<https://www.cipa.uliege.be/upload/docs/application/pdf/2021-05/10.-fabrizio-foni.-tozzi-poe.-tracce-discontinue-pp.-187-224.pdf> [ultimo accesso 22.08.2023].

GEDDES DA FILICAIA, Costanza (2001): *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze.

GETREVI, Paolo (1983): *Nel prisma di Tozzi. La reazione, il sangue, il romanzo*, Liguori, Napoli.

— (1985): «La passeggiata del cadavere», in Carlo Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, pp. 246-265.

LAZZARIN, Stefano (2004): *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen.

— (2016): «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu, Claudia Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Mondadori Education-Le Monnier Università, Firenze, pp. 1-58.

LOTMAN, Jurij M. (1972): *La struttura del testo poetico*, trad. it. di Eridano Buzzarelli, Mursia, Milano.

LUGNANI, Lucio (1983): «Per una delimitazione del “genere”», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 37-73.

LUPERINI, Romano (1985): «*Novale*: gli occhi, le mani, il romanzo», in Carlo Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, pp. 312-325.

— (1993): *Federigo Tozzi. Frammentazione espressionistica e ricostruzione romanzesca*, Mucchi, Modena.

— (1995): *Federigo Tozzi: le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma.

MANGANELLI, Giorgio (1985): «Letteratura fantastica», in Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, pp. 54-62.

MARCHI, Marco (1993): *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Marietti, Genova.

— (2007): *Immagine di Tozzi*, Le Lettere, Firenze.

MARTINI, Martina (1995): *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Olschki, Firenze.

- MAXIA, Sandro (1972): *Uomini e bestie nella narrativa di F. Tozzi*, Liviana, Padova.
- MELANI, Costanza (2006): *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze.
- PALLADINI, Irene (2007): *Il marchio della bestia, per una fenomenologia dell'orrore nella narrativa di Tozzi e Poe*, tesi di dottorato, relatore Gian Mario Anselmi, Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università degli Studi di Bologna, http://amsdottorato.unibo.it/37/1/IRENE_PALLADINI_-_IL_MARCHIO_DELLA_BESTIA.pdf [ultimo accesso 23.08.2023].
- PALUMBO, Matteo (2017): «Le epifanie di Tozzi», in Riccardo Castellana e Ilaria de Seta (a cura di), *Federico Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Carocci editore, Roma, pp. 25-37.
- PETRONI, Franco (1985): «La figura di Ghisola in *Novale* e in *Con gli occhi chiusi*», in Carlo Fini (a cura di), *Per Tozzi*, Editori Riuniti, Roma, pp. 353-362.
- (2006): *Ideologia e scrittura: saggi su Federigo Tozzi*, Manni, Lecce.
- PUGLIA, Ezio, FUSILLO, Massimo, LAZZARIN, Stefano, MANGINI, Angelo M. (a cura di) (2018): *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna.
- SACCONE, Eduardo (1975): «Tozzi e la poetica del romanzo», *MLA*, 90, 1, pp. 1-21, <https://www.jstor.org/stable/2907198> [ultimo accesso 23.08.2023].
- (2000): *Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*, Liguori, Napoli.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- TOZZI, Federigo (2007): *Novale*, a cura di Glauco Tozzi, Le Lettere, Firenze.
- (2001⁴): *Opere. Romanzi, Prose, Novelle. Saggi*, a cura di Marco Marchi, Mondadori, Milano.

Mattia Petricola

Fantasmi, spettri e modo fantastico in Primo Levi

Se esiste ormai un'ampia letteratura critica dedicata alla produzione fantastica e fantascientifica di Primo Levi, scarsa attenzione è stata finora dedicata alla presenza del modo fantastico nelle sue opere testimoniali e, più in generale, realiste. Questo articolo indaga tale presenza a partire dalla figura che, più di tutte, appare decisiva nel catalizzare effetti di 'fantasticizzazione' nella prosa di Levi: il fantasma. Cercherò, da un lato, di dimostrare che in almeno un'occasione (nell'episodio di Flora nella *Tregua*) Levi ricorre alla figura del fantasma per narrare l'incontro con un vero e proprio *revenant*, ossia una persona riemersa dal passato che 'infesta' il presente dell'autore-protagonista. Dall'altro lato mostrerò come, nelle restanti occasioni in cui i fantasmi catalizzano più o meno espliciti processi 'fantasticizzanti', Levi prediliga un approccio metaforico a tali figure. Ciò permette di attivare con grande efficacia polarità semiotiche come pieno-vuoto, consistente-inconsistente e corporeo-incorporeo, a partire dalle quali sarà possibile fornire una nuova interpretazione dei «civili fantasmi cartesiani» evocati in apertura dell'edizione Einaudi di *Se questo è un uomo*.

*While there is extensive research on Primo Levi's fantastic and science fiction texts, little attention has so far been paid to the presence of the fantastic (conceived of as a mode rather than a genre) in his testimonial and realist works. This article proposes an investigation of the fantastic mode in Levi's realist prose from the perspective of figures and themes related to ghosts, hauntings, and spectrality. I will try to show that on at least one occasion (i.e., when Primo meets Flora in La tregua) Levi evokes the figure of the ghost to describe an encounter with an actual revenant, that is, with someone who returns from the past to haunt the author-protagonist. On the other hand, Levi prefers a metaphorical approach to these figures on all the other occasions in which ghosts catalyze the fantastic mode. This makes it possible for Levi's narratives to activate fundamental semiotic polarities such as full-empty, consistent-inconsistent, and corporeal-incorporeal. By analyzing such polarities, I will attempt to provide a new interpretation of the «civilized Cartesian phantoms» («civili fantasmi cartesiani») evoked in the opening lines of the Einaudi edition of *Se questo è un uomo*.*

1. Introduzione¹

Se esiste ormai un'ampia letteratura critica dedicata alla produzione fantastica, fantascientifica e 'fantabiologica'² di Primo Levi, scarsa attenzione è stata finora

¹ Le citazioni dalle opere di Levi provengono da Levi (2016). Come da convenzione negli studi leviani, citerò indicando il titolo dell'opera in forma di acronimo, il numero romano del volume e il numero di pagina. Gli acronimi sono i seguenti: SQU = *Se questo è un uomo* (1947 e 1958; salvo diversa indicazione si cita dall'edizione del 1958); T = *La tregua* (1963); SN = *Storie naturali* (1966); SP = *Il sistema periodico* (1975); LAR = *Lilìt e altri racconti* (1981); SNOQ = *Se non ora, quando?* (1982); AOI = *Ad ora incerta* (1984); SES = *I sommersi e i salvati* (1986). In assenza di indicazioni diverse, i corsivi sono miei.

² All'analisi del fantastico e della fantascienza-'fantabiologia' in Levi sono dedicati, fra gli altri, i volumi di Di Fazio (2012) e Zangrilli (2020), i saggi di Cassata (2016) e Zangrandi (2022) e il recente numero monografico di *Enthymema* curato da Lima, Maiolani e Malvestio (2023). A partire dalla posizione classica di Grassano (1996), il quale dimostra la continuità forte tra la scrittura concentrazionaria e quella non realista di *Storie naturali* e *Vizio di forma*, sono state

dedicata alla presenza del fantastico – non abbondante ma, come si vedrà, tutt’altro che secondaria in termini di importanza – proprio nelle sue opere testimoniali e, più in generale, realiste. Il fantastico si manifesta qui infatti sotto forma di modo, ossia come repertorio di strategie narrative e semiotiche che travalicano il fantastico inteso come genere di matrice ottocentesca per disseminarsi nell’intero campo della cultura.³ Le analisi che seguono intendono avviare un’esplorazione di questa sorta di ‘terza via’ leviana, all’incrocio di realismo e fantastico,⁴ a partire dalla figura che, più di tutte, appare decisiva nel catalizzare effetti di ‘fantasticizzazione’ nella prosa di Levi: il fantasma.⁵

Più precisamente, questo articolo ha due obiettivi. Cercherò, da un lato, di dimostrare che in almeno un’occasione (nell’episodio di Flora nella *Tregua*) Levi ricorre alla figura del fantasma per narrare l’incontro con un vero e proprio *revenant*, ossia una persona riemersa dal passato che ‘infesta’ (questo il verbo solitamente usato per tradurre, in maniera decisamente imperfetta, il molto più esatto verbo inglese *to haunt*) il presente dell’autore-protagonista, secondo uno schema narrativo che entra stabilmente nelle letterature non realiste occidentali col gotico ed è presente, con altrettanta vitalità, nel fantastico. Dall’altro lato mostrerò come, nelle restanti occasioni in cui i fantasmi catalizzano più o meno espliciti processi fantasticizzanti, Levi se ne serva con effetti assai diversi da quelli prodotti nell’episodio di Flora. Nella maggior parte dei casi, infatti, i fantasmi leviani non attivano con la loro presenza, come ci si aspetterebbe, la polarità semiotica vita-morte – fondamentale per la costruzione di queste entità, che da sempre la violano insediandosi in punti imprecisati nel mezzo di essa. Piuttosto, Levi predilige un approccio più figurale e metaforico ai fantasmi, avvicinando così la sua produzione a quel variegato insieme di fenomeni culturali che, in tempi recenti, hanno attirato l’attenzione di studiose e studiosi della nozione di *spettralità*.⁶ Evitando tanto le interpretazioni più immediate di questi fantasmi, quanto i sentieri già battuti dalla critica leviana vecchia e nuova (il *Muselman* come entità sospesa tra vita e morte, il sopravvissuto come *remnant*, i riferimenti ai dannati danteschi, il fantasma come ritorno del rimosso/represso o

sviluppate nel corso degli anni interpretazioni sempre più complesse, sfaccettate e ‘centauresche’ della produzione leviana: si vedano, ad esempio, Baldasso (2007: 29-32), Mattioda (2011: 62-86), Gordon (2017) e i capitoli di Belpoliti (2019) dedicati appunto a *Storie naturali* e *Vizio di forma*.

³ La nozione di ‘modo fantastico’ su cui si fonda questa ricerca coincide perfettamente con quella classica formulata da Ceserani per indicare quel repertorio di «elementi e atteggiamenti» che, travalicando i limiti del genere del fantastico inteso in senso storicistico, «si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco e altro ancora» (1996: 11). Per una teoria del fantastico come modo si vedano anche Lazzarin (2000) e il più recente Puglia (2020).

⁴ Si tratta, in altre parole, della via della ‘fantasticizzazione’ in contesti realisti, secondo la formula che Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin hanno pensato per questa sezione monografica di *Oblio*.

⁵ Mi attengo a una definizione tradizionale e molto generale di ‘fantasma’ come «the spirit of a person who was once alive and which returns and makes its presence felt in some way» (Owens, 2019: 13).

⁶ Alla base del movimento accademico interdisciplinare definito *spectral turn* sta infatti l’idea secondo cui «at the end of the twentieth century, a specific metamorphosis occurred of ghosts and haunting from possible actual entities, plot devices, and clichés of common parlance [...] into influential conceptual metaphors permeating global (popular) culture and academia alike» (Blanco e Peeren, 2013b: 1). Per un panorama degli studi sulla spettralità si vedano i saggi raccolti in Blanco e Peeren (2013a) e in Puglia, Fusillo, Lazzarin, Mangini (2018).

come incarnazione del senso di colpa),⁷ illustrerò come questo approccio figurale-metaforico permetta a Levi di attivare con grande efficacia polarità semiotiche quali pieno-vuoto, consistente-inconsistente e corporeo-incorporeo, con i primi membri di queste coppie a fungere da poli euforici e i secondi da poli disforici. Osservando i fantasmi leviani da questa prospettiva, sarà possibile fornire una nuova interpretazione dei «civili fantasmi cartesiani» evocati in apertura di *Se questo è un uomo*. Data la prevalenza, in termini quantitativi, di questo secondo approccio rispetto al primo, nonché la sua presenza in un luogo chiave della produzione leviana qual è appunto l'*incipit* dell'edizione Einaudi di *Se questo è un uomo*, inizierò con un'analisi estesa dei fantasmi metaforici per poi passare, più rapidamente, all'episodio di Flora nella *Tregua*.⁸

In termini più generali, spero che lo studio del fantastico nella produzione realistico-testimoniale di Levi a partire dai fantasmi possa contribuire all'esplorazione dei 'lessici leviani' inaugurata da Belpoliti e Gordon, secondo i quali

far from stalling at hackneyed paradoxes of 'saying the unsayable', Levi developed in his written work [...] a series of flexible and interrelated vocabularies for probing and transmitting to others the reality and idea of genocide. The roots of these vocabularies lie, as much as in his eclectic personal interests and curiosities, or in a loosely defined worldview, in Levi's particular cultural and professional formation. They represent a mapping, conscious or otherwise, of his rationalist mindset, rooted in the values of the European Enlightenment, with its belief in the 'encyclopedic' capacity for analysing and knowing the universe, onto the dark, thorny and personally devastating subject-matter of what he saw in Auschwitz. (2007: 52)

Il saggio di Belpoliti e Gordon identifica tre lessici – quello etologico-antropologico, quello scientifico e quello etico-politico – come fondamentali mediatori della narrativizzazione dell'esperienza leviana del Lager. Dieci anni più tardi, Gordon (2017) amplia la nozione stessa di 'lessici leviani', reinterpretrandoli come strumenti ermeneutici attraverso cui Levi costruisce non solo l'universo concentrazionario, bensì tutta la sua produzione narrativa e saggistica – in altre parole, la sua intera visione del mondo. In questa prospettiva allargata, il fantastico può a buon diritto aggiungersi al repertorio dei lessici leviani. Lo studio dei processi di

⁷ Sul *Muselmann* si vedano, oltre al classico Agamben (1998), Ross (2011: 41-61) e Destefani (2017). Sulla figura del *remnant* si veda l'introduzione di Cavaglioni a Frank (2019). Nella vastissima bibliografia sul dantismo leviano, si vedano le recenti riflessioni di Gordon (2022). Sul fantasma come ritorno del rimosso/represso, il riferimento obbligato è a Orlando (2017). Sul senso di colpa si vedano ovviamente le riflessioni dello stesso Levi nei *Sommersi e i salvati*.

⁸ Per motivi di spazio, avrò modo di dedicarmi solo all'analisi del Levi testimoniale, con occasionali incursioni in altri scritti leviani in prosa. Volendo estendere lo studio dei fantasmi che popolano l'opera leviana anche alla poesia, non si potrebbe prescindere da testi come «Il superstite», in cui, passando attraverso il riferimento a *The Rime of the Ancient Mariner*, l'io poetico fa esperienza di una spettrale visione della «gente sommersa»: «Rivede i visi dei suoi compagni / Lividi nella prima luce, / Grigi di polvere di cemento, / Indistinti per nebbia, / Tinti di morte nei sonni inquieti» (AOI, II: 737). Se si desiderasse ampliare ulteriormente il campo d'analisi alle istanze di fantasticizzazione che vanno al di là dei fantasmi, non si potrebbe non prendere in considerazione, ad esempio, il racconto originariamente intitolato «Maria e il cerchio» e successivamente incluso nel *Sistema periodico* col titolo «Titanio». Si tratta, d'altronde, di un testo già più volte esaminato in senso fantastico-fantasticizzante: Valabrega (1989) lo legge come una vera e propria favola, Baldasso (2007: 178-179) come una drammatica storia di isolamento, Gordon (2017) come un'istanza del pensiero magico leviano, Motta (2022) come una fiaba che mette in scena la possibilità «di coniugare il piacere della libertà con quello dell'obbedienza» (218).

fantasticizzazione può inoltre essere considerato, sotto molti aspetti, contiguo rispetto allo studio di Gordon del 2017, che era dedicato al pensiero magico in quanto «strato nuovo dell'ermeneutica leviana, un modo nuovo di vedere il rapporto tra il razionale e l'irrazionale» (485). Nell'analizzare, ad esempio, come nella *Tregua* il lessico della magia informi la costruzione della figura di Gottlieb, il quale cura Levi da un grave episodio di febbre in maniera pressoché inspiegabile, Gordon afferma che tale lessico «funziona a un livello profondo di pensiero e di cognizione e ha un potere notevole di congiunzione e di sintesi; collega la forza cognitiva della scienza con il potere d'incanto e di rito della religione» (485). In virtù di questa capacità di sintesi, nel «Levi magico» andrebbe letta non tanto «un'eccezione alla regola del Levi-razionalista [...] quanto piuttosto [...] i preliminari di un sistema di pensiero e d'interpretazione di certe realtà che resistono alla nostra comprensione analitica e logica» (485-486).

Prima di proseguire con l'analisi dei fantasmi leviani, è a questo punto necessaria una premessa: essendosi Levi occupato tanto di scrittura realistica che di generi non realistici – e avendo sempre praticato questi tipi di scrittura in parallelo⁹ – non è possibile esaminare la presenza del modo fantastico nelle sue opere realistiche senza prima comprendere cosa rappresenti per Levi la scrittura fantastica vera e propria e, più precisamente, come Levi interpreti il rapporto fra scrittura realista e scrittura non realista.

Cosa rappresenta, dunque, il fantastico per Levi? E che rapporto si instaura nella sua opera tra fantastico e fantasticizzazione?

2. Premessa: Levi e il fantastico

È possibile rispondere a queste domande, e inquadrare così il ruolo del modo fantastico nel complesso della produzione leviana, riprendendo una riflessione iniziata da Giuseppe Grassano nel suo saggio pionieristico sulla fantascienza di Levi (1996) e proseguita da Stefano Lazzarin in un articolo sulla nozione di 'fantastico' negli scrittori italiani del Novecento (2008). Se interrogarsi sullo statuto del fantastico (sia esso inteso come genere o modo) in un'autrice o un autore implica necessariamente interrogarsi su come tale autrice o autore costruisce le relazioni fra il naturale e il soprannaturale, il reale e il non-reale, è fondamentale notare come, nel caso di Levi, il Lager rappresenti già l'esperienza di una forma di irrealtà – o meglio, di anti-realtà, ossia di una realtà perfettamente coerente in sé ma di segno opposto, per così dire, rispetto a quella in cui l'autore era vissuto prima della deportazione. In altre parole, per Levi lo statuto della realtà 'ordinaria' è stato irrimediabilmente compromesso dal Lager, che ha rappresentato l'incursione nel reale di qualcosa di

⁹ Si ricordi, a titolo di esempio, che «Maria e il cerchio», menzionato nella nota precedente, è stato pubblicato nel settembre 1948, ossia circa un anno dopo l'edizione De Silva di *Se questo è un uomo*, e composto l'anno precedente (Motta, 2022: 199). Per una ricostruzione della filologia dell'opera leviana, il riferimento ovvio è a Belpoliti (2019).

radicalmente disomogeneo rispetto a esso, l'apertura di una falla morale con profondissime ripercussioni che investono anche il piano ontologico. Come è noto, la questione viene affrontata con grande chiarezza nella lettera all'editore che accompagna la prima edizione di *Storie naturali*: «Ho scritto una ventina di racconti [...] cercando di raccontare in altri termini [...] una intuizione oggi non rara: la percezione di una smagliatura nel mondo in cui viviamo, di una falla piccola o grossa, di un 'vizio di forma' che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale» (SN, «Nota al testo», I: 1507). Ma come può un autore di letteratura testimoniale, si chiede Levi, presentare al suo pubblico una raccolta di «racconti-scherzo» e «trappole morali»? Ecco la risposta: «Non le pubblicherei se non mi fossi accorto (non subito, per la verità) che fra il Lager e queste invenzioni una continuità, un ponte esiste: il Lager, per me, è stato il più grosso dei "vizi", degli stravolgimenti di cui dicevo prima, il più minaccioso dei mostri generati dal sonno della ragione» (1508). Se ogni racconto fantastico che si rispetti (l'aggettivo è da intendersi stavolta non in senso modale, ma in riferimento a un genere storicamente determinato) tematizza l'emersione di una falla impossibile e inspiegabile nel tessuto della realtà ordinaria, il Lager ha comportato per Levi l'esperienza di una frattura del tutto analoga, in termini strettamente concettuali, a quella di cui si fa esperienza nei racconti fantastici ottocenteschi. Lazzarin (2008) stabilisce infatti un parallelo fra la lettera all'editore che accompagna *Storie naturali* e la teoria del fantastico di Callois (1975), secondo il quale il genere *fantastique* metterebbe in scena «un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel» (14; citato in Lazzarin, 2008: 57). Nel commentare la lettera che accompagna *Storie naturali*, il critico afferma inoltre: «Il campo di concentrazione significa, insomma, non soltanto la nascita di una vocazione di scrittore [...] ma anche, più precisamente e in senso generico, la nascita di un narratore fantastico: se il Lager è il vizio di forma per eccellenza (ahimé ben reale), ogni testo fantastico rappresenterà un vizio di forma immaginario che ne riproduce la struttura su scala minore» (56; corsivo nell'originale). Vi è però almeno una differenza importante – di nuovo, sul fronte strettamente concettuale – tra l'esperienza del Lager e l'esperienza del *fantastique*: se questa coinvolge l'emersione di falle ontologiche che violano in primo luogo le condizioni di possibilità fisiche del reale (come ad esempio l'apparizione di un vampiro, di un fantasma o di una statua che si anima), Levi è più interessato a faglie di ordine etico-morale, a fenomeni aberranti che vanificano, per tornare alla lettera all'editore, «uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale». A questo proposito, Lazzarin afferma giustamente che «la funzione del fantastico in Levi è eminentemente *etica e conoscitiva*» (2008: 57; corsivi nell'originale). In questa prospettiva, «il racconto fantastico diviene per Levi un laboratorio d'eccellenza, dove è possibile sperimentare *in vitro* la chimica dei comportamenti dell'uomo» (58). Ciò non vuol dire, d'altro canto, che per Levi una falla di ordine morale non possa generarne una di ordine ontologico, anzi. Forse in nessun altro luogo dell'opera leviana il nesso inscindibile fra moralità e realtà è più esplicito che

in questo passo dei *Sommersi e i salvati*, di molti anni successivo rispetto alle *Storie naturali*:

Né Nietzsche né Hitler né Rosenberg erano pazzi quando ubriacavano se stessi e i loro seguaci con la loro predicazione del mito del superuomo, a cui tutto è concesso a riconoscimento della sua dogmatica e congenita superiorità; ma è degno di meditazione il fatto che tutti, il maestro e gli allievi, *siano usciti progressivamente dalla realtà a mano a mano che la loro morale si andava scollando da quella morale, comune a tutti i tempi ed a tutte le civiltà, che è parte della nostra eredità umana*, ed a cui da ultimo bisogna pur dare riconoscimento. (SES, II: 1212)

Nell'articolo già menzionato del 2008, Lazzarin contribuisce brevemente anche allo studio del Levi 'fantasticizzante' quando analizza il seguente passo dell'appendice all'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*: «nei mesi in cui questo libro è stato scritto, e cioè nel 1946, il nazismo e il fascismo sembravano veramente senza volto: sembravano ritornati nel nulla, svaniti come in un sogno mostruoso, [...] così come spariscono i fantasmi al canto del gallo» (SQU, «Appendice», I: 282). Lazzarin fa notare che «per descrivere la gigantesca aberrazione del totalitarismo, Levi fa ricorso, quasi automaticamente, a una *imagerie* 'fantastica': il *topos* del canto del gallo che mette in fuga i terrori della notte, frequentissimo nel folclore e nella letteratura del soprannaturale» (2008: 57). Altrettanto interessante può essere, a questo punto, notare che gli elementi che rimandano al modo fantastico, in questa sezione dell'appendice a *Se questo è un uomo*, sono in realtà due. Immediatamente dopo il passo citato sopra, Levi prosegue infatti affermando: «Come avrei potuto coltivare rancore, volere vendetta, *contro una schiera di fantasmi?*» (SQU, «Appendice», I: 282). Attraverso il ricorso al fantasma, usato qui in senso figurale ma senza perdere del tutto la sua matrice soprannaturale, l'autore descrive i rappresentanti di nazismo e fascismo come una massa militarmente ben ordinata (una «schiera») ma ontologicamente nebulosa, dotata di scarsa consistenza materiale, sprovvista di un grado di realtà sufficiente perché si possa provare qualcosa nei confronti delle entità che la costituiscono.

Eccoci così arrivati, dopo aver chiarito che ruolo riveste il fantastico – e di conseguenza, in senso più generale, il modo fantastico – nella scrittura di Levi, alla figura che forse più di tutte evoca questo genere nel realismo leviano: il fantasma.

3. *Il fantasma come simulacro*

Se l'opera prima di Levi va letta innanzitutto, a partire dal titolo, come il tentativo di interrogarsi su cosa significhi essere (o rimanere) umani in un Lager, l'*incipit* dell'edizione Einaudi di *Se questo è un uomo* fornisce una sorta di pietra di paragone rispetto alla quale valutare tutte le trasformazioni che l'autore subirà a partire dalla deportazione: «Ero stato catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943. Avevo ventiquattro anni, poco senno, nessuna esperienza, e una decisa propensione, favorita

dal regime di segregazione a cui da quattro anni le leggi razziali mi avevano ridotto, a vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esangui. Coltivavo un moderato e astratto senso di ribellione» (SQU, I: 141). Leggendo questo passo alla luce della lettera all'editore che accompagna *Storie naturali* e delle riflessioni sul Lager come frattura ontologico-morale condotte nel paragrafo precedente, si può notare come il narratore-protagonista inizi il suo racconto proprio tematizzando questa frattura. Il mondo che Levi abitava prima della deportazione era «scarsamente reale»; a partire dalla deportazione, il mondo acquisirà una consistenza ontologica molto più salda. Può essere interessante osservare che, così come Levi non si accorge subito, stando alla lettera all'editore citata sopra, della connessione tra la frattura ontologico-morale provocata dal Lager e le fratture messe in scena nelle *Storie naturali* – «Non le pubblicherei se non mi fossi accorto (*non subito, per la verità*) che fra il Lager e queste invenzioni [...] un ponte esiste» –, allo stesso modo l'autore non avverte subito la necessità di prendere atto di questa frattura 'primigenia' in apertura di *Se questo è un uomo*. L'incipit dell'edizione Einaudi del 1958 è infatti diverso da quello dell'edizione De Silva del 1947, in cui non sono presenti i primi quattro capoversi che leggiamo nel testo definitivo.¹⁰ Nell'edizione De Silva non manca soltanto, come nota Cavaglion nel suo commento a *Se questo è un uomo*, «l'intero passaggio autobiografico sulla lotta partigiana» (in Levi, 2012: 160), ma anche (e forse soprattutto), proprio in apertura, l'insistenza sull'opposizione ontologica radicale fra il mondo «scarsamente reale» della vita ordinaria precedente la deportazione e il mondo, implicitamente molto più reale, del Lager.¹¹

È nel contesto di questa realtà giovanile e 'depotenziata' che fanno la loro comparsa i «civili fantasmi cartesiani». Cosa sono dunque questi «fantasmi cartesiani», e per di più «civili»?¹² E cosa significa associare Cartesio alla figura fantasticizzante del fantasma?

Secondo lo stesso Levi, che commenta l'espressione «civili fantasmi cartesiani» per l'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*, essa descrive «sogni e propositi forse mal realizzabili, ma non confusi, bensì razionali e logici»; Cartesio viene inoltre presentato come «celebre per il suo costante sforzo di ridurre la conoscenza a sistema

¹⁰ Per un'analisi di queste varianti si vedano Tesio (1991) e Barenghi (2011).

¹¹ Nell'edizione De Silva era già presente, a ben vedere, nel capitolo «Die drei Leute vom Labor», un riferimento alla vita del narratore-protagonista prima della deportazione: «Avevo una enorme, radicata, sciocca fiducia nella benevolenza del destino, e uccidere e morire mi parevano cose estranee e letterarie. I miei giorni erano lieti e tristi, ma tutti li rimpiangevo, tutti erano densi e positivi; l'avvenire mi stava davanti come una grande ricchezza» (SQU, I: 253). Cavaglion nota giustamente che la definizione dell'uccidere e del morire come «cose estranee e letterarie» va messa in relazione con i «civili fantasmi cartesiani» e le «amicizie femminili esangui» cui si allude in apertura dell'edizione Einaudi (in Levi, 2012: 231). Si può quindi affermare che la natura propriamente ontologica della frattura tra mondo pre- e post-Lager viene tematizzata già nell'edizione De Silva, sebbene in modo diverso rispetto all'edizione Einaudi: per Levi, fenomeni estremi come l'uccidere e il morire erano associati, prima del Lager, esclusivamente all'esperienza letteraria, che il passo appena citato oppone implicitamente all'esperienza del cosiddetto 'mondo reale'.

¹² Una nota filologica che ricavo da Cavaglion illumina una tappa intermedia nel processo che ha portato alla definizione di questi fantasmi come «civili» e «cartesiani»: «In luogo di "civili" curiosamente, nell'abbozzo presentato da Belpoliti [...], Levi aveva scritto "gentili fantasmi", [...] senza Cartesio, forse nel senso di "non ebraici"» (in Levi, 2012: 162).

e di imprimere forma chiara e distinta alle sue argomentazioni» (SQU, «Note all'edizione scolastica», I: 1409). Per Cavaglion, «la parola “fantasmi” viene qui usata in senso ironico: altro valore assumerà più avanti, come sinonimo di “pupazzo”, “fantoccio”, “spettro”» (in Levi, 2012: 161). Cavaglion fa qui riferimento al passo del capitolo «Sul fondo» nel quale, conclusa la ‘procedura’ di ingresso nel Lager, Levi e gli altri deportati prendono atto della loro metamorfosi da esseri umani a internati:

Quando abbiamo finito, ciascuno è rimasto nel suo angolo, e non abbiamo osato levare gli occhi l'uno sull'altro. Non c'è ove specchiarsi, ma il nostro aspetto ci sta dinanzi, riflesso in cento visi lividi, in *cento pupazzi miserabili e sordidi. Eccoci trasformati nei fantasmi intravisti ieri sera*. Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. (SQU, I: 152-153)

Proseguendo nella sua analisi dei «civili fantasmi cartesiani», Cavaglion ipotizza che Cartesio compaia qui come «bersaglio della critica che gli mosse Giambattista Vico», e ciò in virtù della connessione con l'aggettivo ‘civile’, «che ogni buon manuale di storia della filosofia, a partire dalla riforma scolastica di Giovanni Gentile (1923), nel capitolo su Vico e sull'antropogonia, spiega essere coincidente con “realtà storica”»¹³ (in Levi, 2012: 161). Secondo Valerio Ferme, la presenza di Cartesio suggerirebbe invece

that his [di Levi] point of departure is that of Descartes' “cogito, ergo sum”. A point of departure that, without much of a stretch, is also that of the “I speak, therefore I am”, since the linguistic act is essential in constructing the awareness upon which thought and consciousness are based. For Levi, a member of the Turinese intelligentsia, the ability to think and talk is tied to the awareness of being, and of being human. Trained to determine his worth as a man by his ability to think, he is not prepared for the experiences he will encounter in the Lager. (2001: 54)

Per Martina Mengoni, infine, gli aggettivi «civili» e «cartesiani» si risolverebbero l'uno nell'altro: «i fantasmi sono “cartesiani” (dunque razionalisti) ma sempre “civili”, e sono civili perché razionalisti» (2015: 145). Data questa breve rassegna critica, vorrei proporre di interpretare i «civili fantasmi cartesiani» e i «fantasmi intravisti ieri sera» del capitolo «Sul fondo», pur nella loro diversità apparentemente radicale, non già per contrasto, ma piuttosto gli uni alla luce degli altri. Osservata da

¹³ Lo stesso Gentile descrive le critiche mosse da Vico a Cartesio in questi termini: «[Vico] non si contenta più del carattere intuitivo e immediato del *cogito ergo sum* [...]. La certezza sì è il più urgente bisogno del nuovo sapere: ma la certezza non è coscienza o intuito dell'essere che il pensiero non può non trovare nella sua propria esperienza di essere pensante [come appunto ritiene Cartesio]; è bensì scienza, deduzione, costruzione [...] di questo essere. [...] Quindi non *idee chiare e distinte* come essenza dello spirito; non *innatismo*; non *razionalismo* [...]; ma graduale passaggio dello spirito dall'ignoranza al sapere, dalla fantasia corpulenta, anzi dal senso oscuro, alla ragione tutta spiegata» (1966: 402; corsivi nell'originale). È possibile stabilire una connessione fra l'aggettivo ‘civile’ e la nozione di ‘realtà storica’ a partire dal passo della *Scienza Nuova* in cui Vico distingue il mondo della natura, creato da dio, dal *mondo civile*, creato dagli uomini e dunque immerso nella storia: «questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini [...]. Lo che, a chiunque vi rifletta, dee recar meraviglia come tutti i filosofi seriamente si studiarono di conseguire la scienza di questo mondo naturale, del quale, perché Iddio egli il fece, esso solo ne ha la scienza; e trascurarono di meditare su questo mondo delle nazioni, o sia mondo civile, del quale, perché l'avevano fatto gli uomini, ne potevano conseguire la scienza gli uomini» (1977: 232).

questa prospettiva, per parafrasare Cavaglion, la parola «fantasmi» è usata *in entrambi i casi* proprio come sinonimo di ‘pupazzo’ o ‘fantoccio’, a indicare un’entità – sia essa materiale o immateriale – dalla consistenza ontologica debole, un simulacro vuoto, una forma sprovvista (o svuotata) di contenuto. Identificare questa omogeneità di significati si rivelerebbe importante su almeno due fronti. Ciò permetterebbe infatti, da un lato, di avanzare una nuova interpretazione dei «civili fantasmi cartesiani» e di cosa questa espressione riveli circa l’identità intellettuale e la filosofia di Levi; dall’altro, di comprendere meglio in quali contesti e con quali scopi l’autore fa ricorso al modo fantastico.

Ripartiamo dal passo cruciale di «Sul fondo» in cui i fantasmi vengono evocati per descrivere gli internati di Monowitz: «il nostro aspetto ci sta dinanzi, riflesso in cento visi lividi, in cento pupazzi miserabili e sordidi. Eccoci trasformati nei fantasmi intravisti ieri sera» (SQU, I: 152-153). Si noti che la figura del fantasma è associata prima di tutto a un’impressione visiva: è l’«aspetto» dei deportati, con i loro «visi lividi», a innescare l’associazione con i «pupazzi» e, successivamente, con i fantasmi. La fantasmaticità è dunque per Levi una proprietà innanzitutto visiva. Sembrerebbe confermare questa ipotesi il fatto che la parola ‘spettro’, sinonimo stretto di ‘fantasma’, venga usata da Levi, insieme al corrispondente aggettivo ‘spettrale’, per veicolare impressioni primariamente, se non esclusivamente, visive. Si pensi, ad esempio, alla «spettrale alba di neve» (SQU, I: 141) in cui la milizia fascista scopre il rifugio di Levi e dei suoi compagni partigiani; agli «spettri affamati» che si aggirano per il campo di Monowitz dopo l’evacuazione tedesca, dei quali si sottolinea esclusivamente l’aspetto fisico («barbe ormai lunghe, occhi incavati, membra scheletrite e giallastre fra i cenci», 268); alle «visioni spettrali di ruderi, di baracche provvisorie e di strade deserte» alla periferia di Budapest, nella *Tregua* (T, I: 461); e al manovratore «pallido come uno spettro» (464) che, sempre nella *Tregua*, guida un tram non lontano dallo scalo ferroviario di Vienna-Jedlersdorf.

A differenza degli spettri, tuttavia, i fantasmi leviani del Lager associano a qualità strettamente visive altre caratteristiche di ordine più astratto. Prima di essere definiti «fantasmi», i deportati sono infatti descritti come «pupazzi», ossia come figure grottesche che riproducono sembianze umane senza essere davvero umane, come cose che *stanno per* persone senza possedere davvero le caratteristiche ontologico-morali (si è visto come in Levi le due dimensioni siano strettamente co-implicate) di una persona. La coppia di aggettivi «miserabili e sordidi», associata a «pupazzi», va dunque letta come una caratterizzazione non solo dell’aspetto esteriore dei deportati, ma anche del loro universo interiore – o meglio, di ciò che rimane di questo universo dopo la «demolizione» di cui sono stati vittime. L’associazione di «pupazzi» e «fantasmi» suggerisce dunque che questi ultimi vengano evocati al fine di rinforzare la caratterizzazione degli internati come simulacri vuoti, scorze materiali prive di ‘contenuti’ ontologicamente forti. Questa connessione tra i fantasmi-pupazzi e la polarità semiotica ‘pieno-vuoto’ viene resa aperta ed esplicita poco più avanti, in almeno due passi. Il primo prosegue la descrizione di cosa sia, per Levi, la

«demolizione di un uomo»: «Si immagini ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà *un uomo vuoto*, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, *di perdere se stesso*; tale quindi, che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte al di fuori di ogni senso di affinità umana» (SQU, I: 153). Il secondo passo, nel capitolo «Ka-Be», è invece relativo alla descrizione del detenuto Null Achtzehn:

Non si chiama altrimenti che così, Zero Diciotto, le ultime tre cifre del suo numero di matricola: come se ognuno si fosse reso conto che solo un uomo è degno di avere un nome, e che Null Achtzehn non è più un uomo. Credo che lui stesso abbia dimenticato il suo nome, certo si comporta come se così fosse. Quando parla, quando guarda, *dà l'impressione di essere vuoto interiormente, nulla più che un involucro*, come certe spoglie di insetti che si trovano in riva agli stagni, attaccate con un filo ai sassi, e il vento le scuote. (167)

Questi due passi aggiungono due elementi importanti all'associazione tra i fantasmipupazzi e la polarità 'pieno/vuoto'. Da un lato, al polo della vuotezza corrisponde la *perdita di identità* (l'«uomo vuoto» ha «perso se stesso», e tale perdita si concretizza, nel caso di Null Achtzehn, nella perdita del nome); dall'altro, alla vuotezza corrisponde una totale passività, che lascia gli internati completamente soggetti all'azione di forze a loro esterne, come involucri di insetti scossi dal vento. Entrambi questi elementi si ritrovano, stavolta insieme, in un altro passo di poco successivo, sempre nel capitolo «Ka-Be»:

Quando questa musica suona, noi sappiamo che i compagni, fuori nella nebbia, partono in marcia come automi; *le loro anime sono morte e la musica li sospinge, come il vento le foglie secche*, e si sostituisce alla loro volontà. Non c'è più volontà: ogni pulsazione diventa un passo, una contrazione riflessa dei muscoli sfatti. I tedeschi sono riusciti a questo. Sono diecimila, e sono una sola grigia macchina; sono esattamente determinati; non pensano e non vogliono, camminano. (174-175)

Di nuovo, il senso di passività degli internati viene descritto attraverso una similitudine col mondo naturale (il vento che sospinge le foglie secche); di nuovo viene tematizzata la perdita di identità, ora scomposta in alcuni dei suoi elementi costitutivi (la volontà e il pensiero) e associata alla trasformazione da uomo a entità inanimata («come automi», «e sono una sola grigia macchina»). Sembra dunque che i fantasmi che fanno la loro comparsa in «Sul fondo» siano molto più strettamente legati all'attivazione di polarità semiotiche come pieno/vuoto e realtà/simulacro che non della più letterale polarità vivo/morto,¹⁴ la cui presenza è invece molto evidente nel capitolo precedente, «Il viaggio». Il tragitto in treno verso Monowitz viene infatti costruito come una vera e propria transizione dalla vita alla morte, come un'uscita dal dominio ontologico dei vivi: «Ci dicemmo allora, nell'ora della decisione, *cose che non si dicono fra i vivi*. Ci salutammo, e fu breve; *ciascuno salutò nell'altro la vita*. Non avevamo più paura» (146). Da qui in avanti, l'associazione fra i deportati-

¹⁴ Con l'unica eccezione del riferimento alle anime «morte» degli internati-automati.

internati e i morti si fa tuttavia sparuta e meno univoca. In apertura del capitolo «Sul fondo», ossia all'inizio della trasformazione di Levi da essere umano a internato, la similitudine fra tale trasformazione e la morte viene ribadita, salvo poi essere immediatamente negata:

Questo è l'inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi stare in piedi, e c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente. Come pensare? Non si può più pensare, è *come essere già morti*. Qualcuno si siede per terra. Il tempo passa goccia a goccia. *Non siamo morti*; la porta si è aperta ed è entrata una SS, sta fumando. (149)

Sempre in «Sul fondo», in un punto successivo all'evocazione dei «fantasmi intravisti ieri sera», il Lager viene definito «la casa dei morti» (157). Più avanti, davanti ai *Muselmänner*, l'indecisione tra vita e morte si fa assoluta: «Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla» (209). Più avanti ancora, Levi definisce la schiera degli internati, di cui lui stesso fa parte, solo per litote: «Si rendono conto della prova grottesca e assurda che ci viene richiesta, a noi *non più vivi*, noi già per metà dementi nella squallida attesa del niente?» (219). Questa esitazione è del resto perfettamente coerente con le riflessioni portate avanti fin qui relativamente alla polarità pieno/vuoto: se uno dei tratti definitivi essenziali dei fantasmi-pupazzi è la perdita di identità, come può il narratore-protagonista assegnare loro una categoria identitaria forte come 'vivo' o 'morto'? Si pensi, per contrasto, alla descrizione dei soldati russi che, all'inizio della *Tregua*, raggiungono Monowitz: «A noi parevano *mirabilmente corporei e reali*, sospesi (la strada era più alta del campo) sui loro enormi cavalli, fra il grigio della neve e il grigio del cielo, immobili sotto le folate di vento umido minaccioso di disgelo» (T, I: 310). Questi soldati «corporei e reali» si situano all'estremo opposto rispetto all'apparenza spettrale e alla condizione simulacrale degli internati: laddove questi sono vittime passive di agenti esterni al pari di foglie agitate dal vento, i soldati sono entità assolutamente attive e padrone delle loro azioni, capaci di rimanere «immobili sotto le folate di vento».

I fantasmi che abitano il Lager di *Se questo è un uomo* sono dunque associati non solo e non tanto alla morte, quanto piuttosto allo *svuotamento* morale ed esistenziale. In altre parole, essi possono essere interpretati non solo e non tanto nei termini della polarità vita/morte, quanto piuttosto nei termini delle polarità pieno/vuoto e reale/simulacro. Da tali polarità dipende del resto anche l'unico altro riferimento diretto ai fantasmi in *Se questo è un uomo*, che fin qui non è stato menzionato. Si trova nel capitolo intitolato «Le nostre notti» e associa chiaramente i fantasmi al mondo onirico: «non appena gli occhi si richiudono, ancora una volta percepiamo il nostro cervello mettersi in moto al di fuori del nostro volere; picchia e ronzia, incapace di riposo, *fabbrica fantasmi e segni terribili*, e senza posa li disegna e li agita in nebbia grigia sullo schermo dei sogni» (SQU, I: 184). Se lo statuto simulacrale e fantasmatico di queste visioni è rinforzato dai riferimenti alla nebbia e

al disegno – ossia alla *riproduzione* di qualcosa tramite segni –, va notato che la loro collocazione in un contesto onirico ne ribalta paradossalmente il portato ontologico, giacché il sogno rappresenta notoriamente, per Levi, una dimensione in cui ha luogo un temporaneo ma spaventoso e dolorosissimo rovesciamento fra il reale e l'irreale. Quando gli internati sognano di mangiare, i cibi non solo «si vedono [...] ma si sentono in mano, distinti e concreti, se ne percepisce l'odore ricco e violento» (183). Nel sogno dentro il sogno che chiude *La tregua*, tutti gli eventi successivi alla liberazione di Monowitz diventano fantasmi irreali e lo spazio-tempo del Lager rimane l'unica dimensione *davvero* reale. Questi fantasmi onirici confermano dunque l'interpretazione dei «fantasmi intravisti ieri sera», seppur situati in un contesto eccezionale qual è, per Levi, quello del sogno.

Questa lettura in termini di pieno/vuoto e realtà/simulacro permette di analizzare i «civili fantasmi cartesiani» che inaugurano il racconto di *Se questo è un uomo* non già in ironica opposizione rispetto ai successivi «fantasmi intravisti ieri sera», ma proprio alla luce di questi – si ricordi peraltro che, in termini filologici, i secondi sono cronologicamente antecedenti ai primi. Cosa implica, dunque, guardare ai «civili fantasmi cartesiani» da questa prospettiva? In altre parole, e più concretamente: cosa comporta, sul piano dei significati, associare Cartesio e l'aggettivo «civile» a vuote entità simulacrali sprovviste di un sufficiente grado di realtà?

4. *Il fantasma di Cartesio*

Come si è visto sopra, secondo lo stesso Levi i «civili fantasmi cartesiani» indicano «sogni e propositi forse mal realizzabili, ma non confusi, bensì razionali e logici» (SQU, «Note all'edizione scolastica», I: 1409). Per proporre una risposta più articolata alle domande poste sopra, è tuttavia necessario ampliare il campo di indagine ad altri luoghi dell'opera leviana. Pur correndo il rischio di schiacciare uno sull'altro testi prodotti a grande distanza di tempo, l'analisi che segue consentirà di identificare una componente di lunghissima durata del pensiero leviano che riguarda il suo rapporto con Cartesio, nume tutelare del razionalismo occidentale, e dunque con l'idea stessa di razionalità.

Inizio dall'aggettivo 'civile/civili'. Al di là di possibili rimandi alla filosofia di Vico ipotizzati da Cavaglion (in Levi, 2012: 161), l'aggettivo ricorre spesso in *Se questo è un uomo* a indicare, in linea generale, una persona che aderisce ai valori della 'civiltà', intesi come gli assunti di base che regolano il vivere sociale umano e che Levi considera sostanzialmente universali e innati.¹⁵ Si ha così il «ragazzo dal vestito

¹⁵ Si legga a questo proposito, oltre al passo dai *Sommersi e i salvati* citato nella premessa, il seguente brano tratto dal capitolo «I sommersi e i salvati» di *Se questo è un uomo*: «Noi non crediamo alla più ovvia e facile deduzione: che l'uomo sia fondamentalmente brutale, egoista e stolto come si comporta quando ogni sovrastruttura civile sia tolta, e che lo "Häftling" non sia dunque che l'uomo senza inibizioni. Noi pensiamo piuttosto che, quanto a questo, null'altro si può concludere, se non che di fronte al bisogno e al disagio fisico assillanti, molte consuetudini e molti istinti sociali sono ridotti al silenzio» (SQU, I: 206).

a righe, dall'aria abbastanza civile, piccolo, magro e biondo» (SQU, I: 154) che i neo-internati, appena arrivati alla loro baracca, tempestano di domande; Walter Bonn, «un olandese civile e abbastanza colto» (175), che presta a Levi un coltello per tagliare il pane; o la «ripugnanza dalla brutalità gratuita» che rende i greci nel Lager «il nucleo nazionale più coerente, e, sotto questi aspetti, più civile» (200). Si potrebbero proporre molti altri esempi. È importante notare come le caratteristiche che rendono una persona 'civile' emergano soprattutto per opposizione rispetto alla struttura e ai comportamenti del Lager, che della civiltà rappresentano per Levi il rovescio. In questo senso, l'autore tocca il punto più lontano dalla civiltà dopo l'abbandono di Monowitz da parte dei tedeschi: «Noi giacevamo in un mondo di morti e di larve. L'ultima traccia di civiltà era sparita intorno a noi e dentro di noi» (276). Passo ora all'aggettivo 'cartesiano'. In almeno un'occorrenza, 'cartesiano' è un semplice sinonimo di 'razionale e logico', come suggerito da Levi nell'appendice a *Se questo è un uomo*. Nel racconto «Cromo», completato nel 1973, Levi ha a che fare con una vernice soggetta a *impolmonimento*,¹⁶ ed elabora un metodo per risolvere il problema «attingendo alla buona chimica inorganica, lontana isola cartesiana, paradiso perduto per noi pasticcioni organisti e macromolecolisti» (SP, I: 976). Se in questa occasione Cartesio viene giocosamente evocato come nume tutelare di una branca della chimica in cui vigono razionalità e logica e in cui, di conseguenza, non si combinano pasticci,¹⁷ in almeno altri due luoghi dell'opera leviana il filosofo fa la sua comparsa in modi assai più seri nel tono e complessi nella struttura. Il primo è il racconto «Un testamento» (scritto nel 1977 e raccolto in *Lilít e altri racconti*), in cui, fra le osservazioni che il cavadenti protagonista trasmette al figlio, si legge: «È probabile che quel sapiente francese di cui mi sfugge il nome, e che affermava di essere certo di esistere in quanto era sicuro di pensare, non abbia sofferto molto in vita sua, poiché altrimenti avrebbe costruito il suo edificio di certezze su una base diversa. Infatti, spesso chi pensa non è sicuro di pensare [...]. Ma invece chi soffre sí, chi soffre non ha dubbi mai, *chi soffre è ahimè sicuro sempre, sicuro di soffrire ed ergo di esistere*» (LAR, II: 362-363). Il secondo passo si trova nei *Sommersi e i salvati* e, più precisamente, nella sezione dedicata alle tesi di Jean Améry¹⁸ circa i differenti processi attraverso cui i filosofi da una parte, e le persone 'comuni' dall'altra, potevano giungere ad accettare la loro condizione di internati nel Lager: «Anche il filosofo, dice Améry, poteva arrivare all'accettazione, ma per una strada più lunga. Poteva accadergli di infrangere la barriera del senso comune, che gli vietava di tenere per buona una realtà troppo feroce; poteva infine ammettere,

¹⁶ «[I]n certe condizioni, certe vernici da liquide diventano solide, con la consistenza appunto del fegato o del polmone, e sono da buttar via» (SP, I: 972).

¹⁷ Si potrebbe anche leggere in questo passo un riferimento a Cartesio come filosofo 'maestro e possessore della natura', parafrasando un celebre passo del *Discours de la méthode*: «au lieu de cette philosophie spéculative qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, et de tous les autres corps qui nous environnent, [...] nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme *maîtres et possesseurs de la nature*» (Descartes, 1987: 61-62).

¹⁸ Su Levi e Améry si vedano, tra gli altri, Henry (2005) e il recente Piorkowski (2022).

vivendo in un mondo mostruoso, che i mostri esistono, e che *accanto alla logica di Cartesio esisteva quella delle SS*» (SES, II: 1237). In questo secondo passo, la logica di cui Cartesio si fa rappresentante appare come la logica che naturalmente governa i comportamenti umani – e, per estensione, la ‘civiltà’ tutta –, in quanto profondamente legata al «senso comune». Per arrivare a prendere atto del fatto che, come dimostra il Lager, la logica cartesiana non è l’unica cui l’umanità può votarsi, il filosofo deve commettere una vera e propria violenza (intellettuale) contro se stesso. Da un lato, questo passo permette di stabilire come, nel pensiero leviano, la logica cartesiana sia intimamente connessa con l’idea stessa di ‘civiltà’, in un legame di complicazione non diverso da quello che vige fra ontologia e morale. Vale allora l’interpretazione di Mengoni (2015) esposta sopra, secondo la quale, nell’espressione «civili fantasmi cartesiani», i due aggettivi si risolverebbero, almeno in parte, l’uno nell’altro: i fantasmi sono civili perché cartesiani e cartesiani perché civili. Dall’altro lato, tuttavia, i passi da «Un testamento» e *I sommersi e i salvati* dimostrano come Levi chiami in causa la logica di Cartesio soprattutto per opposizione. Nonostante essa sia la logica ‘naturale’, la sua unica utilità pare quella di fungere da pietra di paragone nella concettualizzazione di *qualcosa che cartesiano non è*, ossia la logica (o meglio l’anti-logica) delle SS, da una parte, e un’ontologia fondata non già sul *cogito*, bensì sulla sofferenza,¹⁹ dall’altra.

Sulla base di queste riflessioni, è possibile attribuire all’espressione «civili fantasmi cartesiani» un significato assai più vasto e profondo di quanto abbiano fatto sia la critica leviana che lo stesso Levi. Questi fantasmi rimandano non solo (e non tanto) a un insieme di «sogni e propositi» (SQU, «Note all’edizione scolastica», I: 1409), bensì all’intero universo filosofico-morale che definiva il pensiero e le azioni di Levi prima della deportazione – universo che, a partire dal viaggio in treno verso Monowitz, si è rapidamente svuotato di realtà e consistenza, fino a diventare nient’altro che un mondo di simulacri vuoti, *ossia di fantasmi*. Il mondo cartesiano e civile non può allora che rimanere un paradiso perduto – si ricordi la «lontana isola cartesiana» di «Cromo» –, forse *il paradiso perduto della giovinezza prima della deportazione*. Si pensi, a questo proposito, alle parole pronunciate da Gedale in *Se non ora, quando?*: «E tieni bene a mente che io credo in tre cose soltanto, alla vodka, alle donne e al parabellum. Una volta credevo anche nella ragione, ma adesso non più» (SNOQ, II: 535). Dopo il Lager, Cartesio e la sua logica civile non possono che rappresentare una presenza oppositiva, passiva, residuale, efficace solo come termine di paragone per comprendere ciò che davvero conta comprendere: che l’essere si fonda sulla sofferenza e che la logica e la razionalità possono venire modellate in forme incredibilmente lontane da quelle cartesiane. Per descrivere questo secondo insieme di fenomeni, Belpoliti e Gordon definiscono il mondo concentrazionario «as a combination of extreme rationality – the brutal efficiency and demonic patterns of

¹⁹ Si vedano, su questo secondo punto, le affermazioni importanti di Ghelli il quale, tramite le riflessioni di Charlotte Ross (2011) sulla natura profondamente incarnata (nel senso dell’inglese *embodied*) dell’esperienza secondo Levi, identifica in quest’ultimo una «vocazione anti-cartesiana che [...] lo avvicina a Bayle» (Ghelli, 2020: 172).

complicity in the Nazi administration of the camps – and extreme unreason, what he [Levi] calls in *The Drowned and the Saved* the ‘uselessness’ or redundancy, even absurdity at the heart of Nazi violence» (2007: 58). Intrappolati da questa combinazione di razionalità e *unreason* stanno i fantasmi-pupazzi del Lager. Esiliati e svuotati di significato a causa di essa, stanno i fantasmi cartesiani.

5. *La revenante di Staryje Doroghi*

Interrogarsi sulla presenza dei fantasmi nell’opera di Levi dalla prospettiva del fantastico e, più in generale, dei modi non realistici, non può non indurre a sollevare, anche solo per gioco, questa domanda: se Gordon (2017) ha dimostrato che esiste un ‘Levi magico’, esisterà anche un ‘Levi gotico’?

Se fin qui sono stati analizzati processi di fantasticizzazione relativamente complessi, in cui la figura del fantasma si fa portatrice di un insieme di significati piuttosto stratificato, per ricostruire i quali è stata necessaria una ricognizione ad ampio raggio dell’opera leviana, vorrei ora concludere analizzando un caso di fantasticizzazione preso dalla *Tregua*, allo stesso tempo più localizzato e più direttamente riconducibile, pur con tutti gli aggiustamenti del caso, alle figure del fantasma e del *revenant* per come vengono concettualizzate nel gotico, nella *ghost story* classica o nel fantastico ottocentesco. In questi generi, come è noto, fantasmi e *revenants* sono solitamente entità soprannaturali che, violando la barriera ontologica che separa la vita dalla morte, ritornano o riemergono dal passato – spesso un passato spiacevole, che si considerava finalmente dimenticato o superato –, causando un turbamento profondo tra i vivi. Nelle storie di fantasmi, come scriveva già nel 1977 Julia Briggs in una monografia classica sulla *ghost story* anglosassone, ci sono motivi e dinamiche precise che determinano il ritorno di una persona morta nel mondo dei vivi: «If a ghost walks, it is because its owner has not been buried with due ceremony, because he has to atone for some great sin, or perhaps to warn, or provide information concealed during life – like the existence of a second will or buried treasure, for instance. [...] Thus the behaviour of the traditional ghost resembles that of a restless sleeper whose bed is uncomfortable or who is troubled by guilt or an unfulfilled obligation» (15-16). Alla luce di queste osservazioni, l’incontro di Levi con Flora nella *Tregua* ripropone, in forma fantasticizzata, le dinamiche narrative che di norma regolano l’incontro con un classico fantasma sette-ottocentesco, senza tuttavia quell’impalcatura di ragioni e scopi descritta da Briggs: l’‘apparizione’ di Flora è fugace e puramente casuale, e per questo ancora più inquietante.

Siamo in uno dei capitoli ambientati a Staryje Doroghi, significativamente intitolato «Vacanza», ossia in una situazione radicalmente diversa rispetto a quella da cui erano emersi i fantasmi analizzati nei paragrafi precedenti. Nel contesto delle peripezie che portano Levi da Monowitz a Torino, lo stallo di tre mesi nella località russa rappresenta infatti un momento cruciale di relativa serenità e di trasformazione

positiva: il narratore-protagonista e i suoi compagni di viaggio tornano a godere appieno del contatto col mondo naturale, che l'esperienza concentrazionaria aveva drammaticamente sospeso; l'umanità variegata ed esotica che transita per gli immensi spazi russi trasmette un senso di rinnovamento e di opportunità – il senso che la vita, interrotta dal Lager, possa in qualche modo rimettersi in movimento; da ultimo, con la 'mattanza' dei cavalli descritta alla fine del capitolo «Il bosco e la via», si placa finalmente in Levi e compagni il terribile e onnipresente senso di fame che era diventato sinonimo dell'esperienza stessa del Lager. In questo contesto di trasformazione e di non spiacevole limbo, la barriera che separa il reale dal finzionale sembra diventare più porosa, e il tono della narrazione vira più volte verso il fiabesco: la Casa Rossa in cui Levi e compagni sono acquarterati è «piena di misteri e di trabocchetti come un castello di fate» (T, I: 418); Levi si smarrisce nel bosco che circonda la Casa Rossa, apprendendo così che «il rischio di “perdersi nel bosco” non esiste solo nelle fiabe» (418-419); andare a visitare le due donne tedesche che abitano in una casamatta nel bosco è un'alternativa al celibato «ricca di un fascino complesso», cui contribuisce in maniera determinante «lo scenario fiabesco-esotico di quegli incontri» (420). È precisamente in questa atmosfera che Levi incontra «una ragazza piccola e bruna, sui venticinque anni, dall'aria casalinga, sottomessa e trasognata» (432). L'autore non la riconosce immediatamente, ma l'incontro genera in lui un turbamento tanto indefinito quanto complesso: «in modo vago eppure insistente, a quella immagine femminile ricollegavo un nodo di sentimenti intensi: di ammirazione umile e lontana, di riconoscenza, di frustrazione, di paura, perfino di astratto desiderio, ma principalmente di angoscia profonda e indeterminata» (432). Poche frasi dopo, tutto si fa immediatamente chiaro: «Flora!». In una sorta di rovescio inquietante della *madeleine* proustiana, nel riconoscere questa *revenante* Levi viene travolto dal peso di tutto il passato di cui essa si fa portatrice: «La reminiscenza nebulosa prese corpo bruscamente, si coagulò in un quadro preciso, definito, ricco di particolari di tempo e luogo, di colori, di stati d'animo retrospettivi, di atmosfera, di odori. Era Flora, quella: l'italiana delle cantine di Buna, la donna del Lager, oggetto dei sogni miei e di Alberto [...], simbolo inconsapevole della libertà perduta e non più sperata» (432). Del *revenant* 'classico' Flora presenta almeno un aspetto fondamentale: la fissità materiale ed esistenziale, che ancora il fantasma a certi luoghi (di solito, nella *ghost story* anglosassone, una casa) e a certe azioni. Nel caso di Flora, il luogo sono le cantine di Buna e l'azione è spazzare i pavimenti: «Spazzava tutto il giorno, straccamente, senza scambiare parola con nessuno, senza sollevar gli occhi dalla ramazza e dal suo lavoro senza fine» (432). Il suo legame quasi quintessenziale con le cantine di Buna sembra addirittura rendere Flora una sorta di presenza ctonia: «Sembrava che nessuno si curasse di lei, e lei, *quasi temesse la luce del giorno*, saliva il meno possibile ai piani superiori: spazzava interminabilmente le cantine, da cima a fondo, e poi ricominciava, come una sonnambula» (432-433); poco più avanti, la donna viene inoltre descritta come impaurita da «quel mondo straniero e incomprensibile che la aveva strappata dal suo

paese, le aveva cacciato una scopa in mano, e l'aveva relegata sotto terra, a spazzare pavimenti già cento volte spazzati» (433). Significativamente, tra gli effetti che Flora provoca nel Lager sul narratore-protagonista e su Alberto, il più doloroso è quello di renderli nuovamente coscienti della loro condizione di fantasmi, di «pupazzi miserabili e sordidi», proprio come nella scena analizzata sopra: «Eravamo divenuti improvvisamente consapevoli del nostro aspetto miserabile, e ne soffrivamo» (433). Per questo, dopo aver riconosciuto Flora, Levi decide di non farsi riconoscere a sua volta: «Di fronte a *quei fantasmi*, al me stesso di Buna, alla donna del ricordo e alla sua reincarnazione, mi sentivo cambiato, intensamente “altro” [...] Flora, invece, non era cambiata» (433-434). Agli occhi di Levi, la Flora di Buna e la Flora di Staryje Doroghi sono due persone diverse, poiché provengono da quelli che per l'autore sono, a tutti gli effetti, due mondi diversi, separati da una faglia ontologica netta (si vedano le riflessioni fatte sopra, nella premessa). Nel valicare la soglia che separa il mondo del Lager dal mondo al di fuori di esso, Flora porta con sé tutti i fantasmi di Monowitz, che Levi decide di non condividere con lei proprio perché la fissità che la contraddistingueva nelle cantine di Buna continua a contraddistinguerla ancora sul piano esistenziale: proprio come un fantasma, non è cambiata e non può cambiare.

6. Conclusioni

Si è cercato in questo articolo di rileggere alcuni luoghi ben noti dell'opera realista leviana a partire dai richiami espliciti e significativi ai modi del fantastico – e, più precisamente, al dominio della spettralità – che tali luoghi presentano. Concludo tentando di abbozzare una risposta alla domanda da cui implicitamente dipendono tutte le analisi proposte finora: quale funzione ricoprono gli spettri – e, più in generale, il 'lessico fantastico', con la terminologia di Belpoliti e Gordon (2007) – nel realismo leviano? Si potrebbe affermare che il lessico fantastico ricopre una funzione non dissimile da quella del lessico magico identificato da Gordon, ossia quella di fornire uno «strato nuovo dell'ermeneutica» (2017: 485) che medi i rapporti fra presente e passato, razionale e irrazionale (o, più precisamente, fra razionalità e *unreason*), concretezza e astrazione, reale e irreali. Quest'ultima dicotomia assume particolare rilevanza se osservata attraverso la riflessione di Barenghi, secondo il quale «[n]el caso dei reduci dal Lager [...] l'elementare prerequisito della volontà che le parole corrispondano ai fatti accaduti è complicato da un inquietante risvolto. Le esperienze estreme, oggetto della rievocazione memoriale, sono suscettibili di apparire, agli occhi stessi di chi scrive, irreali» (2019: 182). Barenghi parla a questo proposito di «clivaggio memoriale»: «Chiamato a connettere presente e passato – *quel* passato – il discorso è sottoposto a una sollecitazione del tutto inusuale: perciò s'incrina, rischia di cedere, di sfaldarsi» (182; corsivo nell'originale). Il lessico fantastico potrebbe essere letto, da questa prospettiva, come la risposta a tale sollecitazione del discorso, risposta che chiama in causa il fantastico proprio per

impedire che il discorso testimoniale-realista si sfaldi. In conclusione, il lessico fantastico contribuisce non solo e non tanto a – per usare un’espressione molto frequente negli studi leviani – ‘dire l’indicibile’, quanto piuttosto a dire ciò che, a causa del clivaggio memoriale, resiste all’analisi e alla razionalità. Si tratta dunque di un altro aspetto della «volontà caparbia» di Levi, già identificata da Cases, «di non arrendersi a un mondo assurdo e di “farsene una ragione”, nei limiti in cui la ragione può ritrovarsi in un’immagine così atrocemente deformata di se stessa» (1997: 16). Nel contesto del lessico fantastico, entità per definizione ibride e intermedie come i fantasmi ben si prestano a rappresentare personaggi e situazioni che risultano dall’ibridazione mostruosa di razionalità e *unreason*.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BALDASSO, Franco (2007): *Il cerchio di gesso: Primo Levi narratore e testimone*, Pendragon, Bologna.
- BARENGHI, Mario (2011): «Primo Levi, Silvio Pellico e la Demolizione del “tu”», *Belfagor*, 66, 1, 31 gennaio, pp. 47-61.
- (2019): «Perché crediamo a Primo Levi?», in Fabio Levi e Domenico Scarpa (a cura di), *Lezioni Primo Levi*, Mondadori, Milano, pp. 179-210.
- BELPOLITI, Marco (2019): *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano.
- BELPOLITI, Marco, e GORDON, Robert S.C. (2007): «Primo Levi’s Holocaust Vocabularies», in Robert S.C. Gordon (a cura di), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 51-66.
- BLANCO, María del Pilar, e PEEREN, Esther (eds.) (2013a): *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury/Continuum, New York.
- (2013b): «Introduction: Conceptualizing Spectralities», in María del Pilar Blanco ed Esther Peeren (eds.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury/Continuum, New York, pp. 1-27.
- BRIGGS, Julia (1977): *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*, Faber, London.
- CAILLOIS, Roger (1975): *Obliques, précédé de Images, images...*, Stock, Paris.
- CASES, Cesare (1997): «L’ordine delle cose e l’ordine delle parole», in Ernesto Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un’antologia della critica*, Einaudi, Torino, pp. 5-33.
- CASSATA, Francesco (2016): *Fantascienza?*, Einaudi, Torino.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- DESCARTES, René (1987): *Discours de la méthode*, Vrin, Paris.
- DESTEFANI, Sibilla (2017): *L’anticiviltà. Il naufragio dell’Occidente nelle narrazioni della Shoah*, Mimesis, Milano.
- DI FAZIO, Angela (2012): *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei*

racconti di Primo Levi, ETS, Pisa.

FERME, Valerio (2001): «Translating the Babel of Horror: Primo Levi's Catharsis through Language in the Holocaust Memoir *Se questo è un uomo*», *Italica*, 78, 1, Spring, pp. 53-73.

FRANK, Anne (2019): *Diario. Le stesure originali*, introduzione di Alberto Cavaglion, Mondadori, Milano.

GENTILE, Giovanni (1966): *Cartesio e Vico*, in Giovanni Gentile, *Studi vichiani*, terza edizione riveduta e ampliata, a cura di Vito A. Bellezza, Sansoni, Firenze, pp. 399-405.

GHELLI, Simone (2020): «Primo Levi e Pierre Bayle. "Soffro dunque sono": una lettura dei moderni», in Gianluca Cinelli e Robert S.C. Gordon (a cura di), *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, Peter Lang, New York, pp. 161-178.

GORDON, Robert S.C. (2017): «Primo Levi e il pensiero magico», in Mario Barenghi, Marco Belpoliti, Anna Stefi (a cura di), *Primo Levi, marcos y marcos*, Milano, pp. 484-493.

— (2022): «Primo Levi e Dante tra cosmologia e cosmogonia», Apollo-University of Cambridge Repository, Cambridge,
<https://www.repository.cam.ac.uk/bitstreams/44318f29-8237-40b9-a65c-63ecdc76a38b/download> [ultimo accesso 09.12.2023].

GRASSANO, Giuseppe (1996): «La "musa stupefatta". Note sui racconti fantascientifici», in Ernesto Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, pp. 117-147.

HENRY, Anne (2005): *Shoah et témoignage. Levi face à Améry et Bettelheim*, L'Harmattan, Paris.

LAZZARIN, Stefano (2000): *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari.

— (2008): «Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'», *Italianistica*, XXXVII, 2, maggio-agosto, pp. 49-67.

LEVI, Primo (2012): *Se questo è un uomo. Edizione commentata*, a cura di Alberto Cavaglion, Einaudi, Torino.

— (2016): *Opere complete*, 2 volumi, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino.

LIMA, Eleonora, MAIOLANI, Michele, MALVESTIO, Marco (2023): «Introduzione. La fantascienza di Primo Levi», *Enthymema*, 33, pp. 2-7,
<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/21417> [ultimo accesso 09.12.2023].

MATTIODA, Enrico (2011): *Levi*, Salerno Editrice, Roma.

MENGGONI, Martina (2015): «Primo Levi, autoritratti periodici», *Allegoria*, XXVII, 71-72, gennaio-dicembre, pp. 141-164.

MOTTA, Attilio (2022): «Titanio», in Fabio Magro e Mauro Sambi (a cura di), *Il sistema periodico di Primo Levi: letture*, Padova University Press, Padova, pp. 199-218.

ORLANDO, Francesco (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, prefazione di Thomas

Pavel, Einaudi, Torino.

OWENS, Susan (2019): *The Ghost: A Cultural History*, Tate Publishing, London.

PIORKOWSKI, Christoph D. (2022): *Erzählen vom Unaussprechlichen. Über Leben und Werk von Primo Levi und Jean Améry*, Metropol, Berlin.

PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

PUGLIA, Ezio, FUSILLO, Massimo, LAZZARIN, Stefano, MANGINI, Angelo M. (a cura di) (2018): *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna.

ROSS, Charlotte (2011): *Primo Levi's Narratives of Embodiment: Containing the Human*, Routledge, New York.

TESIO, Giovanni (1991): «Su alcune giunte e varianti di *Se questo è un uomo*», in Giovanni Tesio, *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento. Da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Bulzoni, Roma, pp. 173-196.

VALABREGA, Paola (1989): «*Il segreto del cerchio. La percezione del tempo nell'opera di Primo Levi*», *La Rassegna Mensile di Israel*, 55, 2-3, maggio-dicembre, pp. 281-287.

VICO, Giambattista (1977): *La scienza nuova*, introduzione e note di Paolo Rossi, Rizzoli, Milano.

ZANGRANDI, Silvia (2022): «Primo Levi e la scommessa neofantastica», in Elisa María Martínez Garrido e Francisco Javier Fernández Vallina (a cura di), *Primo Levi (1919-2019): memoria y escritura*, Guillermo Escolar Editor, Madrid, pp. 153-182.

ZANGRILLI, Franco (2020): *Spazi neofantastici. Racconti di Primo Levi*, Metauro, Pesaro.

Stefano Lazzarin

Spettro e potere nell'opera saggistica di Pier Paolo Pasolini

Pasolini è stato lo scrittore italiano che più di tutti ha incarnato, nel Novecento, il modello dell'intellettuale schierato, la cui parola *engagée* aspira a modificare il mondo reale. I suoi scritti saggistici, i più noti dei quali sono raccolti nei volumi, entrambi postumi, degli *Scritti corsari* (1975) e delle *Lettere luterane* (1976), declinano un programma politico ben più che estetico: si tratta di descrivere la mutazione antropologica che ha colpito l'Italia e di denunciare il nuovo fascismo consumistico che ha rimpiazzato il preesistente clerico-fascismo. Eppure, in questa voce tutta concentrata sulla 'realtà' (storica, sociale, politica), emergono le tracce di una frequentazione non occasionale della letteratura gotico-fantastica. Per raffigurare i processi e gli effetti della mutazione, ma anche per rappresentare la permanenza dell'universo arcaico in quello scaturito dal modo di produzione consumistico del capitalismo avanzato, Pasolini adoperava un immaginario, e un sistema di rappresentazioni, profondamente fantasticizzati e/o spettralizzati.

Pasolini was the Italian writer who most embodied, in the 20th century, the model of the intellectual who takes sides, whose word engagé aspires to change the real world. His non-fiction writings, the best-known of which are collected in the volumes, both posthumous, Scritti corsari (1975) and Lettere luterane (1976), declined a political rather than an aesthetic programme: it was to describe the anthropological mutation that had affected Italy and to denounce the new consumerist fascism that had replaced the pre-existing clerical-fascism. And yet, in this voice that is all about 'reality' (historical, social, political), traces emerge of a non-occasional frequentation of Gothic-fantastic literature. In order to depict the processes and effects of mutation, but also to represent the permanence of the archaic universe in that which has sprung from the consumerist mode of production of advanced capitalism, Pasolini employs an imaginary, and a system of representations, that have undergone a profound fantasticization and spectralisation.

Il Potere è degradante per chi lo subisce, per chi lo esercita e per chi lo amministra! Il Potere è la lebbra del mondo! (Morante, 1988-1990: II, 677-678)

1. Parole, concetti: spettralità, fantasticizzazione

Come è stato notato da più parti, nell'ultimo quarto di secolo gli spettri hanno compiuto uno spettacolare ritorno sulla scena intellettuale. Per indicare la forte ripresa d'interesse per i temi soprannaturali cui si assiste nei campi più svariati – dalla teoria culturale alla riflessione filosofica, dalla teoria politica ai *media studies* e ai *cultural studies*, e via di seguito – Roger Luckhurst (2002) ha coniato un sintagma che gode ormai anch'esso di una certa fortuna: lo studioso britannico ha parlato, credo per primo, di uno *spectral turn* la cui origine risalirebbe alla pubblicazione del libro di Jacques Derrida *Spectres de Marx* (1993). Di questa vicenda interessante e

complessa manca ancora una ricostruzione sistematica e attendibile, sebbene due volumi pubblicati nell'ultimo decennio abbiano gettato le basi di una storicizzazione e categorizzazione del fenomeno: *The Spectralities Reader*, raccolta di saggi allestita da María del Pilar Blanco ed Esther Peeren (2013), e *Ritorni spettrali*, a cura di Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin, Angelo M. Mangini (2018), che è anche l'unico libro in lingua italiana sull'argomento. Oltre che nei panni di curatore, chi scrive ha partecipato a *Ritorni spettrali* come autore di un saggio in cui la spettralità veniva considerata un tema della letteratura (Lazzarin, 2018). In quel lavoro tentavo di definire quindici forme storiche privilegiate del tema spettrale, o «tipi spettrali»: vale a dire «grandi varianti del tema spettrale», «forme che quest'ultimo ha assunto di preferenza in certe tradizioni letterarie e in certe epoche, e che risultano notevoli sia per gli esiti estetici sia per la continuità storica delle loro attestazioni» (134). Ora, fra queste configurazioni tematiche della spettralità esaminavo il binomio spettralità/potere: un tipo spettrale che ricorre nella letteratura italiana degli anni Sessanta e Settanta. Dal *Padrone* (1965) di Goffredo Parise al *Contesto* (1971) e a *Todo modo* (1974) di Leonardo Sciascia, passando per numerosi testi di Pier Paolo Pasolini e fino al postumo *Petrolio* (1992), il potere viene raffigurato dagli scrittori italiani dell'epoca come un'entità imperscrutabile, che governa la vita degli individui e il funzionamento della società, ammantandosi di apparenze spettrali.

Il presente articolo si ricollega al saggio del 2018, circoscrivendo il *corpus* al solo Pasolini – e (quasi) soltanto alla sua opera saggistica – e cercando, in compenso, di andare un po' più in profondità nella documentazione e nell'analisi. Pasolini costituisce uno degli esempi più significativi in assoluto di questa accezione del tema spettrale che lo collega al potere e ai rapporti di potere. In effetti, a leggere gli scritti saggistici pasoliniani concentrando il *focus* sulle metafore soprannaturali, magiche, irrazionali, ci si rende conto che la scrittura di Pasolini accoglie un'intera messe di fenomeni di fantasticizzazione (Ceserani, 1996, e poi Puglia, 2020); al punto che tali fenomeni sembrano modificarne la trama o l'intelaiatura, piegarla ai propri scopi, forzando i confini del genere, facendo saltare i paletti delle classificazioni, per dare adito alla rappresentazione di un oscuro senso inquietante, di una tenebra opprimente, di creature provenienti dai secoli più bui della *credenza* – il tutto raffigurato secondo una logica ormai più narrativa che saggistica, allo scopo di esprimere il lato occulto, inafferrabile, spaventoso del Potere (di un nuovo Potere – che non a caso Pasolini scrive con la maiuscola – il quale si è affermato in Italia, e nei Paesi occidentali, «dalla fine degli anni Sessanta ad oggi», Pasolini, 1981: 124).

Ma prima di entrare nel merito, è necessaria una puntualizzazione terminologica e concettuale: bisogna tracciare una pur rapida delimitazione d'ambito fra *spettralità* e *fantasticizzazione* – queste due parole che finora ho usato senza spiegazioni, limitandomi a rimandare all'uso che ne viene fatto in altre sedi. Le nozioni di spettralità e fantasticizzazione sono per certi versi prossime, e per altri versi remote nei rispettivi significati. Se il denominatore comune delle varie accezioni di spettralità proposte nel dibattito critico è, mi sembra, il fatto che lo spettro viene

ormai concepito non nel senso letterale e terrificante che gli attribuiva la letteratura fantastica, bensì in un senso del tutto metaforico; se la spettralità in senso tematico, quale l'ho intesa nel mio saggio del 2018, è la presenza di 'spettri senza fantasmi' nella letteratura degli ultimi due secoli, e in maniera consistentissima dagli anni Cinquanta in poi, quando gli spettri invadono tutto lo spazio del rappresentabile e si fanno sempre più evanescenti e inafferrabili; la parola fantasticizzazione designa invece la presenza di temi, forme, stilemi del genere o modo fantastico in generi e modi non fantastici. Si tratta di un fenomeno ben attestato fin dall'Ottocento, come nota Remo Ceserani (1996), cui spetta l'invenzione del neologismo e del concetto; anche se Ezio Puglia, nel suo libro sull'*archeologia del fantastico e dei suoi oggetti* (2020), ha proposto di spostarne più a valle la cronologia, facendo della fantasticizzazione una caratteristica rilevante, o addirittura una specificità, del fantastico novecentesco (e questo è del resto il punto di partenza della nostra sezione monografica di *Oblio*). Fantasticizzazione e spettralità rimangono dunque fenomeni diversi, sia dal punto di vista teorico che storico: anche se innegabilmente tra le due nozioni – soprattutto se intendiamo la fantasticizzazione come la intende Puglia, cioè come un fenomeno eminentemente novecentesco – ci sono analogie, convergenze, parziali sovrapposizioni, sulle quali è perfino superfluo soffermarsi, visto che sono evidenti al primo sguardo.

In ogni caso, per i fini che sono i miei in questo articolo, può risultare utile la seguente schematizzazione: potremmo considerare la spettralità come il *tema*, la fantasticizzazione come il *procedimento*. In virtù del procedimento, si possono ottenere potenti declinazioni del tema; ma naturalmente i meccanismi della fantasticizzazione possono tornar utili allo scrittore nella genesi e nello sviluppo di molti altri temi letterari, non soltanto di quello spettrale: proprio come non esistono, infatti, «procedimenti formali [...] che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria» (Ceserani, 1996: 75), così non sono ipotizzabili risorse di tecnica letteraria che non possano essere adibite, in contesti diversi, a usi molteplici.

Ma è giunto il momento di por termine ai preamboli, pur indispensabili, e di passare agli esempi. Questo percorso nell'opera saggistica di Pasolini comincia da quella che è, notoriamente, una nozione chiave del suo pensiero: la mutazione antropologica.

2. *La mutazione antropologica*

Il pensiero dell'ultimo Pasolini è percorso da una vena di netto, argomentato, rivendicato pessimismo razionale. Non è vero, afferma lo scrittore, che la Storia sia sempre teleologicamente orientata verso il progresso delle società umane: «io [...] non credo in questa storia e in questo progresso. Non è vero che *comunque*, si vada avanti. Assai spesso sia l'individuo che le società regrediscono o peggiorano. In tal caso la trasformazione *non deve* essere accettata: la sua "accettazione realistica" è in

realtà una colpevole manovra per tranquillizzare la propria coscienza e tirare avanti» (2008: 27). Che la storia umana possa essere – e forse sia nella maggior parte dei casi – degenerazione, viene confermato dalla storia del fascismo, anzi dei fascismi, nell’Italia del Novecento. Come per Eco qualche decennio più tardi (2018),¹ per Pasolini il fascismo è plurale; non è esistito soltanto il fenomeno propriamente storico, circoscritto a un periodo di tempo di un ventennio, di cui parlano i libri di scuola: in realtà il regime mussoliniano si è reincarnato, nel dopoguerra, dapprima nel fintamente democratico regime democristiano, in seguito nello sfuggente e totalitario potere consumistico che si afferma a poco a poco negli anni del boom economico. Negli articoli delle *Lettere luterane* – che Pasolini scrisse nell’ultimo anno di vita (1975), e che l’anno successivo furono raccolti in volume con il sottotitolo *Il progresso come falso progresso* – viene delineata per l’appunto una vera e propria storia del fascismo per grandi fasi o epoche: al «fascismo» propriamente detto, quello mussoliniano, succede un «regime clericofascista, fintamente democratico», che per Pasolini si identifica con il governo della Democrazia Cristiana nel dopoguerra; a sua volta il fascismo democristiano cede il passo alla «nuova forma del potere, il potere dei consumi, ultima delle rovine, rovina delle rovine» (1981: 7). Si confrontano insomma, in questa periodizzazione e nella storia italiana del Novecento, «forme arcaiche» e «forme assolutamente nuove» di fascismo (7), che però altro non sono che volti diversi di un’organizzazione economica soggiacente, il capitalismo, fundamentalmente sempre uguale nella misura in cui tende a riprodurre in modo identico i rapporti sociali di produzione preesistenti. Pasolini scrive infatti che il «fascismo vecchio e nuovo» coincide con l’«effettivo potere capitalistico» (10); anche se, da un’altra angolatura, sostiene che la terza fase, quella del fascismo consumistico, dispone di un potere inusitato che le due fasi precedenti non erano riuscite nemmeno a intravedere – e in tal senso sarebbe forse più esatto contrapporre le fasi prima e seconda, unificate sotto l’etichetta del «potere paleo-capitalistico (clericofascista)», al «potere consumistico» della terza fase (28).² Questa potenza mai vista non è nient’altro che la straordinaria persuasività del terzo fascismo, quello del consumismo: «La persuasione a seguire una concezione “edonistica” della vita (e quindi a essere dei bravi consumisti) ridicolizza ogni precedente sforzo autoritario di persuasione: per esempio quello di seguire una concezione religiosa o moralistica della vita» (21).

Ora, sebbene pochi o pochissimi se ne siano resi conto,³ l’avvento del fascismo

¹ Il libro intitolato *Il fascismo eterno* (postumo, pubblicato per l’appunto nel 2018) riprende, in realtà, il discorso omonimo che Eco pronunciò il 25 aprile 1995 alla Columbia University di New York.

² Pasolini delinea tale dicotomia in vari luoghi degli *Scritti corsari*: per esempio laddove osserva che nei «primi anni sessanta» il «Potere reale» in Italia «da clericofascista [...] era divenuto [...] “consumistico”», con il conseguente emergere di «nuovi valori consumistici» (2008: 95), e insiste sul fatto che questa «nuova forma del Potere Reale» è sì «un fascismo», ma «totalmente altro» (97).

³ La grande mutazione indotta dal consumismo è passata quasi inosservata, forse per la logica stessa del fenomeno (*la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu’il n’existe pas*, potremmo commentare con una notissima citazione baudelairiana). Lo sottolinea Goffredo Parise nel testo introduttivo – senza titolo – che premette al suo reportage giornalistico *New York* (articoli apparsi nel 1976 sul *Corriere della Sera*, in volume nel 1977). Cito: «Di

consumistico è stato molto più dirompente di quello dei suoi due antenati: probabilmente perché il fascismo mussoliniano e il fascismo democristiano erano, come si è detto, forme arcaiche di potere, e come tali in rapporto di continuità con la società tradizionale e il mondo arcaico; mentre il «nuovo fascismo» della «civiltà dei consumi» (2008: rispettivamente 99 e 103) si pone in una relazione di forte discontinuità con il passato, e appare, sotto tutti i punti di vista, proiettato verso il futuro della società e della cultura italiana (anche se non risulta perciò meno nefando, né è da combattere con minor fermezza). In ogni caso, Pasolini descrive, nella celebre «Lettera a Gennariello», quello che è per lui «uno dei più terribili salti di generazione che la storia ricordi» (1981: 37);⁴ una frattura che ha carattere totale, epocale: «Tu mi dirai: le cose sempre cambiano. [...] È vero. Il mondo ha eterni, inesauribili cambiamenti. Ogni qualche millennio, però, succede la fine del mondo. E allora il cambiamento è, appunto, totale. Ed è una fine del mondo che è accaduta tra me, cinquantenne, e te [Gennariello], quindicenne» (42). È questo un filo rosso degli scritti saggistici pasoliniani: la cognizione del fatto che si è vissuti, si vive su un crinale della Storia; la percezione – con un quindicennio d’anticipo sui teorici italiani del postmoderno – di essere stati ed essere in presenza di un Grande Cominciamento, agli albori di una nuova era nella storia dell’umanità: quella che Remo Ceserani avrebbe chiamato *postmodernità* (1989; 1997).⁵ «Credo che a pochi uomini in tutta la storia umana» – scrive Pasolini, e chi abbia nell’orecchio l’opera di Ceserani sarà colpito dalla singolare risonanza di queste parole con certe pagine del critico⁶ – «sia successo di vivere in pochi anni (sei o sette) mutamenti più radicali di quelli che hanno vissuto gli italiani adulti dalla fine degli anni Sessanta ad oggi» (Pasolini, 1981: 124). Di quel che è successo, per inciso, gli intellettuali *devono* acquisire contezza, pena, secondo Pasolini, il venir meno alla loro funzione intellettuale: «non credo [...] che possa essere giustificabile la figura di un intellettuale che, oggi, continui a giudicare il mondo com’è, attraverso le misure di giudizio di ieri: e che quindi non sia obbligato a “riadattarsi” e a fare un riesame totale del suo sapere» (125).

Prima di richiamare sinteticamente i principali aspetti di un cambiamento così radicale, vale la pena di interrogarsi sulle sue scaturigini: che cosa ha potuto provocare una simile apocalisse? La risposta di Pasolini, che su questo punto ragiona da marxista ortodosso, è che negli anni Sessanta è sorto un nuovo «Potere Economico», un «nuovo modo di produzione [...] determinato dall’enorme quantità e dal superfluo» (78); e che questa «radicale mutazione del “modo di produzione” (enorme quantità, transnazionalità, funzione edonistica)» (111) ha determinato, a sua

questo avvenimento fondamentale per il nostro paese (ma non soltanto per il nostro paese)» che fu la mutazione culturale degli anni Cinquanta e Sessanta «furono in pochissimi ad accorgersi, pochissimi conobbero e toccarono con mano, con la mente e il cuore, cioè con la propria stessa vita, la “grande rivoluzione”» (Parise, 2005: II, 1000). Sul Parise ‘fantasticizzato’ si può vedere Lazzarin, 2016.

⁴ Quasi la stessa espressione figura in Pasolini, 1981: 42.

⁵ Su Ceserani teorico del postmoderno si può vedere Domenichelli, 2018.

⁶ Si vedano ad esempio le pagine introduttive di *Raccontare il postmoderno*, intitolate «Nel mezzo di un cambiamento epocale» (cfr. in particolar modo Ceserani, 1997: 10-11).

volta, tutto il resto, regresso storico compreso: «i beni superflui in quantità enorme, ecco qualcosa di assolutamente nuovo rispetto a tutta la storia italiana, fatta di puro pane e miseria. Aver governato male, significa dunque non aver saputo far sì che i beni superflui fossero un fatto (come oggettivamente dovrebbe essere) positivo: ma che, al contrario, fossero un fatto corruttore, di selvaggia distruzione di valori, di deterioramento antropologico, ecologico, civile» (119).

3. *Fenomenologia della mutazione*

La mutazione innescata dall'avvento, negli anni Sessanta, del «nuovo potere» e «nuovo modo di produzione [...] capitalistico», caratterizzato dalla produzione su scala iperbolica dei «beni superflui» e dalla «democratizzazione consumistica» che ne è discesa (120), ha avuto ricadute in ogni campo dell'essere e dell'agire umano. Pasolini le identifica una per una, non solo negli articoli delle *Lettere luterane* già citate, ma anche in quelli degli *Scritti corsari* (pubblicati fra il 1973 e il 1975, poi in volume – postumo, ma revisionato in bozza dall'autore prima della morte – nel novembre 1975). E a tratti, pur non volendo scrivere un'opera sistematica – lo scopo del suo ragionamento non è, ovviamente, l'elaborazione di un trattato di storia economica e politica –, Pasolini si lascia indurre a *sistematizzare*: a condensare cioè molti testi in poche righe, riprendendo per la comodità dei suoi lettori i sommi capi di un discorso che si dipana su qualche anno di riflessione e di scrittura.

La prima, chiarissima e drammatica conseguenza della mutazione è la distruzione di intere classi sociali, che vengono inghiottite da ciò che lo scrittore non esita a battezzare «la fine di un universo»: «Milioni e milioni di contadini e anche di operai – al Sud e al Nord – che certamente da un'epoca molto più lunga che i duemila anni del cattolicesimo si conservavano uguali a se stessi, sono stati distrutti. La loro “qualità di vita” è radicalmente cambiata. Da una parte sono emigrati in massa in paesi borghesi, dall'altra sono stati raggiunti dalla civiltà borghese. La loro natura è stata abrogata per volontà dei produttori di merce» (64-65). Se l'identità di operai e contadini viene cancellata dalla tumultuosa trasformazione dell'Italia da Paese pre-industriale a industriale e perfino post-industriale, nemmeno la borghesia paleoindustriale riesce a sopravvivere: la fine del «mondo contadino» e della «borghesia paleoindustriale» – che con la Chiesa formavano «un tutto unico» – vanno di pari passo (2008: 34). La forza del mutamento è tale che coinvolge (travolge) ogni classe, ogni professione, ogni mansione sociale: siamo di fronte, scrive Pasolini, a «una rivoluzione antropologica unica, che comprende anche la mutazione delle casalinghe...» (1981: 95).

Una seconda ripercussione della svolta storica degli anni Sessanta è la delegittimazione della Chiesa, che il consumismo è riuscito in breve tempo a svuotare di ogni contenuto e di ogni funzione, prosciugando le sorgenti del sacro e riducendo la religione al guscio vuoto dell'istituzione. Negli *Scritti corsari* Pasolini si sofferma

a più riprese sulla fine di «quello stato [nel senso di ‘organizzazione’, ‘condizione’] economico (appunto contadino: il ciclo delle stagioni, il tipo di produzione e consumo, il mercato, il risparmio, la povertà, la schiavitù) in cui era possibile, anzi, storicamente insostituibile, la presenza della Chiesa» (2008: 35). La Grande Mutazione ha rapidissimamente compiuto ciò che i secoli in processione non erano riusciti a intraprendere: «la fine della Chiesa, o almeno la fine del ruolo tradizionale della Chiesa durato ininterrottamente duemila anni» (79). Analizzando la dinamica all’origine di tale evento, Pasolini si ritrova ancora una volta a usare concetti marxiani (qui, fra l’altro, l’autore di *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel* viene esplicitamente menzionato): il «nuovo potere [del consumismo] ha portato al limite massimo la sua unica possibile sacralità: la sacralità del consumo come rito, e, naturalmente, della merce come feticcio. Nulla più osta a tutto questo. Il nuovo potere non ha più nessun interesse, o necessità, a mascherare con Religioni, Ideali e cose del genere, ciò che Marx aveva smascherato» (126).

Fin qui, con la scomparsa di intere classi sociali e l’evaporazione del peso che la Chiesa cattolica aveva avuto da sempre in Italia, siamo nell’ambito di sovvertimenti che, per quanto traumatici, rimangono prevalentemente sul versante socio-politico-istituzionale. Ma il Pasolini delle *Lettere luterane* e degli *Scritti corsari* è d’accordo con Marx anche su un altro punto di importanza cruciale: la *struttura* determina la *sovrastruttura*; certi mezzi di produzione determinano le strutture sociali e la dialettica storica fra le classi, e sulla base reale dei rapporti di produzione – cioè della struttura economica della società – si eleva una sovrastruttura giuridica, politica, ideologica, culturale. In ultima e vertiginosa analisi: dalle nuove merci e dai nuovi rapporti di produzione deve necessariamente emanare una nuova umanità; la concatenazione logica è ferrea, obbligata: il «nuovo modo di produzione [...] non è solo produzione di merce, ma di umanità» (1981: 133; corsivo dell’autore). E ancora: il «“nuovo modo di produzione” [...] introduc[e] una nuova qualità di merce e perciò una nuova qualità di umanità» (149; sempre corsivo dell’autore). Ecco perché Pasolini sostiene che siamo di fronte a «una specie di “mutazione” antropologica» (89), e che quest’ultima rappresenta «una vera grande tragedia storica» (90): non è soltanto il ciclo produttivo dell’industria italiana a essere cambiato, ma la sovrastruttura culturale nel suo complesso (Pasolini riconosce a malincuore che quella del consumismo, se non è già una cultura, appare destinata a diventare tale);⁷ e quel che è peggio, è mutata l’umanità sociale medesima che di quella sovrastruttura culturale e dei suoi valori era, da tempo lunghissimo, portatrice.

Un esempio concreto di questa mutazione/depravazione culturale? La perversione di intere generazioni operata dal consumismo, con relativa espropriazione del futuro del popolo italiano: i giovani della mutazione sono, in effetti, preda di reificazione, alienazione, e come vedremo spettralizzazione. I giovani italiani, scrive Pasolini,

⁷ Così nelle *Lettere luterane*: «Si tratta [...] della perdita dei valori di una intera cultura: valori che però non sono stati sostituiti da quelli di una nuova cultura (a meno che non ci si debba “adattare”, come del resto sarebbe tragicamente corretto, a considerare una “cultura” il consumismo)» (Pasolini, 1981: 90).

sono ridotti a «marionette [...] impazzite» per effetto del «rovesciamento improvviso e violento (per quanto riguarda l'Italia) del modo di produzione», che «ha distrutto tutti i loro precedenti valori “particolari” e “reali”, cambiando la loro forma e il loro comportamento: e i nuovi valori, puramente pragmatici, esistenziali, del “benessere”, hanno tolto loro ogni dignità» (132). Da un punto di vista più generale, è la cultura arcaica nel suo complesso a essere stata spazzata via da ciò che Pasolini definisce, virgolettando l'espressione, la cultura di massa (la cui genesi sarebbe dunque da fissare negli anni Sessanta, in piena concomitanza con la mutazione). La «“mutazione” antropologica» del «passaggio» da «un'organizzazione culturale arcaica [...] all'organizzazione moderna della “cultura di massa”» ha logicamente prodotto un fenomeno di «omologazione “culturale”» (2008: 41) dai molteplici risvolti; uno di essi, per inciso, riguarda da (molto) vicino anche lo scrittore, perché va a ledere quella dimensione linguistico-espressiva che della letteratura costituisce il fondamento ineludibile: «La finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che sostituisce la lingua umanistica. Essa è il simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato. Di un mondo che a noi, ultimi depositari di una visione molteplice, magmatica, religiosa e razionale della vita, appare come un mondo di morte» (12). Pasolini ritorna incessantemente su questo riflesso linguistico della mutazione; l'omologazione culturale produce omologazione delle scritture: «Dal punto di vista del linguaggio verbale, si ha la riduzione di tutta la lingua a lingua comunicativa, con un enorme impoverimento dell'espressività» (54).

Mutazione antropologica, avvento della cultura di massa, impoverimento linguistico-espressivo, omologazione tecnicistica convergono verso ciò che Pasolini non esita a definire totalitarismo e genocidio culturale. È un tema che ritorna in modo martellante e ossessivo negli articoli degli anni Settanta: «il potere [...] ha distrutto ogni cultura precedente, per crearne una propria, fatta di pura produzione e consumo e quindi di falsa felicità» (1981: 97-98); «il nuovo potere consumistico [...] è completamente irreligioso; totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi, più repressivo che mai; corruttore; degradante (mai più di oggi ha avuto senso l'affermazione di Marx per cui il capitale trasforma la dignità umana in merce di scambio)» (2008: 80); «il consumismo altro non è che una nuova forma totalitaria – in quanto del tutto totalizzante, in quanto alienante fino al limite estremo della degradazione antropologica, o genocidio (Marx)» (123-124).⁸

⁸ Sul genocidio culturale cfr. anche Pasolini, 2008: 126 e 130 («il “genocidio” di cui nel *Manifesto* parlava Marx»); cfr. inoltre Pasolini, 1981: 158 e 163. Si veda infine la puntualizzazione terminologica di Pasolini, 2008: 226, sull'uso del termine genocidio per indicare la catastrofe culturale della mutazione: «ritengo [...] che la distruzione e sostituzione di valori nella società italiana di oggi porti, anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa».

4. *Analizzare e sistematizzare*

Dicevo sopra che Pasolini, pur non aspirando alla sistematicità del pensiero, si lascia indurre a sistematizzare, riepilogando in sunti, compendi e altri *abrégés* la questione che gli sta a cuore. In effetti, la categoria interpretativa della mutazione antropologica è tanto importante per lui – una lente attraverso cui osserva il mondo, letteralmente – che lo scrittore non cessa di sintetizzarne caratteristiche e contenuti, innestando perfino, all'interno dei suoi scritti saggistici, quelle che non saprei definire meglio se non come schede riassuntive e chiarificatrici. Nella prima di esse, che compare nella «Lettera luterana a Italo Calvino» (prima pubblicazione sul *Mondo* del 30 ottobre 1975), Pasolini, non senza sottolineare l'effetto di ripetizione e anzi «litanìa» delle proprie parole, ci sottopone forse il più chiaro e completo riassunto di cosa intenda per mutazione antropologica:

Ed eccomi alla ripetizione della litanìa.

È cambiato il «modo di produzione» (enorme quantità, beni superflui, funzione edonistica). Ma la produzione non produce solo merce, produce insieme rapporti sociali, umanità. Il «nuovo modo di produzione» ha prodotto dunque una nuova umanità, ossia una «nuova cultura»: modificando antropologicamente l'uomo (nella fattispecie l'italiano). Tale «nuova cultura» ha distrutto cinicamente (genocidio) le culture precedenti: da quella tradizionale borghese, alle varie culture particolaristiche e pluralistiche popolari. Ai modelli e ai valori distrutti essa sostituisce modelli e valori propri (non ancora definiti e nominati): che sono quelli di una nuova specie di borghesia. I figli della borghesia sono dunque privilegiati nel realizzarli, e, realizzandoli (con incertezza e quindi con aggressività), si pongono come esempi a coloro che economicamente sono impotenti a farlo, e vengono ridotti appunto a larvali e feroci imitatori. Di qui la loro natura sicaria, da SS. Il fenomeno riguarda così l'intero paese. E i perché ci sono e sono ben chiari. (1981: 183)

Ritroviamo qui la connessione marxiana fra struttura e sovrastruttura, la definizione del nuovo modo di produzione consumistico a partire dalle tre caratteristiche principali che ne fanno qualcosa di inedito (la quantità, la superfluità, la destinazione edonistica delle merci prodotte), la nozione chiave – e il sintagma – di genocidio culturale, la designazione della borghesia come classe storicamente responsabile dell'avvento «della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto» (2008: 53-54). E viene inoltre messo l'accento sul mimetismo culturale («larvali e feroci imitatori») che induce le vittime del genocidio a snaturarsi, diventando a loro volta veicolo e causa della perversione altrui: un elemento su cui ritorneremo, per illustrarne le ricadute anche nel campo della narrativa.

Un altro esempio di questo impulso alla sistematizzazione attivo sottotraccia negli scritti saggistici pasoliniani figura nell'articolo intitolato «Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia» (titolo originale sul *Corriere della Sera* del 10 giugno 1974: «Gli italiani non sono più quelli»). Pasolini fissa qui due punti che costituiscono, a questa altezza degli *Scritti corsari*, la più sintetica descrizione della mutazione ch'egli abbia fornito (e infatti in questa pagina si dice anche, se non erro per la prima volta all'interno del libro, che gli italiani sono «antropologicamente» cambiati):

- 1) [...] i «ceti medi» sono radicalmente – direi antropologicamente – cambiati: i loro valori positivi non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non «nominati») dell'ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano. È stato lo stesso Potere – attraverso lo «sviluppo» della produzione di beni superflui, l'imposizione della smania del consumo, la moda, l'informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione) – a creare tali valori, gettando a mare cinicamente i valori tradizionali e la Chiesa stessa, che ne era il simbolo.
- 2) [...] [L]'Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione, del tipo che ho accennato qui sopra (modernizzante, falsamente tollerante, americaneggiante ecc.). (40)

Da un altro punto di vista, i tre articoli intitolati «La prima, vera rivoluzione di destra» (titolo sul *Tempo illustrato* del 15 luglio 1973: «Pasolini giudica i temi di italiano»), «Acculturazione e acculturazione» (titolo sul *Corriere della Sera* del 9 dicembre 1973: «Sfida ai dirigenti della televisione»), «Gli intellettuali nel '68: manicheismo e ortodossia della "Rivoluzione dell'indomani"» (su *Dramma* nel marzo 1974) potrebbero essere considerati come un sommario *diffuso* delle principali caratteristiche della mutazione. A partire infatti dalla considerazione, icasticamente espressa, che «[l]'uomo medio dei tempi di Leopardi poteva interiorizzare ancora la natura e l'umanità nella loro purezza ideale oggettivamente contenuta in esse; l'uomo medio di oggi può interiorizzare una Seicento o un frigorifero, oppure un week-end a Ostia» (20), Pasolini principia a descrivere brevemente una serie di novità della mutazione sulle quali offrirà, nel seguito del volume, sempre nuovi dettagli e spunti d'analisi: tecnologizzazione, edonismo, benessere, fine dell'umanesimo e della 'religione' (il sacro: Pasolini in tal senso si dichiara religioso),⁹ «seconda rivoluzione industriale e [...] conseguente mutazione dei valori» (16), affermarsi della «civiltà dei consumi» (22), «la rivoluzione del sistema d'informazioni» (23), «[u]n edonismo neolaico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane» (23),¹⁰ la televisione «strumento del potere e potere essa stessa» (24),¹¹ «la rivoluzione della Scienza Applicata» (26) ovvero il «capitalismo tecnologico» (27), «la reale novità storica» che rappresentano «il consumismo, il benessere e l'ideologia edonistica del potere» (27), e via elencando.

5. Spettri della mutazione e luminescenza spettrale dell'arcaico

In estrema sintesi, le *Lettere luterane* e gli *Scritti corsari* costituiscono un dittico sulla mutazione antropologica: una descrizione lucida e dettagliata della nuova cultura del consumismo, delle sue caratteristiche fondamentali, delle sue ricadute in campo umano e sociale. Ma che cosa avrebbe a che fare quanto siamo venuti

⁹ Cfr. per esempio Pasolini, 2008: 16.

¹⁰ Cfr. anche Pasolini, 2008: 36, a proposito dell'edonismo della civiltà dei consumi: «un mondo totalmente industrializzato, la cui unica ideologia è un neo-edonismo completamente materialistico e laico, nel senso più stupido e passivo di questi termini».

¹¹ Cfr. anche Pasolini, 2008: 80: «Uno dei più potenti strumenti del nuovo potere è la televisione».

rilevando con categorie quali fantasticizzazione e spettralità? Il fatto è che nel caso di Pasolini le cose vanno all'incirca come in un altro scrittore/pensatore italiano, Giorgio Agamben:¹² Pasolini riflette cioè su una nozione di importanza centrale nel suo pensiero – diciamo pure *la* nozione per eccellenza del suo pensiero – attraverso un immaginario, e un sistema di rappresentazioni, desunti in parte non irrilevante dalla tradizione gotico-fantastica. Più precisamente, l'uso di immagini e temi tipici di questa letteratura e la ricerca di aure spettrali ed effetti fantasticizzanti assolve a un duplice scopo: Pasolini se ne serve per raffigurare i processi e gli effetti della mutazione, ma anche la permanenza dell'universo arcaico, spazzato via dalla mutazione, all'interno del nuovo universo scaturito dal modo di produzione consumistico (del capitalismo avanzato).

In effetti, il ragionamento, che come si è detto Pasolini reitera al pari di una «litania», è serrato, concatenato in modo ferreo, né lascia spazio alcuno a un'eventuale via d'uscita: al nuovo modo di produzione corrispondono da un lato una nuova organizzazione sociale e del potere, dall'altro una nuova umanità e una nuova cultura; tutto ciò comporta il genocidio delle classi precedenti e della loro cultura: il determinismo di questa dinamica è assoluto e irreversibile. E però, sebbene la distruzione del mondo di un tempo, e lo sterminio dell'umanità che lo abitava insieme alle sue specifiche forme culturali, siano ormai compiuti e irremissibili, di quel mondo rimangono tracce, resti, barlumi, frammenti in quello d'oggi; una sorta di luminescenza spettrale – non quella delle lucciole, estintesi insieme al mondo arcaico nella parabola più nota fra le tante che Pasolini ha dedicato alla mutazione¹³ – persiste nondimeno, ostinata benché votata a spegnersi. Questo fenomeno di permanenza o latenza è all'origine della spettralità che percorre il mondo contemporaneo, manifestandosi in tempi e luoghi *epifanici*:¹⁴ una spettralità che potremmo definire *archeologica* (perché rivela gli strati del passato, come un palinsesto rivela le scritture pregresse e cancellate) e *mistica* (perché il suo funzionamento, il modo in cui agisce e si manifesta, ricorda quello delle 'segnature' mistiche di un Paracelso o di uno Jakob Böhme; cfr. in proposito Puglia, 2011: in particolare 366).

Nelle pagine seguenti, menzionerò ed esaminerò brevemente alcuni esempi di procedimenti fantasticizzanti e apparizioni del tema spettrale negli articoli pasoliniani sulla mutazione antropologica. I miei esempi di *ritorni spettrali* (Puglia, Fusillo, Lazzarin, Mangini, 2018) saranno otto: quattro provenienti dalle *Lettere luterane* e quattro dagli *Scritti corsari*.

¹² Come vede con acume Ezio Puglia nel saggio «Fantastico e fantasma in Giorgio Agamben (1966-1995)», compreso in questo fascicolo di *Oblio*.

¹³ Il celeberrimo testo sulla scomparsa delle lucciole – con il titolo «Il vuoto del potere in Italia» sul *Corriere della Sera* del primo febbraio 1975, e con il titolo «L'articolo delle lucciole» nei postumi *Scritti corsari* – si può leggere in Pasolini, 2008: 129-134.

¹⁴ Uso il termine come *vox media*, senza connotarlo né in senso positivo né negativo.

6. Ritorni spettrali nei saggi di Pasolini

In uno dei testi ‘pedagogici’ dedicati a Gennariello, studente napoletano di prima o seconda liceo di cui l’io parlante delle *Lettere luterane* immagina di intraprendere l’educazione, Pasolini illustra con esempi concreti il solco abissale che la mutazione ha scavato fra i giovani degli anni Settanta e la sua generazione. Una delle differenze più cospicue è la diversa eco che il linguaggio ‘parlato’ dai luoghi, e in particolar modo dalle periferie delle città italiane, suscita nel narratore e in Gennariello:

Se io alla tua età (e anche molto dopo) camminavo per la periferia di una città (Bologna, Roma, Napoli...), ciò che quella periferia mi diceva [...] era: qui abitano i poveri e la vita che vi si svolge è povera. Ma i poveri sono operai. E gli operai sono diversi da voi borghesi. Essi quindi vogliono un futuro diverso. Ma il futuro è lento a venire. [...] La rivoluzione ha la pigrizia del sole che splende sui prati spelacchiati, sulle baracche, sui palazzoni scrostati. Tutto ciò non ferisce il passato, non lacerava i suoi valori e i suoi modelli. L’urbanesimo è ancora contadino. Il mondo operaio è fisicamente contadino: e la sua tradizione antropologica recente non è trasgressiva. Il paesaggio può contenere questa nuova forma di vita (bidonvilles, casupole, palazzoni) perché il suo spirito è identico a quello dei villaggi, dei casolari. [...] Se invece tu ora cammini per una periferia, [...] tale periferia ti dirà: «Qui non c’è più spirito popolare». Contadini e operai sono «altrove», anche se materialmente abitano ancora qui. Le bidonvilles [...] son quasi sparite. Sono invece enormemente cresciuti i «centri» di palazzoni. Di un loro amalgama col mondo antico o contadino non si può parlare più. Le immondizie sono uno spaventoso corpo estraneo. I fiumiciattoli e i canali sono terrificanti. [...] Il futuro è imminente e apocalittico. I figli sono strappati alla somiglianza coi padri e proiettati verso un domani che, pur conservando i problemi e la miseria dell’oggi, non può che esserne qualitativamente del tutto diverso. Di rivoluzione non se ne parla nemmeno: e tanto meno quanto più se ne parla freneticamente (una frenesia che i figli degli operai hanno imparato in un modo umiliante dai figli dei borghesi). Il distacco dal passato e la mancanza di rapporto (sia pur ideale e poetico) col futuro sono radicali. (1981: 45-46)

Il paesaggio delle periferie urbane si prolunga dunque in profondità, acquisendo, oltre alla sua dimensione ‘spaziale’, una seconda dimensione propriamente ‘temporale’: allo sguardo del Pasolini degli anni Cinquanta le periferie rivelano il futuro pigro ma radioso che si cela dietro i fondali pur degradati (ma non degradanti) delle bidonville e dei palazzoni; il Pasolini degli anni Settanta sa invece riconoscere, dietro le periferie contemplate ormai dal quindicenne Gennariello, i sobborghi di un tempo, con la loro natura autenticamente operaia, il legame con il mondo contadino, la persistenza armoniosa dei modelli e dei valori del passato. Insomma, il «linguaggio della realtà fisica di una periferia cittadina» (46) è costitutivamente anfibologico, nel senso che ogni significante rimanda a due (almeno due) significati: quello dell’apparenza superficiale e quello della risonanza temporale profonda. Nel seguito del passo citato, Pasolini estende il discorso alla realtà fisica delle campagne italiane prima e dopo la mutazione; fra l’altro compare qui, vale la pena di sottolinearlo, la parola tematica ‘spettrale’:

Quanto alla campagna, la differenza fra ciò che essa ha insegnato a me e ciò che essa sta insegnando a te, è ancora più enorme. Per me essa è stata la certezza di una continuità con le origini del mondo umano, e ha valorizzato, fino a dar loro carattere quasi di rito, ogni minimo gesto, ogni parola. Inoltre essa rappresentava ai miei occhi lo spettacolo di un mondo perfetto. Per te, al contrario, la campagna parla di se stessa come di

una spettrale e quasi paurosa sopravvivenza. (47; corsivo mio)

In un altro passo delle *Lettere luterane* Pasolini trasferisce le osservazioni precedenti dal piano della «realtà fisica» a quello della cultura, e nella fattispecie delle regole morali e di comportamento. Come la campagna di un tempo affiora in trasparenza – assumendo i contorni inquietanti dell'*Unheimliche* – dietro i paesaggi dell'Italia antropologicamente mutata, così la cultura del mondo arcaico perdura allo stato latente all'interno della nuova cultura consumistica. Ma, di nuovo, «valori» e «norme» vigenti da secoli nell'universo popolare e contadino permangono *spettralmente*: è questa l'unica durata che sia consentita loro. Pasolini ne descrive la presenza incombente quasi si trattasse di antiche divinità *superate*, il cui *ritorno* produce effetti *perturbanti* sugli abitanti di un nuovo universo culturale (Freud, 1977: 109-111):

Queste norme e questi valori erano tradizionali. Appartenevano cioè realmente a un universo popolare che, attraverso essi, si era creato un modo di essere ormai funzionante da secoli. Nel tempo stesso però, tali norme e tali valori, assunti dal potere, venivano alienati e reimposti attraverso la repressione poliziesca, di carattere clericofascista [...].

Ora, ripeto, tali norme e tali valori sono caduti, perché è stata distrutta la cultura che li esprimeva e ne era espressa. Essi restano «cristallizzati» nell'ala reazionaria e sopravvivente del potere clericofascista. Ma nessuno ci crede in realtà più, né i preti né i generali.

Tuttavia essi incombono ancora, potenti e affascinanti, dal recente passato, sia come spettro popolare, positivo, sia come spettro clericofascista, orrendo. (Pasolini, 1981: 99-100; corsivo mio)

Il mio terzo esempio è quello dell'uomo «della vecchia malavita» che è stato contaminato dalla nuova cultura:

Sul suo impianto antico, o addirittura arcaico, di giovanotto della malavita, è [...] colato, come fango o escremento, qualcosa di nuovo, qualcosa della malavita nuova. I capelli sono sofisticati, pieni di code sinistre e vagamente turpi; negli occhi è venuta a ristagnare una luce beffarda da abbiente, insieme a quella di una decisione invasata (che nei suoi archetipi era ben più folle e nobile); l'abbigliamento segue terroristicamente o ormai naturaliter la moda (dei più giovani di lui: i «pischelli» afasici e cattivi come vipere).

Dunque, Pietro Merletti è un personaggio del mondo antropologico pre-consumistico, in via di degenerazione. (102)

In altri termini, Merletti si sta spettralizzando: ciò che era va progressivamente scomparendo, ma si conserva al tempo stesso in quanto luminescenza spettrale, visibile al di sotto della sua apparenza sempre più decisa d'uomo nuovo (e dunque, agli occhi di Pasolini, degenerato). Il che equivale a dire che questo relitto di un mondo ormai scomparso porta su di sé, sulla propria pelle e sul proprio corpo, le cicatrici della mutazione antropologica; quest'ultima, d'altra parte, produce qui un effetto 'zombificante' (se è lecito il neologismo) che ritroveremo, con più ampi sviluppi, in una celebre sequenza di *Petrolio*.

Zombi metaforici – ma non così distanti dalla letteralità – figurano pure nel mio quarto esempio, tratto sempre dalle *Lettere luterane*:

Tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler. Se io avessi fatto un lungo viaggio, e fossi tornato dopo alcuni anni, andando in giro per la «grandiosa metropoli plebea», avrei avuto l'impressione che tutti i suoi abitanti fossero stati deportati e sterminati, sostituiti, per le strade e nei lotti, da *slavati, feroci, infelici fantasm*i. Le SS di Hitler, appunto. I giovani – svuotati dei loro valori e dei loro modelli – come del loro sangue – e divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo borghese. (154-155; corsivo mio)

Anche questo passo è simile al, e utile all'interpretazione del, brano di *Petrolio* con il quale concluderò la mia analisi. Va notato fra l'altro che gli zombi pasoliniani risultano qui ibridati, attraverso l'immagine dell'inciso «come del loro sangue», con i loro cugini i vampiri; in tal modo lo scrittore riesce a prendere, potremmo dire, tre piccioni con una fava: sottintende che i detentori del nuovo potere siano feroci succhiasangue; riprende una metafora che si trova già in Marx¹⁵ e che è resa illustre da una lunga storia otto-novecentesca; e convoca nella sua prosa, compiendo un unico gesto intertestuale, i due più grandi miti fantastici (forse) della letteratura e del cinema del Novecento: appunto il vampiro e lo zombi.

Il mio quinto esempio, il primo tratto dagli *Scritti corsari* e per l'esattezza dall'articolo intitolato «Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo» (titolo originale sul *Corriere della Sera* del 24 giugno 1974: «Il Potere senza volto»), verte sui processi di «omologazione» innescati da un «nuovo Potere» che Pasolini, come accennavo all'inizio, scrive con la maiuscola e senza ulteriori determinazioni: perché sa che esiste ma non sa ancora «in cosa consista [...] e chi lo rappresenti» (2008: 45). Si tratta di un'entità misteriosa, quasi soprannaturale nella sua inaccessibilità, il cui volto – come quello di tanti esseri fantastici nella letteratura dell'Otto e del Novecento – rimane nascosto o per meglio dire *velato* (Lazzarin, 2014), e incute un terrore direttamente proporzionale alla sua indecifrabilità e inafferrabilità: è un Potere dal «volto ancora bianco», che non è «ancora rappresentato da nessuno» ed è «dovuto a una “mutazione” della classe dominante» (Pasolini, 2008: 46). In un'intervista concessa a Guido Vergani e pubblicata sul *Mondo* dell'11 luglio 1974 Pasolini rincarerà la dose, dando al nuovo Potere che è all'origine della mutazione i tratti di una creatura nebulosa, tentacolare e ancora una volta spettrale: «Chi ha manipolato e radicalmente (antropologicamente) mutato le grandi masse contadine e operaie italiane è un nuovo potere che mi è difficile definire: ma di cui sono certo che è il più violento e totalitario che ci sia mai stato: esso cambia la natura della gente, entra nel più profondo delle coscienze» (57-58).

Sesto esempio, sempre dall'intervista che, negli *Scritti corsari*, risponde al titolo «Ampliamento del “bozzetto” sulla rivoluzione antropologica in Italia»: «il fornarino, o cascherino» (61), cioè il giovane fornaio addetto alla fabbricazione del pane. La metamorfosi patita da questa figura sociale costituisce un esempio concreto del processo poi dettagliatamente descritto nella cosiddetta 'visione del Merda' di

¹⁵ Si vedano per esempio i due passi seguenti, tratti dal *Capitale*: «Il capitale è lavoro morto che resuscita, come un vampiro, solo succhiando lavoro vivo, e tanto più vive quanto più succhia»; «la sete da vampiro che il capitale ha del sangue vivo del lavoro» (Marx, 1996: 181 e 197).

Petrolio:

Una volta il fornarino, o cascherino – come lo chiamano qui a Roma – era sempre, eternamente allegro: un'allegria vera, che gli sprizzava dagli occhi. Se ne andava in giro per le strade fischiando e lanciando motti. La sua vitalità era irresistibile. Era vestito molto più poveramente di adesso: i calzoni erano rattoppati, addirittura spesse volte la camicetta uno straccio. Però tutto ciò faceva parte di un modello che nella sua borgata aveva un valore, un senso. Ed egli ne era fiero. Al mondo della ricchezza egli aveva da opporre un proprio mondo altrettanto valido. Giungeva nella casa del ricco con un riso *naturaliter* anarchico, che screditava tutto: benché egli fosse magari rispettoso. Ma era appunto il rispetto di una persona profondamente estranea. E insomma, ciò che conta, questa persona, questo ragazzo, era allegro. Non è la felicità che conta? Non è per la felicità che si fa la rivoluzione? La condizione contadina o sottoproletaria sapeva esprimere, nelle persone che la vivevano, una certa felicità «reale». Oggi, questa felicità – con lo Sviluppo – è andata perduta. Ciò significa che lo Sviluppo non è in nessun modo rivoluzionario, neanche quando è riformista. Esso non dà che angoscia. Ora ci sono degli adulti della mia età così aberranti da pensare che sia meglio la serietà (quasi tragica) con cui oggi il cascherino porta il suo pacco avvolto nella plastica, con lunghi capelli e baffetti, che l'allegria «sciocca» di una volta. Credono che preferire la serietà al riso sia un modo virile di affrontare la vita. *In realtà sono dei vampiri felici di veder divenuti vampiri anche le loro vittime innocenti.* La serietà, la dignità sono orrendi doveri che si impone la piccola borghesia; e i piccoli borghesi sono dunque felici di vedere anche i ragazzi del popolo «seri e dignitosi». Non gli passa neanche per la testa il pensiero che questa è la vera degradazione: che i ragazzi del popolo sono tristi perché hanno preso coscienza della propria inferiorità sociale, visto che i loro valori e i loro modelli culturali sono stati distrutti. (61-62; corsivo mio)

Nel «vero e proprio cataclisma antropologico» prodotto dal consumismo, «cataclisma che, almeno per ora, è pura degradazione» (107), i valori della cultura arcaica in cui il fornarino con allegria si riconosceva sono stati annientati e rimpiazzati dai valori d'accatto di un'altra classe sociale, la piccola borghesia, generando nel giovane fornaio un'immedicabile infelicità. Riecco insomma quel fenomeno di mimetismo culturale che produce omologazione e genocidio: il fornarino è diventato, suo malgrado, uno dei «larvali e feroci imitatori» che abbiamo incontrato nelle *Lettere luterane* (1981: 183); e chi l'ha 'indotto in mutazione' è, più esplicitamente che nel quarto esempio citato sopra (154-155), un vampiro che diffonde il contagio trasformando in vampiri le proprie vittime. Nella recensione al libro *Gli omosessuali* degli studiosi francesi Marc Daniel e André Baudry (1974), apparsa sul *Tempo* del 26 aprile 1974, Pasolini aveva già impiegato il linguaggio della spettralità – «una nuova orribile larva di tolleranza» (2008: 208) – per descrivere qualcosa che non gli sembrava autentico perché, a ben vedere, era stato imposto dall'alto: «Io non credo che l'attuale forma di tolleranza [verso gli omosessuali] sia reale. Essa è stata decisa “dall'alto”: è la tolleranza del potere consumistico, che ha bisogno di un'assoluta elasticità formale nelle “esistenze” perché i singoli divengano buoni consumatori» (207).

Settimo esempio, dal già menzionato e famosissimo «Articolo delle lucciole»:

Tutti i miei lettori si saranno certamente accorti del cambiamento dei potenti democristiani: in pochi mesi, essi sono diventati delle maschere funebri. È vero: essi continuano a sfoderare radiosi sorrisi, di una sincerità incredibile. Nelle loro pupille si raggruma della vera, beata luce di buon umore. Quando non si tratti dell'ammiccante luce dell'arguzia e della furberia. Cosa che agli elettori piace, pare, quanto la piena felicità.

Inoltre, i nostri potenti continuano imperterriti i loro sproloqui incomprensibili; in cui galleggiano i *flatus vocis* delle solite promesse stereotipe.

In realtà essi sono appunto delle maschere. Son certo che, a sollevare quelle maschere, non si troverebbe nemmeno un mucchio d'ossa o di cenere: ci sarebbe il nulla, il vuoto.

La spiegazione è semplice: oggi in realtà in Italia c'è un drammatico vuoto di potere. Ma questo è il punto: non un vuoto di potere legislativo o esecutivo, non un vuoto di potere dirigenziale, né, infine, un vuoto di potere politico in un qualsiasi senso tradizionale. Ma un vuoto di potere in sé. (132)

La fine del potere autentico che detenevano – e che non detengono più in seguito all'avvento del nuovo potere consumista – ha trasformato i leader democristiani in gusci vuoti: «i potenti democristiani coprono, con le loro manovre da automi e i loro sorrisi, il vuoto. Il potere reale procede senza di loro: ed essi non hanno più nelle mani che quegli inutili apparati che, di essi, rendono reale nient'altro che il luttuoso doppiopetto» (134). Il vuoto di potere che si spalanca in Italia nella transizione dal clerico-fascismo al fascismo consumistico è circondato della stessa luce spettrale che avvolge, lo si è visto, il nuovo totalitarismo; Pasolini adopera un intero repertorio di immagini dal referente fantasticheggiante (o fantasticizzato): i leader della DC caracollano sulla scena politica – e su quella della scrittura pasoliniana – trasformati in maschere mortuarie, scheletri sul punto di volare in mille pezzi, cadaveri ambulanti, manichini da museo delle cere, *feathertops* come quello dell'omonimo racconto di Hawthorne, spettri e fantasmi da romanzo gotico o da *ghost story*. Si veda il passo che segue:

Ho visto alla televisione per qualche istante la sala in cui erano riuniti in consiglio i potenti democristiani che da circa trent'anni ci governano. Dalle bocche di quei vecchi uomini, ossessivamente uguali a se stessi, non usciva una sola parola che avesse qualche relazione con ciò che noi viviamo e conosciamo. Sembravano dei ricoverati che da trent'anni abitassero un universo concentrazionario: c'era qualcosa di morto anche nella loro stessa autorità, il cui sentimento, comunque, spirava ancora dai loro corpi. I richiami di Fanfani all'*ancien régime*, pieni di ampollosa spregiudicatezza, erano talmente insinceri da rasentare il delirio; i giovani descritti da Moro erano fantasmi quali possono essere immaginati solo dal fondo di una fossa dei serpenti; il silenzio di Andreotti era intriso di un cereo sorriso di astuzia terribilmente insicura e ormai timida senza riparo... (135)

Vengo al mio ottavo esempio saggistico: si tratta dell'intervento in forma orale che Pasolini tenne alla Festa dell'Unità di Milano nell'estate 1974, che fu trascritto dalla redazione di *Rinascita*, e che lo scrittore accolse negli *Scritti corsari* perché in «questo scritto ripetitivo e ostinato», commenta, «si sente la mia “voce”» (226). In questo testo a metà fra scritto e orale Pasolini a un certo punto allude alla visione del Merda di *Petrolio*:

In questi giorni sto scrivendo il passo di una mia opera in cui affronto questo tema in modo [...] immaginoso, metaforico: immagino una specie di discesa agli inferi, dove il protagonista, per fare esperienza del genocidio di cui parlavo, percorre la strada principale di una borgata di una grande città meridionale, probabilmente Roma, e gli appare una serie di visioni ciascuna delle quali corrisponde a una delle strade trasversali che sboccano su quella centrale. Ognuna di esse è una specie di bolgia, di girone infernale della *Divina Commedia*: all'imbocco c'è un determinato modello di vita messo lì di soppiatto dal potere, al quale soprattutto i giovani, e più ancora i ragazzi, che vivono nella strada, si adeguano rapidamente. Essi hanno

perduto il loro antico modello di vita, quello che realizzavano vivendo e di cui in qualche modo erano contenti e persino fieri anche se implicava tutte le miserie e i lati negativi che c'erano [...]: e adesso cercano di imitare il modello nuovo messo lì dalla classe dominante di nascosto. Naturalmente, io elenco tutta una serie di modelli di comportamento, una quindicina, corrispondenti a dieci gironi e cinque bolgie. Accennerò, per brevità, solo a tre; ma premetto ancora che la mia è una città del centro-sud, e il discorso vale solo relativamente per la gente che vive a Milano, a Torino, a Bologna ecc.

Per esempio, c'è il modello che presiede a un certo edonismo interclassista, il quale impone ai giovani che incoscientemente lo imitano, di adeguarsi nel comportamento, nel vestire, nelle scarpe, nel modo di pettinarsi o di sorridere, nell'agire o nel gestire a ciò che vedono nella pubblicità dei grandi prodotti industriali: pubblicità che si riferisce, quasi razzisticamente, al modo di vita piccolo-borghese. I risultati sono evidentemente penosi, perché un giovane povero di Roma non è ancora in grado di realizzare questi modelli, e ciò crea in lui ansie e frustrazioni che lo portano alle soglie della nevrosi. Oppure, c'è il modello della falsa tolleranza, della permissività. Nelle grandi città e nelle campagne del centro-sud vigeva ancora un certo tipo di morale popolare, piuttosto libero, certo, ma con tabù che erano suoi e non della borghesia, non l'ipocrisia, ad esempio, ma semplicemente una sorta di codice a cui tutto il popolo si atteneva. A un certo punto il potere ha avuto bisogno di un tipo diverso di suddito, che fosse prima di tutto un consumatore, e non era un consumatore perfetto se non gli si concedeva una certa permissività in campo sessuale. Ma anche a questo modello il giovane dell'Italia arretrata cerca di adeguarsi in modo goffo, disperato e sempre nevrotizzante. O infine un terzo modello, quello che io chiamo dell'afasia, della perdita della capacità linguistica. Tutta l'Italia centro-meridionale aveva proprie tradizioni regionali, o cittadine, di una lingua viva, di un dialetto che era rigenerato da continue invenzioni, e all'interno di questo dialetto, di gerghi ricchi di invenzioni quasi poetiche: a cui contribuivano tutti, giorno per giorno, ogni serata nasceva una battuta nuova, una spiritosaggine, una parola impreveduta; c'era una meravigliosa vitalità linguistica. Il modello messo ora lì dalla classe dominante li ha bloccati linguisticamente: a Roma, per esempio, non si è più capaci di inventare, si è caduti in una specie di nevrosi afasica; o si parla una lingua finta, che non conosce difficoltà e resistenze, come se tutto fosse facilmente parlabile – ci si esprime come nei libri stampati – oppure si arriva addirittura alla vera e propria afasia nel senso clinico della parola, si è incapaci di inventare metafore e movimenti linguistici reali, quasi si mugola, o ci si danno spintoni, o si sghignazza senza saper dire altro. Questo solo per dare un breve riassunto della mia visione infernale, che purtroppo io vivo esistenzialmente. (227-229)

Si perdonerà la lunga citazione, che nondimeno mi pare giustificata dalle non poche ragioni di interesse del brano: 1) abbiamo qui un commento d'autore e anzi una decifrazione puntuale delle allegorie che, come vedremo, si affollano all'interno della visione del Merda: un luogo di poetica che ricostruisce le ragioni teoriche di quel testo narrativo; 2) l'intervento alla Festa dell'Unità di Milano ci permette di collocare nel tempo la stessa visione del Merda, alla quale Pasolini stava dunque lavorando nell'«estate 1974», e di individuarne senza possibilità d'errore il tema principale, ossia il genocidio culturale («sto scrivendo il passo di una mia opera in cui affronto questo tema»); 3) ancora: lo scrittore pone l'accento precisamente su quelle metafore e figure («affronto questo tema in modo [...] immaginoso, metaforico») che costituiscono la peculiarità del trattamento spettralizzante del soprannaturale e il procedimento principe della fantasticizzazione; 4) Pasolini ritorna per l'ennesima volta sul determinismo mimetico che induce le vittime della mutazione ad abbandonare i propri modelli e valori culturali per assumere acriticamente quelli, falsi e inadeguati, della piccola borghesia, rivelando come dietro questa *imitatio infernalis* ci sia un piano deliberato di manipolazione delle menti e della morale («un determinato modello di vita messo lì di soppiatto dal potere», «cercano di imitare il modello nuovo messo lì dalla classe dominante di nascosto»); 5) come nel caso del

fornarino, anche nei giovani proletari delle periferie romane il mimetismo produce infelicità e nevrosi («un giovane povero di Roma non è ancora in grado di realizzare questi modelli, e ciò crea in lui ansie e frustrazioni che lo portano alle soglie della nevrosi»); 6) e come nel caso degli «slavati, feroci, infelici fantasmi» delle *Lettere luterane*, anche qui gli abitanti della «grandiosa metropoli plebea», «divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere» (1981: 155), cominciano ad assomigliare a degli zombi, perdendo la «capacità linguistica» e cadendo in una «vera e propria afasia nel senso clinico della parola», ed emettendo i famosi mugolii inarticolati che contraddistinguono i morti viventi in tutta la più nota filmografia di genere («si mugola, o ci si danno spintoni, o si sghignazza senza saper dire altro»).

7. Un esempio narrativo: la visione del Merda in *Petrolio*

E proprio con la visione del Merda di *Petrolio*, dopo averla nominata numerose volte, vorrei concludere: cioè con un esempio di scrittura narrativa ma fortemente contaminata da moduli e stilemi saggistici.¹⁶ Come nei casi precedenti, come nella grande letteratura impegnata italiana degli anni Sessanta e Settanta, anche in questo caso il tema della spettralità e i procedimenti fantasticizzanti costituiscono il tramite di un discorso sul Potere, i rapporti di potere e l'oppressione esercitata sull'individuo. Negli appunti 71-74 di *Petrolio*, che corrispondono appunto alla grande fantasmagoria della visione del Merda, la spettralità è contemporaneamente struttura della visione e contenuto della medesima. Il protagonista Carlo contempla qui *intellettualmente*¹⁷ due scene fantomaticamente sovrapposte l'una all'altra; dietro o dentro la Scena della Visione affiora la Scena della Realtà, che risale a qualche anno prima:

L'attenzione va portata sulla Scena Reale riprodotta dalla Scena della Visione: la prima resta dentro la seconda, come un 'doppio', coperto completamente dalla sua riproduzione, è vero, ma non senza una leggera sfasatura, che permette di poter riconoscerlo e tenerlo sempre presente. Questo 'doppio', o Scena Reale, non è contemporaneo, cronologicamente, all'aspetto presente, o Scena della Visione.

In altre parole l'incrocio di Via Casilina con Via di Torpignattara della Realtà – che sta 'dietro' l'incrocio di Via Casilina con Via di Torpignattara della Visione – è 'quello di una volta', cioè di sei o sette anni fa. Ciò viene a 'istituire' la possibilità di un continuo confronto. Senza questo confronto sarebbe impossibile interpretare tutto ciò che si svolge nella Scena della Visione: gesti, sguardi, atteggiamenti, fatti, luoghi e persone. (1998: 1562)

Siamo di fronte a una sorta di palinsesto spettrale: i due 'testi' – le due 'scene' – sono visibili uno dietro l'altro, o per l'appunto uno dentro l'altro. Il «doppio» della Visione è percepibile «nell'allucinazione della sfasatura», «quasi in un errore di stampa» (1575), come il refuso di un palinsesto; la «profonda scena originale della realtà»,

¹⁶ Si veda, in proposito, il dettagliato e penetrante capitolo che Beatrice Laghezza ha dedicato a *Petrolio*: «L'ossessione dell'identità in *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini» (in Laghezza, 2012: 195-272).

¹⁷ Cfr. Pasolini, 1998: «contemplazione intellettuale» (1569).

seppure «ingiallita come una vecchia fotografia», rimane confitta, immanente nella Scena della Visione (1578).

La Visione ha carattere allegorico e astratto: i personaggi incarnano il perbenismo borghese, o la nevrosi, o l'amore libero; la struttura allegorica della narrazione viene esibita con un'evidenza che ci aspetteremmo di incontrare in una scrittura accademico-saggistica o polemico-argomentativa, più che in un romanzo:

Dunque, riassumendo: campioni di bruttezza e ripugnanza, interclassisti all'aspetto, deturpati dal pallore della nevrosi, dediti con odiosa incoscienza all'abiura di tutto ciò che sono stati, i giovani e i ragazzi di questo Girone [il quinto] mostrano trionfalmente, con una certa spocchiosa distrazione, un nuovo loro aspetto: il perbenismo borghese. (1583)

I personaggi della visione del Merda rimandano sempre a qualcosa d'altro; e le dotte, sottili spiegazioni degli Dèi che spingono il carretto su cui siede Carlo, se aggiungono informazioni preziose per l'esegesi della scena, non tolgono a quest'ultima neppure un grammo d'astrazione allegorica. Eppure, al tempo stesso e come nell'allegoria della *Commedia* dantesca, quei personaggi sono vivi, in carne e ossa: e l'alone spettrale che li circonda, quella «specie di nebbiolina, in cui [le figure della Visione] sono [immerse e risultano] indistinte» (1566), non è soltanto il fumo dell'allegoria, bensì il segnacolo o l'emblema del destino orrido e ripugnante dell'individuo all'interno della società borghese.¹⁸ Quest'ultima riduce l'essere umano a sagoma spettrale o addirittura a zombi, come nel caso del III Girone:

I colori dei loro visi sono [...] i colori della malattia. Un pallore insano è su tutti loro, talvolta addirittura livido o cadaverico. I loro occhi sono senza luce, o pieni di una luce esaltata, oppure ancora di una luce puramente fisica, dissennata, come quella di certi animali che girano e rigirano su se stessi come impazziti perché conservano ancora l'avidità pur avendone perso le ragioni. Questo pallore della pelle e questa disperazione o apatia degli xxx sono chiari sintomi di una malattia che ha il generico nome di Nevrosi. Essa va dai casi più comuni e leggeri a casi, che fanno quasi paura, di pazzia: il pallore è spettrale, l'occhio insondabile, e, agli angoli delle bocche storte e livide, cola un po' di bava. (1580)

Ecco un vero e proprio esercito di doppi,¹⁹ quello dei giovani che stanno sul lato sinistro del marciapiede nella prima Bolgia:

Aguzzando bene gli occhi [...] nella loro penombra maledetta, [...] si finisce col fare una scoperta sconvolgente: *questi ragazzi sono gli stessi che stanno dall'altra parte* [del marciapiede]. Sono loro sosia, o, meglio ancora, loro 'doppi'. Insomma, una loro ripetizione: l'incarnazione di un'altra loro possibilità di essere. (1613)

I doppi della prima Bolgia assomigliano del resto anch'essi a un esercito di zombi,

¹⁸ Orrido nel senso più letterale e pieno della parola: i Modelli che i giovani della Visione aspirano a imitare, e le relative Statuette, sono coperti da un drappo perché la loro vista risulterebbe «insostenibile» (Pasolini, 1998: 1570). Si tratta di un affermatissimo *topos* gotico – lo si trova per esempio in Radcliffe – e poi fantastico, come mostra l'esempio del famoso racconto di Hawthorne, *The Minister's Black Veil* (1836; si veda in proposito Puglia, 2020: 15-41).

¹⁹ La replicazione del *Doppelgänger* all'infinito, sarà il caso di sottolinearlo, è un *topos* del fantastico, da Hoffmann a Dostoevskij e da Papini a Schnitzler.

orrendi alla vista e all'olfatto, quasi fossero divorati da un avanzato processo di decomposizione:

I ragazzi [...] sono orribili, in preda a una degradazione che li rende quasi bestiali: i visi sono deturpati da pallori cadaverici [...]. Gli gocciola bava dalla bocca. Gli occhi sono cerchiati [...] e fissano inebetiti, a causa certamente di qualche droga.

L'odore che promana da essi è quello della sporcizia più antica e repellente. I vestiti [...] sono [...] evidentemente gli unici che essi hanno, e li portano da settimane, così che il sudore e la polvere li hanno impregnati, mescolandosi al fetore che promana da chi durante la notte ha dormito senza spogliarsi, e naturalmente senza lavarsi al risveglio. Questo odore è naturalmente più forte alle bocche e ai piedi. Esso si accentua nei sessi [...]: e non è più odore di orina stantia [...], soffocato dentro slip ridotti a uno straccio, è un odore indefinibile: un odore di gas, mescolato a cipolle, tabacco rimasticato, vomito. (1613-1614)

Ma più esattamente, quello che Pasolini raffigura non è il generico destino dell'uomo, l'avvenire di una non meglio individuata umanità, bensì la trasformazione che ha investito le classi popolari – nella fattispecie i 'ragazzi di vita' delle borgate romane – nel corso degli anni Sessanta. Nella scena della Realtà i giovani sono ancora fedeli alla loro matrice proletaria, mentre nella Scena della Visione il processo di borghesizzazione risulta ormai compiuto: «la scostante dignità borghese» si è «incarnata» nei personaggi (1602), e questi ultimi hanno subito, nel corpo e nell'anima, la mutazione antropologica, recependo «il Verbo dell'edonismo e del materialismo di carattere americano, o comunque tipico dell'intera nuova civiltà» (1596). I personaggi della Visione sono dunque – precisa il narratore di *Petrolio* con la solita evidenza didascalica – «giovani del popolo che l'industrializzazione [...] [ha] appena borghesizzato» (1586): «Il vuoto lasciato dalla vita che si è ritirata dal loro corpo come un'acqua che prosciugandosi lascia la riva piena di fetenti immondizie, è riempito dalla dignità borghese» (1617). E il mutamento che si è verificato nei «sei o sette anni» (1562) che intercorrono fra la Realtà e la Visione non è «un semplice cambiamento, seppur doloroso, in quanto degradante: ma si tratta [...] di un vero e proprio genocidio» (1628). La crisi ha carattere perfino «cosmic[o]», poiché «consist[e] nel passaggio dal 'Ciclo' naturale delle stagioni, al 'Ciclo' industriale della produzione e del consumo» (1639); in una parola: nell'avvento del «neo-Capitalismo» (1168). Per questo motivo, mentre nella pur «misera prospettiva» della Scena della Realtà – una poverissima zona delle periferie romane – «cammina della gente bellissima» (1564), nella Scena della Visione Carlo contempla un autentico «museo degli orrori» (1566): la «bruttezza» e la «ripugnanza» (1569)²⁰ che contraddistinguono il primo Girone sono, in realtà, prerogativa di tutti i Gironi e di tutte le Bolge. Per colmo di squallore, Pasolini lascia intendere a più riprese – come nell'intervento alla Festa dell'Unità di Milano precedentemente esaminato – che il processo di corruzione del proletariato delle borgate è il frutto di una strategia deliberata da parte delle classi dominanti; non a caso il Modello Bifronte della terza Bolgia sorride, e il narratore di *Petrolio*, cedendo alla propria indignazione,

²⁰ La dittologia ritorna all'altro capo della Visione: «bruttezza e ripugnanza» (Pasolini, 1998: 1629).

commenta: «E può ben sorridere, e doppiamente, e magari fregarsi le mani, il nostro Sicario, mandato lì dai Padroni a massacrare: il massacro non poteva essere più completo» (1621).²¹

Il ghigno trionfante del Moloch del Potere consumistico – quel *brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera*, potremmo dire forzando il senso metafisico dei noti versi di Leopardi – è l’emblema perfetto, raggelante e conclusivo della mutazione: ed è, per l’ennesima volta, a un’immagine fantasticizzata che Pasolini affida il proprio messaggio.

Bibliografia

BLANCO, María del Pilar, e PEEREN, Esther (eds.) (2013): *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury/Continuum, New York.

CESERANI, Remo (1989): [inchiesta sul postmoderno:] [1] «Postmoderno, istruzioni per l’uso 1. Una ricognizione nell’area anglosassone: meno ideologia, più artigianato», *Il Manifesto*, 30 maggio, p. 12; [2] «Quelle scarpe di Andy Warhol. Il postmoderno secondo Fredric Jameson. Una mappa generosa e debole», *Il Manifesto*, 1 giugno, p. 10; [3] «Il gioco delle epoche. Scansioni e periodi rimescolati dal postmoderno», *Il Manifesto*, 6 giugno, p. 16; [4] «Strategie per disorientarsi nell’oggi. Postmoderno, ultima fermata nei luoghi di un viaggio ancora in corso», *Il Manifesto*, 11 giugno, p. 10.

— (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.

— (1997): *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino.

DANIEL, Marc, e BAUDRY, André (1974): *Gli omosessuali*, Vallecchi, Firenze.

DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx. L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris.

DOMENICHELLI, Mario (2018): «Per Remo Ceserani. Su postmoderno, postmodernismo, scansioni epocali», in Stefano Lazzarin e Pierluigi Pellini (a cura di), *Un «osservatore e testimone attento». L’opera di Remo Ceserani nel suo tempo*, Mucchi, Modena, pp. 331-343.

ECO, Umberto (2018): *Il fascismo eterno*, La Nave di Teseo, Milano.

FREUD, Sigmund (1977): *Il perturbante*, in Sigmund Freud, *Opere. IX. 1917-1923. L’Io e l’Es e altri scritti*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 77-118.

LAGHEZZA, Beatrice (2012): «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Felici, Pisa.

LAZZARIN, Stefano (2014): «Il volto velato. Iperbole e reticenza in Howard Phillips Lovecraft e nel racconto fantastico e d’orrore otto-novecentesco», *Between*, IV, 7,

²¹ Alla pagina successiva, con altrettanta esplicitezza, leggiamo che l’«Idolo Bifronte [è stato] messo lì dal lontano Potere» (Pasolini, 1998: 1622).

maggio, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1072/910> [ultimo accesso 15.09.2023].

— (2016): «Tracce del fantastico nel *Padrone* (1965) di Goffredo Parise», *Critica Letteraria*, XLIV, IV, 173, pp. 733-762.

— (2018): «Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria ottoneovecentesca», in Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin, Angelo M. Mangini (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna, pp. 127-148.

LUCKHURST, Roger (2002): «The Contemporary London Gothic and the Limits of the ‘Spectral Turn’», *Textual Practice*, 16, 3, pp. 526-545.

MARX, Karl (1996): *Il capitale. Critica dell’economia politica*, a cura di Eugenio Sbardella, Newton Compton, Roma.

MORANTE, Elsa (1988-1990): *Opere*, 2 volumi, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano.

PARISE, Goffredo (2005): *Opere*, 2 volumi, terza edizione aggiornata, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, introduzione di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano.

PASOLINI, Pier Paolo (1981): *Lettere luterane*, Einaudi, Torino.

— (1998): *Romanzi e racconti. II. 1962-1975*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano.

— (2008): *Scritti corsari*, prefazione di Alfonso Berardinelli, Garzanti, Milano.

PUGLIA, Ezio (2011): «L’ostacolo della materia nella *Virgilia* di Giorgio Vigolo», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 82, aprile, pp. 363-372.

— (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

PUGLIA, Ezio, FUSILLO, Massimo, LAZZARIN, Stefano, MANGINI, Angelo M. (a cura di) (2018): *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna.

Ezio Puglia

Fantastico e fantasma in Giorgio Agamben (1966-1995)

Questo articolo è volto a fornire alcuni dettagli circa la presenza del fantastico e del fantasma nel pensiero di Giorgio Agamben, che solo marginalmente è associato agli studi su questo genere letterario e sulla spettralità. Il percorso che seguirò parte dalle primissime pubblicazioni del filosofo, si sofferma soprattutto su *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, uscito nel 1977, e si conclude con alcune note su *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* del 1995. L'obiettivo è duplice: da un lato vorrei discutere brevemente il contributo di Agamben agli studi sul fantastico; dall'altro intendo mostrare come la costruzione di uno dei suoi concetti più originali e notevoli nell'ambito del pensiero politico abbia alle spalle anche un'ampia riflessione sulla dimensione fantastica e spettrale della realtà.

This article is aimed at providing some details about the presence of the fantastic and the phantom in Giorgio Agamben's thought, which is hardly associated with the fields of study engaged in the analysis of this literary genre and of spectrality. The path I will follow starts from the very beginnings of the philosopher's career, lingers mostly over Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale, first published in 1977 (Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture, according to the English translation by Ronald L. Martinez), and ends with a few notes on Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita, originally released in 1995 (Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life, according to the English translation by Daniel Heller-Roazen). My aim is twofold: on the one hand, to briefly discuss Agamben's contribution to the study of literary fantastic; on the other hand, to show to what extent the construction of one of his most original and remarkable political concepts owes to a thorough reflection about the fantastic and the spectral dimension of reality.

1.

Secondo un pregiudizio ancora diffuso, il fantastico sarebbe stato un genere letterario contraddistinto da tendenze antilluministiche e reazionarie, propenso, come lo stesso movimento romantico di cui costituisce non marginale espressione, a dar voce all'irrazionale. Non c'è dubbio che un'analisi storica che si concentrasse sui tratti reazionari del fantastico troverebbe ampia materia di studio. Il fantastico è anche una risposta nostalgico-consolatoria al poderoso processo di modernizzazione del mondo occidentale, che nel corso dell'Ottocento ha progressivamente trasformato le realtà metropolitane e gli ambienti domestici (si pensi solo al perfezionamento delle tecniche d'illuminazione artificiale), e che è stato contrappuntato, presso la popolazione istruita e inurbata, dall'affermazione egemonica del determinismo materialistico. In questo senso, il fantastico ha dato ricovero a un mondo in disfacimento, se non ancora del tutto scomparso. Un mondo popolato da forze e creature soprannaturali alle quali s'intendeva conferire credibilità, forse per l'ultima volta, nella dimensione del racconto, dosando sapientemente gli artifici del realismo, o meglio dell'illusionismo letterario.

Che il fantastico non sia però solo una forma d'espressione ripiegata sul passato e prona all'irrazionalismo è un'acquisizione critica nota a chiunque abbia una qualche dimestichezza con la letteratura secondaria sull'argomento pubblicata negli ultimi cinquant'anni. L'approdo all'irrazionale avviene a seguito di un percorso che vede la ragione misurarsi con i propri limiti, rivolgersi contro se stessa, confutare la propria autonomia; ovvero a seguito di un processo conoscitivo orientato, metafisicamente, verso i limiti della conoscenza. Ciò non si applica all'intero panorama della letteratura fantastica ottocentesca, nel cui cerchio ricadono anche opere mirabili che sono soprattutto rivolte all'ottenimento di un particolare effetto estetico, e i cui orizzonti si esauriscono in questo intento specifico. Ma sebbene questa forma letteraria, per molti versi sperimentale, abbia conosciuto in Francia una precoce codificazione, stimolata dal successo di pubblico promesso dall'applicazione corretta delle sue regole narrative, e sia stata quindi ben presto resa disponibile alla riproduzione di maniera e alla trasformazione in bene di consumo, essa non era subordinata al solo fine estetico. Anzi, il fantastico rimane largamente incomprensibile, o perde addirittura la sua specificità nel panorama della letteratura del soprannaturale, se si guarda agli effetti emozionali che suscita senza dare il giusto peso ai profondi interrogativi filosofici che hanno trovato in esso compiuta formulazione artistica. In Hoffmann o Hawthorne, in Villiers de l'Isle-Adam o Maupassant, e persino in autori per molti versi più estetizzanti, come Poe, Gautier o Henry James, il soprannaturale è anche uno strumento ermeneutico, che permette di scandagliare, e forse salvare dall'oblio, un'oscura regione dell'esperienza minacciata di rimozione.

Uno dei tratti caratteristici della sperimentazione fantastica consiste proprio nel modo in cui sono trattate le figure leggendarie del soprannaturale. In molti testi esemplari, il soprannaturale è al contempo affermato e negato, o è accompagnato da tanti dubbi, preterizioni e cautele che i contorni delle sue manifestazioni si perdono nell'indefinito. Il fantasma, in particolare, è oggetto di continue riconfigurazioni, che lo portano nel corso del XIX secolo a discostarsi sempre più sensibilmente dalla forma tramandata dalle fonti. Tra le apparizioni del *Monaco* (1796) – dalla *bleeding nun* («a tradition still credited in many parts of Germany», scrive Lewis, 1907: XXI) alla defunta Elvira – e il fantasma della «Petite Roque» di Maupassant (1885), la distanza è notevolissima. E non è solo dovuta a scelte artistiche individuali.

Attraverso la letteratura fantastica, è possibile ripercorrere le tappe di un processo che ha portato il fantasma a diventare una creatura sempre più ambigua e sfuggente, sospesa tra presenza e assenza, tra immaginario e reale, senza alcuna sintesi possibile. Lo spettro finisce per risolversi, in certi casi altamente significativi, in un'entità spettrale, quasi interamente atmosferica, sprovvista non solo dei suoi connotati tradizionali ma addirittura di una forma determinata e localizzabile. Poiché è impossibile decidere se le entità spettrali siano del tutto esterne o interne all'individuo che ne fa esperienza, e poiché non possono essere né incluse né escluse in un ordine qualsiasi della realtà rappresentata (il sonno e la veglia, l'immaginario e

il reale, il mondo dei vivi e l'aldilà), attraverso di esse è il mondo finzionale nel suo complesso a restare sospeso, in maniera irrisolvibile, tra due modalità di esistenza (la natura del determinismo materialistico e la realtà del soprannaturale).

Una delle più perspicue ragioni d'essere della narrativa fantastica, che è possibile riscontrare in autori molto diversi tra loro, sta proprio nell'insistenza con cui si cerca di mettere in crisi la logica fondata sulle opposizioni binarie. Un tentativo che doveva rivelarsi fecondo di straordinarie innovazioni tematiche e narratologiche, le quali sarebbero giunte a piena maturazione, diventando patrimonio della letteratura occidentale nel suo complesso, solo nel primo Novecento. Pensiamo per esempio a quelle figure inassegnabili che, nell'ambito dell'esteso processo di superamento del paradigma del soprannaturale tipico della letteratura novecentesca d'ispirazione fantastica, fanno collassare il fondamento rappresentativo della narrazione, in quanto non possono in alcun modo essere tradotte in immagine. Se già le entità spettrali ottocentesche minavano i presupposti della rappresentazione letteraria, in quanto tentavano di incorporare in essa contenuti inimmaginabili, trascendenti la significazione, gli strani esseri kafkiani o gli oggetti paradossali di Borges la portano compiutamente alla rovina. Il procedimento che presiede alla creazione di queste figure è per certi versi prossimo a quello conosciuto come 'presa alla lettera della metafora', tipica della fiaba prima e del fantastico ottocentesco poi. Ma se la presa alla lettera della metafora, spezzando la separazione tra piano verbale e piano rappresentativo sulla quale si regge l'illusione referenziale, mette a rischio la tenuta della realtà rappresentata, qui la materializzazione del contenuto rappresentativo di un'espressione puramente verbale non può essere portata a termine, e produce quindi una frattura dell'illusione referenziale, che svela la natura fittizia del mondo finzionale nel suo complesso.

Al di là di questo procedimento specifico, che ha raggiunto in Kafka e Borges una perspicuità e un'esattezza forse ineguagliate, l'ascendenza del fantastico ottocentesco e delle sue innovazioni è riscontrabile ben oltre i confini normalmente tracciati attorno alla cosiddetta letteratura fantastica novecentesca (si parli o meno di 'fantasticizzazione'). Solo l'eccessiva settorialità degli studi letterari, che ha contribuito a far apparire la narrativa fantastica, se non isolata, quantomeno laterale rispetto al tronco principale della storia della letteratura, ha potuto mascherare il suo apporto decisivo allo sviluppo delle strategie modernistiche per il superamento del naturalismo.

2.

L'importanza storico-archeologica del fantastico non è limitata al campo letterario. Attraverso le sue immagini, viceversa, è possibile trovare una via d'accesso a una delle molteplici temporalità di cui si compone il presente, ovvero a un'imponderabile dimensione del reale che in epoca moderna si è cercato con ogni mezzo di respingere tra le illusioni del passato. Voglio dire che il suo concentrarsi sui corpi sottili che

emanano dagli oggetti e dalle merci, che circolano spettralmente fra io e non-io, l'esplorazione delle regioni più remote e oscure di una psiche soggetta a pulsioni incontrollabili e coattive, che sembrano promanare dal mondo esterno tanto quanto dall'interiorità, lo hanno reso sorprendentemente attuale in un'epoca in cui il feticismo della merce e le immagini mediatiche sono diventati attori storici primari. Non stupisce, quindi, che molti grandi filosofi del Novecento prolunghino con le loro traiettorie di pensiero, spesso in modo esplicito e con profonda cognizione, alcune delle linee immaginarie già tracciate nella letteratura ottocentesca.

Altrove ho avuto modo di notare, per quanto troppo sbrigativamente, come la narrativa fantastica sia un viatico fondamentale per porre in una prospettiva storica l'idea benjaminiana di «aura», e quella per certi versi simile di «cosa» in Heidegger; e come la filosofia tedesca del Novecento, da Ernst Bloch a Siegfried Kracauer, fino a Günther Anders, abbia fatto riferimento al fantasma, al magnetismo, al paradigma magico per rendere ragione di fenomeni caratteristici della società del tempo, situati in un'inafferrabile sfera dell'esperienza (cfr. Puglia, 2020: soprattutto 89-91, 253, 275 sgg.). Recentemente, inoltre, la spettralità è diventata, forse più che mai, un fulcro speculativo di primaria importanza, in particolare nel contesto di una filosofia impegnata nella destrutturazione del binarismo. Il pensiero si volge inevitabilmente verso Jacques Derrida, il quale si è occupato del fantasma almeno a partire dall'inizio degli anni Ottanta fino agli ultimi giorni della sua vita. *Spectres de Marx* (1993), che insieme a *Mal d'archive* (1995) contiene il nucleo delle idee derridiane sull'argomento, è diventato un riferimento imprescindibile per il consistente numero di studiosi che sono tornati a interessarsi di fantasmi – per cui si è potuto parlare, non so quanto a ragione, di un vero e proprio *Spectral Turn*.

È in tale contesto che s'inserisce il presente contributo, il quale è volto a fornire alcuni dettagli circa la presenza del fantastico e del fantasma nel pensiero di un filosofo solo marginalmente associato agli studi sul fantastico e la spettralità: Giorgio Agamben. L'obiettivo è duplice. Da un lato vorrei discutere brevemente il contributo di Agamben agli studi sul fantastico; dall'altro intendo mostrare come la costruzione di uno dei suoi concetti più originali e notevoli nell'ambito del pensiero politico abbia alle spalle – tra le altre cose, certo, ma comunque in misura considerevole – un'ampia riflessione sulla dimensione fantastica e spettrale della realtà.

3.

Era quasi inevitabile che la filosofia di Derrida, così tenacemente dedicata alla decostruzione del binarismo, approdasse alla riflessione sui fantasmi, i quali transitano incuranti tra frontiere ritenute invalicabili. Invece spettralità e fantastico, in senso lato, non sono un *aboutissement* dell'avventura del pensiero agambeniano, ma si situano, viceversa, ai suoi esordi.

Non molti sanno che una benemerita collana italiana di letteratura fantastica inaugurata nel 1966, «Il Pesanervi: i capolavori della letteratura fantastica», fu

potentemente influenzata da Agamben, come la stessa Ginevra Bompiani, che la dirigeva, ha recentemente rivelato. Anzi, l'idea stessa del «Pesanervi», ha detto Ginevra Bompiani, «era di Giorgio Agamben e mia, che la proponemmo [a mio padre Valentino] tornando dopo un lungo soggiorno a Parigi» (Gambetti, 2021: 9). Forse non è un caso, peraltro, che i due abbiano concepito l'idea di una collana di letteratura fantastica proprio in Francia, dove il dibattito sul fantastico era intenso, e che proprio in quegli anni vedeva apparire i saggi capitali di Roger Caillois (*Au cœur du fantastique*, 1965; *De la féerie à la science-fiction*, 1966) e Louis Vax (*La Séduction de l'étrange*, 1965). In Italia, invece, dal punto di vista critico le cose andavano diversamente, benché la fioritura della letteratura italiana d'ispirazione fantastica avesse già dato alla luce splendidi capolavori. Il fantastico, in quanto categoria critico-estetica, era in Italia del tutto ignorato, com'è testimoniato dal fatto, per addurre un esempio particolarmente esplicito, che si cercherebbe invano un'occorrenza di 'fantastico' nell'antologia di Contini, *Italie magique*, pubblicata per la prima volta in Francia nel 1946.

Quest'assenza non era sfuggita ai giovani ideatori del «Pesanervi». L'obiettivo della collana, ha dichiarato infatti Ginevra Bompiani, era quello di «introdurre in Italia la letteratura fantastica, che la critica di sinistra spregiava con miopia» (Gambetti, 2021: 6). Un obiettivo che Agamben doveva certo condividere, e al quale fattivamente partecipò, insieme a un altro collaboratore dell'impresa editoriale: Juan Rodolfo Wilcock. Agamben propose molte delle opere che avrebbero fatto parte della collana; tradusse *Il Monaco* di Lewis nella versione di Artaud (a quattro mani con Ginevra, 1967) e *Il supermaschio* di Jarry (che è anche corredato da un suo saggio critico, 1967); e, con ogni probabilità, scelse il titolo stesso della collana, tratto dall'omonimo testo di Artaud (1927).¹

Già solo alla luce di ciò, e considerando il valore e la varietà delle opere che compongono «Il Pesanervi», non c'è dubbio che il giovane Agamben è stato un cultore del fantastico (e certo la frequentazione dei più anziani Wilcock e Calvino, che Agamben vedeva proprio negli anni parigini, non sarà stata senza effetto). Solo che 'fantastico', qui, non ha il significato attribuitogli dagli studiosi esclusivisti.² Viceversa, il fantastico era inteso da Agamben (e Bompiani) in senso inclusivo, cioè non come un genere letterario, sia esso storico o teorico, ma come «una vena narrativa, che scorre attraverso la letteratura accanto alla vena realistica»; una vena che si sarebbe però differenziata, «negli ultimi secoli», «in fantascienza, fantasy, noir,

¹ Un titolo, per inciso, che non può che apparire felice ai cultori del genere, se si pensa che «de pèse-nerfs», «une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit» (Artaud, 1970: 121), è proprio qualcosa di inimmaginabile, che, quantunque sia senz'altro più prossimo agli oggetti surrealistici (si pensi solo all'*enveloppe silence* di Breton), non è privo di affinità con gli enti finzionali irrepresentabili di cui si parlava sopra.

² Come nota Ceserani (1996: 8), gli esclusivisti sono quegli studiosi per i quali il fantastico è formato da un *corpus* di testi che, sulla base di una motivazione sia tematica sia formale o stilistica, andrebbero distinti tanto dalle opere realistiche quanto dal romanzo gotico, dalla fiaba, dalla leggenda sacra e così via. Tra costoro potremmo citare, per limitarci ai nomi più noti, Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Rosemary Jackson, Jean Bellemin-Noël, Eric Rabkin, Christine Brooke-Rose, Rosalba Campra, Jacques Finné, Italo Calvino e lo stesso Ceserani.

detective story, ecc.» (Gambetti, 2021: 6). La scelta di testi del «Pesanervi» – di per sé molto significativa, per quanto inevitabilmente dettata anche dalle contingenze – riflette questa idea, e sembra essere orientata alla costruzione di una galleria di opere straniere, per lo più mai apparse in traduzione italiana, che esemplifichino la moderna differenziazione del fantastico. In effetti, sono tutte opere pubblicate fra Otto e Novecento (una sola eccezione: *Vathek* di Beckford, che apre la collana), anche se con una netta prevalenza di testi novecenteschi, che spaziano dal gotico (*Melmoth l'errante* di Maturin) a Jarry, dalla *ghost story* (M.R. James) alla proto-fantascienza (*L'Ève future*), da Bioy Casares (*L'invenzione di Morel, Il sogno degli eroi*) a Julien Gracq (*Nel castello di Argol*).

4.

Non solo il titolo della collana, ma l'idea medesima di fantastico che sta alle spalle del «Pesanervi» proviene quasi certamente da Artaud e dai surrealisti. L'avversione di Breton nei confronti del fantastico ottocentesco, come pure la sua predilezione per il meraviglioso, ovvero per un fantastico che nulla ha a che vedere con le preoccupazioni del genere storico (e che dunque è sostanzialmente sinonimo di meraviglioso), sono note.³ Ebbene, nella pronuncia di Artaud, il senso della parola 'fantastico' è sostanzialmente lo stesso che in Breton. Nell'«Avvertenza» posta a introduzione della sua riscrittura del *Monaco*, infatti, il fantastico è concepito inclusivamente; indica cioè quello che «rovescia a piene mani questa realtà». *Il Monaco* affascinava Artaud, e gli sembrava «un libro riuscito e attuale», esattamente perché, «quali che possano essere in proposito le reazioni delle mode letterarie», Lewis aveva dato libero sfogo al fantastico, rendendo il soprannaturale «la cosa più naturale del mondo», ovvero «una realtà come le altre» (Lewis, 1967: 12-13).⁴ Artaud era all'epoca, insieme a Heidegger e Benjamin, uno degli *auctores* di Agamben, e dunque non stupisce che costui, nella sua precoce esplorazione dei territori del fantastico, abbia seguito la guida di Artaud. In uno dei suoi primissimi articoli scientifici, apparso su *Tempo presente* nel 1966 e mai raccolto in volume, l'ammirazione del giovane Agamben per Artaud, come pure la sua partecipazione alle idee e concezioni che discute – una partecipazione forse non del tutto consapevole di quanto ciò che lo attirava fosse gravido di sviluppi –, è evidente in ogni pagina (e balena pure in alcuni componimenti poetici, intitolati «Ricerca della Pietra e dell'Ombra», che nel 1968 avrebbe pubblicato su *Nuovi Argomenti*). Qui Agamben nota una convergenza e traccia un parallelo prolungato fra l'idea del Nero e dell'ombra in Artaud e alcune concezioni dello Schelling dei *Quattro metalli nobili*.⁵

³ Il testo critico più prossimo alle idee surrealistiche in materia di fantastico è certamente *Le Miroir du merveilleux* di Pierre Mabille (1940), che Breton non poteva che apprezzare.

⁴ Ricordo che nel *Manifesto del surrealismo* (1924) Breton si esprime in modo analogo circa il romanzo di Lewis (cfr. Breton, 1979: 24).

⁵ Quanto Schelling occupasse in quel periodo la mente di Agamben lo testimonia un episodio avvenuto durante il primo dei seminari tenuti da Heidegger a Le Thor nell'estate del medesimo 1966. Una delle prime domande che Agamben,

In sostanza, Agamben vede Artaud collocarsi nella «linea di pensiero» che era stata di Schelling; una «linea di pensiero» che aspira «a rendere all'uomo l'essere proprio dell'uomo interrogando l'ombra che si lascia dietro la nostra cultura» (Agamben, 1966: 61). Proprio come Schelling, riprendendo e sviluppando alcune idee di Giordano Bruno, mirava a superare la molteplicità *rappresentata* dalle determinazioni dei quattro metalli, e a individuare un *Urstoff*, un 'punto di indifferenza' – materiale anch'esso, ma semplice e indivisibile – capace di risolvere il conflitto tra corporeo e incorporeo, fra Natura e Spirito, così Artaud voleva «résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé» (Artaud, 2017: 80).

Il teatro, per Artaud, doveva essere proprio come questo oro spiritualizzato, il cui «miraggio» egli vedeva balenare «*al di là* dell'estremo limite» (Agamben, 1966: 61) di una selva infernale popolata di ombre e doppi, attraverso la quale si lanciava, rischiando la vita, in cerca dell'unica possibilità di salvezza. Solo al di là della selva del Nero, infatti, il teatro poteva di nuovo diventare una «cosmogonia in cui gli uomini, al limite dell'ultima frontiera infernale, rifanno gli Dei e fondano la possibilità di ogni azione veramente sacra» (70).

«C'è in Artaud», scrive Agamben, «un'idea inabitabile che dà senso a tutto quello che egli ha scritto sulla poesia e sul teatro, un'idea tetanizzante che percorre come un brivido di terrore la cultura europea, e quest'idea è il Nero»:

La sua ombra appare alla fine del XVIII secolo, come il doppio sinistro degli ultimi lumi della *Aufklärung*; e la sua febbre, la febbre di misurarsi con l'impossibile, raggiunge gli intelletti più vivi del momento: Shelley, Maturin, Coleridge e, nella sua cella, Sade, che scriveva a un amico di inviargli le opere della Radcliffe (e dichiarava, nelle *Idées sur le roman*,⁶ di preferirle Lewis) e, più tardi, Baudelaire che ne fece la sua dimora [...]. Poe, Nerval, Rimbaud, i surrealisti, pagarono tutti il loro tributo a queste esperienze crepuscolari del pensiero. (67)

Il Kleist del *Teatro delle marionette*, Chamisso, Villiers de l'Isle-Adam, lo Strindberg di *Inferno* e Marcel Schwob completano, in questo saggio giovanile, il gruppo di autori che si situano nella medesima «linea di pensiero» che è stata di Artaud. Un gruppo nel quale Hoffmann, capostipite del fantastico come genere storico e punto di riferimento per molti degli autori summenzionati, non avrebbe certo sfigurato. Infatti, anche sorvolando sul fatto, pur meritevole di approfondimento, che Hoffmann negli *Elisir del diavolo* ha compiuto con l'amato *Monaco* di Lewis un'operazione per certi versi analoga a quella che più tardi avrebbe realizzato Artaud (penso soprattutto allo sfrondamento delle lungaggini e digressioni tipiche del gotico), egli è stato forse quello che più coerentemente ha cercato, esplorando le zone più buie dell'esperienza

«in una pausa», rivolge all'anziano filosofo tedesco è che cosa pensasse «del tardo Schelling, con le sue letture esoteriche e alchimiche» (Agamben, 2022: 32-33).

⁶ *Sic*. In realtà, il titolo del saggio di Sade è «*Idée sur les romans*».

e della mente, quel ‘punto di indifferenza’ cui anelava anche Schelling – dal quale peraltro Hoffmann è stato fortemente influenzato.

5.

Nella prima monografia pubblicata da Agamben, il Nero affiora solo in maniera frammentaria, anche perché *L'uomo senza contenuto* (1970) è uno studio di estetica pura, incentrato sulla figura dell'artista e sullo statuto dell'opera d'arte tra Otto e Novecento. Ma Agamben, che non aveva affatto abbandonato la ricerca di un ‘punto di indifferenza’, o meglio di una «terza area» (Agamben, 2006: 69) che sfuggisse all'opposizione binaria di significato e significante, soggetto e oggetto, presenza e assenza, era ricondotto verso una regione che al pensiero moderno non poteva che apparire inquietante. Qui trovava ad attenderlo figure demoniche, fantasmi del desiderio e dell'immaginazione, corpi sottili, aure, feticci. E trovava anche l'oscuro significare delle forme simboliche ed emblematiche: forme dove negazione e affermazione verrebbero messe fuori gioco, e che farebbero emergere, come pura differenza, differimento e dislocazione, quella «barriera resistente alla significazione» (Lacan) che si sottrae al linguaggio, ma sulla quale si fonda il significare stesso. *Stanze* (1977), il secondo libro di Agamben, è interamente dedicato all'analisi topologica di questa regione popolata di fantasmi, ed è orientato dalla convinzione che «solo se si è capaci di entrare in rapporto con l'irrealtà e l'inappropriabile in quanto tali, è possibile appropriarsi della realtà e del positivo» (Agamben, 2006: XVI). *Stanze* non parla di spettri, ma tanto il demone meridiano del malinconico, quanto lo pneuma fantastico, senza il quale l'amore cantato dalla poesia trobadorica rimane per Agamben incomprensibile, si situano nella medesima area intermedia fra soggetto e oggetto che nella narrativa fantastica è occupata dalla dimensione auratico-spettrale. Sembra di poter seguire, cioè, una medesima «linea di pensiero» che, in vari tempi e luoghi dell'avventura culturale occidentale, ha trovato espressione in maniera diversa: dalla concezione medievale dello *spiritus phantasticus*, all'emblematismo rinascimentale e barocco; dalle figure spettrali della letteratura di Hoffmann e compagni, alla trasfigurazione delle cose sprigionatasi dalla mostruosa accumulazione di merci d'epoca capitalista. Sebbene nell'esplorazione dei rapporti tra parola e fantasma operata da Agamben la letteratura fantastica sia sostanzialmente assente, anche perché in *Stanze* si parla di *fantasmes* e non di *fantômes*, egli era perfettamente consapevole dell'esistenza di questo *phylum*. In un passaggio della sua speculazione sulla forma emblematica, Agamben rileva come essa fosse considerata con disagio in epoca post-illuministica, quando la «forma propria» aveva ormai affermato il suo «fermo dominio»:

Il mondo delle raffigurazioni emblematiche, in cui un'intera epoca aveva visto l'espressione più «acuta» della spiritualità umana, non è tuttavia, per questo, semplicemente abolito. Esso diventa ora il magazzino di rottami in cui l'Inquietante pesca i suoi spauracchi. Le creature fantastiche di Hoffmann e di Poe, gli oggetti animati e le caricature di Grandville e di Tenniel fino al rochetto Odradek nel racconto di Kafka, sono, da

questo punto di vista, un *Nachleben* della forma emblematica, né più né meno di come certi demoni cristiani rappresentano una «vita postuma» di divinità pagane. (171)

Agamben non sviluppa questa intuizione, che pure apre per i cultori del fantastico prospettive di studio ricche d'interesse. Il fantastico di Hoffmann e Poe, ovverosia dei due autori più decisivi per lo sviluppo e l'evoluzione del genere storico, viene presentato qui, con Warburg, come una figura originariamente postuma. Il fantastico e le sue «creature» sarebbero contrassegnate, cioè, dalla *revenance* di un «dinamogramma» (Warburg) o di un «gesto verbale» (Jolles) di cui la forma dell'enigma e dell'emblema erano portatrici.⁷ Nel fantastico, però, la «tensione potenziale» insita nella forma emblematica, riattualizzandosi nell'incontro con una nuova epoca, subirebbe una nuova «polarizzazione», la quale cambia il segno di questa tensione da positivo a negativo e inalbera così le insegne dell'Inquietante (cfr. Agamben, 2006: 137-138).⁸

Tutta una filosofia della storia delle forme è insita in queste idee. Una filosofia secondo la quale il fantastico non può che apparirci esso stesso come foriero di una «tensione potenziale» che, riattualizzandosi nel Novecento, è pronta a conoscere nuove polarizzazioni e cambi di segno. Andrebbe riconosciuto cioè che il fantastico, in quanto «figura» di genere (Benjamin), è bifronte, essendo rivolto tanto al passato – non solo alla tradizione emblematica ma anche a quella epico-legendaria e fiabesca – quanto al futuro.

È proprio in questa cognizione che mi sembra sia contenuto uno dei più importanti contributi agambeniani agli studi sul fantastico, in quanto lascia intravedere delle direttrici di ricerca non ancora sufficientemente esplorate. Da una parte, andrebbe chiarito in che modo esso si configura come sopravvivenza di forme preesistenti; dall'altra, andrebbe riconsiderato il suo lascito alla cultura novecentesca nel suo complesso.

Se il fantastico viene inteso come un genere letterario che trova una delle sue più profonde ragioni d'essere nell'esplorazione di una zona intermedia fra soggetto e oggetto, tra immaginario e reale, ovvero, sulla scorta di Agamben, come una forma simile a quella emblematica, che fa segno verso la «barriera resistente alla significazione», esso non può che apparirci un momento decisivo della modernità occidentale, la cui portata travalica i confini della letteratura. Pensiamo solo, per rimanere nel contesto del pensiero agambeniano, a quel vasto processo di «feticizzazione dell'oggetto operata dalla merce» già descritto da Marx, alla cui ricognizione Agamben dedica il capitolo di *Stanze* intitolato «Nel mondo di

⁷ Anche Caillois, in *Au cœur du fantastique*, ha accostato fantastico ed emblema. Nella sua idea, un emblema del quale si è perduta la chiave interpretativa è capace di suscitare una vertigine simile a quella prodotta dalle opere fantastiche.

⁸ Warburg è una figura decisiva per il pensiero di Agamben. Per rendersene conto è sufficiente leggere un articolo apparso in *Settanta* nel 1975, poi ripreso e ampliato su *Aut Aut*, dove la «scienza senza nome» inseguita da Warburg viene caratterizzata da Agamben, nel modo a suo avviso «meno infedele», come «iconologia dell'intervallo, dello *Zwischenraum*» (Agamben, 1984: 58). E cioè come una scienza umana che spezza gli argini disciplinari per indagare senza preclusioni quella «specie di terra di nessuno al centro dell'umano» che, nell'idea dello stesso Warburg, è anche il luogo del fantasma (58). Su Warburg (e Jolles) si veda anche Agamben, 2007.

Odradek» (Agamben, 2006: 46).⁹ Qui Agamben ci conduce ancora una volta in un luogo dove le merci non sono meri oggetti «fuori di noi, nello spazio esterno misurabile», ma sono viceversa «al di qua degli oggetti e al di là dell'uomo in una zona che non è più né oggettiva né soggettiva, né personale né impersonale, né materiale né immateriale»; le merci sono, cioè, in una «terza area», distinta «tanto dalla realtà psichica interiore che dal mondo effettivo in cui vive l'individuo» (69). È impossibile non rendersi conto di come il fantastico, dove forse per la prima volta quest'area dell'esperienza viene al linguaggio in maniera esplicita, sia un viatico fondamentale per la comprensione della medesima. Infatti, prima che in Baudelaire, cui Agamben fa riferimento in modo esteso, e indipendentemente da Marx, il lato fantasmagorico della merce aveva trovato nel fantastico ampia e pregnante espressione. È principalmente nelle pagine di Hoffmann, e più tardi di Gautier e di altri autori che si sono cimentati col genere fantastico, che una merce composta di una materia spettrale tanto interna quanto esterna all'individuo, una merce che ha la capacità di captare l'aura dell'oggetto di culto e di sprigionare incontrollabili desideri feticistici, fa il suo ingresso in letteratura.

6.

Se c'è una figura mentale che domina, con la sua logica del rinnegamento (*Verleugnung*), il paesaggio descritto in *Stanze*, questa è il feticcio. Come fosse un'immagine emblematica, il feticcio campeggia al centro del ragionamento di Agamben, avvicendolo con nodi che nessuna «forma propria» del linguaggio è in grado di sciogliere.¹⁰ I meandri labirintici della *Verleugnung* conducono inevitabilmente verso quell'oggetto non-oggetto, né cosciente né inconscio, attraverso il quale il feticista riesce a «entrare in rapporto con l'irrealtà e l'inappropriabile in quanto tali». Ed è anzitutto nello «spazio» del feticcio che Agamben individua un modello topologico che ritornerà in molte delle sue opere successive. Infatti, lo spazio del feticcio, come quello dell'emblema, del fantasma e della merce, annuncia e precede, nel pensiero di Agamben, quella zona indifferenziata di esclusione inclusiva (o inclusione esclusiva) che è forse il contributo più originale, certo il più fortunato, della sua opera politica, e in particolare di *Homo sacer* (1995). D'altra parte, è stato lui stesso a scrivere, con un accenno che alla luce degli sviluppi futuri della sua filosofia diventa particolarmente significativo, che la domanda sul *dove* dell'uomo è «inseparabile» dalla domanda sul *dove* della cosa (Agamben, 2006: 69). Come la «terza area» occupata dal feticcio è più originaria rispetto allo spazio dell'oggetto, così è in una zona indifferenziata «che precede la distinzione fra sacro e profano, fra religioso e giuridico» che Agamben

⁹ Il nucleo del capitolo era già contenuto in un articolo intitolato «Il dandy e il feticcio. Contributo allo studio delle origini della poesia moderna», apparso sui *Problemi di Ulisse*, 71, febbraio 1972, pp. 9-23.

¹⁰ «[N]oi non possiamo che avvicinarci a qualcosa che deve, per ora, rimanere a distanza»: sono le ultime parole del volume (Agamben, 2006: 189).

individua «una struttura *politica* originaria» (Agamben, 1995: 82). La matrice rappresentata dall'*homo sacer*, dove vita nuda (*zōē*) e modo di vita (*bíos*) entrano in una zona di indiscernibilità, è cioè paragonabile, topologicamente parlando, alla matrice rappresentata dallo spazio del feticcio, in cui la separazione tra soggetto e oggetto è inoperabile.

Lascio ad altri l'onere di determinare quali conseguenze si possano trarre da questo isomorfismo per l'interpretazione critica del pensiero politico di Agamben; di verificare se questo isomorfismo possa suffragare l'ipotesi di una certa estetizzazione della sfera etica; o se invece si possa parlare dell'individuazione di una dimensione che trascende la separazione di etica ed estetica. Sta di fatto che gli esempi dell'affinità tra le topologie descritte in *Stanze* e *Homo sacer*, un'affinità che mi sembra di per sé molto significativa, potrebbero moltiplicarsi a piacere. Cosicché alcuni passaggi che a un primo sguardo potrebbero apparire tutto sommato marginali, nei quali Agamben paragona l'*homo sacer* dei Latini a una larva e a un morto vivente, e ne individua un corrispettivo nell'uomo-lupo medievale,¹¹ assumono un risalto particolare, perché diventano un sintomo inequivoco della sostanziale conformità, nella teoria agambeniana, tra l'area occupata dal fantasma e dal feticcio e quella 'zona di indistinzione' che sta tra sfera giuridica, religiosa e politica. E come Agamben, in *Stanze*, rivaluta concezioni ormai superate e tacciate d'irrazionalismo per la loro capacità di guidare il pensiero nell'esplorazione di una dimensione del reale repressa dall'ideologia dominante, così, in *Homo sacer*, decostruisce un «mitologema scientifico» che «ha messo durevolmente fuori strada le ricerche delle scienze umane», e cioè la «teoria dell'ambiguità del sacro», per fare presa su quella «dimensione giuridico-politica originaria» che coincide con la sacertà caratteristica della figura dell'*homo sacer* (Agamben, 1995: 83, 89).

In definitiva è possibile osservare come la ricerca filosofica di Agamben, tanto in *Stanze* quanto in *Homo sacer*, converga verso una medesima area originaria, individuata ora nella sfera estetica ora in quella etica. La «linea di pensiero» che era stata di Schelling e di Artaud, e nella quale senza dubbio vanno annoverati molti autori del fantastico come genere storico, è dunque la stessa in cui va collocata anche l'opera di Agamben, il quale ha individuato una matrice indifferenziata che archeologicamente, in senso foucaultiano, perdura non vista nel presente, assicurandone però la comprensibilità. È nella traslazione del 'punto di indifferenza' dalla sfera estetica a quella etica che va riconosciuto il contributo più fecondo e originale di Agamben a questa «linea di pensiero». E la fortuna delle acquisizioni agambeniane per la filosofia politica e del diritto non è testimonianza secondaria della vitalità postuma di un modello ermeneutico avverso al binarismo che, nel corso dell'Ottocento, aveva trovato modo di esprimersi attraverso le ombre.

¹¹ Così viene definito da fonti germaniche e anglosassoni il bandito (cioè colui che è stato oggetto di bando), sottolineando la condizione limite di un individuo «che abita paradossalmente» mondo animale e mondo umano «senza appartenere a nessuno» (Agamben, 1995: 117).

Se il recupero di alcune riflessioni schellinghiane sull'alchimia e sulle apparizioni può dirsi ormai compiuto in filosofia attraverso le opere di Agamben, di Žižek e di altri, e se a proposito del magnetismo e del sonnambulismo artificiale sono apparse negli ultimi decenni opere capitali come quelle di Méheust e soprattutto di Stengers, molto rimane ancora da fare in campo letterario per restituire all'ermeneutica che si esprime attraverso le opere del fantastico il posto che le compete nella storia del pensiero. A patto però di saper cogliere, oltre gli elementi retriivi e nostalgici delle figurazioni soprannaturali, lo sforzo di chi ha tentato di superare, attraverso il regno delle ombre, i limiti tracciati fra soggetto e oggetto, tra presenza e assenza. Solo così il fantastico potrà apparirci non solo come una forma narrativa altamente innovativa e sperimentale, non solo come un viatico decisivo per la comprensione della modernità occidentale, ma anche come una porta socchiusa su una dimensione del reale che sopravvive nel nostro presente.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (1966): «La 121^a giornata di Sodoma e Gomorra», *Tempo presente*, XI, marzo-aprile, pp. 59-70.
- (1984): «Aby Warburg e la scienza senza nome», *Aut Aut*, 199-200, gennaio-aprile, pp. 51-66.
- (1995): *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.
- (2006): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- (2007): *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino.
- (2022): *Il tempo del pensiero. I seminari di Le Thor con Heidegger (1966 e 1968)*, Giometti & Antonello, Macerata.
- ARTAUD, Antonin (1970): *Œuvres complètes. I*, Gallimard, Paris.
- (2017): *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
- BRETON, André (1979): *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- GAMBETTI, Lucio (2021): *Il Pesanervi Bompiani (1966-1970)*, SO, Macerata.
- LEWIS, Matthew Gregory (1907): *The Monk: A Romance*, George Routledge & Sons, London.
- (1967): *Il Monaco raccontato da Antonin Artaud*, trad. it. di Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, Bompiani, Milano.
- PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

Elena Porciani

Considerazioni sulla fantasticizzazione in Elsa Morante Un itinerario a ritroso da *Aracoeli* alla scrittura giovanile

In questo contributo analizzerò la presenza di processi di fantasticizzazione nell'opera di Elsa Morante. Dopo aver delineato la cornice teorica del discorso, prenderò in esame il caso di *Aracoeli* (1982), il romanzo dell'autrice in cui è più marcato il ricorso, in chiave di fantasticizzazione, al repertorio della tradizione fantastica. Dopodiché, mostrerò come la fantasticizzazione costituisca la forma che prende il fantastico in quanto modo mediatore nell'iper genere romanzo morantiano, per poi presentare le radici di una simile postura narrativa attraverso il confronto tra il racconto inedito «Dionisia» (1936) e il racconto «Due sposi molto giovani», pubblicato in rivista nell'agosto del 1937.

In this paper I will analyze the presence of fantasticization processes in Elsa Morante's work. After shortly outlining the theoretical framework of my perspective, I will examine the case of Aracoeli (1982), the novel in which Morante's use of the repertoire of the fantastic tradition is most marked in terms of fantasticization. Then I will show how fantasticization can be considered as the form that the fantastic takes as a mediating mode in Morante's fictional hyper-genre. In the final section I will compare the unpublished short story «Dionisia» (1936) and the short story «Due sposi molto giovani», published in August 1937, in order to show the roots of Morante's tendency to fantasticization.

1.

Il presente contributo muove dalla convinzione che riflettere sull'uso di motivi e temi del fantastico da parte di Elsa Morante consenta non solo di arricchire di ulteriori sfaccettature l'interpretazione dell'autrice, ma anche di affrontare da una prospettiva fattivamente testuale le tensioni fra genere e modo che caratterizzano la discussione critica sulla narrativa fantastica.

La premessa di un simile dibattito è costituita dalla presa di posizione teorica con cui, nel corso degli anni Novanta, Remo Ceserani ha postulato l'azione nella letteratura, oltre che nelle arti e più ampiamente nella produzione culturale, di un insieme di modi dell'immaginario, ossia di «sistemi modellizzanti che funzionano semioticamente ma anche come forme che si sono storicamente concretate e depositate nelle culture delle società umane» (Ceserani, 1990: 116). Data la «relatività e provvisorietà (e quindi la storicità) di ogni elenco e classificazione» (Ceserani, 1999: 134), non mancano nella proposta dello studioso alcune oscillazioni e aporie: non solo riguardo al numero e alla tipologia dei modi,¹ ma anche alla loro

¹ Scrive Ceserani (1999: 134): «Posso dare qui una mia proposta di elenco: dal modo fiabesco all'epico-tragico, al romanzesco, al realistico-mimetico, al pastorale-allegorico, al comico-carnevalesco, al picaresco, al melodrammatico, al fantastico, aggiungendo però subito che lo spirito classificatorio che sta dietro questo elenco [...] deve confrontarsi con

relazione storica con i generi.

In quanto «“procedimenti” organizzativi dell’immaginario letterario» (Ceserani, 1990: 116), i modi sono «forme più complesse e astratte dei generi, dotate di capacità strutturante» (Ceserani, 1999: 548); tuttavia, i processi con cui essi si concretizzano nei generi non appaiono uniformi. In certi casi, come nella derivazione moderna dell’epico-tragico dal poema epico e dalla tragedia, i generi precedono i modi, laddove in altri, ad esempio il carnevalesco-parodico o il fiabesco-meraviglioso, avviene il contrario: il genere si innesta su un più ampio e preesistente modo antropologico-culturale. È vero altresì che anche generi fondativi per la letteratura occidentale come l’epica e la tragedia affondano le loro radici in remoti miti e riti sociali, ma ciò non appiana le disomogeneità dello scenario complessivo. Mentre alcuni modi, come i menzionati, si articolano in costanti millenarie del nostro immaginario, pur all’interno della variabilità materiale su cui Ceserani ha sempre insistito, altri, come il patetico-melodrammatico e il fantastico, sono caratterizzati da una vicenda storico-culturale più circoscritta, con conseguenze sul rapporto con i generi corrispondenti.

Il fantastico presenta poi un’ulteriore peculiarità, di cui Ceserani fornisce i primi ragguagli in un saggio incluso – insieme a lavori di Lucio Lugnani, Emanuella Scarano e altri – nell’importante miscellanea del 1983 *La narrazione fantastica*, uno dei capisaldi in lingua italiana sull’argomento. Qui per la prima volta vediamo all’opera il concetto di modo, secondo una prospettiva che può essere ritenuta una tappa della più ampia riflessione teorica del decennio successivo: «Propongo di considerare il fantastico un *modo storico* di produzione dei testi letterari (e anche, con il passar del tempo, di testi appartenenti ad altri codici della comunicazione artistica)» (Ceserani, 1983: 15). In particolare,

[s]i tratta di una possibilità *nuova* di produrre e organizzare i testi letterari che diventò disponibile all’immaginazione letteraria verso l’inizio del diciannovesimo secolo. Più specificamente, il nuovo modo è caratterizzato da:

- a) la scoperta e l’impiego di nuove strategie retoriche e narrative e di nuovi artifici formali;
- b) un’estensione delle aree della realtà umana che possono essere rappresentate dal linguaggio e dalla letteratura. (15)

Il passo bene suggerisce che l’eccezionalità del fantastico risiede nella circostanza che, nonostante la sua limitata storia, esso si presenterebbe da subito come un modo, senza prima attraversare una fase di genere letterario, né approdando a essa in seguito. Le sue «nuove strategie retoriche e narrative» e i suoi «nuovi artifici formali» darebbero vita sin dall’inizio dell’Ottocento a quella che lo studioso avrebbe in seguito descritto come una «fantasticizzazione» (Ceserani, 1996: 101) di generi letterari preesistenti: un concetto che ripropone in un «ambito più ristretto, e in zone letterarie più limitate (sempre però in direzione della “modernità”）」 la definizione

la prudente consapevolezza sia della utilità (e spesso necessità) di simili classificazioni, sia della loro artificialità e provvisorietà». Per una disamina più ampia dell’approccio di Ceserani ai modi letterari cfr. Porciani, 2018.

bachtiniana del «dominio del romanzo su tutte le altre forme letterarie nel mondo moderno, a partire dal Settecento» nei termini di una «“romanzizzazione” dell’intera produzione letteraria» (101).

Anche su questo nodo teorico-storico interviene Ezio Puglia nel suo recente *Il lato oscuro delle cose*, da cui trae in parte ispirazione la presente sezione monografica di *Oblio*. A suo avviso, il fantastico nasce sì nel primo Ottocento, imperniandosi intorno a due figure chiave come Hoffmann e Poe, ma non tanto come modo quanto come genere. È solo nel Novecento che si sarebbe trasformato in modo, nella misura in cui «si è disseminato» e «ha continuato a sopravvivere principalmente in frammenti sparsi» (Puglia, 2020: 227). I fenomeni più rilevanti in tal senso sono riconosciuti dal critico nella riproposizione, secolarizzata o allegorizzata, di scene fantasmatiche e oggetti auratici,² oltre che nella tendenza a «creare degli ibridi di fantastico e psicologico» (230) e a ‘interpolare’ il soprannaturale «nella narrazione insieme a elementi di provenienza diversa» (245):

Si tratta semplicemente di mettere l’accento sul fatto che con l’appellativo ‘soprannaturale’ si dovrebbero indicare solo quei fenomeni che, in un modo o nell’altro, sono avvalorati dalle credenze religiose o popolari, si nutrono di superstizioni dimenticate, di materiali leggendari, di convinzioni o fantasmi collettivi. Invece gli avvenimenti straordinari o inconcepibili in cui l’«eruzione dell’Altro» rimanda, per quanto possibile, a un immaginario privato e individuale, andrebbero chiamati volta per volta in modo diverso (grotteschi, assurdi, metafisici, surrealistici ecc.). (237)

Il fantastico viene così riassorbito nella casistica predominante della teoria di Ceserani, che presuppone la priorità storica del genere rispetto al modo. Ne deriva, cosa tutt’altro che marginale, che la fantasticizzazione non sarebbe un meccanismo costitutivo del modo fantastico, bensì un processo che, in relazione al riuso nei più vari contesti narrativi dei procedimenti e motivi fantastici, descrive nel corso del Novecento la metamorfosi del genere ottocentesco in modo.

Nei limiti di quest’articolo non affronterò in maniera sistematica una simile dialettica fra genere e modo fantastico. Per quanto essa costituisca l’orizzonte in cui si muove il mio discorso, mi limiterò, attraverso il *case study* di Elsa Morante, a offrire alcuni tasselli utili al dibattito, mostrando al contempo la rilevanza dell’autrice anche in questo ambito. Soprattutto, *Aracoeli* e i due racconti giovanili sui quali mi concentrerò – «Dionisia» e «Due sposi molto giovani» – dovrebbero consentire di cogliere quale senso acquisiscano i fenomeni di fantasticizzazione per Morante: essi costituirebbero non tanto la conferma che è improprio parlare di genere fantastico nel Novecento quanto l’espressione di una rifunzionalizzazione del repertorio tematico-retorico del fantastico come ‘modo mediatore’ all’interno del suo personale approccio al romanzo.

² Da intendersi come «oggetti che pur essendo concreti e reali sprigionano o sembrano sprigionare forze demoniache, aure soprannaturali, occulte influenze di natura magnetica» oppure «oggetti spettrali che rimangono sospesi fra presenza e assenza, immaginario e reale» (Puglia, 2020: 11).

2.

In *Aracoeli* (1982) nessuno dei personaggi è risparmiato dalla «duplicità senza soluzione» (in Bardini, 1999: 716) che secondo Morante caratterizza non solo i rapporti interpersonali, ma la stessa intima psicologia degli esseri umani:³ la madre Aracoeli incarna la preistoria della sua terra d'origine – l'Andalusia –, ma non di meno aderisce, nonostante le goffaggini e timidezze, al *modus vivendi* borghese dei «quartieri alti» (Morante, 1989: 27), così come in seguito la sua innocenza si rovescia nella più feroce voracità sessuale; il valoroso padre Eugenio Oddone Amedeo infrange con il suo scandaloso matrimonio le regole del mondo 'dabbene' che dovrebbe osservare, e insinua dentro di sé – nel suo comportamento, ma anche nel suo corpo – il proprio disfacimento di eroe e di uomo; la zia Monda cela sotto il decoro di zitella di ottimo gusto l'attrazione per maschi zotici e grossolani. Non meno corrosi dalla loro intima doppiezza sono i personaggi minori, che si rivelano sempre diversi da come appaiono o da come ci si aspetta che essi siano: i nonni severissimi che nutrono manie senili; i finti partigiani che umiliano Manuele; il sessantottino che trasforma il fanatismo ideologico in opportunismo politico, solo per citarne alcuni. Quella che emerge dai ricordi più remoti, ma anche dagli incontri adulti del protagonista, è un'umanità degradata e grottesca, preda di dilanianti pulsioni erotiche o cogenti istinti di dominio, nella cui rappresentazione si consuma un'incessante commistione di tragico e comico.

Una simile fluida duplicità è stata commentata dalla critica attraverso coordinate interpretative che generalmente non hanno convocato sulla scena del romanzo istanze riconducibili all'ambito del fantastico.⁴ Una lettura in tale direzione si deve a Beatrice Laghezza, che rileva in primo luogo come, attraverso una costante dinamica di rispecchiamento e scissione di personaggi e vicende, Morante abbia trasformato «una figura legata per tradizione letteraria ai temi del fantastico e del soprannaturale», quale è il doppio, «in una micidiale struttura ideologica che sonde con spirito critico le aberranti distorsioni della società moderna» (Laghezza, 2012: 321). Questo primo livello di riuso del repertorio del fantastico, atto a rappresentare l'insanabile metamorfica ambivalenza dei personaggi e dei luoghi presenti nel romanzo, si

³ «Una duplicità senza soluzione» è il titolo dell'intervento di Morante uscito sull'*Europa letteraria* nel 1964 all'interno della rassegna *Dieci voci per Il silenzio*, il film di Ingmar Bergman. Vi si legge: «i rapporti umani hanno sempre una profondità misteriosa, e propongono, appena si parta a esplorarli, una duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza, si intrecciano in nodi tali, che ogni giudizio sul nostro prossimo si riduce in realtà, a una presunzione o a un arbitrio. [...] Si tratta difatti semplicemente del problema morale, come dire, del problema fondamentale della persona umana» (in Bardini, 1999: 716).

⁴ Ad esempio, facendo proprie alcune considerazioni linguistico-stilistiche di Pier Vincenzo Mengaldo (2000), Concetta D'Angeli ha rilevato il «pluralismo espressivo» del romanzo, atto a rappresentare la «metamorfosi come principale modalità di rappresentazione del mondo»; in particolare, «la dimensione tragica del romanzo è inquinata/arricchita/movimentata sia dalla sua dichiarata appartenenza al genere che storicamente si configura come suo opposto, e cioè al comico, sia dalla clamorosa e insistita presenza della parodia» (2003: 16). Mentre Emanuele Zinato ha rilevato, con una terminologia mutuata da Ignacio Matte Blanco, «una simmetrizzazione tendente all'infinito, una biologica che tratta come equivalenti o identici i diversi, i divisi e gli opposti» (2015: 190), con un approccio più marcatamente *queer* Manuele Gragnolati lega «l'operazione poetica del romanzo» al «mettere in scena un percorso interiore, all'indietro nella memoria e nel corpo, per accettare la parzialità di un sé dai confini fluidi che continua a formarsi nella relazione con gli altri» (2013: 145).

inserisce in un orizzonte ancora più ampio: «La dialettica tra sogno e veglia, tra fantasia e realtà, tra il tempo della vita e il tempo della memoria, attraversa l'ultimo romanzo della Morante senza approdare a una sintesi rassicurante, ma sfumando in labili dissolvenze campi percettivi che dovrebbero rimanere ben distinti» (273). La riproposizione del *Doppelgänger* si innesta su una diffusa «evanescenza ontologica» (273) di cui intuimo sia responsabile, all'interno del romanzo, l'io narrante Manuele. Questi è un personaggio non meno metamorfico e ambivalente degli altri, sin dall'antitesi che soggiace alla scelta del suo nome: da un lato, il tributo allo zio Manuel, vittima della Guerra civile spagnola, dove, per dirla con la zia Monda, «[p]urtroppo, s'era messo dalla parte sbagliata» (Morante, 1989: 142); dall'altro, l'omaggio a Vittorio Emanuele III, idolo del padre, che ha consegnato l'Italia ai fascisti. Una simile prenatale lacerazione si riverbera sul destino di Manuele e sulla sua perdita di innocenza a mano a mano che la crescita e i cambiamenti della sua vita lo allontanano dal paradiso perduto di Totetaco – dal «tempo che ero bello» (3) – svelandone la sostanziale illusorietà. Per riprendere i termini dell'articolo «I personaggi», pubblicato da Morante sul *Mondo* il 2 dicembre 1950,⁵ la realtà ispira a Manuele una commistione di contingente «ripugnanza» (1987: 11) e mitopoietica nostalgia, che a sua volta si traduce in un senso di esclusione e colpevole inadeguatezza, alimentato dalle traumatiche vicende della famiglia e della guerra. Non sorprende che, sentendosi respinto dal mondo circostante, Manuele rovesci tale rifiuto rimuovendo dalla sua vista la realtà, in vece della quale si costruisce un universo popolato dalla sua immaginazione, come si vede esemplarmente in quelli che da ragazzo prende a chiamare i «cinematografi» (Morante, 1989: 96), le fantasie che accompagnano i suoi riti masturbatori. Di conseguenza, non desta stupore nemmeno il fatto che il romanzo sia avvolto da un'allucinata nebulosità e che gli oggetti e gli ambienti esterni sfumino in una sorta di gelatinosa indifferenziazione, così come si allenta la differenza tra corpi reali e visioni fantasmatiche: la reversibilità del rifiuto non concerne soltanto lo status di personaggio di Manuele, ma si trasmette alla percezione allentata che nutre la sua prospettiva di narratore. Il passato e il presente si fondono nel suo ondivago soliloquio dando vita a un continuo effetto di fantasmaticità con cui Morante imbastisce una sistematica fantasticizzazione all'interno del romanzo: il mondo in cui Manuele si aggira appare simile a una lunga scena spettrale che assorbe i suoi ricordi e le sue esperienze. I personaggi si fanno sempre più simili all'impalpabile figura dello zio Manuel, figure sospese in un limbo di memoria e mitopoiesi personale: non-più-vivi che mai hanno cessato di perseguire ossessivamente Manuele, oppure non-ancora-morti che appaiono ora esangui e remoti, ora spettri resuscitati a inaspettata vividezza, come i due finti partigiani incontrati nella fuga dal collegio durante la guerra. Questi si sono trasformati in «[m]iraggi negativi, inspiegati, e intoccati dalla ragione»:

⁵ Si tratta di un articolo solo apparentemente marginale, a cui Morante affida la sua idea di un continuo ritorno di tre personaggi nella letteratura – almeno quella occidentale, aggiungiamo noi: Achille, don Chisciotte e Amleto. Vi torneremo più avanti.

Li chiamo larve o miraggi: vale a dire fumo, zero. Però se a questo, veramente, essi sono ridotti, tanto più problematici mi si fanno i loro ritorni inaspettati: dove essi erompono accesi dalle loro mura di cenere. Io li rivedo attivi, e intatti nei loro corpi, come se, nella loro lunga latitanza, il mio proprio sangue li avesse nutriti; e mi si scoprono, anzi, più vividi e freschi di quando io li conobbi in persona: come se le correnti del famoso Oblio li avessero lavati e risciacquati, detergendoli di ogni crosta. (166)

Senonché il fiume «gemello» dell'Oblio, che è «la Restituzione», trascina via ogni appiglio sicuro: «come accertarsi che le sue acque non siano drogate, e inquinate da presagi o seduzioni, fabulazioni o inganni?» (166).

Una simile postura esistenziale – e, conseguentemente, diegetica – poggia nella quotidianità sull'abitudine che Manuele ha sviluppato di sfruttare la propria miopia come una forma di difesa contro il mondo. Egli si toglie gli occhiali ogniqualvolta intenda distogliere lo sguardo da ciò che, nella sua prostrazione esistenziale, gli arreca troppa sofferenza, come accade nel Terminal dell'aeroporto al momento della partenza da Milano per la Spagna quando, «[i]mmediata, una tenda di fumo [lo] ha separato dalla scena» circostante (18).⁶ Si tratta, evidentemente, di un gesto non di meno simbolico, nel quale si riconosce la ritrazione dall'agone del mondo da parte del «canuto narciso che non crepa» (107) che Manuele sente di essere: al continuo trasmutarsi delle persone e dei rapporti umani, egli oppone un personale tipo di metamorfosi che sospinge gli oggetti e le persone in un'indistinta allucinazione e rende difficile, se non impossibile, separare il reale dal non reale.

Se nella scena dell'aeroporto milanese rimaniamo in una cornice sostanzialmente realistica, in seguito il processo di allentamento percettivo si fa più marcato, come accade durante il viaggio in corriera da Almeria al villaggio materno di El Almendral. Al solito, Manuele si è tolto gli occhiali e ciò che gli si prospetta intorno è un'«ipnotica monotonia del territorio [...] una continuità senza mutamento né orizzonte, finché alla [sua] passiva contemplazione il paesaggio pare fermo» (128). Sorprendentemente, però, il paesaggio non cambia quando egli indossa di nuovo gli occhiali:

– diversamente dal solito – questi non hanno portato una trasmutazione reale alla veduta. Salvo qualche rettifica superficiale (e per me superflua) questa seconda immagine del paesaggio non è che una copia successiva della prima, lungo una stessa sequenza di noia irreale e funeraria. (129)

Il gesto di togliersi e rimettersi gli occhiali senza soluzione di continuità ha creato un effetto di soglia, superata la quale Manuele procede nel desolato territorio andaluso che costituisce l'approdo del suo viaggio. Qui, dopo ulteriori andirivieni temporali fra il presente del viaggio e il passato dei ricordi – che forse, come le memorie di

⁶ È stato ricordato il modello di «Un paio di occhiali» di Anna Maria Ortese, racconto del *Mare non bagna Napoli* (1953), ma colpisce l'assonanza anche con «Occhi felici» («Ihr glücklichen Augen»), compreso in *Tre sentieri per il lago* (1972) di Ingeborg Bachmann, scrittrice peraltro personalmente frequentata da Morante. La protagonista del racconto, fortemente miope, rifiuta di indossare gli occhiali allontanandosi progressivamente dalla realtà che la circonda.

Totetaco e persino dell'utero materno, altro non sono che «rimembranze apocrife» (13) –, ha luogo l'incontro visionario con la madre Aracoeli:

Adesso qua, su per la strada carrata che dal castello di Gergal porta all'ultima stazione del mio viaggio, ho risentito nel cervello un urto, come di vanga a dissodare uno scavo. E mi sorprende a riconoscere, nel territorio d'intorno, quel mondo mai prima visitato che sognai verso i sette anni, sul treno che mi portava a Roma, giù dal Piemonte, per visitare Aracoeli «che stava male». Questi erano i massi, e queste le sassaie ineguali, che nel sogno avevo confuso per cavalloni e onde marine: solo che qui non dispongo di una mongolfiera azzurra. Vado arrancando col mio corpo attratto dalla terra e ancora traballante un poco per la mia bevuta di Gergal. Sopra di me, lo spazio intoccabile assorbe dal cielo il brutto colore fangoso che mi accompagna dall'alba di Almeria. Altro era il colore di quel sogno antico, dove lo spazio d'aria celeste e il respiro beato di Aracoeli facevano tutt'uno. Il passo a cui mi trovo, invero, si direbbe soltanto un ricordo abbrunato di quel sogno. Ma pure dall'uno all'altro corre il medesimo segnale di Aracoeli: la mia traversata presente, e il mio voletto sulla mongolfiera, s'incrociano in questo punto. (306)

Nella percezione di Manuele i confini tra oggettivo e soggettivo, reale e onirico, si sono fatti estremamente fluidi, al pari della linea del tempo che dovrebbe distinguere il passato dal presente. Il paesaggio circostante si è trasmutato in uno spazio mentale in cui la progressione temporale si è arrestata e, con ciò, anche l'«esperienza della separazione» (18) in cui consiste la vita:

Se questa pietraia onirica è – come sembra – il luogo prescritto della cerimonia, io e lei, con le nostre volontà congiunte, possiamo agire sulla tensione fantastica delle coordinate. «Aracoeli!» E Aracoeli accorre a me dalle sue longitudini. Acquista la velocità della luce. Ha già sorpassato il muro del suono. E non mi resta che inventare il nostro incontro. Essa ha preso forma. (307)

Siamo di fronte al segmento più radicale dell'ibridazione di soprannaturale e psichico che avvolge nel romanzo il soliloquio del narratore. Il rispetto della verosimiglianza, tuttavia, non si dissolve completamente, in quanto Manuele si premura di precisare che l'epifania della fantasmatica figura materna, più somigliante, come si può notare, a un supersonico corpo celeste che a un antropomorfo *revenant*, è una sua 'invenzione'. Il passo finisce così per mettere *en abyme* il fatto che in *Aracoeli* la persistenza della cornice realistica, per quanto tesa, letteralmente, all'inverosimile, volge la «tensione fantastica» non verso il fantastico *tout court*, ma in direzione di una fantasticizzazione con la quale Morante tratta il fantastico come componente di un più stratificato sistema narrativo: il suo peculiare ipergenere romanzo.

3.

I fenomeni di fantasticizzazione che caratterizzano *Aracoeli* non costituiscono un *unicum* in Morante, per quanto il suo ultimo romanzo si configuri come il testo che più continuativamente li mette in atto. Tutta l'opera maggiore morantiana costituisce nel suo insieme un terreno privilegiato per osservare i mirati riusi del fantastico da parte della scrittrice. Si ricorderanno, ad esempio, le suggestioni gotiche di *Menzogna e sortilegio* (1948): dall'apparizione medusea della 'sepolta viva' Elisa nell'*incipit* ai

suoi «sensi [...] bizzarramente acuiti» (Morante, 1994a: 26) che richiamano il Poe della «Caduta della casa Usher», dalle «figure strane e incerte» (29) che le dettano la storia della sua famiglia allo «spettro» (683) del Cugino di cui è schiava nei suoi deliri Anna nell'ultima parte del romanzo; oppure si pensi ai richiami alle dimore infestate delle *ghost stories* nella Casa dei Guagliioni dell'*Isola di Arturo* (1957), sino al deliquio di Ida nella sua escursione al Ghetto di Roma dopo la deportazione degli ebrei il 16 ottobre 1943, nella *Storia* (1974).

Si riconoscono in ciò la magmaticità dell'ispirazione della scrittrice – che distribuisce i tratti ricorrenti della propria poiesi, in questo caso del fantastico, su più figure e intrecci –, ma anche le articolate manifestazioni di un ipergenere romanzo che si mantiene variamente in equilibrio fra diversi modi narrativi. Sarà da ricordare, al riguardo, come il tratto più marcato della maturazione autoriale di Morante già alla fine degli anni Trenta sia dato dalla capacità di armonizzare, con piglio al contempo affabulatorio e metaletterario, la «curiosa molteplicità» (in Bardini, 2012: 127) del suo tirocinio giovanile,⁷ che si dipana dalle fiabe e dai racconti sentimentali degli esordi fino ai racconti psicologici e umoristici negli anni della collaborazione al rotocalco *Oggi*, dal 1939 al 1941. Si tratta di un ipergenere narrativo, in particolare, che si realizza nella dinamica compresenza, di volta in volta variata, di immaginazione favoloso-romanzesca e immaginazione realistica.⁸

È noto quanto l'autrice fosse irritata dalle letture critiche che la respingevano nel campo del favoloso-romanzesco, incuranti delle sue ripetute rivendicazioni di realismo.⁹ Certo, si tratta di un realismo che ben poco ha a che spartire con il *mainstream* del Neorealismo o con l'imperativo dell'impegno; piuttosto, sarà da considerarsi come un'indagine delle ragioni più intime del reale per portarne alla luce il nucleo di verità poetica: un realismo esistenziale-psicologico che mette al centro della rappresentazione l'ambivalenza dei sentimenti e dei rapporti umani. È un'accezione la cui coerenza è garantita dalla fedeltà di Morante a una visione idealistica, di fondo umanistica, della poesia come categoria estetico-conoscitiva che,

⁷ L'espressione ricorre in un'annotazione del 1945 nel quaderno intitolato *Narciso*, risalente al 1943-1945, conservato nell'Archivio della scrittrice presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che contiene pagine di diario, abbozzi di poesie e anche pagine destinate a confluire in *Menzogna e sortilegio*. Commentando la trascrizione di una poesia adolescenziale composta nel 1926, scrive Morante: «È curioso notare come l'*enfant prodige* non differisse molto, nelle sue conclusioni, dalla trentatreenne. V. *morale* del mio attuale romanzo. Ed è anche curioso il pensiero che la quattordicenne scriveva contemporaneamente poesie come questa sopra, brutte e pessimiste, ma spontanee, ed altre di un pessimismo accademico, o di un *voluttuarismo* alla D'Annunzio; o, infine, delle ottimistiche fiabe infantili. Curiosa molteplicità destinata a unificarsi – quando? Più tardi» (in Bardini, 2012: 127).

⁸ Rimando, al riguardo, a un mio precedente lavoro: «la compresenza di diversi modi nell'opera morantiana, maturata nel corso del tirocinio giovanile, consent[e] di parlare per l'autrice di un 'ipergenere romanzo', nel quale la dialettica dei modi si impenna su una complementare opposizione tra immaginazione favoloso-romanzesca e immaginazione realistica: nella prima si agglutinano elementi di varia natura che per brevità si possono ricondurre al *romance*, inteso come il modo che sostiene le ragioni del sogno, mentre nella seconda si dispiega la pratica del *novel*, funzionale alla rappresentazione delle relazioni umane nel mondo da lei posta al centro della pratica del romanzo» (Porciani, 2019: 10-11). A questo volume rimando anche per un più sistematico inquadramento critico della figura di Morante.

⁹ Si veda ad esempio il frammento di inizio anni Sessanta riportato dal curatore Goffredo Fofi nella *Vita nel suo movimento*: «l'*evasione* non è per me; per il poco tempo che mi è dato in questa vita, io non cerco altro che la *realtà*, intendendo questa parola nel suo significato dovuto, e cioè sostanza profonda e viva delle cose, di là dalla superficie labile e volgare delle apparenze» (Morante, 2017: 116).

con un ragionamento solo apparentemente tautologico, presuppone come suo primario fautore lo scrittore o, con un termine nell'immaginario della scrittrice sostanzialmente equivalente, il poeta.¹⁰

Si può ripercorrere una simile fedeltà in varie tappe che scandiscono un percorso pluridecennale. In una lettera del 22 giugno 1942 a Renata Debenedetti, Morante scrive: «Devi sapere che girando per il mondo io cerco in quelli che avvicinano due cose terribilmente rare e difficili: la poesia e la grazia» (Morante, 2012: 75); ma ancora più esplicito è l'appunto del 22 maggio 1945 su uno dei quaderni di redazione di *Menzogna e sortilegio*. Con un lessico che molto trattiene della sua originaria religiosità, la scrittrice annota che «[è] compito dei poeti di rinnovare continuamente il mondo agli occhi degli uomini: di impedire che l'abitudine li renda distratti e ciechi davanti alle cose»; un compito conferito loro direttamente da Dio e che consiste nel rinnovare la sua creazione originaria, in modo che il mondo «sia giovane e nuovo per gli uomini in eterno», secondo quella che Morante definisce «l'immortale e fatale necessità della Poesia» (in Bardini, 1999: 281). Non meno significative sono le recensioni cinematografiche del biennio 1950-1951, nel quale costantemente ricorre il concetto di poesia, ad esempio a proposito del film *Femmine folli*: «Come si sa, i poeti non devono dire tutto, ma lasciare un margine all'immaginazione. L'arte del cinema, la cui poesia ci giunge soprattutto attraverso il senso della vista, ci guadagna certamente a non essere parlata» (Morante, 2017: 20). Negli anni successivi, complice la lettura di Lukács, la scrittrice rinnova il proprio lessico alla luce del concetto di realismo, ma il *pattern* rimane sostanzialmente il medesimo, come suggerisce lo scritto redatto nel 1959 per l'inchiesta di *Nuovi Argomenti* sul romanzo:

Ma al romanziere (come ad ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esperienza deve trasmutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte: e questo è il suo necessario *realismo*. (Morante, 1987: 49-50)

La ricerca di una «verità poetica incorruttibile» si mantiene nel seguito dell'attività di Morante, nella quale la professione di realismo si intreccia con la frequentazione del pensiero di Simone Weil e ingloba la missione, riconosciuta agli scrittori nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (1965), di restituire realtà a un mondo sprofondato nel caos e nell'orrore. Tale missione poetica evoca una limpidezza ideale di intenti e di esiti artistici che parrebbe agli antipodi della «sovrapposizione di aura e spettro» (Puglia, 2020: 184) che caratterizza molti ritorni novecenteschi del soprannaturale. Viceversa, il ricorso al fantastico di Morante in termini di fantasticizzazione si spiega – e si dispiega – proprio all'interno della cornice realistico-poetica che ha il compito di contenere il nobile (umanistico) obiettivo della sua scrittura: di accoglierlo al suo interno, ma anche di trattenerlo in una misura di

¹⁰ Leggiamo all'inizio di *Pro o contro la bomba atomica*: «lo scrittore (che vuol dire prima di tutto, fra l'altro, poeta) è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di *scrittore*, per me sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura*» (Morante, 1987: 97).

praticabilità. Da un lato, pertanto, la funzione conoscitiva della scrittura si abbina al sostanziale rispetto del paradigma di realtà, altrimenti, secondo Morante, si perderebbe di vista l'orizzonte morale che fa tutt'uno col realismo così inteso; dall'altro, il ricorso al repertorio del fantastico poggia sulla circostanza che l'indagine realistica dell'autrice ha bisogno di un *côté* fantasticizzante per poter essere esercitata. Può apparire un paradosso, ma questa è esattamente la chiave della 'duplicità senza soluzione' della scrittura di Morante o, se vogliamo, della sua 'curiosa molteplicità', armonizzata in una formazione di compromesso permanente fra modi diversi: l'ambivalenza, la fluidità, la doppiezza non potrebbero essere temi della narrativa morantiana se non ne nutrissero al contempo la più intima struttura. Detto altrimenti, nell'orizzonte del «necessario *realismo*» di Morante il terreno di indagine è costituito dal variegato universo del *romance*. Rifunzionalizzando in chiave di parodia – sia seria che umoristica – le radici fiabesche e rosa-romanzesche della sua originaria vocazione letteraria, la scrittrice consegna ai suoi personaggi le più varie fantasie, fantasticherie, menzogne, follie, bizzarrie, ma anche proiezioni idealizzanti, patetiche mitopoiesi, desideri scombinati, perdita patologica del senso di realtà: tutto un armamentario di varianti di quella tendenza alla finzione che, come illustrato nel già menzionato articolo sui personaggi letterari del 1950, caratterizza la figura del romanzesco don Chisciotte di contro all'epico Achille, «il *Greco dell'età felice*», e al tragico Amleto, che prova «ripugnanza» per l'insoddisfacente realtà ma, a differenza dell'hidalgo cervantino, «non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere» (Morante, 1987: 12). Di conseguenza, il ricorso al fantastico consente di perfezionare la rappresentazione delle psicoperipezie dei personaggi. Se il racconto smaschera progressivamente i loro sogni e le loro fantasticherie, rivelando le implicazioni morbose, insane e infine ferali dietro l'apparente capacità di sostituire alla realtà un soddisfacente mondo alternativo, è perché Morante utilizza l'azione disturbante del fantastico per smascherare l'angoscia e il disorientamento esistenziale che si celano dietro la consolazione che la finzione sostituita alla realtà sembra procurare.

Per questo si può parlare del fantastico come di un modo mediatore che prende la forma della fantasticizzazione: perché esso, corrodendo e illividendo il romanzesco, rendendolo angosciante e doloroso, si fa strumento dell'indagine realistica dell'autrice, come si nota precipuamente in *Aracoeli*, in cui l'allucinata decostruzione del «sogno antico» (Morante, 1989: 306) possiede le sembianze di un *romance* decaduto. Si pensi, ad esempio, al motivo per cui nei suoi frustranti amori a pagamento, ogni volta destinati a deludere la sua «prima, disperata domanda [...] di essere amato», Manuele avrebbe preferito essere, fra i due attori, la «merce preziosa»: per poter credersi una figura ammaliante e seducente, ispirata a racconti di esotica remozza: «Ero il bel marinaio dei romanzi, dal corpo tatuato che odora di salino, vagante lungo il porto di Almeria» (63). Non meno struggente è la patina che avvolge il viaggio in Spagna: «il mio povero, ultimo romanzo andaluso una fabbrica d'ombre equivoche, per trastullo dei miei giorni vani» (129-130).

Se quindi Ceserani parla di «una distinzione molto netta, ma anche [di] un rapporto complesso e sottile, fra la narrazione “romanzesca” o quella mimetico-realistica da una parte e, dall’altra, la narrazione fantastica», che intrattengono tutte, comunque, «un qualche rapporto con la narrazione fiabesca» (1996: 101), tali intrecci si rivelano senza dubbio cruciali per comprendere come il fantastico funzioni nelle dinamiche dell’ipergenere romanzo di Morante. Ciò che ulteriormente distingue la scrittrice è il fatto che il ricorso ai vari processi di fantasticizzazione che caratterizzano la sua opera narrativa costituisce una costante strutturale di lunghissimo periodo, che prende origine nel tirocinio giovanile: il repertorio del fantastico che essa immette nella scrittura maggiore fino ad *Aracoeli* non deriva solo dalla tradizione del fantastico, ma anche dalla riattualizzazione della sua stessa memoria poetica.

4.

Nella «Nota» che chiude *Lo scialle andaluso* leggiamo che l’angoscioso e cupo racconto «Il ladro dei lumi», l’unico inedito della raccolta, «porta la data del 1935» (Morante, 1994b: 215). In effetti, è intorno alla metà degli anni Trenta che si può situare la svolta che separa il nuovo interesse della giovane autrice per il fantastico e le atmosfere perturbanti dai suoi esordi, avvenuti all’insegna delle storie per bambini e dei racconti sentimentali.¹¹

La prima traccia edita di questo cambio di passo risale al 25 aprile 1937, quando sul *Meridiano di Roma* esce «L’uomo dagli occhiali», di cui, ancora nella «Nota» della raccolta del 1963, Morante scrive, non senza qualche manipolazione autobiografica, che esso «risente poi, nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano (questa però fu la prima e l’ultima volta che E.M. – sia detto a sua giustizia – risentì l’influsso di un qualsiasi altro autore al mondo)» (Morante, 1994b: 215). Tuttavia, se prendiamo in esame le carte riemerse nel 2016, dopo le ultime donazioni degli eredi, dall’Archivio sito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ci troviamo di fronte a una situazione ben diversa, che spiega perché il 18 maggio 1935 Morante scriva all’amica Luisa Fantini, a proposito di una storiella infantile recuperata da Eros Belloni, caporedattore del *Balilla*: «È già faticoso per me scrivere piccole storie impossibili [xxx xxx] a cui non credo più. Figurati che invece allora ci credevo! E vedere riesumata la propria gioventù è una cosa irritante, specie se è una gioventù stupida come la mia» (Morante, 2012: 39). Un simile imbarazzo nasce dalla circostanza che mentre le pubblicazioni del periodo, come il romanzo d’appendice *Qualcuno bussava alla porta*,¹² mostrano ancora le attitudini narrative delle prime prove, il fermento creativo della non ancora ventitreenne Elsa sta volgendo in tutt’altra direzione. Attraverso la lezione di Kafka, ma anche di Hoffmann e Poe, la scrittrice sta cercando

¹¹ Oltre che di poesie di tono romanticheggiante-dannunziano, recentemente riscoperte: cfr. al riguardo Bardini (2012), Cardinale (2012), Cianfoni (2017). Sul «Ladro dei lumi», di cui possediamo una versione dattiloscritta del 1936, oltre a una bozza probabilmente bloccata per la tematica ebraica a un passo dalla pubblicazione nel 1938, cfr. Porciani, 2019: 255-268.

¹² Il romanzo fu pubblicato in ventinove puntate sui *Diritti della scuola* durante l’anno scolastico 1935-1936.

di mettere in contatto un'ispirazione latamente fantastica con le proprie ossessioni tematiche più profonde: la sfera della sessualità e la questione dell'accettazione sociale, ricorrenti anche nei sogni trascritti nelle *Lettere ad Antonio*, più note col titolo *Diario 1938* con cui le ha pubblicate nel 1989 Alba Andreini.

In particolare, i materiali dell'Archivio consentono non solo di sporgersi sulla ricerca narrativa che sta a monte dei racconti del *Meridiano di Roma*, ma di seguire nella fattispecie il cruciale itinerario che dalla fascinazione del genere fantastico conduce alla predilezione per i fenomeni della fantasticizzazione. Per fornire un esempio significativo, mi soffermerò in questo paragrafo conclusivo sulla relazione autointertestuale che lega «Dionisia», racconto emerso dalle carte donate dagli eredi nel 2016, a «Due sposi molto giovani», pubblicato sui *Diritti della scuola* il 10 agosto 1937, uno dei tanti scritti mai recuperati dall'autrice e destinato a essere riproposto soltanto nel 2002 all'interno del volume dei *Racconti dimenticati*, curato da Irene Babboni e Carlo Cecchi sotto la supervisione di Cesare Garboli.¹³

In «Dionisia» la storia è incentrata su una devota zitella il cui nome contiene un'allusione orgiastico-misterica che già preannuncia il risveglio di un'ardente pulsione erotica repressa: «Non si era fatta monaca per restare con la madre vecchissima, ma la sua clausura volontaria era più rigida di quella delle monache» (A.R.C. 52 I 1.39, c. 278r). In un simile grigiore esistenziale un dettaglio fisico sfugge però alla condotta monastica di Dionisia, preannunciando la soggiacente forza del suo desiderio: la «grande, strana bocca, dal labbro superiore piuttosto breve e gonfio, dal labbro inferiore più lungo e voluttuoso e segnato da un piccolo taglio» (c. 279r). Un giorno, un famoso pittore straniero si presenta a chiederle di visionare il quadro della Madonna che tiene nella sua camera. L'artista ricorda la figura deforme di Henri de Toulouse-Lautrec, ma il volto è carismatico e affascinante; osservato il quadro, la sua attenzione si fissa su Dionisia e le chiede il permesso di farle il ritratto. La donna è turbata, ma si lascia convincere; il pittore, tuttavia, non si limita a ritrarla, ma la incalza con domande insinuanti che hanno come oggetto la sua fede in Dio e la sua concezione del demonio.

Terminato il dipinto, il pittore lo lascia a Dionisia che, con un'evidente eco del *Portrait of Dorian Gray*, si ritrova a contemplare una sconvolgente immagine di se stessa ringiovanita e liberata dalle costrizioni della sua casta vita. Lo spettacolo ammirato di sé costituisce la soglia per entrare in un mondo di sfrenata sensualità: Dionisia sente voglia di ridere, mentre «la sua coscienza le parlava di una oscura felicità che ella avrebbe goduto in quella notte» (c. 284r). Tratto da una cassa dimenticata un «abito antico» (c. 284r) di lussuoso velluto viola, si riconosce finalmente nello specchio identica al ritratto, finché «una voce un po' aspra, che sospirava di desiderio, sussurrò a due passi da lei: Come sei bella, Dionisia» (c. 285r). Si tratta di un giovane di mirabile bellezza, misteriosamente penetrato nella camera, nel cui aspetto si riconosce però «qualche cosa di beffardo e insieme di

¹³ Rielaboro qui, mettendole a confronto, le letture dei due racconti proposte rispettivamente in Porciani, 2023, e Porciani, 2006.

carezzevole» (c. 285r). Egli si compiace con Dionisia perché ha indossato l'abito con cui potrà andare «alla festa del re» (c. 286r) e, vedendo che lei trema e sta per piangere, le chiede: «– Non mi riconosci? –». La risposta della donna è flebile, ma sicura: «– Sì, – mormorò Dionisia – Tu sei il demonio» (c. 286r).

Invano Dionisia tenta di resistere: dopo deboli obiezioni, si ritrova a seguire rapita il giovane, seppure a condizione di rientrare «prima che suoni l'ultimo colpo della mezzanotte», altrimenti resterà dannata per sempre. In un incantato paesaggio lunare, i due attraversano luoghi meravigliosi e traboccanti di sensualità finché arrivano a una festa dove «infinite altre coppie, e tutte identiche» ballano insieme a loro.

Dionisia sente il proprio seno vibrare al contatto del suo compagno ed è sempre più eccitata dalle parole e dagli atti che questi le rivolge, ma inesorabilmente scocca la mezzanotte. Mentre il demonio le ride sardonicamente dietro, Dionisia fugge verso la propria dimora; appena varcata la soglia, «cadde con un grido» (c. 286r), e qui la trovano, la mattina successiva, le serve:

Aveva il suo solito abito grigio, e la sua faccia era invecchiata e livida. Le labbra sembravano foglie secche. Esse le tolsero dal capo le forcine, e i suoi capelli grigi si sciolsero. Allora Dionisia aprì gli occhi, che subito si empirono di lagrime. (c. 286r)

La circostanza che Dionisia indossi il solito abito e non la lussuosa veste di velluto dell'ava suggerisce che l'esperienza della festa non è stata che un sogno, ma tale da lasciare un'impronta indelebile in lei, che adesso appare del tutto consapevole della privazione su cui poggia la sua vita o, piuttosto, quella che è la sua non vita: persino le sue labbra sono appassite.

Nonostante l'indubbia maggiore solidità dell'impianto narrativo rispetto ad altri testi del periodo, si può supporre che Morante non sia rimasta del tutto soddisfatta di questo racconto che si situa decisamente nella tradizione del fantastico, come mostrano l'apparizione del diavolo, la festa favolosa, la riproposizione del motivo fiabesco del limite temporale della mezzanotte. L'immagine del pittore straniero che dipinge il ritratto di una donna sola deve però aver continuato a fluttuare nella sua mente, generando una sua riproposizione in «Due sposi molto giovani». In questo caso la vicenda prende avvio dall'arrivo di Isabella e Giorgio, da poco uniti in matrimonio, in un «paesello di montagna [...] fatto a gradini di roccia e di tufo», abitato da «una strana gente, sospettosa e selvatica» (Morante, 2002: 107), dopo che il marito, maestro elementare, vi è stato trasferito. L'entusiasmo iniziale è presto sopraffatto dalla sinistra atmosfera che promana dai luoghi e dalle persone:

nel cielo, attraverso un ammasso di nuvole oscure e rossastre, filtrava un sole velato che, correndo lungo i dirupi fino ad un torbido fiume, spargeva sulla roccia e sull'acqua una luce obliqua e come riflessa; in quella luce i pini e gli abeti, immobili, acquistavano strani aspetti di fantasmi. (107-108)

Si nota già un primo tratto di fantasticizzazione, che poco dopo viene ulteriormente espanso: «via via che si avanzava la notte, il paesaggio pareva prepararsi al giungere

delle streghe o delle bufere» (108). Siamo proiettati in un ambiente ostile e minaccioso nel quale si fa ancora più pungente e tormentata la solitudine di Isabella quando il marito è a scuola. Nessun conforto le viene dalla presenza della vecchia e taciturna serva, «col volto racchiuso nel suo fazzoletto nero», simile a una delle streghe evocate in precedenza: ha «un volto oblunco e serio, dagli zigomi forti e le orbite profondamente incavate», e dalla sua bocca «incolore» escono solo parole in dialetto che «la sposina, intimidita, non capiva bene» (108). La nuova casa che sembrava un «nido» (107), adesso appare a Isabella «fredda ed estranea», né c'è modo di renderla «familiare» (108). Inutile poi provarsi a ingannare l'attesa cucendo o leggendo: «la dominava una triste pigrizia, un senso disperato di abbandono, e nelle lunghe ore di attesa chiamava Giorgio con lamenti teneri ed infantili. Le pareva che egli fosse partito per un lungo viaggio e la lasciasse ingiustamente sola» (108).

La solitudine si trasforma in vero terrore quando Isabella scopre in casa un topo, un dettaglio goticheggiante che accresce la tensione della «nuova vita. Le ore del giorno passavano lunghe e spente nell'attesa, finché il marito ritornava» (108). Ogni sera Giorgio è accompagnato da un gruppo di scolari che pure vorrebbero rendersi utili, ma Isabella «non si curava di guardarli, presa dai suoi pensieri» (108). La distanza dolorosa che la separa dalla realtà circostante si fa sempre più pronunciata finché giunge inaspettato un visitatore, che si può intuire Isabella accoglierà con curiosità e sollievo: «udì uno scalpiccio presso l'uscio. Era troppo presto per il ritorno di Giorgio, e quando ella guardò alla soglia, vide uno sconosciuto, alto e sorridente, che faceva un leggero inchino» (110).

Lo straniero, che si inserisce nel filone delle epifanie di bellissimi e misteriosi personaggi maschili tipiche della giovane Morante,¹⁴ «aveva occhi ampi e fondi, di un turchino scuro quasi viola, e le parole comuni, dette con quell'accento che faceva pensare ai viaggi, acquistavano un significato magico, incantevole e pauroso nel tempo stesso» (110). Si tratta di un pittore che, con la scusa di ritrarre Isabella, prende a frequentare la casa, dipingendo e raccontando dei suoi viaggi. Si sviluppa così nella mente della donna una divaricazione tra la figura del marito e quella esotica del pittore: «guardava fuori, ed immaginava se stessa nell'atto di valicare quei monti ed altri ancora, e di attraversare i fiumi e le foreste». Finché, com'è prevedibile, si scatena la gelosia di Giorgio: «– Signore, quando dunque sarà finito questo ritratto? –» (110), chiede questi, con «nei tratti la durezza dei suoi padri contadini che lavoravano i campi nel Meridione» (112). Il pittore deve, così, congedarsi: «ora lo straniero non pensava più alle montagne, camminava per un mondo di splendidi colori, mentre i due sposi rimanevano là, imprigionati fra i dirupi e il cielo tempestoso» (112). Una notte il marito si sveglia «di soprassalto» e scorge la moglie che piange; gliene chiede il motivo, mentre «gli parve che il buio fosse una prigione da cui non si poteva fuggire» (113). Isabella risponde di aver fatto un sogno, che

¹⁴ Si pensi all'enigmatico evaso della «Via dell'Angelo», uscito sul *Meridiano di Roma* il 14 agosto 1938, o allo sfuggente Andrea dell'altra versione del racconto, rimasta inedita e pubblicata solo nei *Racconti dimenticati* nell'ultima stesura intitolata «Peccati» (cfr. al riguardo Porciani, 2019: 33-74).

preannuncia la futura maternità:

– Mi pareva – ella mormorò, con la voce soffocata dalle coperte – di vedere il bambino. Batteva all’uscio e mi chiamava: «Mamma!» Era appena arrivato qui, vestito come i pellegrini, con un mantello lungo, un cappuccio, e un bastone per appoggiarsi. Aveva il viso pieno di rughe per il troppo piangere: «Sono arrivato, – diceva, – sono io, un maschio. Ed ecco qua. Per uno straniero che non era niente per te, tu cuocevi i dolci e appendevi i rami di pino. E per me che sono un povero pellegrino, il tuo primo, il maschio, e che vengo da un paese tanto lontano, non hai preparato con le tue mani neppure una cuffia, neppure un mantello. Non hai pensato a fare la casa bella, per me». (113)

Evidente è l’attenzione al meccanismo freudiano dei residui diurni, a dimostrazione di una prima familiarizzazione con la psicoanalisi: lo straniero si è trasformato in un cristiano «pellegrino», giunto «da un paese tanto lontano», che rimprovera alla madre, persa nelle sue fantasie esotiche, di trascurarlo; l’atteggiamento del bambino richiama la timidezza degli scolari, di cui lei non si è curata, superbamente volta verso i viaggi della propria mente; le «rughe» moltiplicano la «ruga sulla fronte» (112) osservata la sera prima sul viso di Giorgio. Il sogno sembra costituire un richiamo all’ordine suggerendo come la vera consolazione alla solitudine sia offerta dalla maternità.

Il finale consolatorio appare legato alla sede della pubblicazione, *I diritti della scuola*, una rivista per insegnanti elementari; non è escluso, tuttavia, che siano assemblati insieme segmenti narrativi di diversa provenienza: costretta dalla propria precaria situazione economica a ritmi di pubblicazione molto sostenuti, la giovane autrice spesso univa o riusava testi redatti in diverse occasioni. Ciò non toglie che in «Due sposi molto giovani» Morante appaia già più esperta, in grado di rinunciare a effetti troppo appariscenti per costruire un clima più allusivo e, in ciò, più persuasivamente inquietante. In primo luogo, sembra essersi resa conto che, per rappresentare le ossessioni erotiche delle sue protagoniste, non vi è bisogno dell’apparizione letterale del demonio e della duplicazione tra pittore reale e visione demoniaca: il fantastico si interiorizza e più angosciosamente si incunea nella perdita di senso di realtà dei personaggi. Al contempo, la caratterizzazione dei luoghi si fa più articolata e funzionale: la materia di «Dionisia» viene spostata in un’ambientazione arcaica e ostile, che emana un senso di minaccia inespressa ma palpabile. Siamo ormai distanti dai paesaggi assoluti in cui si sviluppavano le passioni melodrammatiche di *Qualcuno bussa alla porta* e molto in sintonia, invece, con le atmosfere spettrali e nebulose dei racconti del *Meridiano di Roma*, specie del cronologicamente ravvicinato «La nonna», uscito il 1° e l’8 agosto 1937, oltre che di altri inediti riemersi dall’Archivio.

Comprendiamo pertanto, a chiusura di questo itinerario a ritroso nell’opera di Morante, in che senso il rapporto fra i due racconti mostri esemplarmente le radici dell’uso più avanzato del fantastico da parte dell’autrice in termini di fantasticizzazione. «Due sposi molto giovani» dà già pienamente il senso di un fantastico posto al servizio della rappresentazione dei moti psicologici dei protagonisti, in una cornice che sostanzialmente rispetta il paradigma di realtà. Gli

scenari allucinati e angoscianti di *Aracoeli* si configurano quindi anche come un recupero della più profonda memoria di Morante, a conferma dell'estrema circolarità di motivi e procedimenti nel magmatico universo creativo di questa autrice.

Bibliografia

- BARDINI, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri Lischi, Pisa.
- (2012): «Elsa Morante e *L'Eroica*», *Italianistica*, XLI, 3, pp. 121-136.
- CARDINALE, Eleonora (2012): «“O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri”: prime osservazioni sul quaderno di Narciso», in Giuliana Zagra (a cura di), *Santi Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma, pp. 93-101.
- CESERANI, Remo (1983): «Le radici storiche di un modo narrativo», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 7-36.
- (1990): *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- (1999): *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari.
- CIANFONI, Mario (2017): «“La divina onda de le solitudini”: tre poesie ritrovate di Elsa Morante», *Otto/Novecento*, XLI, 1, pp. 85-110.
- D'ANGELI, Concetta (2003): *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma.
- GRAGNOLATI, Manuele (2013): *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano.
- LAGHEZZA, Beatrice (2012): «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Felici, Pisa.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (2000): «Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante», in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 10-36.
- MORANTE, Elsa (1987): *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Cesare Garboli, Adelphi, Milano.
- (1989): *Aracoeli*, Einaudi, Torino.
- (1994a): *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino.
- (1994b): *Lo scialle andaluso*, Einaudi, Torino.
- (2002): *Racconti dimenticati*, a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, prefazione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino.
- (2012): *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Einaudi, Torino.
- (2017): *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche (1950-1951)*, a

cura di Goffredo Fofi, Einaudi, Torino.

PORCIANI, Elena (2006): *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli (CZ).

— (2018): «Remo Ceserani e la teoria (provvisoria) dei modi», in Stefano Lazzarin e Pierluigi Pellini (a cura di), *Un «osservatore testimone e attento». L'opera di Remo Ceserani nel suo tempo*, Mucchi, Modena, pp. 362-382.

— (2019): *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza Università Editrice, Roma,

<https://www.editricesapienza.it/node/7824> [ultimo accesso 23.08.2023].

— (2023): *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Quodlibet, Macerata.

PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

ZINATO, Emanuele (2015): «Note su spazio, corpo e percezione in *Aracoeli* di Elsa Morante», in Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata.

Beatrice Manetti

Angeli, insetti e altre divinità in incognito: il fantastico a bassa intensità di Rossana Ombres

L'articolo ripercorre la produzione narrativa di Rossana Ombres, individuando nel sacro la categoria privilegiata che presiede ai procedimenti di *fantasticizzazione* cui la scrittrice sottopone la propria materia narrativa e alla quale rimandano o sono funzionali tutti gli altri temi, i *topoi* e le strategie retoriche che concorrono al medesimo effetto: la casa infestata, il doppio, l'ellissi, le coincidenze e le apparizioni inesplicabili, i passaggi di soglia. Si cercherà inoltre di mettere in luce come il riuso di tali temi e procedimenti narrativi obbedisca a moventi che cambiano nel corso del tempo: dallo scavo nei fantasmi mitico-culturali del femminile in *Principessa Giacinta* (1970) e in *Serenata* (1980) alla trasformazione della memoria in dispositivo onirico e magico in *Un dio coperto di rose* (1993) e in *Baiadera* (1997).

The article traces the narrative production of Rossana Ombres, identifying the sacred as the privileged category that presides over the processes of fantasticization to which the writer subjects her narrative material and to which all the other themes, topoi and rhetorical strategies that contribute to the same effect refer or are functional: the haunted house, the double, the ellipsis, coincidences and inexplicable apparitions, threshold crossings. An attempt will also be made to highlight how the reuse of these themes and narrative procedures obeys motives that change over time: from the excavation into the mythical-cultural ghosts of the feminine in Principessa Giacinta (1970) and Serenata (1980) to the transformation of memory into a dreamlike and magical device in Un dio coperto di rose (1993) and in Baiadera (1997).

1. Revisioni e reinvenzioni del sacro

Giacinto Spagnoletti, ripercorrendo la traiettoria di Rossana Ombres, riconosce nell'autrice un «caso clamoroso di inadempienza della critica [...] a cui il tempo infine ha dato ragione, man mano che i [suoi] libri raggiungevano una maggiore circolazione, non limitata ai soli “iniziati”» (1994: 830). Il tempo ha dato ragione anche a lui, ma solo a proposito dell'inadempienza della critica. Quando Spagnoletti scrive queste righe, Ombres aveva alle spalle una lunga e fortunata stagione poetica, avviata nel 1956 con *Orizzonte anche tu* e conclusa nel 1975 con *Le belle statuine*; per oltre vent'anni, dal 1963 al 1987, aveva occupato una posizione di rilievo nell'establishment intellettuale come critica letteraria della *Stampa*; dal 1970, il prevalere di una vena narrativa già messa alla prova nei racconti usciti tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 sul *Mondo* di Pannunzio si era concretizzato in quattro titoli che non erano sfuggiti né ai recensori più attenti né alle giurie dei

maggiori premi letterari.¹ Eppure il silenzio creativo seguito alla pubblicazione dell'ultimo romanzo, *Baiadera* (1997), è stato accompagnato da un analogo e più inspiegabile silenzio tanto dal punto di vista editoriale quanto nell'ambito degli studi accademici, e in misura ancora maggiore nei processi imperscrutabili che presiedono alle canonizzazioni e alle riscoperte. Oggi più che mai, insomma, è «come se la presenza della Ombres nella nostra letteratura possa considerarsi meramente occasionale» (Spagnoletti, 1994: 830).

Si deve a Danielle Hipkins il primo tentativo di ricollocazione della narrativa ombresiana nella nostra letteratura, con un saggio sul romanzo *Serenata* (Hipkins, 2007a) che, rivisto e ampliato, è diventato un'acuta ricognizione critica dell'intera produzione narrativa dell'autrice, assunta come caso esemplare, insieme a quelli di Francesca Duranti e Paola Capriolo, della rivitalizzazione contemporanea del genere fantastico a opera delle scrittrici (Hipkins, 2007b). Hipkins incentra la sua definizione e la successiva perimetrazione di un fantastico femminile italiano tardo novecentesco sul ricorso consapevole e spesso antagonistico all'intertestualità, intesa, anziché come un sintomo di epigonismo, come strumento di ridiscussione dei modelli discorsivi (maschili) dominanti, di liberazione dall'angoscia dell'influenza e di apertura di uno spazio letterario *altro* in cui affermare il protagonismo di soggetti tradizionalmente marginalizzati.

E tuttavia, al momento della verifica sui testi, una comprensibile cautela induce la studiosa a problematizzarne l'iscrizione nel fantastico *tout court* e a parlare semmai, a proposito di *Principessa Giacinta*, di «elusive fantastic genre» (Hipkins, 2007b: 171) o, più in generale, di «a unique, poetical use of the fantastic that draws on a rich lexicon of mysticism, the Judeo-Christian religious tradition, superstition and fable» (169). Ombres, insomma, farebbe propri una strategia discorsiva e un repertorio tematico considerati tradizionalmente incompatibili con l'effetto perturbante prodotto dal fantastico: l'intransitività delle immagini poetiche (Todorov, 1997: 64-66) e «il meraviglioso delle fiabe, delle leggende e della mitologia, l'iconografia delle religioni e delle idolatrie» che Roger Caillois ascrive al «fantastico istituzionalizzato» (1984: 10).

Il nodo della narrativa ombresiana e del suo ambiguo statuto di genere sta tutto qui. Al di là dello sperimentalismo che la contraddistingue e che fa di ciascun romanzo un *hapax* retorico e stilistico, il suo schema narrativo privilegiato coincide con la traiettoria esistenziale di una giovane donna di estrazione borghese dalle spiccate inclinazioni intellettuali e artistiche, colta nel momento di una crisi o di un'epifania oppure illuminata retrospettivamente dalla luce della fatalità. Che si accanisca a confondere le coordinate spazio-temporali, a slogare la sintassi narrativa e a dissolvere i personaggi nei sottosuoli della psiche come in *Principessa Giacinta*; che appunti la sua vena satirica contro i riti sociali e le devianze segrete della borghesia

¹ Il romanzo d'esordio *Principessa Giacinta* (1970) vince il premio Sila nel 1971 e dieci anni dopo *Serenata* (1980) è finalista al Campiello. Con *Un dio coperto di rose* (1993) Ombres entra nella cinquina del premio Strega senza l'appoggio della casa editrice Mondadori e successivamente si aggiudica il Superpremio Grinzane Cavour.

torinese o del sottobosco editoriale di provincia, come accade rispettivamente in *Memorie di una dilettante* (1977) e in *Serenata*;² che tenti infine un autoritratto per interposto personaggio in *Un dio coperto di rose* o un personale ritorno alle origini nell'amicizia femminile narrata in *Baiadera*, Ombres frequenta assiduamente i territori, mimetici per eccellenza, del romanzo di formazione, intrecciato talvolta al genere affine del romanzo sentimentale.

Se in questo impianto discorsivo inequivocabilmente realistico «la realtà è sempre sul punto di crescere nel fantastico» (Ombres, 1993: risvolto di copertina) è appunto perché la messa in scena di vicende e figure quotidiane tende sistematicamente a proiettarsi «nell'immaginario in situazioni o personaggi sacrali e simboli» (Margoni, 1979: 10170), prelevati di volta in volta dalla mitologia cristiana, dalla mistica ebraica, dalla sapienza alchemica e dalla tradizione folclorica. Il sacro, dunque, è il lievito essenziale che presiede non tanto al fantastico propriamente detto, quanto piuttosto ai processi di «fantasticizzazione» (Ceserani, 1996: 101) cui Ombres sottopone la propria materia narrativa; e al sacro rimandano o sono funzionali tutti gli altri temi, i *topoi* e le strategie retoriche che concorrono al medesimo effetto: la casa infestata, il doppio, l'ellissi, le coincidenze e le apparizioni inesplicabili, i passaggi di soglia.

I motivi di questa predilezione sono molti e di ordine diverso. In primo luogo, nell'aporia che sembrerebbe derivare dall'interdizione di Caillois si nasconde in realtà una presa di posizione ideologica: perché il fantastico istituzionalizzato è proprio quello che meglio si presta alla de-istituzionalizzazione, ossia alla revisione critica. Il 'superato' non irrompe nel realismo ombresiano per produrre lo «scandalo» di «una lacerazione [...] quasi insopportabile nel mondo della realtà» (Caillois, 1984: 90), ma come strumento di conoscenza e di ricostruzione di un immaginario inedito. Nel momento in cui mette le proprie ordinarie eroine al cospetto del sacro, decontestualizzandolo e rifunzionalizzandolo, Ombres scandaglia i sedimenti culturali che hanno contribuito alla cristallizzazione del «fantasma» del femminile, all'incrocio tra biologia e storia, determinismi individuali e determinazioni sociali (Laghezza, 2018); e ne decostruisce i significati abituali servendosi degli stessi materiali, secondo quel «critical mythic revisionism» (Re, 1993: 84) che è un tratto ricorrente nella scrittura e nel pensiero delle donne tra gli anni '70 e gli anni '80 del Novecento.

La frequentazione della galassia del sacro, però, significa per Ombres qualcosa di più: sia dal punto di vista biografico (il legame con le origini ebraiche, rinsaldato per via culturale con gli studi di teologia), sia sul piano della poetica, sia come «tecnica specifica di costruzione del testo», che dalla poesia transita nella prosa narrativa appunto nella forma del «costante ricorso alla doppia prospettiva simultanea del quotidiano e del mitico, del borghese e del "sacro"» (Margoni, 1979: 10171). Si tratta

² *Memorie di una dilettante* è escluso dalla mia analisi proprio per l'invadenza programmatica della polemica sociale e della vena satirica, che le rare apparizioni oniriche di tre figure in costume da caccia non bastano a disincagliare da un rapporto frontale, quindi integralmente mimetico, con l'attualità.

di una modalità dello sguardo, e della rappresentazione romanzesca, nella quale è in gioco, più che il ritorno del represso, la sua persistenza sotto la superficie della realtà, come sopravvivenza dell'infanzia nella maturità e della preistoria nella storia; più che il conflitto tra naturale e soprannaturale, una metafisica immanente non lontana da quella teorizzata da Savinio, con le eroine dell'Antico Testamento, le gerarchie angeliche della tradizione ebraico-cristiana, le streghe e le sciamane della cultura popolare al posto degli dèi e degli eroi della Grecia classica.

Ivos Margoni ha colto in questo atteggiamento «un tropismo regressivo (dalla maturità all'infanzia, dall'infanzia alla cerchia familiare) manifestamente parallelo a quello che dalla quotidianità borghese conduce al mito e al “sacro”» (1979: 10172), lungo una direttrice, cioè, esattamente opposta rispetto a quella del fantastico moderno, dove «le sacré, en devenant profane, aboutit au fantastique» (Bessière, 1974: 50). Qui, al contrario, i temi e i *topoi* del fantastico, nel loro essere accolti come perfettamente verosimili, si sacralizzano. E si offrono da un lato come lo strumento di un reincantamento del mondo tutt'altro che innocente, meno consolatoria via di fuga che unità di misura della perdita; dall'altro come vocabolario e sistema figurale per dire la doppia natura – *fascinans* e *tremenda*,³ poiché più radicalmente di qualsiasi altra minaccia i confini dell'identità individuale e la capacità di autodeterminazione del soggetto – delle esperienze fondamentali: l'amore, la morte, l'estrema solitudine e il doloroso senso di elezione che derivano da questa doppia vista.

2. La mente infestata

Nella parabola creativa ombresiana la poesia riveste un ruolo di assoluto rilievo, non solo perché occupa interamente i primi vent'anni di attività dell'autrice, ma perché suggerisce temi, immagini, moduli stilistici e schemi compositivi anche alla narrativa; e con speciale evidenza nel primo romanzo, *Principessa Giacinta*, la cui lunga gestazione si intreccia cronologicamente a quella della raccolta *L'ipotesi di Agar*, uscita nel 1968 nella collana einaudiana «La ricerca letteraria» diretta da Guido

³ «Il contenuto qualitativo del numinoso [...] è da un punto di vista il momento già analizzato del tremendo che repelle, ricco di *majestas*. Ma da un altro, è chiaro che è qualcosa in pari tempo di tipicamente *attraente*, captivante, *affascinante*, il quale si intreccia in una strana forma di armonia contrastante con il momento repellente del *tremendum*» (Otto, 1966: 42-43). Sulla costitutiva ambivalenza del sacro riflette anche Roger Caillois, secondo il quale «il movimento essenziale della dialettica del sacro» fa sì che «[o]gni forza che lo incarna tend[a] a dissociarsi: la sua originaria ambiguità si risolve in elementi antagonisti e complementari ai quali si riferiscono i sentimenti di rispetto e di avversione, di desiderio e di paura ispirati dalla sua natura necessariamente equivoca. Ma non appena questi poli nascono dal dispiegarsi di quella natura, provocano, ciascuno per parte sua e proprio in quanto detengono il carattere del sacro, quelle stesse reazioni ambivalenti che li avevano fatti isolare l'uno dall'altro» (2001: 31). In modo analogo, René Girard riconosce nella «violenza ora reciproca ora unanime e fondatrice» i due momenti «del processo di sacralizzazione», e nella vittima espiatoria il *doppio mostruoso* [cui] va fatto risalire il carattere spettacolarmente o discretamente mostruoso di ogni creatura sacra. L'unione del malefico e del benefico costituisce, naturalmente, la mostruosità prima ed essenziale, l'assorbimento da parte dell'essere sovrumano della differenza tra la 'buona' e la 'cattiva' violenza, la differenza fondamentale cui tutte le altre paiono subordinate» (1992: 347-349).

Davico Bonino, Giorgio Manganelli e Edoardo Sanguineti, in un periodo in cui Ombres guarda con interesse alle proposte della neoavanguardia. Proprio in Sanguineti e in Antonio Porta la critica ha individuato i modelli più vistosi della svolta della scrittrice: il primo per il tentativo di diagnosticare la dissoluzione del soggetto servendosi di elementi culturali eterogenei, il secondo per la violenza espressionistica delle immagini e la pervasività della tematica sessuale, nelle quali si incarna un rapporto traumatico col mondo.⁴ Una parentela analoga può essere chiamata in causa per lo sperimentalismo che caratterizza *Principessa Giacinta*, dove la liquefazione della trama, la scomposizione cubista dei personaggi e il *pastiche* linguistico rendono particolarmente ardua l'installazione nel tessuto narrativo, e quindi l'individuazione, di eventuali 'tracce di fantastico'.

La situazione chiave del romanzo, infatti, è una doppia reclusione: quella dell'anonima protagonista e voce narrante nel proprio appartamento, dal quale tenta di comunicare con l'esterno tramite lettere non finite né spedite e telefonate via via più disturbate da misteriose *défaillances* della teleselezione; e quella di chi legge dentro la psiche della donna, che centrifuga i dati della realtà in un incessante processo metamorfico. Tutto, di conseguenza, risulta instabile, provvisorio, suscettibile di rovesciarsi nel proprio contrario o di dissolversi nel nulla (come sempre sul punto di dissolversi nel nulla è il linguaggio, terremotato da frasi troncate e puntini di sospensione): le coordinate spaziali, per cui la stanza d'albergo a Venezia su cui si apre e si chiude il romanzo si confonde con l'appartamento romano in cui è ambientata gran parte della vicenda, in «an Escher-like, dream structure in which one interior unfolds into another without us ever being aware of the point at which the narrator has crossed over» (Hipkins, 2007b: 172); il trattamento della dimensione temporale, che privilegia la ricorsività e l'acronia rispetto alla consequenzialità degli eventi; persino l'identità della protagonista, scissa e reduplicata nelle improvvise proiezioni in Caterina von Bora, «la suora che sposò Martin Lutero, congiungendo la purezza dell'abito monacale alla fecondità del grembo materno» (Spinazzola, 2007: 104).

Perdita della nozione del tempo, metamorfosi degli spazi, destabilizzazione della psiche: non è un caso che questa costellazione di *topoi* si accompagni quasi invariabilmente a un motivo cronotopico prediletto dalla narrativa fantastica, quello della casa infestata (Lazzarin, 2002: 146). Perché è innegabile che il motivo centrale della vicenda di *Principessa Giacinta*, nonché il principio (dis)organizzatore della struttura del testo, sia proprio quello della *haunted house*. L'infestazione è preceduta, significativamente, da un furto nell'appartamento, ossia da una violazione predatoria dello spazio domestico proveniente dall'esterno, che annuncia e prepara la sua successiva occupazione dall'interno, e dalla perdita di un manoscritto al quale la

⁴ Faccio riferimento, in particolare, all'articolo «L'ipotesi di Agar di Rossana Ombres», uscito senza firma il 21 luglio 1968 su *E*, il supplemento a colori dell'*Espresso*, ma quasi certamente di Enzo Siciliano, che insieme a Enzo Golino curava la pagina letteraria dell'inserto.

protagonista, che è giornalista e scrittrice, stava lavorando;⁵ ma soprattutto da un altro fenomeno soprannaturale tipico del repertorio tematico del fantastico, e cioè l'animazione del ritratto del nonno, il cui misterioso vaticinio in rima è interpretato dalla donna come il «più scarno compendio possibile» della sua vita (Ombres, 1970: 30).

Ci sono a questo punto tutti gli elementi perché gli invasori possano far sentire il loro «vagito di barbagnani» (41) e infine mostrarsi:

Sono LORO. Finalmente si manifestano, c'è dunque qualcosa di decisivo nell'aria un messaggio una minaccia la mappa d'un luogo d'esilio o d'un mare che vuole essere nuotato solo in senso verticale... Scarabangelo è la prima parola che ho cominciato a pronunciare, e qualche anno dopo a scrivere [...] Credo di aver tirato fuori quella parola con molto dolore e temendo una sciagura [...] Credo, ma non ricordo bene. Invece ricordo bene quando la scrivevo le prime volte [...] e io con la penna, pennino Mole Antonelliana, in aria ad aspettare: sarei stata azzoppata? Sarebbe arrivato qualcuno a tagliarmi la lingua con un coltello o a levarmi gli occhi con un cucchiaino? (tanti anni dopo pensai che Eva fosse in quello stato di attesa il giorno che partorì la prima volta, dopo la cacciata e le minacce [...]). Oggi credo fermamente che la parola sia stata con me quand'ero nello stato fetale [...] e sia venuta alla luce, come si dice, precisamente con me allo stesso momento, obbligandomi ad un singolare gemellaggio, quale può essere quello di un neonato di sesso femminile con una parola. (42-43)

Gli scarabangeli, dunque, «prima di farsi corpo metamorfico e contaminante, sono innanzitutto 'parola'» (Cavatorta e Santini, 2021: 149). Una «parola-viticcio» (Lazzarin, 2007), come quelle del bestiario fantastico di Landolfi,⁶ ma soprattutto una parola dell'infanzia – che ha accompagnato la giornalista con le sue misteriose apparizioni fino all'hotel veneziano in cui si è verificata «la grande epifania» (Ombres, 1970: 44) – e di un'infanzia sessualmente connotata, che si dispiega a ritroso nel tempo fino alle origini della femmina umana.

Le parole-vitici ossessionano, perseguitano, infestano, appunto, la mente: così è anche per gli scarabangeli, che transitano nell'appartamento di *Principessa Giacinta* dall'ultima poesia dell'*Ipotesi di Agar*, come se fossero sopravvissuti alla perdita del manoscritto e dilagassero adesso in uno spazio al tempo stesso fisico e simbolico.⁷ Proliferando sui libri, impongono un metodo di lettura che disdegna la coerenza delle trame e si concentra «su una parola o su un gruppo di parole», subito dimenticate per «altre più affascinanti» (50); insediandosi sulla scrivania, sui fogli e fra i tasti della macchina per scrivere, impediscono alla protagonista di «scrivere articoli: se appena tentassi li costellerei della loro sagoma, a meno di parlare di loro e di me» (54); aggregandosi in colonie, compongono lettere e numeri, «preferiti S e G, 8 e 0 che maturano – infatti sono a lenta composizione – nei posti più in vista» (77).

⁵ E che è forse proprio *L'ipotesi di Agar*, come lascia supporre la sintetica descrizione che la donna fa del manoscritto perduto, dove compaiono figure, immagini e situazioni ricorrenti nella raccolta del 1968.

⁶ Sulla doppia natura delle creature landolfiane, «la cui ubicazione rispetto alla mente è indefinibile (sono parole o bestie?)», si veda anche Amigoni, 2004: 78-87 (85 per la citazione).

⁷ In «Battaglia con gli scarabangeli per il possesso di un ritratto che fa notte» le creature infestanti «infracidano i calamai ungono i fogli appoltigliano la carta nell'impiallacciatura / del tuo tavolo del tuo rigatino del vestito di te e te stesso» (Ombres, 1968: 87).

Se una casa infestata è un'«immagine della psiche umana e delle forze che se ne disputano l'egemonia» (Lazzarin, 2002: 152), gli scarabangeli, in quanto parola, incarnano allora la vocazione e l'ossessione creativa della loro vittima. Ma «benché le parole-vitici non abbiano rapporti con il reale, si impongono tuttavia al reale: si manifestano e non siamo in grado di eluderne la presenza, reclamano una realtà che non possiamo negar loro» (Lazzarin, 2007: 311). E poiché lo spazio che separa i due elementi di questo composto antinomico è lo stesso che si estende tra il punto più basso della terra e il punto più alto del cielo, è fra questi estremi che gli scarafaggi angelici dispiegano la propria doppiezza ontologica di ripugnanti creature del sottosuolo e di annunciatori soprannaturali di una grazia impregiudicata.

Nella loro natura di insetti mollicci, agglutinati in grappoli semoventi, dotati di molteplici orifizi dai quali spunta «come una capocchiella di spillo rosa» (Ombres, 1970: 78) e organizzati in gerarchie sociali tanto misteriose quanto insindacabili, gli scarabangeli sembrano dediti quasi esclusivamente a una frenetica attività riproduttiva: «Ogni notte urlano e si comportano tra di loro molto lascivamente: ingrandiscono con una sfrenatezza che mi fa schifo [...]. I due aggettivi che li possono definire sono questi: bestiali e infognati» (89). Gli effetti di questo assedio così esplicitamente connotato dal punto di vista sessuale ricordano, più che il Gregor Samsa della «Metamorfosi», il «Mar delle Blatte» di Landolfi, dove la ripugnanza si intreccia alla fascinazione e dove la verginità della «giovane protagonista, Lucrezia, [...] assume un ruolo centrale» (Cavatorta e Santini, 2021: 152); con la differenza che in *Principessa Giacinta* il punto di vista privilegiato non è quello maschile, orientato alla competizione per il possesso della donna e non privo di connotazioni sadiche, ma quello della protagonista, tanto arroccata nella difesa della propria inviolabilità quanto disposta a sbarazzarsene senza il concorso del maschio.

All'origine di questo atteggiamento c'è un'idea degradata della sessualità (e della maternità), come se la «Giornalista [...] si fosse fissata in una sua inguaribile fase puero/anale, inibita e repulsoria, e quindi dell'eros avesse incamerato e custodito esclusivamente gli elementi sgradevoli [...] con connessi fetori e nausea» (Lunetta, 1979: 10164). Si capisce così perché l'identificazione in Caterina von Bora non abbia alcun carattere liberatorio: è uno sdoppiamento conflittuale, un teatro di battaglia tra l'ex suora avvizzita dalle gravidanze, saggia e un po' ottusa governatrice della casa, spettatrice, ispiratrice e vittima delle esternazioni dottrinarie del marito, e la graziosa ragazza dai «capelli lunghi e lisci e sottili, che denotano buona nascita [...] un seno quale si conviene a donna giovane che non abbia rapporti amorosi, gambe sottili e perfettamente depilate» (Ombres, 1970: 26-27). Ed è ugualmente significativo che di Savinio venga evocata la creatura metamorfica forse più perturbante, nel ritratto che l'antagonista maschile E. – un po' amante, un po' sposo promesso, un po' terapeuta – fa della propria madre incinta: una poltromamma-scarafaggio dalle «ali nere sbilenche» che gocciola perline «fetide: [...] e intanto mia madre si guardava allo specchio: un peso eccessivo, diceva, un bambino di nove chili! e gonfiava e diventava di vimini, una mamma-sedile» (17).

Per quanto immondi, gli scarabangeli sono però anche sacri (immondi, forse, proprio perché sacri). E dispiegano la propria natura angelica additando alla loro ospite una conoscenza ‘altra’, che ha anch’essa in qualche modo a che fare con l’origine:

Ieri mi è venuta in mente una cosa che poi mi ha fatto ribrezzo: non potevano essere i miei primi vagiti, quei gridetti di barbogianni, che ora mi ritornavano per segnalarmi l’allacciatura del circolo, dove ero cominciata e ora finivo?

[...] [C]on loro mi sono abituata a vedere nel piccolo, sempre più nel piccolo; osservarli con attenzione è come affacciarsi a un pozzo e distinguere tutto quello che c’è alla fine, ossia al principio [...]. Con loro mi sono abituata a guardare anche “sotto” e a pensare al sotto di ogni cosa e a vederlo [...] il sotto è sempre spaventoso, ecco perché è bene che resti coperto. (64-66)

Più che alla specie letteraria delle blatte landolfiane, allora, le creature infestanti di *Principessa Giacinta* potrebbero opportunamente essere ricondotte a quella della blatta solitaria di Clarice Lispector, che uscendo da un armadio trascina la protagonista della *Passione secondo G.H.*, anche lei una donna sola e un’artista, «in una specie di volo sciamanico alle sorgenti del tempo, al nucleo indifferenziato dell’esistenza» (Trevi, 2013: 16). Come G.H., anche il personaggio di Ombres cerca di rendere a parole la propria esperienza del sacro nella sua nuda e duplice essenza; e come G.H., anche lei compie una sorta di rito eucaristico ingoiando la materia immateriale – corpo e simbolo, bestia e parola – dei propri messaggeri. «Mangiarla significa sopperire a una carenza, riappropriarsi di quel lato “inumano” dell’esistenza che alla coscienza di G.H. appare come l’Eden perduto (“Sono stata espulsa dal paradiso quando sono diventata umana”）」 (Trevi, 2013: 18).

A differenza del personaggio di Lispector, la protagonista ombresiana è stata espulsa dall’Eden quando è diventata una donna, anzi, la prima donna. Ora gli scarabangeli – incarnazioni di una doppia origine, terrestre e celeste – le offrono l’alternativa tra il destino di Eva, «une série d’accouchements et la mort» (Causse e Lapouge, 1975: 166), e quello di Lilit, «démone femminile schivo d’amplessi / che non sa qual sia l’uomo e quale il caprone / e l’uno e l’altro rifugge [...] / e genera ad ogni nuova luna / dolci creature angeliche / dalle ali di scarafaggio» (Ombres, 1974: 86). In quest’ottica, *Principessa Giacinta* si può leggere anche come un romanzo d’amore, ma non perché racconti la «storia di una delusione e di un abbandono» (Garboli, 1970), bensì perché accerta l’irredimibile irrealtà dell’incontro fra un uomo e una donna, che può realizzarsi, come di fatto si realizza qui, soltanto nella forma della dilazione, della latenza, del vagheggiamento fantasmatico. «Che vogliono darmi indicazioni di strategia per quando verrà il giorno?» (Ombres, 1970: 133), si chiede la protagonista del romanzo studiando i suoi ospiti inquietanti; «il giorno» è sia quello dell’Armageddon sia quello della prima notte di nozze nell’albergo veneziano, il *Grand Hotel E.* (non per caso): due eventi ugualmente definitivi e dislocati entrambi in un tempo incerto, già venuto e continuamente a venire, al punto da confondersi l’uno con l’altro. Mentre le comunicazioni telefoniche con E. diventano sempre più difficoltose, il romanzo si interrompe a metà di una frase, chiudendo intorno alla protagonista il cerchio della narrazione: lì dove la fine coincide con l’inizio, la donna

rimane in attesa di affrontare nella realtà, o più probabilmente di rimettere in scena nell'immaginario, la sua battaglia finale.⁸

3. *Fantasma d'amore*

In un'intervista sul suo terzo romanzo, *Serenata*, Rossana Ombres riconosce nell'Annuncio dell'angelo a Maria uno dei motivi chiave del proprio immaginario poetico:

Al tema dell'Annuncio, che s'affaccia per tutto il mio recente romanzo, avevo già dedicato un poemetto [...] e due poesie del *Bestiario d'amore* [...]. E così per altri temi: che sono i «miei» temi, insistenti, ossessivi a volte fino alla mania. Se in poesia aggrediscono coi loro misteri, affollati quasi ferocemente di immagini [...], in prosa si dispiegano come placati, rivelati... E possono configurarsi come nuclei narrativi. (TuttoLibri, 1980: 21)

Il poemetto cui Ombres fa riferimento si intitola «L'annuncio» e mette in scena un cerimoniale interiore, un 'a tu per tu' misterico fra la donna e l'angelo; nella poesia «Serenata», inclusa anch'essa in *Bestiario d'amore*, «l'Angelo Novo» porta un messaggio inedito, per cui Maria non è più lo strumento passivo dell'incarnazione di un dio, ma il soggetto di una sorta di investitura poetica: «Lei, visitata da quelle pupille in quella / soavissima lividura di sabbia, / riconobbe l'amanuense del meraviglioso: / a immagine fu e somiglianza» (Ombres, 1974: 11). Nel romanzo omonimo, infine, lo stesso motivo affiora di continuo nella vicenda della protagonista, offrendosi come sottotesto simbolico e chiave interpretativa della sua passione amorosa, esplicitata in un passo che spiega fra l'altro anche il significato della parola 'serenata':

Più volte era accaduto alla dottoressa Nardi, appassionata d'arte, ma di scelte disordinate e maniacali, di vedere nelle Annunciazioni tutt'altro che una donna al colmo della felicità. [...] In una chiesa di V. [...] una celebre Maria annunciata le sembrò terrorizzata, in atto di fuggire il suo celeste persecutore! Mentre l'angelo appariva sempre come intento ad una serenata. (Ombres, 1980: 99-100)

Nelle riletture ombresiane, l'apparizione dell'angelo a Maria è un evento numinoso non perché preluda a una maternità divina (che viene anzi sistematicamente a mancare), ma perché riporta alla luce due tipi di represso, spesso confondendoli l'uno con l'altro: quello individuale, biografico-psichico, e quello collettivo, mitico-culturale. Nell'attrito che produce tra metafisico ed erotico, ossia fra le strutture dell'immaginario più profondamente implicate nell'origine, l'apparizione dell'angelo riapre nella realtà quotidiana l'orizzonte perduto del sacro e interpella la donna con

⁸ Hipkins (2007b: 174) legge diversamente il finale del romanzo, nel quale intravede il superamento di uno stato psicotico e l'uscita dall'autoreclusione. Ma poiché niente interviene a modificare la situazione iniziale, mi sembra che si tratti piuttosto di una perturbante (e tutta mentale) coazione a ripetere, che lascia intatto «il clima di attesa totale di fronte [...] all'incontro con l'altro da sé: il diverso, il doppio, il numinoso», dove «alto e basso, puro e impuro, mondo futuro e presente risultano indeterminati nell'ambivalenza dell'immagine» (Runcini, 1996: 126).

una forza sovvertitrice che la atterrisce ma al tempo stesso le dischiude una dimensione inedita dell'esistenza.

In *Serenata*, questo estremo passaggio di soglia è accompagnato e reso possibile da un fenomeno analogo, che costituisce l'altro elemento di 'fantasticizzazione' dell'avventura sentimentale della protagonista: il superamento di una frontiera geografica che è anche una frontiera culturale (Lugnani, 1983: 195-196). Consulente editoriale affermata in una moderna città del Nord Italia, Sara Nardi ha fatto proprie le virtù del luogo in cui abita, trapiantandovi apparentemente senza sforzo le proprie radici meridionali: è «amabile [...] attiva e vivace» (Ombres, 1980: 51), svolge il proprio lavoro con autorevolezza, competenza e dedizione, e intrattiene una relazione bene educata, all'insegna del reciproco rispetto, con un giornalista politico il cui merito principale è di non annoiarla. Le tracce di un diverso codice culturale che riescono a farsi largo in questa vita regolata dalla ragionevolezza sono residui addomesticati di antiche superstizioni infantili – come il frammento dell'armatura di Clorinda ereditato dalla nonna – che fanno sentire Sara «la copia di città d'altre creature [...] nate e vissute dove stava per andare», in «una notte genetica che aveva fruttato lei» (12).

Un viaggio di lavoro al Sud, nella terra d'origine dei nonni, dà infine consistenza a queste ombre. Nella città di G., Sara si sente reclamata da un luogo e da un tempo remoti, dove il piano della realtà è continuamente increspato dall'apparizione di simboli che la seducono e la inquietano. Senza scartare mai in maniera plateale dal piano della verosimiglianza, Ombres vi intesse una filigrana emblematica di segni che danno al viaggio di Sara la coloritura soprannaturale della premonizione: le uova, i fichi e il pane nella casa dello scrittore Lozito, disposti sul tavolo come offerte sacrificali a un dio ignoto, l'odore di fichi «carnalmente celestiale» (49) che Sara avverte in chiesa, nella sua camera d'albergo e sulla spiaggia di A., i gigli rosseggianti sul cancello della vecchia casa dei nonni – lo stesso fiore, ricorda Ombres nell'intervista già citata, «che segna le più sorprendenti vicende della solitaria e visionaria protagonista di *Principessa Giacinta*; [...] un fiore cosmico e un fiore che pulsa di sangue, che crepita di lingue di fuoco: è il giglio che nell'iconografia è retto dall'Angelo Annunciante, ma carnalmente vivo!» (TuttoLibri, 1980: 21).

Nient'altro, almeno apparentemente, sembra accadere. Il racconto del viaggio si interrompe con l'invito a una serata a casa di un piccolo editore locale e con la decisione di andare a visitare, il giorno successivo, la casa dei nonni – un invito ripetutamente declinato e un progetto sospeso fra desiderio e riluttanza – e la vicenda riprende quando Sara è ormai tornata a M. Con una vistosa ellissi, che costituisce un ulteriore elemento di fantasticizzazione del testo,⁹ Ombres enfatizza la principale

⁹ L'ellissi è fra i procedimenti retorici privilegiati dalla narrativa fantastica, come rileva Irène Bessière riferendosi al *Giro di vite* di Henry James, dove «[t]out procède par ellipse». E ancora, più in generale: «Il y a Appel, il y a Quête, mais l'objet de l'une et de l'autre reste obstinément absent. Pour séduire, l'œuvre fantastique se doit de décevoir. Elle paraît installer une manière de supplément dans le quotidien, mais se construit sur l'affirmation du vide. [...] Elle fait de la richesse de son spectacle et de ses sous-entendus une figure du manque» (1974: 35).

qualità dell'apparizione soprannaturale, il suo esserci senza poter essere, il suo essere vista senza poter essere detta, «sicché sulla parte oggettiva della narrazione agisce imperiosamente la parte che chiameremo inenarrabile»:

La scoperta dell'uomo della sua vita avviene per Sara in casa di un piccolo editore: un cocktail tra bosco e sottobosco che è colto in tutta la sua realtà di mondo parassitario. Ma il realismo della Ombres finisce qui. Qualunque altro narratore realista non avrebbe resistito alla tentazione di farci conoscere questo Gioacchino [...] La Ombres invece cala il suo protagonista-antagonista in una dimensione di assenza. L'assenza diventerà il segreto di Sara: è la ragione che trasforma la sua vita e tuttavia la lascia tale e quale nella sua facciata. (Baldacci, 1980: 21)

Più che in una dimensione di assenza, Gioacchino è calato in una dimensione metafisica, secondo un'idea stilnovistica della passione per cui «il cerimoniale amoroso [...] si presenta fin dall'origine come un processo fantasmatico. Non un corpo esterno, ma un'immagine interiore, cioè il fantasma impresso, attraverso lo sguardo, negli spiriti fantastici, è l'origine e l'oggetto dell'innamoramento» (Agamben, 2006: 30).¹⁰ L'iconografia dell'Annuncio è appunto il cifrario che consente di verbalizzarlo nella sua ambivalenza di esperienza estatica e terrificata, rivelatrice e annichilente: «Era stato questo il dolore di Maria quando aveva ricevuto la visita dell'angelo? [...] L'amore le si era rivelato come a un veggente si presenta la prima volta uno spettro, facendolo così consapevole delle sue qualità [...]. Un angelo persecutore [...] aveva fatto la sua comparsa: ma anche lui poteva essere perseguitato» (Ombres, 1980: 41-42).

L'incarico di rappresentare la casa editrice a un premio letterario e, con l'occasione, di contattare due poeti già in catalogo ma da tempo inattivi, riporta Sara nei luoghi dell'apparizione miracolosa. Questa volta i segni sono più eloquenti: di maternità e di nascita, nelle screziature rosate degli intonaci o in una casa squarciata «come una sacca placentare» (59), ma anche di morte cruenta, nella «musica [...] di sacrificio e di allegria» suonata a una festa di paese (83). E più esplicitamente si rivela il sottotesto religioso dell'innamoramento di Sara quando Gioacchino, incontrato per caso a un dibattito letterario, le si fa incontro dicendo «Sono venuto per te» (97): come se il fantasma d'amore si fosse infine materializzato e l'attitudine della donna a decifrare il naturale nella chiave del soprannaturale avesse aperto un varco a quest'ultimo. L'angelo, infatti, «ogni volta che appare, dice: “Sono venuto per te”, anche se può accadere che siano tramandate altre parole. Sono certamente queste le parole che disse Gabriele a Maria o l'angelo che fermò la mano ad Abramo o l'altro che, parecchi anni prima, aveva parlato a sua moglie. Tutti per annunciare la vita» (98).

¹⁰ Nell'intervista già citata, Ombres è ancora più esplicita: «Sara [...] crede in un mito che è senza dubbio medievale ma è anche un mito del personaggio (e dell'autrice). Incontra qualcuno che suscita in lei quello sbigottimento che ha trovato descritto in tanta poesia medievale. Ed è acutamente, assolutamente autentico. Ha un colpo d'amore attraverso gli occhi, vive con intensità la corrispondenza tra la presenza dell'amato e i luoghi, sa che ciò che le accade è un avvenimento irripetibile e irrazionale [...], patisce tutto il “pauroso spirito d'amore”: sono motivi e sentimenti cari agli stilnovisti, proprio così. [...] Sara è una Compiuta Donzella presa d'amore...» (TuttoLibri, 1980: 21).

Ed è in un eccesso di vita e insieme in uno slancio auto-sacrificale che il giorno successivo, di nuovo sulla spiaggia del paese dei nonni, Sara si getta nel mare in tempesta «col cuore e le braccia spalancate, come i profeti» (117), viene travolta, inghiottita dalle onde e poi gettata sulle rocce, ferita, sanguinante e attonita come se fosse al tempo stesso scampata alla morte e appena nata:

Sara ricordava di non essersi sforzata per venirme fuori. Col mare su di lei, che non aveva più la forza di risalire, ricordava d'essersi sentita come in un ventre luminoso. Che un battito rimbombante la intontiva. [...]

Quando aprì gli occhi, dietro lo scoglio sul quale era stata gettata e da dove era poi caduta, al riparo delle onde, la prima sensazione fu di aver perso uno stato soddisfacente se non seducente. [...]

Ricordava d'aver cercato, appena aveva aperto gli occhi, qualcosa che le desse la prova della realtà. E non aveva trovato niente.

[...] Anche quando aveva sentito un piccolo singhiozzo, quasi un vagito, venirle dal profondo. Anche allora aveva dubitato. (119-120)

La sovrapposizione nella stessa 'catastrofe' di due motivi opposti, l'estasi amorosa come fusione potenzialmente mortale e la nascita come espulsione dal ventre materno, conferma che le trasferte al Sud sono per Sara anche, se non soprattutto, «a journey away from the present towards the past» (Hipkins 2007b: 182): un ritorno alle origini famigliari, scandito dal progressivo affiorare dei ricordi d'infanzia, e una risalita alle origini della civiltà.

Dalla macchina, Sara guardava quei posti con stupore. [...] Erano arrivati in luoghi come questi, quegli angeli che amaronò, al principio del mondo, le figlie degli uomini? Quei dirupi e quella vegetazione che s'aggrappava ad essi con tanta forza facevano pensare a un mondo appena composto, dove gli equilibri non fossero ancora chiaramente regolati.

Si chiese se l'oggetto del suo amore avesse amato quei luoghi [...]. Sapeva dov'era nato? Ricordò il nome di una città [...] ma non sapeva dove collocarla. [...] [C]osì egoista era dunque, da precipitarsi a cercare *la sua preistoria* senza occuparsi invece di cercare la storia dell'amato? (Ombres, 1980: 71; corsivo mio)

Il tuffo nel mare, allora, non solo segna il culmine di un delirio d'amore, ma anche la tappa conclusiva di un percorso a ritroso nel tempo, cifrato a sua volta in una segnaletica di simboli che svelano il proprio significato solo alla fine del romanzo: «i resti d'un castello, o forse di fortificazioni» intravisti dalla marina di A., che sembrano «di sughero sbuccciato e raschiato» (49), ritornano nel «castello tozzo, con delle torri consumate, in riva al mare», che Sara sogna dopo l'incidente e che riattiva in lei la memoria di «un pezzo di sughero tarlato e sbrecciato che aveva la forma di un castello in disfacimento» (124), trovato su una spiaggia da bambina. Sulla stessa marina, prima di lanciarsi tra le onde, Sara ricorda che in casa della nonna c'erano «degli oggetti meccanici, un orso che suonava il tamburo, un gatto che trascinava un gomito... Dov'erano? Era sicura di non averli mai buttati via. E perché mai ora si accompagnavano a risate stridule, di raccapriccio?» (115). Lo stesso orso col tamburo compare senza alcuna spiegazione, nelle ultime pagine del libro, su uno scaffale dello studio di Sara, dal quale nel frattempo sono scomparsi i libri. Come se i fantasmi del passato, fino ad allora tenuti a bada con la disciplina e la

distanza, avessero riconquistato i propri diritti non solo sulla memoria ma anche sullo spazio.

Anche il fantasma d'amore segue Sara al Nord, ma solo, appunto, come fantasma. E poiché nessuno «vorrebbe mai vedere l'angelo, anche se ciò fosse lo scopo di tutte le sue preghiere: ognuno preferisce trovarsi nella sua aura, nel suo cerchio di protezione» (58), la donna oppone alla sua nuova serenata – nella realtà una molto più prosaica telefonata di Gioacchino – un precipitoso rifiuto, facendosi negare dalla segretaria e poi spruzzando nel suo ufficio, «con la bomboletta spray, un effluvio di pino montano» (143).

Nell'ironia tagliente di questo *explicit*, gran parte dei recensori del romanzo ha letto una parodia della mistica dell'amore. Hipkins identifica addirittura la vera esperienza fantastica della protagonista non nella fusione con l'alterità sperimentata nel ventre del mare, ma nella forza con cui Sara vi si sottrae, ridefinendo la propria soggettività al di fuori degli stereotipi di genere imposti dal misticismo, dall'erotismo e dalla psicoanalisi (2007b: 185). Se di rifiuto si tratta, però, mi sembra che a dettarlo sia piuttosto l'intento di preservare la propria esperienza straordinaria dallo «slittamento nella quotidianità, l'avvilimento della consunzione, la perdita irredimibile del sacro» (Morace, 2001: 313).

Un tratto metafisico è osservabile anche nel nuovo soggetto femminile rinato dall'«inghiottimento» (Ombres, 1980: 135). Che non ha niente di perentoriamente affermativo, al contrario: risulta semmai lievemente sfocato, come se «il suo sangue spingesse altrove le sue veemenze. In un suo “doppio”. In una emanazione simile ad un'ombra che non ha bisogno della luce per esprimersi» (122-123). L'esistenza crepuscolare e vagamente regressiva a cui Sara si vota, con le sue luci basse, le stanze spoglie, il trasloco in un vecchio villino di periferia alle cui pareti «uno sbiadito disegno floreale rossiccio» (133) riecheggia il giglio dell'angelo, sembra strutturarsi intorno alla nostalgia di quel momento di beatitudine e al desiderio di conservarne la traccia:

Gli angeli cacciati dal Paradiso ne portano la malinconia [...]. Chi viene cacciato da un luogo dove le sensazioni sono radicalmente trasformate, dove una leggerezza assoluta ti assicura a un ventre luminoso e beato, non può non portarne il rimpianto. Così Sara: che, al contrario di quanto accade per la maggior parte delle persone che hanno avuto esperienze simili, continua a rimpiangere quell'attimo meraviglioso. Del suo amore, forse, le è rimasto solo quell'attimo di morte e di pace (almeno, lei crede che sia così). È come se i fatti precedenti al ventre luminoso – lei dice: all'inghiottimento – non fossero stati altro che avvertimenti per preparare la grande prova. Destinati dunque, una volta che la grande prova fosse stata consumata, alla dispersione e alla dimenticanza. (Ombres, 1980: 135)

Il contenuto dell'annuncio non era quindi l'amore, ma l'Eden della pre-nascita, che Sara ha riscoperto nel ventre del mare, in un provvisorio soddisfacimento del desiderio più profondo e intransitivo: la pulsione di morte.

4. Memorie magiche

Un dio coperto di rose e *Baiadera* costituiscono un dittico a sé nella produzione narrativa di Ombres e non solo per il lungo intervallo di tempo che li separa da *Serenata*. Se in *Serenata*, così come in *Principessa Giacinta*, il riuso di temi e procedimenti narrativi del fantastico permette lo scavo nei fantasmi mitico-culturali del femminile, negli ultimi due romanzi è la rievocazione memoriale a configurarsi come dispositivo magico e onirico, l'unico in grado, ormai, di riscoprire «il mondo come una selva di segnali o duplicati di una realtà ulteriore» (Baldacci, 1993: 30). Negli ultimi romanzi ombresiani quei segni provengono da un tempo che per Dolce Haber e per Angela, protagoniste e voci narranti, coincide con il limitare della giovinezza nel momento di trapasso al grigiore della vita adulta e con un periodo storico preciso, fra l'immediato dopoguerra e i primi anni '60, quando anche l'Italia stava compiendo la propria controversa transizione alla modernità. Il sacro, in questa mutazione tanto individuale quanto collettiva, sopravvive come deformità o scarto, sospinto in luoghi e in esistenze marginali di cui solo il ricordo, inteso come intreccio di sogno e realtà, di memoria e sogno, può suscitare la «lievitazione mitica» (Morace, 2001: 316).

A essere investiti da questa metamorfosi sono in uguale misura i personaggi principali e i luoghi più strettamente solidali col loro destino, al punto da diventarne il correlativo architettonico. Orfana, ebrea, sognatrice, Dolce Haber ne porta la traccia concreta fra la spalla e il gomito, nell'imprecisata «anomalia» (Ombres, 1993: 10) che Hipkins ipotizza, legittimamente, sia una gobba (2007b: 190), ma che diagnosticare è inutile, perché il suo statuto più autentico è quello immateriale di una differenza al tempo stesso etnica, di genere e persino metafisica: l'ala di «un angelo caduto male» (Ombres, 1993: 265), la definisce Leonardi, il cliente dell'Albergo Trionfo con cui Dolce vive un amore tanto intenso quanto inespresso, tragicamente interrotto dalla malattia di lui.

È questa ambigua elezione a farne la destinataria degli ultimi baluginii del sacro, a cominciare dai ripetuti incontri, per le strade di Roma, con una mendicante vestita di bianco, sul capo un fazzoletto celeste tenuto fermo da un cerchietto di metallo, nella quale è fin troppo facile riconoscere una versione moderna e degradata della Madonna. Prima di essere «ritirata» (311) col cumulo di spazzatura sul quale è assisa in trono, Maria consegna a Dolce «un libro bruciacchiato agli angoli» (276), la Bibbia del nonno Emanuele Haber, esperto di pietre preziose, insieme alla pietra più preziosa di tutte, quella della memoria come unico antidoto alla perdita.

Un deposito «di cose rifiutate e piene di fascino» (221) è anche l'Albergo Trionfo, dove Dolce ha seguito una coppia di loschi traffichini, Tina e Franz, apparentemente intenzionata ad adottarla ma che nel frattempo l'ha messa a servizio al banco della portineria. Nel lindo quartiere di Prati, l'Albergo Trionfo, con il suo labirinto di ripostigli, soffitte, magazzini sotterranei, spicca come «una struttura spaziale nella quale è traslata una disparità temporale» (Puglia, 2020: 245). È, insomma, una sorta

di cronotopo del superato e del suo ostinato ritorno: nelle sue camere, la Storia recente si ripresenta nella forma di bizzarri *revenants* (Stefanelli, 2018: 149-150), siano essi «una tavola a colori dal titolo *Pax* [...] fitta di marinai alcuni dei quali erano intenti a scaricare in mare uomini e bambini negri vestiti di abiti sfilacciati» (Ombres, 1993: 35), «una statua di gesso che rappresentava un'Italia fascista, in divisa, ormai smangiata e annerita» (38) o i magazzini sottratti con la minaccia ai «giudii che stavano a pianterreno» (47) per farne le due sale di rappresentanza. Ma è soprattutto la cucina il luogo deputato alla vitalità postuma del desueto, nelle forme del «magico-superstizioso» e del «sinistro-terribile» (Orlando, 2015: 160-174). Lì la cuoca Mea esercita il proprio «magistero alchimistico», trasformando in pietanze commestibili i «nefasti ingredienti» (Ombres, 1993: 25-26), sempre al limite della decomposizione, che le vengono forniti. Mea, per Dolce, è la sacerdotessa del Trionfo perché anche l'albergo, come i suoi prodigi di mummificatrice, gode di una doppia natura: insidiato dalla mania imprenditoriale di Franz che progetta di sventrarlo e rimetterlo a nuovo, è «ancora albergo vivo, nel pieno della sua funzione, e già qualcosa di trapassato e sacro, più immagine che corpo» (119). Tutto ciò che di venerabile, e quindi di memorabile, tocca la vita di Dolce, si presenta nella veste conturbante e precaria dell'ibrido, morto e vivo allo stesso tempo. Nel quadro che aveva colpito la sua immaginazione infantile, e che dà il titolo al romanzo, il tempio in rovina dal quale la divinità si era ritratta era diventato esso stesso, ai suoi occhi di bambina, un dio, ridotto a un ammasso di pietre abbandonate e però «inghirlandate di rose rampicanti» (200). Molti anni dopo, Dolce associa quell'immagine al volto di Leonardi, come se già sapesse che insieme alla sua casa-albergo, distrutta da un incendio probabilmente doloso, anche il suo amore è destinato a sopravvivere solo «nella precaria, mutevole eternità delle rovine» (205). Sebbene anche in *Baiadera* luoghi e personaggi risultino «sacralized by memory and imagination» (Hipkins, 2007b: 192), il sacro vi affiora non più nella doppia accezione di morto/vivo, bensì in quella, più convenzionale, di puro/impuro, fissata emblematicamente nell'«immondo angelico scuolone» (Ombres, 1997: 169) in cui nasce e si consolida il legame tra Angela e Maia, la figlia dei custodi del ginnasio-liceo Porta Palatina. Ombres incentra il suo romanzo più scopertamente autobiografico sulla storia di un'amicizia femminile cementata dalla diversità: quanto Angela è cauta, precocemente adulta e protetta dalla sua estrazione borghese, tanto Maia è anticonformista, dissipatrice e condizionata dal suo status di immigrata, una 'anomalia' indelebile nella Torino degli anni '50. E l'autrice si proietta nella figura della prima, alla quale delega la responsabilità della narrazione ma toglie il primo piano, che è invece occupato dall'altra. Angela, infatti, accorda il racconto della propria giovinezza sul doppio movimento della giovinezza dell'amica: di autoaffermazione, lungo la direttrice del riscatto sociale che fa di Maia un'avvocata di spicco, e di autodistruzione nei meandri dell'alcolismo. Ma più che il riconoscimento pubblico, è l'abiezione privata a sollecitare la memoria di Angela, che in essa riconosce *a posteriori* il commercio

segreto con una divinità ignota:

Come ci sono le danzatrici sacre, così lei era una sacra bevitrice.

Io l'avevo vista levare in alto un bicchieraccio di quel vetro ordinario, da fiaschi, contro la luce, in un gesto rituale come poteva aver fatto la figlia di Noè: con sicura volontà propiziatoria, senza mediazioni, alla presenza del divino. L'avevo vista bere tutto d'un fiato, avevo osservato il bicchiere passare in un secondo dal viola del pieno al verde striato del vuoto: come se, centellinando, l'energia rituale si dovesse spezzettare a danno dell'effetto del rito. (157)

La dipendenza dall'alcol, che la porterà alla morte, è il prezzo pagato da Maia per la propria emancipazione non prevista, e insieme la rivendicazione della propria diversità di vecchia maga e sciamana vissuta per anni in un luogo «dove ogni notte regnava la sopraffazione dell'ignoto» (245). Il ginnasio-liceo Porta Palatina si configura così come il suo specchio: di giorno uno spazio istituzionalmente deputato alla disciplina, di notte «l'archetipo del tempio, che io credo sia in ciascuno di noi dominante fino alla morte» (140). Il retaggio di quel luogo, al quale Maia si è sottratta per realizzare la propria vocazione, ha fatto di lei una 'borghese stregata', come il protagonista del racconto di Buzzati cui Ombres sembra rimandare nella descrizione delle sue stranezze:

Era come se, in un tempo reale, una cerbottana inviasse nuclei di sogni e lei non li distinguesse. Li lasciasse sciogliere nel ragionamento, nel resoconto dell'episodio che la pallina insidiosa aveva colpito, stravolgendolo, ammassandone le conclusioni, i commenti. (144)¹¹

Per Angela, invece, il Porta Palatina rimane per sempre un luogo del sogno, ramificato, gremito di anfratti, false cappelle e finte finestre, pieno di «avanzi di cattedrali malandate» e di «arnesi in disuso» (44), ma ancora degno, proprio come una cattedrale, di timorosa devozione.

Nel tempo della narrazione, Dolce Haber e Angela sono rispettivamente un'affermata direttrice d'albergo e la responsabile di un'agenzia di viaggi dalle strategie commerciali innovative. Hanno fatto carriera nel settore della precarietà e dell'inappartenenza, la cifra che ha connotato le loro esistenze «dopo la tangenza e la perdita del sacro» (Morace, 2001: 315). Ricordare e raccontare è il loro modo di proiettare nel presente «la luce del ritorno», che «è superiore a qualsiasi altra luce: perché ognuno di noi ha sempre la speranza di rimpatriare, anche se non si è mosso dal suo paese. Perché c'è [...] un luogo dal quale veniamo e al quale per tutta la vita aspiriamo, anche se ne abbiamo un gran timore» (Ombres, 1993: 239-240).

Bibliografia

¹¹ A Giuseppe Gaspari, protagonista del *Borghese stregato*, il rametto scoccato da un arco rudimentale in un gioco fra ragazzi costa addirittura la vita, ma offre anche l'estrema rivalsea del sogno sulla realtà: «ti ho vinto miserabile mondo, non mi hai saputo tenere» (Buzzati, 1995: 170).

- AGAMBEN, Giorgio (2006): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- AMIGONI, Ferdinando (2004): *Fantasmismi nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BALDACCI, Luigi (1980): «Nella rete dell'amore cercando manoscritti», *La Stampa – TuttoLibri*, 3 maggio, p. 21.
- (1993): «Un'ebrea errante per stanze d'hotel», *Corriere della Sera*, 2 marzo, p. 30.
- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris.
- BUZZATI, Dino (1995): *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano.
- CAILLOIS, Roger (1984): *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano.
- (2001): *L'uomo e il sacro. Con tre appendici sul sesso, il gioco e la guerra nei loro rapporti con il sacro*, a cura di Ugo M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino.
- CAUSSE, Michèle, e LAPOUGE, Maryvonne (1975): *Écrits, voix d'Italie, des femmes*, Paris.
- CAVATORTA, Beppe, e SANTINI, Federica (2021): «Tra un mondo che si disfa e uno che si fa: neoavanguardia e sperimentazione in *Principessa Giacinta* di Rossana Ombres», *Studi Novecenteschi*, XLVIII, 101, pp. 137-160.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- GARBOLI, Cesare (1970): quarta di copertina di Rossana Ombres, *Principessa Giacinta*, Rizzoli, Milano.
- GIRARD, René (1992): *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano.
- HIPKINS, Danielle (2007a): «Excessively Fantastic? Rossana Ombres's *Serenata*», in Francesca Billiani e Gigliola Sulis (a cura di), *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Tradition*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison and Teaneck, NJ, pp. 188-209.
- (2007b): *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London.
- LAGHEZZA, Beatrice (2018): «Fantasmismi del fantastico e del femminile. Con qualche esempio di *Ghost Story*», in *Bollettino '900*, 1-2, https://boll900.it/2018-i/W-bol/Laghezza2/Laghezza2_frame.html [ultimo accesso 22.08.2023].
- LAZZARIN, Stefano (2002): «“Ces terrifiantes histoires de maisons hantées...”. Su alcune case infestate del Novecento italiano», *Italianistica*, XXXI, 2-3, maggio-dicembre, pp. 143-161.
- (2007): «Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi», *Studi Novecenteschi*, XXIV, 74, luglio-dicembre, pp. 307-337.
- LUGNANI, Lucio (1983): «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 177-288.
- LUNETTA, Mario (1979): «Rossana Ombres», in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. X*, Marzorati, Milano, pp. 10162-10168.
- MARGONI, Ivos (1979): «Rossana Ombres», in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura*

- italiana. Novecento: i contemporanei. X*, Marzorati, Milano, pp. 10170-10172.
- MORACE, Aldo Maria (2001): «Il dio incognito della Ombres», in Aldo Maria Morace, *Orbite novecentesche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 311-318.
- OMBRES, Rossana (1968): *L'ipotesi di Agar*, Einaudi, Torino.
- (1970): *Principessa Giacinta*, Rizzoli, Milano.
- (1974): *Bestiario d'amore*, Rizzoli, Milano.
- (1980): *Serenata*, Mondadori, Milano.
- (1993): *Un dio coperto di rose*, Mondadori, Milano.
- (1997): *Baiadera*, Mondadori, Milano.
- ORLANDO, Francesco (2015): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, Einaudi, Torino.
- OTTO, Rudolf (1966): *Il sacro. L'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale*, Feltrinelli, Milano.
- PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.
- RE, Lucia (1993): «Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today», *Quaderni d'italianistica*, XIV, 1, pp. 75-109.
- RUNCINI, Romolo (1996): «La paura della soglia. Il fantastico, immagine e parola trasversale fra profano e sacro», in Marina Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Lithos, Roma, pp. 111-128.
- SPAGNOLETTI, Giacinto (1994): «Rossana Ombres», in Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma, pp. 830-832.
- SPINAZZOLA, Vittorio (2007): «L'anticonformismo facile di Rossana Ombres», in Vittorio Spinazzola, *Il gusto di criticare. 35 saggi controcorrente*, Aragno, Torino, pp. 103-106.
- STEFANELLI, Diego (2018): «Storie di spettri e spettri di storia: spettralità e romanzo (neostorico)», in Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin, Angelo M. Mangini (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna, pp. 149-167.
- TODOROV, Tzvetan (1997): *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
- TREVI, Emanuele (2013): «Sola come Clarice», in Clarice Lispector, *Le passioni e i legami*, Feltrinelli, Milano, pp. 7-20.
- TUTTO LIBRI (1980): «Medievalista d'impeto», *La Stampa – TuttoLibri*, 3 maggio, p. 21.

Mauro Candiloro

Poesia, modo fantastico e fantasticizzazione da Campana a De Angelis

Nel suo fondamentale *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov bollò la poesia come incompatibile con il fantastico, genere che secondo lui può realizzarsi solo nell'ambito della narrazione in prosa. Negli anni la posizione di Todorov ha attirato su di sé grandi elogi e grandi critiche. Dal canto suo, Remo Ceserani pone la poesia addirittura all'origine della narrazione fantastica. Si tratta nella fattispecie della lirica romantica e della sua concezione assoluta dell'amore, sospesa tra reale e ideale. Karine Martin-Cardini ha poi studiato gli effetti di intensificazione che la poesia esercita sulla narrazione fantastica di alcuni autori italiani. Il presente articolo intende invece analizzare la *fantasticizzazione* nella poesia italiana che va da Campana a De Angelis, affermando la ricorrenza di motivi e temi che, come ha dimostrato Michel Viegnes, la poesia condivide con il modo fantastico, e delineando qualche ulteriore prospettiva di ricerca.

In his seminal Introduction à la littérature fantastique (1970), Tzvetan Todorov labelled poetry as being incompatible with the fantastic. According to him, in fact, the fantastic is a genre that can only be realised within the framework of prose narration. Along the years, Todorov's opinion provoked both great appreciation and strong critiques. Crucially, Remo Ceserani will restore the splendour of poetry, and even considered it as being at the origin of fantastic genre. This specifically refers to romantic lyric in its very conception of love, which oscillates between reality and idealisation. Later, Karine Martin-Cardini studied the intensification effects that poetry provokes on some Italian authors' fantastic narratives. In contrast, this paper aims at analyzing the fantasticization of Italian poetry, from Campana to De Angelis. It argues that there is a recurrence of motives and themes between poetry and the fantastic, as Michel Vignes demonstrated. The paper also outlines further research perspectives.

1. *Il modo fantastico e la poesia*

1.1. *Il fantastico da genere a modo*

Nel suo fondamentale *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov riserva un trattamento del tutto speciale alla poesia. Messa al bando come tipo di lettura – il rifiuto della lettura poetica è una delle tre condizioni perché di fantastico si possa parlare, secondo Todorov (1970: 37-38) –, la poesia sconta ai suoi occhi una colpa doppia: al contrario del romanzo, forma della narrazione per eccellenza, la poesia rifiuta qualsiasi «aptitude à évoquer et représenter», anche se «cette opposition tend [...] à s'estomper dans la littérature du XX^e siècle» (64). Nel capitolo intitolato «La poésie et l'allégorie», Todorov sembra dapprima sfumare il suo anatema, quando concede che anche la poesia comporta «des éléments représentatifs», «et la fiction, des propriétés qui rendent le texte opaque, non transitif»; per poi tornare, però, immediatamente sui suoi passi: «Mais l'opposition

n'en existe pas moins» (64). Lo studioso emette quindi una sentenza definitiva: poiché l'immagine poetica è una «combinaison de mots, non de choses, et il est inutile, plus même: nuisible, de traduire cette combinaison en termes sensoriels», e poiché il fantastico esige «une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué», esso «ne peut subsister que dans la fiction; la poésie ne peut être fantastique [...] (bien qu'il y ait des anthologies de "poésie fantastique"...)» (65). Tanto più, avverte Todorov, che «le discours poétique se signale par de nombreuses propriétés secondaires, et nous savons donc d'emblée que, dans un tel texte, il ne faudra pas chercher du fantastique: les rimes, le mètre régulier, le discours émotif, etc., nous en détournent» (65-66).

L'operazione critica di Todorov ha attirato su di sé elogi ditirambici, arrivando a fare scuola, o critiche durissime, come ricordano le pagine in cui Remo Ceserani traccia una brillante archeologia del *modo fantastico* (1996: 3-8 e 49-74). Dopo aver sottolineato pregi e difetti dell'una e dell'altra interpretazione dell'opera todoroviana, Ceserani prende chiaramente partito, riconoscendo a Todorov «il grande merito di "lanciare", alla fine degli anni Sessanta, e di imporre all'attenzione degli studiosi di tutto il mondo, con un'operazione critica e storiografica brillante, un'intera zona letteraria della modernità, quella della letteratura di modo fantastico» (7). Inoltre, Ceserani riconosce alla definizione todoroviana «almeno due pregi: quello della grande (fin troppo astratta) chiarezza, e quello di essere stata al centro, da quel momento, di un dibattito ampio e molto acceso e di aver dimostrato, nonostante tutto, di resistere, nel suo nucleo centrale, alle molte critiche e di mantenere ancor oggi una sua notevole utilità ermeneutica» (52). Di questo «dibattito ampio e molto acceso» (52) Ceserani passa in rassegna le posizioni a suo dire riduttive,¹ per poi soffermarsi con arguzia critica su quelle più vicine alla sua sensibilità. Nella fattispecie, Ceserani individua nelle analisi di Lucio Lugnani e di Irène Bessière degli elementi capaci di mettere in discussione il modello todoroviano dell'*esitazione*, arricchendolo di nuovi spunti e di messe a fuoco particolarmente efficaci. Di Lugnani (1983a), Ceserani sposa la definizione di fantastico, «che ha il merito di essere in linea con quelle di Caillois, Vax e Todorov, ma di essere più sottile e flessibile e di prendere come punto di riferimento non la realtà, il naturale o il soprannaturale, ma il "paradigma di realtà"» (Ceserani, 1996: 59).² Anche di Bessière (1974) Ceserani apprezza la definizione di fantastico, da intendere non più come genere ma come «modo», ossia come «una logica narrativa al tempo stesso formale e tematica che, sorprendente o arbitraria per il lettore, riflette, sotto il gioco apparente dell'invenzione pura, le

¹ Da quelle che concepiscono il fantastico come un insieme di «meccanismi testuali», a quelle che tendono «a dare del fantastico spiegazioni in termini di esperienza puramente psicologica, o psicanalitica», passando per quelle che «interpretano il fantastico come una delle forme del linguaggio dell'inconscio» (Ceserani, 1996: rispettivamente 61, 62, 63).

² Nel prosieguo, Ceserani riporta la definizione data dallo stesso Lugnani, che chiarisce il senso da attribuire al concetto di 'paradigma di realtà': «Come lo *strano* e il *meraviglioso* [designati da Todorov come due membri della triade relazionale che costituisce il genere fantastico, insieme al reale], il *realistico* e il *surrealistico* non designano generi narrativi e classi specifiche di racconti, ma al più categorie modali del raccontare» (Ceserani, 1996: 60; cfr. per l'appunto Lugnani, 1983a).

metamorfosi culturali della ragione e dell'immaginario sociale» (Ceserani, 1996: 65). In altri termini, il fantastico è una «controforma» (66), ossia un «elemento di decostruzione e di inversione» (67) rispetto ai discorsi dominanti, siano essi «teologico, illuminista, spiritualista o psicopatologico» (66). In tal senso, la narrazione fantastica diviene «il luogo di convergenza della narrazione tetica (romanzo dei *realia*) e di quella non tetica (meraviglioso, fiaba di magia)» (67). E sono proprio il paradigma di realtà e la nozione di modo letterario a informare la definizione che Ceserani dà del fantastico:

In questo libro, che vuol essere soltanto un'introduzione a una parola-chiave del lessico dell'estetica e un resoconto dell'attività interpretativa assai intensa che si è svolta attorno a una serie di testi esemplari, il fantastico viene di preferenza considerato non un genere ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi. Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-cavalleresco, e altro ancora. E però c'è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore. (11)

Identificato come «modo» dalle «radici storiche precise», il fantastico ha potuto in quanto tale concretarsi in forme e generi precisi, con frequenza maggiore in alcuni, minore in altri, rimanendo però trasversale rispetto ai generi. Quanto al fantastico storicamente e comunemente designato, quello fiorito pienamente «nel primo Ottocento», esso è un fenomeno storico, con una sua «precisa tradizione testuale». Tra i generi e le forme in cui ha potuto esprimersi il modo fantastico va annoverata anche la poesia, come suggerisce lo stesso Ceserani.

1.2. *La poesia nel fantastico*

Nel saggio di Ceserani, in cui peraltro non figura nessun riferimento all'anatema todoroviano, la poesia è per così dire presente *in absentia*. Laddove lo studioso elenca i modi entro i quali si è attuato il fantastico nel corso del tempo, il fantasma della poesia aleggia sopra alcuni di essi («mimetico-realistico», «patetico-sentimentale» e «comico-cavalleresco», 11), con tale vigoria che si può immaginare di ritrovarla anche fra alcuni degli altri generi e modi cui allude Ceserani. Pur se non esplicitamente nominata, la poesia potrebbe cioè figurare tra le «opere appartenenti a generi del tutto diversi» (11) entro le quali il modo fantastico ha potuto realizzarsi. Inoltre, fedele allo statuto di fantasma che Ceserani sembra finora attribuirle, la poesia fa qualche apparizione nel prosieguo del suo saggio.

Nel primo capitolo, ad esempio, uno spazio significativo è dedicato al racconto «Der Sandmann» («L'Orco insabbia», 1817) di E.T.A. Hoffmann. Ciò che interessa in questa sede è la presenza nella novella hoffmanniana di una poesia scritta dal protagonista Nataniele, di cui però ci manca il testo: ne conosciamo il contenuto solo

perché essa ci viene «riferita dal narratore» (26). Nell'economia del racconto essa svolge una funzione precisa, quella cioè di anticipare la «visione autodistruttiva» di Nataniele che chiude il testo (26).³ La poesia, insomma, concorre alla *fantasticizzazione*⁴ della scena finale, assurgendo a strumento del fantastico hoffmanniano.⁵ Se è vero che in questo caso la poesia contribuisce alla fantasticizzazione di un'opera narrativa, ciò non significa che per Ceserani il rapporto tra poesia e fantastico sia unidirezionale:

L'introduzione in un sistema letterario di un nuovo modo, in un momento storico particolare, ha di solito la conseguenza di modificare l'intero sistema dei modi e dei generi di quella letteratura. È quanto è successo anche con il fantastico. La sua nuova presenza fu avvertita nettamente da gran parte dei generi lirici, narrativi e drammatici allora esistenti e praticati. I testi del fantastico, a loro volta, adottarono procedimenti e temi dai generi vecchi e nuovi, come per esempio dalla poesia lirica romantica o dal romanzo nelle varie sue forme: il romanzo d'avventure, il picaresco, la narrazione romanzesca, l'autobiografia, il romanzo di formazione, ecc. Persino i codici d'espressione non letterari, come la musica o qualcuna delle arti figurative prestarono qualcosa al fantastico [...]. (101)

In altri termini, se è vero che la poesia ha fornito «procedimenti e temi» ai «testi del fantastico», è altrettanto vero che il modo fantastico ha influenzato «gran parte dei generi lirici». È lo stesso Ceserani a fornire un esempio di lirica tratta dal «fantastico popolare», ossia il genere «di consumo» sviluppatosi a fine Ottocento e vivo in particolare «nel campo della letteratura horrorosa e della *ghost story*» (131). Nella fattispecie, questa «breve poesia “gotica”» è ascrivibile a «una tipica storia di fantasmi, concentrata in pochi versi, che adottano nell'originale inglese il metro della ballata popolare e uno stile che tende al poetico e all'arcaico» (131). Benché provenga «da una produzione assai diffusa, quasi stereotipa, di secondo Ottocento, con un che di manierato» (131), la poesia in questione dimostra che forma chiusa (due strofe di quartine rimate), metro (ogni quartina consta di tre novenari e un quinario) e sistema di rime e assonanze (schema ABAB – CDcD) non impediscono affatto la fantasticizzazione, contrariamente a quanto afferma Todorov. Insomma, il fantasma della poesia, aleggiante nel saggio di Ceserani, svela sempre più le proprie sembianze.

Nel capitolo intitolato «Le radici storiche del fantastico», il critico propone un'archeologia del modo fantastico di straordinaria acutezza ermeneutica. In queste pagine Ceserani individua l'origine della narrazione fantastica nella concezione dell'amore romantico:

³ Con essa il narratore racchiude in una breve scena d'incubo lo svolgimento dell'intero racconto e al tempo stesso mette in atto il proprio programma narrativo, che lui stesso ha descritto come volontà di trascinare il lettore dentro la scena stessa, spingendolo ad aggiungervi senza troppa fatica «colori sempre più ardenti e il groviglio vivente delle figure più svariate» (Ceserani, 1996: 26).

⁴ Per questo concetto si vedano Ceserani (1996: 101) e Puglia (2020: 289).

⁵ «[I]n un racconto come *Der Sandmann*, la realtà sia esteriore sia interiore viene rappresentata, con scelta deliberata, sotto forma di una molteplicità di possibili prospettive e punti di vista, in modo aperto e contraddittorio. È la caratteristica principale e strutturante del racconto, è una delle caratteristiche principali e più originali dell'opera intera letteraria di Hoffmann, è anche la caratteristica intrinseca della modalità fantastica nella letteratura» (Ceserani, 1996: 27).

L'amore romantico, sorto dalle trasformazioni sociali e culturali di fine Settecento, si presenta come un modello fortemente contraddittorio: esso convoglia tutte le energie e le pulsioni dell'eros verso un ideale proiettivo e assoluto di unione perfetta ed eterna di due corpi e due anime ed elabora procedimenti di liricizzazione, sublimazione ed esaltazione fantastica. Ma d'altra parte continuamente si scontra con una realtà dura e mediocre che ogni volta dimostra la totale irrealizzabilità dell'ideale». (110)

L'amore romantico fa uso di procedimenti lirici e fantastici per costruire un amore sublime ed eterno, che però la realtà si incarica di frustrare. «[L]'esitazione instillata da questo tipo di racconti [e poesie] nel lettore non sarebbe più tanto fra una spiegazione naturale e una sovrannaturale degli eventi raccontati, quanto fra una storia superficiale (che parla di avvenimenti inesplicabili, di comunicazione con l'altro mondo, di apparizioni di spiriti, ecc.) e un'altra storia, più profonda e significativa, che per tutto il tempo è stata indirettamente raccontata» (112). È questa esitazione romantica, con i suoi processi di «liricizzazione», a fondare la narrazione fantastica.

Dopo le prime timide apparizioni, la poesia (e il poeta, con la sua carica di visionarietà) irrompe così nella periodizzazione del modo fantastico allestita da Ceserani, e in particolare varca la soglia della narrazione fantastica quale si afferma nell'Ottocento, fornendole modelli di ispirazione, motivi e strumenti. È interessante a questo punto vedere in che misura la poesia abbia agito su una tradizione letteraria fortemente legata alla poesia come quella italiana.

Aderendo di fatto alla proposta di Ceserani circa la natura modale del fantastico, Karine Martin-Cardini (2013) attribuisce agli scapigliati l'introduzione del fantastico nella letteratura italiana.⁶ La studiosa francese, inoltre, si prefigge non già di individuare «les caractéristiques du fantastique italien [...], mais de s'interroger sur la place qu'y occupe la poésie, à première vue sans lien direct avec cette prose narrative» (2). La poesia, osserva infatti Martin-Cardini, «est loin d'être rare» (3) all'interno del fantastico italiano.⁷ L'articolo della studiosa si concentra essenzialmente su «quelques récits du XIX^e et du XX^e siècles», che le consentono di dimostrare come la poesia si presti a «un processus de réécriture narrative pour se métamorphoser en nouvelle fantastique» (3), operazione in seguito alla quale la narrazione fantastica finisce per acquisire «un sens nouveau» (14).⁸ Martin-Cardini allude anche alla possibilità del movimento opposto: che sia cioè la narrazione fantastica a tendere verso la poesia. Se esempi di testi poetici integranti il modo

⁶ «C'est donc à ces contestataires épris de poésie que l'on doit l'introduction du fantastique dans le paysage littéraire italien» (Martin-Cardini, 2013: 2).

⁷ «Nombre de textes exhibent des vers, des strophes de poèmes, héritage d'un passé lointain ou récent, parfois pure création. La poésie s'invite en épigraphe ou au cœur des récits; mention est faite de noms de poètes, italiens surtout, mais aussi classiques ou étrangers. Des personnages abritent la figure de poètes. Thème central, la poésie coïncide parfois avec la teneur même du texte fantastique. Elle s'avère une clé de lecture possible des faits insolites [...]. Enfin, l'écriture fantastique peut tendre vers la poésie, en épouser les ressorts, les desseins, révélant par là des affinités profondes entre genres distincts» (Martin-Cardini, 2013: 3).

⁸ Per la scelta dei testi e la loro analisi, cfr. in particolare la sezione dell'articolo di Martin-Cardini intitolata «Sources et métamorphoses: du fragment poétique à la prose fantastique» (2013: 3-14).

fantastico sono assenti dall'articolo, Martin-Cardini si sofferma sull'asse principale lungo il quale avviene questo movimento: il linguaggio.

È attraverso lo stile, e in particolare tramite «images choisies, rythme particulier, recherche expressive», che l'autore di un testo narrativo fantastico «peut aisément se rapprocher [...] de l'écriture poétique» (19). Ne risulta così un'unione d'intenti tra poesia e fantastico, e nella fattispecie un intento gnoseologico comune nel rapporto al linguaggio:

Parfois unis pour sommer leurs effets, poésie et fantastique ont aussi en partage un usage novateur du langage, appelé à dire différemment ou à reconsidérer le monde. Sans se désolidariser complètement du réel, paradigme indispensable au surgissement de l'irréel et du fantastique, tous deux visent à en redessiner les contours, à en interroger les limites, à déceler des rapports inédits entre les mots et les choses. «Chacun – relève Michel Viegnes – contient, dans ses profondeurs sémantiques, une clé du domaine de l'autre». (20)

Gli esempi forniti da Martin-Cardini provengono dal territorio del racconto: da Bontempelli a Bonaviri, passando per Pirandello, Imbriani e Landolfi. Martin-Cardini conclude sottolineando la doppia teleologia che innerva l'operazione di quelli, fra i narratori italiani, che hanno dedicato alla poesia un posto speciale nei loro testi fantastici: al di là dell'operazione di evocazione e relative apparizioni della tradizione poetica, gli autori che inscrivono la poesia nel cuore della loro produzione fantastica danno voce a ciò che è stato messo al bando dalla nuova struttura culturale già individuata da Ceserani.⁹ Poesia (e poeta) e fantastico diventano così due agenti della contestazione:

Le recours à la poésie dans le fantastique n'est pas évasion du monde réel; au contraire le discours poétique allié au fantastique a valeur contestataire, de remise en question des orientations de nos sociétés. Héros d'aventures qui brisent les carcans du rationalisme, du matérialisme et du scientisme dominants, le poète invite à une autre approche du réel et met en garde l'homme contre toute velléité d'omnipotence. Loin d'être simple ornement esthétique, la poésie renforce ainsi le message d'un genre littéraire rarement gratuit, «engagé» à sa manière. (24-25)¹⁰

Se l'attributo di «engagé» rischia di essere fuorviante, quanto meno in termini di referente in base al quale la poesia si potrebbe definire tale, è vero però che quest'ultima è per definizione molto più che puro *divertissement*. In tal senso, risulta illuminante lo studio di Michel Viegnes.

⁹ «En mettant ainsi à l'honneur la poésie dans leur production fantastique, les écrivains italiens ne se bornent pas à redire sans relâche la richesse de leur patrimoine culturel. Ils revendiquent aussi dans un monde traversé par une profonde crise des valeurs, ébranlé dans ses certitudes [...], un monde bouleversé par l'accélération des sciences et le repoussement des limites de la connaissance, problématique qui perdure au XX^e siècle, l'importance de la littérature, de l'imaginaire, des œuvres de l'esprit» (Martin-Cardini, 2013: 24).

¹⁰ In riferimento al rapporto tra poesia e fantastico e alla questione della morte – o quanto meno dell'«obsolescenza» (Martin-Cardini, 2013: 25) – della poesia, si veda l'analisi che Martin-Cardini fa del «Versificatore», un testo teatrale che Primo Levi incluse nella raccolta di racconti *Storie naturali* (1966). In esso, i compiti più fastidiosi del poetare quali «fixer sujet, ton, style, époque, mètre» (25-26) sono affidati a una macchina, con risultati più o meno bizzarri. Tuttavia, nell'arco di due anni «la machine est devenue indispensable: elle allège le travail du poète, tient sa comptabilité, fait le courrier...» (26). Rivelando infine che il testo stesso del «Versificatore» è opera della macchina suddetta, Levi suggella, secondo la studiosa francese, la stretta relazione esistente tra fantastico e poesia.

1.3. *Il fantastico in poesia*

Publicato nel 2006, *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)* è imprescindibile per qualsivoglia analisi del rapporto fra poesia e fantastico. In primo luogo, Viegnes contesta a Todorov l'esclusività che quest'ultimo attribuisce alla narrazione come realizzazione ideale del modo fantastico, riabilitando l'immagine poetica: «l'image poétique, loin de s'enfermer dans la sphère de la *semiosis*, possède une indéniable valeur épistémologique: elle est censée, idéalement, procéder d'une intuition alogique, mais non illogique, sur la nature profonde du réel et les rapports insoupçonnés qu'entretiennent ses éléments» (2006: 45-46). La poesia è insomma *engagée*, per riprendere il termine scelto da Martin-Cardini, se la si considera come modo letterario dotato di una finalità prettamente gnoseologica, alla stregua del fantastico.¹¹ Condividendo effetto perturbante e ruolo di «*inquiéteur*»,¹² poesia e fantastico puntano ad attraversare la superficie delle cose rivelando «le mystère du réel» (Viegnes, 2006: 39) al lettore disposto ad accoglierlo,¹³ poiché una poesia è sempre connessa a «un fait de nature» (59).¹⁴ Posto dunque che un testo poetico ha «*devoir de cité*» (349) in seno al modo fantastico, Viegnes realizza un'analisi compiuta e rigorosa dei motivi e degli strumenti dispiegati dalla poesia fantastica – lavorando su un *corpus* di autori e testi ampio e ragionato, proveniente essenzialmente dalla tradizione francese – per restituire quell'«*effet de fantastique*» (59) o quella fantasticizzazione che le sono propri.

Per quanto riguarda i motivi, Viegnes ne individua essenzialmente cinque: le chimere, le ombre, i luoghi, le tenebre e le voci. Quanto invece agli strumenti, il primo di essi riguarda i nomi, il loro mistero, le loro funzioni magiche, il loro rapporto con la perdita e con l'indicibile. Il secondo riguarda la metrica, di cui i poeti fantastici si servono spaziando fra accordi e discordanze, rotture ritmiche, semantiche o sintattiche, figure della ripetizione e sottili «*arithmétiques lyriques*» (314).¹⁵ La terza e ultima famiglia di strumenti poetici viene denominata da Viegnes «*transfigurations*»: essa realizza la «*fonction transfigurative*» propria della poesia e del fantastico, ossia la capacità del loro linguaggio di «*redéfinir, sinon le monde lui-même, du moins son architecture logique, et les modalités de notre présence à lui*» (319). Matrice di questa famiglia di strumenti è l'immagine, senza la quale non è

¹¹ «À l'inverse du mythe, qui est fondateur de sens, le fantastique [...] perturbe les repères et les interprétations. Mais en même temps, il ouvre le sens et "creuse" le réel, met le lecteur dans un état qui correspond précisément à l'état poétique selon Heidegger, c'est-à-dire la "disponibilité" à ce qu'il appelle, en écho à Rilke, l'"ouvert". C'est par là que le fantastique et la poésie, loin de s'exclure, tendent à se rejoindre, dans une lutte commune contre le "désenchantement du monde" et le tarissement des sources intérieures» (Viegnes, 2006: 52).

¹² Termine che Viegnes (2006: 9-10) prende in prestito da Gide.

¹³ Sul tipo di lettura analogo tra poesia e fantastico: «C'est dans une typologie de la lecture qu'il faut chercher la nature du fantastique en tant qu'émotion, disposition intérieure, perturbation généralisée du sens» (Viegnes, 2006: 47).

¹⁴ «Même lorsqu'il n'inclut aucune "fonction" diégétique, le poème est connecté, par un biais ou un autre, à un "fait de nature", pour reprendre une expression mallarméenne. C'est la vision qu'il propose de ce fait qui donne accès au fantastique. Dans le cas d'un poème à contenu narratif, il est évident que son caractère fantastique augmente en fonction de la singularité du fait; toutefois, même dans ce cas, l'écriture poétique, la "partition", transforme le donné diégétique brut» (Viegnes, 2006: 57).

¹⁵ Questo sintagma corrisponde al titolo di un paragrafo compreso nella seconda parte del terzo capitolo, intitolata appunto «*Métrie*» (Viegnes, 2006: 314-318).

possibile concepire un testo poetico.¹⁶ In particolare, l'immagine evocata dal testo poetico ««parle un monde neuf [*sic*], à la fois évident et encore à déchiffrer» (320). Viegnes delinea poi le tappe della trasfigurazione: la sorpresa destata dal «surgissement» iniziale viene in un secondo momento sostituita dall'«éblouissement», cui si somma una sorta di «“tremblement”, comme on parle d'effet tremblé dans certaines peintures» (320-321).

Disinnescato l'anatema di Todorov attraverso un approccio di *modo* e non di *genere* al fantastico, si tratta ora di verificare se le riflessioni fin qui esposte possano valere anche per la poesia italiana del Novecento (e del nuovo secolo). Contrariamente a quanto fatto da Ceserani e da Martin-Cardini, e in ossequio alla posizione di Viegnes, il *corpus* proverrà quindi risolutamente dal territorio della poesia, sotto forma di prelievo di campioni accomunati da un *fil rouge* orfico, e secondo una periodizzazione delimitata a monte dai *Canti orfici* (1914) di Dino Campana e a valle da *Tema dell'addio* (2005) di Milo De Angelis.¹⁷

1.4. Le fonti orfiche della parola

Come osservato da Viegnes, i poeti romantici hanno cercato di «retourner aux sources orphiques de la parole, de refaire du langage poétique un espace pleinement signifiant» (2006: 348): operazione che simbolisti e post-simbolisti hanno spinto ancora più in là, convinti che il reale stesso fosse più chimerico dell'aldilà. Questo ritorno alle radici orfiche accomuna i poeti qui presentati. La filiazione risulta diretta per i due nomi più lontani cronologicamente da noi, ma più vicini alla versione simbolista e post-simbolista della poesia fantastica. Nella fattispecie, mi riferisco a Dino Campana e Antonia Pozzi, le cui opere qui esaminate, *Canti orfici* e *Poesie*, escono rispettivamente nel 1914 e nel 1939, a margine, in particolare, della temperie ermetica.¹⁸ La scelta di indagare i margini escludendo gli ermetici¹⁹ porta a percorrere una strada esistenzialista e visionaria, tesa a sondare il mistero del reale, come quella

¹⁶ Il quale, senza di essa, sarebbe privo di ciò che Jean Cohen considera come suo attributo fondamentale: la «modification quantitative du signifié» (1979: 125, citato da Viegnes, 2006: 319).

¹⁷ Così facendo, si fa un salto in avanti di un secolo rispetto alle delimitazioni temporali del *corpus* di Viegnes, operazione giustificata dal fatto che, in primo luogo, gli stessi fenomeni culturali e letterari hanno tempistiche diverse nella poesia italiana, essendone altrove l'epicentro. In secondo luogo, questa sfasatura si spiega anche con la differenza di tradizioni letterarie fra Paesi diversi: con un mondo latamente anglosassone e francese impregnato di romanzo, da una parte, e dall'altra un sistema letterario, linguistico e persino politico fortemente legato alla poesia come quello italiano.

¹⁸ È grosso modo entro questo lasso temporale che in Italia domina una postura poetica che dell'orfismo ha fatto il suo credo: l'ermetismo. Eppure, nessun autore proveniente da quella galassia figura tra quelli qui presentati, per un motivo squisitamente teorico. Posto che la scelta di Campana come primo poeta di cui occuparsi ci pare imprescindibile, in particolare per il carattere di visionario realmente, veracemente vissuto dal poeta di Marradi, ne consegue che il giudizio che di lui ha dato il principale teorico dell'ermetismo italiano, Carlo Bo, influisce profondamente sulla scelta del *corpus*. Per Bo, infatti, che pure le riconosce una certa validità, l'opera di Campana compone un «discorso poetico dissennato» e il suo orfismo è semplicemente «una sollecitazione culturale del tutto fuori posto» (Campana, 2002: VIII). Eppure, nessuno degli ermetici ha tentato come Campana di realizzare quell'«[u]nità di vita e di poesia» (VIII) tanto cara al Bo di *Letteratura come vita* (1938).

¹⁹ Un discorso a parte meriterebbero nomi che esulano dalla semplice definizione di ermetici, come quelli di Ungaretti e Montale.

che va da Campana a De Angelis passando per Antonia Pozzi, Alda Merini e Dino Buzzati.

Detto della prossimità di Campana e Pozzi con i modelli, l'avvento di Alda Merini sulla scena poetica italiana coincide con la pubblicazione del suo primo libro, *La presenza di Orfeo* (1953), che le vale fra l'altro la recensione di Pasolini, il quale ne sottolinea il carattere di «“oscurità” e “attesa”» (Merini, 2010: XIX) evocando Campana come matrice. A rendere ancora più calzante il riferimento al poeta dei *Canti orfici* è l'esperienza atroce del manicomio, cantata nella *Terra santa* (1984), il cui io poetico è di fatto un Orfeo in carne e ossa che restituisce «il suono dell'ombra» (LXIII)²⁰ e le «visioni di chi ha visitato l'inferno e ora deve cantarne l'orrore» (XXXIX).

Un discorso a parte merita la scelta di Buzzati, di cui qui si analizza esclusivamente *Poema a fumetti* (1969). Come rilevato opportunamente da Martin-Cardini (2013: 2-3), il modo fantastico si realizza in Italia facendo abbondantemente leva sull'intertestualità. E *Poema a fumetti* è un vero e proprio oggetto transmediale, combinante poesia, disegno e fumetto. La storia è una rivisitazione in chiave moderna del mito di Orfeo: la star della canzone Orfi si reca infatti nell'aldilà per cercare di riportare a sé l'amata Eura.

A chiudere questo percorso è Milo De Angelis, il cui orfismo è, contrariamente a quanto afferma Stefano Verdino, se non «allucinatori[o]» (De Angelis, 2017: 442), quanto meno oscuro nella sua prima stagione, che va dall'esordio del 1976 con *Somiglianze a Biografia sommaria* del 1999. Da *Tema dell'addio* (2005) in poi, esso si fa sicuramente più «fantasmatic[o] nell'assedio evanescente quanto persistente di momenti, figure, voci che dal perduto di infanzia e gioventù concretano epifanie di testo “in un sussulto di fiammiferi, fragili quanto luminosi”» (2017: 442).

2. Un percorso nella poesia fantastica del Novecento

2.1. Dino Campana: La Chimera e oltre

Pubblicati nel 1914, i *Canti orfici* si suddividono in quattro sezioni, le prime due delle quali, intitolate rispettivamente «La Notte» e «Notturni», rimandano al *topos* del notturno caro al fantastico. Opposto alla luce del giorno, metafora della razionalità apollinea, il notturno è il cronotopo entro il quale si muovono fantasmi, ombre, *revenants*, chimere. E proprio «La Chimera», la poesia di Campana in assoluto più nota, apre la seconda sezione del libro, il che le conferisce un ruolo di primo piano, rafforzato dal valore metapoetico che il motivo della chimera e del

²⁰ Sintagma che Ambrogio Borsani, curatore del *Suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009* (cfr. Merini, 2010), preleva da un testo di Merini contenuto nel volume di prose *Il ladro Giuseppe* (1965): «Ecco l'unica cosa che mi piacerebbe veramente di tenere in pugno, il suono dell'ombra».

chimerismo portano spesso con sé.²¹ Nella fattispecie, «La Chimera» campaniana si configura come un dialogo tra l'io poetico e la personificazione della Chimera stessa, descritta come una «Regina adolescente», «giovine / Suora de la Gioconda» e «Regina de la melodia» dal «pallido / Viso», «la china eburnea / Fronte fulgente», «le labbra sinuose» e «il vergine capo» (Campana, 2002: 23). Inscrivendosi in un *topos* del fantastico, l'io poetico rende conto dell'apparizione della Chimera, benché non sappia dire se sia avvenuta tramite il «pallido viso», il «sorriso / Di lontananze ignote» o «la china eburnea / Fronte» (23). Ma ciò che importa davvero all'io è affermare la propria ostinata presenza a ogni sua apparizione:

Ma per il tuo ignoto poema
Di voluttà e di dolore
[...]
Ma per il vergine capo
Reclino, io poeta notturno
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
Io per il tuo dolce mistero
Io per il tuo divenir taciturno. (23)

Ambivalente, Campana ritrae la Chimera come in costante «divenir», riallacciandosi così all'idea di movimento che le attribuivano già i poeti romantici. Qualificandosi come «poeta notturno» che veglia per riconoscere e dire l'indicibile della Chimera, l'io poetico – mai così coincidente con l'autore come nel nietzschiano Campana – si pone di fatto come «fils de la Chimère» (Viegnes, 2006: 124) e di ciò di cui essa è simbolo, ossia «l'immanence d'une quête indéfinie» (106). In quanto tale, l'io poetico è alla costante ricerca della matrice chimerica, come si evince dagli ultimi versi della poesia:

Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
E l'immobilità dei firmamenti
E i gonfii rivi che vanno piangenti
E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera. (Campana, 2002: 23-24)

Desideroso di andare oltre la superficie del reale, l'io poetico campaniano non rinnega tuttavia la materialità della realtà ordinaria, così vivida in quelle «ombre» umane al lavoro o nei luoghi²² essenzialmente naturali da lui osservati e attraversati da «lontane chiare ombre correnti», altro motivo fondamentale della poesia fantastica. Struttura e strumenti dispiegati da Campana nella «Chimera» concorrono a farne un esempio di poesia fantastica. Innanzitutto, occorre evidenziare l'alto grado

²¹ «À la chimère, en effet, correspond un “chimérisme”, une réflexion sur la nature même du rêve et de l'inspiration, qui constitue une sorte d'art poétique en creux, dont les axes principaux touchent au cœur même de la notion de poésie fantastique» (Viegnes, 2006: 103).

²² «[U]n lieu [...] est une intersection de l'espace et du Sens» (Viegnes, 2006: 165).

di intertestualità che percorre i suoi trentacinque versi, fra ipotiposi²³ desunte dalla grande tradizione pittorica italiana (il Leonardo della *Vergine delle rocce*), riferimenti mitici («Cerere-Proserpina, la *regina delle primavere spente*», 135) e un fantasma dannunziano rinvenibile in particolare nella forte componente simbolica e allegorica. A questo si aggiunge un richiamo infratestuale, dato che «La Chimera» «[t]iene dietro alla *Notte*», la serie di *tableaux* in prosa che aprono l'omonima sezione: «già lì la Chimera teneva fra le mani il suo antico cuore, era il mito chimerico dell'Amore eterno dell'uomo» (135). Va notato inoltre che l'apparizione *éblouissante* della Chimera, il suo «divenir» quale motore della *quête* incessante del poeta, è accompagnata da una metrica libera, entro la quale prevale il verso breve, spezzato da potenti inarcature («pallido / Viso», «eburnea / Fronte», «giovine / Suora, ecc.) che, introducendo una pausa ritmica, sembrano tradurre quei tremori che seguono l'*éblouissement* suscitato dall'immagine.²⁴ Evidente poi la volontà di Campana di strutturare il ritmo intorno a numerose figure di ripetizione, quali le frequenti anafore.²⁵ Quella per esempio del «Non so», che apre la poesia e ritorna in seguito altre due volte, rafforza il valore semantico del sintagma, adottato dal poeta per esprimere il senso di mistero che accompagna l'apparizione della Chimera; l'anafora «E ancora» dei due versi conclusivi, invece, s'innesta su quella più mascherata della congiunzione «E» che dà il *la* ai tre versi immediatamente precedenti, per poi sfociare nella ripetizione, interna all'ultimo verso, di «ti chiamo», creando così un effetto di amplificazione quasi ossessiva che esprime l'urgenza della *quête* del poeta, chiamato a mettere in comunicazione l'aldiquà e l'aldilà del reale. Ma il motivo della chimera e del chimerismo non è l'unico fattore di fantasticizzazione all'opera nei *Canti orfici*: un testo come «Sogno di prigioniero» ne è la dimostrazione. Collocato quasi alla fine della seconda sezione dei *Canti orfici*, «Sogno di prigioniero» è un poemetto in prosa o *tableau* di gusto baudelairiano che evoca chiaramente la serie scultorea dei *Prigionieri* michelangeloeschi. La voce dell'io poetico giunge da una «cella bianca», dove anche «il giaciglio è bianco», così come bianche sono le «sbarre» attraverso le quali passano «il viola della notte» e «il blu del sonno» (63). La tavolozza muta nella seconda parte del sogno, in concomitanza con il mutare delle immagini sognate e delle «voci» di cui è preta la cella. Posto ora «al parapetto del cimitero» (63), luogo quest'ultimo di intersezione tra «ici-bas et au-delà» (Viegnes, 2006: 178), l'io poetico percepisce «il cammino nero delle macchine», le stesse macchine che «rimangiano il nero silenzio nel cammino della notte», lo stesso silenzio che si va via via animando, poiché da semplice fenomeno acustico diventa «nero», non prima di essere qualificato come «occhiuto di fuoco» (Campana, 2002:

²³ Secondo Viegnes, è uno strumento tipico della poesia fantastica (2006: 79-80).

²⁴ «Le rythme expressif [...] est un produit de continuités et de ruptures. Ces dernières sont hautement significatives, surtout lorsqu'il s'agit de rendre de brusques bouleversements émotionnels, que ce soit dans le sens de l'émerveillement ou de la peur. Cette dernière [...] est bien souvent présente dans la poésie fantastique, où enjambements et rejets peuvent être exploités avec une virtuosité quasi perverse pour traduire les vertiges du *je lyrique*» (Viegnes, 2006: 311).

²⁵ Secondo Viegnes, l'anafora è lo strumento spesso utilizzato nella poesia fantastica per restituire l'indicibile. Si veda inoltre l'analisi delle figure di ripetizione proposta da Viegnes nel capitoletto intitolato «Vertiges du même».

63). Il silenzio è poi spezzato da un treno che «si sgonfia arriva in silenzio», per confluire però in un «rombo» demoniaco (63) insieme a tutto il resto. La dimensione onirica, il luogo di clausura, le voci che lo popolano insieme al silenzio, l'atmosfera notturna, un cimitero, un silenzio cosmico che si trasforma in rombo assoluto: questi i motivi fantastici che innervano «Sogno di prigioniero», ai quali si sommano gli strumenti adottati da Campana per svilupparli. Fra questi spiccano la sinestesia iniziale che iconizza una percezione sonora («Nel viola della notte odo canzoni bronzee»), o ancora le figure di iterazione, in particolare anafore confinanti con l'anadiplosi («La cella è bianca, il giaciglio è bianco. La cella è bianca», 63) o sintagmi che ritornano anche a distanza di qualche riga contribuendo a strutturare il resoconto del sogno, ad accentuarne l'evocatività. La personificazione di elementi e oggetti costituisce infine un'altra soluzione ricorrente nel modo fantastico: in particolare, la personificazione di oggetti simbolo della modernità quali la macchina e il treno indica la volontà del Campana fantastico di respingere l'ipotesi positivista della *ratio* scientifica come vettore di esauribilità del senso, che porterebbe il mondo dei *realia* a trasformarsi in un «“non-lieu” généralisé, ou un lieu d'oubli» (Viegnes, 2006: 348).

Per motivi e strumenti, il modello campaniano che filtra dalle due liriche prese in esame è insomma affine a quello che caratterizzava i poeti simbolisti e post-simbolisti, nella fattispecie francesi. Non se ne discosta nemmeno Antonia Pozzi.

2.2. *Al di là del limite: la poesia di Antonia Pozzi*

Pubblicato nel 1939 in una versione ridotta,²⁶ *Parole* risente dell'influenza della migliore poesia coeva, straniera (Rilke, Pound, Valéry, Eliot su tutti) e italiana (Ungaretti e Montale segnatamente).²⁷ Una certa ingenuità che caratterizza le prime liriche lascia via via spazio a un'esattezza e precisione di dettato tese a esprimere una forma se non di panismo, quanto meno di contiguità fra ciò che è reale e ciò che sta al di là della superficie delle cose. Per quanto riguarda i temi riconducibili al fantastico, essi sono già presenti nelle liriche giovanili, ma tendono a prendere sempre maggiore consistenza con il passare degli anni. Tra i più frequenti nell'opera pozziana troviamo la morte, spesso messa in relazione con la vita e lo slancio vitale, il mostruoso – in particolare applicato all'io –, la percezione del mistero del reale, l'amore e la poesia come sublimazione ultima, le nozioni di tempo e spazio sempre più sottoposte a processi di disarticolazione. Di pari passo con l'evoluzione in senso fantastico dei temi, nonché del valore attribuito alla poesia, evolvono anche gli strumenti impiegati dalla poetessa milanese: iterazioni, analogie, lessico del mistero – voci, ombre, tremori – e ritmo espressivo.

Particolarmente frequente nelle liriche di Pozzi è il motivo del sé mostruoso. Tra quelle più significative sul tema vi è senza dubbio «Canto della mia nudità», risalente

²⁶ La più recente e fedele edizione dell'opera pozziana è quella allestita da Alessandra Cenni per Mondadori nel 2021.

²⁷ Del modello ungarettiano Pozzi apprezza «il dominio intellettuale sulla tendenza visionaria», mentre di quello montaliano la seduce «il forte senso etico del suo esistenzialismo» (2021: VIII).

al 1929. I diciannove versi di questa lirica, percorsa da una forte ansia esistenziale, ricalcano alcuni motivi tipici del modo fantastico. In particolare, la nudità cui allude il titolo e sulla quale si apre la lirica («Guardami: sono nuda») è il punto di partenza di una sorta di autospettralizzazione cui si sottopone l'io poetico,²⁸ rafforzata dal cromatismo dell'autoritratto: alla «magrezza acerba / inguainata in un color d'avorio» si aggiunge infatti il pallore della carne, attraverso la quale «[s]i direbbe che il sangue non [...] scorra. / Rosso non ne traspare» (Pozzi, 2021: 41). L'impressione generale di «languore» (41) che avvolge l'io lo rende insomma ombra di se stesso, in un contesto di «rêverie spectrale» (Viegnes, 2006: 157) in cui il soggetto giace sulle soglie della morte:

Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò, quando la morte avrà chiamato. (Pozzi, 2021: 41)

L'autospettralizzazione è spesso associata nell'opera di Pozzi al tema dell'amore infelice, come si può vedere in «Capriccio di una notte burrascosa». L'ascensione iniziale dell'io poetico per un amato sentiero di montagna²⁹ è scandita dal suono delle campane, e da una personificazione della notte che «vapora dai prati» e «gorgoglia dal folto / dei boschi» (56). Le campane stesse si fanno via via «fonde, faticose, lente» come l'«ascendere» (56) dell'io. L'antropizzazione di elementi caratteristici del luogo partecipa del senso che il soggetto attribuisce alla storia d'amore di cui dà conto nella seconda parte della lirica.³⁰ Introdotto dalle iterazioni sintattiche e lessicali della prima parte che ne preannunciano l'eccezionalità³¹ e da una tempesta annunciatrice, un evento straordinario sorprende l'io giunto sulla cima. Si tratta della visione di un amore mortifero sublimato, resa particolarmente angosciante dal crescendo di anafore legato alla parola «morti», che designa i due amanti.³² Il motivo dell'apparizione ritorna peraltro altrove nell'opera pozziana. In «Presagio», per esempio, porta con sé la disarticolazione di tempo e spazio, come si può vedere nella parte finale della lirica:

²⁸ Sull'autospettralizzazione cfr. Viegnes, 2006: 154.

²⁹ *Topos* della poesia italiana, a conferma di come i poeti italiani facciano esplicito riferimento alla propria tradizione.

³⁰ Come osserva Viegnes, infatti, la «ressemblance humaine» di un luogo è ciò che costituisce «l'être-lieu d'un lieu» e che conferisce a quest'ultimo «son étrangeté et sa familiarité, selon le principe de l'*Unheimliche*» (2006: 194).

³¹ Si vedano in particolare i primi due versi delle prime due strofe di «Capriccio di una notte burrascosa»: «Le campane mi scandono il ritmo / della salita, stasera [...] // I miei passi non lasciano il ritmo / delle campane, stasera» (Pozzi, 2021: 56). Quell'avverbio «stasera», posto in *explicit* di verso e isolato tramite la virgola, sottolinea al contempo la regolarità delle ascese dell'io e l'eccezionalità di quel che accade quella notte, sicché l'arrivo in cima induce il lettore all'attesa di un nuovo evento eccezionale.

³² «Al mattino ci troveranno morti. / Morti fra i rododendri. / Morti fra le rocce / che hanno volti di tombe. / Morti in una notte di tempesta. / Morti d'amore» (Pozzi, 2021: 57).

[...] in cielo le dita dei pioppi
s'inanellano di stelle –

Qualcosa dal cielo discende
verso l'ombra che trema –
qualcosa passa
nella tenebra nostra
come un biancore –
forse qualcosa che ancora
non è –
forse qualcuno che sarà
domani –
forse una creatura
del nostro pianto. (62-63)

Ciò che appare ha tutta l'indefinitezza che si porta dietro quel «[q]ualcosa» reiterato tre volte, rafforzato dall'iterazione ancora più persistente di «forse». Per di più, questo fenomeno non meglio specificato muove verso l'«ombra che trema» posta dietro il noi, che trema «di freddo e d'attesa». L'immagine indefinita dell'apparizione è insomma annunciata dal tremore, come già in Campana, e come se non bastasse, attraversa la «tenebra nostra / come un biancore».

L'opera di Pozzi esplora dunque strumenti e motivi della poesia fantastica, convinta che la poesia stessa sia, orficamente, quel «venturoso superamento di ogni limite» (X) necessario per accedere alla piena comprensione del mistero del reale. Una concezione simile anima la poesia di Alda Merini.

2.3. Merini fra visionarietà e «suono dell'ombra»

Se la visionarietà orfica informa la poesia di Alda Merini sin dalle origini,³³ è senza dubbio con *La Terra Santa* che essa si colora più propriamente dei motivi e degli strumenti del modo fantastico. Pubblicato nel 1984 in due diverse edizioni,³⁴ *La Terra Santa* è unanimemente riconosciuto come il capolavoro di Merini, dove la poetessa racconta la tragica esperienza del manicomio. Esperienza che, come si può leggere in «Canto di risposta»,³⁵ l'ha costretta a frequentare «certi luoghi»,³⁶ a «coltivare fantasmi» (Merini, 2010: 141). Il manicomio è peraltro luogo di trasfigurazione reale, soprattutto a quell'epoca.³⁷ Il suo carattere trasfigurativo riguarda innanzitutto la dimensione spaziale. In «“Affori, paese lontano...”», il quartiere milanese in cui si trova l'ospedale psichiatrico è al contempo «paese lontano / immerso nell'immondezza» e «posto nuovo» (208), in altre parole ambivalente espressione

³³ Il primo libro di poesia da lei pubblicato s'intitola significativamente *La presenza di Orfeo* (1953).

³⁴ La seconda riprende la prima aggiungendo nuove liriche. La pubblicazione della *Terra Santa* certifica il ritorno sulla scena di Alda Merini dopo un lungo periodo di silenzio, dovuto all'esperienza del manicomio e/o di pubblicazioni intime, marginali (benché non prive affatto di valore).

³⁵ Uno dei pochi inediti di *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove* (1980). Tono, atmosfera e temi annunciano proprio la stagione della *Terra Santa*.

³⁶ Quei «gironi infernali» di cui Merini parlerà nell'*Altra verità* (1986), una serie di prose sul manicomio.

³⁷ «Il manicomio è una grande cassa / di risonanza / e il delirio diventa eco / l'anonimità misura, / il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta» (Merini, 2010: 204).

dell'*Unheimliche*. All'effetto di fantasticizzazione cui è sottoposto Affori contribuiscono anche le «domande» e le «tante, tante paure» che lo abitano, così come la personificazione che esso subisce a partire dall'anafora sintattica iniziale che richiama l'*incipit* della lirica: «Affori, posto nuovo / che quando si conviene / ti manda il suo raggio nudo / dentro la cella muta» (208). Altrove, a essere personificata è la tangenziale che scorre nei pressi del manicomio. In «Tangenziale dell'ovest», l'io poetico imbastisce infatti un dialogo diretto con la tangenziale, alla quale chiede di distruggere quel fiore del male che è il manicomio chiamato «Villa Fiorita» (221).³⁸ La metamorfosi è invocata affinché si porti via il manicomio, fiore che «germina» nella «continuazione dell'ovest»: il manicomio, insomma, è già per natura metamorfosi mortale. La mutazione in atto è una vera e propria tanatomorfosi: i malati sono «acque amare» private di qualsivoglia «rimbombo del risanamento», e anche chi, tra loro, ha in dono una facoltà artistica non può che soccombere, come quei «pittori isolati» che «muoiono un mutamento» (221) – dove la transitività impossibile del verbo *morire* rimarca l'ineluttabilità della fine di ogni metamorfosi che non sia di morte. A Villa Fiorita «muore tutto putrefatto conciso / con una lama di bisturi azzurro / con un bisturi folle» (221): l'immagine del bisturi allude per sineddoche a chi è stato a sua volta colpito da questa tanatomorfosi di massa. Si tratta *in primis* di chi dovrebbe prendersi cura dei malati, esserne il «balsamo sulle ferite»: come fu per gli ebrei il sommo sacerdote biblico Aronne cui è dedicata la lirica «Le parole di Aronne», e che invece dialoga «con calci e pugni» negando loro qualsiasi parola (si veda l'iterazione «a noi nessuno parlava») o gesto («a noi nessuno dava la manna»), contribuendo così a fare del manicomio un luogo infernale in cui «nulla fioriva» (227). Il manicomio, insomma, ha trasformato perfino chi ci lavora: lo si evince dalla fortissima «“Il dottore agguerrito nella notte...”», dove il «dottore di guardia» è un vero e proprio essere infernale, come evidenziato, fra l'altro, dal diffuso rotacismo e dalla costruzione a scalare dell'impaginazione.³⁹ Se il manicomio è luogo per eccellenza della tanatomorfosi in cui agiscono agenti infernali, il ricovero non può che essere a sua volta rappresentato, anche tipograficamente, nei termini di una discesa agli inferi, come si può notare in «“Laggiù dove morivano i dannati...”» (224-225). Eppure, è proprio lì che germinano attimi di sublimazione quasi mistica, realizzando ciò che secondo Viegnes può avvenire ai luoghi cantati nella poesia fantastica: «l'espace a des prolongements dans l'invisible, [...] un ailleurs absolu affleure dans l'ici» (Viegnes, 2006: 168). È proprio «[l]aggiù dove morivano i dannati», «laggiù dove le ombre del trapasso / ti

³⁸ Si noti come i tre imperativi posti in apertura di tre versi consecutivi, dal secondo al quarto, scandiscono il ritmo della prima parte della lirica, dando impulso sonoro all'angoscia e alla rabbia dell'io poetico: «Tangenziale dell'ovest, / scendi dai tuoi vertici profondi, / squarta questi ponti di rovina, / allunga il passo e rimuovi / le antiche macerie della Porta, / sicché si tendano gli ampi valloni / e la campagna si schiuda» (Merini, 2010: 221).

³⁹ «Il dottore agguerrito nella notte / viene con passi felpati alla tua sorte, / e sogghignando guarda i volti tristi / degli ammalati, quindi ti ammannisce / una pesante dose sedativa / per colmare il tuo sonno e dentro il braccio / attacca una flebo che sommuova / il tuo sangue irruente di poeta. / Poi se ne va sicuro, devastato / dalla sua incredibile follia / il dottore di guardia, e tu le sbarre / guardi nel sonno come allucinato / e ti canti le nenie del martirio» (Merini, 2010: 210).

lambivano i piedi nudi», «laggiù, nel manicomio» che «facile era traslare / toccare il paradiso», che «tu vedevi Iddio / non so, tra le traslucide idee / della tua grande follia» (Merini, 2010: 224). Vettore di questa mistica sublimazione del manicomio e della (r)esistenza al suo interno è il corpo, l'eros, *lato sensu* la poesia: «Lo facevi con la mente affocata, / con le mani molli di sudore, / col pene alzato nell'aria / come una sconcezza per Dio» (224). La visione di Dio al cuore dell'inferno trasfigura definitivamente il corpo dei malati, che si trasforma in «briciole bionde e odorose», cibo potenzialmente mortifero per «sciami di rondini improvvisi» (225). Eppure questo è il compito dei poeti secondo Merini, questi «esseri turgidi di male / che ci infettano il cuore e le reni / perché non ci arrendiamo...» (239), esseri speciali che percepiscono e restituiscono il reale e l'indicibile *in corpore vili*.⁴⁰

Insomma, per la Merini della *Terra Santa* l'esperienza di internamento è sostenibile solo se l'io poetico prova a tenere viva la luce del canto, il «suono dell'ombra» (LXIII), a farne crescere lo «stelo» che «una lunga pesante catena d'angoscia / [la quale] non si dissolve» (229) cerca di inchiodare a terra, impedendo «[l]e mille metamorfosi / le molte primavere perdute / nei giardini del manicomio» (260). Un alto valore viene attribuito alla poesia anche da Buzzati nel suo *Poema a fumetti*.

2.4. Poesia, fantastico e transmedialità: Poema a fumetti di Buzzati

Nel viaggio ultraterreno che Buzzati fa compiere al suo protagonista Orfi, versione rockstar del mitico Orfeo, ci s'imbatte in un aldilà totalmente laico, popolato di ragazze in abiti succinti o nude,⁴¹ collocate spesso in luoghi di passaggio. Alle anime che abitano questo mondo è stata tolta l'unica cosa che fa bella la vita terrena, ossia «la libertà di morire» (Buzzati, 2017: 78), come spiega un «diavolo custode» (77) che ha le sembianze di una giacca da top manager, sorta di *revenant* cui è stato tolto il potere di ritornare.⁴² La privazione della libertà di morire costringe i morti a un conciliabolo eterno per cercare di ricordare: «Oh la perdita angoscia, gli incubi, l'angustia, i dolori sociali perduti / tutti sani, qui, uguali, appagati. / Cara infelicità!» (80). Orfi viene così invitato a esibirsi per allietare la vita di questi poveri morti. La sua canzone, imperniata sull'insistente anafora di «quando», inanella una lunga serie di ricordi che Orfi fa rivivere per il suo pubblico di trapassati. Nelle immagini evocate dal moderno Orfeo, il reale e l'indicibile convivono, come da manuale del modo fantastico:

Ti ricordi i treni dei diavoli
che uscivano dalle nuvole

⁴⁰ Si vedano i versi finali di ««Abbiamo le nostre notti insonni...»»: «Lasciamoli al loro linguaggio, l'esempio / del loro vivere nudo / ci sosterrà fino alla fine del mondo / quando prenderanno le trombe / e suoneranno per noi» (Merini, 2010: 239).

⁴¹ Un immaginario che evoca al contempo le atmosfere del coevo romanzo buzzatiano *Un amore* e le rivendicazioni e il vocabolario femministi degli anni Sessanta, come dimostrano le tavole e i versi del capitolo iniziale intitolato «Le streghe della città», che è l'ultima canzone pubblicata da Orfi.

⁴² «[...] io sono un vecchio demonio piuttosto corrotto e krusceviano, / già grande signore del regno / ora degradato a guardia confinaria» (Buzzati, 2017: 105).

senza strepiti
alle sei di sera?
I diavoli scendevano
i diavolini scendevano
su di te. Eri felice.

Quando le foglie
sparse dal
vento formano
strani fantasmi
nel cielo. (114-115)

Quando nei giardini felici passano i maghi
d'autunno lasciando la lunga ombra. (117)

Quando i soldati marciano cantando verso la
immancabile vittoria.

Quando il babau nottetempo si aggira
per la città
addormentata. (118-119)

Quando laggiù sulla cengia sconosciuta
che sembra perdersi nell'apicco
guizza allontanandosi una esile strana figura,
la quale tosto svanisce. (130)

Quando si conclude il combattuto consiglio d'amministrazione. (132)

Una volta finita la canzone, Orfi vorrebbe rimettersi alla ricerca della perduta Eura, ma i morti che hanno assistito alla sua esibizione invocano a gran voce altre canzoni, altri ricordi, altre storie e immagini. Dopo aver cantato storie «contenenti / il grande mistero che voi non avete più», storie in cui il confine tra reale e indicibile è pressoché inesistente, popolate quali sono di mostri, *revenants*, spettri, eventi inspiegabili, ecc.,⁴³ dopo aver narrato queste «piccole storie» (138), insomma, Orfi riparte alla ricerca della sua Eura. Visita così uffici anagrafe da incubo, con infiniti casellari gestiti da procaci e provocanti ombre di donne nude, per poi imbattersi nei «treni dei morti» (196). Ed è proprio su uno di questi «espressi dell'eternità» (196) che ritrova Eura. Egli prova a riportare in vita l'amata, la quale però è consapevole dell'impossibilità della missione, perché la morte è insovertibile.⁴⁴ Quando arrivano

⁴³ Si vedano infatti temi e titoli delle storie in questione: la storia della scomparsa della giovane Onizia (Buzzati, 2017: 140-143), «La storia dell'uomo che si voltò» (146-147), «La storia dei nove gentiluomini» (148-149), «La storia del casellante» (150-153), «Il visitatore del pomeriggio» (154-157), «La storia delle Melusine» (158-161), «la storia [...] [del]l'amore che vi è negato» (162-173), e per finire «la storia di Dio» (174-178).

⁴⁴ Si veda il seguente dialogo in prosa tra i due amanti: «– No, le tue canzoni non bastano. Qui comanda la grande legge. Non credere alle vecchie favole. / – Ancora settanta minuti. Vieni, Eura, ti dico. Dobbiamo trovare la porta. / – Orfi caro, tesoro, ci sono potenze che anche gli uomini come te sono polvere, formiche sperdute. Ma un giorno ci ritroveremo, forse. / – Coraggio, Eura, mancano cinquanta minuti. / – Te l'ho detto, tesoro. È inutile. Non posso accompagnarti lassù. Povera favola di Orfeo. Anche se tu non ti volterai indietro, non servirebbe lo stesso. Adagio, ti prego, Orfi, io sono stanca. Tutti qui siamo stanchi» (Buzzati, 2017: 204-205).

davanti alla porta dell'inferno, Orfi si ripromette di cantare perché quella si apra: senonché «una forza irresistibile lo pre[nde], lo trascin[a] via» (209), separando per sempre i due amanti. Nella scena successiva, davanti a casa propria, Orfi ritrova l'uomo – la chimera? – che gli aveva indicato l'accesso all'aldilà. Questi cerca di convincerlo dell'irrealtà di quanto da lui vissuto, con una fatalità accentuata da un ritmo imperniato su numerose iterazioni sintattiche e lessicali.⁴⁵ Ciò che Orfi ha visto, in altri termini, non era che «sogno, larva, fantasima. / Fantasma anche Eura» (214). La frontiera tra reale e irreale non è tuttavia salda, perché, mentre l'uomo annuncia a Orfi che ritroverà Eura soltanto quando sarà morto, il protagonista vive un evento inquietante: «Mentre ascoltava, Orfi si rese conto che la sua mano sinistra stringeva una cosa» (217). È l'anello di Eura: Orfi prova a chiedere il senso della presenza tra i vivi di un oggetto recuperato nell'aldilà, ma il suo interlocutore è sparito. L'apparizione dell'anello, oggetto mediatore per antonomasia nel modo fantastico (Lugnani, 1983b), è la prova che reale e irreale hanno confini porosi, ambigui, se non addirittura inesistenti, come dimostrano i versi, e relative tavole, che chiudono *Poema a fumetti*:

In quel preciso momento sulle creste della Gran Fermeda
 turbinava la tempesta con le sue solite anime in pena.
 Gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio
 E sul deserto di Kalahari le turrette
 nubi dell'eternità passavano lentamente. (220-222)

Reale e irreale sono sempre contestualmente operanti, sembra volerci dire Buzzati in guisa di conclusione, così come nel *Poema a fumetti* «convivono tutti i Buzzati – lo scrittore, il pittore, il giornalista –, i suoi linguaggi – la parola e l'immagine –, e ciò che più gli piace: il fantastico, la Pop Art, il Surrealismo, la Metafisica. E naturalmente il fumetto» (Viganò, in Buzzati, 2017: 227). La compresenza, in ogni istante, di reale e irreale è peraltro uno dei motivi fondanti dell'opera di Milo De Angelis.

2.5. De Angelis e la spirale della presenza/assenza

Nell'opera del poeta milanese, la questione del tempo è fondamentale. Per il De Angelis di «Cosa è la poesia?»,⁴⁶ infatti, il tempo non si suddivide in passato, presente e futuro, bensì queste tre dimensioni convivono al suo interno. Il tempo è in divenire perpetuo, un fiume fatto di infiniti istanti tutti potenzialmente fertili per un osservatore attento e aperto alla percezione. Se un istante può racchiudere in sé molteplici piani temporali, se il tempo è a forma di «spirale» (De Angelis, 2017: 415), esso può anche conferire un più ricco spessore ai luoghi, in particolare a quelli amati. Il poeta è chiamato a rendere conto della fecondità della spirale di tempo e

⁴⁵ «Non tormentarti ragazzo. / Quello che hai visto non c'è. / Quello che hai visto è solamente, / solamente un sogno. / I morti che hai visti erano sogno, / sogno le diavolette i diavoli lui il / guardiano della notte» (Buzzati, 2017: 213).

⁴⁶ Testo nato sotto forma di discorso tenuto alla Triennale di Milano nel 2016 e poi confluito in De Angelis, 2017.

spazio: «E il poeta, fissando quell'istante fecondo, crea l'alone di un'altra storia sfiorata, di qualcosa che *può essere*. È un istante che bisogna cogliere tra i mille possibili, è l'istante cruciale, il *kairòs*» (415). Il poeta è un (ri)creatore di istanti, o perlomeno dell'alone che ne sottolinea l'eccezionalità rispetto a tutti gli altri, il che rende *eccezionale* anche l'atto di poesia: «E infatti la lirica narra ciò che avviene una volta sola, porta con sé l'ombra delle esistenze escluse» (415). In particolare da *Tema dell'addio* (2005) in poi, la disarticolazione di tempo e spazio genera una visione della poesia e del poeta come osservatori privilegiati di un'esistenza in cui convivono reale e irreale, dicibile e indicibile, riconoscibilità immediata dei *realia* quotidiani e delle ombre che li accompagnano.

Sorta di «lampeggiante diario poetico» (441), *Tema dell'addio* è il toccante, affilato resoconto della malattia e della morte della moglie di De Angelis, la poetessa Giovanna Sicari. Confrontandosi con la morte, motivo prediletto del modo fantastico, l'io poetico si pone «sulla soglia in una reiterata e interminabile partita tra la parola e il silenzio [...] un silenzio come monito costante del limite e della fine» (441). È da questa soglia che ci restituisce i tanti istanti fecondi, le ombre, le esistenze della sua relazione con l'amata, come già lasciano intendere i titoli delle sei sezioni che compongono il libro.⁴⁷ La morte della moglie investe tutto ciò che circonda l'io poetico, come si può leggere nel componimento «“In te si radunano tutte le morti, tutti...”», dove le molteplici anafore, in particolare quella di «si radunano» (290), rendono ancora più diffusa la morte che dalle mani di lei si propaga in ogni cosa. L'io poetico prova a instaurare un dialogo con lo spettro dell'amata ed è suggestivo che questo avvenga in una sezione, la seconda, intitolata «Scena muta», quasi a dimostrare che parola e silenzio si contendono lo spazio del dolore del soggetto, proprio come reale e irreale si contendono il mistero della vita umana. Si veda in tal senso «“Ci teniamo vicini...”», che apre la sezione:

Ci teniamo vicini
all'urlo, mentre passa il dodici
e l'attimo separato
dal suo vortice resta qui, nel cuore
buio dell'estate, nell'annuncio
di una volta sola. Tu
non ci sei. Resta la tua assoluta
voce nella segreteria, questa
morte che non ha luogo. (293)

Senza luogo e dunque ubiqua, la morte fa sì che l'ombra di lei sia contemporaneamente accanto all'io poetico in apertura di lirica, con quel verbo coniugato alla prima persona del plurale, e poco oltre assente («Tu / non ci sei»), con un forte *enjambement* a sottolineare l'assenza. La presenza/assenza dell'amata, della sua ombra, è così forte che la sua «voce nella segreteria» è «assoluta», mero nastro

⁴⁷ «Vedremo domenica», «Scena muta», «Trovare la vena», «Quel lontano di noi», «Hotel Artaud» e «Visite serali».

registrato e voce realmente proveniente dal mondo dei morti.

Nella penultima lirica di questa seconda sezione, l'io poetico dà invece conto di una passeggiata che sembra a tutta prima di coppia, se non fosse che improvvisamente il dettaglio dei sandali di lei mette sullo stesso piano presente e passato: «Lungo una strada di Roserio / e di ombra, cammino, resto accanto / a te, ai tuoi sandali / che l'asfalto bruciava / l'asfalto di ogni estate» (296). L'asfalto è l'elemento reale sul quale camminano l'io e l'amata e/o la sua ombra, e al contempo ciò che presumibilmente ha scatenato la malattia di quest'ultima, penetrandole «nel seno» (296). È così che «appare» una nuova ombra, un nuovo fantasma: «finché appare / la ferita, finché la vista / è silenziosa come la sua fine» (296); dove l'anafora della congiunzione «finché» e la paronomasia che essa imbastisce con la parola-*explicit* «fine» rendono ancora più intensa la visione.

La dicotomia presenza/assenza, l'onnipresenza della morte, la coincidenza di tempi diversi e l'ambiguità che ne consegue contraddistinguono anche le altre sezioni di *Tema dell'addio*, libro dal quale emerge prepotentemente il ruolo che De Angelis attribuisce al poeta. A quest'ultimo, infatti, non resta che raccogliere ciò che la voce della presenza/assenza o il suo «ritmo e silenzio» (305) portano con sé: «[...] tu, filo di voce, / canta il bel raggio / sepolto nelle parole» (314). Il fine dell'operazione deangelisiana è di natura panica: dire il mistero del reale, l'indicibile che irrorà la realtà, la spirale di tempi e spazi, e al tempo stesso procedere verso l'«appello totale», quell'«appello / che conduce al sorriso, / che conduce / e fa nostro ogni globulo» (313).

3. Conclusione

Alla fine di questo percorso, con la consapevolezza che un'indagine più approfondita sarebbe auspicabile, è possibile, nondimeno, trarre qualche conclusione provvisoria. Posta alle origini della narrazione fantastica, la poesia ha un rapporto molto stretto con il modo fantastico, di cui non si limita a essere un potenziale ingranaggio, poiché ne subisce a sua volta gli effetti secondo quel processo di fantasticizzazione individuato da Ceserani e precisato da Puglia. E ciò accade anche lontano dai centri europei di massima espressione della narrazione fantastica: per esempio all'interno di una tradizione letteraria, quella italiana, i cui fondamenti storici sono ben più poetici che romanzeschi. Ciò avviene, certo, in maniera per così dire dilazionata, come spesso succede quando un fenomeno si allontana, esaurito, dai suoi epicentri e si propaga altrove e in altre forme. Nella fattispecie, compito del poeta diventa quello di dare la parola a un reale oltremodo prismatico, sfidandone i limiti – novello Orfeo – attraverso motivi e strumenti che coincidono con quelli dispiegati dal modo fantastico, come si è potuto osservare nei campioni testuali analizzati. E proprio dal percorso qui intrapreso emerge il secondo carattere forte degli autori prescelti: la fantasticizzazione tende a fare della loro poesia lo strumento più adatto per dire il

mistero del reale, costituito da chimere, presenze, ombre, istanti fecondi, morti, spettri, *revenants*, ecc. Spettri che aleggiano d'altronde anche sugli autori qui presentati; spettri evocanti molteplici prospettive di analisi, che vanno dall'eventuale rapporto fra ermetismo e modo fantastico a un'indagine sulla visionarietà nella poesia italiana del Novecento e di questo secolo, passando, infine, per un tuffo nel filone della *poésie brute*.⁴⁸

Bibliografia

- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris.
- BO, Carlo (1938): «Letteratura come vita», in Carlo Bo, *Otto studi*, Vallecchi, Firenze.
- BUZZATI, Dino (2017): *Poema a fumetti*, a cura di Lorenzo Viganò, Mondadori, Milano.
- CAMPANA, Dino (2002): *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Neuro Bonifazi, Garzanti, Milano.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- COHEN, Jean (1979): *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris.
- DE ANGELIS, Milo (2017): *Tutte le poesie (1969-2015)*, postfazione e nota bibliografica di Stefano Verdino, Mondadori, Milano.
- LUGNANI, Lucio (1983a): Per una delimitazione del “genere”», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 37-73.
- (1993b): «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 177-288.
- MARTIN-CARDINI, Karine (2013): «Sources, métamorphoses, coïncidence(s): la poésie revisitée par le fantastique italien», *E-CRINI*, 4, 2013, pp. 1-26, <https://crini.univ-nantes.fr/publications-crini/e-crini/journee-detude-sources-heritages-representations-reecritures-images-et-poesie-poesies> [ultimo accesso 20.08.2023].
- MERINI, Alda (2010): *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, a cura di Ambrogio Borsani, Mondadori, Milano.
- POZZI, Antonia (2021): *Poesie, lettere e altri scritti*, a cura di Alessandra Cenni, Mondadori, Milano.
- PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du

⁴⁸ Neologismo coniato sul modello di *art brut: poésie brute* e *art brut* hanno infatti in comune un rapporto fondamentale con una capacità percettiva non ordinaria.

Seuil, Paris.

VIEGNES, Michel (2006): *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

saggi

e interventi

Dario Stazzone

La monografia *Randazzo e la Valle dell'Alcantara* di Federico De Roberto

Il saggio è incentrato sulla monografia artistica *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, pubblicata da De Roberto per i tipi dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo nel 1907. Le guide artistiche, generalmente trascurate dalla critica, restituiscono invece significativi scorci letterari, significativi costrutti ecfrastrici, un complesso sistema di richiami intertestuali e un attento costruito fototestuale. Alcune lettere dello scrittore indirizzate alla madre, a Corrado Ricci e ad Antonio Ursino Recupero restituiscono preziose indicazioni sul metodo di lavoro derobertiano. In questo saggio si dà notizia del ritrovamento di una lettera inedita dello scrittore indirizzata a Antonio Ursino Recupero, con notizie relative alla realizzazione di *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*. Il saggio si sofferma poi sul ricco sistema intertestuale della guida e sulle peculiarità delle fotografie di De Roberto.

The essay is mainly devoted to the artistic monograph Randazzo e la Valle dell'Alcantara, published by De Roberto for the Graphic Art Institute of Bergamo in 1907. Although they are generally ignored by the critics, artistic guides can convey significant literary insights, interesting ekphrastic constructs, a complex system of intertextual recalls and an accurate phototextual construct. Some letters addressed by the writer to his mother, to Corrado Ricci and to Antonio Ursino Recupero give us a precious insight on De Roberto's working method. The essay will also give notice of the discovery of an unpublished letter addressed by the author to Antonio Ursino Recupero concerning the writing of Randazzo and la Valle dell'Alcantara. The essay will also dwell on the rich intertextual system of the art guide and the peculiarities of De Roberto's photographs.

1. *Gli scritti d'arte di De Roberto*

Negli anni successivi alla pubblicazione de *I Viceré*, Federico De Roberto lamentava una sofferta inerzia creativa e un rigetto verso la città in cui abitava, la Catania che aveva fatto da sfondo al suo maggiore romanzo. Eppure lo scrittore accompagnava la redazione de *L'Imperio* all'elaborazione di diversi studi critici e di alcuni scritti d'arte dedicati proprio a Catania e al suo territorio.¹ Il romanziere assolveva così agli incarichi prestigiosi, e tuttavia meramente onorari, che gli erano stati assegnati: nel 1889 era stato nominato membro di una commissione per la conservazione dei monumenti per la provincia di Catania, nel 1906 era divenuto componente di un

¹ Quanto al rapporto ambivalente che legava De Roberto a Catania, cfr. R. Castelli, *La Catania gremba e prigioniera di De Roberto*, in *La parola e il luogo*, a cura di A. Di Grado, Palermo, Gruppo Editoriale Kalòs, 2010, pp. 23-28; A. Di Grado, *De Roberto a Catania, la Catania di De Roberto*, in *Catania, la città moderna, la città contemporanea*, a cura di G. Giarrizzo, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2012, pp. 125-132; D. Stazzone, *La Catania odiosamata di Federico De Roberto*, «Agorà», N. 57, giugno-settembre 2016, pp. 15-17.

comitato incaricato di istituire, nella stessa città, un museo nazionale in cui custodire le collezioni civiche, infine era stato nominato soprintendente alle Belle Arti.² Le monografie artistiche elaborate in questi anni non costituiscono degli scritti d'occasione, ma studi documentati, meditati e correlati tra loro, ispirati a una precisa visione territoriale e culturale.

In quest'ambito va collocata la collaborazione tra lo scrittore e Corrado Ricci, lo storico dell'arte ravennate che era stato allievo di Carducci e Adolfo Venturi.³ Poco dopo la nomina di Ricci a direttore generale delle Antichità e Belle Arti d'Italia, De Roberto ha pubblicato, nella prestigiosa collana di «monografie illustrate» dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo diretta dallo stesso Ricci, due guide, *Catania del 1907*⁴ e *Randazzo e la Valle dell'Alcantara del 1909*.⁵ L'interesse per la storia e l'arte locali torna nei sei articoli dedicati al patrimonio artistico catanese, apparsi con cadenza periodica sul «Giornale dell'Isola» dal maggio al luglio del 1927.⁶ Questi interventi, oltre a descrivere monumenti, musei e biblioteche, ne denunciavano, quando necessario, lo stato di degrado, immaginandone concretamente il recupero e la valorizzazione. Uno sforzo frutto di un'encomiabile tensione civile che costituisce «l'ultimo cimento della militanza politica e culturale dello scrittore».⁷ Le opere di questi anni, generalmente trascurate dalla critica, restituiscono invece significativi scorci letterari, interessanti costrutti efrastici, non disprezzabili intuizioni artistiche e un complesso sistema di richiami intertestuali. De Roberto, per altro, ha concorso direttamente, con i suoi scatti fotografici, a illustrare la guida randazzese, assumendo un ruolo attivo nella sua organizzazione fototestuale. La più significativa delle monografie artistiche derobertiane è *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, anticipata da una breve pubblicazione sulla rivista «Emporium».⁸ Se la *Catania* appare talvolta appesantita da un farraginoso apparato erudito, è nella guida di Randazzo che lo scrittore trova la misura di una scrittura più sobria e scorrevole, in grado di stabilire un felice equilibrio tra testo e intertesto, tra parola e immagine: una scrittura vibrante nelle aperture paesaggistiche, nella rimemorazione del passato, nell'evocazione del Medioevo e dei suoi tesori artistici che merita di essere riscoperta.

² A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2007, pp. 326-327.

³ Di recente pubblicazione sono due edizioni del carteggio tra De Roberto e Ricci: «*Catania illustrata*» nelle *lettere di Federico De Roberto e Corrado Ricci*, introduzione e note di S. Arena, Fondazione Verga, Catania, Euno Edizioni 2018 e *La Sicilia di De Roberto: lettere inedite a Corrado Ricci*, a cura di D. Barbera, Gioiosa Marea (ME), Pungitopo Editrice 2018.

⁴ F. De Roberto, *Catania*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche 1907. La monografia è stata riproposta nel 2007 a cura di R. Galvagno e D. Stazzone, per i tipi della Papiro Editrice.

⁵ F. De Roberto, *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche 1909. La monografia è stata riproposta a cura di D. Stazzone nel 2020, per i tipi di Convivio Editore. Tutte le citazioni saranno tratte da quest'ultima edizione.

⁶ Gli articoli sono stati poi raccolti in F. De Roberto, *Il patrimonio artistico di Catania*, a cura di D. Stazzone, Enna, Papiro Editrice, 2011.

⁷ R. Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, p. 61.

⁸ F. De Roberto, *La Sicilia ignorata: Randazzo*, «Emporium», n. XXVI, settembre 1907.

2. La collana «Italia artistica» diretta da Corrado Ricci

Ricci ha inaugurato la collana di «monografie illustrate» dedicate all'«Italia artistica» dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, cui avrebbe collaborato De Roberto, con la sua *Ravenna*, un libro in cui la descrizione dell'arte bizantino-ravennate si accompagna a una ricca successione di citazioni letterarie. L'avantesto di questo lavoro è da rintracciare in *Ravenna e i suoi dintorni* pubblicato nel 1878 per i tipi A. e G. David, il cui manoscritto era stato fatto leggere preventivamente a Carducci.⁹ All'attenzione di Ricci per il corredo fotografico non doveva essere estraneo l'ammaestramento del padre Luigi, scenografo di successo e conoscitore dell'arte dello scatto. Lo stesso studioso ravennate era fotografo, teorico della fotografia, convinto assertore del suo valore nello studio delle opere d'arte.¹⁰ Non è un caso che l'istituto bergamasco si distinguesse per la pubblicazione di importanti libri dedicati alla storia dell'arte, accurati nei dettagli grafici e illustrati con raffinatezza, tra cui spicca *Arte e storia nel mondo antico* di Casimiro Adami e Herman Luckenbach, un'opera che reca in calce la stessa data di pubblicazione della *Catania* derobertiana.¹¹

Dal 1902 al 1938 nella collana dedicata all'Italia artistica vennero pubblicati ben 115 volumi. Come ha messo in evidenza Giorgio Longo, le «monografie illustrate» cercavano di colmare, almeno parzialmente, un ritardo istituzionale di cui Ricci, lavorando intensamente per dare all'Italia postunitaria un adeguato sistema museale, era ben consapevole: la quasi totale mancanza di archivi fotografici del patrimonio artistico e monumentale nazionale.¹² Un grave ritardo se confrontato, ad esempio, con la realtà francese. In Italia, escluso il notevole lavoro documentaristico dei fratelli Alinari, non vi erano iniziative comparabili con quelle di altri paesi europei. Non è un caso che nel 1899 intellettuali e architetti come Gaetano Moretti e Camillo Boito, il direttore della Biblioteca Braidense Giuseppe Fumagalli e lo stesso Ricci abbiano chiesto la creazione di un fondo fotografico-patrimoniale italiano,¹³ istanza puntualmente rigettata.¹⁴

La collezione di monografie illustrate ha peculiarità sue proprie. In primo luogo mette insieme una significativa galleria di scrittori, o meglio «specialisti che abbiano buona fama come scrittori»,¹⁵ da Antonio Beltramelli a Ugo Fleres, da Salvatore Di

⁹ C. Ricci, *Ravenna*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1906. Il testo precedente, che l'autore ha emendato e aggiornato, è Id., *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna, A. e G. David, 1878.

¹⁰ Cfr. C. Ricci, *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero*, «Il Secolo XX», n. 1, 1905, pp. 21-36.

¹¹ C. Adami e C. Luckenbach, *Arte e storia del mondo antico*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1907.

¹² G. Longo, *Le «fatiche foto-monografiche» di Federico De Roberto*, in F. De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, Leonforte (EN), Fondazione Verga-Euno Edizioni, 2020, pp. 12-13.

¹³ A. Stambio, *Profilo documentario della Fototeca di Brera*, in *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, a cura di M. Miraglia e M. Ceriana, Milano, Electa, 2020, p. 32.

¹⁴ Il progetto verrà bocciato da Carlo Fiorilli, allora direttore generale delle Antichità e Belle Arti di Roma. In seguito Ricci è riuscito a realizzarlo parzialmente, fondando nel 1904 l'Archivio Fotografico Italiano della Galleria degli Uffizi.

¹⁵ C. Ricci, *Ravenna*, cit., p. 96. L'introduzione del volume delinea il programma dell'intera collana diretta dallo studioso ravennate.

Giacomo a Giuseppe Antonio Borgese, oltre ai contributi dovuti a De Roberto, ma soprattutto è improntata a un'innovativa concezione territoriale che contribuisce a destrutturare i tradizionali paradigmi spaziali della storia dell'arte, non limitandosi a illustrare le città monumentali più note e consacrate dal *Grand Tour d'Italie*, ma guardando anche ai centri minori e tuttavia ricchi d'arte come San Gimignano, Prato, Cortona, Volterra, Arezzo e Gubbio. Alcuni testi allargano l'attenzione a più ampi comprensori geografici segnati da omogeneità artistica, architettonica e materica: in quest'ambito sono da annoverare *Le isole della laguna veneta* di Pompeo Molmenti e Dino Mantovani, *Il Valdarno da Firenze al mare* di Guido Carocci e *L'Aniene* di Arduino Colasanti. In genere tutte le monografie dedicate a una città guardano anche al suo territorio, contribuendo alla scoperta dei valori artistici e paesaggistici diffusi nell'Italia minore. Il corredo fotografico delle guide include un certo numero di scatti «antropologici» attenti ai «tipi» e ai costumi locali, conferendo alla fotografia un essenziale valore gnoseologico. La redazione delle monografie si è spesso avvalsa di specifiche competenze scientifiche, mai prive, tuttavia, di una solida formazione umanistica. Prova ne sia la conoscenza geologica che Giuseppe De Lorenzo ostenta ne *L'Etna*, le cui descrizioni non risparmiano termini tecnici e chiose sul basalto lavico, sulle colline terziarie o le argille pleistoceniche.¹⁶ Grazie alle conoscenze specifiche dell'autore la descrizione del teatro greco-romano di Catania è caratterizzata da termini relativi ai diversi materiali lapidei, inseriti tuttavia in un contesto di ricercata letterarietà e sorvegliata resa stilistica.¹⁷

Considerazioni simili valgono per le monografie di Enrico Mauceri dedicate a Siracusa e Taormina. I termini tecnici usati dal collaboratore di Paolo Orsi nella sua *Siracusa* nulla tolgono alla gradevole leggibilità del testo. Tra idioletto tecnico e dissertazioni archeologiche non manca una descrizione del tramonto sul Porto Grande della città aretusea, stretto tra il Plemmirio e l'isola di Ortigia, alle cui sponde sgorga la Fonte Aretusa. La ninfa inseguita da Alfeo è ricordata citando i versi carducciani di *Primavere elleniche*, ricchi di allusioni ai miti siciliani già cantati negli esametri del quinto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, vero compendio di miti siciliani.¹⁸

Le opere del Mauceri e buona parte delle monografie dell'istituto bergamasco ostentano, fin dal frontespizio e spesso a *explicit* del testo, coni monetari che si fanno emblema dell'origine classica delle città volta per volta descritte, com'è evidente nella prima pagina di *Siracusa* in cui campeggia il *recto* e il *verso* del celebre tetradramma aureo effigiato con la testa di Aretusa, vero capolavoro della numismatica classica che qui assolve alla funzione di soglia iconica al testo, evocando la gloria della città antica. Lo stesso dicasi per le monete d'epoca greca riprodotte a *incipit* della *Catania* o a *explicit* di *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*. Ben si comprende perché De Roberto abbia pubblicato le sue monografie nella

¹⁶ G. De Lorenzo, *L'Etna*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1907. La monografia è stata riproposta per i tipi Brancato Editore, Catania 2013: le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.

¹⁷ Ivi, pp. 64-65.

¹⁸ E. Mauceri, *Siracusa e la Valle dell'Anapo*, Catania, Brancato Editore, 2003, p. 14.

collezione di testi diretta dal Ricci con cui intratteneva uno scambio epistolare fin dall'aprile 1900: l'attenzione concordata alla fotografia e alla costruzione iconotestuale, la letterarietà che incontra le conoscenze e il lessico scientifici, l'innovativa idea dei paradigmi territoriali in virtù dei quali anche Catania, generalmente descritta come città di commerci e industrie, o un centro minore come Randazzo potevano essere rappresentati nei loro valori artistici fin lì poco noti, sono caratteristiche che hanno incontrato la sensibilità e le intenzioni dello scrittore. Che, seppur lontano dal sentire la suggestione delle liriche carducciane come accadeva al Ricci o al Mauceri, almeno in un caso venne gratificato dal giudizio del poeta. Carducci, infatti, aveva elogiato il suo saggio dedicato a Leopardi,¹⁹ nelle cui pieghe si nasconde un'importante dichiarazione dell'intenzionalità d'autore tesa a conciliare i motivi della «fantasia» e dell'«arte» con quelli della conoscenza razionale e scientifica: «Tra la scienza e la poesia, tra la forza dello spirito e l'intensità del sentimento c'è d'ordinario opposizione e contrasto: gli uomini maggiormente impressionabili non sogliono essere i più riflessivi. Le due capacità si trovano tuttavia insieme unite in alcune anime che da questa unione riconoscono la loro potenza».²⁰ Ancor più interessante è il discorso che De Roberto ha dedicato alla capacità del Recanatese di conciliare erudizione e fantasia ricorrendo al paragone (già posto dallo stesso Leopardi)²¹ tra il suo *Inno a Nettuno*, presunto inno greco ritrovato in un oscuro codice medievale, e il Cupido dormiente scolpito dal giovane Michelangelo, ritenuto dai contemporanei un'opera classica:

Fantasia ed erudizione si danno meglio la mano quando, “innamorato della poesia greca”, egli tenta un'impresa simile a quella di Michelangelo, “che sotterrò il suo Cupido, e a chi dissotterrato lo credeva d'antico portò il braccio mancante”: grazie alla sua scienza dell'antichità ellenica compone un *Inno a Nettuno* che finge di aver tradotto dal greco, e che greco fu veramente stimato; ma l'opera sua è originale, è dovuta alla nativa facoltà creatrice, rattivatrice, animatrice.²²

Razionalità ed erudizione, dunque, possono tenersi con l'arte e la fantasia. Una duplice vocazione, una duplice movenza presente anche nelle monografie derobertiane del 1907 e del 1909.

¹⁹ Il giudizio positivo di Carducci è riprodotto in copia facsimilare nella seconda edizione del saggio derobertiano dedicato al Recanatese, in F. De Roberto, *Leopardi*, Milano, Treves, 1923.

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ Lo Stesso Leopardi, nella lettera a Pietro Giordani del 30 maggio 1817, aveva paragonato il suo *Inno a Nettuno* alla scultura giovanile di Michelangelo. Si veda G. Leopardi, *Storia di un'anima. Scelta dall'epistolario*, a cura di U. Dotti, Milano, Rizzoli, 1998, p. 67: «Innamorato della poesia greca, volli fare come Michel Angelo che sotterrò il suo Cupido, e a chi dissotterrato lo credeva d'antico, portò il braccio mancante. E mi scordava che se egli era Michel Angelo io sono Calandrino».

²² Ivi, pp. 3-4.

3. La guida di Randazzo

Poco dopo aver pubblicato la guida di Catania, De Roberto si è dedicato allo studio di Randazzo, una località etnea che aveva conosciuto e frequentato personalmente. La lettera indirizzata alla madre del 29 giugno 1905 contiene una descrizione del paese che permette di arguire quanto lo scrittore ne abbia sentito il fascino:

Con Vagliasindi ho poi fatto un giro per Randazzo, che è davvero caratteristica, con tutta l'impronta del medioevo, con finestre e porte gotiche di lava ad ogni passo, con chiese d'architettura singolarissima. Poi siamo tornati all'albergo, il quale tra gli altri vantaggi ha quello d'essere sul Circolo o Club, anch'esso con sale stupende, nelle quali si vedono le vecchie ogive gotiche.²³

Quattro anni prima della pubblicazione De Roberto accennava dunque, in una breve nota epistolare, ad alcuni elementi che avrebbe riproposto e sviluppato nella sua monografia, esaltando l'intatto cantuccio medievale della provincia catanese, soffermandosi con particolare attenzione su quelle «finestre e porte gotiche di lava» che avrebbero avuto ampio risalto nelle descrizioni e nel corredo fotografico del suo libro. Nel 1905 lo scrittore ha scoperto il paese di nero basalto ai piedi dell'Etna, accompagnato dall'amico Diego Vagliasindi, esponente di una famiglia aristocratica locale che custodiva una preziosa collezione archeologica: nello stesso anno egli ha effettuato una gita alla pineta di Linguaglossa, si è dedicato ad alcune passeggiate salutari tra le campagne e, dopo aver chiesto consiglio ad Arrigo Boito, si è preparato a un viaggio in Svizzera per incontrare il medico-filosofo Paul Dubois, nella speranza di ottenere un sollievo alle sue sofferenze gastriche di natura psicosomatica, anche se le cure psicologiche offerte non hanno dato gli esiti sperati.²⁴

Le monografie dedicate a Catania, Randazzo e la valle dell'Alcantara sono parte di un progetto che De Roberto ha ampliato progressivamente pensando a ben diciassette tappe del suo lavoro: non solo Catania, Randazzo e i paesi della valle dell'Alcantara ma anche Acicastello, Acireale, Giarre, Riposto, Fiumefreddo, Taormina, Maletto, Maniace, Bronte, Paternò, Adrano, Biancavilla, Licodia Eubea e Motta Sant'Anastasia, in un vasto disegno circumetneo. Nel 1906 lo scrittore ha anche immaginato un lavoro dedicato a Enna e dintorni, l'«ombelico trinacrio» e, infine, si è spinto a ipotizzare altri tre volumi, uno dedicato ai colli iblei, uno all'area tirrenica da Milazzo a Cefalù, un altro dedicato alle isole Eolie. Rispetto agli ambiziosi progetti testimoniati dallo scambio epistolare col Ricci²⁵ a De Roberto è rimasto un bottino assai magro, le sole due monografie di cui si è detto. Le altre aree della Sicilia sono state affidate a diversi scrittori, forse perché il direttore della collana era

²³ F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale Editore 1978, p. 56.

²⁴ Cfr. R. Galvagno, *Federico De Roberto. La medicina dello spirito*, «Chroniques italiennes», 3, 2012, pp. 1-20, poi, col titolo *L'illusione terapeutica*. La medicina dello spirito in Ead, *La litania del potere e altre illusioni*, Marsilio Editori, Venezia 2017, pp. 267-284.

²⁵ Come testimoniano le lettere pubblicate in *"Catania illustrata" nelle lettere di Federico De Roberto e Corrado Ricci*, cit.

desideroso di variare gli autori coinvolti o forse perché, molto più concretamente, optava per specialisti meno esigenti e meno costosi del grande romanziere. È certo che De Roberto, dopo aver pubblicato la sua *Catania*, è stato pervaso da un furore creativo che contrasta con la lentezza della redazione de *L'Imperio*, ha sperimentato nuove possibilità espressive attraverso il racconto foto-testuale e, probabilmente, ha sentito il pungolo della competizione: l'Etna, infatti, era stata affidata al De Lorenzo, Taormina e Siracusa al Mauceri, l'area ennese al duca Giovanni Paternò Castello, il cui fratello Alberto ha realizzato gli scatti fotografici. Si tenga presente che aristocratici colti come i Paternò Castello, con l'hobby della scrittura e della fotografia, appartenevano al *milieu* catanese frequentato da De Roberto anche per storia familiare (si pensi all'asse nobiliare Moncada-Asmundo-Paternò-Castello) ed erano *habitués* del Circolo Unione, cioè compagni delle serate di Verga. Tutto fa pensare che le monografie illustrate dell'Istituto d'Arti Grafiche siano diventate anche un campo di confronto e competizione.

Nel 1907 De Roberto ha trascorso oltre un mese e mezzo nella zona di Randazzo e della valle dell'Alcantara. Alcuni cenni delle lettere derobertiane alla madre dicono dei disguidi che, nel 1909, hanno provocato un leggero ritardo nella pubblicazione della monografia randazzese, le cui bozze erano già state consegnate al Ricci.²⁶ Il ritrovamento di una breve lettera inedita di De Roberto tra le carte delle Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero di Catania, di cui si dà qui notizia e trascrizione, restituisce un'ulteriore testimonianza dell'attenzione con cui lo scrittore si è dedicato alla monografia artistica e al suo corredo fotografico. Ad oggi questo è l'unico autografo ritrovato nella storica biblioteca di cui De Roberto è stato direttore, grazie all'attenzione della dott. Rita Carbonaro.²⁷ La lettera, formata da due fogli di cm. 18X11, scritta solo sul *recto* e puntualmente rubricata «Zafferana, 23 ottobre 1909», è rivolta al «carissimo Totò» e accenna a un apparecchio fotografico avuto in prestito:

Zafferana, 23 ottobre 09

Mio carissimo Totò,

Con rinnovati, cordialissimi ringraziamenti per il nuovo amichevole prestito dell'apparecchio fotografico, ti prego di voler gradire una copia del mio recentissimo *Randazzo*, ti stringo affettuosamente la mano, e a rivederci presto.

Tuo sempre F. de Roberto

Questa breve nota di ringraziamento, pur non restituendo al lettore degli scorci letterari, documenta tuttavia un aspetto pratico dell'attività dello scrittore-fotografo,

²⁶ F. De Roberto, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, cit., p. 219.

²⁷ La lettera è stata ritrovata dalla dott. Rita Carbonaro, allora direttrice delle Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero, il 22 maggio 2021, in una sala attigua al Refettorio Piccolo, all'interno di un sacchetto contenente altri manoscritti di datazioni differenti. Tutto il materiale risultava non inventariato. La dott. Carbonaro, cui vanno i miei ringraziamenti, mi ha subito avvisato del ritrovamento, mi ha permesso di prendere visione della lettera e di dare notizia del suo contenuto. Adesso la missiva derobertiana è custodita nel Fondo Manoscritti Antonio Ursino Recupero, con collocazione U.R. MSS.F.70.1.

utile a ricostruire le modalità di lavoro di De Roberto che era ricorso al prestito dell'«apparecchio fotografico» per realizzare le raffinate fotografie d'arte poste a corredo di *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*. Destinatario della missiva è il barone Antonio Ursino Recupero, il «barone bibliofilo» descritto dal romanziere come «cittadino esemplare, rigido amministratore in tempi da noi lontani di questa sua città natale»²⁸ che ha lasciato nel 1924, per espressa volontà testamentaria, la sua ricca biblioteca all'allora Biblioteca Civica catanese, oggi Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero. Il testamento è trascritto con attenzione da De Roberto in uno degli articoli dedicati al patrimonio artistico di Catania ed è definito un «documento nobilissimo e mai abbastanza lodato»: l'intero articolo, pubblicato sul «Giornale dell'Isola» l'8 luglio 1927, in assoluto l'ultimo testo dato alle stampe dallo scrittore, traccia un ritratto encomiastico dell'aristocratico collezionista, un giudizio a cui non doveva essere estranea la gratitudine per gli antichi prestiti fotografici.²⁹ A confermare che dietro al «Totò» della missiva derobertiana, vergata a Zafferana Etnea il 23 ottobre 1909, si nasconde Antonio Ursino Recupero è una lettera del 1908 indirizzata alla madre, che include alcune comunicazioni rivolte al fratello Diego. Lo scrittore esorta Diego ad avere cura, durante la sua assenza per la villeggiatura, del materiale fotografico dell'Ursino Recupero, chiamato familiarmente Totò:

[...] Ti raccomando poi di raccogliere tutti insieme e di custodire bene i molteplici oggetti formanti insieme il corredo fotografico: siccome non sono cosa mia, ma di Totò Ursino, non vorrei che se ne perdesse qualcuno, tanto più che, trattandosi di una macchina di antico modello, non si troverebbe più da comprare nei negozi.³⁰

Lo stesso Ursino Recupero, proprio come De Roberto, era appassionato fotografo e socio del CAI catanese di cui aveva illustrato le escursioni coi suoi scatti, veramente sorprendenti per l'abilità tecnica.³¹

La Randazzo a cui lo scrittore ha rivolto la sua attenzione è una cittadina ricca di memorie storiche e artistiche che, per la sua collocazione geografica, è stata risparmiata dalle eruzioni etnee, non subendo eccessivi danni neppure in occasione del terremoto del 1693 che ha distrutto buona parte della Sicilia Orientale. Questo sito fortificato, caratterizzato dall'uso della pietra lavica trasformata in decori e mascheroni dagli scalpellini, lambito dalle acque del fiume Alcantara e dominato

²⁸ F. De Roberto, *Il patrimonio artistico di Catania*, cit., p. 49.

²⁹ Ivi, pp. 49-60. L'articolo, pubblicato da De Roberto sul «Giornale dell'isola» l'8 luglio 1927 è intitolato *La Biblioteca Ursino*.

³⁰ F. De Roberto, lettera del 3 dicembre 1908, in Id., *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a cura di s. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale, 1978, p. 118.

³¹ Le Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero di Catania custodiscono un prezioso album del 1882, *Da Catania a Messina, escursione a piedi fatta in agosto 1882 dai soci della sezione CAI*, con l'ulteriore specificazione «Foto eseguite dal socio Avv. A. Ursino». Stupisce l'alta qualità tecnica degli scatti puntualmente rubricati con scritte autografe, l'attenzione compositiva, la presenza di diversi scatti antropologici dedicati ai contadini molto vicini al linguaggio verghiano, l'attenzione volta ai giochi dei bambini delle famiglie contadine (*Monelli al sole, Il gioco della ciappedda*), un singolare scatto realizzato a Zafferana Etnea, luogo delle villeggiature derobertiane, in cui i contadini e gli alpinisti del CAI si mescolano in posa presso una falesia lavica. Da notare anche che alcuni luoghi rappresentati, ai confini tra Catania e Messina verranno inclusi nella monografia derobertiana *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*.

dall'Etna, è trasfigurato letterariamente da De Roberto secondo l'evocazione di un Medioevo fosco e fascinoso, già riscontrabile nelle pagine della monografia catanese dedicate al Castello Ursino o alle absidi normanne inglobate nella cattedrale tardo-barocca.³² Randazzo è uno degli abitati più vicini al cratere centrale dell'Etna, ma, abbarbicato su un solido sperone basaltico, non è stato lambito dalle colate laviche: il paese conservava dunque prestigiosi monumenti normanni, svevi e aragonesi, assieme alle testimonianze d'epoca barocca assai più comuni negli altri centri dell'isola. La cittadina testimonia emblematicamente la coesistenza di diverse etnie tipica della Sicilia medievale, con relativi quartieri e chiese di riferimento: l'etnia latina rappresentata dalla monumentale chiesa di Santa Maria Annunziata, quella lombarda da San Martino e quella greca da San Nicolò. Su questa caratteristica, sul ricco patrimonio artistico delle tre chiese si sofferma la monografia derbertiana. Non manca l'attenzione rivolta agli edifici laici, palazzo Clarentano, la via degli Archi acuti, i decori di finestre e portali dei tipi edilizi minori in dialogo coi monumenti maggiori, testimonianze artistiche poco note e puntualmente segnalate dallo scrittore che, anche in questo, rivela uno sguardo anticipatore dei moderni paradigmi della storia dell'arte. Quando De Roberto lavorava alla sua guida non poteva certo immaginare che, se la natura aveva risparmiato Randazzo, altrettanto non avrebbe fatto la guerra: i bombardamenti del 1943, infatti, hanno causato gravi perdite al patrimonio locale e hanno alterato in modo irreversibile alcuni luoghi descritti o fotografati dal romanziere. Anche per questo i suoi scatti fotografici, oltre all'intrinseco valore artistico, costituiscono oggi un documento imprescindibile per ricostruire la storia della città medievale e del suo territorio.

4. Intertestualità e citazioni odeporiche

La guida di Randazzo è stata realizzata con lo stesso procedimento della monografia dedicata a Catania, quel rigoroso lavoro documentario che, come sottolineava Vitaliano Brancati,³³ era per De Roberto un presupposto necessario anche alla scrittura letteraria e alla redazione dei suoi romanzi. La monografia assomma alla ricognizione storica ed erudita una ricca intertestualità letteraria. Vengono messe in rilievo le rare testimonianze odeporiche relative al paese etneo. Così, sulla scorta dell'«ultimo dei romantici», il poeta Giuseppe Regaldi che salì a dorso di mulo fino a Randazzo rappresentandola come «malinconica città», «città da romanzo» e «città da poeta nordico», De Roberto definisce il luogo «quasi un'allucinazione», un «cantuccio di mondo sopravvissuto al Medio Evo».³⁴

³² F. De Roberto, *Catania*, cit., pp. 91-93.

³³ V. Brancati, *Un letterato d'altri tempi*, in Id., *Il borghese e l'immensità*. Scritti 1930-1964, a cura di S. De Feo e G. A. Cibotto, Milano, Bompiani, 1973, p. 223.

³⁴ Giuseppe Regaldi è stato narratore e poeta estemporaneo, nato a Varallo nel 1809 e morto a Bologna nel 1883. Liberale, ha partecipato al Risorgimento. Ha viaggiato a lungo in Europa, Asia ed Africa. Dopo l'Unità ha insegnato negli Atenei di Cagliari e Bologna, dove ha ottenuto la cattedra di Storia: le sue lezioni sono state frequentate dal Pascoli. Ha scritto

La citazione incipitaria del Regaldi, con un procedimento simile a quello della *Catania* che fin dalla prima pagina menziona un testo del secentista Domenico Guglielmini, dà il tono all'intero libro. De Roberto ripropone, dentro le virgolette interlineari, un passo della corrispondenza del viaggiatore con Lionardo Vigo, custodita all'Accademia Zelantea di Acireale e ancora oggi in buona parte inedita.³⁵ Il piemontese Regaldi, fervente patriota, noto per la sua capacità di versificazione estemporanea, è giunto in Sicilia nell'autunno del 1841 per esibire, nei teatri e nei circoli culturali, la sua brillante attività di improvvisatore, esplorando per più di un anno l'isola e i suoi monumenti. È significativo che, mentre Carducci ha dedicato all'autore della *Dora* e dell'*Egitto* una delle sue *Odi Barbare*, *Alessandria*, rievocando le gesta di Alessandro, alludendo dunque a un Oriente remoto e mitizzato, De Roberto si sia servito della tarsia intertestuale regaldiana per evocare il Medioevo e sottolineare quanto la cittadina etnea fosse, un tempo, sconosciuta e difficilmente raggiungibile:

L'ultimo dei romantici, l'autore della *Dora*, Giuseppe Regaldi, fra l'una e l'altra peregrinazione della sbalestrata sua vita, si trovò in Sicilia, a Taormina, nel 1842, quando quella cittadella non sognava neppure di diventare una stazione, come si dice, internazionale, né riusciva davvero agevole prenderne le mosse per visitare l'interno dell'isola; se non che i disagi e i pericoli dinnanzi ai quali i rari viaggiatori capitati laggiù solevano arretrarsi, offrirono invece un'attrattiva in più allo spirito avventuroso dell'improvvisatore piemontese; il quale, divisato d'inoltrarsi lungo la valle dell'Alcantara, montò senz'altro, nel cuore dell'inverno, il 21 gennaio, sul treno diretto di quei tempi, cioè sopra un mulo.³⁶

Le pittoresche balze del borgo hanno stimolato l'immaginario di De Roberto che ha citato persino un esile romanzo d'appendice come *Corleone* di Francis Marion Crawford, caratterizzato da alcune scene randazzesi,³⁷ e si rattristava perché l'alsaziano August Schneegans, che nella sua *Sicilia* aveva composto un capitolo dedicato al romanticismo dell'epoca normanna, non avesse neppure sospettato il «romanticismo di Randazzo».³⁸ Fin dalle prime pagine della guida lo scrittore menziona i nomi di autori che, pur avendo percorso l'isola fino a lambire il paese etneo, non l'hanno visitato o ne hanno persino ignorato il nome, come il Bazin, il

anche diversi libri in prosa, tra cui *La Dora. Memorie di Giuseppe Regaldi*, Torino, Vaccarino, 1867, arricchita dai versi dedicati a Dante e Alfieri, e *L'Egitto antico e moderno*, Firenze, Le Monnier, 1882. Carducci ha composto, nel luglio 1882, una lirica poi confluita nelle *Odi barbare*, *Alessandria. A Giuseppe Regaldi quando pubblicò l'Egitto*. Un profilo del poeta e del viaggiatore è leggibile in F. Orlando, *Giuseppe Regaldi*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1880.

³⁵ Le citazioni di De Roberto sono tratte dalla lettera autografa di Regaldi a Lionardo Vigo del 24 gennaio 1842, custodita nella Biblioteca Zelantea di Acireale: L. Vigo, *Epistolario*, Volume V, Tomo III (1840-42). L'epistolario è in buona parte inedito, ma De Roberto citava da M. Mandalari, *Ricordi di Sicilia*, Randazzo, vol. II, Catania, Giannotta, 1896, pp. 92-93.

³⁶ F. De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, cit., p. 13.

³⁷ De Roberto doveva aver letto la recente traduzione di *Corleone* di Crawford pubblicata per i tipi Treves. Cfr. F. M. Crawford, *Corleone*, Milano, Treves Editore, 1900.

³⁸ De Roberto fa riferimento ad A. Schneegans, *Sizilien. Bilderaus Natur, Geschichte und Leben*, Leipzig, Brockhaus, 1887. Il romanziere conosceva l'opera di Schneegans grazie all'edizione curata dal Pitre, ovvero *La Sicilia nella natura, nella storia e nella vita per Augusto Shneegans* con appendice e note di G. Pitre, Firenze, Barbera, 1890.

Vuillier e il Dry.³⁹ Anni dopo la pubblicazione, accennando all'opera e alle escursioni di George Sand sull'Etna, De Roberto definiva l'Italia la «seconda patria dei romantici», sottolineando come «il più terribile vulcano d'Europa» avesse suggestionato una vasta schiera di scrittori che, tuttavia, l'avevano menzionato solo come termine di paragone, senza «farne la scena delle loro fantasmagorie». ⁴⁰ La fosca Randazzo è l'occasione, per l'autore, di dedicarsi a un'affascinante narrazione artistica e una descrizione costantemente mediata dalla memoria letteraria che spesso cede agli «echi da romanzo nordico», recuperando alcuni toni e suggestioni propri dei romanzi storici d'ambientazione medievale. Nel caso di De Roberto non si tratta, tuttavia, di un semplice *gothic revival*, ma della descrizione di un ambiente ideale caro all'intellettuale triplicista e wagneriano,⁴¹ di una immaginaria eterotopia alle falde dell'Etna. Dalla stessa inclinazione dello scrittore sono nati personaggi come Ermanno Raeli, figlio d'un siciliano e d'una tedesca, diviso e scisso tra le due indoli, o l'idealista Franz von Rödrich di *Documenti umani*, capace di contemplare spazi profondi, bellezze pure e incontaminate. Della scissione tra due nature contrastanti descritta da De Roberto in *Ermanno Raeli* si sarebbe ricordato Tomasi di Lampedusa tracciando il ritratto del suo principe di Salina che, grazie ai calcoli esatti dell'astronomia, spingeva il suo desiderio di purezza tra gli abissi siderali. Si tratta di rappresentazioni emblematiche della ricerca di un'alterità prossima, di una vocazione all'esilio che ha caratterizzato tanti scrittori siciliani anche nel corso del Novecento, basti pensare a Vittorini con la sua Sicilia lombarda e, in sottile dialogo con Vittorini, al Consolo de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, che ha conferito un valore emblematico d'alterità a San Fratello e al sanfratellano, un dialetto di origine gallo-italica. Se nella sua monografia catanese De Roberto si era affidato alla testimonianza di due secentisti, il Guglielmino e il Cutelli, i cui testi conferiscono un'aura solenne e arcaicizzante alla rappresentazione della città, nella guida randazzese egli ripropone spesso la voce del cinquecentista Antonio Filoteo degli Omodei, l'autore di una *Aetnae Topographia*, di una *Descrizione della Sicilia*, di una *Notabile et famosa historia del felice innamoramento del Delfino di Francia et di Angelina Loria*, oltre che di un canzoniere ricco di echi petrarcheschi, rappresentativo degli stilemi postbembiani.⁴² Attraverso la ricognizione erudita l'«intellettuale bibliotecario»⁴³ ha

³⁹ De Roberto cita R. Bazin, *Croquis italiens*, Paris, Calman Lèvy, 1893; G. Vuillier, autore di *La Sicile. Impressions du présent et du passé*, Paris, Librairie Hachette, 1896; Dry (pseudonimo di Aimable Adrien Fleury), *Trinacria. Promenade et impressions siciliennes*, Paris, Plan Naurrit, 1903.

⁴⁰ F. De Roberto, *Giorgio Sand sull'Etna*, «Giornale di Sicilia», 3 marzo 1876, poi in Id., *Scritti sull'Etna*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Catania, Edizioni Greco, 1983, pp. 79-88.

⁴¹ Cfr. in merito A. Guarnieri Carazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 52; R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2010, pp. 211-212; G. Longo, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, cit., p. 36.

⁴² Una biografia accurata di Antonio Filoteo degli Omodei e una riflessione sui testimoni manoscritti dell'intera sua opera sono proposte in A. Manitta e G. Manitta, *Il codice autografo delle Rime di Antonio Filoteo degli Omodei (Capponiano 139). Indagini su un inedito petrarchista del Cinquecento*, Castiglione di Sicilia (CT), Edizioni Il Convivio, 2015.

⁴³ La suggestiva definizione è di Simona Inserra che ricorda l'attività derobertiana di bibliotecario e direttore della Biblioteca Civica catanese. Cfr. S. Inserra, *Biblioteche e bibliotecari a Catania tra XIX e XX secolo*, Acireale-Roma,

recuperato la memoria di uno scrittore che, nato in uno dei paesi siciliani trattati nella guida e poi trasferitosi a Roma, ha intessuto rapporti con Annibal Caro, Giovan Paolo Lomazzo e Angelo Gabriel, compagno di studi del Bembo. *La Notabile et famosa historia*, assieme alla citazione di un'epistola del trovatore Raimbaud de Vaqueiras in cui viene menzionata Randazzo,⁴⁴ restituiscono ancora un canovaccio ricco di suggestioni letterarie. È utile sottolineare che l'evocazione derobertiana del Medioevo è denunciata, oltre che dalla trama intertestuale, dalla scelta lessicale, dall'uso di sostantivi come «scolta», «archibugiere», «araldo», «stendardo», «stemma», «guglia», «postierla», «pugna», «oriframmi», «tuba» e «ronda», accanto ad aggettivi come «turrata», «gotica», «archiacuta» e «moresca». Si legga questo passo quasi a *incipit* della monografia:

Non è possibile, veramente, in così rapide righe come quelle della lettera del Regaldi a Lionardo Vigo, suo confratello in Apollo, dipinger meglio quel cantuccio di mondo sopravvissuto al medio Evo. Chi guarda Randazzo venendo da Maletto o scendendo da Santa Domenica Vittoria, chi scorge il mucchio delle vecchie case annerite dal sole e sbattute dai venti sull'orlo delle balze che l'Alcantara lambisce, chi contempla le merlature delle sue mure e delle sue porte, la torre del Castello, le guglie e le finestre gotiche di Santa Maria o San Martino, non può sottrarsi, se per poco ha l'anima capace di commozioni estetiche, ad una specie di fascino, quasi ad un'allucinazione: pare effettivamente che la città abbia i suoi baroni alle vette, le sue scorte vigili dietro i ripari, i suoi archibugieri sul punto di dar fuoco alle micce, i suoi araldi pronti a dar fiato alle trombe.⁴⁵

Interi sintagmi sono frutto di preziosismo letterario, dalle «balze inconcuse» alle «vecchie chiese turrate». Più ovvio è il repertorio lessicale che attinge ai tecnicismi della storia dell'arte, ma che si compiace di varianti ricercate come «acquasantai» e «sculture». De Roberto, spesso, ha dato prova di una notevole capacità di mimesi stilistica: basti pensare all'ironica menzione, ne *I Viceré*, degli epitaffi eruditi che don Cono Canalà aveva composto per le esequie funebri di Teresa Uzeda, principessa di Francalanza,⁴⁶ o alle ripetute menzioni del *Teatro Genealogico* del Mugnos. Il pluristilismo de *I Viceré* evolve in un vero e proprio plurilinguismo nel racconto *La paura*, in cui le diverse parlate dialettali sono funzionali a rappresentare la diversa origine dei soldati in trincea.⁴⁷ Nella *Randazzo* l'accorta scelta lessicale, la trama intertestuale e le descrizioni delle architetture ogivali, facendo sentire un'aria linguistica che a tratti evoca *I Viceré*, definiscono il ritratto di una cittadina che, fino ad allora, era stata raramente oggetto dell'attenzione dei cronachisti locali, ma non era mai stata rappresentata in virtù di una sinossi così complessa, attenta alla sua storia, ai suoi valori artistici e alle sue descrizioni letterarie.

Bonanno Editore, 2012, pp. 77-95; Ead, *Le biblioteche di Verga, Capuana e De Roberto*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci Editore, 2022, pp. 261-275.

⁴⁴ F. De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, cit., p. 85. Lo scrittore cita una delle *Lettere al marchese Bonifacio* di Rimbaud de Vaqueiras. Cfr. Raimbaud de Vaqueiras, *Liriche*, a cura di Thomas G. Bergin, Firenze, Sansoni, 1956, p. 122.

⁴⁵ Ivi, pp. 15-16.

⁴⁶ F. De Roberto, *Romanzi e racconti*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 2004, pp. 435-447.

⁴⁷ Cfr. F. De Roberto, *La paura*, postfazione di A. Di Grado, Roma, Edizioni e/o, 2008.

5. De Roberto fotografo

Una delle caratteristiche più significative di *Randazzo e la valle dell'Alcantara* è l'ampia presenza di fotografie realizzate dallo stesso De Roberto, ben settanta sulle complessive centoquarantotto della guida, quasi la metà, dunque, dell'intero apparato illustrativo. A differenza di quanto accaduto per Verga, purtroppo, non sono mai state ritrovate le lastre fotografiche derobertiane:⁴⁸ le immagini randazzesi costituiscono dunque, assieme ad alcune vedute poste a corredo di un articolo dedicato a Troina dello stesso 1909, la testimonianza fondamentale della passione dello scrittore per quest'arte.⁴⁹ Una testimonianza indiretta della sua attenzione alla fotografia è costituita dall'articolo *Luigi Capuana nei cimeli fotografici di Federico De Roberto*.⁵⁰ Come Verga, anche De Roberto è stato allievo fotografo di Capuana, i cui esordi nell'arte dello scatto rimontano al soggiorno fiorentino del 1863. Capuana ha intrattenuto rapporti con dilettanti colti come Primoli, Michetti e Signorini, oltre che con lo scrittore-fotografo Émile Zola: la sua ricerca artistica muoveva da immagini di tendenza 'realista' per giungere a opere inclini alla metafisica dello *Zeitgeist* e allo spiritismo.⁵¹ Verga ha invece creato un'iconografia del mondo contadino antropologicamente scrupolosa, affidando alla macchina fotografica la propria volontà di ricerca e sperimentazione, in particolare negli anni del cosiddetto «silenzio» letterario.⁵² Non così De Roberto, il cui lavoro, per quello che è dato conoscere, si colloca essenzialmente nell'ambito di quella fotografia monumentale e artistica che ha caratterizzato con continuità la storia dello scatto in Italia.⁵³ L'interesse per il *medium* fotografico di De Roberto coincide con la conoscenza di Capuana nel 1881: sono note le ironiche allusioni dell'autore de *I Viceré* al suo

⁴⁸ Quanto alle fotografie verghiane Cfr. *Verga fotografo*, a cura di G. Garra Agosta, con scritti di P. M. Sipala e V. Consolo, Catania, Maimone Editore, 1990.

⁴⁹ F. De Roberto, *San Silvestro da Troina*, «La Lettura», supplemento del «Corriere della Sera», agosto 1909. Quanto al valore delle fotografie derobertiane realizzate per illustrare la sua *Randazzo* cfr. G. Longo, *Federico De Roberto: «Randazzo e la Valle dell'Alcantara»*, in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, a cura di F. Faeta e G. D. Frangapane, Roma-Messina, Corisco, 2013, pp. 278-287; Id., *Federico De Roberto e il racconto fotografico*, in *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, Cuneo, Nerosubianco, 2014, pp. 107-127.

⁵⁰ F. De Roberto, *Luigi Capuana nei cimeli fotografici di Federico De Roberto*, «Noi e il mondo», 1 gennaio 1916.

⁵¹ Per uno studio delle fotografie di Capuana cfr. M. Di Dio, *Il fondo Luigi Capuana di Mineo*, in *Sicilia Ottocento. Fotografi e Grand Tour*, a cura di V. Mirisola e M. Di Edizioni, Palermo, Gente di Fotografia, 2002, pp. 120-43. Cfr. inoltre G. Sorbello, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012.

⁵² «Silenzio» che non è stato assoluto ma che, dopo la pubblicazione di *Mastro-don Gesualdo*, venne probabilmente determinato dalla consapevolezza dei limiti del metodo naturalista. Cfr. A. Manganaro, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, pp. 181-195. Una suggestiva interpretazione dei nuclei contenutistici della fotografia verghiana è in V. Consolo, *Verga fotografo*, in Id., *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori 2001, pp. 133-137. Oltre ai celebri scatti dedicati al mondo contadino non sono da trascurare le rare foto monumentalistiche di Verga e le foto scattate in Svizzera e nel Nord Italia.

⁵³ I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari, Laterza 1986.

apprendistato presso il «Grande Atelier fotografico» dello scrittore di Mineo.⁵⁴ A differenza dei sodali De Roberto non ha mai espresso nelle sue fotografie un'immediatezza intuitiva, ogni suo scatto è frutto di un meditato ragionamento compositivo. Le sue lastre sono nitide, ben esposte, particolarmente attente ai rapporti luministici e ai giochi chiaroscurali che caratterizzano gli scatti dedicati a Randazzo, rivelando una sorprendente qualità tecnica. Per il romanziere, tuttavia, l'arte della fotografia è rimasta una delle possibili articolazioni della sua attività creativa fino al 1907, anche se praticata col consueto rigore. A partire da quella data egli si è dedicato alla pionieristica attività di foto-scrittore, perseguendo la piena fusione fototestuale, creando cioè un racconto fotografico in stretto rapporto col testo, andando ben oltre i «dagherrotipi letterari» diffusi tra naturalisti e veristi, documenti ambientali, talvolta appunti fotografici funzionali alla scrittura. De Roberto è stato un vero e proprio «doppio talento».⁵⁵ Questo testimonia la monografia *Randazzo e la Valle dell'Alcantara* e in questo sta il suo interesse storico che in pochi, almeno fino a qualche anno fa, avevano intuito. Tra gli studiosi più avveduti vi è Giorgio Longo che ha affermato:

La monografia, spesso relegata insieme al volume su Catania alla periferia della produzione derobertiana, deve essere considerata anzitutto alla luce del suo ruolo nella storia dei rapporti tra letteratura e fotografia. Si tratta non solo di uno dei rari libri, se non l'unico, pubblicati in Italia tra Otto e Novecento, in cui il narratore rivesta anche il ruolo di fotografo, ma soprattutto nel quale il foto-scrittore dia vita a un intreccio narrativo in cui testo e illustrazioni si fondono pienamente. Del resto, nonostante i tentativi di vari scrittori, non esistono neppure a livello internazionale molti altri esempi di questo genere letterario; eccezion fatta naturalmente per il celebre volume di Maxime du Camp, scritto in occasione del viaggio in Oriente fatto con Gustave Flaubert nel lontano 1849; o per *The People of the Abyss* di Jack London, scritto e fotografato dall'autore, durante alcuni mesi di immersione naturalistica nell'East End di Londra.⁵⁶

In perfetta sintonia con l'impostazione delle «monografie illustrate» pubblicate dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo e col valore gnoseologico della fotografia, le immagini derobertiane indugiano sulle porte archiacute della cortina muraria randazzese, a rendere dall'esterno l'immagine della città. In un progressivo avvicinamento la narrazione e le foto entrano all'interno dell'abitato: lo scrittore ne immortala i vicoli attorti e irregolari, gli edifici storici, le sculture rinascimentali dei Gagini o i crocefissi secenteschi di Fra' Umile da Petralia, i tesori custoditi nei principali luoghi di culto, piccole e poco note gemme d'arte applicata. Per illustrare la sua monografia l'autore, come aveva già fatto per la guida di Catania, ha usato le immagini di un grande atelier fotografico come Brogi, intervenendo personalmente

⁵⁴ G. Sorbello, *Iconografie veriste*, cit., pp. 17-19.

⁵⁵ Cfr. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e D. Mariscalco, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-48.

⁵⁶ G. Longo, introduzione a F. De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, cit., p. 32. Altro studioso che ha messo in evidenza il valore fototestuale della monografia randazzese è Diego Mormorio, in *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, prefazione di L. Sciascia, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. XX.

per integrare quelle immagini con dettagli artistici meno noti ed evidenti. De Roberto si è avvalso anche dell'opera di alcuni fotografi locali come Castorina, Del Campo, Gentile, Giannone, Scala, Ursino, Pennisi e Bonsignore: quest'ultimo ha avuto un ruolo essenziale nell'illustrare i paesi della valle dell'Alcantara e i loro aspetti più curiosi. Arricchiscono il libro gli scatti dedicati alla celebre collezione numismatica Pennisi Floristella di Acireale, oggi custodita nel museo Paolo Orsi di Siracusa⁵⁷ e gli scatti che documentano l'originario assetto della collezione di *antiquaria* Vagliasindi, tra cui la preziosa oinochoe rappresentante il mito di Fineo e i Boreadi, oggi custodita nel locale museo civico.

Seppure condizionate dalle esigenze illustrative della guida, le scelte di contenuto delle fotografie derobertiane hanno caratteristiche loro proprie, essendo improntate al gusto della rovina e alla costante attenzione per il Medioevo, insistendo su torri merlate, antiche porzioni murarie, finestre e porte urbiche, profondendosi sull'impostazione urbanistica della città e dei paesi vicini. È utile sottolineare che l'interesse dello scrittore per l'intero ambiente urbano e per i tipi edilizi minori determina la realizzazione di immagini in cui si scorge l'andamento obliquo delle vie randazzesi, espressione dell'urbanistica medievale, a cui corrispondono marcati e voluti contrasti chiaroscurali. Ben diversa era la concezione delle illustrazioni-cartolina realizzate da Alinari e Brogi, generalmente caratterizzate dalla rappresentazione frontale dei monumenti che venivano colti in piena luce, secondo il gusto monumentalistico allora consueto e un immaginario iconico che molto deve al modello de «L'Illustrazione Italiana» di Treves: una testimonianza emblematica di questo orientamento è riscontrabile, nella stessa guida, nella fotografia Brogi dedicata al prospetto neogotico di Santa Maria Assunta.⁵⁸ In alcuni scatti inclusi nella monografia, tuttavia, l'inquadratura obliqua dei monumenti è funzionale alla resa stereometrica degli edifici, come nel caso della torre medievale di San Martino. Gli scatti derobertiani sono caratterizzati da una certa autonomia rispetto alla tradizione italiana della fotografia d'arte, prediligendo l'evocazione per sineddoche dell'intero edificio, della chiesa o del monumento rappresentato, insistendo su porte e finestre gotiche, alcune chiaramente manomesse in epoca più recente, testimonianze del passato che invocano uno sguardo vigile, la capacità restauratrice dello spettatore colto, in grado di riportarle idealmente al loro aspetto originario. Questa casistica è ben testimoniata dallo scatto che rappresenta una finestra di casa Camarda, antica ed elegante bifora, chiusa per ricavarne una banale finestra lignea rettangolare, mentre l'angolo visuale ribassato scelto per illustrare palazzo Clarentano ne mette in evidenza l'intero prospetto perfettamente conservato, caratterizzato dall'euritmia delle bifore e dall'elegante cornice aggettante. Nonostante l'apparente conservazione di Randazzo che De Roberto descrive come una sorta di Pompei medievale il suo

⁵⁷ I conii monetari classici della collezione Pennisi Floristella hanno illustrato anche la monografia derobertiana dedicata a Catania. Cfr. F. De Roberto, *Catania*, cit., p. 9 e p. 51. Le fotografie della monetazione classica della città etnea erano presenti anche nell'Esposizione di Catania del 1907 e sono state riprodotte in F. De Roberto, *Albo illustrato dell'Esposizione di Catania 1907*, Catania, Galàtola Editore 1908, p. 80.

⁵⁸ F. De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, cit., p. 52.

sguardo individua ineluttabilmente le offese del tempo, la sua penna invoca il restauro delle mura medievali, tradendo un sentimento saturnino: stesso atteggiamento è ravvisabile nella *Catania*, nella rappresentazione dei monumenti antichi offesi da terremoti e colate laviche, in particolare dell'anfiteatro che, secondo lo scrittore, vorrebbe l'opera d'un restauratore.

La vocazione sineddochica delle immagini derobertiane non è dissimile da quella che caratterizza i rari scatti monumentali di Verga, capaci di suscitare nello spettatore, attraverso la sintassi fotografica e il taglio scorciato, un sottile senso di malinconia.⁵⁹ Lo scrittore sottolinea i dettagli meno evidenti degli edifici e anzi invisibili a un occhio affrettato e superficiale, i lavori di scalpellini capaci di modellare virtuosisticamente il basalto lavico, come nel caso dei due portali di via Cavallotti, la cui ogiva è decorata da motivi fitomorfi, o nel caso della chiesa di San Martino, di cui vengono fotografati con attenzione entrambi i portali laterali, caratterizzati da archi lavici a tutto sesto e fantasiosi decori delle paraste. Michela Toppano ha sottolineato la centralità della soglia e della rappresentazione di porte e finestre negli scritti e negli scatti del romanziere.⁶⁰ Va detto però che nel caso delle fotografie derobertiane porte e finestre, più che mettere in comunicazione interno ed esterno, sembrano definire un limite, marcare una distanza. La finestra è accostata discretamente dall'esterno: talvolta nelle finestre e nei balconi sono presenti degli oggetti che, *in absentia*, parlano della vita quotidiana degli abitanti del paese. Lo sguardo dello spettatore è indotto a fermarsi *in limine*, come nello scatto dove si scorgono i busti di tre popolani, una famiglia irrigidita nella posa, due donne e un uomo inquadrati dagli archi a tutto sesto, osservati a moderata distanza.⁶¹ Dietro alla macchina fotografica lo scrittore rimane pur sempre un testimone colto, attento a rappresentare dei 'tipi' antropologici nei loro costumi caratteristici, in virtù di un'inquadratura calcolata e sempre frontale. Lo sguardo dell'etnologo è riscontrabile anche nella bella sequenza di scatti dedicati alla singolare macchina portata in processione durante la festa patronale della Vergine Annunziata, la Bara o *Vara* che rappresenta una particolare declinazione degli apparati barocchi: a essa sono appesi dei bambini in costume fatti roteare sull'alto pennone. De Roberto è chiaramente impressionato da questa macchina, descrive l'apparato con attenzione attraverso il testo e le immagini (un'attenzione non casuale da parte dello scrittore che, nel primo articolo giornalistico pubblicato, all'età di appena quindici anni, aveva descritto gli apparati delle celebrazioni belliniane tenutesi a Catania nel 1876,⁶² ricordandosene poi nella rappresentazione dei sontuosi funerali della principessa di Francalanza a *incipit de I*

⁵⁹ G. Sorbello, *Iconografie veriste*, cit., p. 43.

⁶⁰ M. Toppano, *La configurazione dello spazio nella narrativa e nella fotografia di Federico De Roberto*, in *Letteratura & fotografia*, vol. I, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2007, pp. 205-44. Tra gli studi dedicati alla fotografia derobertiana si vedano almeno F. C. Crispolti, *Letteratura e fotografia. Capuana, Verga, De Roberto, Strindberg, Zola, Carroll*, Roma, Rai 1977 e A. Nemiz, *Verga, Capuana, De Roberto fotografi*, cit.

⁶¹ F. De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, cit., p. 29.

⁶² F. De Roberto, *Le feste belliniane*, «Illustrazione italiana», a. III, n. 5, 15 ottobre 1876.

Viceré).⁶³ L'inclinazione alla rappresentazione di «curiosità etnografiche»,⁶⁴ secondo una vocazione antropologica positiva, è dominante anche nelle foto di Giannone e Bonsignore ed è resa esplicita dalle stesse didascalie: *Tipi randazzesi: popolane e fanciulli; Tipi della valle dell'Alcantara; Capraia della valle dell'Alcantara; Valle dell'Alcantara – Portatrice d'acqua*. De Roberto ha avuto un ruolo attivo nell'organizzazione fototestuale della monografia suggerendo in modo dettagliato la costruzione tipografica del suo libro.⁶⁵ Il calcolato rapporto tra testo e immagine non solo fa delle fotografie la puntuale traduzione intersemiotica della rappresentazione letteraria dei luoghi, ma addirittura conferisce loro un ruolo di supplenza: quasi a conclusione del libro, in mancanza di ogni descrizione, alcune località della valle dell'Alcantara sono rappresentate esclusivamente dagli scatti fotografici, in buona parte realizzati dallo scrittore. È il caso di Linguaglossa, Piedimonte, Fiumefreddo e Naxos. Si tratta di un episodio significativo dell'uso della fotografia in assenza della parola, un'estensione, in altro codice, dell'ampio discorso derobertiano sul comprensorio dell'Alcantara che, dal punto di vista letterario, ha un correlativo nei costrutti efrastici atti a suscitare nel lettore l'immagine dei luoghi, dei monumenti e della città medievale. In stretto rapporto col testo, fin dall'*incipit* della guida, non mancano ampie vedute panoramiche di Randazzo, alta sulla sua terrazza rocciosa e cinta dalla chiostra dei colli circostanti. La grammatica formale delle immagini e il punto di vista ribassato mettono in evidenza lo slancio verticale di cupole e campanili, la posizione dominante delle fortificazioni medievali in chiara correlazione con le descrizioni della città antica e turrata che, secondo lo scrittore, per «singolarità dell'aspetto e bellezza dei monumenti» sarebbe stata degna di fermare l'attenzione degli artisti e degli spiriti capaci di «commozione estetica». All'uscita da Randazzo lo sguardo largheggia sulla valle dell'Alcantara, le fotografie consentono al lettore una lunga pausa paesaggistica: i luoghi sono descritti sulla scorta di un recupero colto, il *De Aetna* di Pietro Bembo. La citazione letteraria fa dell'itinerario descrittivo non solo un viaggio nello spazio ma anche nel tempo, una discesa nell'ipogeo della memoria. Tuttavia De Roberto alterna all'evocazione colta una constatazione concreta sull'ineluttabile mutamento del paesaggio, non più ricco di quei platani, olmi, querce e roveri su cui si era posato lo sguardo del giovane Bembo. La foto che inquadra la valle, «con l'argenteo nastro del fiume che vi si snoda», è stata esaltata per la sua non comune qualità compositiva da Davide Lacagnina.⁶⁶ Eguale capacità tecnica, nel taglio, nella composizione e nell'arditezza degli scorci è testimoniata negli scatti derobertiani che illustrano le celebri lave prismatiche delle gole dell'Alcantara, definite «Gole di Larderia». È lo scrittore a

⁶³ Cfr. D. Stazzone, *I funerali di Teresa Uzeda. Note sul primo capitolo de I Viceré di De Roberto*, «Annali della Fondazione Verga», N. 13, dicembre 2020, pp. 71-86.

⁶⁴ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 166.

⁶⁵ Per lo studio di quella particolare forma iconotestuale che è la fototestualità e per i problemi teorici a essa connessi cfr. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet Studio, 2016.

⁶⁶ D. Lacagnina, *Attraverso il paesaggio. L'immagine della Sicilia fra pittura, fotografia e letteratura (1861-1921)*, Palermo, Kalós, 2010, p. 121.

coniare la fortunata immagine dello stretto andito basaltico percorso dal fiume come un inferno dantesco, una sorta di Ade etneo, forse sulla scorta di una suggestione figurativa: le potenti, aspre e petrose immagini dell'Averno incise da Doré. Fuori da Randazzo la città prediletta dallo scrittore è Castiglione di Sicilia, sia per l'oggettiva ricchezza monumentale che per gli echi letterari delle prose di Antonio Filoteo degli Omodei improntate all'immaginario medievista diffuso nella guida. Ma nelle pagine finali la monografia sembra perdere vigore, guarda alla costa di Naxos, ai colli di Taormina che, nella ripartizione della collana dedicata all'Italia artistica voluta dal Ricci, è un luogo sottratto alla trattazione di De Roberto. Vero cuore della narrazione foto-testuale è Randazzo, la stessa città che, rimasta isolata e poco nota fino agli albori del Novecento, ha conquistato un ruolo turistico grazie alla monografia derobertiana e al suo ricco repertorio di immagini, ma soprattutto ha ispirato l'innovativa operazione del foto-scrittore.

Giuseppe Candela

Arsenio by Eugenio Montale.
La traduzione di Mario Praz (1928)

Si propone qui il testo commentato della storica traduzione fatta da Mario Praz di *Arsenio*, poesia degli *Ossi di seppia* aggiunta nella seconda edizione Ribet del 1928. La traduzione uscì nella rivista «The Criterion» di T. S. Eliot nel giugno dello stesso anno, e presenta delle caratteristiche formali, frutto della scelta del traduttore, che ne fanno una poesia autonoma e al contempo un'interpretazione particolare di quella di Montale; il commento si prefigge il compito di illustrare i punti di contatto, ma ancor di più di mettere in rilievo quelli di scarto, tra la lettera montaliana e le scelte di Praz, che adottando il pentametro giambico della tradizione inglese, è sospinto a ritradurre anche il codice espressivo del poeta genovese in una prospettiva anglosassone.

We propose here the text and the commentary of the historic translation made by Mario Praz of Arsenio, a poem of the Cuttlefish Bones added in the second edition of 1928 (Ribet). The translation was published in the review «The Criterion» by T. S. Eliot in June of that year; his stylistic and structural features are the result of the translator's choice, which realize an independent poem and at the same time a particular interpretation of Montale's one; the commentary sets itself the task of illustrating the points of contact, but even more to highlight those of difference, between the speech of Montale and the choices of Praz, who adopts the iambic pentameter of the English tradition and so is driven to translate anew also the expressive code of the Genua's poet into an anglophone perspective.

Nella seconda edizione di *Ossi di seppia*, pubblicata presso l'editore Ribet nel 1928, Montale aggiunse sei componimenti, oltre a rivedere complessivamente la struttura del libro. Una di queste poesie è *Arsenio* (le altre cinque, sono *Vento e bandiere*, *Fu-scello teso nel muro...*, *I morti*, *Delta* e *Incontro*) uno dei componimenti più noti del genovese, composta da 59 versi, tutti endecasillabi tranne i vv. 7, 9 e 11, e suddivisi in cinque strofe di varia ampiezza che procedono fondendo impianto narrativo e riflessione attraverso un io poetico che si serve della seconda persona rivolgendosi direttamente al suo alter ego, il personaggio del titolo. Composta nel 1927, *Arsenio* venne subito tradotta dall'amico critico Mario Praz, conosciuto dopo il trasferimento di Montale a Firenze. La traduzione di Praz fu pubblicata nella rivista diretta da T. S. Eliot, «The Criterion», nel giugno del 1928.¹

La traduzione, in verità poco studiata, ha ormai una grande portata storica perché segna il momento in cui l'opera di Montale esce per la prima volta dai confini della penisola, venendo accolta simbolicamente, attraverso questo singolo testo, nella rivista di uno degli intellettuali più importanti dell'epoca, noto già allora per essere l'autore di *The Waste Land* (1922).

In questo studio tenterò di mostrare l'originalità artistica della traduzione di Praz, che

¹ *Arsenio* by Eugenio Montale, in «The Criterion», VII, 4, 1928, pp. 342-343.

in molti punti si allontana dalla lettera montaliana per esprimere, in inglese, una analogia espressività. Propongo innanzitutto un commento puntuale della traduzione, al quale farò seguire una riflessione complessiva.

Di seguito il testo:

ARSENIO

By EUGENIO MONTALE

[To G. B. Angioletti]

Dust, dust is blown about the roofs,² in eddies;
 It eddies on the roofs and on the places
 Deserted, where are seen the hoodéd horses
 Sniffing the ground, motionless
 In front of the glistening lattices³ of the hotels. 5
 Along the promenade,⁴ facing the sea, you slide,
 Upon this afternoon of sun and rain,⁵
 Whose even, close-knit,⁶ hours
 Are shattered, so it seems, now and again⁷
 By a snappy⁸ refrain 10
 Of castanets.

² L'uso della reiterazione, non presente nell'originale montaliano, è dovuto a questioni di ritmo: Praz, all'endecasillabo italiano, sostituisce, come di consueto, il pentametro giambico inglese. Questa scelta focalizza l'attenzione maggiormente sulla polvere che non sui «turbini» dell'originale, invertendo la frase da attiva a passiva: «I turbini sollevano la polvere» in Montale, mentre è la polvere a diventare soggetto in Praz e a essere *soffiata*, e non *sollevata*.

³ *Lattices* traduce «vetri» dell'originale, ma in inglese significa “grata”, “reticolo”, “griglia”: indica certamente il “reticolo cristallino” che formano i vetri e le intersezioni delle giunture, un'immagine che ben si sposa con il contesto, quasi prefigurando spazialmente le *hours* destinate ad essere infrante dallo *snappy refrain* a fine strofa.

⁴ *Promenade* (via), che traduce «corso», può indicare anche da solo il «lungomare», che però sarebbe in posizione perpendicolare rispetto alla via effettiva percorsa da Arsenio, che discende «in faccia al mare».

⁵ Praz opta per questa scelta in luogo di «giorno/ or piovorno ora acceso» nell'originale.

⁶ La scelta di tradurre «strette in trama» con *close-knit*, “fitto”, “compatto”, si rivela quanto mai calzante, in quanto *knit*, da solo, significa anche “maglia”.

⁷ *Now and again*: si tratta di un'aggiunta del traduttore allo scopo di riempire la misura del pentametro giambico e non ha corrispondenza nell'originale di Montale. Inoltre Praz sfrutta questo intervento per aggiungere una rima col verso seguente, *again* : *refrain*, allo scopo di supplire a quel gioco di assonanze, rime e rime interne che caratterizza l'originale e che va necessariamente perduto nel passaggio da una lingua all'altra.

⁸ *Snappy*: in Montale non è *scattante* il ritornello, ma «par scatti / a sconvolgerne l'ore». Naturalmente Praz ha dovuto confrontarsi con la difficoltà di resa dell'italiano, che però suggerisce una differente sfumatura semantica, sottolineando l'impressione che la musica delle castagnette sconvolga, distrugga il consueto corso del tempo, mentre la traduzione di Praz tende a sottolineare la reiterazione rapida e continua del suono delle castagnette. In inglese *to shatter* significa soprattutto “frantumare”, “distruggere”, “sgretolare”, oltre che “sconvolgere”.

Sign of an alien⁹ orbit: follow it.
 Then slide¹⁰ ye towards the horizon, overhung 15
 By a leaden waterspout,¹¹ high o'er the waves,¹²
 More restless than the waves: a briny whirlwind¹³
 Spumed¹⁴ of the unruly element 'gainst the clouds;
 Tread on the rustling shingle,
 And let your foot be trammelled by the weeds:¹⁵ 20
 Maybe, your journey needs
 This very moment, this long wished for moment,¹⁶
 To be saved from an end:
 Your journey – link of an eternal chain –¹⁷

⁹ *Alien*: il testo originale ha «altra orbita»; si tratta di un'interpretazione che aggiunge un senso diverso, attraverso il campo semantico dell'estraneità e dell'esclusione, seppur coerente con il significato complessivo del componimento.

¹⁰ *Ye* è il pronome personale di seconda persona plurale in inglese, caduto in disuso insieme a quello di seconda persona singolare (*thou*) e sostituito in entrambi i casi dal pronome di cortesia *you*. Si usa ancora nella lingua poetica, ma l'uso di Praz è nettamente opposto al «tu seguila... discendi» del testo originale, che sembra voler stabilire una connessione emotiva con il personaggio, il quale, in ultimo, è una proiezione dello stesso io lirico. In luogo del colloquiale *you* o del *thou*, la scelta di Praz invece indicherebbe la presa di distanza tra l'io lirico e Arsenio, e non, ovviamente, il cambio di interlocutore; in realtà già a fine strofa il traduttore si serve di un più generico e confidenziale *you*, rispetto al formale *ye*: questa alternanza è possibile in inglese, ma non trova riscontro nel testo italiano, né è dovuta a fattori metrici. L'unico motivo dell'oscillazione *ye/you* da parte del traduttore non può che essere dovuta al livello semantico: l'io lirico, nella traduzione, ora si allontana ora si avvicina emotivamente dal personaggio di Arsenio.

¹¹ *Waterspout* contiene in sé già l'idea dell'acqua, che invece l'originale italiano, «una tromba di piombo», soltanto presuppone. Inoltre Montale utilizza una connotazione metaforica attraverso il complemento di materia, sostituita da Praz con un aggettivo, *leaden*, che indica nello specifico una tonalità; si assiste quindi alla sostituzione del sostantivo con l'aggettivo corrispondente (alla lettera avrebbe dovuto tradurre *of leaden*).

¹² Qui Praz opta per una banalizzazione dell'originale «gorgo», che rimanda alla *tromba* prima menzionata, per un più generico *waves*, «onde».

¹³ *Briny whirlwind* non può naturalmente rendere l'effetto arcaizzante di «salso nembo / vorticante», che va inteso proprio come «nube salmastra», anticipando la fusione tra cielo e mare dei versi successivi attraverso un'allusa fusione della tromba marina con le nuvole. Praz sopprime *vorticante*, che è però già contenuto nel senso di *whirlwind*.

¹⁴ Al semplice «soffiato» di Montale, Praz ha sostituito il verbo *to spume*, «spumeggiare», che è certo più correttamente attribuibile al «ribelle elemento», ma ancora una volta perde il senso di fusione e scambio tra attributi dell'elemento aereo (vento, cielo) e di quello equoreo.

¹⁵ Nell'originale la *ghiaia* (*shingle*) non è *crepitante* (*rustling*). Qui Praz opera con una certa libertà, lasciando cadere un'importante allusione alla metamorfosi vegetale: «fa che il passo / su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi / il viluppo dell'alge», queste ultime sostituite con *weed*, «erbacce». Tuttavia dal testo inglese non emerge in nessun modo che queste appartengano al corpo di Arsenio, aspetto invece suggerito dal pronome clitico e dall'uso ambiguo della costruzione sintattica relativa al secondo verbo: è il *passo* che inciampa a causa del *viluppo* delle alghe o è invece il *viluppo* delle alghe a essere parte di Arsenio?. Nel testo italiano sono presenti entrambi i sensi, che la traduzione inglese non può rendere a meno di non disambiguare; Praz sembra optare per la scelta più lineare, letteralmente «e il tuo passo sia impastoiato [*trammeled*] dalle erbacce».

¹⁶ Nell'originale non avviene la reiterazione, che a Praz serve, come nel v. 1, a fini metrici.

¹⁷ *Link* può significare anche «anello», ma sta essenzialmente per «collegamento»; il riferimento alla catena è però disambiguante. Il testo originale ha infatti «anello d'una/ catena»; l'aggiunta di *eternal* alla catena (degli eventi) è un'integrazione del traduttore, che ne deduce il senso dal contesto cosmico verso cui si indirizzerebbe il finale. In tal modo Praz integra l'originale secondo una prospettiva più ampia, come inserendo il percorso di Arsenio all'interno di quello sterminato ed *eternal* della storia, cosa che in realtà

A motion motionless,¹⁸ Arsenio, a too well-known
Delirious stir¹⁹ of immobility. 25

Listen, among the palm-trees, to the tremulous spray²⁰
Of violins, quenched when the thunder rolls
Clanging like many smitten iron plates:²¹
Sweet is the tempest when in the blue sky 30
White rushes out the dog-star,²² and Eventide,
Which is so close at hand, seems still so far;²³
The thunderbolt, when splitting it, forth branches,
A precious tree within a rosy light.
The Tziganies' timbals are the silent rumble. 35

Along you slide,²⁴ 'midst the precipitous darkness
Turning the noon into some strange midnight²⁵
Of kindled globes, whose oscillation spreads²⁶
Over the beach; and over distant places,
Where sky and sea melt into a solid²⁷ shadow,
From scattered boats²⁸ white throbs the acetylene – 40

Until the sky gives out in trembling drops,

Montale non fa, limitandosi a parlare di una catena generica degli eventi legata all'individualità del suo interlocutore.

¹⁸ Il *calembour* «motion motionless» traduce «immoto andare»: Montale in questo modo esprime meglio l'idea di un movimento lineare che avviene realmente (l'*andare*), ma che è immoto perché non raggiunge realmente alcun obiettivo. Questa linearità direzionale viene meno in Praz.

¹⁹ *Delirious stir* traduce semplicemente «delirio».

²⁰ *Spray* (“spruzzo”) traduce certamente «getto», ma la parola italiana ha un senso più vago, mentre la traduzione inglese dà una connotazione marina alla musica dei violini.

²¹ «Lamiere», nel testo originale, si traduce propriamente *metal sheet*, *sheetmetal* o *galvanized*. Praz specifica il materiale, forse allo scopo di richiamare più vividamente il colore grigio del ferro.

²² In inglese *dog-star*, nome comune della stella Sirio. Traduce «la stella di Canicola» dell'originale montaliano.

²³ Non sembra possibile il costrutto arcaizzante di Montale in inglese: «e lunge par la sera / ch'è prossima». Fra l'altro *par* poteva anche significare “apparire”, in inglese *appear*; Praz invece sceglie di interpretarlo come “sembra”.

²⁴ Nuovamente Praz opta per *to slide* (scivoli) al posto di *to descend*, *to come down*, o *to sink*. La scelta del traduttore evidenzia con enfasi l'aspetto viscido del percorso di Arsenio, anticipandone la metamorfosi vegetale.

²⁵ Il testo originale ha solo «e muta il mezzogiorno in una notte»: la notte, non la “mezzanotte”, fra l'altro priva di qualunque aggettivo; Praz rende con maggior forza l'opposizione luce / tenebra utilizzando *noon* (il momento di massima luce) con *midnight* (il momento di tenebra più profonda). Inoltre nell'originale manca quell'allusività, cercata da Praz, ai noti versi di *The Tempest* di Shakespeare (I.2): «but doth suffer a sea-change / into something rich and strange».

²⁶ Nell'originale semplicemente «dondolanti».

²⁷ *Solid* è ancora una scelta arbitraria del traduttore, volta a connotare la tenebra quasi in maniera surreale come qualcosa di concreto e palpabile. Il testo montaliano ha «sola», che Praz trasforma forse in *solida* mediante una suggestione fonetica.

²⁸ Il termine comune *boats* traduce *gozzi*, che indica un tipo specifico di imbarcazione e appartiene al lessico marinaresco.

The dank²⁹ soil steams, everything, close by, 45
 Is o'erflowed, the drenchéd³⁰ tents are flapping,
 An immense flurry skims the earth;³¹ down hurled³²
 Rustle the paper lanterns on the streets.

So, lost among the wickers and the mats 50
 Dripping, you, reed that drags along its roots
 Clammy, never torn up, you shake with life,
 You stretch yourself towards a resounding void
 Of choked laments;³³ the dome³⁴ of the ancient wave
 Swallows you up again, revolves you; again
 All that takes you, street, porch, walls, mirrors, nails you 55

To a lonely, icy multitude of dead.
 And should a gesture touch you, should a word
 Fall at your side, such is perhaps, Arsenio,
 In the dissolving hour, the lost appeal³⁵
 Of some strangled life which rose for you; the wind
 Carries it off with the ashes of the stars.

Il commento fin qui condotto ha mirato a illustrare, attraverso una lettura ravvicinata, le sostanziali differenze che intercorrono tra *Arsenio* di Montale e la sua traduzione fatta da Mario Praz, allo scopo di evidenziare l'autonomia artistica di quest'ultima. Il testo di Praz infatti si discosta in vari punti dall'originale montaliano, come si è cercato di dimostrare dettagliatamente nelle note. Quella di Praz non è però una traduzione letterale; si tratta di una resa poetica, volta soprattutto a rendere gli effetti fonico-ritmici dell'originale³⁶ e il suo periodare franto, ora concitato e martellante, ora

²⁹ *Dank* ("umido", ma anche "malsano") traduce la perifrasi «che s'abbevera», riferito naturalmente alla pioggia: Montale individua il processo, Praz invece direttamente la condizione della terra, aggiungendovi anche una sfumatura negativa.

³⁰ *Drenchéd* ("zuppo", "fradicio") traduce *molli*. L'accento, nella poesia inglese, non è tonico, ma indica che la *e* non è muta.

³¹ Anche in questo caso impossibile rendere l'effetto arcaizzante e prezioso del testo montaliano: «un fruscio immenso rade / la terra».

³² Praz opta per una scelta più violentemente espressiva: «down hurled» tradurrebbe «s' afflosciano».

³³ Praz si limita a una traduzione il più aderente possibile per questi versi di grande forza espressiva e semantica.

³⁴ *Dome* (cupola) tradurrebbe *tesa*. Montale in realtà usa il termine in un'accezione diversa, come sinonimo di *superficie*. Lo specifica in una lettera a Bobi Bazlen del 17 marzo 1939: «era la tersa [sic] (superficie) del mare un gioco di anella, ossia di cerchi più o meno concentrici, effetto del vento sull'acqua» (citato in M. La Ferla, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio, Palermo 1994, p.42). Inoltre già in altre poesie di *Ossi di seppia* il poeta si serve del lemma in questo senso, in particolare in *Scendendo qualche volta...*: «era la tesa / del mare un giuoco di anella» e in *Vasca*: «Alcuno di noi tirò un ciottolo / che ruppe la tesa lucente». In questo caso si può parlare di un errore interpretativo del traduttore, per quanto suggestivo.

³⁵ Altra significativa variante traduttiva: «the lost appeal» traduce il semplice *cenno* dell'originale, ma intensifica da un lato la fragilità e la precarietà di questo momento epifanico con l'aggiunta dell'aggettivo, dall'altro trasforma il generico *cenno* in un *appello*, una chiamata diretta ad Arsenio, il quale dovrà essere in grado di ascoltarne la voce e saperne decifrare il messaggio salvifico.

³⁶ Al riguardo si vedano Cesare Federico Goffis, *Lettura di «Arsenio»*, in *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 69-84; Piero Bigongiari, *Arsenio più Simeone, ovvero dall'orfismo al correlativo oggettivo*, ivi, pp. 421-440. Per l'intertestualità e la ricchezza semantica

lento e ingarbugliato in una serie di incidentali, che rispecchiano sintatticamente l'aggrovigliarsi del personaggio in se stesso trasformato in *giunco* umano e riflettono il senso di allucinazione e deformazione espressionista che ha un suo parallelo anche nel contenuto. Praz quindi si discosta in vari punti dalla lettera di Montale, già a partire dal primo verso, allo scopo di avvicinarsi anche dal punto di vista formale e stilistico. Prima di passare ad analizzare più nello specifico le modalità utilizzate da Praz per la sua traduzione, occorre però aprire una parentesi teorica.

Lo studio della traduzione come opera letteraria autonoma trova una prima fondamentale teorizzazione moderna nel lavoro pionieristico di George Steiner, *After Babel*.³⁷ In un passo molto significativo del libro, il critico scrive:

Vi è indiscutibilmente una dimensione di perdita, di rottura – donde, come abbiamo visto, la paura della traduzione, i tabù sull'exportare la rivelazione che circondano i testi sacri, le designazioni rituali e le formule in molte culture. Ma il residuo è anche, e in maniera decisa, positivo. L'opera tradotta è intensificata. Ed è così a diversi livelli alquanto ovvi. Essendo metodico, penetrativo, analitico, enumerativo, il processo di traduzione, come tutte le forme di comprensione focalizzata, illustrerà minuziosamente, illuminerà e in genere darà forma al proprio oggetto. [...] Il moto di trasferimento e di parafrasi amplia la statura dell'originale. Storicamente, in termini di contesto culturale e del pubblico che può raggiungere, l'originale acquista un nuovo prestigio. [...] Ma non vi è alcun dubbio che l'eco arricchisce, che si tratta di qualcosa di più di un'ombra e di un simulacro senza vita. Ritorniamo al problema dello specchio che non soltanto riflette ma genera anche la luce. Il testo originale trae vantaggio dagli ordini di rapporto e di distanza differenti stabiliti tra sé e le traduzioni. La reciprocità è dialettica: nuovi 'formati' di significato sono creati dalla distanza e dalla contiguità. Alcune traduzioni ci allontanano dal quadro, altre ci portano vicino.³⁸

Gli studi successivi hanno rimarcato il fatto che anche la traduzione che sembra più letterale o cosiddetta "di servizio", non può mai essere considerata un equivalente perfetto del testo originale né può prescindere dal suo essere inscritta in un orizzonte di lettura storicizzato. Già negli anni Settanta Henri Meschonnic condannò il concetto di «equivalenza» tra testo originale e traduzione espresso da Eugene Nida, ispirandosi all'idea di «discorso» di Émile Benveniste come modalità di significazione non semiotica del linguaggio.³⁹ Meschonnic inserisce infatti la traduzione all'interno di un panorama storico (e storicistico) e la considera come un testo letterario a tutti gli effetti: «Une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire [...] une forme-sujet».⁴⁰ D'altro canto già lo stesso Gianfranco Folena scriveva in apertura

della poesia, sulle quali non ci soffermeremo, si vedano almeno Guido Guglielmi, *Montale, «Arsenio», e la linea allegorico-dantesca*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Luperini, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 369-381 e Chiara Ubaldini, *Arsenio e la profezia del "forse" (tra Prufrock e Isaia)*, in «Sincronie», X, 20, 2006, pp. 231-242.

³⁷ George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004 (I ed. inglese 1975; II ed. inglese 1992; I trad. italiana Firenze, Sansoni, 1984). In particolare facciamo riferimento al capitolo 5, *Il moto ermeneutico*, dove il critico offre una serie di analisi di traduzioni da diverse lingue e da differenti generi letterari, mettendo in pratica quanto esposto teoricamente nei capitoli precedenti.

³⁸ Ivi, pp. 358-359.

³⁹ H. Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 328-349.

⁴⁰ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 69.

del suo più celebre libro sulla traduzione: «non si dà teoria senza esperienza storica».⁴¹ Più espressamente, Antoine Berman ha cercato di sposare la teoria della traduzione con le prospettive della critica della ricezione. Il programma dello studioso di questo ambito di ricerca può essere illustrato brevemente da: «Analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui à donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur».⁴² Il traduttore infatti «entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine 'conception' ou 'perception' du traduire, se son sens, de ses finalité».⁴³ E ciò equivale a dire, con Friedmar Apel, che la traduzione è «oggettivazione linguistica della comprensione di un testo di volta in volta determinata storicamente, socialmente e soggettivamente».⁴⁴ Seguendo questo filone di studi, un testo tradotto si può, o meglio si deve leggere anche come un commento al testo di partenza, come idea che il traduttore si è fatto dell'originale nella sua lingua e come una sua interpretazione. Ora, su quali aspetti la traduzione di Praz assume i tratti del testo letterario autonomo rispetto al suo modello originario, la poesia di Montale? Vediamolo brevemente. Le operazioni stilistiche compiute da Praz per questa traduzione sono essenzialmente le seguenti:

- a) Riorganizzazione strofica.
- b) Adattamento metrico.
- c) Tendenza alla semplificazione lessicale.
- d) Tendenza all'accentuazione espressionista.

Nel primo caso (a), osserviamo che alle cinque strofe originali del testo italiano, Praz apporta una ulteriore suddivisione, rendendo la poesia in sette strofe. Sostanzialmente immutate le prime tre, mentre la quarta strofa, scissa dallo scalino metrico del v. 39, è in questo punto spezzata dal traduttore che ne fa due strofe differenti, neutralizzando però l'elemento semantico insito nello scalino metrico, sempre significativo in Montale. Del tutto arbitraria è invece la scelta di spezzare in due anche la quinta strofa dell'originale (vv. 45-59), fra l'altro in enjambement:

All that takes you, street, porch, walls, mirrors, nails you
To a lonely, icy multitude of dead.

È comunque probabile che Praz cercasse un effetto simile a quello dello scalino metrico di Montale nell'aggiunta di due nuovi spazi interstrofici.

Per quanto riguarda la scelta metrica (b), Praz opta per un tradizionale pentametro giambico, verso della tradizione inglese che può essere accostato al nostro endecasillabo, usato in gran parte nella lirica fin dal Cinquecento e soprattutto, nella forma del

⁴¹ G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. IX.

⁴² A. Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 14.

⁴³ Ivi, p. 74.

⁴⁴ F. Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di E. Mattioli e G. Rovagnati, Milano, Guerini e Associati, 1993, p. 55.

blank verse (verso sciolto), e utilizzato anche nei drammi elisabettiani da Kyd, Marlowe, Shakespeare. Si tratta di un metro dotato di cinque accenti principali, ma che ammette per questo una maggiore libertà espressiva, ad esempio grazie alla possibilità di alternare cadenza maschile e cadenza femminile o di ammettere al proprio interno piedi non giambici:

Alóng you slíde, 'mídst the precípitous dárkness

Resta il fatto che in entrambi i casi tanto l'endecasillabo montaliano quanto il pentametro giambico si prestano ottimamente all'andamento discorsivo della poesia. Tuttavia, se nell'*Arsenio* di Montale gli unici versi a non essere endecasillabi erano i vv. 7 (quinario), 9 (settenario) e 11 (quinario), tutti appartenenti alla prima strofa, la traduzione di Praz compie un'ulteriore infrazione aggiungendo molti versi più brevi del pentametro. Più precisamente si tratta dei seguenti: v. 4 (tetrametro), v. 9 (trimetro), vv. 11-12 (dimetri), v. 18 (trimetro), v. 20 (trimetro), v. 22 (trimetro), v. 24 (esametro), v. 26 (esametro), v. 42 (tetrametro).

L'impoverimento di certe scelte lessicali (c) dell'italiano di Montale nella traduzione inglese è una necessità dettata dal fatto che non sempre il termine di scarto dalla norma usato in una lingua trova un corrispettivo anche in quella d'arrivo della traduzione. In questo caso, come abbiamo visto, *gozzi* è banalizzato in *boats* (per gli altri casi si rinvia al commento). Abbiamo osservato poi nelle note le scelte che sono esclusivo appannaggio del traduttore e che non hanno un referente nell'originale di *Arsenio*, segno anche dell'autonomia poetica che Praz cerca di dare alla sua traduzione. Tra queste scelte, oltre alla diversa divisione strofica di cui abbiamo detto, vanno considerate le seguenti opzioni lessicali: «lattices» (grate) per «vetri», usato forse con sottile allusività alla condizione di prigionia esistenziale entro cui *Arsenio* si sente costretto; il verbo *to spume* (spumeggiare) usato per *soffiare*; «alien orbit» in luogo di «altra orbita», tesa a marcare più l'estraneità che l'alterità; «a solid shadow» al posto di «un'ombra sola», che aggiunge una connotazione espressionista attraverso il nesso sinestetico, così come il reiterato «you slide» in luogo di «discendi», che allude all'aspetto viscoso del percorso del protagonista e ne anticipa il motivo di metamorfosi in giunco umano; «appeal» per «cenno», che possiede una sfumatura, volendo, anche più finalistica e sembra direttamente rivolto ad *Arsenio*.

Rimane l'aspetto dell'accentuazione espressionista (d), che Praz mette in atto attraverso l'uso di figure di suono quali allitterazione e consonanza. Questa scelta di poetica risiede essenzialmente nell'idea che Praz si era fatta dell'opera montaliana e nel tentativo di renderne, nella traduzione, una precisa controparte inglese. Vent'anni dopo la traduzione, Praz scrive in un ricordo di Eliot e Montale:

Per molto tempo le figure dei due poeti rimasero associate nella mia mente: mi pareva di scorgere un'aria di famiglia nella loro apparenza esteriore di uomini pallidi, prematuramente invecchiati, lenti nel gesto e sobri

nelle maniere, incapaci, avresti detto, di qualunque sforzo fisico, riservati e concentrati in una visione interiore, quasi esseri non di questo mondo, sacerdoti d'una religione non santificata.⁴⁵

È probabile che Praz, nella sua traduzione, cercasse effettivamente di avvicinare la lingua poetica montaliana il più possibile a quella di Eliot. La scelta di tradurre proprio una poesia come *Arsenio* si deve probabilmente all'intenzione di identificare un testo rappresentativo di Montale da proporre come analogo o vicino al programma poetico di T. S. Eliot: la pubblicazione in «The Criterion» sarebbe stata letta da un pubblico che in quel momento ignorava del tutto il giovane poeta genovese, ma una traduzione di servizio, eccessivamente letterale, non poteva che condurre a un fraintendimento delle novità stilistiche e tematiche del giovane Montale. Mario Praz opta dunque per una traduzione poetica, anglicizzando *Arsenio*, a partire dall'uso delle figure retoriche che meglio rendono l'asprezza del suo dettato. Per fare un solo esempio, basta considerare nuovamente l'incipit del poemetto nella traduzione del 1928, dove è immediatamente visibile fin dai primi versi la presenza insistente dei suoni duri delle dentali, intensificate proprio grazie alle due reiterazioni iniziali (come già detto non presenti nell'originale):

Dust, dust is blown about the roofs, in eddies;
It eddies on the roofs and on the places
Deserted, where are seen the hooded horses
Sniffing the ground, motionless
In front of the glistening lattices of the hotels.

Ho evidenziato l'insistenza delle dentali con il corsivo, mentre ho sottolineato la ricorrenza delle sibilanti, spesso precedute da altri suoni a rendere l'effetto sfrigolante del vento che fa vibrare l'ambiente, già a partire dalla reiterazione iniziale di “-st”, a cui segue poi quella di “-fs” tra i primi due versi (in *roofs*), e poi il nesso “sn-” in *Sniffing* a v. 4, mentre a v. 5 vanno notati nuovamente “st-” di *glistening* e “-ls” di *hotels*. Questo saggio ha avuto innanzitutto l'obiettivo di riportare l'attenzione sulla preziosa traduzione di Mario Praz di una delle poesie più importanti del corpus di Montale, una traduzione - lo ricordiamo in chiusura - che ha rappresentato per il poeta esordiente l'uscita dall'ambito ristretto del contesto ligure, dove pure sorge e trova nutrimento *Ossi di seppia*,⁴⁶ e allo stesso tempo da quello nazionale, che ne avrebbe colto le peculiarità essenziali solo con Gianfranco Contini a partire dagli anni Trenta.⁴⁷

⁴⁵ M. Praz, *T. S. Eliot e Eugenio Montale*, in Id., *Cronache letterarie anglosassoni, I, Cronache inglesi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

⁴⁶ Si vedano almeno Giovanna Ioli, *Frantumi e rottami: note su Boine e Montale*, in Contorbias-Surdich (a cura di), *La Liguria di Montale*, Atti del Convegno (La Spezia e Monterosso al Mare, 11-13 ottobre 1991), Savona, Sabatelli, 1996, pp. 147-58; Roberto Mosenca, *Le affinità di Montale. Letteratura ligure del Novecento*, Roma, Studium, 2006, pp. 79-148; Simone Giusti, *Montale verso Sbarbaro* (2000), in Id., *La congiura stabilita: dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano Franco Angeli, 2005, pp. 55-90, G. Candela, *Gli «Ossi di seppia» di Eugenio Montale. Genesi, struttura, temi, stile*, Milano, Ledizioni, 2023, pp. 31-2.

⁴⁷ G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 5-16.

Lucia Faienza

Lo scrittore eccentrico Autoritratto d'autore ne *La suora giovane* di Giovanni Arpino

Il presente studio intende offrire una riflessione sul profilo autoriale di Arpino a partire dalla rappresentazione che ne dà la critica – sia coeva sia successiva al romanziere. Le domande a cui si cerca di rispondere sono: l'eccentricità di Arpino rispetto al panorama letterario del secondo Novecento – e quindi la sua marginalità nel canone letterario – è dovuta realmente ad un'azione esterna causata dalla distanza rispetto all'ideologia di sinistra del dopoguerra? Oppure è lo stesso autore a voler ribadire una personale erranza rispetto ai modelli ideologici e culturali, così da definire per contrasto il proprio profilo di scrittore? Si cercherà di rispondere alle questioni sollevate analizzando quello che sembra essere un alter ego dell'autore, Antonio Mathis, il protagonista de *La suora giovane*. Quest'opera, infatti, che narra una storia privata algida e delicata, offre interessanti spunti di riflessione sulla percezione *depotenziata* del proprio ruolo da parte di un intellettuale del dopoguerra rimasto ai margini degli sconvolgimenti epocali del secondo Novecento; ma il romanzo riflette anche i dubbi riguardo al mandato storico e sociale dello scrittore e, per esteso, della letteratura.

*This study is aimed to reflect on Arpino's authorial figure starting from the ways critics have portrayed him, both at his time and after his death. It will be especially focused on an interpretation of Arpino's distance from the literary trends of the second half of the 20th century and his subsequent marginalization in the literary canon: are they to be considered as a result of external factors, such as his divergence from the left-wing ideology of the post-war period, or was Arpino himself to intentionally assert a distance from ideological and cultural norms in order to define his identity as writer? These issues will be tackled by analyzing the character of Antonio Mathis, the protagonist of *La suora giovane* and an apparent alter ego of the author. This novel, which narrates a poignant and intricate personal story, provides valuable insights into the author's diminished sense of his role as an intellectual from the post-war era, on the fringes of the epochal transformations of the second half of the 20th century. It also delves into uncertainties surrounding the historical and social responsibilities of writers and literature at large.*

1. Arpino, la critica, l'ideologia

La prima connotazione di Giovanni Arpino che emerge dagli scritti critici contemporanei e successivi all'autore pone in risalto la qualità singolare, *atipica*, della sua vena creativa e del suo lavoro culturale, al punto che quest'immagine dello scrittore torinese è stata accettata nel tempo senza ulteriori problematizzazioni. Le ragioni dell'"atipicità" di Arpino vanno rinvenute, per la critica, anche in una certa duttilità stilistica che prende forma sin dall'inizio in una «narrativa di genere antipsicologico, e attraversata di estri lirici, innamorata più delle superfici pittoriche

che delle profondità».¹ Se l'“irregolarità” del giovane Arpino nell'ambito della letteratura italiana del Novecento veniva salutata con entusiasmo da Vittorini all'indomani della pubblicazione del romanzo d'esordio – *Sei stato felice, Giovanni*, nel 1952 – quale espressione di una scrittura dall'ispirazione immediata, che non paga debiti al passato² né agli imperativi ideologici del presente, è doveroso ricontestualizzare questo aspetto e sottoporlo a verifica attraverso il distanziamento temporale e gli strumenti dell'analisi testuale. Il ridimensionamento, in Arpino, delle tematiche psicologiche e sociali a favore di altre dal carattere più esperienziale e riflessivo non risponde solo a motivazioni di tipo ideologico ma andrebbe inserito nelle considerazioni che riguardano più in generale gli sviluppi del romanzo italiano negli anni successivi al dopoguerra, in seguito al progressivo esaurirsi della poetica neorealista. Moravia, nel 1965, spiega questa evoluzione in un animato confronto con autori quali Sanguineti e Pasolini, suggerendo come il romanzo contemporaneo sposti l'attenzione dalle questioni che riguardano il personaggio a quelle del suo autore: quest'ultimo infatti porta in scena nella storia il proprio convulso rapporto con la realtà e la finzione romanzesca è quindi legata a doppio filo alle sue ossessioni e interrogativi.³ Se il baricentro del romanzo si sposta verso la «coscienza del romanziere»⁴ l'autore sarà sempre meno un intellettuale “organico”: Arpino sembra maturare precocemente questa consapevolezza a favore di un atteggiamento critico che riporta continuamente l'attenzione sull'uomo e sulla sua crisi dinanzi al mandato storico e sociale. E infatti, nella trilogia ideale che rappresentano *Gli anni del giudizio*, *Una nuvola d'ira* e *L'ombra delle colline*, prende forma «l'involuzione del tema politico e la graduale emersione di un protagonista intellettuale biografico».⁵ Nell'arco temporale tracciato dalle opere sopra citate si colloca *La suora giovane*, romanzo scritto nei primi anni '50 ma pubblicato nel 1959: dalla nostra prospettiva quest'opera risulta interessante soprattutto per il profilo del protagonista, che riassume alcune questioni della coscienza del romanziere e delinea degli aspetti di fondo che ricorreranno nei personaggi dei romanzi successivi. Tale premessa ci induce a riflettere se il mancato inserimento di Arpino nel canone del Novecento è davvero dovuto alla sua presunta irregolarità, come conseguenza della distanza dell'autore dall'*engagement* degli anni '50-'60, o se il profilo di scrittore marginale e randagio appartenga *anche* a un'estetica dell'autorappresentazione. Va inoltre sottolineato che il Novecento più di ogni altro

¹ Rolando Damiani, *Introduzione. «Arpino e la sua ombra»*, in Id. (a cura di), *Giovanni Arpino. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2005, p. XII.

² È sempre Vittorini a sottolineare che Arpino ha radici solo nella sua generazione; la stima e l'amicizia di Vittorini, più vecchio di quasi vent'anni, sono testimoniate dall'ampio carteggio inedito conservato dagli eredi di Arpino (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/10/28/arpino-vittorini-la-loro-amicizia-in-un-carteggio.html>) [ultimo accesso 01.01.2023].

³ Si fa riferimento alla discussione sulla crisi del romanzo che coinvolge in dialogo Leonetti, Sanguineti, Vitelli, Moravia, Arbasino. Cfr. Clotilde Bertoni, (a cura di) «*Non è in crisi il romanzo borghese*»: una polemica degli anni sessanta, «Between», VIII, 16, 2018: <http://www.betweenjournal.it/> [ultimo accesso 01.01.2023].

⁴ Ivi, p. 11

⁵ Anna Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, Utet, 2008, p. 89.

periodo storico-letterario ha sollevato una vasta riflessione sul canone: se da una parte la critica riconosce il limite euristico di un approccio classificatorio troppo schiacciato sulla prospettiva storicistica, soprattutto quando le mutate condizioni socio-culturali fanno traballare il principio di autorità da cui trae fondamento,⁶ dall'altra è inevitabile la tendenza dei critici ad accordare maggior spazio a quegli autori che più di altri hanno espresso nella loro opera le tensioni ideologico-formali del proprio tempo.⁷ Tuttavia un crescente interesse verso gli "esclusi" dal canone ha indotto, negli ultimi decenni, a mettere in discussione l'assolutezza di questo parametro, prendendo in esame altri condizionamenti nel giudizio; Bárberi Squarotti, ad esempio, ipotizza che gli autori ritenuti "minori" possano essere stati «catalogati in base a una considerazione di carattere propagandistico e non di carattere storico».⁸ Se porre l'accento sull'atipicità della scrittura di Arpino talvolta adombra solo il giudizio di un suo disinteresse verso l'impegno storico e politico, altre volte è proprio la critica a sottolineare l'aspetto *metastorico* delle sue narrazioni.⁹ Dal canto suo Arpino non fa nulla per smentire l'immagine dell'irregolare, rinforzandola semmai con una postura scettica e disincantata sulla Storia e sul suo ruolo di scrittore; atteggiamento che assume anche i contorni di una poetica. Un primo tratto della sua scrittura, infatti, è quello di rifiutare la semplice registrazione della realtà, o la sua trasposizione elegiaca – la distanza dal Neorealismo non potrebbe essere più netta –¹⁰ tentando di estrarre dalla rappresentazione romanzesca una verità che non è recepibile senza la strutturazione narrativa («il mio impegno consiste nel forzare la realtà, non nel riprodurla o artefarla»)¹¹. Ciò chiaramente non comporta nessuna forma di antagonismo con gli autori di esplicita vocazione marxista; va considerato infatti che negli anni '40-'50 l'antifascismo è il collante che unisce intellettuali di matrice diversa, spesso «nella prospettiva di uno spontaneo ma a volte generico impegno politico».¹² Ne deriva un lungo dibattito sulla funzione del letterato nella nuova realtà industriale¹³ che in qualche modo viene assimilato anche dagli intellettuali che si

⁶ Romano Luperini, *Il canone letterario e le istituzioni educative*, in Nicola Merola (a cura di), *Il canone letterario del Novecento italiano*, Milano, Rubbettino, 2000.

⁷ Cesare Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 2004.

⁸ Giorgio Bárberi Squarotti, *Minori e minimi nella storiografia letteraria del Novecento*, in Enzo Esposito (a cura di), *Il "minore" nella storiografia letteraria. Convegno internazionale di studi*, Roma, 10-12 marzo 1983, Ravenna, Longo Editore, 1984, p. 306.

⁹ Piovene, ad esempio, nella recensione di *Randagio è l'eroe*, sottolinea che la storia raccontata «oscilla verso [...] il sentimento cosmico e metastorico» per cui quello che si evince è l'insofferenza dell'autore per la dimensione dogmatica e unidimensionale dell'esistenza. Cfr. Guido Piovene, *Randagio è l'eroe*, «La Stampa», 15 marzo 1972.

¹⁰ Riprendendo una riflessione di Bárberi Squarotti, quello che fa la differenza non è l'oggetto rappresentato ma la finalità a cui tende la rappresentazione. Per il critico «il diagramma della poetica neorealista parte da una definizione della realtà come esclusivo fatto sociale» emarginando, quindi, le questioni di natura psicologica ed esistenziale (Cfr. Giorgio Bárberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, 1968, p. 129).

¹¹ Riccardo Scrivano, *Giovanni Arpino*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 3.

¹² Vincenzo Binetti, *Marginalità e appartenenza: la funzione dell'intellettuale tra sfera pubblica e privato nell'Italia del dopoguerra*, in «Italia», 74, 1997, pp. 360-374.

¹³ Si fa qui riferimento alle posizioni di Vittorini e Fortini sul «Menabò», l'uno sostenendo la necessità dell'integrazione del romanziere alla realtà della fabbrica, l'altro invece rivendicando per lo scrittore il diritto alla

autoescludono dall'impegno letterario. Sulla posizione critica assunta da Arpino nei confronti del Pci – emersa con evidenza in *Una nuvola d'ira* (1962) – e sull'intuizione degli elementi che avrebbero portato dall'interno alla crisi della sinistra, può essere segnalato come esempio il racconto *Il processo*.¹⁴ Al centro della trama vi è, appunto, un processo di epurazione che si svolge nella sezione di partito nei confronti di un compagno poco ortodosso, colpevole di non aver partecipato a uno sciopero in fabbrica. Se già il titolo rimanda a suggestioni kafkiane, osserviamo che i temi dell'assurdità e dell'arbitrarietà del potere che nell'opera di Kafka assumono una dimensione straniante – accentuata dall'impianto dialogico che a sua volta viene replicato nel racconto – sono trasposti in maniera sottilmente ironica nella narrazione di Arpino. Qui il risvolto drammatico-grottesco della vicenda è che il potere ha il volto di pietra del partito: il cuore della vicenda è la tensione tra due poli, dove la concretezza delle esigenze individuali non riesce a coincidere con l'astrazione dell'universale ideologico su cui si basa la dottrina comunista.¹⁵ La situazione descritta trova una corrispondenza autobiografica rispetto al racconto di Arpino, a proposito delle riunioni che si svolgevano nella redazione di Einaudi («in cellula si leggevano, con gli occhiali dell'ideologia, i problemi affrontati durante il giorno senza paraocchi. Il clima in breve si surriscaldava, grondavano cerebralismi, si spremevano i sacri testi»),¹⁶ ma la rappresentazione del capo sezione come un freddo e impietoso burocrate sembra un atto di condanna a tutto un contesto ideologico.¹⁷ Inoltre se per autori come Pasolini, Moravia, Pavese, il “mito del popolo” è destinato a infrangersi con la fine delle aspettative di rinnovamento – politiche, sociali, culturali – seguite alla stagione del dopoguerra, Arpino disseziona da subito con disillusione chirurgica il corpo ideologico che era stato l'impalcatura necessaria della Resistenza, descrivendola nell'intervista di Bruno Quaranta come «una grande avventura, ispirata a una vitalità corsara, oltreché a un ideale, di cui pure Sandokan ha bisogno. Fu il nostro terrore, un piccolo bagno di sangue, indispensabile: ma anche stupidamente mitizzato». ¹⁸ Questa dichiarazione assume particolare valore se rapportata al romanzo *L'ombra delle colline*, vincitore del Premio Strega nel 1964, in

“pienezza artistica” fuori dalle questioni che riguardano il mondo industriale. Cfr. Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 4, 1961, pp. 13-20; Franco Fortini, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò», 5, 1962, pp. 29-45.

¹⁴ Giovanni Arpino, *Racconti di vent'anni*, Torino, Lindau, 2011.

¹⁵ La netta contrapposizione tra le ragioni pure e la realtà del compromesso è ben esemplificata in questo scambio di battute: «“Là, la luna. La vedi? Beh, là c'è un coso, un missile, con scritto ‘lavoratori di tutto il mondo unitevi’. Capisci? Anche sulla luna. E tu non capisci niente...”. Gay scuoteva la testa. Sputò il mozzicone in strada, allungò un braccio. “E tu vedi quello? Il campanile, sì. Se non passi di lì ti manca la pagnotta. Me ne infischio della Russia, dell'America, di tutto. Voglio star meglio, hai capito? Se tu sei contento di ritagliare lamierini e di pensare alla luna, beato te. Io invece no, e la politica mi ha rotto le scatole”» (*ibidem*).

¹⁶ Scrivano, *Giovanni Arpino*, cit., p. 46.

¹⁷ La polemica ha delle risonanze con le posizioni di Antonio Giolitti, il quale nel suo saggio del 1957 asserisce che l'«assolutizzazione dell'ideologia è il germe più tenace della concezione feticistica del partito e del potere che ha soffocato il vigore creativo del pensiero marxista e della classe operaia, ha generato il culto della personalità, ha sacrificato gli uomini viventi al mito mummificato» (Antonio Giolitti, *Riforme e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1957, p. 57).

¹⁸ Bruno Quaranta, *Stile Arpino*, Torino, SEI, 1989, p. 27.

cui l'esperienza della guerra e della Resistenza viene affrontata non dal punto di vista glorificante dei vincitori, ma osservata dal taglio parziale, antierico e marginale di un personaggio che non calca le scene da protagonista. Ma anche *Una nuvola d'ira* che racconta del periodo successivo alla guerra riflette il medesimo atteggiamento critico mediante la rappresentazione di un privato "atipico" – quello di un *ménage à trois* – di tre militanti comunisti.

2. L'uomo senza qualità del dopoguerra

Come si autorappresenta quindi uno scrittore schivo, legato a una concezione più artigianale della scrittura e meno interessato al delineare un compatto e coerente profilo autoriale? La risposta che sembra risiedere nell'opera di Arpino è quella che lo scrittore dissemina il proprio «fantasma autobiografico»¹⁹ nei personaggi dei suoi romanzi, lasciando emergere attraverso le storie e i suoi protagonisti lo scetticismo nei confronti della Storia e del manicheismo bene/male che non viene mai programmaticamente articolato. Sembra interessante, dunque, tentare di desumere i contorni del profilo d'autore dal romanzo meno politico della sua giovinezza, per la collocazione dell'opera rispetto al panorama nazionale e all'esperienza totale dell'attività dello scrittore. *La suora giovane*, dopo aver ricevuto giudizi lusinghieri da parte di Montale²⁰ che ne coglie le qualità liriche, viene riconosciuta come un'«opera artisticamente compiuta»²¹ anche se confrontata con le altre dello stesso autore. Nel romanzo spicca la figura del protagonista, Antonio Mathis, un quarantenne tratteggiato come un uomo "senza qualità", che conduce una vita grigia e ripetitiva, avendo vissuto lontano dai dolorosi eventi storici del Novecento, evitando un coinvolgimento in prima linea. Sin dalle prime affermazioni, infatti, il protagonista dirà di aver trascorso buona parte della guerra al riparo nell'astigiano – dettaglio che ricorda altri protagonisti "defilati" quali Corrado de *La casa in collina* e in parte Stefano, il giovane protagonista de *L'ombra delle colline*. Eppure Antonio è a suo modo "tipico", nel senso che attraverso di lui possiamo leggere i tratti di una generazione – a cui appartiene lo stesso Arpino – rimasta ai margini della Storia intesa come militanza politica e che non collude né con l'entusiasmo rinnovatore dei partiti di ispirazione marxista-leninista né con il miraggio capitalista dell'incipiente boom economico (non a caso la storia è ambientata nel 1950), come emerge da questo estratto:

Non ho mai fatto politica, non sono sportivo, non sono buono a spingermi, nelle vacanze, dove altri vanno, magari faticosamente, pur di vedere, toccare con mano, curiosare. Non so niente. I giorni mi sono scappati via come le notizie dei giornali, a cui credi e non credi. Perché ad esempio, ho votato il partito liberale, due anni fa? Perché non ho comperato un paltò nuovo che mi piaceva, all'inizio dell'inverno? Avrei potuto farlo,

¹⁹ Nicola Merola, *Temi forti e uomini deboli nel romanzo di Arpino*, in Maria Carla Papini, Federico Fastelli, Teresa Spignoli (a cura di), *La vita o è stile o è errore: l'opera di Giovanni Arpino*, Pisa, ETS, 2018, pp.9-30.

²⁰ Eugenio Montale, *La delicata storia di una suora giovane*, «Corriere della Sera», 1960.

²¹ *Ibidem*.

come avrei potuto votare diversamente: tutto mi è successo pigramente, senza interesse, senza volontà.²²

Il sottotesto politico che sembra un elemento tra i tanti nell'elencazione del protagonista è in realtà una nota prevalente di tutto il racconto, da cui si può trarre qualche considerazione sul rapporto dell'alter ego autoriale, Arpino, rispetto al contesto a lui contemporaneo. In uno scambio di battute tra Antonio e la giovane suora, quest'ultima dirà: «Credevo che gli uomini fossero tutti comunisti»,²³ e poco più avanti accoglierà con un po' di delusione l'informazione che Antonio non è un operaio, ma "solo" un impiegato. Il punto di vista "ribassato" della ragazza, oltre a introdurre una nota di colore nella narrazione, ha un effetto di straniamento per l'assurdità della simmetria sillogistica tra uomini e comunisti: questa però lascia intendere un latente senso di inadeguatezza di Antonio rispetto ai suoi contemporanei e mostra le tensioni che agitano la coscienza dell'intellettuale borghese²⁴ degli anni '50. Per la suora, dunque, i comunisti godono della sua simpatia non per ragioni politiche, ma perché sono uomini *tout court* in quanto animati dalla voglia di cambiamento, al contrario del protagonista immobilizzato nell'inazione. È interessante questa sovrapposizione tra il dato politico e quello esistenziale che sembra farsi portavoce, amaramente, di un'idea corale e condivisa dalla maggioranza: quella che assegna un ruolo nella società solo a chi è dalla parte giusta della Storia. È proprio dal confronto con questo tipo di umanità che il protagonista assume i tratti dell'*outsider*, confinato nei territori del privato e dell'introspezione perché indegno di fare parte del consesso degli "uomini". Tale considerazione fa da cassa di risonanza a un giudizio che Mathis aveva espresso su di sé, poco prima, e si aggiunge all'elenco delle descrizioni in negativo quasi fosse impossibile pensarsi attivamente, per quello che si è:²⁵

Non sono mai stato quel che si dice un uomo: ecco la verità. Macché guerra, macché capuffici, rispetto degli altri, macché esperienza. Non ho mai capito, imparato, osato [...].²⁶

²² Giovanni Arpino, *La suora giovane*, Torino, Einaudi, 1959, p. 39 (d'ora in avanti LSG).

²³ Ivi, p. 47.

²⁴ Per quanto riguarda il rapporto tra protagonisti e punto di vista femminile si rimanda alle riflessioni di Guido Baldi in *Eroi intellettuali e classi popolari*, Napoli, Liguori, 2005. È interessante, inoltre, dal punto di vista del personaggio, riallacciarsi alla riflessione che fa Debenedetti a proposito del rapporto tra la teleologia del personaggio e il suo ambiente nel romanzo contemporaneo: «Il suo predecessore si sentiva parte di una società organica, di cui le strutture e i conseguenti istituti potevano essere criticabili e difettosi come tutte le cose umane, ma presentavano nel loro complesso garanzie di stabilità [...]. Il personaggio uomo, così come abbiamo cercato di capirlo dai sintomi che manifesta nell'arte moderna, è arrivato a sapere che quello che lo minaccia, che lo tiene in sofferenza fino al punto di fargli sbagliare vita, di rendergliela disarmonica, è appunto, nella fase odierna della storia un problema sociale, strutturale. La sua angoscia è che quei problemi, teoricamente accessibili alla sua forza e alla sua intelligenza, rimangono tuttavia esterni a lui, come entità che lo trascendono» (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 498-500).

²⁵ Dal punto di vista della strutturazione linguistico-argomentativa del discorso è ipotizzabile un rimando alla lirica *Non chiederci la parola*, ma il riferimento montaliano (a nostro avviso non l'unico, come verrà mostrato più avanti) più che sottintendere un richiamo poetico specifico vuole emblemizzare la condizione dell'uomo contemporaneo e l'impossibilità dell'individuo di essere integrato con la sua persona sociale (vd. anche le riflessioni di Eugenio Montale in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996).

²⁶ Ivi, p. 15.

Risulta difficile, inoltre, non leggere un rimando autobiografico all'autore per quanto riguarda la tendenza a fuggire dalla stanzialità²⁷ delle posizioni acquisite, a disertare le correnti e a privilegiare nei romanzi personaggi dall'indole raminga e inquieta. I luoghi interiori del protagonista però si compenetrano con un panorama ben preciso perché la storia d'amore tra l'impiegato quarantenne e la giovane suora nasce sullo sfondo della Torino del miracolo economico, la stessa che tornerà più tardi in *Una nuvola d'ira*. Non è solo il luogo reale a essere anticipato in questo romanzo, ma anche la disposizione umorale che promana dalla descrizione di Torino «sotto il cui scintillio Arpino sa far trasparire un'impressione di gelo spirituale conforme a quella che è la vera realtà di questa città, come in genere di tutta la vita italiana in questi anni illusi da uno spettacolo di progresso solo fittizio».²⁸ E infatti, proprio l'asciuttezza del racconto che non lascia margini a nessun tipo di trasfigurazione (sentimentale, psicologica, elegiaca) toglie qualsiasi patina agli oggetti e ai personaggi che rimangono nudi, a testimoniare il vuoto di cui sono manifestazione:

Tra Anna e me è tutto semplice, distratto, normale. Ci vediamo da anni (cinque?, sei?) e andiamo al cinema, al sabato anche a cena, non abbiamo bisogno di far troppe parole. Purché non si sia di malumore, purché uno abbia la camicia pulita e l'altro il suo cappellino [...]. Abbiamo progetti, con due stipendi potremo vivere bene, compreremo l'automobile.²⁹

In questo senso *La suora giovane* sembra avere delle affinità con le riflessioni che Bianciardi sviluppa ne *L'integrazione* (1960) prima, e nell'intervento *Della pazzia lombarda* poi, dove tratteggia un paesaggio umano in cui «il fenomeno del cosiddetto neocapitalismo produce nel pieno del dopoguerra un mondo inesplicabilmente infelice»,³⁰ sebbene lo sfondo descritto dall'autore sia quello di Milano. Ma l'infelicità diffusa, sottovoce, e che impregna uomini e cose come la nebbia sottile che avvolge la città, sembra l'oggettivazione di un nichilismo di fondo. Questo aspetto si rende manifesto da subito, nella dichiarata paralisi dell'azione con cui il protagonista si introduce al lettore:

Non ho coraggio [...] I pensieri mi ballano nella testa e appena cerco un appiglio eccomi ribattuto ancor più violentemente contro questa vergogna, e contro la vergogna di vergognarmi. Forse potrei sollevarmi da questa sedia e radermi. Ma dopo?³¹

Il taglio della narrazione ha un'intonazione diaristico-confessionale; la scena *in medias res* introduce il cupo senso di oppressione che accompagna tutta la vicenda legata a doppio filo alla disforia e alla perdita di senso della realtà dell'uomo. Ed è

²⁷ Alberto Schiavone, *In ricordo di Giovanni Arpino*, in «Il Tascabile», 2017, <https://www.iltascabile.com/linguaggi/giovanni-arpino/> [ultimo accesso 15.12.2023].

²⁸ Piero de Tommaso, *Le antinomie della coscienza operaia*, in «Belfagor», 1962, 17, p. 340.

²⁹ LSG, p. 21.

³⁰ Diego Varini, *'Le fognature psicologiche di questa città'. Annotazioni su Bianciardi e il popolo del boom*, in «Griseldaonline», 16, 2017, <https://griseldaonline.unibo.it/> [ultimo accesso 23.12.2023].

³¹ LSG, p. 9.

per tale ragione che, spogliato delle sue connotazioni esteriori e cronotipiche, il personaggio della suora è nient'altro che il desiderio di vita quale unica ragione da cui può ripartire un individuo ripiegato su se stesso: la salvezza, quindi, non arriva dalla sublimazione negli ideali storico-politici, ma dal recupero della qualità unica e vitale dell'esistenza.

La figura della suora, dunque, assume un ruolo centrale ma non di protagonista, poiché è in *funzione* della trasformazione di Antonio. Il personaggio di Serena, però, trova una continuità con la protagonista femminile di *Un amore* (1960) nella misura in cui attraverso questo personaggio si esprime una topica del desiderio: la giovane donna è una *figura* dell'inafferrabilità, della terra promessa dell'amore che sfugge nel momento stesso in cui si cerca di afferrarla,³² per poi lasciar scoprire che la ricerca verso cui indirizza il suo amante è rivolta verso di sé e la vita che non possiede («Mi ha costretto a scoprimi, ed ora so chi sono, quella pulce, quel niente vestito da uomo ammodo, quarantenne, rispettabile, buon partito»)³³ Un'ulteriore somiglianza tra i due personaggi femminili è suggerita dall'ossessione che catalizzano nei protagonisti – anch'essi simili per status ed età – a causa del sottrarsi alla loro conoscenza: Antonio Dorigo fantastica sui luoghi di Laide, sulla sua vita al di fuori dei loro appuntamenti; Antonio Mathis è tormentato dal corpo di Serena («Tento continuamente di immaginarla, ma è difficile. Avrà i capelli? Come veste sotto la tonaca? Sarà vero che non portano indumenti intimi ma solo camicioni?»)³⁴ È interessante notare che per entrambi i protagonisti le donne sembrano tematizzare la figura del destino: se – per Dorigo – nell'incontro con Laide risuona «il rintocco cosmico»,³⁵ l'appuntamento con l'ineluttabile che illuminerà il protagonista sui coni d'ombra della propria vita, così avverrà per Antonio che grazie a Serena sarà costretto a fare delle scelte e ad abbandonare la vecchia esistenza, salpando per un viaggio incognito da cui uscirà trasformato (e che sarà lasciato all'immaginazione del lettore).

Lo stile della scrittura si fonde con il biancore gelido che avvolge la città di Torino: privo di impennate, omogeneo, somnesso. Anche i rimandi o le allusioni intertestuali sono come pennellate applicate con levità sulla trama e che accentuano la già evocata dimensione simbolica dell'opera. Un esempio è rappresentato dal passaggio in cui il protagonista si ritrova davanti al convento della suora e, nel mentre vi sosta, il muro che separa l'esterno dal monastero diventa l'elemento “poetante”, quello che mette in moto l'immaginazione e il desiderio di Antonio:

Lei abita lì. Il muro, di primavera lascia apparire fili verdi alla cima, ciuffi di erbe tenere e foglioline trasparenti che rompono la fila dei coppi rotti e cementati l'uno accanto all'altro insieme a cocci di vetro e

³² È indicativo, a tal proposito, il paragone suora-prostituta che riporta Buzzati nelle parole del narratore: «Forse per la sanzione legale che faceva di quelle donne una categoria a parte, quasi come una milizia o un ordine religioso [...]. Consideriamo donne le suore? No, sante creature però di un'altra razza. Altrettanto per le donne di casino». Cfr. Dino Buzzati, *Un amore*, Milano, Mondadori, 2015, p. 15.

³³ *LSG*, p. 17.

³⁴ *Ivi*, p. 18.

³⁵ Claudio Marabini, *Gli anni Sessanta: narrativa e storia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 128.

strappi di filo spinato. Dietro il muro è certo un orto, un giardino.³⁶

Se il tema del giardino «rientra in un repertorio decadente e crepuscolare caro a D'Annunzio e Gozzano»,³⁷ nell'ostacolo che nasconde la vista e attiva la facoltà immaginativa è rintracciabile una suggestione leopardiana. Il rimando transtestuale più vicino, però, sotto il profilo stilistico e compositivo è quello montaliano.³⁸ La figura centrale è infatti il muro dell'orto: qui il narratore sofferma lo sguardo sul lato superiore del muro dove sono presenti cocci di vetro e "coppi rotti". Ma Arpino trasforma l'iniziale metafora montaliana introducendo un'ulteriore stratificazione, quella delle foglie nascenti, a indicare la possibilità di superare la condizione presente, in una sorta di disgelo futuro ma solo immaginato. Il muro del romanzo sembra quindi il correlativo oggettivo della vicenda interiore di Antonio, perché l'innamoramento è effettivamente un evento catalizzatore, dove la vita si manifesta e torna a nascere dall'aridità di un'esistenza priva di energia vitale.

Il *Leitmotiv* del romanzo sembra essere quello di una ricerca che si traduce in movimento del protagonista: dapprima nei pedinamenti per le vie cittadine, poi nell'improvvisa scomparsa della ragazza che porterà Mathis nei luoghi delle campagne intorno a Torino. D'altronde il mondo contadino delle proprie origini ricorre frequentemente nell'opera arpiniiana – anche nelle trasfigurazioni fantastiche – ponendosi come «un ideale orizzonte di fuga dalla dimensione urbana».³⁹ Se, come suggerisce Massimo Romano, il riferimento alle langhe piemontesi inserisce Arpino in una triade ideale con Fenoglio e Pavese, questo passaggio non è solo un cambiamento ambientale ma quasi un "secondo tempo" della narrazione, complementare al primo. Possiamo osservare, infatti, lo scarto di focalizzazione tra i due diversi momenti: mentre gli argomenti di natura soggettiva, quelli che riguardano i pensieri e i sentimenti di Antonio, sono rappresentati da un punto di vista interno – quello del protagonista – la rappresentazione dello spaccato sociale è affidata ai dialoghi, quasi a voler minimizzare la presenza del narratore:

– In città sono più furbi. Scioperano fanno valere le loro ragioni. Qui siamo al fondo del pozzo. Guardò attraverso la porta della cucina, poi abbassò la voce.

– Dica un po', questi comunisti. Ma cosa vogliono? Io non credo che mirino a portarci via la terra, ma qui tutti si spaventano. Così il prete ha sempre ragione. È l'unico che comanda. Se non fossi vecchio avrei già piantato tutto per andare in città. Da giovane ho lavorato in una filanda, a Bra. Poi mi sono intestardito a non voler padroni ed eccomi qui, solo come un cane.⁴⁰

³⁶ Ivi, p. 36

³⁷ Massimo Romano, *Invito alla lettura di Arpino*, Milano, Mursia, 1974, p. 107.

³⁸ «Merigiare pallido e assorto / presso un rovente muro d'orto, / ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi. / [...] E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» (Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, 1920-1927, 1925, Milano, A. Mondadori, 1961, p.55). Il muro, come sottolinea Blasucci, per Montale è «il negativo esistenziale», la necessità che si oppone alla libertà (Cfr. Luigi Blasucci, *Percorso di un tema montaliano: il tempo*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 31, 2002, p. 36).

³⁹ Dario Prota, *Forme del fantastico quotidiano nei racconti di Giovanni Arpino*, in «Acta Philologica», 52, 2018, p.

157

⁴⁰ LSG, p. 130.

Dalle parole del padre di Serena emerge la polemica dell'autore verso i temi dell'operaismo e delle rivendicazioni politiche dei comunisti che si rivolgono al solo ceto cittadino, escludendo i contadini dalle dinamiche del presente. Attraverso la voce quasi documentaristica dei contadini che parlano delle loro condizioni, l'autore pare voler ambire un'oggettività "veristica"⁴¹ il cui fine però non è la denuncia sociale, ma la rivelazione della *gravitas* di una condizione antropologica di emarginazione. Ancora una volta la descrizione si presta allo slittamento simbolico, che, nella correlazione tra ambiente e destino, crea delle risonanze con la scrittura di Pavese:

C'era un vento gelido, le costole delle colline mostravano larghe ferite biancastre tra le masse scure dei boschi. M'incamminai attento alle pietre, piegandomi contro il vento. [...] Camminavo facilmente, ormai, guardando le case avvicinarsi, sotto la coltre plumbea del cielo filavano nubi stracciate, veloci nel vento, dagli orli neri e minacciosi. Le montagne dovevano essere poco più in là, oltre la massa nuvolosa adagiata sulle colline. Le case si avvicinavano e il sentiero, dopo una leggera discesa, si inerpicava diritto alla punta del campanile. Una donna, lassù, davanti alla prima casa, guardava. Cominciai la salita e lei s'avviò verso di me, con la veste nera che le sbatteva attorno per il vento. [...] Allora riconobbi i sopraccigli, più neri e ispidi, uniti in una peluria fitta. I suoi occhi mi scrutavano, scuri e un po' folli, la faccia era magra, scavata di rughe, ferma su un collo e su un corpo secchi che nuotavano nella sciarpa e nella veste nere.⁴²

In tutta la descrizione viene impressa un'immagine di lutto – che assume le proporzioni ancestrali di un fato impresso nei luoghi – grazie alla ripetizione del colore nero, dapprima suggerito dalle colline, poi dalle nuvole somiglianti a drappi luttuosi, e infine dalla figura della madre vestita di nero. Lo schema campagna-città ritornerà anche in una delle ultime opere, *La sposa segreta* (1983); ma se *La suora giovane* riflette nella campagna un paesaggio umano e sociale sovrastato dallo sfondo delle nubi tragiche di un periodo storico, ne *La sposa segreta* i contadini parlano tutt'altra lingua in quanto la realtà che riportano si assesta sui luoghi comuni di chi ha vissuto l'esperienza di seconda mano – tramite il racconto – o di chi riporta il ricordo di un passato oramai bozzettistico, smussato degli spigoli e delle volumetrie dell'esperienza diretta.⁴³

Dall'analisi fin qui condotta sono emersi diversi aspetti che caratterizzano l'autore sotto la prospettiva letteraria e psicologica; in particolare ne *La suora giovane* si evince la riluttanza dell'autore ad essere inquadrato in una categoria o in una definizione, attraverso il suo alter ego letterario (di Mathis, in definitiva, sappiamo

⁴¹ Dalle poche battute del dialogo, in effetti, si può leggere a posteriori la spaccatura politica tra il Pci e la corrente cattolica della coalizione di centro che porterà di lì a qualche anno alla vittoria della Democrazia Cristiana, alle elezioni del 1953 (ricordiamo che il romanzo viene ambientato nel 1950).

⁴² *LSG*, p. 118.

⁴³ «Quando si era semplici, ignoranti del mondo, zappavamo tutti, uomini donne bambini, si andava a dormire con la schiena rotta e l'appetito ancora sveglio ma nessuno soffriva d'insonnia. Ho un figlio in città che ad ogni sera che gli casca in testa deve ingoiare due pastiglie per addormentarsi». Giovanni Arpino, *La sposa segreta*, Milano, Garzanti 1983, p.34.

solo ciò che non è, ma non abbiamo connotazioni “positive”). Più che un atteggiamento di contrapposizione all’impegno di schierarsi, l’autorappresentazione in negativo sembra la testimonianza di una fisionomia di romanziere ancora in divenire. Inoltre l’autore, dipingendo una storia dal finale incerto, mostra di sacrificare più volentieri la compiutezza della forma chiusa alla ricerca tematica e stilistica: scelta di libertà che è conferma di quella natura “randagia” messa in evidenza dalla critica, ma anche di consapevolezza espressiva e di lavoro intellettuale inteso come continua verifica dei propri mezzi e interrogazione della realtà.

Potremmo inoltre rinvenire anche una motivazione di ordine etico che ritorna in tutte le opere di Arpino, da *Il buio e il miele*, a *Randagio è l’eroe* a *Il fratello italiano*: la non definitività della storia, l’uscio aperto su un’imprevista possibilità di esistenza, pare ridimensionare il peso sociale e politico delle vicende storiche nel destino del personaggio, a favore di un nuovo umanesimo che abbia l’uomo come centro propulsore della sua narrazione.

In ultimo vorremmo provare a ripensare il rapporto dell’autore con i predecessori: la lettura dello scrittore nato da sé, indipendente da altre influenze che non siano quelle delle proprie disordinate letture, sembra oggi essere insufficiente e condizionata dalla distanza generazionale di chi, come Vittorini, vuole vedere in Arpino il promotore di una letteratura nuova, dirompente sul piano dei contenuti e della rappresentazione. Se Arpino nasconde i suoi riferimenti, tanto da non lasciar risalire con precisione alle suggestioni e alle fonti d’ispirazione letteraria, è anche vero che una lettura comparata – alle altre opere dello stesso autore e a quelle del periodo coevo – potrebbe portare in superficie elementi d’interesse, per riconnettere più organicamente l’opera dello scrittore al complesso quadro della letteratura italiana del secondo Novecento.

Cecilia Spaziani

Il *Breviario di ecologia* di Alfredo Todisco: una lettura pasoliniana

Tra i primi interpreti del nuovo fermento ecologico degli anni Settanta, Alfredo Todisco (1920-2010) è autore di numerosi interventi giornalistici per il «Corriere della Sera» dedicati ai temi dell'ambiente e del clima, cui il *Breviario di ecologia* (Milano, Editore Rusconi, 1974) si collega denunciando le terribili conseguenze della massiccia industrializzazione. Il presente saggio intende rileggere il volume a cinquant'anni dalla sua prima pubblicazione a partire dalla recensione che Pier Paolo Pasolini gli dedica sul «Tempo» poi confluita, con altre, in *Descrizioni di descrizioni*. Tale attenzione del poeta di Casarsa ha evidenziato una comunanza di riflessioni e intenti con Todisco, a riprova della centralità e dell'urgenza del discorso ecologico.

Among the first interpreters of the new ecological ferment of the Seventies, Alfredo Todisco (1920-2010) is the author of numerous articles for the «Corriere della Sera» dedicated to the themes of the environment and climate. Breviario di ecologia (Milano, Rusconi, 1974) denounced the terrible consequences of massive industrialization on soil, air and water. This essay intends to reread the volume fifty years after its first publication starting from Pier Paolo Pasolini's review, first published on «Tempo» and then collected in Descrizioni di descrizioni. In particular, this essay is aimed to show how Pasolini's interest on Todisco sprang from a common awareness proving the centrality and urgency of the ecological discourse.

Non desiderate che la natura si accomodi a quello che parrebbe meglio disposto e ordinato a noi, ma conviene che noi accomodiamo l'interesse nostro a quello che ella ha fatto, sicuri tale essere l'ottimo e non altro.
(Lettera di Galileo Galilei a Federico Cesi, 30 giugno 1612)¹

1. Voci

Questo libro è una mappa chiara e accessibile a tutti sullo stato disastroso dell'ambiente naturale e umano, vittima incolpevole di uno sviluppo anarchico e selvaggio che minaccia la sopravvivenza della stessa umanità, ed è anche una proposta fondata e non utopistica per una rivoluzione ecologica non più differibile. Anche se negli ultimi anni l'ecologia ha conosciuto troppo le luci della ribalta, il suo discorso più profondo non risulta ancora molto chiaro [...]. In questo momento l'abuso del discorso

¹ Galileo Galilei, *Opere, 1929-1939*, XI, pp. 344-345. La nota citazione di Galileo Galilei apre il quarto paragrafo (*Tecnologie non violente*) della terza e ultima parte del *Breviario di ecologia* di Alfredo Todisco (Milano, Rusconi Editore, 1974, p. 265. A questa edizione si farà d'ora in poi riferimento). Si tratta di un passaggio di una lettera di Galilei al principe Francesco Cesi, suo grande sostenitore e fondatore nel 1603 dell'Accademia dei Lincei. La lettera prosegue: «e perché Ella sia compiaciuta di far muovere le stelle erranti circa centri diversi, possiamo esser sicuri che simile costituzione sia perfettissima et ammirabile et che l'altra sarebbe priva d'ogni eleganza, incongrua e puerile».

ecologico è pari all'oscuramento in cui versa la comune coscienza circa i pericoli che incombono sul nostro pianeta. E questo oscuramento lo si deve in parte al gergo difficile degli addetti ai lavori, e in parte alla potente coalizione degli interessi economici costituiti e delle cautele politiche lungo l'intero arco dei partiti, per i quali il verbo autentico della difesa ambientale e il cambiamento del modello di vita cui esso obbliga sono quasi sempre tabù.²

«Mappa chiara e accessibile [...] sullo stato disastroso dell'ambiente naturale e umano», il *Breviario di ecologia* (1974) di Alfredo Todisco (1920-2010), giornalista e scrittore, ha l'ambizione di offrire al lettore «intelligente l'occasione di liberarsi dai pregiudizi della civiltà tecnologica in cui viene tenuto ad arte»,³ si legge più avanti. Come negli anni Settanta, il libro richiama anche oggi l'attenzione sulle conseguenze di uno sviluppo economico e industriale senza limiti e condizioni che accelera la propria corsa a svantaggio del contesto naturale che lo ospita.

In occasione del cinquantenario della sua pubblicazione (1974-2024), questo contributo vuole dunque proporre del volume una lettura ecologica ampia, che metta in relazione la dimensione naturale e antropologico-sociale della formazione e del percorso professionale di Alfredo Todisco con la lucida analisi pasoliniana della realtà contemporanea – col suo consumato profetismo – trattati qui in un discorso unitario e coeso, volto a interpretarli come due voci unisono sul piano del metodo e dei temi.

Quella degli anni Dieci-Venti del Novecento cui vanno ricondotti Todisco e Pasolini è una generazione che ha fatto a suo modo dell'ambiente il punto di partenza – talvolta di arrivo – delle riflessioni intellettuali, in prosa e in poesia.⁴ L'ampiezza del tema e la sua adattabilità hanno permesso alla questione ecologica di porsi al servizio delle scrittrici e degli scrittori come strumento attivo di interpretazione del mondo e degli individui seppure declinato diversamente a seconda delle esigenze narrative. I dibattiti intellettuali, l'urgenza ecologica e le diverse sensibilità ed esperienze degli autori hanno dunque consentito che la relazione tra la letteratura e l'ambiente si declinasse in diversi modi, riconducibili alle seguenti quattro funzioni: 'ausiliaria' – tesa cioè all'intervento attivo nella narrazione, non solo dunque funzionale alla costruzione di un contesto e alla definizione di un simbolo, come in un ipotetico romanzo realistico canonico –, 'formativa e identitaria' – con capacità di supporto al processo di formazione e costruttiva del protagonista –, 'terapeutica' – orientata perciò a una svolta clinica – e 'divulgativa' – aperta anche a un pubblico di non esperti –. Il ruolo del paesaggio nella guerra di Resistenza narrata nel *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) è esemplificativo della prima funzione relativa alla centralità nella rappresentazione calviniana del contesto naturale, che orienta la storia, supporta

² Prima e quarta di copertina di Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*, cit.

³ *Ibidem*.

⁴ Con la consapevolezza di quanto l'argomento dell'ecopoesia meriti una lunga riflessione a sé, si ritiene utile segnalare almeno le pubblicazioni più significative sul tema: Maria Ivana Trevisani Bach, *Ecopoesie nello Spazio-Tempo*, Roma, Serarcangeli, 2005; Niccolò Scaffai, *Poesia e ecologia Prospettive contemporanee*, in «Oblio», 45, XII, 2022; Alberto Volpi (a cura di), *Versi verdi. Ecopoesia italiana dal Novecento ad oggi*, Bari, Stilo Editrice, 2022; interessanti anche gli interventi sul numero 24 della rivista «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture» *Riscrivere la natura/Attraversare il paesaggio*, 24, 2021.

la scrittura e interviene a favore dei partigiani (funzione ‘ausiliaria’): «i partigiani immersi nell’ambiente, [...] sono un’estensione della natura», essi sono perlopiù fermi nella gran parte del giorno per muoversi invece di notte, «fin quando non sarà abbastanza buio o nebbioso per riprendere la marcia»;⁵ pur non vedendo distintamente il paesaggio, questo li protegge dagli attacchi dei nemici, permettendo loro di assumere in questo modo un ruolo attivo nello svolgimento della narrazione. Lawrence Buell, tra i fondatori dell’ecocritica statunitense, sostiene che per essere considerata di interesse ambientale un’opera deve rivolgersi «all’ambiente non come fosse un quadro predefinito e immutabile ma come una presenza non umana dotata di una vitalità propria, sottolineando così che la storia umana si collega inesorabilmente alla storia naturale».⁶ Emblematica invece della seconda direttrice ‘formativo-identitaria’ è il romanzo *Fratelli* (1978) di Carmelo Samonà (1926-1990) che, seppur non propriamente scrittore votato al tema ecologico, declina il rapporto uomo-ambiente nell’accezione buelliana di stampo ecocritico. Dopo una prima metà ambientata nell’appartamento dei due protagonisti, la seconda parte del romanzo *Fratelli* si apre invece al dialogo con l’esterno; il quotidiano rapporto con l’ambiente naturale cittadino – alberi, parco – interferisce infatti significativamente nella relazione tra i due modificandone le dinamiche e addirittura rovesciandone gli equilibri: «È come una casa dentro la casa, un tempo dentro al tempo. Non vi sono unità di misura comuni, né brevità né lunghezza, né minuti né ore».⁷ Oltre al fratello sano e quello «ammalato»,⁸ alla donna col cane zoppo – del cui fascino e mistero non si ha qui modo di render conto – e alle rare comparse, gli unici altri protagonisti sulla scena sono infatti gli alberi del parco cittadino:

Quest’essere e non essere contemporaneamente in più luoghi (sempre che l’effetto di sincronia non derivi dalla mia ansia) è ciò che determina, forse, l’immobilità in cui giacciono gli alberi della villa. Mentre tutto si muove e si scompagina ai lati del grande viale, dove spendiamo energie e tempo –

⁵ Francesco Migliaccio, *Il paesaggio nella narrativa di Italo Calvino. L’immagine della natura, l’esperienza della camminata*, in Silvia Aru e Marcello Tanca (a cura di), *Dare senso al paesaggio*, vol. 2, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 99-110, p. 101. Tra le più suggestive della letteratura italiana, seppur circoscritta all’esperienza resistenziale, la «simbiosi partigiano-rododendro» di Calvino ben rappresenta la significatività dell’ambiente nei percorsi di formazione individuali e per la collettività. Di «simbiosi partigiano-rododendro» Calvino parla nell’intervista rilasciata a Ferdinando Camon nel 1973 (Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973). Sul tema naturale nella produzione dell’intellettuale sanremese si veda anche Claudio Milanini, *Natura e storia nel «Sentiero» di Italo Calvino*, in «Belfagor», 40, 5, 1985, pp. 529-546; espressamente dedicato ai paesaggi della Resistenza è poi Alessandro Ottaviani, «Qualcosa di gelosamente mio»: *paesaggi della Resistenza nella narrativa di Italo Calvino*, in Pavese, Fenoglio, Calvino. *Il mestiere di vivere, il mestiere di scrivere*, Atti del convegno (Carcare, Liceo Calasanzio), a cura di Giannino Balbis, Valter Boggione, Mallare, Matiscklo Edizioni, 2014; il recentissimo saggio di Daniele Maria Pegoraro, *La vendetta della foresta: il terzo paesaggio secondo Italo Calvino*, in Vittoria Bosna, Rosalina Grumo, Maristella Trombetta (a cura di), *Sguardi diversi: ripensare il paesaggio e lo spazio nella terza dimensione*, Bari, WIP Edizioni, 2023, pp. 57-64; significativo nelle riflessioni a venire è poi l’intervento di Pietro Ferrua, *Opere giovanili di Italo Calvino*, in Giorgio Bertone (a cura di), *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città*, Atti del convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1986), Genova, Marietti, 1988, pp. 50-59.

⁶ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1995. Tra i numerosi volumi di Buell si segnala anche *The Future Of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2005.

⁷ Carmelo Samonà, *Fratelli*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 20.

⁸ Ivi, p. 9.

l'infinito tempo che può essere racchiuso in un solo istante – per visitare spazi marginali, viscere cittadine che non hanno niente a che fare col nostro progetto, la meta che più ci interessa, per la quale ci siamo preparati a lungo e abbiamo affrontato il rischio di lasciare temporaneamente la casa, si prospetta rigogliosa, lontana, ironicamente discreta e sommessa, in una fissità di orizzonte che prolunga all'infinito in noi il desiderio di penetrarla.⁹

Il passaggio dall'interno all'esterno comporta, da questa prospettiva, un mutamento nel rapporto tra i due poiché la sola vista, anche solo in lontananza, degli alberi e dei giardini è motivo di sospensione del tempo e delle normali attività. Tra le più belle di *Fratelli*, le pagine centrali del romanzo propongono una forma di evasione spaziale e temporale riconducibile all'«infinito» degli angoli cittadini nei quali uno dei fratelli si perde, raccoglie esperienze e affronta itinerari smisurati tra l'immobilità degli alberi, che così vengono raccontati: «un disegno più vasto di una semplice deviazione nel cuore della città: è un viaggio ai limiti del possibile, giacché tradisce una volontà di presenza simultanea in tutti i luoghi esplorati».¹⁰ Seppur nella vacuità descrittiva che li caratterizza, generici ambienti qualunque, essi riescono a incidere sullo svolgimento e a determinare, come l'autore stesso ricorda nella prima pagina, «le misure dei luoghi»,¹¹ permettendo il temporaneo scambio di identità e sentimenti tra i due.

Più orientata invece verso una funzione 'terapeutica' del paesaggio è senza dubbio la prospettiva dello psichiatra-scrittore Mario Tobino (1910-1991),¹² dal 1948 al 1980 primario dell'ospedale psichiatrico di Maggiano in provincia di Lucca. Distante da intenti di denuncia ecologica ma prossimo invece a valorizzare le proprietà terapeutiche della natura sui suoi pazienti, le opere tobiniiane ritraggono esperienze private e professionali, queste ultime significative per il debito nei confronti di alcuni luoghi raccontati e per la cura e la sensibilità verso i pazienti – e le pazienti – che oltrepassa il mero interesse clinico, per volgersi invece al benessere generale degli ospiti della struttura che per molti decenni dirige.¹³

Al fianco della narrativa di Calvino, di Samonà e di Tobino, le denunce giornalistiche

⁹ Ivi, pp. 71-72.

¹⁰ Ivi, p. 71.

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Per un approfondimento sulla biografia e sulla produzione letteraria tobiniiana si rimanda alla *Cronologia* di Paola Italia nel Meridiano dedicato (*Mario Tobino. Opere scelte*, a cura di Paola Italia, Milano, Mondadori, 2007) e alla ricostruzione di Franco Bellato, *Venti anni con Mario Tobino 1971-1991. Ricordi di lavoro e di amicizia*, Lucca, Edizioni Fondazioni Mario Tobino, 2010. Sebbene la prima edizione di Bellato sia del 2008, si consiglia la successiva del 2010, ampliata con ulteriori sette inediti. Di Tobino ha recentemente scritto anche Maria Petrella, *Raccontare la follia: la scrittura terapeutica di Mario Tobino*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>).

¹³ Tra le opere di carattere privato *Il figlio del farmacista* (1942), *Il deserto della Libia* (1952), *Il clandestino* (Premio Strega, 1962), *Sulla spiaggia e al di là dal molo* (Premio Selezione Campiello, 1966), *Tre amici* (1988) mentre tra i romanzi dedicati all'attività professionale *Le libere donne di Magliano* (1953), *Per le antiche scale* (1972), *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982), *Il manicomio di Pechino* (1990). Tra le pagine di diario di quest'ultima opera, risultano particolarmente interessanti per il nostro discorso quelle dedicate al vivaio, che testimoniano il desiderio di restituire dignità e bellezza al giardino del manicomio, anche per motivi di carattere terapeutico.

di Alfredo Todisco e la lucidità del suo *Breviario di ecologia* – di cui di seguito si rende conto – sono ulteriore testimonianza di una letteratura orientata alla condivisione che, pur nelle differenze, trova nell'adozione del tema ambientale la cifra di una riflessione ampia sul presente in prospettiva futura. Il giornalista, in tal senso, si inserisce al fianco degli scrittori sopracitati come rappresentante di una riflessione sul paesaggio e sull'ecosistema di carattere divulgativo (funzione 'divulgativa'), che si apre dunque al grande pubblico e coinvolge le masse.

2. Echi

Alfredo Todisco (1920-2010) nasce a Melfi, in Basilicata, ma trascorre gran parte della sua esistenza a Trieste – dove stringe un profondo rapporto di amicizia con Umberto Saba – per spostarsi poi a Milano. Autore di fortunati romanzi di impronta psicanalitica e d'amore,¹⁴ è annoverato però tra i primi e maggiori interpreti del nuovo fermento ecologico degli anni Settanta. Dal 1968 le maggiori testate nazionali lasciano infatti spazio agli interventi di giornalisti che esprimono e interpretano la crescente preoccupazione dell'opinione pubblica sull'inquinamento, dando così ampio spazio alla diffusione del tema. Risalgono al 1971 i tre volumi *Problemi dell'ecologia*, risultato degli studi condotti dalla commissione di senatori ed esperti voluta dall'allora Presidente del Senato Amintore Fanfani volti a riferire al Parlamento dello stato del problema. Tra i più impegnati nella causa Mario Fazio («La Stampa»),¹⁵ Virginio Bettini («L'Avvenire»),¹⁶ Giovanni Berlinguer («L'Unità»),¹⁷ Salvatore Giannella («l'Europeo»),¹⁸ Antonio Cederna (1920-1996)¹⁹

¹⁴ Todisco è autore dei romanzi *Irene in Africa*, Trieste, Zigiotti, 1950; *Il corpo*, Milano, Rusconi, 1972 (finalista Premio Viareggio); *Storia naturale di una passione*, Milano, Rizzoli, 1976; *La prima spiaggia*, Milano, Rizzoli, 1978; *Un seduttore pentito*, Milano, Rizzoli, 1983; *Rimedi per il mal d'amore*, Milano, Mondadori, 1991; *Odio d'amore*, Milano, Mondadori, 1992; *L'alba delle passioni*, Milano, Mondadori, 1994; *La bambinaia*, Milano, Mondadori, 1996. Collegati alla sua attività giornalistica sono poi *Viaggio in India*, Torino, Einaudi, 1962; *Campionario*, Firenze, Vallecchi, 1966; *Animali addio*, Torino, Sei, 1973; *Breviario di ecologia*, Milano, Rusconi, 1974; *Ma che lingua parliamo*, Milano, Longanesi, 1984; e *Taccuino africano*, Milano, Mondadori, 1987.

¹⁵ Mario Fazio (1924-2004) è stato tra i fondatori (con Giorgio Bassani) e Presidente di «Italia Nostra. Associazione Nazionale per la tutela del patrimonio storico, artistico e naturale della nazione». Oltre al volume *Passato e futuro delle città. Processo all'architettura contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000, dagli anni Cinquanta è autore di numerosi articoli giornalistici sul tema ecologico, tra i primi a parlare di ambientalismo.

¹⁶ Figura storica dell'ambientalismo italiano e internazionale, Virginio Bettini (1942-2020) è tra i fondatori della scuola di urbanistica e pianificazione dell'Università Iuav (Istituto Universitario di Architettura) di Venezia e dagli anni Settanta protagonista delle battaglie contro lo sviluppo del nucleare in Italia. Direttore responsabile della storica rivista di Legambiente «Nuova ecologia», è autore con Barry Commoner del volume *Ecologia e lotte sociali: ambiente, popolazione, inquinamento*, Milano, Feltrinelli, 1976.

¹⁷ Giovanni Berlinguer (1924-2015) è stato tra i primi, nel Pci, a cogliere la novità e la rilevanza della "contraddizione ecologica" interna alla sinistra italiana, conducendola verso il superamento della visione della separazione tra l'uomo e la natura e tra l'economia e l'ecologia.

¹⁸ Tra i rappresentanti del giornalismo ambientale, Salvatore Giannella (1949) ha recentemente curato il volume *Acqua ultima chiamata*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2022.

¹⁹ Fratello della giornalista Camilla, Antonio Cederna (1921-1996) inizia a occuparsi del paesaggio italiano e della sua salvaguardia a partire dal 1950, nel momento in cui avvia la collaborazione con il settimanale «Il Mondo» che proseguirà fino alla sua chiusura, nel 1966. Tra le pubblicazioni più significative *La distruzione della natura in Italia*

e, appunto, Alfredo Todisco, che a Cederna si lega a partire dai primi anni Settanta attraverso l'esperienza del «Corriere della Sera». A sua firma sono, tra numerosi altri, gli articoli di denuncia dell'inquinamento provocato dallo stabilimento Montedison di Scarlino (Grosseto) accusato di produrre biossido di titanio, contro cui si indirizzarono le proteste dei movimenti ambientalisti e un'indagine parlamentare che confermò il danno all'ecosistema; risale allo stesso 1972 l'articolo contro l'apertura della caccia in primavera dannosa per la fauna (*Il governo ha detto no alle cacce primaverili*, 5 maggio 1972),²⁰ mentre di qualche anno più tardi è la richiesta pubblica di un piano per le energie alternative (*Ora occorre un piano di energie alternative*, 7 ottobre 1977).²¹

Di impronta giornalistica, collegato alle inchieste per il «Corriere della Sera», è appunto il *Breviario di ecologia* (1974) pubblicato dall'Editore Rusconi di Milano. Si tratta di un compendio dal titolo vagamente crociano (*Breviario di estetica* di Benedetto Croce, 1913) interamente dedicato ai delicati temi delle sorti dell'ambiente a seguito della massiccia industrializzazione.²² Per dare conto della rilevanza delle questioni, si tenga presente che gli interventi di Todisco e degli altri sono in linea con l'impegno ambientalista di una parte della politica italiana e in particolare del Presidente della Repubblica Giovanni Leone che, eletto da circa un anno e mezzo, il 2 giugno 1973 interveniva a Urbino in occasione della *Prima conferenza nazionale sull'ambiente* con queste parole:

La mia presenza a questa Conferenza vuole significare [...] trarre da essa una ragione di attenzione e di interesse che io sento di sollecitare dal mio altissimo Ufficio per tutti i responsabili della politica ecologica italiana. Noi ci domandiamo, quando siamo posti dinnanzi al problema ecologico, se non siamo veramente di fronte ad un dilemma, angoscioso e drammatico, che si pone per l'uomo e per le società organizzate. Ci domandiamo, in altri termini, se l'approccio suggestivo, prestigioso, inebriante, delle grandi conquiste che il genio, l'intelligenza umana hanno realizzato in questo secolo, anzi possiamo dire negli ultimi 30-40 anni di questo secolo, sia in contrasto con l'esigenza fondamentale di custodire, mantenere intatta, rispettata, la casa comune in cui siamo chiamati ad abitare. Cioè se vi sia un contrasto fra il progresso sociale e tecnologico e la difesa ecologica. [...] sappiamo qual è l'angosciato appello che nasce da scienziati, da letterati, da uomini politici, su quello che sarebbe il destino dell'umanità agli inizi del prossimo secolo, del prossimo millennio, alla fine di questo secolo,

(Torino, Einaudi, 1975), raccolta di suoi saggi e articoli sul tema ambientale, recentemente ripubblicato da Castelvocchi nel 2023.

²⁰ Di grande rilevanza mediatica, quello della caccia è stato negli anni Settanta uno dei temi maggiormente all'attenzione dell'opinione pubblica e dei movimenti ecologisti. Sulla questione si veda la ricostruzione di Giorgio Nebbia negli *Scritti di storia dell'ambiente e dell'ambientalismo 1970-2013*, a cura di Luigi Piccioni, in «Quaderni di Altrionovecento», 4, Brescia, Fondazione Luigi Micheletti, 2014. In particolare sulla caccia si legga il paragrafo 22, *La contestazione della caccia*, pp. 216-217.

²¹ Ai numerosi articoli di Todisco è dedicato il mio *Gli articoli ecologici di Alfredo Todisco (1970-1984)*, Firenze, Franco Cesati, 2024, Atti del Convegno internazionale *La società (in)sostenibile. Ecologia e comunità in letteratura, cinema e altri media* (8-10 novembre 2023, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli), in corso di stampa.

²² Per una ricostruzione completa e dettagliata dello sviluppo italiano di questi anni, si veda Luigi Piccioni, Giorgio Nebbia, *I limiti dello sviluppo in Italia. Cronache di un dibattito 1971-1974*, in «Quaderni di Altrionovecento», 1, Brescia, Fondazione Luigi Micheletti, 2011.

se non poniamo mano alla risoluzione del problema ecologico.²³

Gli anni Settanta sono anche il decennio del dibattito sul «controllo della popolazione e sul diritto all'aborto, e della nascita dei movimenti femministi per i quali il diritto a regolare la propria maternità trovava nuovo alimento nella consapevolezza che l'aumento dei terrestri fa anche aumentare la richiesta di beni naturali con effetti negativi sull'ambiente».²⁴ Si tratta di questioni che rappresentano l'essenza delle riflessioni todischiane, articolate dal giornalista nei tre capitoli del suo *Breviario: Parte prima. La gaia apocalisse* – in cui espone la situazione di emergenza globale –, *Parte seconda. Gli inquinamenti da vicino* – dedicato al dettaglio delle numerose forme di inquinamento – e *Parte terza. Che fare?* – che apre a possibili soluzioni –.²⁵ «Manuale della Distruzione finale»,²⁶ come la definisce sarcasticamente Pier Paolo Pasolini nella recensione al volume pubblicata sul settimanale «Tempo» e successivamente confluita in *Descrizioni di descrizioni*, l'opera individua le coordinate della complicata situazione nella quale versa l'Italia, fornendo però al contempo soluzioni per il recupero e la salvaguardia del Paese: «osservatore attento» egli «ri[esce] a cogliere e descrivere anche gli aspetti economici e sociali dei nuovi fermenti»,²⁷ presentando lo stato dell'arte al fianco di un quadro di intervento completo e concreto nel quale l'elemento culturale assume un ruolo dirimente, risolutivo nel discorso:

La presente società dei consumi è l'espressione più coerente e insieme più clamorosa della secolarizzazione della cultura, che ebbe luogo tra il secolo sedicesimo e diciassettesimo. È l'affermazione dei diritti della «città terrestre» nella storia. Carattere specifico della società mondana è dunque la tensione verso un progresso materiale illimitato.²⁸

3. Intersezioni

Insistendo sulla tensione della società moderna verso un «progresso materiale

²³ Giovanni Leone, *Per la I Conferenza Nazionale sull'Ambiente (al Sindaco di Urbino, Orio Magnani)*, Urbino, 2 luglio 1973, in *Discorsi e messaggi del Presidente della Repubblica Giovanni Leone*, Portale storico della Presidenza della Repubblica, pp. 413-416.

²⁴ Giorgio Nebbia, *Scritti di storia dell'ambiente e dell'ambientalismo 1970-2013*, cit., p. 131.

²⁵ La ripartizione interna del *Breviario di ecologia* può render conto meglio della sua ricchezza. *Parte prima. La gaia apocalisse* (con 26 paragrafi). *Parte seconda. Gli inquinamenti da vicino* suddivisa in sette capitoli: *Inquinamento dell'aria* (con 41 paragrafi); *Inquinamento dell'acqua* (con 33 paragrafi); *Inquinamento del suolo* (con 10 paragrafi); *Inquinamento acustico* (con 13 paragrafi); *Inquinamento alimentare* (con 11 paragrafi); *Popolazione e fame* (con 17 paragrafi); *L'atomo in libertà* (con 18 paragrafi). *Parte terza. Che fare?* suddivisa in cinque capitoli: *La società della conservazione* (con 9 paragrafi); *Controllo demografico* (con 12 paragrafi); *Il riciclo* (con 4 paragrafi); *Tecnologie non violente* (con 13 paragrafi); *Lo stato dell'equilibrio* (con 10 paragrafi).

²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Alfredo Todisco, Breviario di ecologia*, in *Pasolini. Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocci, Milano, Garzanti, 2016, p. 555.

²⁷ Giorgio Nebbia, *Ricordo di Alfredo Todisco (1920-2010)*, in *Scritti di storia dell'ambiente e dell'ambientalismo 1970-2013*, cit., p. 374.

²⁸ Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*, cit., p. 17.

illimitato» che mira a soddisfare in terra un «bisogno di infinito»,²⁹ Todisco si interseca così, per interessi e contenuti, alle denunce corsare e luterane di Pasolini. Attivi negli stessi anni sulle pagine di alcune delle maggiori testate giornalistiche – «Corriere della Sera», «Il Tempo» – i due condividono la chiave di osservazione della realtà e della società italiana contemporanea raggiungendo il massimo grado di reciprocità e vicinanza intellettuale nelle condivise soluzioni ai problemi socio-culturali ed ecologici e nell'analisi di questioni più specifiche. Interessanti sono ad esempio le riflessioni sulle cause della «sofferenza ecologica e della devastazione del patrimonio naturale»³⁰ che entrambi riconducono a motivi di ordine economico in un sistema che non tiene conto della soglia di compatibilità con l'ambiente e con l'uomo.³¹ Il problema ecologico, concordano, non risiede (esclusivamente) nell'aumento demografico quanto piuttosto nella conseguente crescita dei consumi di cui beneficia una porzione limitata degli abitanti del pianeta. Commenta Pasolini nella sua recensione a Todisco:

Dunque davanti a me, leggendo quel *Breviario*, c'era la visione di un mondo ridotto alla miseria più atroce a causa dell'aumento demografico “esponenziale” e all'altrettanto “esponenziale” impoverimento dei beni (quindi, fame, carestie, pestilenze). Un mondo ricoperto di immondizia. [...] Un mondo senza più alberi soffocato dalla mancanza di ossigeno. Un mondo senza più campagna e con città di quaranta milioni di abitanti.³²

Un altro esempio interessante di coincidenza tra le tesi pasoliniane e todischiane riguarda la disomogeneità tra le campagne e le città, conseguenza della «mutazione antropologica»: ³³ se le popolazioni e gli impianti industriali fossero meno concentrati e si invertisse la rotta al «gigantismo»³⁴ industriale, «l'impatto sulle risorse»,³⁵ scrive Todisco, sarebbe minore. Mettendo a confronto la civiltà industriale con quella agricola che l'ha preceduta, il *Breviario* conferma il disinteresse della prima nei confronti della natura: sebbene l'era predatoria in cui «l'uomo provvedeva alla propria sopravvivenza con la caccia»³⁶ si sia ampiamente conclusa, la massiccia industrializzazione fa pensare a un suo ritorno in forme diverse. La distanza tra le due culture è metaforicamente resa dall'autore attraverso il rapporto tra un campo

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 248.

³¹ Ivi, p. 265. Tra i tanti, sono significativi a tal proposito due articoli che Pier Paolo Pasolini pubblica sul «Corriere della Sera»: *Perché il processo* («Corriere della Sera», 28 settembre 1975) che dimostra quanto la questione ambientale fosse all'attenzione degli italiani («I cittadini vogliono consapevolmente sapere perché in questi dieci anni di cosiddetta civiltà tecnologica si siano compiuti così selvaggi disastri edilizi, urbanistici, paesaggistici, ecologici, abbandonando, sempre selvaggiamente, a se stessa la campagna») e il più noto *Articolo delle lucciole* («Corriere della Sera», 1° febbraio 1975) nel quale scrive: «Nei primi anni Sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più».

³² Pier Paolo Pasolini, *Alfredo Todisco, Breviario di ecologia*, cit., pp. 554-555. Le virgolette sono dell'autore.

³³ Pier Paolo Pasolini, *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2016, p. 309.

³⁴ Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*, cit., p. 266.

³⁵ Ivi, p. 265.

³⁶ Ivi, p. 20.

coltivato e una miniera: «Dopo il raccolto, il contadino ripaga la terra di quanto le ha portato via spargendola di concime. Il campo coltivato, per questo, si rinnova e dura nel tempo. Nel caso della miniera, una volta estratti i minerali utili non resta che una buia voragine».³⁷ Spiega Todisco: «Dobbiamo tenere presente che i beni strumentali e di consumo che inondano la “società affluente” non cascano dal cielo. Essi derivano dalla trasformazione di materie prime attinte nel grembo della madre terra. Questi beni sono “natura trasformata” che, dopo un uso più o meno lungo, finiscono nel mucchio della spazzatura».³⁸ La riflessione di Todisco assume in tal senso i tratti di una denuncia pasoliniana, tra tutte quella sul rapporto tra *Sviluppo e progresso*³⁹ che, spesso fraintesi come sinonimi, indicano in realtà due fenomeni opposti: mentre la massa è dunque per lo sviluppo, scrive il poeta delle ceneri, vogliono invece il progresso gli operai, i contadini e gli intellettuali di sinistra, «lo vuole chi lavora e chi è dunque sfruttato»; «il “progresso” è dunque una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo “sviluppo” è un fatto pragmatico ed economico».⁴⁰ Come Todisco rappresenta la contraddizione civiltà agricola-civiltà industriale attraverso il ricorso all’immagine di un campo coltivato e una miniera, così Pasolini chiude l’articolo sull’opposizione sviluppo-progresso con l’inconciliabilità tra «Jesus» e i «blue-jeans Jesus»: «di qua il grande stuolo dei preti, dei soldati, dei benpensanti e dei sicari; di là gli “industriali” produttori di beni superflui e le grandi masse del consumo».⁴¹ E aggiunge Pasolini corsaro: «l’Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c’è più, e al suo posto c’è un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione».⁴² La mutazione antropologica dovuta ai cambiamenti economico-sociali determina anche la trasformazione del rapporto tra gli individui e il loro territorio, come scrive Calvino «la febbre del cemento s’era impadronita della Riviera».⁴³

Come è noto, si tratta di questioni particolarmente care a Pasolini che, con modalità e strumenti differenti, ha reso letterariamente le trasformazioni dell’Italia, dal *Pianto della scavatrice* nelle *Ceneri di Gramsci*, alle rappresentazioni del degrado delle borgate romane degli anni Cinquanta sino a *Petrolio*, «romanzo in cui la storia del presente, e per l’esattezza del quindicennio 1960-1975, è assunta come nucleo tematico dell’opera»,⁴⁴ scrive Caterina Verbaro. Lungi dall’essere una lettura *en passant*, il *Breviario* si colloca dunque entro i confini di un interesse profondo e ostinato dello scrittore di Casarsa: la coincidenza temporale tra le considerazioni

³⁷ Ivi, pp. 20-21.

³⁸ Ivi, p. 21.

³⁹ Pier Paolo Pasolini, *Sviluppo e progresso*, in *Scritti corsari*, cit., pp. 455-458.

⁴⁰ Ivi, p. 456.

⁴¹ Ivi, p. 458.

⁴² Pier Paolo Pasolini, *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Scritti corsari*, cit., p. 309.

⁴³ Italo Calvino, *La speculazione edilizia*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 781.

⁴⁴ Caterina Verbaro, *La storia al tempo del postmoderno. Su Petrolio di Pier Paolo Pasolini*, in «Allegoria», XXVI, 69-70, 2014, pp. 244-254. Della stessa si veda anche *Attraverso Petrolio. Le ragioni di un dibattito*, in «Oblio», XII, 46, 2022, pp. 166-168. Appena usciti dalla ricorrenza dei cento anni dalla nascita dell’autore (1922-2022), si ritiene utile segnalare la ripubblicazione di *Petrolio*, a cura di Maria Careri e Walter Siti, Milano, Garzanti, 2022.

ecologiche todischiane e *Petrolio* e la contemporanea pubblicazione di articoli giornalistici sul tema dimostrano quanto egli se ne sia servito come prospettiva 'altra', a riprova delle sue denunce sul declino sociale e urbano dell'Italia.⁴⁵ *Descrizioni di descrizioni*, raccolta degli articoli pasoliniani sul «Tempo»,⁴⁶ è una delle ultime calibrate e lucide reazioni dello scrittore bolognese all'insolvenza culturale della società italiana. Come ogni pezzo presente nella rubrica, quello su Todisco è un intervento di stampo dichiaratamente politico e antropologico, indirettamente pedagogico attraverso cui ancora una volta, dopo gli studi sull'ambiente casarsese degli anni Quaranta (con *Poesie a Casarsa*, 1942 e *Il sogno di una cosa*, 1949-1950 ma pubblicato solo nel 1962) e sulla realtà sottoproletaria romana, Pasolini dimostra la sua aderenza al reale.

Prestando poca attenzione ai valori formali dell'opera, Pasolini coglie del *Breviario* gli ostici temi dei rifiuti, delle centrali termo-nucleari abbandonate, dell'esauribilità del capitale energetico e delle conseguenze dell'aumento demografico, ma in antitesi alla serietà degli argomenti trattati percepisce lo stile «umoristico» di Todisco, volto «a esprimere la sua esasperata amarezza»⁴⁷ che trasforma l'uomo nel figlio di Adamo, il mare nel regno di Nettuno e gli autotreni in pachidermi gommati. Ripensata come «scienza economica nuova», l'ecologia assume dunque un nuovo valore e viene presentata nel *Breviario* non come mera «occupazione estetica» ma quale prospettiva ermeneutica in grado di «fare i conti un po' meglio di quella fondata da centocinquant'anni sulla strana illusione che in questo mondo le materie prime siano illimitate».⁴⁸

Per Pasolini e per Todisco la rottura dell'equilibrio tra l'individuo e l'ambiente naturale diviene dunque una condizione, come il pericoloso presupposto nel quale la società si è collocata. Solo di fronte al fatto compiuto, nel pieno degli accadimenti, i due riescono a cogliere lo sfruttamento della natura come conseguenza di tale previsione. «L'aumento produttivo materiale e demografico», scrive Todisco con lungimiranza, «non può continuare all'infinito su un pianeta limitato qual è il nostro; [...] il processo della società industriale, fondato sulla massimizzazione della produzione senza alcun controllo, o quasi, della riproduzione umana, in un tempo non

⁴⁵ Tra i numerosi interventi pasoliniani sul tema si vedano almeno *Milano e Roma*, in «Paese Sera», 28-29 novembre 1961, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 741-743; *Quant'eri bella Roma*, «Il Messaggero», 9 giugno 1973, ivi, pp. 1701-1707; il noto *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, 10 giugno 1974 e *l'Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, entrambi in *Scritti corsari*, ivi, rispettivamente pp. 307-312 e pp. 325-335. Tra i miei lavori sull'argomento mi permetto di rimandare solo a *Descrivere con le parole, descrivere con le immagini. Le città di Pier Paolo Pasolini*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*, Riccardo Gasperina Geroni e Filippo Milani (a cura di), Pisa, ETS, 2019, pp. 239-246 dedicato al cortometraggio *Pasolini e... la forma della città*, prodotto dalla RAI TV nel 1973 e a «Il mondo davanti agli occhi e non soltanto in cuore». *Pasolini e gli spazi urbani*, in «Bollettino di Italianistica», 1-2, 2020, pp. 351-356.

⁴⁶ *Descrizioni di descrizioni* raccoglie gli interventi di Pasolini per il settimanale «Tempo», pubblicati tra il 26 novembre 1972 e il 24 gennaio 1975, anno della morte dell'intellettuale (1° novembre 1975). La rubrica si interrompe a causa dell'inizio delle riprese del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Al suo interno lo scrittore vi recensì libri italiani e stranieri, classici e contemporanei, da Cassola, Banti e Bassani a Platonov e Dostoevskij.

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Alfredo Todisco, Breviario di ecologia*, cit., p. 555.

⁴⁸ Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*, cit., p. 224.

lontano, collocato intorno al 2020, non potrà non interrompersi per collasso». ⁴⁹
A distanza di quattro anni dal cedimento del sistema profetizzato dal giornalista, va riconosciuto alla letteratura e ad alcuni scrittori in particolare l'impegno, attivo e concreto, nell'attività di denuncia della grave e irreparabile condizione nella quale verte l'ambiente; la collaborazione con le altre discipline – geografia, architettura, sociologia, politica, storia – ha avuto nei decenni un ruolo dirimente nello svelamento delle capacità delle discipline umanistiche di intervenire fattivamente nella definizione di una consapevolezza ecologica e ambientale, smuovendo le coscienze e sensibilizzando l'opinione pubblica verso una causa comune. A riprova della funzione 'divulgativa' cui si faceva prima riferimento, a Todisco, in tal senso, va dunque il merito di essere stato tra i primi a svincolare tali questioni da una matrice elitaria e intellettualistica e, attraverso le denunce sul «Corriere della Sera», il *Breviario* e altre sue opere, a promuoverle anche presso il grande pubblico. A questi progressi, al coinvolgimento della società e all'opera di apparente sensibilizzazione anche mediatica a cui stiamo assistendo in questi ultimi anni continuano però a corrispondere involuzioni e pratiche esplicitamente orientate verso i soli interessi industriali ed economici, con le quali i nuovi Pasolini e Todisco si trovano oggi a fare i conti.

⁴⁹ Ivi, pp. 286-287.

Niccolò Scaffai

Il centenario di Calvino Edizioni e studi per rileggere un classico

Il saggio passa in rassegna le pubblicazioni e le iniziative scientifiche e culturali promosse in occasione del centenario della nascita di Italo Calvino (1923-2023). Attraverso l'esame e la discussione dei vari studi e edizioni, si cerca di ricostruire un'immagine dello scrittore libera dagli stereotipi che a volte la critica gli ha attribuito e ci si interroga sul rapporto tra gli scritti di Calvino e la proiezione di un'idea autobiografica di sé, frammentaria e discontinua, ricavabile in via indiretta per esempio attraverso la sua biblioteca.

The essay reviews the publications and scientific and cultural initiatives promoted on the occasion of the centenary of Italo Calvino's birth (1923-2023). Through the examination and discussion of the various studies and editions, an attempt is made to reconstruct an image of the writer free from the stereotypes that critics have sometimes attributed to him, and the relationship between Calvino's writings and the projection of an autobiographical idea of himself, fragmentary and discontinuous, which can be obtained indirectly for example through his library.

1. *Segni nello spazio: leggere Calvino contro gli stereotipi*

Uno dei racconti più famosi delle *Cosmicomiche* (1965) di Italo Calvino è intitolato *Un segno nello spazio*; il protagonista-narratore, il metamorfico Qwfwq, aspetta con ansia di ritrovare la traccia lasciata milioni di anni prima in un settore del cosmo in cui la sua lunghissima orbita celeste l'ha infine riportato. Ma una brutta sorpresa lo attende: «In un punto che doveva proprio essere quel punto, al posto del mio segno – s'accorge con sgomento Qwfwq – c'era un fregaccio informe, un'abrasione dello spazio slabbrata e pesta. Avevo perduto tutto: il segno, il punto, quello che faceva sì che io – essendo quello di quel segno in quel punto – fossi io».¹ La novella è uno dei testi-chiave della poetica calviniana: vi confluiscono infatti diversi elementi fondamentali per comprendere Calvino e seguire il filo che si avvolge intorno alla sua opera. Uno di questi è la dialettica tra le costanti e le varianti, cioè tra la nostalgia delle origini e l'impulso a mutare le forme della scrittura per ritornare circolarmente (come la spirale della conchiglia) sui temi, i luoghi, le occasioni. Un altro elemento è il tentativo, spesso frustrato, di dare un senso univoco ai segni che gli ambienti naturali o umani producono; di recuperare quella leggibilità del mondo affermata da

¹ Italo Calvino, *Le Cosmicomiche*, in Idem, *Romanzi e racconti* (d'ora in poi RR), edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Prefazione di Jean Starobinski, vol. II, Milano, Mondadori, 2023, p. 112.

uno degli autori più ammirati da Calvino, Galileo Galilei (sull'importanza del pensiero scientifico nell'opera dello scrittore si veda lo studio di Massimo Bucciantini, uscito nel 2007 e ripubblicato in una nuova edizione nel 2023, con il titolo *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*).² Infine, il racconto anticipa l'eclissi dell'io che, in sintonia con le letture francesi di quegli anni (Barthes e il suo saggio sulla *Morte dell'autore*, per esempio), sarà il tema di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «come scriverei bene se non ci fossi»,³ dichiara in quel libro il personaggio di Silas Flannery, quasi un doppio dell'autore. Proprio questi elementi rendono *Un segno nello spazio* emblematico anche per parlare della ricezione di Calvino, alimentata nel 2023 dall'uscita di saggi, edizioni, articoli, in coincidenza con il centenario della nascita. Come Qfwfq, infatti, anche noi andiamo in cerca del 'segno' dell'autore e ne ritroviamo la presenza mutata e più folta. Tutte le sue opere sono state appena ripubblicate negli «Oscar» con le nuove copertine vivacemente illustrate dal disegnatore irlandese Jack Smyth – mentre un'affascinante rassegna delle copertine 'storiche', quelle delle prime edizioni, è offerta da Claudio Pavese nel volume pubblicato in occasione della mostra *Pavese ospita Calvino* (Santo Stefano Belbo, settembre 2023-aprile 2024), a cura sua, di Andrea Cortellessa e Gianni Schiavon, promosso dalla Fondazione Cesare Pavese e dalla Fondazione Mancini Carini: *Un figlio della civiltà delle immagini. Viaggio nei libri di Italo Calvino*. Con il coordinamento di Elisabetta Risari, Mondadori ha fatto poi uscire in rapida sequenza anche volumi quasi o del tutto nuovi: edizioni aggiornate, traduzioni, inediti. Nei «Baobab» hanno visto così la luce: il rinnovato *Album Calvino* (che aggiunge testi e immagini all'edizione del 1995 nei «Meridiani», poi negli «Oscar» dal 2003), a cura di Luca Baranelli e di Ernesto Ferrero; *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggi, visioni e collezioni*, a cura di Marco Belpoliti; la biografia scritta da Antonio Serrano Cueto, apparsa in Spagna nel 2020, *Italo Calvino. Lo scrittore che voleva essere invisibile* (tradotta da Giuliana Carraro e Eleonora Mogavero). Sono usciti invece negli «Oscar Cult»: l'edizione riveduta dei *Libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero (la prima edizione einaudiana, del 1991, era ormai introvabile); e l'importante nuova edizione del *Libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero. Introduzione di Tommaso Munari: di fatto un volume quasi inedito, che amplia di molto la prima silloge uscita con lo stesso titolo come strenna Einaudi fuori commercio, nel 2003. A questi titoli si è aggiunta, molto attesa, la raccolta delle *Lettere*, che ha ampliato l'edizione uscita nel 2000 nei «Meridiani»; a curarla è stato ancora Baranelli, il cui contributo alla fabbrica calviniana, prima e durante l'anno centenario, è cruciale e perfino maggiore di quanto non emerga dal già imponentissimo lavoro d'integrazione, correzione e aggiornamento dei volumi citati. (Già a settembre del 2022, era apparsa a sua cura nei «Baobab» una nuova edizione

² Massimo Bucciantini, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli, 2023.

³ RR, vol. II, p. 779.

delle interviste: *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, introduzione di Mario Barenghi).

Per provare a stimare l'impatto che questi volumi avranno, occorre tornare all'immagine del segno nello spazio, perché nel complesso le edizioni a cui si è accennato ottengono ciò che era interdetto al protagonista delle *Cosmicomiche*: fanno riaffiorare un'identità, confusa sotto il groviglio informe dei segni tracciati per imitare e cancellare il modello. Contribuiscono a farci riconoscere chi era Calvino – cioè a farcene riattraversare la vita e l'opera seguendo orbite diverse – tanto la biografia di Cueto quanto soprattutto l'*Album*. La prima non è forse la più esauriente e originale che si possa leggere, ma ha il pregio di essere stata concepita per presentare Calvino a chi lo conosce meno di un buon lettore italiano: di qui l'esigenza di raccontare con chiarezza l'avventura dello scrittore, ripercorrendone l'intero cammino, senza cioè limitarsi alle opere più lette e famose all'estero, e superando legittimi ma parziali accostamenti (come quello, canonico nel mondo ispanofono e non solo, tra Calvino e Borges).

Inesauribile e suggestivo, oltre che fornitissimo di documenti, è appunto l'*Album*, che esce arricchito anche di un inedito frammento autobiografico, aggiunto in apertura; dalla lettura e dalla visione dell'apparato fotografico si ricostruisce il 'film' di Calvino, la sua vita in movimento: libri e testi, certo, ma soprattutto luoghi, persone, incontri con amici, amori, altri scrittori. Tutte quelle figure sono gli 'attori' e le 'attrici' che hanno interpretato o ispirato i personaggi dell'immaginario calviniano, convocati e rivelati come scorressero nei titoli di coda. Allo stesso modo, gli spazi illustrati nelle fotografie sono quelli che tornano, in forme più o meno straniate e trasfigurate, negli ambienti delle storie calviniane: come il giardino di Villa Meridiana a Sanremo, dove Calvino crebbe con la famiglia, evocato in due trasposizioni opposte e concomitanti, nel *Barone rampante* e nella *Speculazione edilizia* (sui paesaggi del primo Calvino si vedano: Gianmarco Parodi, *Nella città invisibile. Viaggio immaginario nei luoghi calviniani*;⁴ Laura Guglielmi, *Italo Calvino e Sanremo. Alla ricerca di una città scomparsa*).⁵

E i fregacci informi, le abrasioni slabbrate che corrompono il segno originario? Fuori di metafora, corrispondono alle interpretazioni parziali, a volte errate o perfino malevole a cui lo scrittore è stato esposto nel tempo per via della sua stessa fortuna e centralità nel campo letterario e editoriale, italiano e internazionale. L'autore della leggerezza, lo scrittore per ragazzi, l'astuto sperimentatore, il postmoderno cosmopolita: tenaci stereotipi, che ritagliano tutt'al più un particolare nell'elaborato arazzo della mente di Calvino. Rispetto a questi partiti presi, i libri recenti indicano almeno tre correttivi. Il primo riguarda la periodizzazione: dividere l'opera calviniana in fasi distinte (neorealista, fiabesco-allegorica, sperimentale, postmoderna) è utile sul piano storico-didattico, ma solo a patto di dare pari o maggiore rilievo alla continuità e stabilità di temi, immagini, questioni conoscitive che fanno di Calvino un

⁴ Gianmarco Parodi, *Nella città invisibile. Viaggio immaginario nei luoghi calviniani*, Milano, Piemme, 2023.

⁵ Laura Guglielmi, *Italo Calvino e Sanremo. Alla ricerca di una città scomparsa*, Genova, Il Canneto Editore, 2023.

autore fedele ai propri motivi. Lo stesso modo mitico-fiabesco è per Calvino una chiave d'interpretazione della storia che attraversa in diverse declinazioni gran parte della sua scrittura, come ha osservato Roberto Deidier in *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, uscito da Sellerio nel 2023 in una nuova edizione. Non il succedersi delle mode, infatti, ma le variazioni sui medesimi temi scandiscono i quattro decenni della sua attività (di linee di continuità e deviazioni parla Ilaria Crotti nel recente *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*).⁶ Anzi, se una critica volessimo proprio fargliela, non si appunterebbe sulla presunta incostanza dei modi e degli stili, ma semmai sulla ripetitività di certi movimenti concettuali.

Lo mostra bene l'antologia *Guardare*, in cui Belpoliti ha raccolto un gran numero di scritti calviniani sulla visualità, declinata in sette campi, tanti quante sono le parti in cui s'articola il volume: Disegno, Cinema, Fotografia, Arte, Paesaggio, Visioni, Collezioni (quest'ultima include per intero – e la scelta è peculiare – *Collezione di sabbia*). La costanza della dimensione visiva conferma non solo che il pensiero di Calvino funziona per immagini, ma anche che la sua idea di racconto e le storie dei suoi personaggi si basano sulla combinazione e sull'interpretazione di 'ideogrammi' materializzati, attraverso cui leggere il mondo esterno e raccontare gli spazi (un aspetto questo cui è dedicato il volume di Luigi Marfè, Claudio Panella, Luigi Preziosi, Fabrizio Scrivano, *Calvino, Biamonti, Magliani. Il racconto del paesaggio, lo sguardo, la luce*).⁷ Ora, questa stilizzazione non nasce tanto dal proverbiale «pathos della distanza» (la formula, ripresa da Nietzsche, è applicata a Calvino da Cesare Cases in un suo saggio del 1958),⁸ quanto da un'istanza politica; sembrano da leggere in questa chiave le considerazioni che Calvino affida agli scritti rari sul cinema ora nella prima parte di *Guardare* (sul tema si veda anche Vito Santoro, *Gli amori difficili di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*).⁹ Nel 1945, a proposito del film sovietico *Compagno P.*, scrive per esempio che l'ingenuità notata dagli spettatori occidentali è tale solo in base a un «gretto criterio di verosimiglianza», destinato a scomparire in una nuova società in cui «le fantasie dei poeti s'innesteranno direttamente sulle fantasie popolari». ¹⁰ Al netto dell'enfasi progressista, che Calvino in seguito dismetterà, il principio resta valido per gran parte delle sue invenzioni narrative e suggerisce come fin dall'inizio le ragioni del realismo e quelle del fiabesco siano per lui convergenti.

Il secondo correttivo è strettamente legato al precedente: Calvino non è autore di un libro o di una coppia o terna di libri che segnino un vertice o che esprimano al

⁶ Ilaria Crotti, *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2023.

⁷ Luigi Marfè, Claudio Panella, Luigi Preziosi, Fabrizio Scrivano, *Calvino, Biamonti, Magliani. Il racconto del paesaggio, lo sguardo, la luce*, Roma, Exòrma, 2023.

⁸ Cesare Cases, *Calvino e il "pathos" della distanza*, in Idem, *Patrie lettere*, Padova, Liviana, 1974, pp. 160-166 (poi Torino, Einaudi, 1987).

⁹ Vito Santoro, *Gli amori difficili di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, Bari, Les Flâneurs Edizioni, 2024.

¹⁰ Italo Calvino, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggi, visioni e collezioni*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Mondadori, 2023, p. 40.

massimo grado poetiche, forme o ideali. Forse nessuno dei libri suoi, preso singolarmente, è all'altezza dei massimi capolavori del Novecento (ognuno metta in questa parentesi i propri titoli); d'altra parte, l'opera di pochissimi scrittori e scrittrici è riuscita altrettanto bene a rappresentare, interpretare e prefigurare la contemporaneità e le sue aporie, le sue strutture conoscitive e antropologiche. Con Calvino inoltre si produce un fenomeno più unico che raro: partendo da un qualsiasi punto del Novecento – opera, autore, tema, polemica – si arriva o si passa da Calvino; e viceversa: da un qualsiasi luogo della sua 'mappa' ci si muove facilmente verso ogni zona del secolo passato. Questo appunto perché Calvino è autore non di libri ma di un'opera complessiva, i cui elementi sono come i gangli di un sistema nervoso, o come gli anelli di una catena, distinti ma funzionali solo nel vincolo reciproco; di questa sequenza fanno parte allo stesso modo e con la stessa tenuta tanto i racconti e i romanzi quanto i saggi, i pareri, i risvolti, le lettere: con i giusti strumenti a disposizione, il rilievo di quelle scritture risalta ora con evidenza storica. Da questa considerazione dipende anche il terzo correttivo: la riflessione critica e metaletteraria di Calvino viene spesso ridotta alle *Lezioni americane* e ai loro valori emblematici (la tanto equivocata leggerezza, l'esattezza, e via dicendo), dimenticando le circostanze e il pubblico per i quali i *memos* erano stati concepiti, ed esagerandone lo statuto testamentario (certo non previsto né voluto dall'autore). Il pensiero critico e teorico di Calvino è molto più denso e molto meno conciliante sia nei saggi di *Una pietra sopra*, sia nelle lettere e nei pareri; la lucidità e la severità, l'ironia e l'umore sono quelli di un intellettuale che ha poco a che fare con la postura dell'olimpico contemplatore che spesso gli si attribuisce. Nei *Libri degli altri*, per esempio, s'intrecciano con rigore e franchezza i progetti culturali e l'ammissione dei propri fallimenti (sui *Giovani del Po*, il romanzo sbagliato che uscirà solo in rivista, nel marzo 1954 scrive a Dario Puccini che è «tutta una cosa “di testa”, fredda, costretta in simboli inadeguati»;¹¹ all'opera mancata ha dedicato di recente uno studio Margherita Parigini, «*I giovani del Po*» di Calvino. *Storia di una difficile impresa letteraria*).¹² Il giudizio è quasi sempre netto, sia nel bene (definisce «molto impressionante»¹³ il primo scritto di Sciascia che gli capita tra le mani, *Cronache scolastiche*, mandandolo ad Alberto Carocci nell'ottobre del 1954); sia nel male («per me questo racconto è un esempio di come *non devi* scrivere», risponde fulminante a Raul Lunardi).¹⁴ Ma soprattutto, in quelle lettere, oltre alla perizia e all'onestà dello scrittore e “di scrittori funzionario” si delinea un'estetica, un'opzione che si confermerà nel tempo: «questi Bildungsroman – scrive a Vittorini nel maggio del 1955 – in cui giovani senza mordente dopo un periodo di pallide incertezze credono d'essere arrivati a una concezione positiva del mondo [...] mi paiono la cosa più

¹¹ Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Milano, Mondadori, 2022, p. 120.

¹² Margherita Parigini, «*I giovani del Po*» di Calvino. *Storia di una difficile impresa letteraria*, Roma, Carocci editore, 2022.

¹³ Ivi, p. 139.

¹⁴ Ivi, p. 138.

antieducativa che si possa immaginare».¹⁵ Un libro per lui non si giudica per la vicenda esistenziale che racconta, ma in base a tre condizioni: «1) se ha un linguaggio; 2) se ha una struttura; 3) se fa vedere qualcosa» (così scrive a Carlos Alvarez, ottobre 1964).¹⁶

A queste valutazioni fanno eco, sull'altro versante del lavoro editoriale, le interpretazioni e ancora prima le scelte che si desumono dai suoi risvolti: colpisce, e siamo in grado di capirlo adesso che possiamo leggere quei testi nella nuova edizione, la sintonia che Calvino rivela nei confronti dei libri in cui non emerge tanto o solo l'esperienza del personaggio a tutto tondo, quanto un sistema di relazioni, come quelle tra l'essere umano e l'ambiente (si vedano ad esempio i testi sui libri di Tournier, Barbaro, Brignetti). In questo senso, Calvino non è stato solo un autore ecologico, ma ha anche riconosciuto, in anticipo sui tempi, una linea ecologica nei libri altrui. 'Ecologico', beninteso, nel senso che si ricava per esempio da una conversazione con Ferdinando Camon (nel *Mestiere di scrittore*, 1973, citato nell'*Album*): se avesse dovuto raccontare in quegli anni una storia di partigiani, dice Calvino, lo avrebbe fatto tenendo conto di «tutti i reciproci influssi di fauna e di flora e di clima e di fisiologia [...] mettendo in luce la rete di rapporti diretti e indiretti di fatti naturali e culturali e storici».¹⁷ (Sulla Resistenza di Calvino si veda il volume *Italo Calvino, il partigiano Santiago* di Daniela Cassini e Sarah Clarke).¹⁸

Del resto, per lo scrittore, così come per il suo ultimo personaggio, il signor Palomar, «la discrepanza tra il comportamento umano e il resto dell'universo è sempre stata fonte d'angoscia» (*Il fischio del merlo*).¹⁹

Le nuove edizioni suggeriscono che per fare i conti con uno scrittore come lui bisognerebbe leggerlo tutto. L'abbondanza delle uscite di questo periodo, se da un lato risente dell'*horror vacui* caratteristico di ogni canonica ricorrenza, dall'altro offre finalmente la materia per un vero bilancio.

2. Di cosa parliamo quando parliamo di Calvino?

Dovremmo allora chiederci: di cosa parliamo quando parliamo di Calvino? Di chi parliamo? O ancora, e più esplicitamente: chi era Italo Calvino? Sembrano domande superflue, perché riguardano uno degli scrittori più noti, letti, tradotti, studiati in Italia e nel mondo; domande addirittura paradossali dopo il centenario, scandito dalle numerosissime iniziative e pubblicazioni di cui si è dato in parte conto. Eppure chiedersi ancora chi era Calvino è opportuno, a maggior ragione adesso che libri, numeri monografici di riviste (tra i quali il fascicolo di «Biblioteca di via Senato»,

¹⁵ Ivi, p. 152.

¹⁶ Ivi, p. 481.

¹⁷ *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli e Ernesto Ferrero, nuova edizione Milano, Mondadori, 2022, p. 73.

¹⁸ Daniela Cassini, Sarah Clarke, *Italo Calvino, il partigiano Santiago*, Saluzzo-Cuneo, Fusta Editore, 2023.

¹⁹ RR, vol. II, p. 895.

ottobre 2023: <https://bibliotecadiviasenato.it/mensile/ottobre-2023/>; il numero 22, 2023 di «Arabeschi»: <http://www.arabeschi.it/numbers/arabeschi-n-22/>, che contiene anche la galleria «Seeing Calvino/Vedere *Le città invisibili*», a cura di Ottavia Casagrande e Giovanna Rizzarelli; il dossier su Italo Calvino. A cent'anni dalla nascita, a cura di Fabio Pierangeli, «Studium», 4, ottobre-dicembre 2023), convegni (tra i principali quelli che si sono tenuti a Sanremo, *Italo Calvino. Spazi Paesaggio Ambiente*, 17-19 novembre 2022, e a Roma, *Calvino guarda il mondo. Pluralità, coesione, metamorfosi*, 19-21 ottobre 2023; tra gli altri, cito quello organizzato a Siena, nel complesso museale di Santa Maria della Scala, già ospedale della città, in cui Calvino morì nel 1985: *Per immagini. Arte, paesaggio e scrittura in Italo Calvino*, 13-14 marzo 2024, abbinato alla mostra *Fausto Melotti. In leggerezza. Un omaggio a Italo Calvino*, dicembre 2023-aprile 2024), spettacoli hanno portato in primo piano la sua opera e la sua figura, avvicinandola così tanto allo sguardo dei lettori da rendere a tratti più difficile una visione d'insieme. Per esempio: Calvino è il classico del Novecento o è anche l'anticipatore di ruoli e problematici modelli del presente e del prossimo futuro, come sembrano suggerire due recenti volumi di Andrea Prencipe e Massimo Sideri, editi da Luiss University Press: *L'innovatore rampante. L'ultima lezione di Italo Calvino* (2022) e *Il visconte cibernetico. Italo Calvino e il sogno dell'intelligenza artificiale* (2023).

Né manca chi ha fatto di Calvino un personaggio tra storia, biografia e finzione, come Enzo Fileno Carabba nel romanzo *Il giardino di Italo*;²⁰ come Alberto Riva nel saggio narrativo *Ultima estate a Roccamare*;²¹ o come Andrea Pagani in *Consistere. Calvino e Fenoglio: una lezione di fedeltà*.²² È stato impossibile, nei mesi scorsi, sottrarsi all'incontro (spesso cercato e atteso) con uno dei molti ritratti di Calvino: sulle pagine dei giornali, sulle locandine, in rete, in libreria, il suo volto sorridente o pensoso, ancora giovane o di aspetto già senile, fa ormai l'effetto delle foto di famiglia – i *nostri* antenati – in cui ci rispecchiamo. Ma quel ritratto rischiamo di guardarlo senza davvero *vederlo*, come tutto ciò che è familiare. Forse questa latenza non sarebbe dispiaciuta allo stesso Calvino: anche quando sembra più esporsi, per esempio attraverso il personaggio autobiografico di *Palomar* (1983), non si consegna direttamente al lettore, ma adopera il proprio 'doppio' di finzione per mettere tra noi e lui, e tra lui e il mondo, uno schermo. Il signor Palomar non è un autoritratto ma un dispositivo ottico (come suggerisce il nome stesso del personaggio, ripreso da quello di un famoso telescopio); un macchinario dietro cui lo scrittore si nasconde, come facevano un tempo i fotografi sotto la cappa scura dell'apparecchio. Da qui discende un'altra domanda: Calvino è stato uno scrittore autobiografico? Certo, nella sua opera ha disseminato le tracce discontinue della propria esperienza, che affiora in forma mediata e scancellata, come il segno nello spazio da cui siamo partiti, carsica e disarticolata. Forse la sua vera, migliore autobiografia è quella riflessa nei libri che lo

²⁰ Enzo Fileno Carabba, *Il giardino di Italo*, Milano, Ponte alle Grazie, 2023.

²¹ Alberto Riva, *Ultima estate a Roccamare*, Vicenza, Neri Pozza, 2023.

²² Andrea Pagani, *Consistere. Calvino e Fenoglio: una lezione di fedeltà*, Torino, Robin Edizioni, 2023.

scrittore ha posseduto e conservato nelle sue varie città e case, da Sanremo a Torino, da Parigi a Roccamare, fino a Roma. Proprio a Roma, negli spazi della Biblioteca nazionale centrale, i libri di Calvino sono finalmente riuniti. A ricostruire, raccogliere, studiare la biblioteca di Calvino è stata in particolare Laura Di Nicola, che ne dà conto nel suo libro *Un'idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo* (Roma, Carocci editore), uscito nella collana del Laboratorio Calvino diretto dalla stessa Di Nicola presso «La Sapienza». Il libro illustra tanto le caratteristiche della formazione e dell'organizzazione della biblioteca calviniana – su cui l'autrice ha lavorato per anni nelle stanze della casa romana dello scrittore – quanto la presenza del tema nella sua opera, in particolare in quei 'libri-biblioteca' come *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Della stessa collana fanno parte anche la nuova edizione rivista e accresciuta dello storico saggio di Claudio Milanini, *L'utopia discontinua* (uscita nel 2022) e i volumi di due studiose attive presso il Laboratorio, Francesca Rubini e Ada D'Agostino. Il libro di Rubini, *Italo Calvino nel mondo. Opere lingue paesi (1955-2020)*, illustra nel dettaglio storia, caratteristiche e numeri della ricezione internazionale di Calvino (tradotto in 77 paesi, 16 alfabeti e 56 lingue), scandendo il percorso in fasi – l'esordio (1955-1970), l'affermazione (1971-1985), l'approdo allo statuto di classico internazionale (1986-2020) – e approfondendo la relazione di Calvino e delle sue opere in specifici contesti linguistici e culturali, europei e internazionali (su cui veda anche il volume curato da Elio Baldi e Cecilia Schwartz, sempre nel 2023, per Routledge: *Circulation, Translation and Reception Across Borders: Italo Calvino's Invisible Cities Around the World*). Attraverso il libro di Rubini si capisce come l'avventura dei libri dell'autore nel mondo somigli per alcuni aspetti alle linee stesse dell'invenzione calviniana. Per esempio, la fortuna di Calvino nei paesi di lingua inglese conosce diversi inizi, come molteplici sono gli incipit di cui si compone *Se una notte d'inverno...*. Il secondo 'lancio' o la seconda scoperta di Calvino nel mondo in lingua inglese si ha a partire dal maggio 1974, quando esce la traduzione delle *Città invisibili* di William Weaver, in contemporanea in Inghilterra e Stati Uniti: «la sinergia fra iniziativa editoriale – scrive Rubini – e promozione da parte dell'establishment culturale produce un caso letterario, quasi un secondo lancio dell'autore».²³

Il libro di D'Agostino, *Scrivere, correggere, riscrivere. Il dattiloscritto di «Se una notte d'inverno un viaggiatore»* prende in esame modifiche e varianti progettuali nella stesura dell'opera, facendole reagire con l'evoluzione della poetica d'autore. Un'analisi d'impostazione simile è stata dedicata al *Barone rampante* da Giulia Bassi, nel numero 2, 2023 della rivista «Italianistica»: «*Qualche spostamento di montaggio*»: *gli interventi di Italo Calvino sul dattiloscritto del «Barone rampante»*; sia Bassi, sia Ginevra Latini, autrice del volume *Italo Calvino e i classici latini*.

²³ Francesca Rubini, *Italo Calvino nel mondo. Opere lingue paesi (1955-2020)*, Roma, Carocci editore, 2023, p. 107.

«Cosmicità» di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio,²⁴ hanno partecipato al progetto *Biblic. Bibliografia di Italo Calvino*, realizzato dal Laboratorio e consultabile in rete: <https://www.laboratoriocalvino.org/ricerca/bibliografia-italo-calvino/>

Nessuna delle recenti ricorrenze letterarie regge il confronto (a eccezione forse dei 700 anni dalla morte di Dante: ma è un caso molto diverso, se non altro per la distanza temporale) con il centenario calviniano. Specialmente sul piano editoriale: la festa di Calvino ha mobilitato l'editoria italiana come mai prima d'ora, a cominciare dal gruppo Mondadori, che ha profuso un impegno straordinario. Oltre ai volumi negli «Oscar», di cui parleremo, sono usciti per Electa: i cataloghi delle due mostre principali, allestite rispettivamente a Roma e a Genova, cioè *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte. Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, a cura di Mario Barenghi e *Calvino cantafavole*, a cura di Luca Scarlini e Eloisa Morra; e *Calvino A-Z*, a cura di Marco Belpoliti, un lemmario che include 146 voci tematiche sull'autore e sul suo mondo: opere, questioni, figure, relazioni.

Si aggiunge a questi volumi la nuova edizione di *Idem* di Giulio Paolini, testo pubblicato nel 1975 da Einaudi nella collana sperimentale diretta da Paolo Fossati, con una introduzione di Calvino (*La squadratura*), qui riprodotta in una versione più ampia e inedita, con l'accompagnamento di due saggi di Belpoliti e di Andrea Cortellessa. Proprio il caso di Electa, come in parte quello di Treccani (presso cui sono usciti quest'anno *Gli animali di Calvino* di Serenella Iovino e *Le parole di Calvino*, a cura di Matteo Motolese) e, come diremo, di Hoepli, suggerisce l'importanza che l'autore ha assunto quale occasione di rinnovamento nell'identità e nei programmi di case editrici storiche.

Questa funzione-Calvino dipenderà forse anche dal legame intrinseco dello scrittore con l'editoria, di cui è stato uno dei protagonisti nel secondo Novecento, come testimoniano i già citati volumi *Il libro dei risvolti* e *I libri degli altri*.

Ulteriori importanti pubblicazioni tendono nel complesso a ricostruire una storia di Calvino, aggiungendovi elementi – lettere e testi inediti o rari – utili a comprenderne meglio la formazione e i riferimenti. Ha l'andamento di una biografia culturale, per esempio, il libro che Ernesto Ferrero (1938-2023) ha dedicato a Calvino, al quale è stato legato da un ventennale rapporto di collaborazione e amicizia: *Italo*, Einaudi, Torino. È proprio Ferrero, nel primo capitolo, a porsi la stessa domanda da cui siamo partiti: «Che cosa si estendeva sotto la punta dell'iceberg che ha voluto essere? In definitiva, chi era veramente Italo Calvino».²⁵ Ferrero, in questo che è diventato il suo ultimo libro, cerca una risposta ripercorrendo la strada dello scrittore: dalla genealogia familiare ai luoghi della giovinezza, dalla Resistenza al lavoro editoriale, dagli amori ai cantieri dell'invenzione narrativa. Nel capitolo «Una città da consultare», Ferrero riassume gli anni trascorsi dallo scrittore a Parigi (1967-1980), a contatto discreto, perfino appartato, con la «patria del trionfante strutturalismo e di

²⁴ Ginevra Latini, *Italo Calvino e i classici latini. «Cosmicità» di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio*, Pisa, Pacini, 2023.

²⁵ Ernesto Ferrero, *Italo*, Torino, Einaudi, 2023, p. 5.

ogni più sofisticata, sottile e capziosa astrazione, al colmo di una effervescente stagione culturale». ²⁶ L'esperienza parigina ha contato almeno per due aspetti: il primo è l'affermazione di Calvino nel ruolo di scrittore internazionale; il secondo riguarda le influenze e le sintonie culturali con la letteratura e la teoria d'oltralpe. Se c'è un terreno negli studi calviniani che potrebbe essere ulteriormente sondato con strumenti critici raffinati è proprio quello della relazione con la cultura francese di quegli anni; una relazione che non ha trasformato Calvino in profondità, ma lo ha portato a situare sotto un'altra prospettiva le proprie costanti. Intanto, nei mesi scorsi sono usciti due volumi che accompagnano il lettore nella Parigi calviniana. Il primo è *Italo. Una biografia, ricordi e sei articoli* di Bernardo Valli, ²⁷ corrispondente per i maggiori quotidiani italiani e amico di Calvino, a cui ha dedicato articoli e interviste rilevanti (in parte raccolte nel libretto). Del secondo, *Lo scoiattolo sulla Senna. L'avventura di Calvino a Parigi*, è autore Fabio Gambaro, ²⁸ già direttore dell'Istituto italiano di cultura della capitale francese, che si è giovato, oltre che della conoscenza personale del *milieu* parigino, di interviste con i famigliari (Esther Judith Singer, la moglie dello scrittore nota anche con il soprannome di 'Chichita'; la figlia Giovanna e suo fratello Marcelo Weill) e con intellettuali di diversi ambiti (da Paolo Fabbri a Goffredo Fofi, da Paul Fournel a Renzo Piano).

Proprio le figure famigliari sono state oggetto di interesse negli studi recenti, in particolare la madre Eva Mameli (1886-1978) e appunto Esther Singer (1925-2018): è anche attraverso di loro che la domanda «chi è stato veramente Calvino» trova qualche parziale risposta. Su Eva Mameli, importante scienziata, docente di botanica all'Università di Cagliari, hanno fatto luce Maria Cristina Secci (*Eva Mameli Calvino. Gli anni cubani*, uscito nel 2022 da Franco Angeli), e ora Silvia Bencivelli con il suo *Il dubbio e il desiderio. Eva Mameli Calvino*, pubblicato ancora da Electa. Ma veramente cruciale, anche per l'apertura dell'autore verso la cultura internazionale, è stato l'incontro con Esther Singer; le *Lettere a Chichita. 1962-1963*, pubblicate a cura di Giovanna Calvino («Oscar Moderni»), permettono ora di comprendere l'intensità del dialogo tra Italo e Esther, traduttrice e interprete presso l'Unesco, nata a Buenos Aires, dotata di *esprit* e cultura cosmopolita. Per Calvino sono anni decisivi: si prepara ad esempio la svolta delle *Cosmicomiche*. Le lettere illuminano anche quella condizione, e vanno ben al di là del referto personale. Italo e Esther si sposeranno nel 1964, appena due anni dopo il primo incontro a Parigi; nel frattempo, lui le scrive le lettere qui raccolte, dalle quali si sprigiona l'euforia dell'incontro tra due elementi dell'indole calviniana: la passione felice e la *contrainte* razionale, che si esprime nella bizzarra casistica di pro e contro che lui elenca nelle prime lettere: «Ho voglia di stare con te. | Dobbiamo decidere come passare assieme i tuoi 10 [...] giorni di libertà. Le possibilità sono le seguenti...» (12 aprile 1962). ²⁹

²⁶ Ivi, p. 152.

²⁷ Bernardo Valli, *Italo. Una biografia, ricordi e sei articoli*, Roma, Ventanas, 2023.

²⁸ Fabio Gambaro, *Lo scoiattolo sulla Senna. L'avventura di Calvino a Parigi*, Milano, Feltrinelli, 2023.

²⁹ Italo Calvino, *Lettere a Chichita. 1962-1963*, a cura di Giovanna Calvino, Milano, Mondadori, 2023, pp. 5-6.

Italo le parla tra l'altro del lavoro sulle carte di Pavese, le racconta di Vittorini e di Fenoglio; capisce di essere entrato grazie a lei in un'«era di miglioramento spirituale» e desidera farle conoscere chi è anche attraverso il mondo in cui si è formato. È con questo intento che le regala, nella primavera del 1962, una copia dei *Racconti* del 1958, con una dedica eloquente: «a Chichita perché sappia tutto di Italo» (l'esemplare è esposto tra i materiali della bella mostra *Lo sguardo dell'archeologo. Calvino mai visto*, allestita dall'ottobre del 2023 al gennaio del '24 presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma). Non stupisce che Calvino abbia scelto proprio quel libro, sintesi e riepilogo della sua attività di scrittore oltre che della sua esperienza storica e personale, per rivelarsi a Chichita, per cominciare a rispondere alla domanda che anche lei doveva ormai essersi posta: «Chi è Italo Calvino?».

Del resto, la fabbrica della scrittura breve è quella in cui bisogna entrare per conoscere meglio l'autore; ci permette di farlo ora la raccolta di cinquanta racconti, dieci dei quali inediti, composti da Calvino tra il 1941 e il 1949: *Un dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta* («Oscar Moderni»). Nell'importante saggio introduttivo, *Prove d'immaginazione*, il curatore Bruno Falchetto spiega l'obiettivo del volume: «Uno degli intenti dell'antologia che qui si propone è quello di suggerire un diverso modo di guardare alla prima produzione calviniana dei racconti. Innanzi tutto considerandola al plurale, come un insieme di prime produzioni».³⁰ Un esordio all'insegna della molteplicità, insomma, una sequenza di diversi segni nello spazio narrativo del primo Calvino che già ispira un confronto, come del resto ben osserva Falchetto, con il libro degli incipit che lo scrittore pubblicherà trent'anni dopo: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Scaturisce da quei segni l'immaginazione calviniana, che ha spesso bisogno di figure e di oggetti concreti per prendere una forma narrativa. È così che nascono le fiabe raccolte da Mario Barenghi in *Il teatro dei ventagli* («Oscar Moderni»), frutto di una collaborazione tra Calvino e Toti Scialoja risalente al 1977-1978. Le fiabe sarebbero dovute andare in onda sulla Seconda rete Rai, per poi essere pubblicate in volume; ma né la trasmissione né il libro vennero realizzati. Ora vedono la luce, nella versione inviata da Toti Scialoja alla Rai, insieme alle riproduzioni dei bozzetti dello stesso Scialoja per le scene e i costumi. Il nucleo dell'invenzione coincide appunto con una coppia di oggetti; gli «interessi di Scialoja e di Calvino» spiega il curatore nella bella *Prefazione* «evidentemente convergevano»; infatti «il principio teorico per cui una stessa cosa cambia significato a seconda del contesto (sia esso verbale o gestuale) era stato applicato in maniera sistematica da Calvino nel *Castello dei destini incrociati*».³¹

È ancora Barenghi, insieme a Paolo Squillacioti, a curare le lettere fra Italo Calvino e Leonardo Sciascia: *L'illuminismo mio e tuo. Carteggio 1953-1985* («Oscar Cult»).

³⁰ Bruno Falchetto, *Prove d'immaginazione*, in Italo Calvino, *Un dio sul pero. Racconti e apologhi degli anni Quaranta*, a cura di Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 2023, p. VII.

³¹ Mario Barenghi, *Prefazione*, in Italo Calvino, *Il teatro dei ventagli*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2023, p. XI.

Lo scambio comincia nella primavera del 1953, il 19 maggio, quando Sciascia scrive a Calvino chiedendogli per recensione una copia di *Caratteri* di Mario La Cava, uscito quell'anno nei «Gettoni», e invitandolo a collaborare alla rivista «Galleria». Prende avvio così un rapporto epistolare che prosegue regolarmente per un ventennio, lungo l'arco di tempo cioè in cui i due scrittori quasi coetanei compongono le loro opere decisive. Il dialogo conosce una flessione dalla fine degli anni Settanta; li divide, in quel periodo, il diverso atteggiamento su due questioni politiche e morali: la rinuncia dei giudici popolari nel processo di Torino contro le Brigate rosse e le responsabilità della morte di Moro. Ma nel frattempo i due corrispondenti avevano affidato alle lettere un intenso scambio. Per esempio, Sciascia trova «incantevole» *Il barone rampante* e ne scrive una recensione per il «Ponte»; il recensito, da parte sua, giudica quell'articolo «uno dei più belli che mai abbia avuto». Più tardi, notando in *A ciascuno il suo* la felice convergenza tutta sciasciana tra «commedia di caratteri» e «saggistica storico-letterario-filologica», Calvino rileva attraverso una sua immagine caratteristica (la scacchiera) un connotato che ancora oggi segna tanta fiction di ambiente regionale: «La soddisfazione che danno le storie siciliane è come quella d'una bella partita a scacchi, il piacere delle infinite combinazioni di un numero finito di pezzi» (10 novembre 1965).³² Sciascia saprà farne tesoro.

L'epistolario, come mostrano il carteggio con Sciascia e soprattutto le lettere a Chichita, è forse il settore dell'opera che meglio aiuta a capire chi è stato davvero Italo Calvino. I racconti, i romanzi, le altre scritture ci consegnano infatti un'immagine più o meno indiretta, ma sempre conseguente all'idea autoriale che implicitamente ne ricaviamo. Provenendo da un testo finito, pubblico, quell'immagine resta fissa, immobile anche se magari sfocata; varia, certo, da un libro all'altro ma corrisponde sempre a un soggetto canonico. Le lettere proiettano invece l'immagine in movimento di una persona che ci appare viva, perché i suoi pensieri e esperienze non sono ancora cristallizzate. Quest'immagine ci viene ora restituita nella sua dinamica dalla nuova edizione, a cui si accennava, delle *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, «Oscar Moderni Baobab», Dalla prima edizione nei «Meridiani» sono passati ventitré anni, durante i quali il curatore, come scrive nell'Avvertenza, non ha smesso di cercare lettere di Calvino, trovandone, scegliendone e annotandone «molte altre delle innumerevoli da lui scritte».³³ L'aggettivo in questo caso non è un'iperbole: non si comprenderebbe chi è stato Calvino senza rendersi conto della enorme quantità di lavoro e di scrittura, diversamente creativo e spesso criticamente impegnato, che l'epistolario testimonia. Le lettere aggiunte sono circa un centinaio: risaltano quelle a Giovanni Falaschi (1973-1974) intorno a letteratura e Resistenza, esemplari per il tema e per l'esperienza redazionale mostrata da Calvino; a Renato Solmi sull'invasione dell'Ungheria; a Cesare Cases; a Natalia e Carlo Ginzburg. Tra le missive dei primi

³² Italo Calvino, Leonardo Sciascia, *L'illuminismo mio e tuo. Carteggio 1953-1985*, a cura di Mario Barenghi e Paolo Squillaciotti, Milano, Mondadori, 2023, p. 166.

³³ Luca Baranelli, *Avvertenza alla nuova edizione* (2023), in Italo Calvino, *Lettere*, cit., p. XXXI.

anni, molte destinate al padre Mario o al compagno di scuola Eugenio Scalfari, e quelle degli ultimi mesi (tra gli altri, a Maria Corti, a Primo Levi, a Fernand Braudel), scorrono le stagioni della vita e delle opere calviniane insieme ai nomi e ai fatti che hanno caratterizzato la storia e la cultura del secondo Novecento.

In questo senso, l'epistolario è una rete, un sistema di connessioni di cui per quasi mezzo secolo Calvino è stato un nodo fondamentale. Per illustrarlo, potremmo usare la metafora delle sinapsi a cui si è già fatto ricorso, e a cui rimanda una definizione in cui ci s'imbatta nel mezzo di un libro (anzi, un iper-libro) che, per forma e misura, somiglia a sua volta a una rete: la formula è «autobiografia della mente di Calvino» e il testo da cui proviene è *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore* di Domenico Scarpa.³⁴ Summa e sviluppo del lavoro del critico su uno dei suoi autori privilegiati, il saggio è già un punto di riferimento nella bibliografia calviniana. Non solo per l'estensione ma anche e soprattutto per due aspetti: uno di forma, l'altro di contenuto. Il primo riguarda appunto la concezione e la struttura, basata sull'alternanza di capitoli-annale e capitoli-saggio su temi, questioni, prospettive che s'intreccino e attraversano l'opera di Calvino, quasi restituendone la complessa rete mentale, appunto. Il secondo aspetto è la quantità di notizie e risultanze critiche che Scarpa fornisce, componendo una storia di Calvino che è insieme una storia culturale del Novecento.

Forse è in questo modo che dovremmo rispondere alla domanda «chi è stato Italo Calvino?», cioè seguendo le tracce di tutti i suoi incontri, percorrendo le rotte dei suoi viaggi, ricostruendo le sue letture...

Sembra una storia delle sue, e non potrebbe essere altrimenti.

³⁴ Domenico Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli, 2023.

interventi

Nicola Merola

Per Giorgio Patrizi

Agli affollati funerali di Giorgio Patrizi (1949-2023), eravamo tutti visibilmente commossi, intorno alla compagna Daniela e ai figli. Facendosi interpreti dello stato d'animo generale, hanno parlato di lui Corrado Bologna, Paolo Petroni e Daniela Carmosino, che lo ha amorevolmente assistito fino all'ultimo momento. Per una volta, le parole di commiato sono riuscite a restituire l'immagine più veritiera dello scomparso, che non è stato solo uno studioso universalmente apprezzato per le qualità umane e scientifiche, ma ha incarnato esemplarmente la funzione magistrale, mettendo un sicuro talento critico al servizio di una ricerca versatile e rigorosa e suffragando costantemente con la generosità, l'onestà intellettuale e il garbo, le scelte più audaci alle quali non ha mai rinunciato neppure la sua didattica. Tutte doti riassunte e rilanciate nella sua commemorazione da Bologna, quando ha individuato il tratto distintivo dell'amico e collega nella mitezza.

Patrizi, formatosi alla scuola romana di Nino Borsellino, è stato dal 2002 professore ordinario di Letteratura italiana all'Università del Molise, e prima ricercatore e associato alla Sapienza di Roma, lasciando un grato ricordo presso allievi e colleghi, anche quelli incontrati da *visiting professor* nei corsi e seminari da lui tenuti in molte università non solo europee. Alla militanza accademica e alla ricerca, Patrizi ha affiancato una significativa presenza nel dibattito culturale, coronata dalla direzione di una importante rivista scientifica, «Immagine & Parola», nel consiglio direttivo della quale accanto a sé ha voluto studiosi internazionali di riconosciuto valore, come il suddetto Corrado Bologna, Marcello Ciccuto, Georges Didi-Huberman, Giuseppe Di Giacomo, Arturo Mazzarella, Pietro Montani, Victor Stoichita.

La sua nutritissima produzione scientifica¹ ha riguardato, a parte le non poche eccezioni, la cultura cinquecentesca, specialmente il Rinascimento, e quella ottocentesca, su di esse esercitando nella maniera più appropriata, come un opportuno complemento, le approfondite competenze da lui maturate in ambito teorico. Oso anzi dire che la teoria della letteratura è stata fin dall'inizio, e è rimasta sempre, sullo sfondo di una indagine a largo spettro, in cui la stessa ammirevole versatilità, se non fosse stata metodica e capillare, avrebbe potuto essere scambiata per irrequietezza. L'apparente dispersione risultava piuttosto funzionale a una specie di sperimentalismo, quello di una riflessione teorica tanto inevitabilmente

¹ La *Bibliografia di Giorgio Patrizi* – in *Buone maniere. Iconologie, linguaggi, manierismo, antagonismi. Studi in onore di Giorgio Patrizi*, a cura di Daniela Carmosino e Francesco Rizzo, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021 – elenca quasi duecento titoli (183, se ho contato bene), tra libri, saggi, presentazioni, relazioni convegnistiche, voci enciclopediche. Ovviamente soltanto le monografie saranno tutte almeno nominate in questo *Ricordo*.

approssimativa, quanto indispensabile alla rincorsa di una risposta finale sulla letteratura e sull'arte, la pantera profumata della modernità.

Lo dico anche sulla base di una conoscenza personale, che risale sì agli studi universitari di Patrizi, senza sua colpa, tra gli ascoltatori di uno dei brevi corsi di esercitazioni che tenni alla Sapienza, quando ancora l'ateneo romano non aveva ripreso il suo nome antico, ma è diventata vicinanza ideale tra colleghi e consolidata amicizia negli anni successivi. Il punto d'origine del suo lavoro sono stati peraltro i più immediati postumi di quelle esercitazioni (limitate al 1970-1971), che per un breve tratto mi consentirono di frequentare, non più da docente, Giorgio e qualche suo condiscipolo in un paio delle molte riunioni che allora si tenevano per parlare di letteratura, spacciandole per momenti della missione politica assegnata al lavoro intellettuale nell'immediato doposessantotto, ma con l'idea fissa della rivista da fare. Con la rivista, anzi con la rivistina, a voler essere sinceri, anche quelli come me un po' meno giovani si illudevano di passare all'azione, nel modo sbrigativo con cui allora sembrava di poter fare i conti con la coscienza civile mentre ci si sentiva autorizzati a occuparsi di letteratura e di arte.

La teoria della letteratura era l'orizzonte alternativo (in realtà, l'unico a disposizione) capace di contenere e di rendere compatibile la futilità imputata a romanzi e poesie, e aggirata appunto dall'astrattezza monastica della teoria, con la priorità di un impegno che, già solo per essere tale, restava agli antipodi della predilezione letteraria da tutelare, pur condizionandone la sopravvivenza. Il Pasolini del quale avevamo parlato all'università, e che esemplificava drammaticamente le pulsioni contraddittorie di quel periodo, si rivelò propedeutico perché Patrizi, gettandosi insieme con Filippo Bettini, Mirko Bevilacqua, Marcello Carlino, Stefano Giovanardi, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, nell'avventura della rivista «Quaderni di critica» (1973), ravvisasse nella Neoavanguardia una letteratura consustanziale alla teoria e forse in essa risolta e un'azione simulata in maniera più verosimile, quella di una militanza settaria e predisposta alla conversione politica, di tempra ovviamente rivoluzionaria, come imponevano lo slancio avanguardistico e la solidarietà associazionistica dei militanti. Il sodalizio e la rivista, che smise quasi subito di essere un periodico, sono durati nel tempo, senza né abiure né pentimenti opportunistici.

Era in tutt'altro senso teorica anche la più viva e limitata esigenza emersa con la nuova composizione sociale degli studenti in un'università che si avviava a diventare di massa, senza essere preparata né ai numeri, né a una utenza tanto differenziata, e rimaneva esposta, specialmente nelle facoltà umanistiche, a spinte inconciliabili, la laurea facile e le mete più ambiziose, ugualmente favorite dalla situazione e dall'ideologia. Alle assemblee per il voto politico e alle future ronde proletarie, con i relativi ridimensionamenti delle aspettative e dei programmi da parte dei professori, corrispondevano esigenze gestionali inedite e stringenti, che avrebbero suggerito il reclutamento informale di aspiranti alla docenza. Appena laureato, anche Giorgio si è messo in gioco, accettando la responsabilità di seminari e laureandi da seguire come

collaboratore volontario e avviando insieme l'andirivieni temporale di una formidabile operosità, che, a partire dalla Neoavanguardia e dalle sue negazioni paradossali, ha toccato i molteplici temi di una produzione scientifica di gran rilievo, uscita regolarmente dal 1972 al 2023 (solo nel 1978 e nel 2006 non è uscito nulla di suo), così come si è distribuita tra il Cinquecento e gli ultimi secoli e, con uno squilibrio maggiore, tra monografie e saggi sparsi.

I libri di Patrizi sono stati *Roland Barthes o le peripezie della semiologia*;² *Il mondo da lontano. Fatti e racconto nei romanzi di Verga*;³ *Il tempo imperfetto. Dispositivi critici negli anni della restaurazione* (1980-1995), con Claudio Mutini;⁴ *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*;⁵ *L'Umorismo di Pirandello*;⁶ *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*;⁷ *Gadda*.⁸ A essi vanno aggiunte le curatele di *Il saggio nel Novecento* (con Walter Pedullà),⁹ e di edizioni di Pirandello, Cacciatore, Gozzano, Verga, De Roberto, Capuana, Fogazzaro. Per quanto considerevole, quello delle monografie rappresenta un aspetto minoritario rispetto alla messe sterminata delle pubblicazioni saggistiche di Patrizi. La sua formazione scientifica, senza rinnegare né le profonde radici accademiche né la tentazione militante, ha avuto uno snodo decisivo con la collaborazione all'*Enciclopedia Italiana*, mai venuta meno, ma intensissima per vari decenni dopo la laurea, e con l'amicizia contratta con uno dei redattori del *Dizionario biografico*, Claudio Mutini, insieme con il quale nel 1996 firmò *Il tempo imperfetto*. Per l'Istituto dell'Enciclopedia italiana, tra il 1979 e il 2021, Patrizi ha pubblicato la monografia *Roland Barthes*, e voci importanti come quelle relative a *Castelveltro*, *Castiglione*, *Cesarotti*, *Vittoria Colonna*, *Benedetto Croce*, *Jauss*, *Postmoderno*, *Todorov*, *Gadda*, *Letteratura e arti visive*, *Petroni*, *Poetiche del 500 e 600*, *La lingua della critica d'arte*.

Più in genere frequente è stata la sua adesione a progetti enciclopedici: dal presago *La "lettura" dell'arte*¹⁰ alle corpose collaborazioni a un'altra delle grandi opere einaudiane (*Il libro del Cortegiano* e la trattatistica sul comportamento; *Il "Galateo" di Della Casa*; *Le "Novelle" di Matteo Bandello*; *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari*).¹¹ Più cospicuo è stato il gettito dei suoi contributi alla *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà: *Forme e esperienze narrative. La novella*; *Giorgio Vasari e la letteratura artistica*; *Il dibattito sull'arte. Poetica e retorica*; *Il*

² Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979.

³ Catania, Fondazione Verga, 1988.

⁴ Roma, Bulzoni, 1996.

⁵ Napoli, Liguori, 1997.

⁶ Roma, Lithos, 1998.

⁷ Roma, Donzelli, 2000.

⁸ Roma, Salerno, 2014.

⁹ Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 2009.

¹⁰ In *Storia dell'arte italiana*, vol. X, a cura di Giulio Bollati e Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1981.

¹¹ Il primo in *Letteratura italiana*, vol. III, a cura di Alberto Asor Rosa, *Le forme del testo. La prosa*, ivi, 1984, mentre i contributi successivi sono tutti ivi compresi, vol. II, 1993, della sezione *Le opere*.

*Cortegiano e il Cittadino. La trattatistica rinascimentale sul comportamento; Teoria e ideologie della critica ottocentesca. Francesco De Sanctis; La critica letteraria del secondo Novecento. Teorie, metodi, autori; Vent'anni di poesia. 1960-1989; La ricerca poetica dagli anni Ottanta agli anni Novanta.*¹² A essi va aggiunto infine *La nascita delle poetiche*, con cui Patrizi partecipò all'originale *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo.¹³ Come si vede si tratta di una produzione regolare e consistente, dalla quale l'autore non ritenne di ricavare gli ulteriori volumi personali che già così si intravedono e costituiscono un motivo di rimpianto e di accresciuta ammirazione per lo stile superiore e la confermata eccezionalità di un accademico senza smanie accademiche, come attesta la sua permanenza fino al pensionamento nell'ateneo molisano. Per dargliene concretamente atto, il partito migliore mi pare sia quello di evidenziare dentro la mole spropositata di questa ininterrotta ricerca, se non un filo conduttore, la mossa rivelatrice della passione che gli ho attribuito prima e non era una sua esclusiva, ma è da lui stata assecondata in un modo inconfondibile. Torno dunque agli esordi di Patrizi e al nesso, allora invano messo in discussione, tra il marxismo militante e la neoavanguardia, che prestò al reazionario Carlo Emilio Gadda la fama di dissacratore dei valori borghesi e della letteratura corrente, e retrocesse al consumismo scrittori affermati come Bassani e Cassola. Dopo i primissimi, il quarto e il quinto articolo di Patrizi sono già gaddiani (e concomitanti con la morte dello scrittore), l'uno in un fascicolo dei «Quaderni di critica», divenuti nel frattempo una serie di libri, e l'altro nella antologia a sua cura *La critica e Gadda*.¹⁴ Che il titolo di quest'ultimo, *Dal movimento delle parole al movimento delle strutture*, si allinei alla tendenza allora dominante, non impedisce di leggervi una precoce riserva nei confronti di ogni riduzione strumentale del letterario, quella che resterà per lui un nodo da sciogliere, anzi la *crux* di tutta la tradizione interpretativa del secondo dopoguerra, forse proprio perché il riduzionismo politico stava ormai rasentando il ridicolo e pareva una provocazione involontaria. A questo titolo, più che a quanto il saggio diceva, Patrizi è rimasto sempre in qualche modo fedele, sviluppandone lucidamente le implicazioni meno scontate.

Se già sono degni di nota l'arco cronologico e la frequenza con cui Patrizi si è occupato di Gadda (una monografia e dodici articoli usciti tra il 1975 e il 2020 dell'eloquente «*Istanti strappati alla trama*». *Gadda secondo Risset*),¹⁵ la sua competenza gaddiana può essere considerata la premessa della prospettiva interdisciplinare da lui successivamente adottata. Nella monografia, vincitrice del premio Flaiano per la narrativa un anno dopo la sua uscita, l'irrinunciabilità della letteratura e la rivendicazione del suo ruolo specifico vengono sottratte agli approcci

¹² A cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Motta, 1999: i primi due contributi nel vol. V, il terzo, il quarto e il quinto nel vol. VI; il sesto nel vol. VII; gli ultimi tre nel vol. X.

¹³ Vol. II, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

¹⁴ Bologna, Cappelli, 1975.

¹⁵ In *Avanguardia a più voci. Scritti per Jacqueline Risset*, a cura di Umberto Todini, Andrea Cortellessa e Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.

unilaterali che di fatto lo negavano: l'ipoteca linguistica a lungo dominante, il perdurante pregiudizio ideologico e filosofico, il biografismo pettegolo, la troppo accentuata afferenza poliziesca dei due romanzi maggiori e le altre interpretazioni precostituite (se non stereotipi, sceneggiature interpretative che alle ragioni di Gadda non rendevano ragione, come quella psicanalitica o quella avanguardistica).

Patrizi ha invece caratterizzato quella di Gadda come una creazione (per modo di dire, ma non meno fondatamente) stereometrica, quella che intanto disegnavano complementariamente sia l'ingombro spettacolare della scrittura, con la paradossale opacità di una strenua applicazione espressiva, che l'effervescenza argomentativa attraverso la quale procedeva il discorso del prosatore eccelso che per il critico aveva la meglio sul narratore. Questa metaforica tridimensionalità, riscontrabile come tale sin dal più elementare funzionamento della lingua e concretamente attivata dalla necessità dell'interpretazione da parte della critica, gli consentiva di volgersi senza pregiudizi alla letterarietà, ma non con la stessa sicumera di quando quasi tutti si arrogavano il compito di riconoscerla, non troppo dissimile dalla pretesa idealista di distinguere poesia e non poesia.

Se si guarda all'altro capo del percorso di Patrizi, ci si imbatte in una correzione di rotta sorprendente finché almeno non venga riconnessa alla chiave interdisciplinare già efficacemente collaudata contro le intimidazioni iconoclaste, con la chiamata a consulto di specialismi vari intorno alla letteratura, e a lui familiare sin dai ricordati contributi all'*Enciclopedia Italiana* e alle opere collettive dirette da maestri e amici più anziani come Asor Rosa o Borsellino & Pedullà. Ben presto, con *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte* cit. e con il cruciale *Le ragioni dell'ekfrasi. Origini e significato delle narrazioni vasariane*,¹⁶ ripreso da *Tra parola e immagine: ragioni translinguistiche dell'avanguardia*,¹⁷ la digressione artistica cessa di essere tale.

Di *Inizi*, la presentazione del numero inaugurale della rivista «Immagine & parola»,¹⁸ non sono dunque sorprendenti né il tema, né il ricco retroscena dottrinale al quale nell'occasione guarda il critico, ma che la linea dettata a una ricerca da condurre insieme con specialisti di diversa formazione e provenienza sia preposta da Patrizi a contestualizzare e reinterpretare le opere d'arte, comprese quelle letterarie, con la libertà e l'audacia di prammatica quando la lettura critica è per definizione (non per elezione?) impropria e si qualifica come ecfrasi, giovandosi degli «strumenti stilistici relativi allo scopo», allo stesso modo delle «descrizioni, ovviamente verbali, di opere figurative da parte di critici d'arte».¹⁹

Il più noto incontro della critica letteraria con l'ecfrasi, associata al modello insuperato di Roberto Longhi anche da Gianfranco Contini, è stato in anni recenti

¹⁶ In *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004.

¹⁷ «Italianistica», XXXVIII, 3, 2009.

¹⁸ I, 1, 2020.

¹⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Vestibula artis*, in *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 10.

quello di Pier Vincenzo Mengaldo, dal quale ho appena citato. Il suo *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, tocca i momenti salienti del confronto moderno della critica europea con le arti figurative, senza pregiudizi nei confronti delle risorse stilistiche mobilitate dalla descrizione, che non comportano di per sé dipendenze dall'*artifex additus artificum* dell'estetismo dannunziano, ma sono poste al servizio di una serrata disamina linguistica tutt'altro che insensibile alla concomitanza degli altri fattori e neppure titubante di fronte all'arsenale stilistico del quale si avvalgono efficacemente le numerosissime testimonianze in esso escusse.

Dal canto suo Patrizi, che invece guarda ancora soprattutto alla teoria, può ricondurre alla tradizionale dialettica tra la funzione semantica e quella formale e alla sintesi che deve provvisoriamente comporre lo stato d'emergenza conseguente alla centralità dell'interpretazione, convitato di pietra e complemento invisibile della modernità letteraria, che la presuppone, la anticipa e, per contemplare come si conviene anche i casi estremi, scopre e decreta i limiti di qualsiasi verbalizzazione la esprima, come l'ecfrasi inadeguata a render oggettivamente conto delle opere e dei loro linguaggi, sia che essi alla verbalizzazione rimangano estranei e irriducibili alla sua linearità spaziale e alla sua durata, sia che invece consistano in una precedente verbalizzazione. Non a caso, un passo ulteriore in questo senso sarebbe poi stato compiuto con il secondo editoriale di «Immagine & parola», *Tra Visibile e Invisibile, Dicibile e Indicibile: la voce e la dialettica originaria*,²⁰ dove si riaffaccia per essere laicamente riabilitato il fantasma dell'ineffabilità, che non è esclusivo dell'ecfrasi, ma riguarda l'irriducibile unicità convenzionalmente riconosciuta agli individui (*individuum ineffabile*) in campo artistico e letterario.

Intendendo però il parlar figurato della critica d'arte e le stesse risorse stilistiche analizzate da Mengaldo come un complemento necessario della descrizione e la conferma della problematicità di ogni verbalizzazione, arbitraria finché, divenuta anche ridondante, non confessa la propria infedeltà, non si fa forse che prendere atto della connivenza comunque concessa alla finzione, affinché sopravvivano strumentalmente e possano essere liberamente interrogati e reclutati dalla critica, e potenzialmente dal lettore, gli aspetti che si lasciano cogliere dai più diversi punti di vista, e non solo da quelli proposti dall'autore, né più né meno che in un'opera d'arte figurativa, dove però, mentre la prospettiva è quella dell'artista, temporalità e gerarchie, rispettivamente impercettibili e aleatorie, dipendono piuttosto da chi vede e descrive. Ecco perché il *rendez vous* della critica letteraria con quella figurativa, fissato dalla seconda e più familiare alla prima, può essere un progetto (è di Longhi l'idea che esso dovesse avere le prerogative del romanzo), che affida la propria più efficace realizzazione proprio alla libertà delle scelte possibili e alla copertura della finzione, da essa rilevando la legittimazione dell'illusionismo e la pretesa di scovare intenzioni e di promuovere gli effetti a dati di fatto. Non si capirebbe altrimenti il valore assegnato alle citazioni, tanto eloquenti e magari insostituibili se si tratta di

²⁰ II, 2, 2021.

illustrare una tesi, quanto pleonastiche o peggio fraudolente se vengono caricate di responsabilità probatorie. Che poi come prove continuino a essere adoperate, non compromette l'onorabilità di chi le produce, ma ribadisce la loro natura letteraria. In questo modo, se non m'inganno, Patrizi si propone di gestire la complessità, pensando alla funzione metadiscorsiva che alla critica compete da sempre e fittiziamente riesce a contenere, come la letteratura, ciò che di fatto le sfugge, le persone e le cose, ma anche e soprattutto il tempo e lo spazio.

Come ho cominciato, finisco con i rapporti personali, i bei ricordi di ciò che abbiamo fatto insieme e il rammarico per i troppi vuoti che si sono creati nei cinquantatré anni della nostra amicizia, le occasioni d'incontro recentemente mancate (nonostante le insistenze di Angelo Pupino e poi a causa della sua malattia), gli amici comuni che non ci sono più, la sua intermediazione per i miei primi contatti all'Enciclopedia, gli inviti che ci siamo scambiati e non abbiamo fatto in tempo a rinnovare, il convegno calabrese in cui mi ha presentato la sua Daniela, quello Mod di Padova e Venezia quando mi ha fatto conoscere il figlio, la commemorazione di Stefano Giovanardi a Campobasso, insieme con un altro amico che non c'è più, Paolo Mauri, le idee che avevo maturato con negli ultimi anni con l'esperienza di «Oblio» e non ho avuto l'occasione di discutere con lui, che pure collaborò volentieri alla rivista, il libro nuovo che non potrò mandargli.

Mi onora e mi commuove che l'ultima pubblicazione da lui licenziata per le stampe, e uscita pochi mesi prima della sua scomparsa, sia stata quella di *Prefare o narrare: due percorsi della scrittura verghiana*, uscito nella sezione sul centenario verghiano di «Esperienze letterarie»²¹ affidata alle mie cure. Giorgio ritardò la consegna del suo pezzo e la restituzione delle bozze corrette e non ne chiese mai all'estratto. Era la tempra rinascimentale della sua sprezzatura e della sua inesausta prolificità, non una stravaganza snobistica. Sicuramente, prima che le sue condizioni peggiorassero, avrà preferito pensare al progetto successivo.

²¹ XLVII, 3-4, 2022.

Mario Sechi

Valutare e mappare, ovvero: del magazzino delle *Humanities*

1.

L'istituzione dell'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca) risale al 2006, e rappresenta un altro degli importanti lasciti dei governi progressisti al processo di ristrutturazione – in senso neoliberista e mercatista – del sistema dell'istruzione superiore e della ricerca in Italia. Il fatto che i successivi governi di centrodestra abbiano proseguito sostanzialmente sulla stessa linea, e che l'intermittente ritorno al potere dei partiti di centrosinistra non abbia suscitato l'esigenza di correggere – non dico di ribaltare, ch  sarebbe stata una sconfessione – disfunzioni ed effetti negativi delle leggi fin li approvate, pare confermare la sostanziale continuit  di modelli ideologici divenuti dominanti nella lunga ondata di reazione ai movimenti di contestazione e di riforma degli anni Sessanta e Settanta. Del resto, gi  nella fase costituente dell'universit  dell'autonomia, secondo i criteri ispiratori della cosiddetta riforma Ruberti,¹ le linee guida dei nuovi statuti di Ateneo prevedevano l'istituzione di Nuclei di valutazione, da intendersi come strutture tecniche di controllo della produttivit  scientifica e della operosit  didattica delle comunit  accademiche, con ci  per la prima volta avallando la messa in discussione di un'autonomia sin allora fondata sulle prerogative della docenza e sull'autogoverno degli organi dei Dipartimenti e delle Facolt . A esperti di statistica, di gestione aziendale, di comunicazione, furono affidati compiti di monitoraggio, poi anche di sorveglianza, che parvero dapprimo scarsamente incisivi, se non – in parte – sulla ripartizione delle risorse finanziarie e di personale. Dall'insediamento della agenzia nazionale ANVUR, supportata dal CINECA, furono invece delegati a questa tecnostruttura una serie di poteri e di funzioni di *governance*, tali da alterare in modi sempre pi  sostanziali le tradizionali garanzie di libero esercizio dell'attivit  di ricerca e della docenza.

La valutazione secondo l'ANVUR si avvale di indicatori quantitativi (numero di pubblicazioni in un determinato arco di tempo, indici di circolazione e disseminazione dei "prodotti", misurati con criteri bibliometrici in base al numero delle citazioni) e qualitativamente gerarchici (in ordine decrescente di peso e di

¹ Ho provato a tratteggiare un bilancio ragionato della grande riforma dell'Universit  nata col ministro Antonio Ruberti e proseguita con un notevole sforzo programmatico delle pi  fervide menti del centro-sinistra degli anni Novanta, nel mio breve saggio intitolato *Il docente digitale*, pubblicato in «OBLIO», 38/39, X, autunno 2020, pp. 276-288.

rilevanza: articoli su riviste classificate; *paper* per convegni e seminari; monografie; recensioni e curatele). L'applicazione di tali indicatori, in una prima fase orientativi e successivamente prescrittivi, è stata estesa dai requisiti di partecipazione dei candidati alle tornate dell'ASN (Abilitazione Scientifica Nazionale), in base al rispetto delle cosiddette mediane, ai requisiti di eleggibilità dei commissari di concorso, finendo in questo secondo caso per rimettere in discussione lo status giuridicamente non revocabile del professore universitario. Sulle contraddizioni e sugli effetti distorsivi esercitati sulle dinamiche dell'autonomia culturale e scientifica della comunità accademica da queste misure di controllo dell'ANVUR, basti rinviare qui ai numerosi e circostanziati interventi pubblicati sul sito ROARS, ai moniti e alle prese di posizione talvolta aspre, quanto improduttive, che ne sono derivate, da parte di singoli studiosi e di gruppi.² Mi limito ad aggiungere ancora un cenno alle continue modificazioni, in senso sempre più fiscale, delle procedure prescritte per la valutazione delle scuole di dottorato o dei progetti PRIN, per i quali ultimamente si è giunti a uno *screening* preventivo delle singole figure dei coordinatori, sulla base della loro presunta autorevolezza e notorietà, vale a dire degli indici di produttività e di premialità in precedenza acquisiti e registrati.

2.

Ma la questione specifica su cui vorrei concentrare le mie riflessioni riguarda l'effetto di sottile manipolazione della qualità e della funzione (anche come funzione sociale, per quanto ormai sbiadita, e infine disconosciuta) dei "prodotti" scientifici, soprattutto ma non solo in ambito umanistico. Senza esibire preventivamente alcuna giustificazione metodologica o teorica oppure politica a tale assunto, l'ANVUR dà per scontato che l'articolo su rivista, dotata di *impact factor* e *peer reviewed*, costituisca l'esempio di massima trasparenza, utilità e diffusività del lavoro di ricerca. I requisiti prescritti consistono in una misura standard (in numero di caratteri), nell'unicità del tema (*un caso di studio*), ritagliato come un torso dal suo vivo e aggrovigliato retroterra storico ed epistemologico, nell'escussione illimitata di bibliografie e di fonti in tutte le lingue parlate o morte, nell'utilizzo (scrivono così, non più uso) di strumenti informatici, catalografici, anche ipertestuali, *link*, figure e altro, e di un determinato *layout*: risultando dal rispetto di tali consuetudini e regole, verrebbe a risaltare l'originalità del "prodotto", a garanzia anche della sua facile mappatura e del suo agevole incasellamento nei percorsi algoritmici dei *browser*. Va da sé che attraverso le parole chiave e le dichiarazioni di attinenza a un settore si esclude o quanto meno si scoraggia ogni circolazione interdisciplinare della sostanza

² A titolo di esempio, cito qui solo alcuni interventi tra i più recenti: Redazione, *Dire che i criteri ANVUR sono dannosi è una montatura in malafede?* (31 gennaio 2020); Redazione, *MIUR: ANVUR "ente inquisitorio e burocratico" ha instaurato la dittatura dell'algoritmo* (6 febbraio 2019) [riporta il testo di una lettera aperta di Giuseppe Valditara ai rettori italiani]; Redazione, *Il CUN attacca Anvur: manca trasparenza, «rendere noto algoritmo di calcolo»* (1° agosto 2018). Sul tema specifico della *peer review*, cfr. Luca Illetterati, *La valutazione della ricerca come nuovo principio di autorità* (19 maggio 2021); Marco Viola, *Perché abolire la peer review (e come sostituirla)* (24 gennaio 2020).

problematica del contributo, e si legittima l'egemonia delle corporazioni accademiche dominanti, o di quelle che il mercato riconosce tali. Inutile soffermarsi sul significato implicito nella svalutazione delle classiche monografie, nelle quali la pluralità dei temi interconnessi presupponeva il possesso di una visione d'insieme del campo di ricerca, e delle implicazioni teoriche e metodologiche che su quel campo dovrebbero confrontarsi e misurarsi. I volumi di saggistica o di storiografia o di filologia degli studiosi formati in questo nuovo clima, derivando ormai quasi sempre dall'assemblaggio di saggi pensati e progettati per rivista, presentano un tasso di consapevolezza dei nodi complessi della ricerca generalmente ridotto. Inutile anche sottolineare quanto risulti discutibile il declassamento al rango di *paper* di tante relazioni a convegni tenute su invito dei comitati scientifici, e vagliate da essi prima della pubblicazione: in qualche caso il revisore designato dall'editore degli Atti può smentire o contraddire gli Enti organizzatori, garanti *ex ante* della qualità dei contributi. Ultima eventualità, quella dei direttori di una collana editoriale che abbiano accolto o addirittura commissionato un libro, e che vedano bloccata la sua pubblicazione per intervenuto verdetto negativo dei *reviewer*.

3.

Siamo giunti al cuore della questione, vale a dire il modo di funzionamento di una comunità di studiosi che è oggi (ma già ieri e l'altro ieri, almeno dall'avvento della stampa) tendenzialmente planetaria (seppur articolata in aree geo-linguistiche e in branche di saperi specializzati), in riferimento all'universalità dei suoi potenziali fruitori e alla competenza riconosciuta dei suoi componenti. La brutale valutazione della qualità della ricerca in termini di successo (misurabile con il contatore delle citazioni, tarato a sua volta in base al moltiplicatore dell'*impact factor*) viene a consacrare oggi una lista sostanzialmente chiusa di riviste internazionali facenti capo alle più importanti società di editoria elettronica, cui si riconosce l'autorità di avallare linee di ricerca meritevoli di attenzione e risultati spendibili, anche in termini di brevetti. Se è vero che in ambito umanistico o di ricerca di base questi condizionamenti sono meno rigidi, e che le riviste autorizzate a selezionare la produzione sono riconosciute in base a scelte discrezionali (riviste di fascia A), è pur vero che anche in quegli ambiti il modo di produzione promosso e applicato è lo stesso. Aggiungerei una riflessione apparentemente marginale a proposito dell'effetto di *rebound*, che il sistema sopra descritto (*call* aperta e approvazione dei contributi proposti) determina sulla fisionomia culturale delle riviste stesse, giunte ormai a somigliarsi tutte, essendo sbiadite le appartenenze di scuola: chi distinguerebbe più, per limitarci all'italianistica italiana, tra i sommari di «Strumenti critici» e quelli di «Studi novecenteschi» o di «Poetiche»? Lo stesso vale, e forse ancor più, per le riviste classificate secondo SCOPUS o WoS, nei cui comitati di direzione spesso appaiono i soli nomi degli *editor*.

Forse a molti ancora sfugge l'enormità del salto compiuto negli ultimi decenni

nell'Europa continentale, dove operava da secoli, e ancora sopravviveva sino agli anni Sessanta del Novecento, lo spirito dell'università humboldtiana, erede delle comunità dei dotti e degli studiosi di epoca medievale e umanistica. Apparati burocratici tecnologicamente sofisticati e blindati regolano oggi un mercato chiuso, rifornito con l'ausilio di valutatori appositamente reclutati, e indotti ad applicare in segretezza (valutazione a doppio cieco) metri e indici strettamente funzionali alla auto-riproduzione di un determinato sistema. Strettissimo appare il nesso fra la tecnologia informatica che regola e veicola le candidature, le *submission*, le revisioni e le liberatorie conclusive, e la vera e propria manipolazione dell'impostazione e finalizzazione dell'attività scientifica, a cominciare dalla programmazione dei suoi *step*. Ma il punto qualificante consiste a mio parere nella fattuale insussistenza del rapporto fra pari, che dovrebbe essere garantito dall'anonimato dell'articolo sottoposto a valutazione e dalla copertura dei nominativi dei valutatori. Il giudizio dei quali assume di fatto la forza di un verdetto inappellabile, prendere o lasciare, sottraendosi ad ogni contraddittorio, mentre il valutato non può che piegarsi, sia nel caso di reiezione sia nel caso di correzioni sostanziali che gli vengano richieste, e che magari alterino l'impianto stesso dell'articolo proposto, in quanto interno a una linea di ricerca *in fieri*, aperta cioè a sviluppi non preordinati.

4.

La *review* del valutatore anonimo rappresenta una netta distorsione del criterio di giudizio che veniva espresso fino a non molto tempo fa nella recensione accademica o giornalistica o nel parere di un comitato editoriale, stroncatura o consenso che fosse, sempre esposti però alla prova d'appello o all'arbitrato di una libera comunità di studiosi, ma anche di un'opinione più vasta che a quella comunità guardava ed era in qualche modo connessa. Agli albori del giornalismo letterario, dal «Journal des savants» allo «Spectator», notizie e avvisi di pubblicazione di libri e opuscoli registravano – in modo non certo imparziale ma tuttavia aperto – la varietà degli apporti al sapere scientifico e letterario, e anche quando, come nella «Frusta» barettiana, venivano finalizzati alla tendenziosità di una critica sferzante, questa non pretendeva di prestabilite i requisiti minimi di ammissione al circuito della lettura. Tenere un giornale voleva significare³ promuovere una periodica diffusione dei prodotti dell'ingegno, arti e scienze, al fine di alimentare il confronto delle posizioni. Se a partire dall'età delle Signorie e degli Stati-Nazione si fece pressante la volontà di controllo del potere politico e religioso, è pur vero che le università si batterono quasi

³ A parte i *Giornali* di Antonio Bulifon, pubblicazioni periodiche di taglio annalistico totalmente funzionali alla autocelebrazione del potere politico ed ecclesiastico nella Napoli di fine Seicento, quasi tutto il giornalismo europeo delle origini nasce come mezzo di diffusione di notizie riguardanti le opere e gli studi dei "letterati", dunque come primo esperimento di pubblica circolazione del pensiero, delle scienze e delle arti. A questa esperienza si aggancia successivamente tutta l'evoluzione del giornale quotidiano, resa possibile dalla rivoluzione tipografica e dalla progressiva apertura verso il *mare magnum* delle notizie di cronaca, ossia verso la realtà sociale e culturale potenzialmente rappresentata dai lettori.

sempre per garantire una qualche franchigia di libertà e di libera espressione ai loro maestri e scolari.

Ma per cogliere appieno la rilevanza non solamente documentaria dell'attività recensoria bisogna guardare al suo successo e alla sua incidenza sul gusto e sulle idee dei lettori nell'epoca della piena modernità, da quando appunto il giornalismo raccolse in sé l'attenzione ai *faits divers*, alla vita degli uomini e delle donne non illustri, e cominciò a mettere in contatto in un circuito di comunicazione e di scambio dotti e non dotti, secondo una tendenza di tipo democratico. Mi riferisco in particolare a un secolo intero di storia della cultura e della società europea, «le siècle des intellectuels», dalla fine Ottocento alla fine Novecento, durante il quale la critica, come informazione e divulgazione ma anche come mediazione rispetto alle attese del pubblico di massa, venne assumendo forse la sua massima importanza e la sua più incisiva funzione.⁴ Dalla cerchia delle più austere riviste accademiche scaturivano una serie di stimoli e di suggestioni capaci di investire la stampa di informazione e i *magazine*, la circolazione di libri in edizioni popolari, i programmi della radio e della televisione. Forse mai più, né prima né poi, si sarebbe potuto immaginare un effetto di rimbalzo così vasto e capillare, dall'alto al basso, tale da dare respiro alla produzione delle conoscenze, delle forme e delle idee.

La recensione fu - dispiace scriverne al passato, dando l'impressione di sminuire il lavoro di una rivista come «OBLIO», meritoriamente nata e voluta come «osservatorio bibliografico» –⁵ un servizio per il lettore e un canale percorribile nei due sensi, per il confronto, lo scambio, il contrasto delle posizioni. Certamente il mercato delle lettere, già maturo, contemplava condizioni impari per attori e comparse, attribuendo alle firme più autorevoli e autorizzate un potere discrezionale di controllo sugli studiosi più giovani e sugli scrittori esordienti. E il baronato accademico teneva in pugno una massa di aspiranti ricercatori quasi tutti precari, in parte aggregati (ma anche segregati) negli spazi franchi delle riviste e riviste militanti. E tuttavia mai prima di qualche decennio fa si affacciò e prese forma un sistema di controllo e di auto-riproduzione dei modelli riconosciuti di ricerca e di studio, qual è quello che oggi tende a imporsi.

Quale filtro di revisione sarebbe oggi in condizione di poter validare testi come *l'Esposizione divulgativa della relatività* di Einstein, o le *Conferenze sulla*

⁴ I secoli d'oro della critica esposta ai condizionamenti del pubblico dei non dotti coincisero, come si sa, con quelli della piena espansione delle funzioni intellettuali, mediatrici e interpreti dei bisogni culturali e sociali del Terzo Stato e poi delle masse. Rinvio su questo, per la esemplare vicenda francese, al poderoso trattato di Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, che periodizza partendo da Zola e concludendo con Sartre.

⁵ Il programma originario di «OBLIO» fu esposto con sintetica sobrietà nel primo editoriale del 31 marzo 2011, che prometteva di provare a fornire – direi meglio a ripristinare, dopo anni di crescente desuetudine – non altro che «un servizio utile», cioè una rigorosa rassegna della produzione critica corrente nel campo della letteratura dell'Otto e del Novecento. Programma non esaustivo, ma necessario, si leggeva tra le righe, con l'auspicio di poter contribuire a «indirizzare in senso critico gli studi successivi». In riferimento non alla produzione accademica, ma al campo indifferenziato della varia produzione editoriale, già dal 1984, dunque in epoca parecchio antecedente all'avvento della rete, con la fondazione da parte di Cesare Cases e Gian Giacomo Migone dell'«Indice dei libri del mese» era stata dichiarata e assunta come nuovo impegno di servizio culturale l'urgenza di un'informazione bibliografica collegata alla stampa quotidiana.

psicoanalisi di Freud, o un articolo di Vittorini come *Scarico di coscienza* o *Le due tensioni*? Certamente i protocolli accademici hanno le loro legittime regole, ma la radicale separazione tra circuiti scientifici e circuiti culturali (dove contano e si esprimono le ragioni del dibattito teorico e persino – sia pur residualmente – ideologico, dei conflitti di tendenze politico-culturali, dell’alta divulgazione) rappresenta ai nostri giorni una lesione del tacito patto di circolazione e di diffusione aperta e non solo settoriale delle conoscenze e delle idee, rimasto in vigore in Europa per due secoli e più. Per effetto di tale frattura, mentre gli articoli classificati e indicizzati evitano tassativamente di inoltrarsi nell’aperto confronto di prospettive e di metodiche, le pratiche recensorie ancora operanti si sono ridotte in massima parte a “soffietti” promozionali o anodine catalogazioni, *battage* pubblicitario più o meno mascherato o schedature d’archivio. Forse non è svanita del tutto la memoria dei meno giovani italianisti, che sino a mezzo secolo fa erano abituati a scorrere gli schedari di riviste come «La Rassegna della letteratura italiana» o «Studi e problemi di critica testuale», «Lingua e stile», «Studi novecenteschi» o «Otto-Novecento», per non dire di «Quaderni piacentini», in ansiosa attesa di verdetti pesanti eppur appellabili in una dialettica di lungo respiro, importante non solo per le carriere ma per qualcosa di più, così parve.

5.

Sto per inoltrarmi, per poco e non senza esitazioni, in un territorio scarsamente sondato e neppure delimitato e descritto, che riguarderebbe la messa a fuoco di alcune delle caratteristiche mediamente ricorrenti nei prodotti della ricerca umanistica degli ultimi vent’anni. Caratterizzare e tipizzare è certamente arrischiato, soprattutto se non si dispone di campionature attendibili, né tanto meno di metodiche adeguate, e perciò si darà alle considerazioni che seguono un valore di spunto. Andrà inoltre chiarito che le generalizzazioni non implicano in nessun modo una svalutazione o contro-valutazione della platea dei già valutati o dei valutatori (cui riconosco di aver appartenuto, sia pure marginalmente), ma piuttosto una formulazione di ipotesi di prospettiva, che potrebbero interessare le politiche della ricerca, le strategie di investimento e di indirizzo più o meno auspicabili in una fase di confusa transizione come quella in cui viviamo.

Un primo requisito che si richiede agli articoli da parte del sistema di valutazione è quello di offrire il massimo di dati informaticamente acquisibili e manipolabili. La trattazione di un caso di studio non tipizzabile in un insieme di *key words* e non misurabile in liste o sequenze di *item* risulta di per sé poco apprezzabile. Perciò si incoraggia la produzione di archivi o repertori (di temi e di figure retoriche, di genealogie di forme e di generi), di testi filologicamente accertati, di lessici e bibliografie complete: queste ultime, sia come materiali da elaborare, sia come apparati di letteratura secondaria.

Il secondo requisito per l’ingresso nello spazio riservato dei saperi *reviewed* è quello

dell'anonimato. Anonimato del valutatore, che tuttavia agisce su investitura della Scienza incarnata nei *board* delle riviste, e anonimato del valutando, che deve scrostare dal proprio testo tutte quelle tracce, che renderebbero possibile la sua identificazione: riferimenti bibliografici autoreferenziali, inserti di vissuti e pensati per così dire extratestuali, stilemi troppo personali, peggio ancora idioletti e *apax legomena*. Al di là di questo obbligo di sterilizzazione di superficie, l'intento della regola imposta consiste nel tagliare di netto il legame genetico tra la personalità storicamente evolventesi dello studioso e la merce letteraria o scientifica che egli ha prodotto. Perde senso, o semplicemente non viene riconosciuta la progressione di un percorso intellettuale, la progettualità di una ricerca libera, magari zigzagante, erratica, salvo che *a posteriori*: cioè nella cartellina del CV che la rivista acquisisce a parte, e che l'autore stesso può creativamente narrativizzare in una specie di *Bildungsroman*, da esporre nelle bacheche elettroniche della propria università. Il terzo requisito è quello della lingua, l'inglese innalzato a quel ruolo di lingua universale del sapere che fu del latino fino al tempo di Galilei. Si tratta con tutta evidenza di una convenzionale convergenza verso un uso seccamente denotativo della lingua dei dotti (oggi sezionabile in una pluralità di lessici settoriali), forse in attesa di un neo-linguaggio informatico fatto di *byte*, depurato totalmente di ambiguità semantiche, che avrebbe oltretutto il vantaggio di essere misurabile senza conversioni algoritmiche. La lingua inglese, almeno dopo l'età elisabettiana, si affermò nell'Europa dei dotti come lingua dell'empirismo e delle scienze empiriche, poi dell'economia politica, e del realismo letterario. Altre lingue ne contesero in epoca moderna il primato, dal tedesco della filosofia classica e della neurologia, dell'archeologia e della filologia, al francese delle matematiche, del razionalismo, della psicologia e della sociologia, all'italiano delle arti, della musica e del teatro lirico. Ma come si è già detto l'inglese scientifico di oggi ha ben poco a che fare con l'inglese storico, non solo perché risulta ibridato e semplificato dagli usi comunicativi dell'anglo-americano ma perché raccoglie e incorpora in sé una massa di neologismi appartenenti all'informatica e alle tecnologie digitali di cifratura binaria (*cloud computing*, *big data analytics*, ecc.), esercitando anche attraverso di essi sui linguaggi complessi della riflessione problematica e dell'argomentazione discorsiva un effetto schiacciante. La stragrande maggioranza delle riviste internazionali classificate sulla base di *impact factor* sono editate in USA e in UK, e fanno riferimento ai grandi centri di ricerca di quei paesi, che dettano legge a cascata su campi anche assai distanti. Le riviste italiane di fascia A, appartenenti ad aree umanistiche storicamente caratterizzate da un netto predominio della tradizione di studi nazionale, sono spinte a internazionalizzarsi a volte in modi goffi e puramente di facciata, e soprattutto a uniformare procedure e standard alla *netiquette* vigente nel *peer to peer*.

6.

Molto anzi moltissimo ha promesso, e poco ha mantenuto, il modello *peer to peer*, la

democrazia della rete fondata sulla presunta equivalenza dei nodi, di volta in volta *client* o *server*, e altrettanto ha promesso nel comparto della ricerca il procedimento della *peer review*, che evidenzia sempre più opacità e storture. Si sarebbe dovuto abbattere un sistema di relazioni gerarchiche, e si è costruito un meccanismo di garanzie in gran parte fittizio, nel quale si perde ogni riferimento ai dati di realtà: chi valuta, perché e in nome di chi, di quali interessi economici e strategici nel controllo e nell'appropriazione di conoscenze e dati di conoscenza; chi è valutato, e con quali garanzie di rispetto del suo percorso e della sua storia di studioso, all'interno di una determinata scuola o alla confluenza di storie diverse e dialetticamente connesse. Il recensore e giudice mascherato rinuncia alla sua identità in cambio di una delega di potere che lo promuove a funzionario di un sistema autonomatosi Scienza, mentre il recensito e giudicato può recuperare il suo nome in quanto autore, solo dopo aver portato a termine l'esecuzione del suo compito in ossequio a istruzioni tipografiche e di *editing*, che contengono sotto traccia norme e procedure di adattamento alle regole di un mercato determinato e ristretto. Alla scherma delle recensioni e delle repliche, ciascuno con le sue armi, è subentrato un gioco di ombre cinesi.

in circolo

*La letteratura, l'ecocritica e la fine
del mondo (o dell'essere umano)*

a cura di

Francesco Sielo

Francesco Sielo

Sull'utilità dell'arte ai tempi dell'estinzione prossima ventura

Come sostiene Carla Benedetti nel suo libro *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, la consapevolezza di una possibile fine della specie umana a causa della crisi ecologica già in atto porta a una necessaria ridefinizione del ruolo e dell'utilità della letteratura nella società. Il presente contributo intende riflettere sui temi sollevati e in particolare sul rapporto tra modi narrativi e modi di pensiero, sulle connessioni tra le due culture e sulla capacità della letteratura e dell'arte in genere non solo di rappresentare e conoscere ma anche di trasformare in meglio la realtà.

*As Carla Benedetti argues in her book *La letteratura ci salverà dall'estinzione (Literature Will Save Us from Extinction)*, awareness of the possible extinction of the human species due to the ongoing ecological crisis leads to a necessary redefinition of the role and utility of literature in society. This contribution aims to reflect on the raised themes, particularly on the relationship between narrative modes and modes of thought, on the connections between the two cultures, and on the ability of literature and art in general not only to represent and understand but also to transform reality for the better.*

Il richiamo al libro di Roberto Vacca, *Il medioevo prossimo venturo*, mi sembra adatto a introdurre questo breve dialogo critico in cui tenterò di interloquire con i temi sollevati dal libro di Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, soffermandomi soprattutto sulla percezione culturale di una possibile prossima estinzione del genere umano e sulle conseguenze di questa percezione sulla legittimazione sociale dell'arte.

Il libro di Benedetti affronta alcune questioni di grande attualità, con un taglio divulgativo che si potrebbe definire di impegno civile. L'assunto di base è, in sintesi, questo: da diversi anni alcune discipline scientifiche hanno studiato e in gran parte dimostrato la possibilità che, in un prossimo futuro, le crisi ecologiche già in corso sfocino in un processo catastrofico irreversibile, che potrebbe portare all'estinzione della stessa specie umana, oltre a innumerevoli altre. La conoscenza di questo rischio è ormai largamente diffusa, grazie a comunicazioni sia scientifiche che divulgative, eppure si stenta a trovare e applicare politicamente rimedi drastici e proporzionati alla gravità del pericolo.

Benedetti riassume la tesi dello psicologo Daniel Gilbert, per cui «il nostro cervello, così come si è formato nel corso dell'evoluzione, è programmato per reagire solo a

minacce immediate»¹ – è insomma un «cervello preistorico» – e ipotizza che «sono forse gli stessi schemi di pensiero che ci hanno condotti a questo esito drammatico» (8) a impedirci di empatizzare con coloro che, nel futuro, saranno soggetti ai rischi che noi abbiamo determinato con le nostre scelte nel presente. La letteratura invece (ma mi sembra che il discorso possa essere esteso anche ad altre espressioni artistiche) è capace di suscitare empatia,² di far immaginare l'impensabile, ovvero la nostra estinzione, la cancellazione della specie umana come se non fosse mai esistita, con tutto il suo futuro ma anche tutto il suo passato, l'intera memoria della sua esistenza. Si potrebbe anche aggiungere che, secondo Joseph Meeker (non citato però da Benedetti), l'arte rappresenterebbe proprio un'evoluzione darwinistica dell'essere umano³ rispetto a schemi di pensiero più semplici, costituiti da stimolo immediato e risposta immediata.

Tuttavia che l'arte sia una modalità di conoscenza e insieme di riflessione filosofica e persino di espressione e trasformazione spirituale non sarebbe sembrata una nozione così inusitata per molte civiltà del passato, mentre nella modernità capitalistica appare un assunto da giustificare e dimostrare. È infatti nel presente capitalistico e tecnicistico che si situa la riflessione di Benedetti, che evidentemente tocca il tema dell'utilità delle conoscenze umanistiche in un'epoca in cui ha valore ed è utile solo quello che è commercializzabile. Il focus non è tanto sulla rivalutazione dell'arte nella sua essenza quanto, appunto, sul ruolo che potrebbe assumere nel trasformare i modi di pensiero dell'umanità e quindi salvarla dall'estinzione.

Il discorso non è quindi lontano dalle rivendicazioni di un'utilità “non utilitaristica” delle conoscenze umanistiche, dal riconoscimento dell'importanza di aspetti dell'esperienza umana non materialistici e quantificabili ma comunque reali e imprescindibili.

Benedetti porta a sostegno brevi citazioni di vari testi letterari, che solitamente non vengono analizzate nel dettaglio, tranne che in due casi specifici e cioè *Il futuro rimpianto* di Günther Anders e *Il grido* di Antonio Moresco. Le due opere sono funzionali a strutturare due discorsi: il primo riguarda la possibilità di pensare e rappresentare l'estinzione della specie umana, mentre il secondo è incentrato sulla possibilità di pensare e rappresentare quella che si potrebbe definire identità di specie.

La prima linea di riflessione non può non confrontarsi con le caratteristiche e i limiti della rappresentazione apocalittica, di gran lunga la scelta più comune per narrare le crisi ambientali: scrittrici e scrittori decidono di mettere in guardia contro i rischi della catastrofe ecologica attraverso la descrizione mimetica di quello che accadrebbe nella “fine del mondo”. Tuttavia per Benedetti le narrazioni apocalittiche mostrano la

¹ Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, p. 7. D'ora in avanti citazioni direttamente a testo con il solo numero di pagina.

² Benedetti si riferisce a Martha Nussbaum, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano, Feltrinelli, 1996.

³ Joseph W. Meeker, *The Comedy of Survival. Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner, 1972.

catastrofe come inevitabile e quindi «rischiano di indurre rassegnazione» (p. 10n). In più queste narrazioni «fanno leva su un solo sentimento, lo spavento [...] che di per sé può portare all'azione ma anche alla paralisi» (p. 17).

Benedetti sostiene che anche la letteratura contemporanea più sensibile al problema ecologico non riesca a suscitare empatia perché assume il rischio estintivo come tema e non ne fa un movente per un radicale cambio del modo di pensare e di rappresentare la realtà. La dimostrazione di questo consisterebbe nel fatto che chi prova empatia dovrebbe «passare subito all'azione»: «se questo non succede è perché la capacità empatica [degli esseri umani] non riesce a estendersi oltre i viventi di oggi» (p. 6). A mio avviso però l'empatia induce a un'azione immediata quando questa è concretamente individuabile (provo empatia per chi è caduto davanti a me sulla strada e lo aiuto a rialzarsi). La mancanza di azione rispetto alla catastrofe potrebbe insomma non essere causata soltanto da una mancanza di empatia verso i posteri o da un'insufficienza dell'arte che dovrebbe suscitare questa empatia ma anche dalla difficoltà di individuare azioni concrete per risolvere un problema vasto, che si riferisce alla specie umana nel suo complesso.

Si potrebbe anche aggiungere che la rappresentazione della catastrofe suscita un certo compiacimento, una sorta di godimento dello spettacolo del naufragio, scevro di sensi di colpa poiché comunque fittizio. La maggior parte delle narrazioni apocalittiche sembra fondarsi su di una sublimazione della freudiana pulsione di morte e, allo stesso tempo, sull'aspettativa di una purificazione e palingenesi. Dovremmo infatti considerare che la maggioranza delle rappresentazioni apocalittiche mostra un perdurare del mondo umano, almeno come residuo, rovina e testimonianza, dopo la catastrofe. Anche se non c'è un gruppo di sopravvissuti ma un unico esemplare (*The Last Man* di Mary Shelley e gli innumerevoli consimili) quell'ultima persona è comunque epitome della specie. Perfino quando il personaggio focalizzatore non è umano, come ne *Il superstite* di Cassola, esso diventa comunque, agli occhi del lettore, l'ultimo uomo.

La vera nullificazione non consiste allora solo nella scomparsa dell'essere umano ma anche in quella di qualsiasi suo successore: non importa tanto che continui a esistere la specie umana ma che ci sia un erede, un'altra specie, terrestre o aliena, ma comunque intelligente e consapevole che possa contemplare (e far contemplare al lettore) le ultime testimonianze della storia e far sì dunque che essa sia esistita, che non vada completamente persa, "sprecata". Un'effettiva nullificazione è molto difficile da rappresentare: anche se si provasse a descrivere una *waste land* senza sopravvissuti, sarebbe impossibile una narrazione senza voce del narratore, senza il suo sguardo. Il semplice fatto di raccontare la condizione post-apocalittica garantisce che il passato venga tramandato al futuro in cui si narra. E dunque nulla è ancora perso, c'è ancora tempo.

Per questo, tornando a Benedetti, è calzante l'esempio da lei portato del racconto *Il futuro rimpianto* di Günther Anders (1961). L'azione del Noè di Anders, intesa come insieme di gesto e parola, è una rappresentazione di straordinaria efficacia retorica.

Non tenta di descrivere la fine del mondo come se fosse in atto, utilizzando i consueti moduli realistici della narrazione mimetica (descrivendo ad esempio le onde che sommergono le montagne), bensì parte da una trasgressione culturale che è anche una trasgressione religiosa, un'azione quindi che è sia blasfema sia insensata, da folle. Noè inizia a disperarsi come se fosse scomparsa una persona cara, intonando una salmodia funebre che, nel rito ebraico, è blasfemo cantare da soli e a maggior ragione per un lutto inesistente, come in questo caso. Ma il profeta non sta fingendo: il suo è un dolore autentico anche se per la morte, immaginata e non ancora verificatasi, di tutta l'umanità durante il prossimo diluvio.

Non si tenta di descrivere quindi il mondo senza sopravvissuti ma, più concretamente, l'assenza di posteri, di generazioni future che possano piangere o ricordare coloro che sono vivi adesso. Se verrà il diluvio, i morti resteranno insepolti e non ci saranno più canti funebri: l'umanità non sarà solo scomparsa, bensì sarà come se non fosse mai esistita, perché non ci sarà nessuno a raccoglierne la testimonianza.

Per rappresentare l'attuale crisi ecologica, secondo Benedetti, non bisognerebbe riferirsi alla narrazione biblica dell'Apocalisse ma appunto al diluvio, come fa Anders. In primo luogo perché l'Apocalisse in quanto fine dei tempi è inevitabile, è nel disegno divino sin dall'inizio, mentre il diluvio è un "imprevisto", dovuto alla collera di Dio nei confronti degli uomini corrotti di uno specifico periodo. Noè lotta contro una catastrofe che si può evitare e che è causata direttamente da Dio ma indirettamente dagli stessi uomini e dai loro peccati. Inoltre la salvezza promessa non è in una dimensione trascendente, nel regno oltremondano, ma nel qui e ora, consiste nelle possibilità concrete di impedire il diluvio o di sopravvivervi come una comunità,⁴ intesa a progettare un'esistenza migliore.

Come scrittore Anders sta rappresentando allegoricamente quello che, come critico e saggista, ha approfondito nelle sue *Tesi sull'età atomica*: la differenza principale tra i timori millenaristici del passato e le paure odierne consiste nel fatto che le credenze apocalittiche che quasi tutte le civiltà del mondo hanno sperimentato in diversi periodi storici coinvolgevano la sfera del divino e del sovraumano. La fine del mondo era insomma frutto della volontà degli dei, mentre nella contemporaneità la minaccia è costituita da noi stessi: abbiamo sostanzialmente sostituito Dio anche nelle nostre paure. Scrive Anders che, entrando nell'era atomica, «siamo onnipotenti *modo negativo*; ma potendo essere distrutti ad ogni momento, ciò significa anche che da quel giorno siamo totalmente impotenti» (p. 44). Siamo consapevoli insomma che ci distruggeremo con le nostre mani ma, allo stesso tempo, ci percepiamo come incapaci di controllarci, come impotenti di fronte ai lati peggiori, violenti e autodistruttivi, di noi stessi.

Anche per questo, secondo Benedetti, il modo narrativo apocalittico non può essere la

⁴ Nel racconto di Anders c'è una significativa variazione rispetto al testo biblico, in quanto, dopo la performance di Noè, molti decidono di aiutare il profeta a costruire l'arca e quindi forse si salveranno. Anders interrompe la narrazione proprio con questa nota di speranza, mentre iniziano a cadere però le prime gocce.

giusta chiave rappresentativa della condizione attuale e lo stesso Anders, pur scrivendo di una apocalisse, si dichiara «nemico dell'apocalisse», nel senso che, proprio perché crede «alla possibilità di una “fine dei tempi”» si adopera a lottare «contro l'apocalisse da noi stessi creata» (p. 54).

Il riferimento a *Il grido* di Moresco serve invece a Benedetti per parlare dell'«enorme lacuna che c'è nella nostra conoscenza di specie, sia scientifica che filosofica» (p. 84). Davanti alle conseguenze catastrofiche della modernità, Moresco afferma che il nostro sapere tecnico-scientifico ci ha dato l'illusione di conoscere alcune zone fondamentali dell'essenza umana che invece rimangono, anche per noi contemporanei, sostanzialmente ignote. Domande cardinali anche se di nessuna utilità pratica, riguardanti per esempio l'inizio dell'universo o la natura dell'inconscio, vengono eluse da pseudo-conoscenze e luoghi comuni, costituiti da modi di pensiero ormai rigidi e non più operativi. Moresco decostruisce insomma la nostra pretesa di conoscere perfettamente la realtà sia materiale che umana, attraverso l'acido costituito dalla consapevolezza di essere una specie in via d'estinzione, malgrado tutta la nostra pretesa conoscenza.⁵

Moresco dialoga con i maggiori scienziati, filosofi, scrittori e artisti della modernità, che gli rispondono attraverso citazioni esatte dei loro testi. Quello che l'autore chiede a Darwin, a Hawking, a Marx, a Freud è di verificare le loro strutture di pensiero, le loro teorie e ricerche, alla luce dell'estinzione che vanificherà tutte le loro opere, come direbbe Anders, quasi non fossero mai esistite. Ad esempio Darwin, constatando che «enormi aree della più fertile terra [sono] popolate soltanto di pochi selvaggi», giudica la selezione naturale non essere «stata sufficientemente dura per costringere l'uomo a raggiungere il più alto livello» (p. 81). Al che Moresco ribatte che, al contrario, «colonialismo, razzismo, pulizie etniche di ogni genere e tipo, identità piccole e feroci invece che un'identità affratellante più grande, di specie» ci hanno decisamente selezionati, ma per arrivare all'autodistruzione. Come chiosa Benedetti: «non il tipo più adatto a sopravvivere è stato privilegiato dalla selezione naturale, ma il più adatto al suicidio di specie» (p. 82).

Sembra quasi che Moresco stia chiamando in causa Darwin per chiedergli conto delle innumerevoli misinterpretazioni del suo pensiero, che hanno condotto a conseguenze anche gravi. Allo stesso modo, sembra che Moresco cerchi un confronto e uno scioglimento dei fraintendimenti o un riconoscimento delle false conoscenze, quando apostrofa così Stephen Hawking: «Ma cosa sia successo durante il Big Bang e prima del Big Bang, in che modo si sia potuta generare materia organica da materia inorganica non ce lo sa dire, rimane un mistero, la stessa scienza ci dice che dobbiamo convivere con questo mistero, cosa che rende essa stessa un mistero» (pp.

⁵ Da notare che la specie umana viene definita scientificamente dal biologo e antropologo Jared Diamond (*Il terzo scimpanzé*, citato da Benedetti a p. 45) come una specie in via d'estinzione, e questo non solo nonostante le nostre conoscenze, ma anche – potremmo dire – nonostante la nostra prolificità e il nostro potere tecnologico, anzi proprio per colpa della nostra prolificità e tecnologia.

82-83). A causa del ritmo serrato del ragionamento, Benedetti non commenta questo passo da lei citato ma, volendo approfondire, se intendiamo che Moresco accusa Hawking di non aver ancora scoperto tutto, riduciamo questo brano a un'accusa ingiusta. Forse si potrebbe invece supporre che il bersaglio polemico di Moresco sia la definizione pseudo-scientifica, quel sintagma un po' infantile (italianizzato sarebbe "il grande bum") che dovrebbe in realtà indicare la nostra ignoranza e che invece finisce per essere usato, nel discorso comune, come una risposta onnicomprensiva. L'accusa di Moresco è in sostanza che «arriviamo sempre più a ridosso di questa barriera di conoscenza di specie ma non riusciamo a varcarla. Perché anche la scienza nasce da una semplificazione e [...], arrivata allo stesso blocco del pensiero religioso che si è dovuto inventare Dio, si è dovuta inventare il Big Bang» (p. 83). Nel discorso comune, le semplificazioni che la scienza opera quando non è ancora arrivata alla verità, oltre che per divulgare le proprie teorie, diventano né più né meno che dogmi, sui quali d'altronde è impossibile riflettere, su cui diventa difficile farsi domande. L'illusione della conoscenza («il cosmo è iniziato col Big Bang») rischia di impedire la ricerca della conoscenza.

Inoltre la scienza diminuisce l'ignoto relativo al mondo materiale e contemporaneamente scopre sempre nuove lacune e ignoranze, suscitando sempre nuove domande; ma non può indagare gli enigmi dello spirito, vale a dire dell'essenza umana. Il tentativo di farlo a ogni costo può creare gravi semplificazioni, applicazioni indebite di conoscenze materiali alla sfera umana e anche finte risposte o conoscenze, che sembrano illuminare una zona oscura e invece occultano semplicemente la nostra ignoranza.

Una questione che attraversa tutto il libro (pur non venendo mai esplicitamente portata al vaglio della riflessione) è quella del rapporto tra le due culture o, per meglio dire, dello stato della conoscenza umana. È proprio il fraintendimento reciproco, Primo Levi direbbe «la schisi innaturale»,⁶ tra le ricerche sulla materia e quelle sull'uomo, a determinare, a mio parere, quella cecità dell'uomo moderno proprio nel momento in cui crede di vedere meglio.

Peggior della divisione assoluta (che comunque non è mai stata tale) è tuttavia la cattiva connessione. Così sarebbe opportuno compilare una storia delle sovrainterpretazioni o misinterpretazioni sia che la scienza ha fatto dell'umanesimo, sia che l'umanesimo ha fatto delle scoperte scientifiche, sin da quando i due modi si sono erroneamente scoperti diversi e non parte di un'unica modalità conoscitiva ed esistenziale della specie umana.

Parallelamente alla cattiva divisione e commistione tra le due culture si crea, nel mondo della narrazione e dell'arte, una simile schisi innaturale (e un simile cattivo connubio) tra il realistico e il fantastico. «Il realismo moderno è sorto in contrapposizione al fantastico e al mitico, escludendo dal proprio ambito tutto ciò che

⁶ Primo Levi, *L'altrui mestiere*, in Id., *Opere complete*, Vol. I, Torino, Einaudi, 2016, p. 802.

non è dominabile dalla conoscenza razionale (p. 107). Si è avuta quindi una scorretta identificazione per cui è reale solo ciò che è razionale, mentre tutto quello che è immaginazione, irrazionalità, dunque un intero lato dell'esperienza umana, è stato sottoposto al tentativo di controllo da parte della razionalità oppure è stato relegato nell'insignificante o nell'inesistente. Ma l'arte e la letteratura vengono meno al loro compito se smettono di interrogarsi su elementi che non possono essere conosciuti razionalmente e tuttavia esistono comunque.

Diceva Gadda che «il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia» (p. 111). Dunque che la letteratura rappresenti il fatto (una scarica di mitra, nell'esempio gaddiano) non esaurisce il suo compito: ad essa si richiede anche «una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto» (*ibidem*). Mi sembra dunque che Gadda chieda alla letteratura una visione più ampia di quello che viene considerato realtà dall'ambito di studio della scienza. Vuole che la letteratura riesca ad ampliare il concetto di reale a tutto ciò che è immaginario, esistente solo nella mente dell'uomo e ciononostante di importanza fondamentale, come le motivazioni, come la morale.

Benedetti però passa direttamente a considerare con apprezzamento il fatto che si trovino «nelle sue narrazioni e nelle sue pagine saggistiche notazioni sui miliardi di laboratori della clorofilla che si trovano sulle foglie o sui batteri di Vinogradskij» (*ibidem*). I grandi scrittori dovrebbero dunque farci «percepire la complessità della vita nelle sue interrelazioni con altra vita non umana» (*ibidem*). Al contrario, in quelli che Benedetti sembra considerare aspetti culturali deteriori e «persino nel modo di raccontare le storie, nei romanzi che hanno avuto maggiore diffusione in Occidente, spesso scompare la nostra condizione di terrestri. I personaggi si muovono in un ambiente fatto unicamente di relazioni sociali, culturali, ed economiche, come se agissero sopra un fondale di teatro, senza batteri, senza gravitazione, senza atmosfera, senza suolo, senza cosmo» (p. 135).

Benedetti sostiene insomma che il cosiddetto realismo, tipico delle «società secolari» (p. 108) come quella occidentale, restringa la realtà, operando una serie di tagli e astrazioni. Il che è vero ma mi sembra sia difficile dimostrare che alcune delle esclusioni elencate (i batteri) non siano ragionevoli. Ad ogni modo le notazioni, per esempio, di peso o di atmosfera, non costituiscono l'oggetto della narrazione ma un necessario a priori che non viene mai dimenticato, anche quando non è esplicitamente citato. I personaggi camminano sul suolo, respirano aria, esattamente come i lettori, e non occorre tematizzare necessariamente quella che è una condizione ineliminabile. Mi sembra forse più degno di nota che in molti testi non particolarmente ben riusciti l'umanità appare composta solo da individui di sesso maschile o bianchi o benestanti oppure, al contrario, che appartengano solo alla determinata categoria presa a oggetto della narrazione, oppure che i personaggi abbiano una vita intellettuale e morale composta di luoghi comuni e visioni stereotipate e così via.

Tornando alla questione dell'intreccio tra immaginazione e rappresentazione della realtà, il punto focale, a mio avviso, sta nel fatto che l'immaginazione avrebbe dovuto

sorreggere l'umanità nel tentativo di progettare modelli di società più equi, in cui venisse eliminato lo sfruttamento degli uomini sugli uomini (lo schiavismo in tutte le sue forme) senza però che esso venisse sostituito dallo sfruttamento irragionevole e smodato delle risorse planetarie. Il modello capitalistico, sfruttando tecnologicamente l'ambiente, non fa che assicurare alla massa servile condizioni di vita meno disumane di quelle sperimentate in passato (con l'eccezione di ampi strati di popolazione di varie zone del mondo, in cui le condizioni sono più o meno le stesse della pre-modernità) e garantire a ridottissimi gruppi sociali lussi e poteri, ancora una volta, irragionevoli e smodati. L'immaginazione, che avrebbe potuto e dovuto tentare di suscitare un'empatia di specie e insieme un'empatia per così dire globale, non ha cercato seriamente un'alternativa a questo sistema irrazionale e ha invece trovato un ruolo preminente e del tutto acritico all'interno del sistema stesso. In quanto spettacolarizzazione onnicomprensiva e continua, l'immaginazione ha assunto infatti il doppio compito di spingere le masse al consenso verso i valori del sistema e inibire le potenziali spinte critiche ed eversive. È l'immaginazione insomma il nuovo oppio dei popoli, e in aggiunta consente di rendere 'reale' il plusvalore delle merci e degli stili di vita. Si può dire che il cattivo uso dell'immaginazione, così come quello della tecnica, ha spinto l'umanità sulle soglie dell'estinzione.

Nella fattispecie del problema in esame, se la secolarizzazione (che tra l'altro non è affatto compatta e univoca, neanche nel mondo occidentale) ha fatto sì che gran parte della società «crede / che la realtà sia quella che si vede»,⁷ è consequenziale che la possibilità dell'estinzione umana, evento molto probabile ma non tangibile e visibile, venga derubricato a superstizione, a immaginazione senza effettivo rapporto con la realtà presente.

Inoltre la nostra società è caratterizzata dalla presenza pervasiva della comunicazione, per cui si arriva a creare una dinamica particolare tra ciò che si vede in presenza, con i propri occhi, e ciò che si vede virtualmente. È reale solo quello di cui si è direttamente testimoni, mentre il resto – l'enorme massa di narrazioni, soprattutto audiovisive, di cui siamo bombardati – non è che comunicazione virtuale, di cui non possiamo razionalmente sperimentare e verificare l'autenticità. Dunque finiamo per credere vere tutte le narrazioni senza che però ci coinvolgano fino in fondo, e contemporaneamente tutte false, senza però riuscire a impedire che, anche in minima parte, influenzino i nostri comportamenti e le nostre credenze. Accade così che non solo le crisi climatiche ma anche le ingiustizie sociali, le dittature politiche, le stragi militari siano negabili e negate da vasti settori della popolazione mondiale. Divisi tra due spinte opposte – credere e rigettare tutte le narrazioni – finiamo per rinchiuderci in un limbo di inazione, come cinici e allo stesso tempo angosciati spettatori di una realtà che non ci include e che pure non ci lascia mai un attimo.

Ma se pure la letteratura e l'arte hanno, nel nostro presente, un significato – e non più

⁷ Eugenio Montale, *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 309.

semplicemente un'utilità, occorre cercarlo nella capacità di immaginare non solo una società migliore ma anche un essere umano migliore. Nella riflessione inesausta sull'identità dell'uomo, le opere letterarie più importanti hanno fornito risposte e soprattutto domande di straordinario valore, come il libro di Benedetti ci ricorda. Tentare di ricondurle a un unico denominatore è fuorviante, eppure, se un'unica caratteristica le può accomunare, essa è proprio che tentano di conoscere, rappresentare e migliorare l'essere umano come specie, e non come singolo individuo o singola etnia o categoria.

La letteratura contribuisce a farci rendere conto che tutte le nostre parziali identità (di genere, gruppo etnico, ecc.) sono ricomprese nell'identità comune di specie. Inoltre non tutte le identità sono da salvaguardare: quelle determinate dalla sofferenza o dalla discriminazione non hanno senso di esistere, perché non possono essere delle negatività a caratterizzare l'esistenza di un individuo o di un gruppo umano. Allo stesso modo non dovrebbero perdurare identità fondate sulla discriminazione e marginalizzazione di altri, sull'odio e sull'aggressività verso i non appartenenti al gruppo o alla categoria.

Le differenze identitarie non dovrebbero insomma razionalmente essere pretesto di sopraffazione o distruzione reciproca, poiché sono tutte all'interno di un'unica identità umana. L'arte dovrebbe ricordarci questa razionalità di specie e allo stesso tempo, attraverso l'immaginazione, farci vedere che, come direbbe Bruno Latour, siamo tutti terrestri.

Stefano Righetti

Sul rapporto letteratura-arte-ecologia a partire dal volume di Carla Benedetti

Il libro di Carla Benedetti invita a riflettere sul rapporto positivo tra letteratura e ecologia a partire dalla capacità del testo letterario di favorire l'empatia e la comunicazione tra esistenze lontane fra loro nel tempo e nello spazio. Il presente testo intende analizzare le implicazioni di questa interpretazione della funzione letteraria alla luce della condizione attuale delle lotte ecologiste, della funzione dell'arte all'interno di esse, e di alcuni temi della riflessione filosofica legati all'ecologia, come quello del rapporto tra condizione presente e immaginazione del futuro.

Carla Benedetti's book prompts reflection on the positive relationship between literature and ecology, starting from the literary text's ability to foster empathy and communication between distant existences in time and space. This text aims to analyze the implications of this interpretation of the literary function considering the current condition of ecological struggles, the role of art within them, and certain themes of philosophical reflection linked to ecology, such as the relationship between the present condition and the imagination of the future.

Il momento in cui il libro di Carla Benedetti è apparso (quando la pandemia era ancora nel vivo) è stato quello in cui la nostra condizione sociale, produttiva, economica aveva mostrato nel modo più evidente le sue contraddizioni; in cui era sembrato improvvisamente chiaro che le questioni importanti erano altre da quelle che eravamo portati abitualmente a considerare tali; in cui l'isolamento fisico si era fatto *epoché* collettiva e una nuova consapevolezza metteva in discussione valori e principi stabiliti del nostro modo di essere e di abitare il mondo. Non che questa consapevolezza non esistesse anche prima, ma in quella sospensione generale essa si era fatta pienamente percepibile ed era divenuta l'oggetto di una comunicazione ripetuta e diffusa. La paura che il periodo suscitava era lenita su tutti i media da buoni propositi per il futuro, con i quali il mondo sembrava prendere finalmente coscienza dei propri errori e dei propri limiti.

Appena tre anni dopo, quella presa di coscienza sembra svanita altrettanto velocemente di come si era manifestata. Il ritorno alla *normalità* ha semplicemente coinciso con il ritorno a ciò che la normalità implicava da sempre, e di cui la pandemia era stata (come si diceva) l'effetto. I buoni propositi sono scomparsi per ridare spazio alle necessità che il quotidiano impone a ognuno di rispettare. La guerra ha spostato la preoccupazione, scacciando la crisi ecologica dalle pagine dei giornali e dal dibattito televisivo; i proclami dei politici e di alcuni giornalisti nei confronti

dell'ecologismo sono divenuti quotidiani, senza alcun contraddittorio né scientifico né teorico.

Nel contesto attuale, il riscaldamento globale non sembra interessare seriamente più nessuna parte politica, e le soluzioni assunte dai governi sull'onda emotiva della pandemia, a livello europeo o dei singoli Stati, sono messe oggi in discussione e via via cancellate. Le proteste per il clima sono trattate alla stregua del comportamento sovversivo, mentre quelle delle categorie messe in difficoltà dalla crisi sociale sono utilizzate per sostenere gli interessi di quell'ampia parte dell'economia che si oppone a ogni tipo di cambiamento. Lo stesso concetto di *sviluppo sostenibile* è ormai diventato quello che minacciava di essere: il tentativo di procrastinare l'attuale modello economico e industriale per salvaguardare il consenso elettorale dei partiti e il benessere (sempre più incerto) dei loro elettori.

Invece che ridiscutere in profondità il nostro modello di sviluppo e proporre nuovi obiettivi di lungo termine, l'economia mondiale in affanno si è aggrappata all'esistente con l'interesse che nulla (o il meno possibile) sia modificato. Con molte contraddizioni, se vogliamo. Perché se la resistenza al cambiamento si basa sulla convinzione che l'innovazione scientifica e tecnologica risolverà da sola il problema, anche quando la soluzione appare, come nel caso della produzione artificiale di carne (che permetterebbe il doppio rimedio, ecologico e etico, ai problemi causati dall'allevamento), essa è invece rifiutata in nome di una tradizione che chiede continuamente sussidi per conservare ciò che andrebbe semplicemente dismesso. La pandemia sembrava aver diffuso la consapevolezza che l'ambientalismo nutriva già da tempo, quella secondo cui senza un contestuale rovesciamento di valori e stili di vita il solo sviluppo tecnologico non potrà conseguire alcuna decisiva soluzione, ma anche questo dibattito appare oggi superato dai fatti.

A distanza di pochi anni, le condizioni sociali e politiche nelle quali il libro di Carla Benedetti era apparso sono dunque notevolmente mutate. Ciò che ne aveva sostenuto l'interesse editoriale è in parte appannato. Se i libri che parlavano di ecologia erano divenuti in quegli anni frequenti, così come i corsi o i seminari tematici all'interno delle università, la situazione attuale descrive un panorama più grigio. L'ecologia si è forse fatta in molti casi (per interesse e contaminazione) accademica, ma ha certamente perduto una parte del proprio pubblico, che è tornato invece a dedicarsi con piacere al turismo di massa, ai raduni da stadio e al varietà televisivo. Questa condizione sembra porre un'ipoteca sulla lettura del libro di Carla Benedetti, così come su quella di molti altri lavori di quegli anni (compresi i miei). Mentre, d'altro lato, il suo essere ormai "fuori moda" non fa che mettere in risalto l'urgenza politica dei suoi argomenti. Se la sua uscita editoriale coglieva certamente un interesse del pubblico di allora, le sue motivazioni superano senz'altro il disinteresse medio del pubblico attuale. E da qui dovremmo forse ripartire.

Va detto che la ricerca, l'informazione scientifica, una parte minore degli studi filosofici, e perfino antropologici, così come molte espressioni dell'arte contemporanea, avevano posto la questione ecologica al centro delle loro indagini

ormai da tempo. Ma il tema che caratterizza lo studio di Benedetti, quello del rapporto tra linguaggio letterario e ecologia (e del complesso problema che questo implica), era rimasto in larga parte minoritario, per non dire assente. Fatta eccezione per l'importante lavoro di Niccolò Scaffai,¹ che meriterebbe senza dubbio un confronto critico-teorico con il testo di Benedetti. Che questi lavori siano apparsi del resto così vicini in ordine di tempo non è evidentemente un caso. La questione del rapporto tra letteratura e ecologia non poteva porsi se non nel momento in cui la crisi ambientale era diventata un tema centrale tanto a livello economico che culturale e politico. A quel punto la critica letteraria, come quella filosofica e sociale avevano fatto nel loro ambito, doveva rivolgere alla letteratura la stessa indagine e la medesima sollecitazione. Nel 2021 questo lavoro rimaneva ancora in larga parte da fare. Soprattutto riguardo alla possibile funzione che la letteratura potrebbe svolgere nel sensibilizzare i lettori alle sorti del Pianeta.

Il saggio di Carla Benedetti contribuiva, come quello di Scaffai, a colmare questo vuoto e, soprattutto, intendeva fare della letteratura (alias: della cultura umanistica per eccellenza, «nonostante i tagli dei finanziamenti in questo settore dell'insegnamento e della formazione»)² il punto di svolta di una comunicazione ecologica e ambientale in grado di porsi in modo «finalmente efficace» nei confronti del pubblico e delle sue scelte. Benedetti è una studiosa affermata, a lei dobbiamo un libro su Pasolini e Calvino tra i più significativi nell'ambito degli studi pasoliniani, e la riproposizione di un possibile ruolo sociale e politico della letteratura (anche nei termini in cui lo declina Benedetti) ha certamente come riferimento il magistero di Pasolini.

Va detto che questa intenzione ha sempre suscitato, nell'ambito degli studi letterari, un contrasto di posizioni – non ultima quella di Walter Siti.³ Per le avanguardie (storiche e recenti) il fatto che la letteratura svolga un ruolo informativo, o perfino di educazione civica e civile, farebbe venire meno ciò che la letteratura dovrebbe essere in un “estetissimo” in sé. Il compito della letteratura dovrebbe essere insomma quello unico dell'arte, mentre la sensibilizzazione sociale e politica non può darsi in termini letterari se non in modi autonomi da qualunque intenzione pubblicitaria. A meno che non si consideri il lavoro letterario come un mezzo di “propaganda”, il che costringerebbe la scrittura a mantenersi a un livello di linguaggio medio-informativo adatto unicamente, o in prevalenza, a questo scopo.

Benedetti deve quindi cominciare il suo discorso mettendo in chiaro la sua posizione rispetto a questo tema. Anche se nel contesto attuale la questione appare forse più complessa di come lo schema che ho appena tratteggiato lascerebbe supporre (c'è ancora spazio per un'arte per l'arte?). Ma se Benedetti si propone di esaminare il rapporto possibile tra letteratura e ecologia, questo è dovuto innanzitutto al fatto che il linguaggio dell'informazione sociale, scientifica e tecnica – che fino a questo

¹ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci editore, 2017.

² Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, p. 5.

³ Walter Siti, *Contro l'impegno*, Milano, Rizzoli, 2021.

momento ha rilanciato i pericoli ambientali legati all'attuale modello produttivo – non sembra avere avuto l'effetto di suscitare un cambiamento significativo. Potremmo dire che si tratta oggi (2024) di una delle questioni più serie e, insieme, più urgenti. Il problema del perché, a fronte di tanta informazione sui rischi climatici, l'opinione pubblica non abbia sviluppato una chiara presa di posizione a favore delle formazioni e dei movimenti politici più sensibili a questi argomenti. Ma è evidente che è stata soprattutto la politica a contrastare le espressioni che intendevano suscitare un interesse per le questioni ecologiche. E lo ha fatto intrecciando due modalità o due piani differenti: irridendo le posizioni ecologiste sui media (facendo dei loro argomenti il sintomo di una specie di fobia sociale o di paranoia ideologica), e reprimendo le azioni di protesta più provocatorie e dal maggiore impatto emotivo. È quello che è avvenuto, per esempio, con le forme più creative di lotta che l'attivismo ha messo in azione negli ultimi anni, molte delle quali passano proprio dall'interazione con l'arte – a dimostrazione di come il rapporto arte-ecologia sia una via non solo ipotizzata ma già ampiamente praticata e (visti gli effetti) dal forte risultato comunicativo. L'«imbrattamento» dei monumenti, come l'informazione ha definito subito questi gesti, non esprime infatti che un'urgenza sociale e politica per il clima attraverso un atto “artistico”. Che ciò avvenga al di fuori delle convenzioni (anche penali) con cui la fruizione dell'arte è normalmente praticata è un problema che riguarda più il nostro rapporto con l'arte, che non quello che l'arte dev'essere. Potremmo aggiungere anche che per ogni avanguardia che si rispetti lo “sfregio”, il cambiamento e la negazione dell'arte del passato sono sempre stati i presupposti sia della creazione che della critica sociale (i baffi alla Gioconda di ieri non sono che il corrispettivo dello schizzo di colori di oggi sul vetro che la protegge). Ma qui (al netto del fatto che il “danneggiamento” che queste azioni provocano è quasi sempre, per fortuna, soltanto simbolico) la provocazione che queste performance esprimono è forse un'altra: il fatto che la difesa dell'arte sia considerata un valore sociale mentre quella dell'ambiente (da cui pure l'arte dipende, insieme al suo indotto museale) molto meno o non altrettanto.

È però indubbio che, trasformato il problema climatico in un problema di ordine pubblico, la politica è riuscita nella difficile impresa di ridurre la questione ecologica a un semplice rumore di fondo. E di fronte a due guerre in corso, e allo spettro della crisi che potrebbe seguirne, il problema del collasso climatico – come dicevo più sopra – sembra aver perso d'importanza. Ma è ugualmente indubbio che una politica che riduce la preoccupazione per ciò che questo collasso può comportare rischia di condannare il Pianeta al suo destino.

Scacciata dunque dalla comunicazione, la questione si restringe inevitabilmente solo là (o quasi) dove Benedetti intendeva analizzarla. Ma a questo punto occorre porsi il problema successivo di come la letteratura possa assumere l'impegno di rendere sensibili i lettori alle questioni ecologiche senza ridurre il lavoro letterario a una semplice funzione informativa. Che cosa voglia dire questo compito, Benedetti ce lo spiega sottolineando a sua volta l'aspetto propriamente estetico dell'esperienza

letteraria. Il ruolo positivo che la letteratura avrebbe avuto storicamente nello sviluppo dell'empatia, come viene fatto notare da «[a]lcune teorie» che «enfaticano il ruolo dei romanzi e di altri generi letterari nel potenziare il sentimento empatico». ⁴ L'esempio che Benedetti riporta in particolare è quello della filosofa Martha Nussbaum, per la quale «l'immaginazione narrativa è un'immaginazione compassionevole», componente importante di una posizione etica 'altruistica'. ⁵ Questa immaginazione che la letteratura permette di sviluppare, e che si traduce in una forma di consapevolezza del tutto specifica alla fruizione dell'opera letteraria, in una presa di coscienza espressamente *emotiva* per ciò che di terribile potrebbe accadere all'umanità con l'aggravarsi della crisi ecologica, può essere allora contrapposta da Benedetti ai discorsi tecnici e razionali (siano quelli degli scienziati o della filosofia) in quanto più capace (o più in grado), a differenza dei secondi e dei toni spesso allarmistici della saggistica specializzata (ci metto anche la mia), di colpire «emotivamente» il lettore, e di produrre in lui (o in lei) una risposta di tipo «morale» nei confronti dei rischi che stiamo correndo. Poiché ne ho fatto il principio di alcuni miei testi non posso che condividere l'assunto principale da cui muove la riflessione di Benedetti, quando indica nella crisi ambientale un problema non tanto tecnico ma innanzitutto culturale:

le strutture economiche e di potere oggi dominanti non sono le sole a ostacolare un'azione proporzionale al rischio di estinzione che la specie umana sta correndo. Ci sono anche le strutture di pensiero che si sono calcificate nei saperi moderni, compresi quelli umanistici. ⁶

Che il problema sia espressamente culturale, prima ancora che politico o tecnico, è tanto evidente quanto difficile da far accettare a livello sociale, dal momento che il mondo edificato dalla fine della Seconda Guerra mondiale in poi è un mondo che ha potuto trasformare i vecchi saperi e la precedente cultura (come denunciava Pasolini) per utilizzarli, nuovamente declinati, in un orizzonte di valori completamente differente, se non contraddittorio, rispetto a quello "originale".

È il punto critico che il pensiero ecologico è chiamato a risolvere, e che contribuisce a rendere spesso indeterminata la sua prospettiva o, peggio ancora, ambigua, dal momento che ambiguo si mostra questo intreccio di questioni: riuscire a disarticolare le narrazioni di progresso e di sviluppo, connesse ai nostri modi di vivere e di essere (l'emancipazione dai modelli repressivi del passato o dalle culture chiuse e arretrate), dal modello sociale (consumista e produttivo, nonché spietatamente performativo) con cui la nostra emancipazione ha dovuto infine identificarsi. Indicare questa diversa idea di progresso era (o avrebbe dovuto essere) il compito della sinistra, se la sinistra non si fosse appiattita (venuta meno ogni possibile alternativa) a confermare la narrazione unica dello sviluppo produttivo, com'è avvenuto negli ultimi decenni. Provare a declinare questo compito era stato uno degli obiettivi del pensiero più

⁴ Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit., p. 6.

⁵ *Ivi*, p. 6.

⁶ *Ivi*, p. 12.

progressita degli anni 60, come quello di Marcuse e di altri esponenti della Scuola di Francoforte. Ma il tentativo ha dovuto scontrarsi con la difficoltà di opporre ciò che poteva essere (appunto) soltanto immaginato, al benessere sociale e civile che caratterizzava invece, in modo concreto, il boom economico occidentale successivo all'*European Recovery Program* del 1947. Il che ebbe l'effetto di far percepire quel sussulto (il '68) come puramente astratto, senza possibilità di una realizzazione concreta. Finché, quando il consumismo (nell'accezione di cui sopra) si è fatto improvvisamente più difficile da mettere in pratica, o meno accessibile (come negli ultimi anni), il desiderio sociale non ha fatto che imboccare la strada della regressione dove l'immaginazione dà vita al rancore.

Benedetti ha quindi ragione nel rimproverare alla cultura moderna di non aver saputo fare dell'immaginazione il mezzo con cui sviluppare una consapevolezza empatica. E poiché la sua critica si concentra soprattutto sulla cultura letteraria e, in particolare, sulla scrittura contemporanea che ha assunto come tema la catastrofe ambientale, per Benedetti è altrettanto evidente che se la letteratura ha avuto storicamente il pregio, in molte sue espressioni, di farci immaginare la catastrofe e la fine della specie, quella che ha come tema l'attuale crisi ecologica commette l'imperdonabile errore di porsi, sotto molti aspetti, come l'alter ego del discorso scientifico. Se assume cioè il compito di mostrare il pericolo che ci minaccia, svolge però questo ufficio facendo «leva su un solo sentimento, lo spavento per la catastrofe che ci aspetta – che di per sé può portare all'azione, ma anche alla paralisi».⁷

Questa osservazione meriterebbe una lunga parentesi, che non posso che ridurre qui a una breve annotazione. Ma si tratta di un aspetto che non riguarda certamente la sola letteratura. Se è vero, tuttavia, che il documentario sembra avere sostituito o contaminato la *fiction*, è altrettanto vero che, di fronte al *documento*, il sentimento di paura e di minaccia dello spettatore o del lettore corre il rischio di restare privo di un'elaborazione psichica ulteriore. La comunicazione documentaristica non consente all'immaginazione di continuare la storia: la fantasia si blocca al dato "grezzo" dell'informazione incontrovertibile, dove ogni ipotesi di salvezza si mostra a quel punto come puramente tecnica e, in quanto tale, non dipendente da una nostra reale partecipazione o possibilità.

È per ovviare a questo complesso intreccio di questioni (che sono tanto estetiche quanto etiche e politiche) che Benedetti si appella alla capacità della letteratura di sollecitare in noi, oltre ai sentimenti negativi della paura, anche i sentimenti che sono in grado di «accendere [...] l'immaginazione»⁸ in termini positivi. A patto che la letteratura non si limiti «a fare dell'emergenza ambientale un semplice contenuto o tema, lasciando inalterati gli schemi concettuali dominanti e le strutture più profonde».⁹

Questa capacità sarebbe appunto data per Benedetti dalla possibilità, specifica della

⁷ *Ivi*, p. 17.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 18.

letteratura, di far comunicare, attraverso l'emozione e il sentimento, esistenze che sono tra loro lontanissime nello spazio e nel tempo. Anche se va sottolineato (come dicevo più sopra) che in molte sue esperienze contemporanee, al pari di quelle artistiche, questa capacità la letteratura l'ha espressamente rifiutata. Il che è forse il vero tema (teorico) di fondo del libro di Benedetti.

Il fatto che un'opera susciti nei lettori lo stesso sentimento a distanza di secoli e di millenni sarebbe appunto la prova, secondo Benedetti, che la letteratura ha sempre la capacità di «stimolare» sentimenti, immaginazione e aspirazioni anche molto al di là del momento e del luogo in cui una certa opera è stata scritta. E di rendere possibile, grazie all'emozione per un messaggio che giunge a noi da un tempo ormai lontano, anche un cambiamento significativo nel nostro sentire e nella percezione di quello che chiamiamo comunemente il contingente.

Tutto il discorso di Benedetti ruota intorno a questo assunto espressamente temporale, che rende conto sia della capacità della letteratura di suscitare emozioni, al di là del momento in cui un'opera ha preso forma, sia del fatto che questa attitudine si sarebbe poi sempre espressa nella letteratura, anche a livello tematico, come immaginazione e predizione del futuro. Il che vale in modo particolare per la letteratura che si è posta il tema della fine e della scomparsa della specie.

Senonché, come nota giustamente Benedetti, la condizione attuale ci mette ormai di fronte alla necessità di superare anche quelle che erano state (e rimangono) le modalità semplicemente predittive di certa «letteratura della fine»; perché

se è vero che da secoli la fine della specie è stata già pensata e immaginata, è anche vero che ammetterla in un futuro indeterminato è assai diverso dal percepirlo come una possibilità imminente, come un rischio concreto che pende su di noi e sulle generazioni dei nostri figli e nipoti. Ciò che vacilla in noi uomini di oggi, come negli uditori di Noè, non è tanto l'idea dell'eternità della specie umana, ma la convinzione di avere dei posteri, presupposto irriflesso di ogni nostro agire.¹⁰

Che Benedetti centri qui l'aspetto esistenziale che caratterizza di più di tutti il nostro tempo storico è fuori di dubbio. Eppure, se possiamo fare un appunto alla pur ricca analisi di Benedetti (che ha certamente il merito di aprire un dibattito non banale all'interno della riflessione letteraria) questo consiste proprio in ciò che la stessa autrice paventa come il limite stesso di molta letteratura della fine. Ossia, nel fatto che, nella sua vertigine temporale, il sentimento positivo che la letteratura sarebbe in grado di suscitare nei lettori non sembra trovare, nei termini in cui è posto, alcun elemento spaziale (alcuna presenza materiale e vivente) su cui convergere, ma è invece costretto (con modalità che sembrano richiamare l'estetica del sublime) a collegarsi a un futuro puramente immaginario e indeterminato, in funzione del quale il lettore sarebbe chiamato a modificare il proprio atteggiamento sociale, politico, ecc.

Invece che una preoccupazione per la vita attuale, per la condizione del presente, il salto temporale che Benedetti auspica, e che la letteratura dovrebbe rendere infine

¹⁰ *Ivi*, pp. 42-43.

possibile, è quello che si caratterizza infatti nella preoccupazione per il mondo a venire dei «non ancora». E per quanto questo riferimento possa trovare un riscontro nella tradizione letteraria (come nel tema appunto dei «posteri»), questa proiezione, in sé suggestiva, su cui Benedetti fonda la possibilità di un impegno ecologico della letteratura, rischia di dare al suo discorso una dimensione per molti versi astratta. Se non altro perché il futuro dei *non ancora*, che dovrebbe prendere il centro dell'interesse e della preoccupazione empatica del lettore, rischia di traslocarsi indefinitamente nel tempo a ogni nuova lettura. Non tanto nel senso del legame necessario tra le generazioni, ma in quello – molto più prosaico – per cui ogni presente a venire (al pari di quello attuale) potrebbe vivere l'urgenza ecologica come riferita alla generazione successiva, senza porsi fino in fondo il problema di ciò che questa urgenza implica nella condizione attuale. Finché un'ipotetica (e forse prossima) *ultima generazione* potrebbe rassegnarsi al rimpianto di ciò che le generazioni precedenti, avendo capito il rischio a cui andavano incontro, non hanno saputo o voluto mettere concretamente in atto per evitarlo.

Ma non dovremmo piuttosto ridiscendere dalla linea astratta del tempo – sospendere il modello del rinvio continuo all'oltre e all'al di là (su cui la dimensione moderna ha sviluppato tanto la propria narrazione storica quanto il proprio principio produttivo) – e tornare alla dimensione materiale del presente in cui devono invece esprimersi il dolore, il male, la possibilità della cura e, infine, il cambiamento dei nostri modelli di vita? Non è in fondo questo che la letteratura permette, come Benedetti peraltro sottolinea a sua volta: la capacità di riportare l'oltre e l'al di là nella dimensione del presente, superando la frattura temporale fra il non-più e il non-ancora del futuro? Non è appunto per effetto del presente (e perfino contro di esso) che la Terra, come direbbe Serres, «da questa mattina [...] trema»?¹¹ A questo libro dobbiamo certamente nuove suggestioni.

¹¹ Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990; trad. it. di Alessandro Serra, *Il contratto naturale*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 112.

Diego Salvadori

Chi ha paura dell'ecocritica? La critica letteraria ambientale tra esperienza didattica e canoni extravaganti

Il presente contributo intende focalizzarsi sulla pratica ecocritica e, nello specifico, su come lo studio 'eco-centrato' dell'opera letteraria possa rivelarsi utile ai fini di un'alfabetizzazione ambientale, recuperando in tal senso l'anima militante dell'ambientalismo letterario. In sede iniziale, cercheremo di tracciare le funzioni primarie dell'ecocritica e le definizioni della disciplina maturate in ambito statunitense (Meeker, Rueckert, Glotfelty), per poi passare in rassegna la ricezione italiana (Iovino, Re) e, in ultima battuta, la funzione rivestita dall'ecologia letteraria all'interno dei corsi universitari.

The present contribution aims to focus on ecocriticism practice, specifically on how the 'eco-centered' study of literary works can prove useful for environmental literacy, thus reclaiming the activist soul of literary environmentalism. Initially, we will seek to outline the primary functions of ecocriticism and the definitions of the discipline developed in the American context (Meeker, Rueckert, Glotfelty), before reviewing its reception in Italy (Iovino, Re), and finally, the role played by literary ecology within university courses.

Era il 1974 quando Joseph Meeker, in uno dei testi fondativi di quella che poi sarebbe stata la futura ecocritica, si poneva il seguente quesito: «se guardata dalla prospettiva spietata e implacabile dell'evoluzione e della selezione naturale, la letteratura può contribuire alla nostra sopravvivenza, anziché portarci alla totale estinzione?».¹ Si trattava, a conti fatti, di un *pensum* la cui portata mirava non solo a un mutamento valoriale circa il rapporto uomo-biosfera, quanto piuttosto eleggeva la letteratura stessa a un punto di partenza per una nuova ottica dell'abitare il mondo, sulla scorta di una visione olistica che tiene conto del principio primo dell'ecologia – «everything is connected to everything else», secondo il teorico Barry Commoner–,² al che «mankind», seguitava Meeker, «would have to cultivate a new and more elaborate mentality capable of understanding intricate processes without destroying them».³ Il testo di Meeker – al di là delle sistematizzazioni poi operate da Glotfelty e Fromm nel 1996,⁴ unitamente alle mirabili intuizioni di Iovino e Oppermann che nel 2004⁵

¹ Joseph Meeker, *The Comedy of Survival. Studies in Literary Ecology*, New York, Charles Scribner's sons, 1972, p. 193.

² Barry Commoner, *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*, New York, Alfred A. Knopf, 1971, p. 12.

³ Joseph Meeker, *The Comedy of Survival*, cit., p. 168.

⁴ Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (a cura di), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press, 1996.

⁵ Serenella Iovino, Serpil Oppermann, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana UP, 2014.

hanno sancito la svolta materialistica dell'ecocritica –⁶ può e deve essere eletto a punto di inizio per una riflessione sulla funzione salvifica della letteratura in quelle che sono le dinamiche dell'Antropocene, non fosse altro perché il peso di quell'interrogativo quasi incornicia, per un gioco di risposdenze semisegrete, il *pamphlet* di Carla Benedetti, in cui il venir meno del punto interrogativo (*La letteratura ci salverà dall'estinzione*)⁷ apre una via di fuga a quella che si prospetta come la sesta estinzione di massa. Una fuga, specifica Benedetti, in tre «zone meno sorvegliate di altre, dove l'immaginazione e la sensibilità umane bruciano con maggiore forza [...] [:] [e cioè] la fanciullezza; le culture che l'Occidente ha chiamato “primitive”, o ciò che resta di esse dopo la colonizzazione; [e] infine quella dell'arte, dell'immaginazione, della parola e del pensiero prefigurante di tutti i tempi».⁸ Ma, al netto di questi tre corrimani, Benedetti non manca di rilevare in sede iniziale «un sopore indotto da quegli schemi concettuali calcificati» che inevitabilmente rendono l'*Homo Detritus* – mutuo la definizione da Baptiste Monsaigeon –⁹ come in preda a una cecità dinanzi alla crisi ambientale e climatica in atto,¹⁰ ormai immerso in una «narcosi passiva della risposta» (la citazione è da un recente libro di Peter Brooks).¹¹ Qual è, allora, in un simile scenario, il ruolo svolto dall'ecocritica? Già nel 2006, Serenella Iovino, che con Anna Re ha contribuito a far attecchire le *Environmental Humanities* in ambito italiano, non mancava di rilevare un movimento retroattivo conseguente a questa pratica ermeneutica, e la sua definizione, benché siano trascorsi quasi diciotto anni, non sembra aver risentito dell'usura del tempo:

L'ecologia letteraria rivolge i suoi interrogativi alle opere letterarie e a tutte le forme culturali in cui sia tematizzato il rapporto umanità-natura. L'*ecocriticism* è una lettura di queste opere attraverso la lente delle immagini culturali della natura che esse sono in grado di dare, e dei valori che esse associano a queste immagini, nella convinzione che sia possibile costruire un circuito di “retroazione” positiva tra queste forme di cultura e la vita dell'uomo nell'ambiente.¹²

È in quel «circuito di “retroazione” positiva» che è racchiusa la portata epistemica, e oltremodo militante, dell'ecologia letteraria, che guarda – secondo la prospettiva

⁶ Per una ricognizione in merito agli sviluppi dell'ecocritica, rimando a Anna Re, *Ecocritica: storia e sviluppo della critica letteraria ambientale*, «Machina», 25 marzo 2022, <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/ecocritica> [ultimo accesso 5.05.2024]; nonché a Diego Salvadori, *Ecocritica. Diacronie di una contaminazione*, «LEA. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 5, 2016, pp. 671-699.

⁷ Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

⁸ Ivi, pp. 99 e 100.

⁹ Baptiste Monsaigeon, *Homo detritus. Critica della società dei rifiuti*, trad. it. di Monica Miniati, Firenze, Giunti, 2019.

¹⁰ Cfr. Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit., p. 5: «La storia dell'umanità è disseminata di stermini e ferocie. Ma non era mai successo che la violenza genocida si esercitasse sui viventi di domani. Questa è in assoluto la novità più “disumana” del nostro tempo, che rende ancora più atroce e intollerabile l'inerzia di oggi, ciò che non viene fatto [*scil.* per la crisi ambientale] finché si sarebbe ancora in tempo. Non basterebbe forse questo pensiero a smuovere tutti i nostri simili e a suscitare in loro il senso dell'intollerabilità di ciò che stanno provocando? Eppure non è così semplice. Qualcosa li blocca e impedisce loro di provare un sentimento empatico che pure sembrerebbe così primario».

¹¹ Peter Brooks, *Sedotti dalle storie. Usi e abusi della narrazione*, trad. it. di Giuseppe Episcopo, Roma, Carocci, 2023.

¹² Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, pp. 60-61.

tracciata da Enza Biagini – a una «visione “estesa” della letteratura [...] [,] liberata dai vincoli dell’auto-riflessività e fortemente intrisa di contaminazioni scientifiche».¹³ Ciò non toglie che la parola ‘ecocritica’ – da qui il titolo volutamente provocatorio del mio contributo – non manchi ancora di suscitare un certo sgomento, anche in virtù di un automatismo che lega all’istante il prefisso “eco” a un ambientalismo forcaiolo e d’assalto, lasciando in ombra quello che, in realtà, è il suo compito primo, e cioè il muoversi, secondo un’ottica comparatistica e interdisciplinare, lungo i meridiani e i paralleli dell’immaginario collettivo: immaginario cui le forme letterarie di *storytelling* sono innegabilmente tributarie. In seconda battuta, se la crisi ambientale è anche una crisi culturale – come vuole l’assunto di William Rueckert e del suo *Literature and Ecology* del 1974 –¹⁴ la messa a fuoco «delle opere letterarie [...] [e delle] forme culturali in cui sia tematizzato il rapporto umanità-natura»¹⁵ non deve indurre a pensare le letture ecocritiche come pratiche di natura tematologica; e quand’anche il “tema” – adombrato da Iovino nella sua definizione – fosse il punto di partenza, non siamo certo dinanzi un approccio estrinseco o fattualistico del fatto letterario.¹⁶ Se la natura, il paesaggio e l’ambiente si fanno configurazioni tematiche, non dimentichiamoci delle parole di Cesare Segre in merito alla funzione mediatrice del tema stesso, ovverosia «il linguaggio [...] del nostro contatto conoscitivo con il mondo dell’uomo [...] [perché] è anche grazie a essi [*scil.* ai temi e ai motivi] che la letteratura continua a essere una delle rappresentazioni più esaurienti del nostro esistere».¹⁷

Ma come coniugare letteratura ed ecologia? Nel già citato testo di Rueckert, il critico non mancava di rilevare come la sinergia muovesse le fila di un imprescindibile punto di svolta, sulla scorta di un *Environmental Turn* che con troppo ritardo aveva toccato il campo della critica letteraria:

how can we apply the energy, the creativity, the knowledge, the vision we know to be in literature to the human-made problems ecology tells us are destroying the biosphere which is our home? How can we translate literature into purgative-redemptive biospheric action; how can we resolve the fundamental paradox of this profession and get out of our heads? How can we turn words into something other than more words (poems, rhetoric, lectures, talks, position papers [...] – millions and millions of words; endlessly recirculating among those of us in the profession); how can we do something more than recycle WORDS? Let experimental criticism address itself to this dilemma. How can we move from the community of literature to the larger biospheric community which ecology tells us (correctly, I think) we belong to even as we are destroying it?¹⁸

¹³ Enza Biagini, *Letteratura e ambiente. Sfide etiche e poetiche*, «Symbolon», XVI, 13, 2022, p. 193.

¹⁴ William Rueckert, *Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism*, in *The Ecocriticism Reader*, cit., pp. 105-123 (il contributo di Rueckert fu pubblicato nel 1974 sulla «Iowa Review», per poi essere raccolto nel già citato testo di Glotfelty e Fromm).

¹⁵ Serenella Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p. 60.

¹⁶ Illuminante, a tal proposito, il saggio di Federico Fastelli, *Ecocritica come critica tematica o tematologia militante: considerazioni inattuali*, «Symbolon», XVI, n. 13, pp. 217-229.

¹⁷ Cesare Segre, *Tema/motivo*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol. XIV, p. 21.

¹⁸ William Ruckert, *Literature and ecology*, cit., p. 121.

L'assunto di Rueckert disvela l'anima militante dell'ecocritica («translate literature into purgative-redemptive biospheric action»), la sua indole volta a rompere gli steccati epistemologici e parimenti spingersi oltre il mero ricircolo delle parole, approdando di conseguenza a una comunità ermeneutico-biosferica. Più recise saranno invece le parole di Cheryll Glotfelty, che nell'introdurre *The Ecocriticism Reader* – atto di nascita dell'ecocritica *strictu sensu* – muoveva da una consapevolezza specifica, e cioè il raggiungimento di un 'limite massimo' a proposito della crisi ambientale:

Either we change our ways, or we face global catastrophe, destroying much beauty and exterminating countless fellow species in our headlong race to apocalypse. Many of us in colleges and universities worldwide find ourselves in a dilemma. Our temperaments and talents have deposited us in literature departments, but, as environmental problems compound, work as usual seems unconscionably frivolous. If we're not part of the solution, part of we're the problem.¹⁹

Non siamo parte della soluzione, ma siamo ugualmente parte del problema. È questa la frase che sono solito ripetere ai miei studenti quando mi accingo a illustrare loro i propositi dell'ecocritica e i suoi campi d'indagine. Per Benedetti, d'altronde, i «giovanissimi»²⁰ sono una delle tre vie di fuga dalla sesta estinzione di massa, perché «la giovinezza li rende meno soggetti al ferreo utilitarismo della razionalità strumentale, alla ghiagliottina della logica del profitto, alla onnipresente polizia della razionalità economica e di quella, altrettanto pervasiva, che disciplina i saperi moderni».²¹ Si è adusi a pensare ai *Centennials* come storditi dai *social* e perciò indifferenti all'urgenza ambientale, ma mi sono dovuto ricredere io stesso dinanzi al *feedback* innescato dalle letture ecocritiche portate avanti durante il corso di Letterature Comparete (tenutosi lo scorso anno per gli studenti del secondo anno del triennio).²² Alla classica parte generale, il corso prevedeva un approfondimento sull'ecocritica (dal *nature writing* al Material Ecocriticism) e sugli Animal Studies, unitamente alla lettura ravvicinata di cinque testi: *Walden* di Henry David Thoreau (1854), *Primavera silenziosa* (1962) di Rachel Carson, *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello (1963), *Preghiera per Chernobyl* di Svetlana Aleksievic (1997), *Le piccole persone* di Anna Maria Ortese (2017). Sono testi all'apparenza lontani, inconciliabili, dissonanti, ma è innegabile come la pratica ecocritica postuli la messa a punto di *canoni* eccentrici e extravaganti, a prescindere dal fatto che il concetto stesso di 'canone' è pressoché inadatto per un campo di studi che Bloom non avrebbe tardato a tacciare come ermeneutica del risentimento. Eppure, quei libri non hanno mancato di rispondere a una delle funzioni primarie della letteratura, ovverosia il suo

¹⁹ Cheryll Glotfelty, *Introduction*, in *The Ecocriticism Reader*, cit., p. 20.

²⁰ Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit., p. 100.

²¹ Ivi, pp. 100-101.

²² Gli studenti afferivano in larga parte al corso di laurea in Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università di Firenze. Il corso si è poi concluso con il Convegno Internazionale di Studi *Antropocene 4800. Letteratura, ambiente: ecocritica*, tenutosi il 12 maggio presso il Dipartimento FORLILPSI dell'Università di Firenze e organizzato dalla cattedra di Letterature Comparete.

suscitare emozioni e conseguentemente collocare il lettore (o, nel nostro caso, i lettori) in una prospettiva allocentrica, decentrata, empatica. Certo, gli appigli alla realtà non sono mancati: dalla triste sorte dell'orsa JJ4, alla recente situazione pandemica di cui la Generazione Z porta ancora i traumi e che, a maggior ragione, ci ha consentito di introdurre e perimetrare il *framework* teorico della Quarta onda dell'ecocritica e, nello specifico, la retorica della contaminazione: dal biocidio di Carson²³ al *nuclear meltdown* di Aleksievič, fermo restando che «la purezza è l'inganno della mente. La contaminazione è la cifra del reale».²⁴ E il «circuitto di retroazione»²⁵ già postulato da Iovino non ha tardato a attivarsi, forse perché quegli studenti – e cito ora da Benedetti – «non hanno ancora sviluppato quella *indifferenza* che talvolta la frustrazione e il senso di impotenza inducono negli adulti, e che, come un analgesico, permette loro di accettare [...] quello che non si ritiene di poter cambiare. Anzi, ne sono del tutto incapaci».²⁶ Un'incapacità necessaria e, a mio parere, da tenere in vita grazie alla pratica di una lettura *earth-centered*, ovverosia ecocriticamente orientata, capace di rinvenire le urla e il canto di Gaia, nella speranza di una possibile – e quantomai proficua – alfabetizzazione ambientale. Ferma restando la consapevolezza che la scrittura, quand'anche fosse al passato, è sempre pronta a inverarsi. Cito, a conclusione del mio intervento, la *Prefazione* che Svetlana Aleksievič ha apposto all'edizione 2011 del già citato *Preghiera per Chernobyl*:

La trasformazione dell'uomo da precernobyliano a cernobyliano avvenne sotto i nostri occhi. Cambiò il mondo. Cambiò il nemico. La morte ebbe facce nuove che non conoscevamo ancora. Non si vedeva, la morte, non si toccava, non aveva odore. Mancavano persino le parole, per raccontare della gente che aveva paura dell'acqua, della terra, dei fiori, degli alberi. Perché niente di simile era mai accaduto, prima. Le cose erano le stesse – i fiori avevano la solita forma, il solito odore – eppure potevano uccidere. Il mondo era il solito e non era più lo stesso. Lo strato superiore di chilometri di terra infetta venne divelto e sotterrato in sarcofagi di cemento. La terra venne sepolta nella terra.

[...]

Pensavo [*in Preghiera per Chernobyl*] di avere scritto del passato. Invece era il futuro.²⁷

²³ Vado a citare un passo da *Primavera silenziosa* in cui gli studenti – proprio perché la biologa fa riferimento a una «singolare epidemia» – hanno avuto modo di sperimentare una sorta di 'empatia' rovesciata e superare, in un certo qual modo, il *bias* interspecie umano-animale, proprio tracciando parallelismi con la pandemia da Covid-19. Cfr. Rachel Carson, *Primavera silenziosa*, trad. it. di Carlo Alberto Gastecchi, prefazione di Paolo Giordano, Milano, Feltrinelli, 2023, p. 12: «Si trattava di una singolare epidemia. Gli uccelli, per esempio: dov'erano andati a finire? Molta gente ne parlava con perplessità e sgomento; nei cortili non se ne vedeva più uno in cerca di cibo. I rari uccellini che si potevano vedere erano moribondi; assaliti da forti tremati, non potevano più volare. La primavera era ormai priva del loro canto. Le albe, che una volta risuonavano del gorgheggio mattutino dei pettirossi, delle ghiandaie, delle tortore, degli scriccioli e della voce di un'infinità di altri uccelli, adesso erano mute; un completo silenzio dominava sui campi, nei boschi e sugli stagni. Nelle fattorie le chioce continuavano a covare, ma nessun pulcino nasceva. I contadini si lamentavano perché non riuscivano più ad allevare i maiali: infatti ben pochi porcellini venivano al mondo, e anche quei pochi sopravvivevano per breve tempo. Giunse per i meli la stagione della fioritura, ma le api non danzavano più fra le corolle; non vi fu quindi impollinazione e non si ebbero frutti». Nel passo di Carson, sono gli uccelli a morire per gli effetti nocivi del DDT, viceversa, durante la pandemia, erano gli esseri umani a soccombere al virus, facendo cessare il silenzio negli spazi naturali. Alcuni studenti non hanno mancato di rilevare una sorta di affinità tra le vittime del virus e gli animali morti in seguito all'uso incontrollato dei pesticidi.

²⁴ Serenella Iovino, *Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia*, in Daniela Fargione, Serenella Iovino (a cura di), *Contaminazioni ecologiche. Cibi, nature e culture*, Milano, LED, 2015, p. 108.

²⁵ Ead., *Ecologia letteraria*, cit., p. 61.

²⁶ Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, cit., p. 103.

²⁷ Svetlana Aleksievič, *Introduzione*, in Ead., *Preghiera per Chernobyl*, trad. it. di Sergio Rapetti, Milano, E/O, 2011.

La forza della parola oltre l'apocalisse

Intervista a Carla Benedetti

a cura di Giuseppe Lo Castro

Partirei dal titolo. Il titolo solleva implicitamente la questione del rapporto tra ecologia e letteratura; tu dici alcune cose precise in proposito, e vorrei che queste cose venissero un po' chiarite. Che tipo di rapporto intravedi tra letteratura ed ecologia, rispetto, per esempio, a certe letture dell'ecologia come tema letterario?

Dunque, tu mi fai una domanda che trascinerebbe con sé una discussione lunghissima su tutti e due i termini: cosa è "letteratura" e cosa è "ecologia". Cerco di dire brevemente qualcosa su entrambi. Partiamo dunque dal titolo del mio libro. So bene che *La letteratura ci salverà dall'estinzione* può suonare provocatorio, utopistico o velleitario. Però, immagina, se invece di *letteratura* ci fosse stato un altro termine, del tipo "*L'ingegneria climatica*", o anche "*L'ingegneria aero-spaziale ci salverà dall'estinzione*", nessuno si stupirebbe. Sono in tanti a dirlo. L'ha detto lo scienziato Stephen Hawking, l'ha detto Elon Musk, che addirittura progetta una colonia umana su Marte. Ci sono persone che nutrono grandi aspettative per queste tecnologie avanzate, proprio per far fronte alla catastrofe ambientale. Mentre per la letteratura, questo vecchio arnese che esiste da millenni, pochi hanno attese tanto grandi.

Il fatto è che noi moderni abbiamo un'idea di letteratura piuttosto limitata, che non riesce più a fotografare tutte le sue potenzialità. "Letteratura" è del resto una parola che io vorrei tanto cancellare. Preferirei parlare di arte della parola, o arte della voce, che ti fanno capire meglio che siamo di fronte a qualcosa di primario, che esiste da molto prima della scrittura. È forse la prima 'tecnologia' inventata dall'uomo insieme al farmaco, cioè all'uso di mezzi che si trovano in natura, le foglie, le erbe medicinali, per curare le malattie. Gli umani hanno imparato a modulare la voce e la parola in modo da tirarne fuori una forma che può toccare chi ascolta e influire su di lui. E fin dai primordi è stata considerata un mezzo di grande efficacia, capace addirittura di dirigere le menti, nel bene come nel male. Gli antichi greci parlavano di *psicagogica*, che è appunto l'arte di condurre le anime attraverso la parola. Lo stesso Platone, che pure censurava i poeti, riconosceva la loro potenza. Anzi, proprio perché li considerava capaci di influenzare gli animi, li sentiva come pericolosi e voleva cacciarli dalla Repubblica.

Noi non abbiamo più un'idea condivisa di questa potenza della parola poetica, perché l'abbiamo confinata dentro a quella sfera o bolla che chiamiamo estetica, distinta da tutte le altre sfere della vita, dalla morale, dalla politica, dalla religione,

dall'economia, dalla scienza, dalla filosofia... Nel sistema di pensiero della modernità, il concetto di "letteratura" non ha alcun rapporto con la forza agente della parola (*poiesis* invece l'aveva, derivata dal verbo *poiein* che tra i vari suoi significati ha anche quello di 'agire', 'essere efficace'). Ma non è solo una questione di nome. Letteratura è per noi un insieme, l'insieme di tutti quei manufatti verbali che hanno certe caratteristiche, diversi da altri manufatti verbali. Che poi sistemiamo in sottoinsiemi, nei diversi generi. Si è perso ogni riferimento a ciò che la letteratura *fa*. Ma se si considera ciò che è stata nei secoli e nei millenni, vediamo qualcosa di diverso dall'idea che ne abbiamo noi oggi, e anche qualcosa di strabiliante: un'invenzione che la specie umana ha fatto fin dalle origini, che mette in contatto individui anche distanti nello spazio e nel tempo, e che, grazie alla forma memorabile, che si imprime nella memoria, trasporta tante cose: saperi, emozioni, insegnamenti morali, pensiero... Nella Grecia presocratica non esisteva nemmeno la differenza tra filosofia e letteratura.

Quindi quando parliamo di letteratura bisogna intenderci a cosa ci si riferisce. Io mi riferisco a qualcosa che non è contemplato dalla teoria estetica moderna: a una parola agente, a una parola formata, che ha una forma, una musicalità, che è memorabile, che non passa e va, a una parola potente che entra in contatto con la vita in tutti gli aspetti, anche politici, spirituali e di convivenza sociale.

Quanto all'ecologia, anche qui bisognerebbe discutere un po' su cosa s'intende con questo termine, perché c'è di tutto dentro a questa denominazione: da chi si propone la "cura della Natura", a un vero e proprio pensiero ecologico, in cui anch'io mi riconosco, portato avanti da pionieri come Gregory Bateson, da antropologi come Philippe Descola, da filosofi come Bruno Latour e molti altri. Uno dei pilastri di questo pensiero ecologico è la critica della dicotomia di natura e cultura. Tutto il pensiero moderno occidentale si è fondato su questa opposizione, facendo della Natura un fondale inerte e esterno a noi. Per i Moderni noi siamo umani nella natura. Per il pensiero ecologico invece, noi siamo viventi in mezzo ad altri viventi. Questo si porta dietro tutta un'altra visione dell'uomo e delle sue attività, da quelle culturali a quelle politico-sociali.

Quindi se intendiamo "letteratura" nel senso che ti ho detto e "ecologia" nel senso che ho appena precisato, sì, secondo me può esserci una forte convergenza.

Sì, mi riferivo anche a quando tu parli dell'estinzione e poi convochi la letteratura e discuti anche il rapporto tra letteratura ed ecologia individuato dalla critica cosiddetta ecologista o da certe forme di ecocritica, che sono andate a cercare soltanto quella letteratura che tematizza il problema ambientale e ne fa appunto un tema letterario; peraltro, questo approccio limitativo della letteratura è oggetto anche della maggior parte delle obiezioni che vengono rivolte all'ecocritica. Nel tuo caso la responsabilità della letteratura coinvolge qualcosa di più ampio del semplice tema ambientale.

Sì. Io non mi stanco di ripetere che l'emergenza ecologica non è un tema, è un terremoto che manda in subbuglio tante delle nostre impalcature concettuali. Molte di queste impalcature hanno modellato anche la letteratura stessa, le forme narrative e romanzesche, oltre che i modi di pensare e i paradigmi dominanti. Allora, se tu in queste forme semplicemente introduci il tema ambientale ("ambiente", altra parola su cui ci sarebbe da riflettere) e lasci tutto il resto inalterato... Certo ci sono anche qui opere importanti – penso alla fantascienza, alle distopie, alle rappresentazioni realistiche di quello che può succedere al nostro ambiente di qui a qualche decennio, con la scomparsa delle api, le terre sommerse dal mare per lo scioglimento dei ghiacci – che sono riuscite anche a procurare una maggiore consapevolezza della crisi ambientale in atto. Ma il problema oggi non è acquistare consapevolezza del rischio che stiamo correndo, ma passare dalla consapevolezza ad un'azione efficace – che è il secondo dramma del nostro tempo. Il primo è il rischio di estinzione che per la prima volta si pone a noi viventi oggi, che siamo i primi a rischiare di essere gli ultimi. Il secondo dramma, che è grave quanto il primo, è che ne siamo consapevoli ma tutto continua ad andare avanti come prima. Allora la consapevolezza non basta. Gli scienziati ci informano da decenni con report accuratissimi, con saggi scientifici e divulgativi, ma non sono riusciti a smuovere molto. Siamo di fronte a un mondo che di questa consapevolezza se ne fa un baffo. Anche gli accordi sul clima hanno avviato dei processi, ma troppo lenti, e non sono nemmeno stati applicati fino in fondo. Non solo, ma invece di cambiamenti radicali, dopo lo scoppio di una pandemia, che è comunque legata alla crisi ambientale, sono scoppiate due nuove guerre micidiali, genocidiali, a contare solo quelle a noi più vicine, e invece di investire in transizione economica c'è di nuovo la corsa agli armamenti, lo spettro delle armi atomiche, le sperimentazioni di nuove armi biologiche, chimiche. Cioè, la nostra sembra veramente una specie folle. Quindi il problema grosso è come passare dalla consapevolezza che abbiamo a un'azione proporzionale alla gravità dell'emergenza. Molte narrazioni, soprattutto quelle che hanno un impianto di tipo apocalittico, ci rendono consapevoli del disastro ecologico, ma suscitano più che altro angoscia. Ma come si passa dall'angoscia all'azione? Come suscitare quel senso di emergenza che spinge all'azione?

In realtà il tema della consapevolezza probabilmente è anche quello messo un po' in ombra, perché l'impressione è che tutte queste catastrofi ambientali avvengano nelle fiction. Anche il termine che viene utilizzato di distopia finisce col lasciare immaginare e concepire queste forme letterarie come qualcosa di fantastico e non di veramente possibile, cioè serve a creare un minimo di distanza psicologica nel soggetto che crede che tutto quello che vede magari potrebbe anche succedere, ma non succederà da qui a breve, non lo riguarda nel quotidiano. Quindi c'è anche una componente che non so quanto prenda sul serio l'arte; anzi, questa è percepita come qualcosa di parallelo, di collaterale rispetto alla vita.

Ma sai, tutto questo dipende di volta in volta dall'opera che hai di fronte, dalla sua profondità, dalla sua grandezza, dalla sua libertà... C'è comunque anche qui un concetto che andrebbe rimesso in discussione: quello di *fiction*.

Ma appunto, perché sono i nuovi termini inventati che servono anche a creare questo effetto di distanza, no? Cioè l'arte non è mai veramente fiction.

Il concetto di *fiction*, che noi oggi utilizziamo a man bassa quasi come un sinonimo di romanzo, non è sempre esistito. È sorto a metà '700 assieme al *novel*. A differenza del *romance*, il *novel* parlava di vite quotidiane, di fatti verosimili, di persone con nome e cognome che ognuno poteva incontrare nella vita di tutti i giorni. E quindi poteva venir scambiato per una narrazione 'vera'. Allora è stato introdotto e teorizzato, anche dagli stessi scrittori di *novel*, il concetto di *fiction*. Come dire: questa che sembra realtà, non lo è, e non lo è *per statuto*. Prima questo concetto non esisteva. Non ce n'era nemmeno bisogno, perché le narrazioni erano così lontane dal verosimile che non c'era bisogno di avvertire il lettore che "questa non è realtà". È un concetto storicamente connotato, quello di *fiction*, di cui sembra che oggi non possiamo più fare a meno. Tanto da figliare persino altri concetti che sfiorano il paradosso, come quando parliamo comunemente di *non-fiction*, che, se ci pensi, è una denominazione obversa. È come dire "la non non-realtà".

E qui viene fuori anche quella che nel tuo libro, collateralmente, è anche una critica all'opzione del realismo, al vincolo imposto allo scrittore di essere un narratore della realtà.

Sai, ci sono scrittori che sono stati definiti realisti ma che di fatto nelle loro opere se ne sono proprio fregati di questo vincolo. Quando hai a che fare con grandi romanzieri trovi molto di più di quello che dice questa etichetta. Però, certamente, c'è una convenzione realistica che ha dominato a lungo, soprattutto nel romanzo del '900, e che in qualche modo limita l'immaginazione. La limita non tanto a ciò che è verosimile, ma a ciò che crediamo verosimile in base ai nostri schemi di realtà. La convenzione realistica è in un certo senso anche una forma di controllo sull'immaginazione, sulla prefigurazione, su ciò che è possibile immaginare al di fuori dell'esistente. Vincola i possibili all'esistente. Lo vedi anche da come è organizzato l'attuale sistema letterario. Se scarti da quegli schemi di realtà, c'è subito pronta per te un'altra sottoclasse: il fantasy, la fantascienza, e tutta una serie di generi che sono stati considerati minori. La strada maggiore del romanzo ha subito questa limitazione per molto tempo.

Ma perché è un limite il realismo?

Perché ci sono molte più cose tra la terra e il cielo di quelle che il realismo immagina. Quali sono i pilastri della convenzione realistica? Sono che c'è l'uomo e che attorno a lui c'è l'ambiente. E l'ambiente di che tipo è? Quasi sempre di tipo sociale, economico, familiare, culturale. Tutto ciò che costituisce il sistema Terra, i microbi, i virus, il livello del mare, i tempi lunghi dell'evoluzione delle specie... non entrano nello sfondo, non risuonano in questa cassa di risonanza che è l'ambiente. Io la chiamo *finzione prima*, e consiste nell'accogliere come sfondo delle narrazioni solo una parte della realtà, mentre un'altra parte viene esclusa. Quella che viene esclusa non è considerata rilevante per la storia che si racconta. In questo senso il realismo è una convenzione. Ci ha abituati a considerare irrilevanti tutti questi legami infinitesimali, o macroscopici, che il vivente ha con gli altri viventi, con l'aria, con l'atmosfera, con i tempi lunghissimi della Terra e della specie, e quindi a toglierli dallo sfondo – parlo della convenzione, ovviamente, non dei grandi scrittori del passato e del presente, anche quelli considerati 'realistici', che di fatto la sfondano sempre, in un modo o nell'altro. Amitav Ghosh, nel suo libro *La grande cecità*, fa notare come le antiche epopee, quelle indiane che lui ha presente (ma noi possiamo pensare alla mitologia, all'epica antica) non escludevano il tempo profondo dalle storie. Iniziavano a narrare dai tempi remotissimi, c'era sempre una cosmogonia che orientava le vicende: l'origine della terra, del paesaggio... E questo succede un po' in tutte le culture non moderne. Tutta questa fetta di realtà è stata tolta via dalla nostra convenzione realistica. E ciò che rimane è, come diceva Carlo Emilio Gadda, il corpo morto della realtà, il residuo fecale della storia.

Certo, in qualche modo il realismo è riduzionista nella tua concezione.

Non solo nella mia, anche in quella di Gadda, in quella di Ghosh, di Moresco e di tanti scrittori non occidentali.

Vediamo qualche altro aspetto. Abbiamo già evocato un po' l'elemento apocalittico. C'è una parte del libro che è proprio espressamente dedicata ai «nemici dell'Apocalisse», cioè all'idea che di fronte all'emergenza non ci si accontenta di proclamare l'apocalisse, ma ci si attiva per impedirla. E l'esempio che fai è quello di Günther Anders.

Sì, Günther Anders dice: visto che crediamo alla possibilità di una catastrofe globale possiamo dirci "apocalittici". Ma poiché lottiamo affinché non si verifichi quella catastrofe, creata da noi stessi, siamo "nemici dell'apocalisse". Anders era impegnato nel movimento per il disarmo nucleare. Scriveva dopo Hiroshima, in un'epoca

minacciata da un olocausto nucleare. Noi siamo messi ancor peggio: minacciati da un olocausto sia nucleare che ambientale. Nel 1962 scrisse un racconto, *Il futuro rimpianto*, che è stato per me rivelatore. Non tanto per cogliere i limiti della *forma mentis* apocalittica, perché su questo già riflettevo da tempo. Ne avevo parlato in un saggio in cui mettevo a confronto le ‘profezie’ di Pasolini e di Guy Debord.¹ Entrambe annunciavano l’arrivo di un ‘nuovo potere’, distruttore di forme di vita precedenti, ancora più terribile dei totalitarismi conosciuti in precedenza. Eppure erano due profezie molto diverse nella forma che le sottendeva: apocalittica quella di Debord, tragica e suscitatrice di un senso di emergenza, quella di Pasolini. La differenza sta nel fatto che la forma apocalittica implica l’includibilità della catastrofe che si annuncia, una sua necessità, o perché pianificata da Dio, o perché portata dalle forze inesorabili della storia. La forma apocalittica, che abbiamo ereditato dalla tradizione giudaico-cristiana ha modellato anche la nostra visione della storia, quella hegeliana, dialettica, quella tipicamente moderna del progresso, cioè di una storia progressiva orientata verso un *telos*: che sia la fine dei tempi – dopo di che verrà il Regno di Dio; o che sia il compimento di un processo storico, nel senso hegeliano e anche marxiano. Ci sarà un momento in cui le contraddizioni implicite dentro alla società capitalistica scoppieranno e porteranno necessariamente alla rivoluzione del proletariato e alla società senza classi (versione laica del Regno dopo l’Apocalisse). Questa visione della storia ha in sé un senso di includibilità dei processi. Non si possono arrestare le forze della storia perché sono più forti del volere e delle azioni degli individui. E così anche tutto il progetto moderno, della modernizzazione, ci ha dato l’idea di un treno che va avanti a velocità, nessuno lo ferma, sempre conquista nuovi territori. Questo elemento di includibilità è qualcosa di molto pericoloso. Ci dice che la catastrofe non si può evitare, che i nemici dell’apocalisse sono impotenti. Il racconto di Günther Anders mi ha aiutato a distinguere meglio i due diversi atteggiamenti nei confronti di una possibile catastrofe futura, e di contrapporre all’immaginario biblico dell’Apocalisse quello di un altro luogo biblico, il Diluvio universale. Protagonista del racconto è infatti Noè, un Noè un po’ diverso da quello della *Genesi*, che non si limita a costruire l’arca, ma è profondamente afflitto dall’idea che tutti i suoi simili verranno sterminati. Cerca di avvertirli di quello che sta per accadere, perché si ravvedano e Dio si rimangi la sua decisione. Ma non viene creduto. Anzi viene deriso. È un Noè molto simile agli scienziati odierni, che da decenni ci dicono che se continuiamo così la Terra sarà presto inabitabile ma non vengono ascoltati. Così che a un certo punto lui escogita una mossa tale che riesce a persuadere gli uomini. Questo ovviamente è tutta un’invenzione di Anders, perché nella Bibbia non c’è. Però quello che è interessante, appunto, è questa possibilità, che la forma apocalittica non contempla: la possibilità di annunciare una catastrofe per poterla evitare. La nostra situazione odierna è molto più simile alla storia del diluvio che non a quella dell’Apocalisse. Perché la fine dei tempi è stabilita da sempre nel

¹ Cfr. Carla Benedetti, *Il corpo tragico della storia. Note su «La rabbia» di Pasolini e «La società dello spettacolo» di Debord*, in Neil Novello (a cura di), *Tràgos*, Pasion di Prato (UD), Campanotto Editore, 2014, pp. 183-190.

disegno divino, e non può essere evitata, mentre il diluvio è la reazione contingente di Dio alla malvagità degli uomini. Dipende dall'agire umano e quindi potrebbe essere evitato se gli uomini cambiassero comportamento. Ma l'emergenza ambientale si è sposata spesso con la forma apocalittica, assumendo questo carattere di inevitabilità, che non suscita emergenza, anzi rischia di paralizzare. Persino il grande scienziato Stephen Hawking ha sostenuto che gli istinti aggressivi iscritti nel nostro patrimonio genetico, sommati ai mezzi tecnologici di cui disponiamo, ci porteranno inevitabilmente a una catastrofe ambientale, e l'unica cosa che possiamo sperare è di trovare un altro pianeta su cui trasferire l'umanità. L'ineluttabilità a cui ci si appella in questo caso è bio-genetica invece che storico-sociale, ma è sempre intrisa dello stesso messaggio: non è possibile mutare.

Esatto, ma qual è una letteratura che propone una forma aperta? C'è una letteratura che non denuncia esplicitamente, perché non ha bisogno di retorica...

Il punto non è denunciare esplicitamente oppure implicitamente. È quello che riesce a suscitare.

Sì, sì, lo capisco, però è evidente che la ricetta non è quella dello scienziato che tira fuori i dati e dice...

Il lavoro degli scienziati è importantissimo. Solo che non basta da solo a smuovere un'azione. Ci vuole qualcos'altro.

In effetti un altro elemento che mi viene in mente, l'elemento forse più problematico di tutto il discorso... è che tu dici: la letteratura è quella forma della parola che, se è adoperata in modo giusto, può suscitare una risposta, un intervento e quindi renderci all'altezza dell'emergenza. Il problema è anche l'efficacia di questa parola. Certo, l'efficacia è in quello che può suscitare. Però a me pare che tutto questo si inserisca in un quadro più articolato, dove le parole sono tantissime. Quindi accanto alla tua parola, alla parola dello scrittore che può provocare, ci sono tante altre parole che provocano direzioni contrarie in questo momento; ed è anche la confusione delle parole che crea un effetto di stallo, perché poi magari a quella parola dello scienziato di cui si parlava prima, succedono tante parole banali che ci riportano in una vita quotidiana normale e ci distraggono dal senso profondo, dalla possibilità di riflettere, e quindi non attivano quella operatività.

È vero.

Quella che tu chiami l'azione insomma.

Sì, la forza agente. Ma vedi, qui c'è tutto un lavoro enorme da fare. L'arte della parola, il pensiero, la scienza stessa, la storia... C'è oggi un collettivo di voci che lavorano in questa direzione, che man mano formano un pensiero, una battaglia delle idee. Il lavoro è lento. La lotta è impari, ma è possibile. Ecco, questo voglio dire. È chiaro, i media... vedi cosa succede anche oggi in Italia. L'Unesco ha declassato l'Italia di due o tre punti nella classifica dei paesi con libertà di stampa. Ma poi non solo la televisione, i giornali... C'è un grande lavoro da fare, che non è semplicemente spaventare le persone, ma costruire, costruire un altro tipo di mentalità, di ragionamento, di sensibilità. La letteratura è uno degli strumenti. Non dico che adesso si cambia il mondo con due romanzi, però può contribuire molto a un cambio di paradigma.

Sì, quello che osservavo, appunto, anche nella mia recensione al tuo libro, che dall'altra parte ci sono anche forze che non sono esplicitamente interessate a risolvere la questione dell'emergenza.

Non solo disinteressate, ma addirittura interessate a non farlo.

O che forse hanno le loro vie di fuga rispetto all'emergenza, ma queste non riguardano l'intera umanità. Cioè qualcuno magari ha l'arca pronta e nel frattempo gli altri facciano quello che vogliono. Anzi, pensano, è meglio che gli altri siano fermi, perché così noi continuiamo a guadagnare, a fare profitto sul mondo in rovina.

Bruno Latour, poco prima della morte, nel 2022, ha pubblicato un libro *Memos sur la nouvelle classe écologique*, che è stato tradotto in italiano con un altro titolo.² È molto interessante, perché si interroga proprio su questo, su come è possibile che tutti questi movimenti ecologisti sparsi, possano aspirare a delineare un orizzonte politico comune, che abbia una forza propulsiva. Perché, se ci pensi bene, sul fronte, chiamiamolo così, ecologico, si stanno scatenando una quantità di conflitti, diversi da quelli tradizionali che conosciamo, cioè dal conflitto di classe, dallo sfruttamento. E tutti convergono lungo una linea. Pensa, per esempio: dai movimenti postcoloniali alle popolazioni autoctone che difendono le loro terre contro la deforestazione, o contro la frantumazione idrica per estrarre il gas. Oppure pensa al conflitto principale di questi tempi: le immigrazioni di proporzioni sempre più vaste, persone che scappano dalla guerra, dalla povertà e anche da mutamenti climatici, da isole che

² Bruno Latour, Nikolaj Schultz, *Facciamoci sentire! Manifesto per una nuova ecologia*, Torino, Einaudi, 2023.

stanno per essere sommerse. Sono terrestri in cerca di un nuovo suolo contro cui altri terrestri cercano di opporre impossibili barriere. Oppure con lo scoppio della pandemia, le rivendicazioni contro Big Pharma, oppure i disastri ambientali e la deindustrializzazione. Il collettivo di fabbrica della GKN di Campi Bisenzio è stato uno dei primi a dare aiuti, a organizzare gli aiuti per l'alluvione in Emilia e in Toscana. E poi ci sono i giovanissimi contro gli adulti o contro i politici che non fanno niente per evitare il disastro ambientale. Anche questo è un conflitto che prima non c'era e si è manifestato ora. Tutti questi conflitti potrebbero essere collegati, organizzati in un orizzonte comune – questo sostiene Latour. E poi c'è tutto il movimento delle idee, quello che si fa in campo filosofico, letterario, antropologico, storico. È veramente un fronte che si sta muovendo. Devi però abbandonare le vecchie categorie politiche, ci devi mettere anche l'ingrediente geopolitico, altrimenti non capisci più niente. Non puoi ragionare soltanto di produzione o di sviluppo dei mezzi di produzione. Devi inserire anche quell'elemento che tutti i movimenti storici precedenti avevano sempre dimenticato: la questione dell'abitabilità del pianeta, i limiti delle risorse. C'è quindi un grande lavoro da fare, tutto è da reinventare. Sì, certo, come tu dici ci sono i poteri forti, le lobby, il petrolio, l'interesse, è chiaro, quelli ci sono, la battaglia è ardua, ma non è detto che sia per forza perdente. Con questa grande consapevolezza della crisi ambientale che tutti ormai hanno, con i tali conflitti che riguardano il territorio, la terra, il consumo del suolo, è possibile che non venga fuori qualcosa che assomigli ad un cambiamento di paradigma anche sul piano politico? Questa è la domanda di oggi. Quindi non penso assolutamente che le questioni ecologiche eliminino i conflitti sociali. Però devi inglobare dentro alla tua analisi anche quest'altro fattore, la questione dell'abitabilità del pianeta. Si scateneranno sempre più guerre per il suolo. Gli abitanti di terre ancora abitabili, contro i poveracci che cercano rifugio. Non dimentichiamo che la destra prospera su questo. Questo per dire quanto è forte il conflitto, quanto è sentito. Ci sono oggi tanti movimenti sparsi, però il coagulo manca. Il nostro mondo è in turbolenza, e non puoi rimanere con le categorie precedenti, ne devi inventare di nuove. È un grande lavoro che si fa collettivamente.

Sì, così siamo già sconfinati nel tema politico. È chiaro che la politica coinvolge tante altre sfere, farei però qualche passo indietro per aggiungere qualcosa. Tu hai già evocato altre questioni. Mi pare che dall'esempio del racconto di Günther Anders emerga anche il tema del rapporto che la letteratura può avere col futuro, cioè con la previsione o la prefigurazione del mondo di domani. In questo senso diventa quasi progettuale, mentre la letteratura realistica tendenzialmente è una letteratura confinata al presente, che racconta l'esistente, poi in realtà nessuno scrittore realista può non concepire un orizzonte...

Pensa a Balzac, che è stato chiamato realista, e cosa trovi nei suoi romanzi.

Ma mi chiedevi del rapporto con...

Col futuro, con la previsione. Questo mi sembra uno spunto da approfondire, come anche un altro spunto che viene fuori dal tuo libro è la rottura degli schemi – ne hai parlato un po' all'inizio di questa conversazione – tu usi anche il termine sconfinamento, no? La rottura dei generi, la rottura del rapporto fiction non fiction, la rottura del rapporto tra cultura e natura. C'è nella tua idea una direzione, come posso dire, olistica?

Io direi che l'arte della parola, come l'arte in generale, anche ai nostri giorni, dove tutto è specializzato e disciplinato, è una pratica che si muove nell'inseparato e non conosce confini disciplinari. E quindi in qualche modo ha una maggiore libertà dai paradigmi dominanti. Questa è la grande possibilità che la letteratura ha, quella di aprire il gioco chiuso dell'esistente a possibilità che non si vedono. Se tu la confini nella mimesi dell'esistente, le hai tarpato le ali, no?

Questo lo condivido ampiamente, anche perché quando hai qualcosa da dire devi trovare la forma per dirlo e per dirlo nel modo più efficace. E quindi questa forma ti costringe a violare le forme, perché non tutto può essere espresso attraverso delle forme consolidate. Così, quando c'è qualcosa che rompe le forme... a me viene in mente il caso di Se questo è un uomo di Primo Levi: è un libro che non hanno saputo dove collocare. Einaudi l'ha pubblicato nei «Saggi» e non è stato considerato un'opera letteraria per lungo tempo, perché non corrisponde a uno schema. Perché è successo che l'urgenza di quello che c'era da dire ha costretto Levi a dirlo nei modi che sono più precisi, più vicini al suo bisogno di espressione, a prescindere dalle forme fin allora praticate ed ammissibili.

È un grandissimo libro. E non mi importa di catalogarlo. Mi piace pensare all'etimologia della parola *autore*, da *auctor*, che secondo Beneveniste deriva da *augere*, aggiungere. A me pare che la letteratura sia grande se aggiunge...

Accresce.

Sì, se accresce non solo la conoscenza, ma i possibili, le alternative, se trasporta germi che possono germogliare. E quindi sono anche critica verso chi vede la letteratura semplicemente come qualcosa che può educare all'empatia. Mi sembra una riduzione. Nel mio libro parlo di empatia, ma per mettere in luce i suoi limiti. Il concetto di empatia è stato utilizzato da Martha Nussbaum e da altri con l'intento di rivalutare le *humanities*, per sostenere che anche la letteratura e i saperi umanistici

possono avere un ruolo nella società, perché educano al legame sociale, al riconoscimento dell'altro. Ma è una visione limitata, secondo me. Se riduci la letteratura a questo, la impoverisci. Del resto quando si pensa all'empatia la si vede solo come identificazione con un altro essere umano, mai con un altro vivente non umano; e per di più con un umano contemporaneo a noi. Non si estende alle generazioni future, ai non ancora nati, a quelli che pagheranno i danni maggiori della nostra inerzia di oggi, alla loro futura agonia nell'habitat che noi avremmo reso invivibile.

Ma poi escluderesti tutta quella letteratura che suscita antipatia.

O quella che ti fa immedesimare in un criminale.

No, poi è una visione che ha a che vedere più che altro col romanzo realista, e quindi immagina l'immedesimazione come principio della letteratura, ma ci sono tante forme della letteratura che non prevedono immedesimazione.

Sì. Anche se bisogna dire che l'immedesimazione comunque è una cosa importante. Le narrazioni, fin dalle origini, parlano attraverso figure, attraverso dei personaggi in azione. I miti, l'epica, persino i Vangeli (Gesù parlava per parabole). Quindi, è chiaro che tu in qualche modo susciti nell'ascoltatore un'immedesimazione con il personaggio. Però, come dire, è uno degli strumenti nella scatola degli attrezzi della letteratura, ma non puoi ridurla a quello.

Si, non è questo il principio della letteratura. Come dici tu, il potere della parola va oltre.

È più vasto, sì. Però, ripeto, è come se non riuscissimo più a vederlo attraverso le categorie di cui disponiamo. Per cui, anche certe categorie teorico-critiche andrebbero riviste. Prima dicevamo ad esempio della distinzione fra *fiction* e *non fiction*. Nel libro parlo della letteratura come di una *zona non sorvegliata*, perché è rimasta al riparo dal disciplinamento dei saperi, che è stato fatto in ogni disciplina, anche nelle scienze, nelle varie scienze con tutte le relative specializzazioni. E quando io vedo questa tendenza a catalogare, a creare etichette, a operare distinzioni, per esempio *fiction/non fiction*, *realismo/fantasy*, *poesia/romanzo* e tante altre, mi sembra anche un modo per esercitare un controllo su qualcosa che si muove liberamente nella prateria, e a cui bisogna mettere delle staccionate.

a fuoco

Giallo, noir e dintorni
Scrittrici e protagoniste della crime fiction
e del crime novel italiano

a cura di
Cecilia Spaziani

Elisabetta Mondello

Introduzione La lunga marcia delle scrittrici

Le scrittrici italiane di *crime novel*¹ non hanno fatto un'irruzione improvvisa nello spazio della narrativa, né espugnato repentinamente la cittadella del racconto di *detection*, per poi conquistare un saldo posizionamento anche nel settore della *crime fiction* televisiva. La loro è stata una lunga marcia verso un successo impensabile ancora alle soglie degli anni Duemila, frutto di un percorso individuale e collettivo accidentato in cui inaspettate affermazioni si sono alternate a sorprendenti cancellazioni. In Italia il punto di snodo della storia del genere poliziesco (uso il termine nel senso più ampio, includendo tutti i sottogeneri e il *noir*) si colloca nei primissimi anni Novanta del Novecento, nel momento in cui risulta evidente l'esistenza di una nuova tendenza o, se si preferisce, diventa innegabile l'affermazione di una modalità narrativa nuova che rinnova la tradizione del così detto "giallo", acquisendo ed esibendo caratteristiche linguistiche e strutturali nazionali. I personaggi, le trame, le ambientazioni, i nomi degli scrittori diventano "italianissimi", abbandonando l'esterofilia che aveva caratterizzato la narrativa di *detection* e plasmato l'immaginario del pubblico, da quando la collana *I libri gialli* (poi affiancata negli anni Trenta dai *Gialli economici Mondadori*) aveva imposto in poche stagioni il genere. Vale ripeterlo: la serie nata nel cuore del Ventennio, in un 1929 non ancora segnato dalle limitazioni autarchiche, e premiata immediatamente da un successo tanto inatteso quanto travolgente (solo nel primo mese, le vendite superarono le 50.000 copie),² continuò anche nel dopoguerra a presentare romanzi in traduzione, in prevalenza di area anglofona o francese, con autori, trame e protagonisti d'oltralpe.³

Non è questa la sede per tornare diffusamente sulla storia del giallo durante il periodo

¹ All'argomento è stato dedicato il Convegno *Il giallo ti dona: indagini poliziesche al femminile* a cura di Cecilia Spaziani e Manuel Favaro, tenutosi il 4 aprile 2023 presso il Dipartimento di Scienze Umane - Comunicazione, Formazione e Psicologia dell'Università LUMSA di Roma. Agli interventi dei curatori Spaziani e Favaro sono seguiti quelli di Paola Dalla Torre, Raffaella Petrilli, Lucia Faienza e Marcello Turno. La giornata si è conclusa con una Tavola rotonda coordinata da Caterina Verbaro con Elisabetta Mondello, Laura Cotta Ramosino, Maria Rosa Cutrufelli e Angela Flori (<https://lumsa.it/it/newsroom/eventi/il-giallo-ti-dona-indagini-poliziesche-al-femminile>).

² Cfr. *Il giallo Mondadori*, in «Mondadori», <https://www.mondadori.it/storie/il-giallo-mondadori/> [ultimo accesso 14.04.2024].

³ Cfr. gli elenchi completi in *Il giallo Mondadori*, in «Wikipedia», https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Giallo_Mondadori [ultimo accesso 14.04.2024].

fascista, oggetto di una vasta bibliografia cui si rimanda.⁴ Sarà però opportuno ricordare che essa è assai più complessa e contraddittoria di quanto possa sembrare: la stessa, assoluta, sinonimia fra il genere e la collana mondadoriana, ben radicata nella percezione del grande pubblico, occulta/ignora la pubblicazione durante il Ventennio di oltre 80 serie create da altri editori,⁵ non necessariamente sigle minori o di scarso valore, talora caratterizzate dalla presenza di scrittori italiani. Tanto interesse editoriale coglieva e insieme determinava uno straordinario successo del giallo, secondo il classico meccanismo di interazione fra domanda e offerta che inciderà anche sul boom degli anni Novanta e Duemila: l'approvazione del pubblico non veniva soffocata neppure dall'ostilità del regime, il quale considerava deviante e diseducativo un modello narrativo basato su eventi criminali. Il fascismo adottò, quindi, un atteggiamento ambiguo e contraddittorio: di fronte alla popolarità del romanzo di investigazione, durante il Ventennio da un lato fu ripetutamente imposta una stretta censoria e dall'altro si cercò di sostenere un modello giallo "fascistizzato", con eroi tipici della retorica dell'epoca e trame celebrative dei temi della patria, dell'ardimento, della politica colonialista e, dopo il '38, dell'antisemitismo. L'approccio economico-culturale protezionistico caratteristico di alcuni interventi dell'epoca non risparmiò le collane poliziesche, nelle quali si pretese il rispetto dell'obbligo alla presenza del 20% di scrittori italiani.⁶ Nei suoi 266 fascicoli usciti in 13 anni di vita, anche *I libri gialli* ospitò (in misura molto contenuta) autori italiani, fra cui Alessandro de Stefani, Ezio D'Errico, Augusto De Angelis e il giovane Giorgio Scerbanenco, con intrecci narrativi ambientati quasi sempre all'estero, a parte il caso di Alessandro Varaldo più attento alle direttive del fascismo, ma non scrittrici. Non sembra ipotizzabile una preclusione redazionale verso le autrici: se del tutto assenti risultano essere i nomi di scrittrici italiane, appare infatti nutrita la schiera delle gialliste – soprattutto inglesi e americane – presenti fin dal lancio della collana nel '29.⁷ Considerando il mercato editoriale di quegli anni, divenuti in breve la stagione dell'affermazione del romanzo rosa e del trionfo di Liala, Mura e Luciana Peverelli, la spiegazione di tale assenza sembra essere, banalmente, che agli intrecci

⁴ Essenziale è il volume di Maurizio Pistelli, *Un secolo di Giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli Editore, 2006. Per una ricerca più ampia: AA.VV., *Il giallo degli anni Trenta*, Atti del convegno, Trieste 23-25 maggio 1985, Trieste, Edizioni LINT, 1988; Massimo Carloni, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994; Luca Crovi, *Tutti i colori del giallo: da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio Editore, 2002; Gian Franco Orsi (a cura di), *Fez, struzzi & manganelli. I migliori giallisti italiani raccontano il ventennio fascista*, Milano, Sonzogno, 2005.

⁵ Fra le altre: *Romantica Economica. Serie gialla*, pubblicata tra 1937 e 1941: superano il 70% dei titoli editi i libri gialli firmati da scrittori italiani tra i quali Tegani, Natoli, Monaldi, Gemignani, Mormino, Padovani. Anche nella collana *Romantica mondiale Sonzogno*, pubblicata tra il 1932 e il 1942, appaiono alcuni gialli italiani. Il fenomeno giallo a livello editoriale raggiunge il culmine nella metà del decennio 1930-1940. Molte sono le collane uscite in quel periodo fra cui: *L'Avventura Poliziesca* (1935-1937), *I Gialli del Dominio Nero* (1936-1937), *Avventure Gialle* (1936), *I Gialli Moderni* (1938), *I Romanzi Gialli* (1936), *I Gialli Moderni. Nuova serie* (1939-1940). Cfr. Maurizio Pistelli, *Un secolo di Giallo*, cit., p. 162.

⁶ Ivi, p. 106.

⁷ La statunitense Anna Katharine Green, con il romanzo *Il mistero delle due cugine*, era uno dei quattro autori con cui la Mondadori lanciò la collana nel '29. Gli altri erano S. S. Van Dine, Edgar Wallace e Robert Louis Stevenson.

investigativi, le penne femminili preferivano la costruzione di storie sentimentali. Prima di tornare agli anni Novanta, alle trasformazioni che la nuova generazione di scrittori e scrittrici andò imponendo al *crime novel* e al successo inatteso anche dagli editori più attenti al mercato internazionale (in cui trionfavano il *polar* francese, il *krimi* tedesco e la *novela negra* spagnola), occorre soffermarsi brevemente sul termine “*noir*”, il quale sarà usato nei primi anni Duemila soprattutto in sede giornalistica anche per marcare la differenza fra la nuova tendenza e il modello tradizionale di giallo. Spesso in modo improprio.

Negli anni Venti e Trenta non era diffuso in Italia il modello narrativo oggi definito *noir*, caratterizzato da ambientazioni cupe e violente in metropoli viste come luogo di conflitti sociali e solitudini inquietanti che sfociano nella ferocia di personaggi malavitosi, talora deliranti, assassini per gioco o per pura gratuità descritti con una scrittura insensibile alla crudeltà, all’efferatezza e, in anni recenti, al furore orrorifico. Il pubblico non conosceva ancora il *pulp* delle riviste americane *Weird Tales* e *The Strand* o l’*hard-boiled* di *Black Mask*, di grandi autori quali Dashiell Hammett o Raymond Chandler e, malgrado alcune traduzioni soprattutto mondadoriane, il mondo del *noir* faticava a penetrare nel mercato editoriale nazionale anche per i condizionamenti del regime. L’immaginario cupo dell’*hard-boiled*, con i suoi scenari narrativi violenti in cui si muovono protagonisti cinici e disillusi, era destinato a penetrare con lentezza nell’universo dei lettori italiani e, in pratica, solo alla fine degli anni Quaranta: esemplare è il caso del personaggio più iconico del genere, quello dell’investigatore Philip Marlowe, capostipite dell’affollata genealogia dei futuri detective duri e puri, apparso negli Usa in racconti (ma con un altro nome)⁸ già all’inizio degli anni Trenta (alcuni sostengono già negli anni Venti) e, finalmente, nel 1939 in romanzo, il memorabile *The Big Sleep*, tradotto in Italia (*Il grande sonno*) solo nel 1948. Ben più immediato era il doppiaggio del film omonimo, un intramontabile cult, diretto da Howard Hawks e interpretato da Humphrey Bogart e Lauren Bacall, uscito nelle sale americane nel 1946 e nel 1947 in quelle italiane.

Se dopo la fine della guerra, nell’Europa e nell’Italia devastate dal conflitto, la ripresa della produzione editoriale appariva problematica in tutti i settori, nel nostro paese ancora più complessa era la situazione della narrativa poliziesca, da anni colpita dalla censura. La Mondadori, che aveva dovuto chiudere nel 1941 la collana *I libri gialli* col n. 266, *La casa inabitabile* di Ezio D’Errico, riusciva a tornare alla narrativa di genere solo cinque anni dopo, nell’aprile del 1946, quando riproponeva la serie rilanciandola come *I Gialli Mondadori*. È storia nota: la crisi economica post-bellica e le difficoltà della ricostruzione (durante il conflitto le attività della Casa editrice e le officine di Verona erano state poste sotto sequestro, gli impianti smantellati in gran parte e trasferiti in Germania) si intrecciavano con i problemi dovuti all’interruzione dei contatti internazionali e delle traduzioni. A voler considerare le date, non

⁸ I nomi del personaggio erano quelli di Mallory, Carmady e John Dalmas.

meraviglia il tempo necessario ad Alberto Tedeschi per riprendere le pubblicazioni mondadoriane, quanto la tempestività davvero miracolosa con cui in Francia l'editore Gallimard inaugurava la collana di narrativa *Série Noire*⁹ (la collezione diffonderà l'uso del termine *noir*) già nel settembre del '45, pochi mesi dopo la fine della guerra in Europa avvenuta con la resa delle forze armate tedesche il 7 maggio 1945. Si sono volute ricordare alcune caratteristiche della storia del romanzo di investigazione in Italia, perché solo considerandole si comprendono appieno sia la profondità dei cambiamenti avvenuti negli anni Novanta e la consistenza delle loro radici, sia le polemiche e le reazioni aspre di tanti critici e recensori che possono sorprendere per la virulenza, se non si considera quanto le trasformazione del giallo/nero e il boom del romanzo 'rinnovato' mettessero in discussione l'assetto del sistema letterario.¹⁰ Sembrano oggi eccessive l'insistenza e la ripetitività dei dibattiti sullo "sdoganamento" del genere, confinato fino ad allora nel limbo di quella paraletteratura commerciale bollata come la parte infima della tanto criticata letteratura di consumo. Possono sorprendere le accanite disquisizioni linguistico-filologiche sui termini *noir* e giallo, tese a ribadire il primato del secondo, usato per antonomasia per indicare il genere 'romanzo di investigazione' il quale, però, nella tradizione italiana si identificava soprattutto nella narrativa poliziesca con ambientazione e identità autoriale d'oltralpe. Se era preferibile usare la denominazione di *noir*, quali erano i confini fra i due generi? Appare poco preveggenza l'affermazione, ripetuta in tutte le sedi, che il *crime novel* non poteva aspirare a diventare narrativa *mainstream*: i romanzi di Gadda, Sciascia, Fruttero e Lucentini, con l'aggiunta de *Il nome della rosa* di Eco, si ribadiva, erano eccezioni alla regola. Ma soprattutto risulta fuori luogo la *vis* polemica, persistente e sfibrante, con cui l'argomento veniva dibattuto tanto nei *talk show* quanto nelle aule universitarie in cui, non senza suscitare qualche ostilità accademica, si cominciava ad affrontare il tema del successo del genere.¹¹ Gli editori, soddisfatti del clamore e indifferenti ai vari distinguo, colsero prontamente le possibilità offerte dall'apertura di un mercato inedito, subito oggetto di riconoscimenti e festival (nel 1991 nasceva uno fra i più prestigiosi, il *Noir in Festival* che dopo 2 anni diventerà, per 25 edizioni, il *Courmayeur Noir in Festival*), moltiplicando investimenti e collane: fu il pubblico a risolvere gran parte delle questioni, tributando un consenso travolgente a quel genere-subgenere italianissimo, ambientato nelle città e nelle province della nostra penisola, che Giancarlo De Cataldo, il cui *Romanzo criminale* diverrà per molti lettori l'esempio più famoso del nuovo corso narrativo, chiamerà «l'insieme del *noir*

⁹ La *Série Noire* presentava come primo romanzo *La Môme vert-de-gris (Poison Ivy)* dell'inglese Peter Cheyney, seconda avventura del detective privato Lemmy Caution.

¹⁰ Sulle polemiche e sulle caratteristiche del *noir* di quegli anni cfr. Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010 e Ead., *Il noir degli anni Zero. Uno sguardo sulla narrativa italiana del terzo millennio*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2015.

¹¹ Nel 2005 alla Sapienza Università di Roma si tenne la prima edizione della più longeva serie di convegni accademici sul romanzo nero, *Roma Noir*, che fino al 2014 fu uno spazio d'incontro annuale fra il mondo dell'università e le esperienze degli scrittori, editori, critici, direttori di riviste e siti web.

italiano». Vale rileggere quanto scriveva lo scrittore nell'introduzione all'antologia *Crimini*, cogliendo perfettamente il ruolo centrale svolto dal pubblico nella definizione del fenomeno:

Sia marchio di fabbrica, o felice, e meramente descrittiva, formula di sintesi, l'espressione "noir italiano" è ormai innegabilmente – qualcuno dice "dannatamente" – familiare a una sempre più vasta comunità di lettori. Ma di cosa parliamo, quando parliamo di «noir italiano»? Parliamo, io credo, di un gruppo di autori che, attraverso il ricorso a luoghi e parametri di un genere da noi largamente minoritario, se non addirittura sporadico, in pochi anni hanno ideato e imposto un modo decisamente originale di raccontare i miti, i riti, gli splendori (pochi) e le miserie (molte) della contemporaneità. Autori, beninteso, che hanno percorso la propria strada ciascuno in perfetta autonomia e senza pagare dazio a scuole, accademie o conventicole letterarie che dir si voglia. Diversi per il passo narrativo, per la lingua, per le proprie personalissime ossessioni, descritte ora con immensa cupezza, ora con efferato sarcasmo, ora con il ricorso al registro del patetico, ora dell'epico. Ed è stata solo e unicamente la percezione della comunità dei lettori a far sì che questa felice, anarchica commistione di diversità fosse considerata un "insieme". L'insieme del "noir italiano", appunto.¹²

Le cifre del successo del giallo-*noir* italiano sono cifre che tuttora meravigliano: secondo una ricerca svolta da Massimo Mongai nel 2004¹³ e realizzata analizzando la banca dati Alice (Catalogo dei libri italiani in commercio), considerando i soli volumi in vendita in libreria ed escludendo cioè i prodotti in edicola (dunque, senza le centinaia di titoli delle collane quindicinali e mensili di Mondadori), l'incremento dei titoli di autori italiani di gialli, *noir* e *thriller*, tra il 1994 e il 2003, era stato di oltre il 1700%. In termini di presenza nel mercato editoriale librario, si passava progressivamente dai 167 titoli (7%) del primo anno considerato ai 770 (24%) dell'ultimo. La tendenza appariva in aumento, raggiungendo il 28% nel periodo luglio 2003-luglio 2004. Per collocare cronologicamente il fenomeno, sarà utile ricordare che è uscito nel 1994 il primo dei 29 libri di Andrea Camilleri dedicati al commissario Montalbano, *La forma dell'acqua* (cui, nel tempo, si aggiunsero i racconti e il romanzo breve firmato con Lucarelli), mentre è iniziata nel 1999 la serie televisiva, ormai ventennale, derivata dai volumi (15 stagioni, cui va aggiunta la miniserie *Il giovane Montalbano*). Parlando di vendite e di titoli cult, vanno poi ricordati almeno altri due bestsellers pubblicati ambedue nel 2002 e destinati a vendere milioni di copie: *Io uccido* di Giorgio Faletti (dal romanzo sono stati tratti un film, un *graphic novel* ed è stata annunciata una serie) e *Romanzo criminale* di De Cataldo (2 serie televisive, un film, un *prequel spin-off* annunciato). *Gomorra* di Roberto Saviano (10 milioni di copie nel mondo, una serie di 5 stagioni, un film, un *prequel spin-off* annunciato) è andato in libreria, invece, nel 2006.

Se il giallo cambiava pelle, scorrendo i cataloghi degli anni Novanta e dei primi anni Duemila colpisce, però, la presenza limitata delle autrici. Troviamo, certo, firme

¹² Giancarlo De Cataldo, *Nota del curatore*, in Id. (a cura di), *Crimini*, Torino, Einaudi, 2005, p. V.

¹³ Massimo Mongai, *Soluzione 1700%*, in «Il Falcone Maltese», n. 1, ottobre 2004, pp. 18-19. La ricerca, ampliata, è stata presentata alla manifestazione *Roma Noir 2005* tenutasi alla Sapienza Università di Roma. Cfr. Id., *Il pubblico del noir in Italia*, in Elisabetta Mondello (a cura di), *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Roma, Robin Edizioni, 2005, pp. 73-82.

autorevoli, fra cui quella di Laura Grimaldi, narratrice, saggista, storica presenza nella Mondadori e direttrice di collane (*Segretissimo, Il Giallo Mondadori e Urania*). O, per citare altri nomi, scrittrici di successo di romanzi di *detection* come Patrizia Rinaldi che dal 2009 conquisterà il pubblico con il personaggio di Blanca, la giovane sovrintendente di polizia ipovedente, trasformata nel 2021 (con *audience* altissimi) nella protagonista della serie televisiva *Blanca*. Narratrici provenienti da altre professioni fra cui Laura Mancinelli, docente universitaria, germanista e autrice della serie di gialli umoristici con le inchieste del capitano di polizia Florindo Flores, Patrizia Pesaresi, psichiatra, autrice di *noir* psicologici, e Diana Lama, ricercatrice, specialista in chirurgia del cuore ed esponente del giallo napoletano, cui si deve la fondazione, insieme a Luciana Scepi, dell'associazione *NapoliNoir*. Giovani scrittrici approdate in quegli anni al *crime novel* e destinate a diventare alcune fra le interpreti più interessanti fra cui Nicoletta Vallorani la quale, dopo aver esordito con un *noir cyberpunk*, frequenterà per più di un decennio la narrativa nera, e autrici molto note che si sperimentavano nel genere con incursioni nei territori della *suspence*, ma in modo del tutto personale e originale come faceva Maria Rosa Cutrufelli con *Complice il dubbio*. Esordienti con storie fuori dalle regole, fiabe nere talora influenzate dai cosiddetti “cannibali” e romanzi abitati da ‘cattive ragazze’ come *Benzina*, il primo romanzo di Elena Stancanelli. Potremmo soffermarci su altri nomi o proporre un elenco più ampio, ma nel citare queste esperienze si voleva indicare la tendenza mostrata da scrittrici di generazioni diverse, con storie e percorsi differenti, a frequentare in quegli anni il giallo-*noir* partecipando alla sua trasformazione, ed anche segnalare che alcune di loro, fedeli al proprio percorso, portarono nel genere un posizionamento e una profondità originali.

Il fenomeno del *crime novel* esploderà numericamente alla fine del secolo. Solo col nuovo millennio crescerà in modo consistente la presenza delle autrici, assai scarsa – il dato può sorprendere – anche all'interno dei gruppi di scrittori (*Gruppo 13, La Scuola dei Duri e Neonoir*) i quali all'inizio degli anni Novanta iniziavano a teorizzare e proporre con successo un romanzo nero nuovo e profondamente innestato nella realtà italiana. Erano solo due le autrici attive nel *Gruppo 13*: Alda Teodorani, subito ribattezzata la «*dark lady del noir*» per le trame efferate (era presente anche nell'antologia *Gioventù cannibale* del 1996, curata da Daniele Brolli, che lanciava insieme la collana *Stile libero* dell'Einaudi e il fenomeno dei “cannibali”), e Danila Comastri Montanari, cui si deve la diffusione del romanzo storico di *detection* grazie alle sue tante opere fra cui la serie molto amata dai lettori (iniziata nel '90 con *Mors tua*) di Publio Aurelio Stazio, nobile senatore della Roma di Claudio (metà I secolo d. C.) nelle vesti di risolutore di delitti. Era il 1990 e il gruppo si formava a Bologna per iniziativa di Lorian Machiavelli (giallista già famoso e padre del personaggio del sergente Sarti Antonio) e di alcuni giovani autori i quali, nel giro di poche stagioni, conquisteranno il favore del grande pubblico: Carlo Lucarelli, Marcello Fois e, appunto, Alda Teodorani. Si univano ai fondatori altri scrittori, fra cui Danila Comastri Montanari, Pino Cacucci e Massimo Carloni. Con un modello omologo,

giocato cioè sulla condivisione di un'idea comune ma con un forte riferimento all'esperienza dell'*hard-boiled*, nasceva a Milano nel 1993, in una saletta-crypta per iniziati del Boulevard Café di corso Garibaldi, *La Scuola dei Duri* creata da Andrea G. Pinketts, «scrittore *noir* da bar, marciapiedi e boulevards»¹⁴ come amava definirsi il quale, fedele al suo personaggio singolare e dissacrante, proponeva romanzi neri caratterizzati da una scrittura grottesco-surreale costruiti attorno al suo alter-ego, Lazzaro Santandrea. Il progetto della *factory* era raccontare ed esplorare Milano attraverso il linguaggio più estremo, quello del crimine, come aveva fatto negli anni Sessanta Giorgio Scerbanenco, e utilizzando lo strumento del *noir*, un genere complesso che a differenza del semplice romanzo di investigazione, permette di descrivere il lato oscuro della città. Rispecchiando il proprio nome, a quanto è dato sapere, in quegli anni *La Scuola dei Duri* raccoglieva solo scrittori. Nell'estate 1994, in un locale di Trastevere, nasceva poi a Roma il gruppo *Neonoir*, il sodalizio più sperimentale dal punto di vista teorico e politicamente più antisistema, formato da registi, scrittori e critici la cui attività (e la suggestione del nome) prendevano l'avvio da una serie di incontri con Dario Argento.¹⁵ Oltre ad Alda Teodorani, partecipava alle pubblicazioni del *Neonoir* la scrittrice e giornalista Sabrina Deligia.

Si sono citate queste tre *factory* perché il loro lavoro teso al superamento della tradizione esterofila del giallo produceva una rottura del canone tradizionale: «l'italianizzazione» linguistica e strutturale si traduceva nell'apertura alla provincia italiana, ai dialetti e ai localismi in una declinazione inedita, globale, del *crime novel* e nell'introduzione di una discontinuità col così detto «giallo» anche nel modello di lavoro di gruppo (pubblicavano antologie, ribadendo insieme un'identità singola e un'identità collettiva, rilasciavano interviste dichiarando il loro sodalizio, ricordavano a posteriori l'appartenenza al gruppo),¹⁶ una modalità inedita per l'Italia che ben presto si diffuse, portando alla creazione di gruppi e aggregazioni di scrittori in città grandi e piccole: si cominciò, così, a parlare dell'esistenza di un *noir* e/o di un giallo ligure, napoletano, siciliano e pugliese.

Il focalizzare l'attenzione sulle zone buie della società italiana, sulle menzogne e sulla violenza del potere, fino a rivendicare una funzione politica al romanzo di *detection* il quale, in quanto narrativa popolare, è capace più dei prodotti di *mainstream* di agire quale romanzo di denuncia e di testimonianza, tracciava un percorso su cui si andavano collocando tanti scrittori, dal Lucarelli che indagava sui

¹⁴ Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 153.

¹⁵ Una delle teorie tipiche del *Neonoir* assegnava la centralità a ciò che chiamavano «il punto di vista di Caino», ossia una prospettiva narrativa che coincida con lo sguardo dell'assassino, sul modello della cinematografia di Dario Argento.

¹⁶ Cfr. <http://www.carlolucarelli.net/gruppo13.htm> e <http://www.loriano-macchiavelli.it/category/13/> [ultimo accesso 16.04.2024]. Antologie del *Gruppo 13* furono: Massimo Moscati (a cura di), *I delitti del gruppo 13*, Bologna, Metrolibri-Granata Press, 1992 e Marcello Fois (a cura di), *Giallo, nero, mistero*, Viterbo, Stampa alternativa-Millelire, 1995. Per *La Scuola dei Duri* si veda l'intervista di Pinketts in <https://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/pinketts.htm> [ultimo accesso 16.04.2024], per il *Neonoir*: Fabio Giovannini, *Postfazione. Neo-noir: il movimento che non c'è*, in *Giorni violenti. Racconti e visioni neonoir*, «Foreste sommerse» (a cura di), Roma, DataneWS, 1995. Per la bibliografia del gruppo: Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti*, cit., p. 208.

misteri italiani al Carlotto che denunciava le contraddizioni del miracolo economico del Nord Est o le morti attorno alla base militare di Perdas de Fogus.¹⁷ Una nuova generazione di scrittori sceglieva di venire allo scoperto, rifiutando i mimetismi e sotterfugi con cui altri autori italiani avevano lavorato per decenni usando uno pseudonimo straniero, con esiti talora anche paradossali come nel ben noto caso di Franco Enna.¹⁸ Il loro fare letterario, per usare le parole di De Cataldo, finiva per proporre una «fotografia», un «ritratto agghiacciante della contemporaneità»¹⁹ dell'Italia. Sandro Ferri in un articolo del 2000 divenuto famoso, fino a qualche anno fa consultabile on line,²⁰ inseriva Massimo Carlotto e alcuni narratori in ciò che l'autore, saggista e l'editore di e/o, definiva *Noir Mediterraneo* (non era un movimento ma uno stato d'animo, un punto di vista, una percezione letteraria e politica condivisa) nel quale collocava il francese Jean-Claude Izzo, il greco Petros Markarīs e lo spagnolo Manuel Vázquez Montalbán, scrittori di paesi con una storia condivisa, affacciati su un mare comune, i quali nei loro *noir* denunciavano i conflitti e i crimini avvenuti in terre bellissime. Il *Noir Mediterraneo*, cui Ferri dedicava una specifica collana tuttora esistente, è stata la più rilevante e organica teorizzazione di un rapporto fra finzione narrativa e realtà all'interno del *noir* contemporaneo, di cui si rivendicava una funzione conflittuale in una dimensione transnazionale.

Volendo, anche per motivi di spazio, chiudere con le questioni più rilevanti di allora, comprese le diatribe terminologiche originate anche da una sorta di frizzantezza e da una concitazione tipiche di quel periodo segnato – così sembrava a molti – da un impulso 'novista' promettente e connaturato al passaggio agli anni Duemila, al di là delle etichette o delle definizioni considerate più efficaci, è innegabile che il giro di boa del nuovo millennio sia avvenuto all'insegna dello scompaginamento del sistema dei generi e dell'affermazione del giallo-*noir*. Quest'ultimo è un termine bicefalo, tenta di inglobare modalità narrative diverse e, rispetto ad un uso spesso improprio ed anche per evitare infiniti distinguo e continue specifiche, sarebbe preferibile usare l'inglese *crime novel* più inclusivo e, alla fine, più funzionale nella sua ampiezza tesa a comprendere in un'unica espressione l'inventario terminologico dei sottogeneri, da *detective story* a *murder mystery*, *mystery novel* e *police novel*.

Tornando alle scrittrici risulta evidente quanto, in tre decenni, la loro presenza in Italia abbia registrato una vistosa crescita, il cui incremento rispecchia le due fasi

¹⁷ Massimo Carlotto, Marco Videtta, *Nordest*, Roma, Edizioni e/o, 2005 e Massimo Carlotto & Mama Sabot, *Perdas de Fogu*, Roma, Edizioni e/o, 2008.

¹⁸ Scrivere con pseudonimi stranieri, nella maggioranza dei casi, non era una civetteria ma una necessità editoriale reale. Il caso più eclatante è quello di un maestro del genere come Franco Enna (già pseudonimo di Francesco Cannarozzo), che negli anni Cinquanta e Sessanta era uso a mimetizzarsi sotto una pleora di pseudonimi, firmandosi con alias maschili (in maggioranza) ma anche femminili quali Lou Happings, John W. Reel, Andrew Maxwell, James Douglas, Sulo Rautavaara, Stephen Meredith, Alexis Stone, Henry Graham, Thomas Freed, Conrad A. Roberts, Richard Shell, Lewis Allen Scott, Ann M. O'Walter, Herbert Masson. La scelta di Enna può apparire un esempio limite, ma la quantità delle false identità è proporzionale al numero dei romanzi, oltre sessanta escludendo i volumi postumi, da lui pubblicati fra il 1951 e il 1984.

¹⁹ Giancarlo De Cataldo, *Nota del curatore*, in *Crimini*, cit., pp. V e 7.

²⁰ Sandro Ferri, *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*, 2000. L'articolo, uscito online, è tuttora citato in diversi saggi e volumi, ma il testo risulta irripetibile.

principali attraversate dal genere in Italia alle quali, distinguendo il periodo attuale dai precedenti, si può aggiungere l'esistenza di una terza. In estrema sintesi: come si è detto, la presenza editoriale delle scrittrici è limitata nella prima fase del giallo-*noir* o, se si preferisce, del «nuovo *noir* italiano», che va dai primi anni Novanta all'inizio degli anni Duemila, ed è caratterizzata dal clima di rottura del modello tradizionale del giallo, dalle esperienze dei gruppi di scrittori, dalle politiche di investimento degli editori con uscita di collane e nuovi marchi, dall'accoglienza entusiasta del pubblico, e dai dibattiti sulla questione terminologica e sul genere (*noir* versus giallo, poliziesco, ecc.). Si va formando una nuova leva di autrici che inizia a muovere i primi passi e sarà prontamente premiata dai lettori e dalle reti televisive. Nascono casi esemplari di successi inattesi, di lunga durata, trasferiti dalla libreria al piccolo schermo come quello delle storie di Margherita Oggero, autrice nel 2002 nel romanzo *La collega tatuata* del personaggio di Camilla Baudino, una professoressa coinvolta in una miriade di casi criminali, ben presto protagonista (con il volto di Veronica Pivetti) di ben 7 stagioni (2005-2017) della serie TV *Provaci ancora Prof!*. O quello di *Quo vadis, baby?*, un *noir* della scrittrice e musicista Grazia Verasani con una *detective* ribelle e sensuale, Grazia Cantini, che, pubblicato nel 2004, sarà trasformato l'anno successivo in film da Gabriele Salvatores e nel 2008 da Sky nella miniserie televisiva di Guido Chiesa. La seconda fase inizia alla metà degli anni Zero e abbraccia il decennio successivo, nel quale il boom delle scritture nere diventa un fatto conclamato. Si amplia il raggio della riflessione ai contenuti (personaggi, plot, regionalità, modelli) e alla scelta fra italiano standard e dialetto (l'eredità e l'influenza della scrittura di Camilleri sono del tutto evidenti). La *crime fiction* invade le reti della Tv pubblica e di quella commerciale: esplose il fenomeno della crescente popolarità delle serie di *detection* il quale, in una sorta di loop che si autoalimenta, da un lato produce l'incremento dell'acquisto e del doppiaggio dei prodotti internazionali e dall'altro determina la creazione di format italiani. Le scrittrici sono molto presenti nel settore editoriale e nell'ambito televisivo: si affermano romanzi i quali, nell'immediato o negli anni successivi, si trasformano in serie con al centro dell'azione un personaggio femminile, "investigatrice per caso" o per ruolo istituzionale. La terza fase, quella attuale, evidenzia una conferma delle caratteristiche sviluppate dal genere nel suo recente percorso, *in primis* la crescente attenzione alla provincia italiana più che alle realtà urbane, la quale si interseca con una evidente disaffezione verso i caratteri più tipici del *noir* metropolitano, abbandonato in favore di trame giocate sui meccanismi classici del poliziesco con scioglimento finale dell'enigma, punizione del colpevole e ristabilimento dell'ordine sociale sconvolto dal crimine. Ne deriva, come logica conseguenza, che la *detection* e parte dell'ambientazione si svolgano all'interno di strutture delle forze dell'ordine e in uffici giudiziari (commissariati, Procure) e siano affidate a un/una protagonista con un ruolo istituzionale (magistrato/a, poliziotto/a). Si assiste ad una definitiva riprova dell'estremo gradimento mostrato dal pubblico dei romanzi e dei prodotti seriali firmati da autrici e costruiti attorno ad una *detective* donna la quale è rappresentata

spesso in ruoli apicali, in una implicita rivendicazione/rappresentazione delle modifiche avvenute nella società italiana negli ultimi decenni. La focalizzazione sul carattere, sulle emozioni e sulla vita privata della protagonista è costante: della protagonista si descrivono abilità e forza, competenze e debolezze, amori spesso difficili e solitudini, love story riuscite e fallimenti affettivi, malattie e cedimenti. Talora il *crime novel* si ibrida col *romance* e col *chick lit*. Nel sistema dei personaggi, frequente è la presenza di una figura maschile con la funzione di aiutante, ricreando lo schema classico della coppia di investigatori in cui, però, alla donna è riservata la posizione dominante. All'aiutante, subalterno per capacità e/o per ruolo nella gerarchia delle forze dell'ordine o del luogo di lavoro, è richiesta una assidua e solerte collaborazione con la protagonista che vela una tacita, platonica, devozione sentimentale.

Le nuove eroine del *crime novel*, spesso 'ispiratrici' (secondo la formula legale in uso, per indicare anche modifiche di rilievo nel personaggio e/o nella trama) di *fiction* seriali di successo nei canali Rai, più raramente Mediaset o Sky, accolte in ogni uscita da vendite in libreria molto consistenti e *audience* televisivi stellari, sono divenute famose quasi al punto da 'oscurare', per così dire, il nome della loro creatrice. Le più note ricoprono un ruolo istituzionale: Imma Tataranni di Mariolina Venezia è sostituta procuratrice della Procura di Matera; Giovanna Guerrasi detta Vanina di Cristina Cassar Scalia è vicequestore di Catania; Teresa Battaglia di Ilaria Tuti è commissaria e *profiler*; Blanca di Patrizia Rinaldi è commissaria ipovedente di Pozzuoli (nella serie tv consulente della polizia di Genova); Lolita Lobosco di Gabriella Genisi è questore a Bari. E ancora: Nina Mastrantonio di Daniela Grandi è maresciallo; Aurora Scalviati di Barbara Baraldi è una poliziotta; Aurelia Spinola di Cristina Rava è medico legale; Lisa Mancini di Francesca Serafini è commissaria e, infine, Teresa Papavero, protagonista della serie di Chiara Moscardelli, è una criminologa. Sono eccezioni al modello della *detective* per professione e rappresentano una versione moderna di Miss Marple di Agatha Christie, alcune "investigatrici per caso": il sorprendente trio immaginato da Rosa Teruzzi e composto dalla fioraia milanese del Giambellino, Libera, dalla madre Iole e dalla figlia Vittoria, poliziotta; la giovane Alice Allevi, specializzanda anatomopatologa alla Sapienza, creata da Alessia Gazzola; Debora Camilli, la tassista romana del taxi Siena 23 di Nora Venturini; la ghostwriter appassionata di gialli Vani Sarca di Alice Basso; Sara Romani, chirurgo oncologico di stanza a Bologna, cui Emanuela Valentini affida le indagini per un caso nell'Appennino emiliano; l'intuitiva domestica di Valeria Corciolani della serie 'La colf e l'ispettore'. Molti altri nomi di personaggi e di autrici potrebbero essere aggiunti a questo elenco già molto ampio, ma si rimanda anche per un approfondimento di alcuni temi, ad una riflessione specifica sull'ultimo decennio oggetto di una ricerca, attualmente in corso, dedicata al *crime novel* italiano degli anni Duemila. Sarà, però, opportuno almeno aggiungere una considerazione sulle scrittrici del nuovo millennio, in particolare sulle esordienti, le quali nel complesso mostrano profili professionali che appaiono diversi da quelli delle autrici degli anni

Novanta, rispecchiando i profondi cambiamenti verificatisi fra gli anni Zero e gli anni Dieci nel mondo editoriale e letterario, influenzato da un forte ricambio generazionale ma anche dalle trasformazioni del lavoro intellettuale in Italia e dalla precarietà della condizione lavorativa femminile. Le esordienti e le autrici più giovani appaiono impegnate in vario modo nel mondo della comunicazione, delle piattaforme internet, dell'editoria, del giornalismo, del *graphic novel*, talora con ruoli di prestigio, e si sperimentano nella narrativa *crime* portando nel genere, attraverso le loro protagoniste, anche testimonianze e denunce: non solo la rivendicazione – lo si è detto – degli spazi conquistati nelle istituzioni dalle donne, ma anche la rappresentazione della società e delle sue contraddizioni, dei conflitti e delle disuguaglianze, sostenuta da un posizionamento critico il quale, anni addietro, si sarebbe definito antagonista.

Chiudiamo queste note con una breve illustrazione dei testi raccolti a cura di Cecilia Spaziani nella sezione che, accanto ai materiali del convegno *Il giallo ti dona: indagini poliziesche al femminile* della LUMSA, accoglie testimonianze e interviste di scrittrici. Gli interventi propongono una riflessione aggiornata sul genere giallo in Italia, interrogando le opere di alcune scrittrici e analizzando le caratteristiche delle protagoniste dei loro romanzi, trasformate in anni recenti in eroine delle *crime fiction* italiane di maggior successo. Manuel Favaro propone alcune riflessioni linguistiche, focalizzando l'attenzione sulla lingua del giallo e del così detto "protogiallo", sulle scelte espressive e di scrittura sia di autrici otto-novecentesche quali Carolina Invernizio e Matilde Serao, sia di alcune narratrici contemporanee; Cecilia Spaziani propone un caso di studio dedicando il suo saggio a Laura Benedetti, scrittrice, saggista e docente alla Georgetown University di Washington, i cui romanzi si collocano in modo originale all'intersezione di generi letterari quali il romanzo familiare, il giallo e il *campus novel*. Lucia Faienza si interroga sui fattori economici, sociologici e culturali che hanno influenzato la diffusione di alcune opere presso il grande pubblico, concentrando l'analisi su esempi tratti dalle scritture di Cristina Cassar Scalia, Anna Vera Viva, Giuseppina Torregrossa e Gabriella Genisi le quali, pur approdando alla letteratura in fase matura, riescono a creare produzioni editoriali di grande successo. Raffaella Petrilli rilegge uno dei casi letterari attuali più interessanti, quello nato attorno al personaggio di Petra Delicado, ispettrice della polizia di Barcellona, un personaggio letterario dal nome ossimorico creato dalla scrittrice spagnola Alicia Giménez Bartlett negli anni Novanta, che in Italia è diventata protagonista di una serie televisiva di Sky Italia e *Cattleya* di grande successo interpretata da Paola Cortellesi e ambientata a Genova. Paola Della Torre, il cui intervento chiude la parte saggistica della sezione, analizza il genere *crime* delle serie televisive contemporanee e il modello ricorrente teso a proporre la centralità di una protagonista cinica e dura, un'antieroina in conflitto con la violenza soprattutto maschile. Nella seconda parte "Testimonianze e interviste" viene lasciato lo spazio alla parola delle scrittrici: Nora Venturini e Angela Flori descrivono sé stesse e il proprio lavoro, Marcello Turno, grazie anche alla formazione medica, rilegge il

rapporto fra il genere e il vissuto; infine, tre autrici rappresentative di tre momenti diversi della storia del *crime novel* al femminile, Maria Rosa Cutrufelli, Nicoletta Vallorani e Mariolina Venezia, intervistate da Cecilia Spaziani, raccontano i propri romanzi e la propria idea di letteratura nera.

Manuel Favaro

Le scrittrici nel quadro del giallo italiano: considerazioni linguistiche

Il contributo si propone di tratteggiare un profilo linguistico di alcune scrittrici italiane di giallo, entro un arco temporale che va dal primo cinquantennio postunitario ai giorni nostri. Il saggio è articolato in quattro punti. Nel primo si introducono alcuni elementi essenziali propri della lingua del cosiddetto “giallo all’italiana”, tutti attorno a una necessità di verosimiglianza, condivisa pressoché da tutti gli autori e da tutte le autrici, che passa prima di tutto per l’impiego del dialetto e dei cosiddetti usi “oralizzanti” della lingua. Il secondo paragrafo è dedicato all’analisi di due grandi scrittrici di secondo Ottocento/primo Novecento, Carolina Invernizio e Matilde Serao, le quali hanno fornito un importante contributo allo sviluppo e alla diffusione del romanzo nero italiano. Nel terzo l’analisi si concentra su due scrittrici palermitane contemporanee, Valentina Gebbia e Giuseppina Torregrossa, e in particolare sul rapporto dei loro romanzi con il dialetto siciliano, in virtù della complessa e talvolta scomoda eredità ricevuta dal maestro Andrea Camilleri. Alla luce delle precedenti considerazioni, il quarto e ultimo punto ruota attorno all’urgenza di studi approfonditi in un universo, quello delle scrittrici di giallo, in enorme e probabilmente inarrestabile espansione.

The paper aims to sketch a linguistic profile of some Italian female writers of detective novels, within a time span from the first half-century after the Unification of Italy to the present day. The essay consists of four points. The first introduces some essential elements proper to the language of the so-called ‘giallo all’italiana’, all around the need for verisimilitude, shared by most authors, passing above all through the use of dialect and typical linguistic uses of the spoken language. The second is dedicated to the analysis of two major female writers of the late 19th/early 20th century, Carolina Invernizio and Matilde Serao, who contributed significantly to the development and spread of the Italian crime novel. In the third, the focus of the analysis is on two contemporary female writers from Palermo, Valentina Gebbia and Giuseppina Torregrossa, and in particular on the connection of their novels with the Sicilian dialect, due to the complicated and sometimes uncomfortable heritage they received from Andrea Camilleri. Considering the observations outlined above, the fourth and final point focuses on the need for detailed studies in a universe, that of female writers of detective novels, in huge and probably unstoppable growth.

1. La lingua del giallo all’italiana

Il giallo gode, fin dalla nascita, di un grande e costante successo editoriale, tanto da rientrare nei generi riconosciuti entro l’etichetta di ‘paraletteratura’, o di ‘letteratura di consumo’;¹ per questo motivo il romanzo poliziesco non ha mai davvero goduto di una particolare accoglienza da parte della critica letteraria, sebbene il collocamento nell’ambito della letteratura di consumo sia da intendersi come riferimento «alla

¹ Cfr. Laura Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013; v. anche Ead., *Paraletteratura*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a cura di), *Storia dell’italiano scritto*, Roma, Carocci, 2014, 6 voll., II (*Prosa letteraria*), pp. 283-326.

intenzionalità di pubblico e all'accessibilità di linguaggio, alla volontà di raggiungere un determinato tipo di pubblico con modalità espressive di larga fruibilità».² Una volontà che influenza le scelte linguistiche e stilistiche, più o meno obbligate e talvolta prevedibili, compiute dagli autori e dalle case editrici. Ci sono però diversi elementi idiosincratici che rendono il giallo un caso di studio molto interessante. In particolare, la lingua della narrativa gialla esprime la «volontà/necessità di una rappresentazione quanto più possibile se non vera almeno verosimile di ambienti e situazioni connotati localisticamente; ed è quindi interpretabile [...] come una marca di realismo: ovvero, per dirla nei termini del dibattito novecentesco sul rapporto letteratura italiana e dialetto, di una presenza di solito programmaticamente naturalistica».³ In effetti, è oramai difficile trovare romanzi polizieschi che non si ancorino al contesto ambientale e socio-culturale in cui si svolge l'azione; anzi, spesso è il contesto stesso dell'opera ad essere il fulcro dell'intera narrazione. Non vi è, tuttavia, l'inattuabile pretesa di rappresentare la realtà in senso stretto, ma di creare un mondo parallelo, verosimile, sfruttando una tendenza che, negli ultimi decenni, con l'esplosione delle diverse forme romanzesche ha portato la letteratura ad avere un contatto sempre più stretto con il reale. La differenza con gli altri generi sta però nella continuità: la necessità di rappresentazione del reale esiste già dalla preistoria del nostro giallo, e le intenzioni di realismo si avvertono ovviamente nella lingua, manifestazione in primo luogo di un italiano che sia riflesso anche dei moduli del parlato nel secolo, il Ventesimo, in cui si è assistito al progressivo e inarrestabile avvicinamento tra la lingua orale e scritta; e tali intenzioni si realizzano inoltre attraverso il dialetto, la cui presenza era tuttavia, almeno fino a poco tempo fa, «fortemente circoscritta e soprattutto peculiare a pochissimi scrittori di spicco»,⁴ anche qui sfruttando una tendenza sbocciata sul finire del secolo scorso, quando si è cominciato ad assistere «a un'inversione di tendenza, a un riaffiorare dell'uso del dialetto, dei gerghi, e ai tentativi di innovazione e sperimentazione lessicale».⁵ Da allora divenne dunque necessario far uscire il dialetto dai confini "virgolettati" dei dialoghi, per farlo diventare uno strumento che rispondesse a esigenze espressive diverse, più forti. Testimone ben consapevole di questa nuova tendenza fu Andrea Camilleri, che riuscì a comporre un suo "dialetto idiosincratico", una sua lingua tutta particolare che ha generato schiere di imitatori, ma che per molti versi rimane ancora oggi ineguagliabile. Grazie al suo enorme successo, Camilleri fu il primo ad aprire le porte a un localismo tutto nuovo, in cui l'attaccamento alla territorialità si fa ancora più profondo, non dimenticando che i luoghi della sua narrazione, sebbene si

² Elvio Guagnini, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenomena, 2010, p. 14.

³ Patrizia Bertini Malgarini, Ugo Vignuzzi, *La dialettalità nel "giallo all'italiana": naturalismo o espressionismo?*, in Giovanni Ruffino, Mari D'Agostino (a cura di), *Storia della lingua italiana e dialettologia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani, 2010, p. 233.

⁴ Ivi, p. 237.

⁵ Valeria Della Valle, *Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo*, in Elisabetta Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, p. 43.

rifacciano a paesi e città reali, non esistono: il passaggio dal mondo fisico al mondo parallelo, nella fantasiosa Vigata, si compie definitivamente.

Non è soltanto il colore locale a completare il profilo linguistico del cosiddetto “giallo all’italiana”. C’è anche una fortissima componente di italiano medio, o meglio, usando un’etichetta ormai classica nella storia (socio)linguistica dell’italiano, di italiano “neo-standard”,⁶ con cui si intendono un manipolo di fenomeni, perlopiù morfosintattici, rifiutati nei secoli dalle grammatiche e prima riaffiorati, poi acquisiti da tutti i parlanti negli ultimi decenni del Novecento, quando venne raggiunta finalmente l’italofonia di massa: ordini marcati come le dislocazioni, l’uso dei pronomi obliqui in funzione di soggetto, la ristandardizzazione di alcuni modi e tempi verbali ecc.

Parallelamente a questa componente, ci sono anche usi “oralizzanti”, mirati alla costruzione di dialoghi verosimili, ma presenti anche nella diegesi, come il frequente impiego della punteggiatura espressiva⁷ e dei segnali discorsivi, tratti tipici del parlato, le cui funzioni possono essere diverse, quali prese di turno, meccanismi di interruzione e di riformulazione, oppure i fatismi, tratti conversazionali con i quali i locutori pongono l’attenzione sulla componente di coesione sociale della comunicazione.⁸

Il tutto immerso in una lingua a volte carica di pezzi di bravura, di costruzioni sintatticamente nobilitanti – per esempio, è frequente l’anticipazione dell’aggettivo sul sostantivo –, di figure retoriche, come il *tricolon* e l’accumulazione, che tendono a innalzare la patina letteraria dei testi. Volendo usare un’altra etichetta, stavolta coniata da Giuseppe Antonelli, si tratta in questi casi di una lingua *ipermedia*, ossia la lingua in cui viene rappresentata «l’idea dell’eccesso, dell’oltranzismo»;⁹ ma anche un codice che manifesta l’«ambiguo rapporto con la lingua media: a volte rifiutata, a volte distorta, a volte amplificata, a volte accolta tra polemiche e invisibili virgolette».¹⁰

Un “composto indigesto”, verrebbe da dire, senza troppo scomodare il Gran Lombardo. Eppure, tali ingredienti si mescolano all’interno di una ricetta capace di attrarre innumerevoli lettori di ogni età, di generare infiniti sequel a cadenza regolare.

⁶ Ci si riferisce, ovviamente, al volume di Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.

⁷ Cfr. Manuel Favaro, *Usi comunicativi della punteggiatura nel «protogiallo»*, in Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Dara Motta, Rosaria Sardo (a cura di), *Pragmatica storica dell’italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, Atti del XIII Convegno ASLI (Associazione per la Storia della Lingua Italiana, Catania, 29-31 ottobre 2018), Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 637-642.

⁸ Tra i numerosi contributi sull’argomento di Bazzanella, si cita da ultimo Carla Bazzanella, *I segnali discorsivi tra parlato e scritto*, in Maurizio Dardano, Adriana Pelo, Antonella Stefinlongo (a cura di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Roma, Aracne, 2001, pp. 79-97.

⁹ Giuseppe Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 12.

¹⁰ Ivi, pp. 13-14.

2. Scrittrici «protogialle»: Carolina Invernizio e Matilde Serao

Nella seconda metà dell'Ottocento, esplose dapprima in altri paesi, come la Francia, poi anche in Italia il romanzo di consumo. Gli editori nazionali che ebbero per primi l'ardire di pubblicare romanzi paraletterari si servirono di scrittori costretti a ricavare i modelli dall'estero adattandoli al contesto nazionale, perché in Italia era ancora pressoché «assente, per la novità delle relative strutture organizzative, un ambito autonomo di ricerca sulle scritture destinate al mercato letterario, al grande pubblico dei consumatori». ¹¹ Una subordinazione che portò a una furiosa mescolanza di generi: le storie di Carolina Invernizio e di Matilde Serao, per esempio, «si collocano notoriamente ai confini del giallo-nero e del rosa»; ¹² proliferarono inoltre filoni e sottogeneri affini, frutto di più o meno manifeste imitazioni di modelli esteri di grande successo. ¹³

Di giallo, in questa fase, non si può ancora davvero parlare; piuttosto, possiamo definire tali prove dei «protogialli», ¹⁴ ossia dei testi in cui cominciano ad affiorare elementi tipici del giallo novecentesco, come la *suspence*, la *surprise* e la *detection*, presenti variabilmente di opera in opera. ¹⁵

Protagoniste assolute di questa stagione furono proprio le due scrittrici poc'anzi menzionate: Matilde Serao e Carolina Invernizio.

La produzione di Carolina Invernizio, regina indiscussa del romanzo d'appendice italiano, conta circa centotrenta opere, spesso raccolte in volume dopo essere apparse in quotidiani come la «Gazzetta di Torino». Chiave del successo furono le tematiche forti e sensazionali presenti nei suoi libri, che suscitavano curiosità e interesse tra le sue lettrici, per esempio la fanciulla popolana ingannata dal seduttore in *La trovatella di Milano* (Milano, 1889) o i vari tabù come l'incesto e la necrofilia, presenti insieme in *Il bacio d'una morta. Romanzo storico* (Firenze, Salani, 1886); tematiche che muovono non di rado dal delitto, ravvisabile già in alcuni titoli, ad esempio, *Il delitto della contessa* (Firenze, 1887), *Il delitto di una madre* e *L'albergo del delitto*, entrambi pubblicati nel 1905. Pertanto, alcuni romanzi presentano meccanismi che si avvicinano al romanzo poliziesco, più o meno tinti di *noir*, ¹⁶ come il già citato *Il bacio d'una morta*, oppure *I ladri dell'onore* (Firenze, 1894), fino a *Nina, la poliziotta diletta* (Firenze, 1909), che «[...] esibisce una struttura che lo apparenta

¹¹ Alessandra Briganti, *Introduzione a De Marchi*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 11.

¹² Rita Fresu, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia fra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2016, p. 129.

¹³ Su tale argomento, cfr. Vittorio Spinazzola, *L'immaginazione divertente. Il giallo, il rosa, il porno, il fumetto*, Milano, Rizzoli, 1995.

¹⁴ Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2006; v. anche Luca Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.

¹⁵ Cfr. Manuel Favaro, *La lingua del romanzo nero italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023.

¹⁶ Carolina Invernizio era maestra del riuso degli «[...] schemi del romanzo d'appendice ravvivato con le tinte fosche e avvincenti che scaturiscono dalla commistione di generi diversi [...]» (Rita Fresu, *L'infinito pulviscolo*, cit., pp. 27-28).

fortemente al poliziesco [...]»,¹⁷ con evidente richiamo al “poliziotto dilettante” di Conan Doyle. Per la prima volta, infatti, nei panni dell’investigatore geniale di stampo doyliano c’è una donna, una *poliziotta dilettante* capace di risolvere i casi grazie a un acume fuori dal comune.

La lingua di Invernizio è stata definita «[...] un italiano della burocrazia, dei cancelli di tribunale, dei banchi del lotto, dei bandi militari, dei commissari di pubblica sicurezza, di suo marito, direttore di un panificio militare. È un italiano che ancora ci affligge nei moduli postali, nella formulazione delle leggi e dei regolamenti». ¹⁸ *Il bacio d’una morta* (Firenze, Salani, 1886),¹⁹ per esempio, è infatti un testo ricco di elementi linguistici colti, soprattutto a livello morfologico, come si constata nell’ampio uso dell’imperfetto etimologico di prima persona in *-a* («[...] io conosceva la storia [...]», p. 121), oppure nel largo impiego del possessivo *il di lui/lei* («*il di lei sguardo*», p. 41) e di diverse forme notevoli del perfetto e del participio passato (p.e. *conceduto*, p. 33 e *assalse*, p. 116); inoltre, Invernizio sfrutta frequentemente artifici retorici come sequenze ternarie e strutture anaforiche, quest’ultime spesso accompagnate da un sovrabbondante impiego della punteggiatura enfatica.

Della produzione di Serao vengono generalmente riconosciuti due poli: da una parte le opere di impianto naturalistico e verista, dall’altra le opere “mondane” o “sentimentali”, accolte con grande favore dal pubblico, grazie alle quali la scrittrice napoletana divenne alla moda anche in Francia. Questo secondo polo è rappresentato da due romanzi d’appendice colmi di *noir*: *Il delitto di via Chiatamone* e *La mano tagliata*. Il primo venne pubblicato nel 1907 con lo pseudonimo di Francesco Sangiorgio in appendice al «Giorno», poi in volume l’anno successivo presso l’editore di Napoli Perrella e riedito con il titolo *Temì il leone!* nel 1916 per Salani. In *La mano tagliata. Romanzo d’amore* (Firenze, Salani, 1912) la scrittrice dà vita a un detective inglese (sulla falsariga di Sherlock Holmes) che si ritrova a risolvere il caso del ritrovamento di una bellissima mano femminile, precedentemente tagliata e poi imbalsamata. Le indagini si svolgono all’interno di un intreccio ricco di *suspence* che arricchiscono gli schemi di un romanzo d’appendice tipico, incentrato sul catartico conflitto tra bene e male.

L’elemento più interessante della lingua di *La mano tagliata* riguarda il lessico: il testo è colmo di parole alla moda provenienti dal francese e dall’inglese dell’epoca, come il francesismo *flirt*,²⁰ o l’anglicismo *cocktail*;²¹ un altro aspetto interessante, sul

¹⁷ Ivi, p. 151.

¹⁸ Umberto Eco, *Il superuomo di massa, Studi sul romanzo popolare*, Cologno Monzese, Cooperativa scrittori, 1976, p. 23.

¹⁹ Si cita dall’edizione digitale a cura di *Liber Liber* (www.liberliber.it); fonte cartacea di riferimento: Carolina Invernizio, *Il bacio d’una morta*, Firenze, Salani, 1926.

²⁰ *Il nuovo etimologico. DELI - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1999 (s.v. ‘flirt’) indica come data di prima attestazione il 1900, nel «Secolo»; Alfredo Panzini (*Dizionario Moderno*, Milano, Hoepli, 1905, s.v. ‘flirt’) segnala come «voce nuova» sia *flirt* che il corrispondente *flirtare*.

²¹ Secondo *Il nuovo etimologico* (cit., s.v. ‘cock-tail’), la prima attestazione risale al 1896.

piano della sintassi, riguarda l'uso della dislocazione a sinistra soltanto nei contesti diegetici, anziché, come sarebbe lecito aspettarsi, in quelli relativi alla mimesi dialogica («[...] ma l'amico devoto e a cui si è devoto, *egli non lo aveva*: ma l'amante passionale e di cui si è appassionato, *non l'aveva mai avuta*», p. 4).

3. Scrittrici nella terra di Camilleri: Valentina Gebbia e Giuseppina Torregrossa

Negli ultimi anni, è cresciuto notevolmente l'apporto di scrittrici dedite al romanzo poliziesco.

Come accennato all'inizio, Andrea Camilleri ha avuto un ruolo fondamentale per lo sviluppo di una lingua del giallo tutta particolare rispetto ad altri generi di consumo. Si tratta di una lingua che si è evoluta molto nel tempo, anche grazie alla trasposizione televisiva dei romanzi e dei racconti, che ha fornito ai milioni di lettori e di telespettatori la chiave per una maggiore comprensibilità dello sceneggiato,²² a cui si unisce una regolarità variazionistica tra la forma standard e quella locale che ha facilitato la comprensibilità dei vocaboli dialettali;²³ l'ipotesi evolutiva muove, infatti, dall'«impasto di italiano e dialetto»²⁴ dei primi romanzi, per arrivare all'«ibrido»²⁵ o «meticcio»²⁶ della produzione più recente.

Questa lingua idiosincratica è, per certi versi, inimitabile. Ciò nonostante, chiunque si sia cimentato nella scrittura di un giallo dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso in poi ha dovuto fare i conti con il Maestro di Porto Empedocle, anche e soprattutto da un punto di vista linguistico.

Tra queste figure ci sono due scrittrici, anch'esse siciliane, che hanno adottato due strategie di approccio al localismo completamente diverse: Valentina Gebbia e Giuseppina Torregrossa.

I romanzi di Gebbia sono intrisi di colore locale, fin quasi all'eccesso; i dialoghi tra i personaggi sono iper-caratterizzati, i personaggi popolari vengono fortemente enfatizzati, fino quasi alla caricatura:

«Signora Mangiaracina» esordì, «chi disgrazia, chi disgrazia!». [...] «Che c'è, signora Provvidenza, che c'è. [sic!] Terio? È successa cosa a mio fratello? Parli, però!». «Suo fratello? Chi c'entra sò fratello? A mia

²² Cfr. Rikka Ala-Risku, *Dal mistilinguismo letterario al mistilinguismo trasmesso: il caso Montalbano*, in Elina Suomela Härma, Enrico Garavelli (a cura di), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 293-301.

²³ Si vedano Patrizia Bertini Malgarini, Ugo Vignuzzi, *Caratterizzazione diatopica e "giallo all'italiana"*, in Artur Galkowski, Tamar Roszak (a cura di), *Semiotica generale – semiotica specifica*, Łódź, Università di Łódź, 2018, pp. 195-213; Luigi Matt, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in Duilio Caocci, Giuseppe Marci, Maria Elena Ruggerini (a cura di), *Quaderni camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2020, pp. 39-93, in particolare pp. 64-65. V. anche Manuel Favaro, *La lingua di Riccardino. Il testamento linguistico di Andrea Camilleri*, in «Linguistica e letteratura», 47, 1-2, 2022, pp. 219-235.

²⁴ Giovanni Capecechi, *Andrea Camilleri*, Firenze, Cadmo, 2000, p. 87.

²⁵ Luigi Matt, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, cit., p. 48.

²⁶ Patrizia Bertini Malgarini, Ugo Vignuzzi, *Capitoli per una storia linguistica del giallo all'italiana*, in «Rivista Italiana di Dialettologia», 32, 2008, pp. 185-207.

nipote, cuore mio, a mia nipote ci capitò la disgrazia! Libboria, fatti vedere, sangue mio... chi disgrazia, chi disgrazia!!!» (*Estate di San Martino*, Roma, e/o, p. 8).

Si nota in queste righe la distanza tra il parlato medio della protagonista e il parlato marcato della signora Provvidenza, che invece è caratterizzato dai vari moduli iterativi e da tratti diatopici come l'uso del passato remoto *pro* passato prossimo, i clitici *ci* per *gli*, *chi* per *che* e del possessivo *sò* per *suo*. Gebbia ricorre inoltre all'accentazione sistematica dei vocaboli dialettali presenti nel romanzo («Faccio strada, venite. Però c'è solo acqua di cannòlo, perché quel lagnùso [...]», p. 9) per segnalare da una parte la presenza dei localismi, dall'altra per suggerire il grado di apertura delle vocali medie.

Anche i romanzi di Giuseppina Torregrossa sono caratterizzati da una presenza forte di colore locale. A differenza di Gebbia, tuttavia, Torregrossa spinge il dialetto oltre i confini del piano dialogico. Nel romanzo della saga della *vicequestora* Marò Pajno, *Il sanguinaccio dell'Immacolata. Un'indagine di Marò Pajno* (Milano, Mondadori, 2019) i localismi emergono anche nei contesti diegetici («L'ispettore si diede del cretino. Come gli era venuto di riprendere la sua capa? Mancava poco alla pensione e ancora non aveva imparato il parrapicca», p. 40), giungendo fino – sempre nel narrato autoriale – al *code mixing* e al *code switching* («Lei mise in moto; lo straniero, senza patria né cultura, ne aveva di cose da insegnare a lei e *a cu si sentiva u megghiu*», p. 55; «Buono!, esclamò come si fa con un bambino che rifiuta la pappa. *Ma talia a chistu!*, la trattava come una picciridda capricciosa», p. 71).

La resa mimetica dei dialoghi risulta allo stesso modo particolarmente accurata: i popolani e i personaggi minori parlano sistematicamente in dialetto e Marò pure si fa scappare alcuni regionalismi parlando con il suo diretto superiore, il questore Bellomo («A mia? Scusa ma perché proprio a mia?», *ivi*, p. 44).

Si aggiunga poi un altro elemento di notevole interesse: il romanzo è accompagnato da un glossario dei localismi presenti nel testo che, similmente a quanto osservato da Coveri sui gialli del genovese Bruno Morchio sono «più rivolti a rafforzare l'identità locale del lettore complice che a reali esigenze traduttive».²⁷

4. Per una storia linguistica del giallo italiano delle scrittrici

Quelli presentati in questo contributo sono soltanto quattro dei centinaia di casi che sarebbe possibile analizzare da un punto di vista linguistico. Eppure, emergono già dei tratti che rendono le loro scelte linguistiche peculiari rispetto alle scelte compiute dagli autori maschili.

Carolina Invernizio e Matilde Serao, per esempio, hanno un elemento che le unisce, ossia l'abuso di termini chiave e di stereotipi lessicali, «che contribuiscono a

²⁷ Lorenzo Coveri, *Il nome del giallo. Onomastica del nuovo romanzo poliziesco in Liguria*, in «Il Nome nel testo – Rivista internazionale di onomastica letteraria», 17, 2015, p. 25.

restituire l'immagine di una lingua seriale e prefabbricata»:²⁸ una lingua da una parte perfettamente nei canoni del romanzo di consumo e, in generale, piuttosto in linea con la prosa del tempo; dall'altra, c'è una certa coerenza nella scelta degli stilemi, che si rifanno perennemente, in una dicotomia tradizione/innovazione, alla soluzione più conservativa, a differenza degli altri autori proto-polizieschi, che decisero invece di alternare in maniera più drastica elementi considerabili più tradizionali a elementi maggiormente innovativi, in alcuni casi generando una variabilità del tutto incontrollata.

Per quanto riguarda invece i più recenti casi di Valentina Gebbia e di Giuseppina Torregrossa, si segnala che, rispetto alle scelte linguistiche e stilistiche altri scrittori palermitani coevi come Gian Mauro Costa e Santo Piazzese,²⁹ Torregrossa in particolare riesce a utilizzare l'elemento locale non solo in funzione identitaria, ma anche per peculiari esigenze stilistiche, in maniera molto "camilleriana".

Sono soltanto alcuni spogli, ma possiamo già osservare una certa consapevolezza negli strumenti stilistici e linguistici che le scrittrici hanno a loro disposizione.

Considerando poi la recente proliferazione di autrici che hanno creato personaggi di grande successo commerciale come Imma Tataranni, la detective protagonista dei romanzi di Mariolina Venezia, e Teresa Battaglia, nata dalla penna di Ilaria Tuti, in entrambi i casi volto di trasposizioni televisive altrettanto riuscite, possiamo concludere che sia di primario interesse uno studio sistematico (linguistico e no) della narrativa gialla al femminile.

²⁸ Rita Fresu, *L'infinito pulviscolo*, cit., p. 153.

²⁹ Cfr. Ugo Vignuzzi, Manuel Favaro, *Dialettalità e neodialettalità nel "giallo all'italiana" contemporaneo*, in Sergio Lubello, Carolina Stromboli (a cura di), *Dialetti reloaded. Scenari linguistici della nuova dialettalità in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 89-107.

Cecilia Spaziani

Un paese di carta e Secondo piano di Laura Benedetti: women's studies, giallo e campus novel

Il contributo analizza la produzione narrativa della docente universitaria e scrittrice Laura Benedetti – *Un paese di carta* (Pisa, Pacini, 2015) e *Secondo piano* (Pisa, Pacini, 2017) – indagando le modalità con le quali l'autrice si avvale di alcuni generi letterari – romanzo familiare, giallo e campus novel – che affrontano temi di grande attualità, da tempo alla sua attenzione e precedentemente declinati in ambito scientifico e accademico. Nell'ambito di tipologie di scrittura narrativa diverse, la produzione di Benedetti evidenzia infatti un'attenzione particolare alle questioni di genere, al tema dell'identità e della migrazione e alla crisi della cultura umanistica, che ricevono nuova luce da una trasversale sensibilità al tema dei rapporti tra le generazioni entro cui si collocano riflessioni sul tempo e sulla memoria. In particolare è il campus novel a divenire terreno di sperimentazione letteraria attraverso il connubio con il tradizionale genere giallo che in questo caso sviluppa con modalità originali una riflessione sulla funzione sociale e civile della letteratura nell'attuale compagine culturale.

The contribution analyzes the narrative production of university professor and writer Laura Benedetti – Un paese di carta (Pisa, Pacini, 2015) and Secondo piano (Pisa, Pacini, 2017) – investigating the ways in which the author uses certain genres literary novels – family novels, crime novels and campus novels – which address highly topical issues that have long been under his attention and previously addressed in the scientific and academic fields. In the context of different types of narrative writing, Benedetti's production highlights particular attention to gender issues, the theme of identity and migration and the crisis of humanistic culture, which receive new light from a transversal sensitivity to the theme of the relationships between generations within which reflections on time and memory are placed. In particular, it is the campus novel that becomes a ground for literary experimentation through the union with the traditional crime genre which in this case develops in original ways a reflection on the social and civil function of literature in the current cultural structure.

1. Dall'Aquila agli Stati Uniti, l'andata

Abruzzese d'origine, Laura Benedetti insegna dal 2002 alla Georgetown University di Washington – tra i più prestigiosi atenei statunitensi – dove per sei anni, dal 2009 al 2015, ha diretto uno dei pochi – preziosi – dipartimenti di Italianistica del Nord America, di cui dal 2022 è di nuovo a capo.

Seppur lontana dall'Italia, la studiosa ha mantenuto contatti privati e professionali con il paese d'origine, in particolare con L'Aquila vincendo numerosi premi, ottenendo importanti riconoscimenti – tra cui la Medaglia d'oro della Federazione Associazioni Abruzzesi nel 2015, oltre alla nomina, nel 2018, del Consiglio Regionale di Ambasciatore d'Abruzzo nel mondo – e promuovendo iniziative-ponte

tra le università italiane e la sua.¹ I temi delle origini e della memoria sono tra i principali ambiti di interesse nella produzione narrativa di Benedetti, che trae ulteriore alimento dai Women's studies e dai Gender studies in fase di notevole espansione negli anni in cui si trasferisce negli Stati Uniti, come racconta nell'intervista a Goffredo Palmerini.² Nel contesto degli studi di genere l'autrice si è interessata infatti a nuove interpretazioni di opere e protagoniste dimenticate rappresentative del panorama letterario e intellettuale italiano³ pubblicando *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme liberata»* (Ravenna, Angelo Longo, 1997) e curando con Julia Hairston e Silvia Ross gli atti del Convegno *Gendered Contexts: New Perspectives in Italian Cultural Studies* (New York, Peter Lang, 1996). Vincitore del Premio Internazionale Flaiano per gli studi italiani, nel 2008 esce poi il volume *The Tigress in the Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy* (Toronto, University of Toronto Press, 2007) nel quale l'autrice ripercorre la storia della maternità⁴ nel Novecento letterario: con attenzione al contesto storico-sociale del periodo, Benedetti legge la questione da una prospettiva etica ed estetica – ma anche filosofica e antropologica, addirittura psicanalitica –, attraverso opere di scrittrici e di scrittori che, collocate in un quadro complessivo, permettono una ricostruzione dettagliata e di ampio respiro del rapporto madri-figli in letteratura, tema che poi svilupperà anche nel suo primo romanzo *Un paese di carta* (2015).

Gli studi sulle questioni di genere, l'attenzione nei confronti dell'attualità resa in particolare nel rapporto tra le generazioni e la sensibilità verso i temi delle origini e della memoria – costanti nel percorso accademico e personale di Benedetti – si traducono dunque in opere narrative di carattere variamente sperimentale che trovano nei generi del romanzo familiare, del giallo e del recente campus novel la risoluzione formale alla necessità di scritture caratterizzate da una profonda tensione verso una funzione sociale e civile della letteratura.

¹ Tra le numerose iniziative a cui Benedetti ha preso parte a testimonianza del profondo legame con la terra d'origine c'è l'organizzazione del Convegno internazionale tenutosi all'Aquila il 17 e 18 giugno 2015 – negli anni in cui ricopriva il ruolo di Direttrice del Dipartimento – e la conseguente curatela con Gianluigi Simonetti del volume *Nascere, rinascere, ricominciare. Immagini del nuovo inizio nella letteratura italiana*, L'Aquila, L'Una Editrice, 2017.

² Intervista di Goffredo Palmerini a Laura Benedetti, *Laura Benedetti, un'aquilana alla Georgetown University*, in «Rivista trimestrale D'Abruzzo», n. 29, 2016.

³ Tra le altre pubblicazioni, è significativa anche la traduzione inglese dell'ultimo lavoro della scrittrice veneziana Lucrezia Marinella (1571-1653), *Esortazioni alle donne e agli altri se a loro saranno a grado* (2012), mai più ripubblicata dopo la prima edizione del 1645 e di cui oggi sono state identificate solo tre copie. Su Marinella si veda anche, della stessa Benedetti, *Le Esortazioni di Lucrezia Marinella: l'ultimo Messaggio di una Misteriosa Veneziana*, in «Italica», 85, 4, 2008, pp. 381-395. Sugli studi di genere: Laura Benedetti, *L'amante di Orazio impazzì per Eleonora: avventure e sventure del personaggio Tasso attraverso i secoli*, in «Italica», 75, 2, 1998, pp. 178-191; Laura Benedetti, *Vivere ed essere vissuti: Amalia in Svevo's Senilità*, in «Italica», 68, 2, 1991, pp. 204-216 e Laura Benedetti, *Il linguaggio dell'amicizia e della città: L'amica geniale di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento*, in «Quaderni di italianistica», 33, 2, 2013, pp. 171-187. L'importanza degli studi condotti è riconosciuta dal Premio "Wise Woman" dell'Organizzazione Nazionale delle Donne Italoamericane vinto nel 2014 e dall'invito in qualità di Ospite d'Onore al Women's Caucus dell'American Association of Italian Studies nel 2016.

⁴ Più recente dedicato al tema della maternità è il volume *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, a cura di Lucy Delogu, in «Innesti | Crossroads XL», 7, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015.

2. *Un mondo di carta*: «sometimes i feel like a motherless child»

Nel 2015 la scrittrice approda alla narrativa col suo primo romanzo *Un paese di carta* (Pisa, Pacini, 2015), un'opera non autobiografica ma che, come è stato anticipato, recupera e sviluppa narrativamente il tema personale dell'appartenenza e delle origini a partire dall'ambientazione tra Italia e Stati Uniti. L'adozione del genere "romanzo familiare" permette inoltre riflessioni sul rapporto e sul dialogo generazionale – tema caro all'autrice, *leitmotiv* dell'intera sua produzione narrativa – sostenuto dalla protagonista dell'opera che, alla sua morte, affida alla figlia e alla nipote l'ultima volontà di ritornare all'Aquila, paese d'origine. Completamente aderente alle caratteristiche del genere entro cui il romanzo si iscrive, tale richiesta sottende il desiderio più profondo di Alice che conta sulla possibilità che le giovani generazioni comprendano l'importanza dell'unità familiare, al cui interno l'individuo è solo una parte necessaria al completamento del bene collettivo:

perché si possa parlare di romanzo di famiglia, è necessario che i singoli personaggi siano dotati di una coscienza genealogica e che la propria personalità si determini nel confronto con coloro che li hanno preceduti. Prendendo in prestito la fortunata definizione di Francesco Orlando ne *Gli oggetti desueti*, si può dire che sia indispensabile che, perché un romanzo possa essere definito genealogico, i suoi personaggi *percepiscano un decorso di tempo sentito collettivamente*, subordinando la loro esistenza individuale alla stirpe dalla quale sono stati generati.⁵

Dedicata al tema delle origini e della migrazione, dell'allontanamento ma anche del ritorno, del recupero e della consacrazione del passato in una prospettiva però volta verso l'attualità, l'opera ripercorre dunque le vicende di tre generazioni di donne (Alice-Jane-Sara), a partire dal racconto della bibliotecaria abruzzese trapiantata negli Stati Uniti con il desiderio che le sue ceneri, dopo la morte, vengano riportate in Italia. Il titolo infatti, spiega Benedetti, «si riferisce al paese immaginario che una persona lontana si costruisce con sogni, memorie, espressioni, racconti, letteratura»:⁶ dall'Aquila Alice si era allontanata più di cinquant'anni prima, mantenendo nei ricordi l'illusione di un tempo e di uno spazio immobili che non le permette di comprendere i cambiamenti profondi con cui invece la nipote Sara si troverà a fare i conti.

Attraverso uno stile vivace, asciutto e al momento giusto ironico, la scrittura narrativa veicola il tema delle origini che sin dall'inizio ha caratterizzato le riflessioni di Benedetti, al quale sono infatti dedicate le prime pagine del romanzo, che in questo modo si chiudono: «Tranquilla, Nonna Lice – disse Sara sottovoce, – ce l'abbiamo quasi fatta, torniamo a casa. Per un attimo ebbe l'impressione che dall'urna venisse

⁵ Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021, pp. 34-35. I corsivi sono dell'autrice.

⁶ Intervista di Goffredo Palmerini a Laura Benedetti, *Laura Benedetti, un'aquilana alla Georgetown University*, cit.

una specie di sussulto. Impossibile. Doveva essere il suo cuore che aveva accelerato i battiti. Ora di tornare a casa. Per tutte e due».⁷

In un impianto narrativo articolato, *Un paese di carta* è dunque la *summa* di temi delicati che prendono avvio col trasferimento di Alice nel Maryland e, attraverso le insicurezze della figlia Jane, arrivano al *bildungsroman* della nipote Sara incaricata di riportare le ceneri della nonna all'Aquila, luogo di recupero di un equilibrio precedentemente perduto e di chiusura di quel cerchio generazionale e familiare lasciato interrotto decenni prima. La ricerca delle origini, la storia delle donne e il rapporto tra le generazioni sono dunque in tal senso le grandi questioni dalle quali si dipanano poi temi altrettanto centrali e ricorrenti tra i quali il cosmopolitismo, la capacità di (ri)costruire legami, la complessa storia d'Italia e degli italiani, la Seconda guerra mondiale, il terremoto dell'Aquila del 2009, il legame con la madrelingua, i concetti di identità e di destino, ma anche la centralità di alcuni ambienti, degli spazi e del tempo, fino a considerazioni metaletterarie che fanno da sfondo alle vicende e riconducono all'idea di un Paese d'origine mai davvero abbandonato.

Si tratta di temi fin dai primi capitoli profondamente connessi, sviluppi di un'unica grande riflessione sulle conseguenze di un'esperienza migratoria adattabile a ogni tempo. Centrale nel discorso è la questione dell'identità linguistica, *fil rouge* dell'intera narrazione che diventa elemento di dissidio generazionale. È questo il caso, tra i numerosi, dei litigi tra Alice e Jane in merito alla forma italiana più corretta:

Da quando si era ammalata Alice era ripiombata nel monolinguisimo, si rifiutava di parlare altro che l'italiano, e per di più un italiano intransigente, che costringeva la figlia a pesare ogni parola. Jane ebbe un moto di impazienza, non riuscì a resistere alla tentazione di ribattere.

[...] – Adesso non salire in cattedra e non aprire un nuovo capitolo.

[...] – Meno male che dopo qualche piccolo tentativo come insegnante ti sei dedicata alla biblioteca! – fece Jane risentita. Che ne sapeva sua madre dello sforzo che le costava continuare a mantenere viva in sé quella lingua inutile.⁸

Dopo un breve momento di silenzio, Alice prosegue:

– Sai cosa mi disse mia madre quando lasciai l'Italia?

Alice non attese la risposta della figlia per continuare.

– Mi disse di scrivere su un pezzo di carta le informazioni essenziali: il mio nome, la data di nascita, i nomi dei miei genitori, l'indirizzo di casa, quello che mi importava di più. Così, se mi fosse capitato qualcosa, se avessi perso la memoria, avrei sempre potuto ripassare l'ABC della mia identità, non mi sarei smarrita del tutto.

– E tu che hai scritto?

– Alice Arienti, figlia di Cesira e Raffaele, nata a L'Aquila il 21 giugno 1930. Amo la poesia. Solo che Cesira e Raffaele sono morti e L'Aquila... lasciamo perdere. Falla tu la sottrazione, dimmi cosa rimane... io e la poesia. E tra poco, solo la poesia...⁹

⁷ Laura Benedetti, *Un paese di carta*, Pisa, Pacini, 2015, p. 8.

⁸ Ivi, p. 32.

⁹ Ivi, p. 33.

Dietro ai frequenti e rappresentativi riferimenti, nel romanzo, all'identità linguistica si celano questioni relative alla lontananza dal paese d'origine e alla conseguente ricerca del recupero di un rapporto tra il passato e il presente. Si tratta di riflessioni testimoni di un limbo identitario nel quale coloro che migrano si ritrovano a vivere e di cui la lingua parlata rappresenta l'essenza.¹⁰ Seppur manchi dall'Italia da oltre cinquant'anni, Alice considera infatti l'utilizzo sapiente e corretto dei tempi verbali una pratica imprescindibile, che impone alla figlia americanizzata e al contrario di lei poco incline al rispetto di tali norme. Nella realtà la lontananza dall'Abruzzo e il carattere invece di per sé evolutivo delle lingue la portano a parlare un italiano cristallizzato e ormai desueto, come dimostra la discussione con Jane sul passato remoto: convinta infatti che alla perdita di quest'ultimo segua la scomparsa della «profondità del tempo»,¹¹ Alice non è disponibile ad accettare quella che a lei appare come un'involuzione verso l'appiattimento del tempo e la conseguente banalizzazione del passato. Le opinioni della figlia secondo cui «grammatica e storia non vanno a braccetto [...]. E nemmeno linguaggio e identità»,¹² la inducono a riflettere sulla perdita della memoria storica, secondo lei da preservare strenuamente («Cosa era stata quella fretta di rompere i ponti, di dimenticare? Non si dimentica mai, mai. Ci si abitua, questo sì. E poi un giorno ci si scopre a cercare tempi verbali che non esistono in nessuna grammatica»¹³).

«Mai sentita a casa qui [in America]», ricorda Jane alla morte della madre, ma «lì ormai [...] straniera»,¹⁴ Alice è definita un'«ossessiva abitatrice» della lingua italiana: «i congiuntivi erano i pilastri della sua identità. La grammatica ha scandito i tempi della sua vita». ¹⁵ All'interno dunque di un romanzo in cui la conservazione dell'identità in terra straniera rappresenta, come si è detto, uno dei temi portanti, Benedetti articola tre piani prospettici dai quali la questione viene diversamente letta e interpretata, in considerazione soprattutto dell'impianto familiare dell'opera e del rapporto tra le generazioni: c'è dunque Alice, da cui muove la storia e che più delle altre esplicita e drammatizza la difficoltà dei migranti che si sentono lontani dalla terra d'origine ma al contempo anche dalla cultura del paese d'arrivo. C'è poi Sara, la più giovane, alla quale il viaggio chiarificatore verso l'Abruzzo – da metà romanzo –

¹⁰ Tra gli studi più recenti di taglio linguistico sul concetto di identità, si veda il volume collettaneo *Dialoghi sull'identità*, Fulvio Ferrari, Pia Carmela Lombardi, Romano Madaro (a cura di), Trento, Università degli Studi di Trento, 2023. Interessante è anche Silvia Baroni, Guido Mattia Gallerani (a cura di), *Memoria e identità: pratiche, visioni, linguaggi*, Bologna, Scritture Migranti, 2023.

¹¹ Laura Benedetti, *Un paese di carta*, cit., p. 35. Di fronte alle parole della figlia che l'accusa di essere rimasta l'unica a utilizzare il passato remoto («Ma non lo usa più nessuno neanche in Italia, il passato remoto, siete rimasti solo tu e Corleone!», p. 34), Alice reagisce: «È terribile perdere il passato remoto, la profondità del tempo. “Cesare ha varcato il Rubicone”! Come si fa ad appiattire tutto così?» (p. 35). Sara poi la nipote, una volta arrivata all'Aquila, a sperimentare l'arcaicità dell'italiano di Alice, «la lingua dei nostri classici, del paese di carta appunto», scrive Tiziana De Rogatis (Tiziana De Rogatis, *Laura Benedetti. Un paese di carta*, XXIX, 2017, in «Allegoria online», <https://www.allegoriaonline.it/category/allegoria-n75> [ultimo accesso 10.02.2024]).

¹² Laura Benedetti, *Un paese di carta*, cit., p. 34.

¹³ Ivi, p. 35.

¹⁴ Ivi, p. 112.

¹⁵ *Ibidem*.

permette l'avvio di un complicato percorso di formazione e di accettazione di sé («Forse ha senso questo mio viaggio, no? Forse una volta che la liberiamo, là dove voleva lei, ci libereremo anche noi, sarà di nuovo una presenza leggera»)¹⁶ Tra le tre è forse però Jane, che appartiene alla generazione mezzana, a orientarsi nel mondo con maggiore difficoltà: sino alla morte della madre, ella sembra aver infatti interiorizzato la cultura americana, sostenitrice di una lingua viva al posto del vecchio stantio italiano, inutile perché lontano, tuttavia conservato per amore filiale.

All'iniziale sicurezza dimostrata nella prima metà del romanzo, dal momento della perdita di Alice si contrappone però una Jane che vacilla, spaesata, «a motherless child [...] ecco, ho più di cinquant'anni, ma mi sento così»,¹⁷ confida a un'amica: «E poi noi donne siamo sempre prese in quest'altalena, siamo madri e figlie al tempo stesso, e non sono due identità che coesistono facilmente. In questo momento mi sento terribilmente figlia».¹⁸

Benedetti realizza così un sistema di storie strettamente correlate, un impianto narrativo pienamente aderente alle caratteristiche proprie del romanzo familiare, che potrà concludersi solo se ciascuna di esse arriverà alla risoluzione. Le vicende dunque si intersecano e ognuna porta a compimento un personale percorso ma tutte si ritrovano, alla fine, nell'accettazione e nella condivisione di quella lingua materna primigenia faticosamente difesa da Alice – «È affascinante il modo in cui il linguaggio plasma il pensiero, un pensiero che non si può esprimere non resta pensiero a lungo, sfuma nell'indefinito» –,¹⁹ riportata in vita da Sara con il viaggio all'Aquila – «A Sara del resto non dispiaceva prendere tempo, riflettere, cogliere qualche espressione che si riprometteva di trascrivere nel suo diario linguistico» –²⁰ e solo tardivamente compresa da Jane, che in verità l'aveva però sempre custodita:

Adesso, incredibilmente, ho cominciato a parlare italiano con Jane. È normale, dirai tu, e invece no, no, è un miracolo, ed è anche un po' assurdo che questa bambina nata qui, e identica al padre, debba costituire invece il mio legame con l'Italia. Perché io le leggo poesie, le parlo in italiano, e lei mi risponde. La lingua è il nostro cordone ombelicale, tra noi due e con l'Italia. Se la manterremo, non ci perderemo mai del tutto.²¹

Pur aderendo alle costanti formali del romanzo familiare, le questioni linguistiche e identitarie si pongono al fianco di una profonda rielaborazione e attualizzazione del genere permettendo dunque la realizzazione di un'opera tradizionalmente afferente al canone familiare che viene però fortemente rivisitato: «Se esiste quindi una peculiarità postmoderna nel trattamento del genere, nel suo utilizzo più che nella sua ricodificazione, andrà cercata in una convergenza d'intenti formali e in un'analogia

¹⁶ Ivi, p. 128. «Per quanto riguarda me», scrive Alice nel testamento, «vorrei essere cremata, e che le mie ceneri venissero disperse dalla cima del Corno Grande, sul Gran Sasso. Però qualora questo si rivelasse troppo difficile, vorrei almeno che venissero liberate nel centro storico dell'Aquila. [...] – Ce la porto io. Tutti si girarono verso Sara. – Ma l'italiano lo parli? – [...] – L'italiano è la mia prima lingua – ribatté Sara risentita» (Ivi, p. 121).

¹⁷ Ivi, p. 113.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 198.

²⁰ Ivi, p. 159.

²¹ Ivi, p. 199.

dialettica con la storia».²² Ne nasce così un romanzo familiare di stampo contemporaneo, nel quale Benedetti attenua i caratteri crudi e asfissianti che avevano spesso contraddistinto le scritture familiari dei secoli precedenti, come li definisce Emanuele Canzaniello,²³ per aprire invece a una narrazione in cui anche l'elemento spaziale – oltre quello temporale – si estende, distanziandosi dalle descrizioni degli ambienti circoscritti e chiusi tipici dei romanzi precedenti. A *Un paese di carta* si deve certamente il merito di aver ampliato i confini geografici e culturali del genere, tra l'America e l'Italia: «In questo modo il romanzo di famiglia può assumere le dimensioni e l'estensione dell'opera mondo. Il romanzo di famiglia sarà quindi anche prossimo all'elemento epico, alla totalità, all'identità collettiva di una nazione/civiltà»,²⁴ di cui si fa garante rappresentandone i tratti più decadenti: «Di questa presunta totalità il genere si farebbe però garante di rappresentarne solo la fine, la decadenza del mondo rappresentato. Anche perché risulterà sempre scritto a posteriori da un testimone con la certezza della negatività della storia».²⁵

*Sono tornato nella mia città, che conosco fino alle lacrime,
alle piccole vene, alle ghiandole gonfie dell'infanzia.*²⁶

3. Secondo piano

Due anni dopo *Un paese di carta*, Benedetti approda nuovamente alla narrativa con il romanzo *Secondo piano* (Pisa, Pacini Editore, 2017). Si tratta di un racconto giallo che ha come protagonista Federico Conti, Direttore del Dipartimento di Italianistica della Harville University, sposato con Marta e con un figlio, Marco, studente affetto da una leggera forma di autismo che lo porta a sfidare i genitori con 'duplicazioni crittografiche' da lui inventate, indovinelli linguistici ai quali i due si adeguano dedicandosi ogni sera alla ricerca della soluzione pur di avere un dialogo col giovane: «A modo suo, Marco adorava le parole. [...] Aveva per loro un amore ossessivo, come quello che nutriva per i numeri. Ascoltava con attenzione il padre che leggeva, questo sì, ma solo per cogliere corrispondenze, ricorrenze, elementi di calcolo combinatorio, probabilità. [...] La sua perfetta padronanza dell'italiano gli

²² Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», 20, 2017, p. 89. Riflessioni interessanti circa l'evoluzione del romanzo familiare si trovano anche in Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, cit. e in Marina Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125. Interessante, poi, la definizione di «romanzo di soglie» di Rossana Chianura ampiamente spiegata nel suo *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, in «Allegoria», n. 84, 2021, pp. 22-44. Di Chianura risulta significativo anche il discorso sulle origini, centrale, come si è visto, in *Un paese di carta* di Laura Benedetti.

²³ Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, cit.

²⁴ Ivi, p. 90.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Laura Benedetti, *Un paese di carta*, cit., p. 139.

permetteva di creare decine di duplicazioni crittografiche, ma non gli avrebbe mai ispirato una lettera d'amore».²⁷

La prima metà dell'opera è dedicata alla denuncia della condizione critica in cui versa il sistema universitario, attraverso l'adozione del nuovo genere letterario del campus novel.²⁸ Come nel caso della bibliotecaria Alice, Benedetti lascia che sia un professore italiano emigrato in America – con evidente riferimento autobiografico –²⁹ a raccontare le storture di un sistema falsamente meritocratico, che elimina programmi validi e licenzia docenti per concentrare invece gran parte delle spese verso le facoltà scientifiche e nello smisurato stipendio dell'allenatore di football:

Il mondo accademico americano non era più quello che lo aveva accolto generosamente all'epoca in cui il capitalismo sentiva ancora il bisogno di darsi legittimità, fingere un volto umano. Il numero di professori a tempo indeterminato era diminuito in maniera vertiginosa, attestandosi intorno al 30% del totale. Tra di loro, oltretutto, c'erano discrepanze enormi: chi insegnava legge o economia millantava gli ipotetici guadagni che avrebbe percepito nel fantomatico mondo reale per strappare salari di gran lunga superiori a quelli di un professore di filosofia o storia dell'arte. Paradossalmente, quelli che avevano scelto di dedicare la propria vita all'insegnamento e alla ricerca avevano smesso di essere considerati i naturali abitanti dell'università per venire invece trattati come degli ostaggi, dei falliti, privi di alternative e dunque costretti ad aggirarsi nel mondo accademico e a subire ogni sorta di angherie. Per quanto malvisti e vilipesi, gli umanisti cattedratici come Fede e Jacopo potevano comunque godere di condizioni principesche se paragonate a quelle della maggior parte dei docenti, con stipendi al limite della soglia di povertà e contratti annuali il cui rinnovo dipendeva dal numero di iscritti.³⁰

²⁷ Laura Benedetti, *Secondo piano*, Pisa, Pacini, 2017, p. 66.

²⁸ Il campus novel si afferma in Italia nel 1975 con *La scomparsa di Majorana* (Torino, Einaudi, 1975) e, pochi anni dopo, con *Il giocatore invisibile* (Milano, Mondadori, 1978) rispettivamente di Leonardo Sciascia (1921-1989) e Giuseppe Pontiggia (1934-2003). La produzione più interessante e maggiormente incisiva risale però agli ultimi dieci anni. Sono in tal senso rappresentativi del genere, tra gli altri, *L'arcavacante. Storia di anarchici, lupi e ragazze* (Faenza, Mobydick, 2006) di Renato Nisticò (1960-2019), *La cospirazione delle colombe* (Milano, Bompiani, 2011) di Vincenzo Latronico (1984), *La fine dell'altro mondo* (Roma, Minimum fax, 2012) di Filippo D'angelo (1973), *Etica dell'acquario* (Roma, Voland, 2015) di Ilaria Gaspari (1986) e il recente *La vita nascosta* (Roma, Il ramo e la foglia edizioni, 2022) di Raffaele Donnarumma (1969). Sul romanzo di Nisticò si veda Caterina Verbaro, *Renato Nisticò, la letteratura allo specchio dell'antropologia*, in «Oblio», IX, 34-35, 2019, pp. 6-8 e, della stessa, *Il tragico e il terrore. Su L'Arcavacante di Renato Nisticò*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro (a cura di), Pisa, ETS, 2014, pp. 665-673. A differenza del varsity novel, dedicato alla vita e al percorso di formazione delle studentesse e degli studenti universitari, il campus novel ha come protagonisti unicamente personale docente o amministrativo delle università. Sul tema del campus novel si legga David Lodge, *Nabokov and the campus novel*, in «Cycnos», 24, 1, 2008 e Kenneth Womack, *Postwar academic fiction. Satire, ethics, community*, New York, Palgrave, 2002.

²⁹ Sulla possibilità che nel romanzo vi siano cenni autobiografici dell'autrice, si leggano le riflessioni di Francesco Eugenio Barbieri, *Lo spazio d'azione della letteratura. Secondo piano di Laura Benedetti tra campus novel e romanzo giallo*, in «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-Novecentesca», IX, 33, 2019, pp. 5-15: «*Secondo piano* è interamente ambientato in un piccolo campus di provincia, mentre Benedetti si è formata e ha sempre lavorato in grandi università (la Sapienza prima e poi University of Alberta, Johns Hopkins, Harvard e infine Georgetown). Ad ogni modo, come abbiamo già visto nel caso dell'ecocritica, risulta difficile pensare di sovrapporre perfettamente le posizioni dell'autrice con quelle dei personaggi da lei creati, come dimostra la radicalità delle posizioni di Fede e Jacopo, nella loro strenua difesa di un modello forse un po' troppo tradizionale di università. E d'altra parte è la stessa Benedetti che sembra invitarci a differenziare chi scrive dal proprio personaggio quando Fede avverte Ralph della difficoltà dei lettori di distinguere l'autore dal narratore» (p. 13).

³⁰ Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 53.

Benedetti si colloca così al fianco dei recenti «trattat[i] in difesa degli studi letterari»³¹ – è il caso di *Non per profitto* di Martha C. Nussbaum – denunciando la crisi delle discipline umanistiche in un prodotto narrativo di agevole lettura che veicola il messaggio al grande pubblico – o almeno ai «dirigenti scolastici, politici, genitori e studenti» –³² attraverso una scrittura povera di «barocchismi linguistici», scrive Francesco Eugenio Barbieri.³³ Il personaggio di Federico Conti assolve bene al compito di portavoce di un senso di profonda incertezza verso il futuro: «Difficile trovare un posto per lui nell'università del futuro, e anche del presente»,³⁴ ricorda già nelle prime pagine. La costruzione di inutili edifici del campus, i dormitori con le stanze singole, una sauna ogni venti studenti, un nuovo campo da football e un centro studentesco in vetro e mogano sono rappresentativi del prevalere degli interessi economici sulla formazione degli studenti, sul mantenimento di corsi fondamentali e sul rispetto del lavoro del corpo docente.³⁵ È per questo motivo che il Direttore del Dipartimento di Italianistica si premura di avere sempre la porta dello studio aperta, «non si sa mai qualcuno volesse specializzarsi in letteratura italiana, trovava la porta chiusa e addio, niente è più fragile di certi interessi»,³⁶ e si rifugia nella «gioia»³⁷ delle poche ore di insegnamento settimanali e nel sincero legame con gli studenti:

Per un'ora e mezzo poteva stare chiuso in una stanza con dei giovani a parlare di letteratura, senza che suonasse il telefono, che Ralph lo convocasse d'urgenza, che un amministratore fresco d'assunzione e ansioso di dimostrare l'importanza del proprio ruolo gli ordinasse di stilare un nuovo rapporto, contribuire a un altro sondaggio, partecipare all'ennesimo comitato. E del resto i ragazzi, per quanto pochi, erano appassionati, affezionati, nei momenti di grazia Fede si sentiva come il precettore dell'Attimo fuggente. Capitano mio capitano. In quei momenti aveva l'impressione di lavorare, anzi di vivere, in un'università. Il tempo volava via.³⁸

Contribuendo dunque allo sviluppo di un genere relativamente nuovo di origine angloamericana e ancora non canonizzato in Italia, *Secondo piano* è anche un'opera

³¹ Si tratta della fortunata definizione del genere letterario entro cui è stato catalogato *Non per profitto* di Martha C. Nussbaum (*Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, il Mulino, 2014). Introdotto da Tullio De Mauro, il breve volume apre riflettendo sull'assenza di eco mediatica del problema (*La crisi silenziosa*) per poi chiudere con una postfazione dedicata alle *Riflessioni sul futuro della cultura umanistica nel mondo*, attraverso interessanti considerazioni sulla formazione dei cittadini, sulla necessità di istruire alla democrazia e sulla centralità delle discipline letterarie.

³² Antonio Sotgiu, *Martha C. Nussbaum, Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno degli studi umanistici*, in «Enthymema», IV, 2011, p. 384.

³³ Francesco Eugenio Barbieri, *Lo spazio d'azione della letteratura Secondo piano di Laura Benedetti tra campus novel e romanzo giallo*, cit., p. 5.

³⁴ Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 33.

³⁵ «Dovunque Fede cercasse di passare, s'imbatteva in lavori in corso. Il piano strategico dell'università prevedeva due nuovi dormitori con camere singole e una sauna ogni venti studenti, un nuovo campo da football e un centro studentesco in vetro e mogano. Logico che per risparmiare fossero poi costretti a cancellare i corsi con pochi studenti, eliminare interi programmi, licenziare insegnanti. Greco e latino erano stati aboliti cinque anni prima, il dipartimento di tedesco era stato accorpato a quello di russo sulla base della contiguità territoriale, nel senso che siccome già dividevano un'ala del Stato delle Scienze Umane non c'era neanche bisogno di organizzare chissà quali traslochi» (Ivi, p. 32).

³⁶ Ivi, p. 62.

³⁷ Ivi, p. 58.

³⁸ *Ibidem*.

in cui l'autrice conferma la prossimità tra il recente campus novel e il consolidato genere giallo, come preannunciato dall'epigrafe dello scrittore irlandese Laurence Sterne in apertura del libro: «Ma attenzione, signora, viviamo circondati da enigmi e misteri. Le cose più comuni che ci capitano hanno dei lati oscuri, che la vista più acuta non riesce a discernere».³⁹

Mentre dunque la prima parte è dedicata alla denuncia delle difficili condizioni del sistema universitario, la seconda si concentra invece intorno alla risoluzione dell'omicidio dell'ottantaduenne professore di Letteratura italiana Jacopo Buonsignori, specialista di Dante e del Medioevo, assassinato nel pieno della notte all'interno dello studio del collega e amico Federico Conti, dove momentaneamente alloggiava a seguito di problemi economici e della vendita della casa:

La sua attenzione [...] fu subito distolta da un libro per terra proprio davanti alla porta. Doveva averlo dimenticato Jacopo quando era andato via quella mattina. Lo raccolse, lo mise meccanicamente nella sua cartella ripromettendosi di darglielo la sera e si diresse verso la scrivania. Si accorse subito che sembrava più sgombra, abbassò lo sguardo. Era finita lì, per terra, l'edizione del centenario della Divina Commedia, insieme alle cartelline piene di documenti riservati. Tutto sparpagliato sul pavimento, ma c'era dell'altro. Una massa scura, dalle bianche estremità.

– Jacopo! – Fede si precipitò, stava per scuotere l'amico quando la cautela e una sorta di istintivo ribrezzo lo fermarono. Jacopo era steso in posizione semiprona, col volto quasi nascosto, e avrebbe dato l'impressione di dormire se non fosse stato per una macchia di sangue che aveva intriso la moquette e i capelli arruffati. Un braccio era immobilizzato sotto il corpo, l'altro invece proteso. Seguendolo Fede vide le dita allungate, una penna caduta, una cartellina aperta. Sulla tabella della programmazione, una specie di ghirigoro, che la mano di Jacopo nascondeva in parte e impediva di decifrare.⁴⁰

Ulteriore riprova dell'originale declinazione delle forme gialle tradizionali⁴¹ è l'anomalo finale che, come sottolinea Serena Guarracino, «non porta a nessuno scioglimento rassicurante»⁴² e si conclude amaramente senza che al lettore sia concesso il conforto di sapere che l'assassino è in prigione. In quanto «amara riflessione sullo stato dell'istruzione superiore e della cultura critica nel “primo mondo”»,⁴³ Benedetti sceglie infatti di non concludere il romanzo classicamente ma lascia inaspettatamente in sospeso la chiusura del caso: le pagine finali vedono infatti il protagonista, all'uscita dal commissariato, apostrofare il decano Ralph da lui sospettato di essere responsabile dell'omicidio: «– Assassino, assassino – ripeté Fede a voce più alta, approfittando del silenzio di Ralph, e poi, dopo aver cercato

³⁹ Laurence Sterne in epigrafe a Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit.

⁴⁰ Ivi, pp. 92-93.

⁴¹ Sull'evoluzione del genere giallo verso nuovi orizzonti ha a lungo riflettuto Elisabetta Mondello della quale si segnala *Tendenze della narrativa italiana contemporanea: dalle scritture giovanili degli anni '90 al «nuovo noir italiano»*, in Giovanna Caltagirone, Claudia Canu Fautré (a cura di), *La force du mythe entre fiction et réalité. Écrivains de deux rives de la Méditerranée - La forza del mito tra finzione e realtà. Scrittori delle due rive del Mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2015, pp. 239-244. Dedicato al noir ma con importanti rimandi al giallo è inoltre Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010.

⁴² Serena Guarracino, *Dai campi dell'Utah alle ferite d'Abruzzo*, in «Leggendaria», 129, 2018, p. 63.

⁴³ *Ibidem*.

un'espressione che seguisse degnamente l'accusa, – Match point! – annunciò». ⁴⁴ Non avendo però prove a sostegno della sua accusa egli trova nel ricatto l'unica soluzione per salvaguardare il Dipartimento dalla preannunciata chiusura, minacciandolo di scrivere un libro nel quale avrebbe raccontato la verità.

4. *Dagli Stati Uniti all'Aquila, il ritorno*

Un paese di carta (2015) e *Secondo piano* (2017) rappresentano due prove narrative profondamente riuscite, tanto sul piano della realizzazione stilistica quanto nella resa dei contenuti. Seppur distanti per temi e questioni – identità, origini e gap generazionale nel primo, denuncia della crisi universitaria nel secondo – i due romanzi sono esiti della medesima riflessione sulla contemporaneità: i grandi argomenti della migrazione, della ricerca delle origini, dell'identità, dell'incomunicabilità tra le generazioni e, ancora, la crisi della cultura umanistica anche in ambito universitario, la questione dell'identità linguistica e l'urgenza di una rivalutazione ambientale e spaziale sono infatti tra i maggiori problemi della società contemporanea. Il valore della produzione narrativa di Benedetti risiede dunque, da questa prospettiva, nell'adozione di temi ormai divenuti di grande rilevanza sociale e culturale ereditati dal suo impegno scientifico: «L'Italia è un paese così ricco, con una storia così gloriosa», ⁴⁵ scrive in *Secondo piano*; «mia madre non ha avuto modo di studiare molto, era solo una bibliotecaria, ma una grandissima lettrice, e poi era nata e cresciuta in Italia e mi sa che la letteratura la prendono sul serio là», ⁴⁶ ricorda ancora in *Un paese di carta*.

Il romanzo familiare, il giallo e il campus novel permettono alla scrittrice di riflettere su argomenti di attualità visti all'interno di un confronto intergenerazionale che in *Un paese di carta* assume una dimensione esclusivamente femminile – il dialogo tra nonna, figlia, nipote –, mentre in *Secondo piano* è affidato al complesso rapporto nelle università tra professori e studenti e tra diverse generazioni di docenti. Attraverso lo sviluppo di questa articolata dialettica, Benedetti crea zone di significativa sovrapposizione dei confini dei generi utilizzati. La necessità di rendere narrativamente un certo tipo di riflessioni esito della ricerca scientifica incanalandoli verso argomenti di attualità, dà vita a una sperimentazione e revisione degli istituti formali e narratologici dei sottogeneri adottati. L'esito complessivo di questa operazione è una importante attualizzazione del genere familiare e una significativa valorizzazione del recente campus novel. In particolare nel primo caso ella mantiene infatti la centralità dell'elemento temporale e cronologico – «strumento di una verosimiglianza, di una prossimità al reale» – ⁴⁷ ma modernizza i rapporti

⁴⁴ Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 163.

⁴⁵ Ivi, p. 99.

⁴⁶ Laura Benedetti, *Un paese di carta*, cit., p. 110.

⁴⁷ Emanuele Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, cit., p. 93. Aggiunge l'autore che «la cronologia evidentemente serve a ordinare non soltanto i fatti ma le genealogie. Ordina quindi non solo i fatti della

generazionali – operazione che condivide anche con il successivo romanzo auspicando il dialogo tra le parti – e ne rielabora le coordinate spaziali adattandole ai tempi. Svincolandosi dalle descrizioni dei rituali privati quali pranzi, cene e riunioni familiari spesso circoscritti ad ambienti chiusi e confinati, in *Un paese di carta* l'autrice affida invece il sentimento di appartenenza alla possibilità di ritrovare le proprie origini oltre le mura casalinghe e nell'eterogeneità delle esperienze, nella consapevolezza di quanto le strutture tradizionali della famiglia siano andate modificandosi col tempo. L'iniziale migrazione della protagonista del romanzo, il suo desiderio di tornare però nel paese d'origine – motore dell'intera narrazione –, le esperienze della figlia e il viaggio della nipote verso L'Aquila si dimostrano in tal senso rappresentative di quanto l'estensione geografica e l'apertura verso nuovi contesti culturali su cui lavora Benedetti siano la soluzione al condiviso desiderio della ricomposizione familiare tanto auspicata. Ciò permette al sottogenere a cui *Un paese di carta* appartiene di rinnovarsi adeguandosi ai tempi.

narrazione ma anche i fatti e gli accadimenti occorsi alla famiglia, ai suoi membri, e ai suoi membri sia in quanto agenti della narrazione, sia in quanto agenti della storia, cioè di una più generale e corroborante attestazione di realtà, di far parte di un regesto dei fatti molto più vasto – che non è solo quello privato – ma che è il regesto storiografico stesso della cultura occidentale. Questo assunto è talmente vero che lo si può verificare anche nei casi di romanzi totalmente inventati in cui tuttavia si attua una mimesi elaborata di una cronologia e di una genealogia» (p. 93).

Raffaella Petrilli

Petra Delicado e le altre Epistemologia dell'indagine al femminile

Usando categorie semiologiche, il saggio ricostruisce i modelli d'indagine della *detective story* classica per valutare se esista un modello "di genere", che connoti l'indagine al femminile. Un modello innovativo è proposto da Alicia Giménez Bartlett, nei romanzi che hanno come protagonista Petra Delicado. Le novità del "metodo Delicado" sono la conseguenza della nuova autonomia conquistata della donna nella società attuale, ma il confronto con altre figure del giallo al femminile (autrici e personaggi) contemporaneo mostra il persistere di stereotipi di genere, nel duplice senso identitario e letterario, che subordinano le detective ai modelli classici maschili.

Using semiological categories, the essay reconstructs the investigation models of the classic detective story to assess whether there is a 'gender' model that connotes female investigation. An innovative model is proposed by Alicia Giménez Bartlett, in novels whose protagonist is Petra Delicado. The innovations of the 'Delicado method' are the consequence of the new autonomy gained by women in today's society, but the comparison with other contemporary female detective stories (authors and characters) shows the persistence of gender –in the double sense of identity and literary – stereotypes, which subordinate female detectives to classic male models.

1. Premessa: la scena semiotica del giallo

A due secoli dalla sua nascita, l'enorme successo che arride al giallo contemporaneo si rispecchia nella copiosa produzione di opere e nella altrettanto copiosa letteratura secondaria. Da vari punti di vista (storico-letterario e semiologico, per esempio), le analisi critiche offrono tipologie del genere e dei sottogeneri della *detective story* – uso il termine nel senso più generale possibile –, nel tentativo di fissare criteri di classificazione in grado di mettere ordine nella varietà fenomenica della narrazione gialla. Il compito non è per niente facile, e anzi sembra ostacolato dalla vivacità produttiva, pronta a smentire le sistematizzazioni più o meno assodate.¹ Non entrero qui nell'analisi letteraria del romanzo giallo e non tenterò tipologie delle strutture testuali del genere, alla Todorov.² Il mio è un approccio semiologico, interessato a

¹ Giuliana Pieri, *Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2024, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php#Anchor-23522> [ultimo accesso 19.12.2023], Federico Pagello, *Dal giallo al crime. Glocalismo, transculturalità e transmedialità nel poliziesco italiano contemporaneo*, in «mediAzioni», 2020, 28, A30-A47.

² Tzvetan Todorov, *Typologie du roman policier*, in «Paragone», n. 202, 1966, pp. 3-14 (tr. it.: *Tipologia del romanzo poliziesco*, in Renzo Cremante e Loris Rambelli (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980, pp. 153-163).

descrivere il *metodo* con cui l'indagine narrata è svolta.³ Premetto che parto da una definizione molto generale della *detective story* quale messa in scena di un percorso di conoscenza, compiuto dal protagonista in un contesto dato. Come in ogni narrazione, la storia ha inizio da una mancanza, che nel giallo è mancanza di conoscenza su una porzione di eventi. Nel giallo, il protagonista si muove a partire da una necessità epistemica.

Come è noto, la semiotica ha autorevolmente sostenuto che il percorso di acquisizione di conoscenza narrato dal giallo consisterebbe nell'interpretare le tracce dell'avvenimento delittuoso del quale, in partenza, il detective non sa nulla.⁴ Di conseguenza, la sua ricerca equivarrebbe all'interpretazione di tipo semiotico. Ciò coglie senz'altro una parte importante della struttura narrativa del giallo, e la scena della *detective story* è certamente anche una "scena semiotica". Resta il fatto, però, che contiene non soltanto segni, tracce o indizi ma tutta una serie di elementi ulteriori che sono di tipo "semiologico". Per introdurli, parto dal fatto che interpretare segni è un'esperienza banalmente diffusa nella quotidianità: chiunque interpreta segni mille volte al giorno, cercando di capire le parole di un interlocutore oppure seguendo le indicazioni di un segnale stradale. In questi casi, l'interpretazione ha un obiettivo che è fare qualcosa, ovvero muoversi agevolmente nei vari contesti dell'esperienza quotidiana, svolgere senza ostacoli le attività in cui si sia impegnati (per restare agli esempi, guidare senza incidenti o riuscire a salire su un treno seguendo, appunto, le segnalazioni del capotreno). Non funziona allo stesso modo, però, l'interpretazione dei segni alla quale è costretto il detective, perché il suo scopo è colmare la mancanza di conoscenza su un pezzo di realtà. Al detective non basta interpretare i segni, deve prima di tutto decidere quale sia il pezzo di realtà che gli manca, il "contesto delittuoso", decidendo successivamente che cosa sia segno (e di che cosa) nella scena del delitto, e che cosa non lo sia. Insomma, il detective non è il semplice *utente* di segni pronti all'uso in un contesto trasparente, è un *costruttore* di segni e dei relativi contesti. Ma non basta, perché in sovrappiù ha l'obiettivo ben preciso – convenzionale nel genere giallo – di arrivare alla *verità*, alla conoscenza certa. Sulle spalle del detective grava il peso non indifferente dell'interpretazione *vera*, non quello leggero della più comune e sbarazzina interpretazione "aperta". In tal senso, la *detective story* mette in campo una struttura semiotica innalzata alla seconda potenza, per così dire, nella quale l'interpretazione è vincolata dall'obiettivo della verità. Tale peculiarità attribuisce al giallo il "rigore logico" di cui parlano gli studiosi del genere e giustifica la duttilità per la quale il giallo si presta a varie applicazioni.⁵ In questo

³ Uso intenzionalmente il termine 'semiologico', in alternativa a 'semiotico', in riferimento alle analisi enunciative e pragmatiche contemporanee che, come argomenterò, permettono di cogliere aspetti della *detection* lasciati in ombra dalle ricostruzioni propriamente semiotiche. Le indicazioni di dettaglio sono fornite più avanti.

⁴ Umberto Eco, Thomas Sebeok (a cura di), *The sign of three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Ind., 1983 (tr. it.: *Il segno dei tre*, Milano, Bompiani, 1983).

⁵ «Il giallo viene usato oggi come strumento che garantisce la tensione e l'interesse del lettore ma anche come veicolo privilegiato per indagini diverse – storiche, sociali, esistenziali – e per una ricerca di identità nella complessa e frammentata realtà contemporanea», Giuliana Pieri, cit.

senso, la struttura dell'indagine è più complessa della semplice interpretazione di segni, e richiede che ai segni e indizi da interpretare si aggiungano: la ricostruzione delle relazioni interpersonali (nel nostro caso, tra i personaggi della storia, e tra questi e il detective); la delimitazione del contesto (come si è detto, la scena del crimine, in gran parte ignota); infine, lo scopo dell'indagine (conoscere la verità).⁶ In sostanza, la struttura dell'indagine acquisisce la più ampia connotazione *semiologica*, in particolare *pragmatica*.

Naturalmente, la produzione di narrativa gialla ha dato luogo, nel tempo, a variazioni di tutti i tipi della sua struttura essenziale (per epoca di produzione, valore letterario, il formarsi di sottogeneri, il collegamento con le letterature nazionali etc.). Mi limiterò qui a osservare in che modo quelle variazioni incidano sulla pragmatica della *detection*, e cioè sul comportamento del detective (relazioni interpersonali), sul modo in cui delimita il contesto (il pezzo di realtà in cui si è svolto il delitto) e interpreta tracce, segni e indizi. In sostanza, sul suo "metodo" di indagine. Gli autori di gialli modulano il metodo, privilegiando questo o quell'elemento della struttura semiotico-pragmatica, a detrimento di altri.

Ci si può chiedere allora se i romanzi nei quali la protagonista-detective è donna lascino emergere variazioni specifiche. C'è un metodo "di genere" con cui le donne, che popolano sempre più numerose le pagine della *detective story*, percorrono il cammino verso la verità del delitto?

2. *Le vie dell'indagine*

Ho proposto anni fa due modelli di *detection*, specchio di epoche diverse, che hanno rappresentato e rappresentano ancora il riferimento più o meno esplicito per buona parte della produzione attuale. Si tratta del modello positivista, pre-bellico, elaborato da Arthur Conan Doyle e del modello esistenziale, post-bellico, rappresentato nei romanzi di George Simenon.⁷ Li presento brevemente.

Conan Doyle fa muovere Sherlock Holmes in un mondo che funziona come un libro aperto: scritto e perfettamente leggibile, a patto di possedere la dovuta competenza. Entrando nella scena del delitto, Holmes concentra il lavoro interpretativo sulle tracce e sugli indizi, seguendo una tipica sequenza in tre fasi: la loro raccolta (es.: "*polvere grigia*" accanto al corpo della vittima); il riconoscimento del loro senso generico (*la polvere grigia è cenere prodotta "fumando"*); interpretazione del loro significato esatto (*cenere di "sigaro cubano"*). Holmes procede a forza di brillanti, inattaccabili

<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php#Anchor-23522> [ultimo accesso 19.12.2023].

⁶ V. Raffaella Petrilli, *L'interazione simbolica. Introduzione allo studio della comunicazione*, Nuova edizione rivista e aumentata, Perugia, Guerra, 2018, pp. 97-105.

⁷ Raffaella Petrilli, *Segni e parole nella detective fiction*, in Francesca Saggini, Maurizio Ascari (a cura di), *L'investigatore allo specchio. Un approccio transdisciplinare al poliziesco*, Bologna, University Press, 2012, pp. 177-191.

e soprattutto veritiere interpretazioni. Non c'è spazio per il dubbio, o per l'incertezza. Frutto di una mente particolarmente acuta, capace di vedere l'invisibile? No. Se Holmes è infallibile lo è per una ragione che ha a che fare con il dominio totale sull'"enciclopedia", e quindi con un'enciclopedia "chiusa", piuttosto che con l'abilità nel ragionamento logico.⁸ La scena del delitto fa parte del mondo "holmesiano", perfettamente conosciuto, catalogato e codificato, attraversato da una rete di codici priva di smagliature e che non lascia zone di ambiguità. Holmes è l'esperto di tutti i cataloghi, a volte ne è il costruttore in prima persona, e perciò quando incontra una traccia non fa altro che ri-conoscerla. Il suo cervello "interpreta" nel senso computazionale del termine, ovvero al modo della memoria di un computer, che quando serve rintraccia i dati già tutti immagazzinati: «Io sono un cervello, Watson, il resto del mio corpo non è che una semplice appendice».⁹ Un cervello

ordinato e metodico, con un'enorme capacità di incamerare nella memoria fatti che riguardano chiunque [...] ogni cosa è incasellata e può essere tirata fuori in un istante.¹⁰

È chiaro allora che il metodo di Holmes resta al di qua di ogni vera scoperta, quale sarebbe un fatto imprevisto, nuovo, non catalogato. Le straordinarie *performance* di Holmes richiedono un tipo umano adeguato: l'uomo senza corpo, puro deposito di conoscenza. Il suo prodigioso cervello è un computer – messo a punto, qua e là nei racconti, da generose quantità di eccitanti –, ben lontano da qualunque tipo umano. Holmes è unico, umanamente imperscrutabile e, se non fosse per il legame di amicizia con la sua spalla il dottor Watson, potremmo concludere facilmente per la sua disumanità.

Tutt'altra storia con il Jules Maigret di Georges Simenon. Con alle spalle l'esperienza storica segnata dalla follia della guerra, Simenon fa muovere Maigret nel mondo incerto delle relazioni interpersonali. In termini semiologici, ciò vuol dire che l'elemento base per l'interpretazione è il gruppo umano degli "interlocutori", ovvero il detective e i protagonisti della vicenda delittuosa (morto compreso).¹¹ Il tono delle relazioni è passionale, e infatti il delitto costituisce la rottura traumatica delle relazioni esistenziali quotidiane, quale esito dei conflitti emotivi. Compito del detective è ricostruire la rete dall'interno, cioè non osservando e interpretando, bensì intercettando in prima persona i flussi emotivi che hanno vincolato l'uno all'altro i singoli protagonisti. Prendendo posizione direttamente negli snodi della rete, la

⁸ Secondo la caratterizzazione data da Umberto Eco, l'"enciclopedia" è irrimediabilmente aperta e intangibile nella sua completezza, radice dell'interpretazione illimitata. V. Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici su segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007.

⁹ Arthur Conan Doyle, *L'avventura del diamante giallo*, in Arthur Conan Doyle, *Tutto Sherlock Holmes*, Roma, Newton Compton, 2006, p. 1119.

¹⁰ Arthur Conan Doyle, *L'avventura dei piani di Bruce-Partington*, in Arthur Conan Doyle, *Tutto Sherlock Holmes*, cit., p. 1006.

¹¹ Per il ruolo testuale delle relazioni di "persone", il riferimento teorico è Émile Benveniste, *L'Homme dans la langue*, in *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, pp. 227-285.

scommessa del detective simenoniano è riuscire a diventare parte di quel mondo patemico, inizialmente estraneo:

All'inizio vedeva i personaggi dall'esterno. Ne coglieva le piccole manie, [...] Poi a poco a poco si metteva nei loro panni, si chiedeva come mai si comportassero in quel modo o in quell'altro, si sorprende a pensare come loro [...] Solo in seguito, dopo averli visti talmente tante volte [...] non si stupiva più di nulla [...].¹²

Una volta integrato, Maigret comprende perfettamente le abitudini dei protagonisti, le passioni che hanno determinato gli eventi, sa chi e perché abbia ucciso. Che l'intuito emotivo porti inevitabilmente al successo investigativo è l'assunto di Simenon ma anche il *bug* del metodo di Maigret, così come la catalogazione esaustiva del mondo lo era per il metodo di Holmes. I due hanno successo *ammesso che* il mondo sia interamente catalogato e *ammesso che* la comprensione dell'interlocutore sia pienamente realizzabile. Entrambi i presupposti sono francamente eccessivi, ma ciò conta poco nel regno della *fiction*.

Ciò che conta è che entrambi i modelli si sono rivelati molto produttivi, dando luogo a una folla di applicazioni. Uno sguardo alla ricca produzione successiva di gialli ne conferma il successo. C'è molto del metodo Maigret nel romano Rocco Schiavone:

Ma per capire l'egoismo la rabbia la follia, Rocco doveva immedesimarsi, come fanno i bravi attori prima di interpretare un personaggio. E per immedesimarsi doveva entrare nella testa malata di quella gente, mettersi addosso la loro pelle lurida, mimetizzarsi e scendere laggiù, nelle fogne, a cercare con la torcia la parte più indegna e sporca di un essere umano.¹³

Quanto a Holmes, basta pensare alla schiera di anatomopatologi che popolano la *crime story* contemporanea per rintracciare i suoi sapientissimi nipotini. È il momento di chiedersi se esistano alternative ai due modelli, specialmente quando la *detection story* ha protagoniste al femminile.

3. *Al femminile: il realismo pratico di Petra Delicado*

Nel 1996, con la pubblicazione di *Ritos de muerte* (tr. it. *Riti di morte*, 2002), la scrittrice spagnola Alicia Giménez Bartlett inizia il ciclo dell'ispettrice Petra Delicado. Anche Giménez Bartlett riassume nel proprio personaggio l'aria del tempo, dotando la detective di una inedita condizione di autonomia, di pensiero e di azione. L'innovazione non sta nel fatto che sia la donna a condurre le indagini – lo aveva già fatto miss Marple, molto tempo prima –, o che ora sia un uomo, il viceispettore Fermín Garzón, a farle da spalla, dato che alla nuova gerarchia di genere aveva già pensato Patricia Cornwell. La novità introdotta dal modello Petra Delicado consiste nel prendere congedo dai modelli tradizionali della *detection*, in nome di un nuovo modello d'indagine, che potrei designare come *realismo pratico*. In termini

¹² George Simenon, *Maigret a scuola*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 106-107.

¹³ Antonio Manzini, *La costola di Adamo*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 48.

semiologici, ciò equivale all'indagine concentrata sul "contesto", il pezzo di realtà nascosta dal delitto. Il contesto costituisce qui il dato oggettivo, la "realtà", ben diversa sia dall'immaginario degli interlocutori, privilegiato da Maigret; sia dalla somma di cataloghi con cui ha a che fare Holmes. Per Petra Delicado l'indagine non è il luogo di una sfida, passionale o intellettuale, è il contatto obbligato e occasionale con una realtà fatta di luoghi, persone eventi, di certo sfuggente ma pur sempre umana. Per arrivare a afferrarla, a "sapere" che cosa sia accaduto, Delicado deve concentrare l'attenzione su di essa; ma, sa anche che indagare gli eventi e i loro attori impone di mettere da parte qualunque interferenza ego-riferita:

Non sono una donna fatta per le sfide, la mia mente non si affina davanti alle difficoltà, né il mio impegno raddoppia davanti alle barriere. Non capisco la gente che si prefigge mete sempre più elevate [...]. Decisamente, la mia natura è meno passionale, a muovermi è un'intenzione che definirei scientifica, se così riesco a farmi capire.

Gli scienziati agiscono spinti dall'ansia di sapere, non da una cocciutaggine insensata che conduce sempre lungo la linea ascendente. Forse che Madame Curie scopri il radio a forza di esclamare: "Il premio Nobel me lo devo guadagnare io, costi quel che costi"?¹⁴

Il sapere e la scoperta si collocano sul piano degli eventi, che non va confuso con il piano della soggettività del detective, si tratti della sua intelligenza concettuale o di quella emotiva. L'avvertenza è ripetuta spesso, nelle storie di Delicado: non servono potenti congetture (per quanto truccate, come si è detto sopra), e neppure eroiche immaginazioni. Il delitto non è la manifestazione di un "male" metafisico, ma di una realtà comune, spesso ripetitiva, in cui i crimini formano una casistica limitata, meschina, volgare. Perciò alla detective non è richiesta una complessione intellettuale straordinaria, né di esibirsi in straordinarie acrobazie mentali o di attraversare le profondità delle passioni. Al contrario, deve essere capace di guardare alle "realtà molto concrete":

«La polizia non usa l'immaginazione?». «No, e le dirò perché. Perché lo scopo del nostro lavoro non è scrivere un libro o un intervento a un convegno, ma sbattere in galera chi ha commesso un crimine. Sono stata chiara?». «Le assicuro che le ho esposto le mie congetture con la sola speranza di potere essere d'aiuto». «Mi scusi, fratello la prego. Ma cerchi di capire che di solito nel nostro mestiere abbiamo a che fare con realtà molto concrete: criminalità organizzata, traffico di droga, malavita... e che i crimini su cui indaghiamo rientrano in una casistica piuttosto comune. Una vendetta per questioni di droga o di gelosia avviene in un arco di tempo relativamente breve. Per questo ciò di cui lei parla mi sfugge, mi costringe a forzare i miei schemi e rende nervosa».¹⁵

La realtà umana del crimine ha una sua consistenza oggettiva, alla portata di chi sia sufficientemente lucido da non ingannare sé stessa, come accade se ci si lascia distrarre dalle proprie costruzioni mentali. Petra Delicado conosce il limite tra ciò che è utile all'indagine e le pretese del narcisismo:

¹⁴ Alicia Giménez-Bartlett, *Gli onori di casa*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 487.

¹⁵ Alicia Giménez-Bartlett, *Il silenzio dei chiostrri*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 188-189.

No, per me [...] le cose si fanno per il desiderio di arrivare da qualche parte, per la necessità di rendere più chiaro ciò che si cela nell'oscurità. Però, una volta giunti in porto, perché continuare a gareggiare con sé stessi, perché uscire di nuovo in mare alla ricerca di terre più lontane? No. Bisogna saper accettare i propri limiti, saperci convivere, tenerne conto ogni volta che si intraprende una nuova attività.¹⁶

Qui, il motore dell'indagine è l'idea che l'obiettivo di capire come stiano oggettivamente le cose sia raggiungibile, idea che colloca il personaggio Petra Delicado molto a distanza dalla *vague* narrativa post-moderna. Se queste sono le premesse, qual è il metodo di Petra Delicado? Come ogni detective, l'ispettrice osserva, interroga, tenta di ricavare conclusioni, ma fa anche qualcosa di meno ovvio, che consiste nell'osservare sé stessa, le proprie mosse:

Se riascoltavo i miei pensieri e li analizzavo come chi ascolta il discorso di un altro, mi rendevo conto che avevo usato più volte la parola 'clan' [...].¹⁷

L'auto-osservazione richiede il tasso di realismo necessario a distinguere il piano degli eventi da quella tipica distorsione degli eventi che deriva dall'aver assunto un punto di osservazione inadeguato. In definitiva, sottoporre a analisi le proprie conclusioni equivale alla capacità di riflettere sui propri pensieri e azioni come se fossero di altri, e cioè pezzi della realtà esterna. Petra dichiara l'analogia tra il proprio lavoro e quello sperimentale di una scienziata (Marie Curie). Per essere sicuri di un fatto, dice, bisogna «far affiorare le prove». Ma, le prove risoltrici emergono solo se, oltre a confrontarsi con la «dura realtà» esterna, si sia anche in grado di far affiorare tutto ciò che la propria attenzione esplicita non ha registrato, lasciandolo nell'ombra. A questo punto, è interessante chiedersi quale sia la capacità richiesta per realizzare simili *performance*. La riflessione su di sé come oggetto (esterno) si manifesta in primo luogo come riflessione sul sé-corpo. Se con Holmes abbiamo a che fare con una macchina disumana perché incorporea; se Maigret è un grumo di passionalità racchiuso in un contenitore somatico ingombrante e amorfo, entrambi i modelli maschili mettono il corpo fuorigioco, privilegiando la strumentalità del "cervello", logico o emotivo; al contrario, l'ispettrice Delicado è consapevole del proprio corpo, con cui instaura un rapporto chiaro, diretto e pragmatico. Giménez Bartlett affida a tale rapporto una funzione narrativa rendendolo, a mio avviso, la metafora esplicita della capacità autoriflessiva della detective:

Ero appena uscita dalla doccia e stavo per pettinarmi quando di colpo mi vidi davanti una cinquantenne che mi osservava con diffidenza. Quella poveraccia aveva i capelli crespi, la pelle cascante e la faccia di chi ha visto il diavolo in persona. Ero io, sempre io, ma a un'età che non era la mia. Qualcuno mi aveva fatto un incantesimo? O era la maledizione del peccato originale? [...] Come potevo concedermi un intervento d'emergenza in un centro estetico se in meno di quaranta minuti dovevo essere in commissariato? Ma l'estetica vuole la sua parte, questo è indubbio. [...] Decisi che avrei chiesto a Garzón di coprirmi per un paio

¹⁶ Alicia Giménez-Bartlett, *Gli onori di casa*, cit., pp. 12-13.

¹⁷ Ivi, p. 487.

d'ore. - E che cosa dico al commissario se chiede di lei? - Dica che sono andata dal medico. Se la butta sul tragico, mi chiami.¹⁸

È chiaro, nella citazione, che l'auto-osservazione funzioni come un invito a agire, senza tramutarsi nello stallo del lamento narcisistico o dell'ammirazione di sé. Fare chiarezza è sempre il primo passo per intraprendere le necessarie misure di correzione. Allo stesso modo potrebbe essere interpretata la sequenza delle relazioni sentimentali della ispettrice, che comprendono due matrimoni falliti e una relazione stabile. Se qualcosa va storto, c'è il modo di progettare una via di soluzione e soprattutto di realizzarla.¹⁹ Niente di più esplicito per illustrare la nuova autorevolezza, epistemica e discorsiva, che connota stabilmente il personaggio Petra Delicado.²⁰ Sul piano dell'indagine, la stessa riflessione analitica è rivolta dalla detective alla procedura con la quale, in fasi precedenti, ha ricostruito gli eventi:

Se riascoltavo i miei pensieri e li analizzavo come chi ascolta il discorso di un altro, mi rendevo conto che avevo usato più volte la parola «clan», e che avevo descritto questo clan come composto da tre persone: le tre sorelle. La terza era Rosario. Perché dare per scontato che lei fosse rimasta fuori dal gioco? Certo, era possibile che le sorelle, conoscendo la fragilità della più piccola, l'avessero tenuta all'oscuro di tutto. Però era possibile che il piano criminoso fosse stato una specie di complotto, che un atto così grave e definitivo avesse richiesto la complicità di tutte e tre le sorelle. Non esisteva alcuna prova contro la minore, ma questo non significava che non fosse stata al corrente di ciò che le sorelle avevano tramato.²¹

È la svolta che le permetterà di affermare, senza incertezze, la soluzione del caso. Del resto, anche Giménez Bartlett ha alle spalle una storia, il Novecento della rivendicazione dei diritti e della parità di genere. Delicado è la donna diventata oramai la «serious persons with individual views» che nei primi anni '70 del Novecento era ancora un miraggio del pensiero al femminile.²²

La trasposizione dei romanzi di Giménez Bartlett nella serie televisiva spagnola offre un'iconografia che conferma la nuova condizione della donna operativa e autorevole, decisamente “fornita di idee proprie” (v. fig. 1)

¹⁸ Alicia Giménez-Bartlett, *Mio caro serial killer*, Palermo, Sellerio, 2017, pp. 9-10.

¹⁹ «Hugo era, già ai tempi delle nostre nozze, un uomo sicuro di sé. Era già stato a Roma da studente, e approfittando di quel vantaggio mi faceva da guida. Era quel che più gli piaceva al mondo: guidare gli altri. Ma le sue spiegazioni erano così prolisse e piene di tecnicismi che spesso *mi sentivo come un'allieva davanti al professore*. Quella sensazione avrebbe dovuto farmi presagire già allora i nuvoloni neri che incombevano sul nostro futuro insieme, ma ogni amore ai suoi primi passi è sordo alle previsioni meteorologiche che annunciano tempesta. In ogni caso, a Roma splendette il sole per tutta la durata del nostro soggiorno [...] e salii sull'aereo che mi riportava in Spagna con un'idea ben fissa in mente: “Ritornero in questa città”. E infatti vi ritornai qualche anno più tardi, con Pepe, il mio secondo e più giovane marito. Quella volta, a far da guida ero io» (Alicia Giménez-Bartlett, *Gli onori di casa*, cit., p. 169).

²⁰ Come è noto, gli studi pragmatici sulla discriminazione di genere hanno descritto l'effetto prodotto sulle donne dal discorso misogino come “ingiustizia epistemica” o “ingiustizia discorsiva”, che indica la condizione di chi non è riconosciuto «come soggetto epistemico competente», e le cui asserzioni «non [sono] considerate come appropriate fonti conoscitive» (Claudia Bianchi, *Hate speech. Il lato oscuro del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2021, p. 18). La nozione di ingiustizia epistemica è stata introdotta da Miranda Fricker, *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

²¹ Alicia Giménez-Bartlett, *Gli onori di casa*, cit., p. 487.

²² Robin Lakoff, *Language and woman's place*, New York, Harper & Row, 1975.



Fig. 1

3. La diffusione del modello “Delicado” in Italia

Fino a che punto il metodo “Delicado” è stato produttivo? Credo che si possa registrare un vero e proprio scollamento tra il successo dei romanzi, testimoniato dalle traduzioni o dalle trasposizioni televisive, in Spagna e all’estero, e l’obliterazione del metodo. L’entusiasmo per il personaggio è stato accompagnato, almeno fino a ora, dalla cecità alla novità che esso rappresenta rispetto ai modelli tradizionali della *detective story*. C’entra, forse, il fatto che quella novità sia *di e su* una donna. Sta di fatto che la trasposizione televisiva italiana delle storie di Petra Delicado riformula il suo metodo, incominciando col trasformare il modello di donna che lo supportava nei romanzi di Giménez Bartlett.²³



Fig. 2

La serie opta per una versione *dark* della Delicado spagnola. La Petra italiana ha cambiato pelle: è immersa nell’ombra, è nel mondo ma isolata nello spazio e nei rapporti (si noti l’uso incessante di auricolari, nei momenti di non-indagine),

²³ La prima e seconda stagione, ciascuna di quattro episodi, sono andate in onda su Sky-Cinema uno e Sky-Atlantic nel 2020-2022.

connotata da espressioni facciali neutre se non fredde. Oltre le immagini, anche la caratterizzazione del personaggio propone alcune varianti, rispetto ai romanzi. Non si fa quasi cenno alla pluralità dei mariti, e il divorzio di cui si parla nella serie sembra aver consegnato Petra alla insuperabile solitudine sentimentale, oltre che alla più generale difficoltà, se non chiusura verso le relazioni umane (v. fig. 3).



Fig. 3

La Petra italiana è lontana anni luce dalla “necessità” del centro estetico, come pure dalla capacità, o volontà, di rivendicare gli aspetti più gratificanti dell’esistenza. Non sarebbe corretto trarre conclusioni da una caratterizzazione solo visiva, se non fosse che, come si è detto, proprio la superficie, a partire dall’estetica del corpo, svolge una funzione narrativa nelle storie di Delicado, metaforizzando la capacità di osservare, problematizzare e anche dirigere la realtà. Perciò, non stupisce che in “Petra”, l’ispettrice abbia cambiato il metodo. Ora arriva alla soluzione del caso puntando sugli interlocutori, immergendosi nella cupa infelicità della loro vita, riattivando il modello “Maigret”. È una lettura postmoderna del personaggio, collocato nel contesto dello scontro di passioni negative, spesso inafferrabili. Il riemergere del modello rende subito secondario il fatto che Petra sia una donna, e dalla sua condizione di genere non discendono connotazioni narrative specifiche.

Naturalmente, la riduzione televisiva opera una legittima scelta interpretativa, su cui incidono più le atmosfere del *noir* mediterraneo²⁴ che le conquiste del Novecento che ispirano i personaggi di Giménez Bartlett. Di certo, la resa filmica ha avuto il pregio di mettere in evidenza, attraverso gli occhiali della *detective story*, le incertezze della condizione della donna nella postmodernità. In almeno un altro caso, la Teresa Battaglia di Ilaria Tuti, la caratterizzazione incerta della *detection* al femminile fa sospettare che le varianti attuali della *detection story* si spingano in una zona pericolosamente vicina a una visione retrograda delle cose, rimettendo in auge alcuni stereotipi sulla donna, evidentemente ancora ben radicati. Battaglia è la protagonista di una serie di cinque romanzi scritti tra il 2015 (*La ragazza dagli occhi di carta*, e-

²⁴ V. Elisabetta Mondello (a cura di), *Roma Noir. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Roma, Robin Edizioni, 2007; Dina Lentini, *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale*, Milano, Delos Digital, 2019; Lucia Faienza, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction*, Milano, Mimesis, 2020.

book Nero Press) e il 2022 (*Luce nella notte*, Longanesi), anch'essi trasposti in una serie televisiva andata in onda nel 2023.²⁵ In essi, domina la metafora dell'oscurità – l'oscurità non solo della realtà, incomprensibile e minacciosa, ma anche della mente dolente di chi ha a che fare con essa, quando si tratta della mente femminile –. Che donna è Teresa Battaglia? (Fig. 4)



Fig. 4

La dipingono le parole sprezzanti di un collega, che le è nemico/amico nello stesso tempo:

Una donna con chiari problemi di autostima, preda delle sue stesse fragilità e ossessioni, bisognosa di dimostrare il proprio valore, ma assolutamente incapace di trasformare l'intento in risultati concreti. Le tue fantasie sono il delirio di onnipotenza di chi ha letto troppi romanzi polizieschi e si illude di essere la protagonista della storia.²⁶

Il durissimo giudizio deriva dalla biografia della detective Battaglia. Vessata dal marito violento (ha perso il figlio di cui era incinta a causa delle percosse, che l'hanno ridotta in fin di vita), è affetta da Alzheimer in stadio avanzato e da una grave forma di diabete. Il risultato è una Teresa sofferente, passiva, priva della capacità di incidere sul mondo che la circonda. Caratteristica, quest'ultima, manifestata dalla difficoltà a prendere la parola:

Aveva poco meno di sessant'anni, un corpo che scricchiolava come se ne avesse ottanta e l'anima dolente di una centenaria. Si sentiva uno spettro in un mondo che non era più il suo. «Signora, è qui che deve andare?» Gli spettri non hanno voce. Fu qualcun altro sul marciapiede a rispondere per lei. «È qui, sì». Massimo Marini aprì la portiera.²⁷

Il personaggio Battaglia ripropone la condizione della donna epistemicamente inadeguata, priva di voce e di credibilità che Robin Lakoff descriveva oramai cinquant'anni fa, che Fricker denuncia come ancora presente nel XXI secolo, ma che Petra Delicado si è lasciata alle spalle.²⁸ Per la commissaria, invece, la capacità di

²⁵ Cristina Somma, *I casi di Teresa Battaglia nei romanzi di Ilaria Tuti*, «Fanpage», 2023, (<https://www.fanpage.it/cultura/i-casi-di-teresa-battaglia-nei-romanzi-di-ilaria-tuti-i-libri-in-ordine-cronologico/> [ultimo accesso 10.12.2023]).

²⁶ Ilaria Tuti, *Figlia della cenere*, Milano, Longanesi, 2021, Edizione digitale, p. 120.

²⁷ Ivi, p. 10.

²⁸ V. sopra la n. 20.

gestire la realtà quotidiana è sempre a rischio di fallimento. Così è stato, quantomeno, all'inizio della carriera:

Teresa abbassò lo sguardo su di sé seguendo quello della dottoressa Pace. L'erba bagnata le aveva macchiato i jeans all'altezza delle ginocchia. Uno scarponcino era slacciato e il parka le pendeva da una spalla. Se lo sistemò in fretta. Una ciocca scura si ribellò all'ordine, scendendole di traverso sul viso. «Volevo solo osservare da vicino. Quelle ferite...». Non la stavano già più ascoltando. Discutevano dandole la schiena. Teresa era tornata a essere invisibile, questa volta perché gli altri avevano deciso di non vederla. Avrebbe dovuto esserci abituata, invece bruciava.²⁹

Ma, anche più tardi, diventata commissaria, Battaglia rimane talmente disponibile a regredire verso la dimensione esistenziale dell'inadeguatezza che, con inaspettata preveggenza, pensa di ancorare la propria autorevolezza professionale alla designazione al maschile:

«Mi sono sempre fatta chiamare al maschile, 'commissario'» Aveva sussurrato [...] «Un appellativo maschile raccontava meglio la mia storia».³⁰

C'è da chiedersi in che modo possa condurre l'indagine alla sua conclusione positiva. Il modello è, di nuovo, Maigret, la cecità intellettuale sostituita dalla sensibilità emotiva: «Teresa riusciva sempre a vedere oltre, a "sentire" le esistenze altrui anche quando le sfiorava appena».³¹ Di Maigret Battaglia rappresenta una variante, in parte perché esibisce una formazione scientifica sofisticata che mancava al detective di Simenon,³² in parte perché nonostante quella formazione, l'aspetto irrazionale della procedura investigativa è talmente accentuato e preponderante sul primo da sfiorare la condizione di delirio. L'importanza del cervello emotivo è direttamente proporzionale all'inefficienza del corpo percettivo, minato dalla malattia e dal caso. La mente della commissaria segue non la luce del reale ma le contorsioni dell'immaginario, nel senso psicoanalitico della nozione (del resto, autorizzato dall'autrice), arrivando alla soluzione del caso per le vie oscure della passione:

«È la mente il suo terreno di caccia. La sua e quella degli assassini. Riesce a ricostruire le loro storie, vede nascere intenti che poi si realizzano. Può continuare a farlo, e lo farà». Indicò il carcere. «Che cosa è successo là dentro? Io non me lo spiego. Riesce a infilare una mano nelle fauci di una tigre, e quella gliela lecca, e fa le fusa».³³

²⁹ Iaria Tuti, *Figlia della cenere*, cit., p. 22.

³⁰ Ivi, p. 151.

³¹ Iaria Tuti, *Madre d'ossa*, Milano, Longanesi, 2023, Edizione digitale, p. 203.

³² Battaglia si muove agilmente nella letteratura psicoanalitica e cognitiva: «“Chi lo dice, tu?”. “No. Ma se citassi il metodo dell'immaginazione attiva di Jung, l'Es e l'Io, o le teorie di De Luca per te non farebbe alcuna differenza, suppongo”». «“Credetemi se vi dico che è stato dimostrato che le fasi dell'omicidio seriale sono le stesse della creazione artistica. Aurorale, eccitamento, di seduzione, fase creativa, totemica [...] Separarlo dall'arte significherebbe provocargli ansia e depressione. Lo stress cronico causa ipertrofia dell'amigdala, un aumento dell'attività del sistema limbico. I bambini abusati o abbandonati hanno un'amigdala più grande rispetto ai coetanei non problematici”» (Iaria Tuti, *Figlia della cenere*, cit., pp. 41-42).

³³ Ivi, p. 37.

Niente di più distante dalla chiarezza analitica che Delicado sa rivolgere su sé stessa.

4. *Qualche considerazione conclusiva*

Le donne, che popolano sempre più numerose le pagine della *detective story* hanno a disposizione, oggi, un'alternativa metodologica: quando diventano soggetti epistemici a pieno titolo, allora offrono un modello di *detection* del tutto originale, basato su un rapporto con gli altri e con le cose che non assomiglia a quelli della *detection* maschile tradizionale. La terza via appartiene alla donna libera sul serio dagli stereotipi di genere. A ben guardare, è molto più emotivo Maigret di quanto non lo sia mai stata Petra Delicado, che è anche più lucidamente in contatto con la realtà, nella consapevolezza delle proprie limitazioni *umane*, dell'improbabile cervello asomatico di Holmes.

La libertà dagli stereotipi, però, è un percorso reversibile, non automatico, non assicurato per sempre da una data sul calendario. Sta in questa consapevolezza, credo, la lezione seria che Petra Delicado ha appreso dalla condizione postmoderna e che consiste nel trarre dalla scomparsa delle grandi narrazioni del passato l'insegnamento che le conquiste grandi e piccole (e le conquiste di genere sono grandi) vanno curate e mantenute vive. Senza quella lezione, ciò che resta è il semplice disincanto o la perdita del senso delle cose, *à la* Teresa Battaglia, e l'esito della postmodernità rischia di essere la pura *reazione*. Nel XXI secolo, "Delicado" convive con "Petra", e soltanto la prima, lucidamente, sa che l'oscurità non è un punto d'arrivo, ma sempre e soltanto il punto di partenza.

Lucia Faienza

Giallo come il sole: seduzione e promozione nella narrativa poliziesca femminile

In questo studio si intendono offrire alcuni spunti di riflessione sulla *crime fiction* italiana declinata al femminile, in particolare osservando i suoi intrecci con l'industria televisiva e con la promozione del *Made in Italy*. L'analisi si concentra su alcuni esempi tratti dalle scritture di Cristina Cassar Scalia, Anna Vera Viva, Giuseppina Torregrossa, Gabriella Genisi che, pur approdando alla letteratura in fase matura, riescono a creare produzioni editoriali di grande successo. Lo scopo di questo articolo consiste nell'indagine dei fattori economici, sociologici e culturali che hanno influenzato la diffusione di queste opere tra il grande pubblico. Una possibile chiave di lettura, identificata dall'indagine, riguarda la complementarità tra strategie testuali e promozionali abbinata a una modalità di comunicazione seduttiva. Il fine di questo approccio viene identificato nella realizzazione di un prodotto i cui meccanismi sfruttano la godibilità di ciò che è già noto e codificato nell'immaginario popolare, con alcune piccole variazioni e sfumature di colore locale che intendono assicurare variabilità e dinamicità alla storia.

This study aims to provide insights into Italian crime fiction with a focus on its feminine perspective, particularly in its connections with the television industry and the promotion of Made in Italy. The analysis focuses on examples from the novels of Cristina Cassar Scalia, Anna Vera Viva, Giuseppina Torregrossa, and Gabriella Genisi, who, despite entering literature in maturity, manage to create highly successful editorial products. The critical purpose of this article is to investigate the economic, sociological, and cultural factors that have contributed to their popularity among the general audience. One possible interpretation revolves around the complementarity between textual and promotional strategies coupled with a seductive mode of communication. The aim is to create a product whose mechanisms leverage the enjoyability of what is already known and codified in the popular imagination, with slight variations of local color ensuring variability and dynamism in the story.

1. Scrittura e *Made in Italy*

L'imponenza dello spazio editoriale dedicato alla narrativa di genere, e in particolar modo alla sottocategoria del "giallo", è un fenomeno talmente evidente che non richiede ulteriori dimostrazioni; ma è interessante indagare i fattori di contorno – economici, sociologici, culturali – che hanno permesso il suo radicarsi dagli anni Duemila in poi. In questa sede, in particolare, vorrei soffermarmi su quella sezione della narrativa che ha le donne come protagoniste, nella doppia veste di autrici e di personaggi d'invenzione. Il riferimento va a scrittrici quali Cristina Cassar Scalia, Anna Vera Viva, Giuseppina Torregrossa, Gabriella Genisi, che radicano i loro racconti in una cornice spaziale ben precisa, dentro cui è riconoscibile un'antropologia che è diretta emanazione del territorio in cui vengono ambientate le

vicende. È interessante sottolineare, come nota preliminarmente, che le autrici sopra menzionate provengono da altri settori rispetto a quello letterario, al quale invece approdano successivamente. Se quest'aspetto porta d'istinto a collocare tali scritture nell'ambito del *divertissement* letterario, discendenti del giallo "gentile" di fine Ottocento,¹ vi sono alcuni aspetti che meritano ulteriori approfondimenti perché indicativi del contesto e delle forme di produzione alle quali sono legate queste narrazioni. Particolarmente emblematico è il mondo narrativo creato intorno alla protagonista Vanina Guarrasi, dalla penna di Cassar Scalia, la quale esemplifica bene gli elementi che si vogliono mettere a tema. Innanzitutto lo sfondo: la messinscena narrativa è ambientata a Catania, la protagonista è una giovane donna e, non meno importante, i romanzi si apprestano a diventare una serie per la televisione generalista.

Un aspetto a cui vorrei prestare attenzione è la complementarità tra la scrittura e l'operazione promozionale del territorio e, più in generale, della sua cultura. Prima di scendere nelle questioni prettamente testuali è necessario sottolineare il carattere versatile delle narrazioni prese in esame: sin dall'ideazione, infatti, questi romanzi sembrano naturalmente predisposti all'adattamento filmico (vedremo più avanti in dettaglio). L'adattabilità per lo schermo è, in questo caso, strettamente connessa con il meccanismo promozionale, come lascia intuire il coinvolgimento delle *Film Commission* nelle serie televisive che seguono i romanzi:² l'ambientazione mediterranea e i riferimenti alle specificità del territorio delineano il set ideale, ad esempio, delle vicende di Lolita Lobosco e Vanina Guarrasi, sponsorizzate rispettivamente dall'*Apulia Film Commission* e dalla *Sicilia Film Commission*. Tali produzioni filmiche restituiscono effettivamente un'immagine realistica dell'ambiente di una regione,³ seppur orientata a valorizzare la fisionomia di *Bel Paese* in cui le attrattive principali sono quelle dell'«identità competitiva»,⁴ ossia le bellezze del paesaggio e del patrimonio culturale. Per quanto riguarda i testi, la

¹ Antonia Arslan, *Dame, droga e galline: romanzo popolare e romanzo di consumo fra 800 e 900*, Padova, Cleup, 1977.

² L'argomento è materia di riflessione per gli studiosi del settore audiovisivo, che si interrogano sulla possibile perdita di autonomia del prodotto filmico: «il rischio che ne deriva è che solo le produzioni che veicolano un'immagine approvata dalle amministrazioni locali o "da cartolina" riuscirebbero ad accedere alla fase di riprese, segnando un'indebita intromissione delle politiche territoriali nella creazione di contenuti e dunque nella libertà artistica di sceneggiatori e registi. Il fenomeno del cineturismo carica infatti i film di interessi locali che nulla hanno a che fare con le finalità artistiche e/o commerciali con cui questi nascono», Marco Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020.

³ Sul rapporto tra identità nazionale, cultura regionale e rappresentatività internazionale è utile ricordare che anche questo è un marchio di "italianità": «Stando alle intenzioni degli autori e alla capacità delle loro opere di parlare al presente, un'identità del cinema italiano potrebbe quindi essere oggi, come nei suoi momenti migliori, quella di un cinema radicato in un luogo (le tante periferie napoletane e romane del cinema contemporaneo), in grado di raccontare un microcosmo e fare di quello l'archetipo di qualcosa, assumendo quindi una dimensione sovranazionale non per il formato (che certo si sta adeguando alle nuove tecnologie) ma per una forma capace di essere universale perché più vicina a quello che stiamo chiamando reale [...]». Nausica Tucci, *La realtà della finzione. Tracce identitarie nel cinema italiano contemporaneo*, in Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zaggaro (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, Roma Tre Press, pp. 115-123.

⁴ Maria Rosaria Napolitano, *Valore della Cultura e Cultura del Valore. Riflessioni per il futuro del Bel Paese*, in «Il capitale culturale», XI, 2015, pp. 371-393.

promozione si struttura con almeno due modalità: la prima avviene attraverso la “sovrimpressionazione” di un immaginario cinematografico sugli elementi narrativi; la seconda tramite il ricorso a una comunicazione seducente, più vicina alla pubblicità che alla letteratura. In merito al primo punto è possibile osservare una sorta di conversione della cornice narrativa in set cinematografico, tanto che dalla descrizione delle sequenze già sono intuibili i movimenti di macchina e le inquadrature, come in questi esempi:

La sommità dell’Etna assomigliava a un braciere che vomitava fuoco, sovrastato da una colonna di ceneri e lapilli. La colata pareva aver preso anche quella volta la via di Valle del Bove, una depressione non edificata sul versante orientale [...]. Si abbottonò il giubbotto e allungò la mano verso la sedia del giardino su cui aveva depositato i suoi generi di prima necessità: l’iPhone, un cartoccio di caldarroste, un pacchetto di Gauloises blu, un posacenere e lo spray antizanzare.⁵

L’immagine sembra restituire una soggettiva della protagonista che si muove dal campo lungo verticale fino al dettaglio degli oggetti che la circondano. La resa visiva è particolarmente efficace e accurata, permettendo al lettore di vedere attraverso le parole e quindi di ricostruire una sorta di scenografia mentale. Più avanti, il punto di vista esterno ricorda il movimento di una carrellata panoramica:

Poi arrivava il mare. La visuale si apriva sulla costa, massacrata da zone industriali e obbrobri edilizi che deturpavano lo scenario. Che peccato a Dio, pensava ogni volta. A Capo Zafferano, Palermo ormai era vicina.⁶

Se la cornice paesaggistica offre una struttura ideale per la sponsorizzazione del sé, inteso come un unico soggetto di territorio e cultura, in quanto «different discursive elements are articulated into a coherent frame which renders self-promotion intelligibile»,⁷ non è meno importante il rilievo dato all’elemento del cibo. Non solo infatti vi è una continua allusione a partire dai titoli (*La circonferenza delle arance*, *Giallo ciliegia*, di Genisi; *Il sanguinaccio dell’Immacolata*, *L’assaggiatrice* di Torregrossa), ma il cibo diventa una vera e propria tematizzazione legata alla sfera del femminile. Nell’*Assaggiatrice*, infatti, al mondo gastronomico è legata la strategia di sopravvivenza della protagonista e il nucleo attorno cui si condenseranno le storie che compongono il romanzo, mentre nell’ultimo romanzo della serie di Marò Pajno la narrazione non solo ha come centro il misterioso delitto avvenuto nel retrobottega di una pasticceria, ma tutta la storia è cadenzata dalle ricette – siciliane – che vengono poste a introduzione delle tre parti in cui è suddiviso il racconto. Lo stesso può dirsi di *Giallo ciliegia*, contenente in appendice un ricettario che, precisa l’autrice, è l’unico elemento di verità all’interno di una narrazione di fantasia. Se quindi il cibo

⁵ Cristina Cassar Scalia, *Sabbia nera*, Torino, Einaudi, 2018, p. 13 (d’ora in avanti *SN*).

⁶ Ivi, p. 240.

⁷ Katariina Mäkinen, *Becoming Valuable Selves. Self-Promotion, Gender and Individuality in Late Capitalism*, University of Tampere, Academic Dissertation, 2012.

non è rappresentato in relazione alla necessità primaria della sopravvivenza,⁸ è il suo valore simbolico ad essere sfruttato e in particolare quello di «marca d'identità»⁹ che rende riconoscibile il contesto di provenienza. E in tal senso vanno intesi anche i riferimenti all'abbondanza del cibo, che per traslazione è un indicatore della generosità e della disponibilità della sua popolazione, rinsaldando anche l'immagine del Sud Italia come terra *felix*, feconda e fruttuosa:

Con un po' di fortuna avrebbe trovato la sua gastronomia preferita ancora aperta. Parcheggiò davanti al giardino pubblico e scese in fretta dalla macchina, fiondandosi nella bottega. Ceste straripanti di confezioni, scansie piene di bottiglie di vino e generi alimentari accuratamente selezionati e presentati da cartelli con scritte folcloristiche. Al centro della stanza, enorme, il bancone circolare che conteneva salumeria, macelleria, chili di pane e una distesa di frutta secca di ogni genere.¹⁰

Il cibo accompagna i momenti di svago e quelli seri, serve ad umanizzare gli attori ma anche a dar loro uno sfondo visivo e visibile – ad uso del lettore/consumatore – che si contrappone al piano puramente verbale delle riflessioni del vicequestore e dei suoi colleghi, come in questo esempio:

-E anche lei ha ragione, Spanò. Venga, andiamo a prenderci un caffè e facciamo il punto. Senza nessuna incertezza, puntarono dritto verso l'angolo, svoltarono su via Etna e si fiondarono sul primo tavolino libero. I caffè diventarono due granite di mandorla macchiate al caffè con relativa brioche calda cui, come l'ispettore insegnava, non ci si poteva sottrarre [...].¹¹

È interessante, inoltre, osservare anche il livello linguistico che, soprattutto in relazione ai romanzi di Torregrossa, Scalia e Genisi, gioca con il doppio binario della diafasia per l'alternanza tra italiano standard e costrutti ed espressioni tipicamente locali. Tuttavia per l'analisi della lingua va fatta una doppia considerazione: da un lato, infatti, questa è in linea con una tendenza generale dell'italiano letterario ad approssimarsi sempre più ai linguaggi che provengono da altri media e dal parlato, soprattutto per esaltare la funzione espressiva dell'enunciato;¹² dall'altra emerge il dato storico per cui la letteratura popolare, nella declinazione del giallo in particolare, ha da sempre compiuto un'operazione di “abbassamento” gergale e semplificazione sintattica.¹³ Tuttavia le circonlocuzioni colloquiali e i dialettismi non vengono utilizzati tanto per marcare la differenza di contesto sociale (possiamo infatti osservare che tutti i personaggi possiedono un *double-coding*), quanto piuttosto per creare un “super-gergo” con il quale il lettore è invitato a familiarizzare. In questo

⁸ Cristina Benussi, *Cibo e storia nel romanzo italiano moderno*, in Ilaria Crotti, Beniamino Mirisola (a cura di), *A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 19-31.

⁹ Ricciarda Ricorda, *Pane e coltello. Leonardo Sciascia e il cibo*, in *A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità*, cit.; si veda anche Simona Stano, *Note per una semiotica del cibo*, in «Lexia. Rivista di Semiotica», 2015, 19-20, pp. 17-37.

¹⁰ *SN*, p. 90.

¹¹ *Ivi*, p. 199.

¹² Giuseppe Antonelli, *La lingua ipermedia*, San Cesario, Manni, 2006.

¹³ Manuel Favaro, *La lingua del romanzo nero italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2023.

esempio vediamo che l'arcaicità del mondo descritto è amplificata dalla costruzione sintattica, dalle espressioni idiomatiche, dal contrappunto che si crea tra italiano e lessico dialettale:

Una volta, per la festa dei morti, Roberto era sul balcone che giocava. Il sole stava *spirennu*, la giornata era *picchiuliusa*, *anticchia* pioveva e anticchia no. La *picciridda* era di quattro *annuzzi* e aveva *u trippu*; lo sa come ci piglia ai ragazzini? Saltano, corrono, *cantanu*, ci *sperciava* di *jucari*. Senza farsi vedere si arrotolò nella tenda e comincio a gridare: “Sono il fantasma formaggino!”. Il fratello si mise a piangere *scantato* morto. In quel momento arrivò il padre e *li prese a legnate* tutt'e due [...].¹⁴

La mimeticità della lingua usata non è certo un espediente nuovo al romanzo giallo, avendo come antecedente l'iniziatore del genere poliziesco-siciliano, Montalbano, che blandisce il suo pubblico attraverso una dosata commistione di italiano e dialetto. Come nota Serkowska «quel che ci seduce davvero è il piacere che si prova quando con agio si viene a padroneggiare una lingua nuova, perché il dialetto “mescidato” (cioè meticciano, creolizzato, come a volte lo si chiama) è in Camilleri sorprendentemente comprensibile».¹⁵ I romanzi di cui sopra rinnovano questa formula già ben collaudata e la integrano di volta in volta per limare i bordi della cornice e per dare spessore ai suoi attori.

L'insistenza quindi a riferimenti culinari, ambientali, linguistici del territorio non è una semplice strategia di effetto di realtà ma sembra ammiccare ad un'operazione di promozione totale della realtà descritta. Il meccanismo è assimilabile a una sorta di *product placement culturale*, attraverso la “tematizzazione” di se stessi in quanto entità locale, con proprie specifiche e irriducibili peculiarità che servono a marcare la differenza da tutto il resto.¹⁶ Poiché la scrittura del romanzo quando entra nel mondo extra-letterario subisce una «torsione pragmatica»¹⁷ che dirotta le sue finalità fuori dai confini del letterario, è plausibile ipotizzare che quello che si vuole offrire al pubblico non sia solo l'esperienza della narrazione, ma un'esperienza turistica completa del territorio, fatta di ospitalità, clima mite, bellezze paesaggistiche, usanze, mentalità. Questo vale anche quando le tinte più cupe del *noir* cancellano la solarità mediterranea, ad esempio in *Questioni di sangue* di Anna Vera Viva, dove la storia trascina il lettore dentro le strade e i misteri del rione Sanità.

A rafforzare quest'interpretazione “identitaria” è il confronto con i “non-luoghi” che hanno popolato le scritture italiane nel decennio precedente: la descrizione tipizzante dei luoghi e delle connotazioni caratteriali, che assicurano uno sfondo spesso e ben nutrito di immagini, sembrano un contraltare allo smarrimento identitario degli anni Zero che, non a caso, si accompagna a quello spaziale. Infatti, come suggerisce

¹⁴ Giuseppina Torregrossa, *Il sanguinaccio dell'Immacolata*, Milano, Mondadori, 2019, p. 90 (corsivo mio) [d'ora in avanti *SdI*].

¹⁵ Hanna Serkowska, *Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri*, in «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006.

¹⁶ Rimando anche alle riflessioni di Simone Ghelli sul rapporto tra fiction e pubblicità in *Realismo sponsorizzato: fiction e product placement*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 8, 2010, pp. 29-39.

¹⁷ *Ibid.*

Cortellessa, quello che viene rappresentato nelle scritture di Pincio, Pascale, Vasta è «uno ‘spazio sfinito’ nel quale appunto i confini – che lo spazio identificano e connotano – si presentano indistinti, intermittenti, evanescenti. Uno spazio di “frazioni”, in senso urbanistico ovviamente, ma prima di tutto emotivo e psichico».¹⁸ L'accostamento proposto non vuole instaurare parallelismi tra oggetti narrativi diversi per finalità e stile, quanto riflettere sul dato socio-letterario: la rappresentazione di uno spazio “compatto”, solido e coerente nelle sue raffigurazioni, privo di sbavature e, al contrario, fortemente individuato è indicativo dell'assenza di conflitto, di una raggiunta pacificazione tra autore (o autori?) e territorio, a favore di una solarità che non lascia zone d'ombra. È interessante a questo proposito vedere la totale coincidenza del proprio sguardo con quello dell'altro, dello “straniero”; entrambi restituiscono lo stesso oggetto, proprio come una cartolina che ritrae lo scorcio di realtà da una prospettiva stereotipata che mette d'accordo tutti:

L'ispettore Bonazzoli era di Brescia. In Sicilia era arrivata da poco più di un anno. Si era abituata a molte cose: agli orari vaghi, ai servizi che non funzionavano; aveva imparato a uscire con gli occhiali da sole anche in pieno inverno, a mostrarsi socievole con i vicini di casa, e a non rifiutare mai quello che le veniva offerto – naturalmente a meno che non si trattasse di carne o derivati animali –, pena una mortale offesa.¹⁹

Come la pubblicità che è «pensata per un consumatore che possiede già una determinata idea sul quel prodotto»²⁰ e, nel caso specifico, propone un immaginario condiviso di *italianità*, così questa tipologia di romanzo fa leva su un'immagine precodificata e parte del piacere della lettura deriva dal ritrovare qualcosa di noto, familiare e rassicurante. Inoltre è la stessa dimensione del *Made in Italy* a contenere in sé un modello ideale – impermeabile agli aspetti più impuri della realtà – per soddisfare le aspettative dell'*altro* che guarda. In definitiva, se questa connotazione “apollinea” può apparire in contraddizione con l'intreccio che non risparmia la lotta tra buoni e cattivi, in un susseguirsi di ostacoli e colpi di scena, va sottolineato che i conflitti della trama sono niente più che delle tappe di uno schema obbligato, che punta al ripristino della situazione di equilibrio. Tutto ciò collabora alla strategia seduttiva, così come il tratteggio dell'eroina: anche la sua fisionomia mira all'avvicinamento del lettore, creando con quest'ultimo una connessione empatica.

2. *Non sono una signora. L'eroina e i suoi codici*

Se si confrontano le descrizioni con cui vengono introdotte al lettore Vanina Guarrasi e Marò Pajno, non possono sfuggire le somiglianze (anagrafiche, esperienziali, caratteriali):

¹⁸ Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, in «Allegoria», 64, p. 68.

¹⁹ *SN*, p. 50.

²⁰ Eleonora Federici, *The Flavour of Italy, o come assaporare la cultura italiana*, in Andrea Berardinelli (a cura di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi editore, 2010, p. 85.

Trentanove anni, palermitana. Dodici anni di carriera nella polizia, dei quali i primi sei consacrati all'antimafia e un curriculum costellato di casi brillantemente risolti.²¹

Le palpebre erano gonfie e gli occhi quasi non si vedevano; un brufolo campeggiava al centro del naso, "Come si cambia in fretta superati i quaranta!" constatò, "A che sei bella come un'alba radiosa, a che diventi un tramonto cupo" [...]. Quel corpo che non riconosceva più come suo le procurava imbarazzo, quasi vergogna.²²

Per Marò e Vanina il rapporto per il corpo è problematico, la prima infatti combatte da sempre con la bulimia, l'altra vorrebbe "addomesticarlo" ma riconosce che «la dieta non era cosa sua».²³ Al contrario, Lolita ostenta una femminilità spavalda, sicura, canonicamente accettata («trentasei anni, i capelli lunghi, la quinta di reggiseno»),²⁴ sebbene la sua autrice ammetta che nel corso del tempo il personaggio perderà alcuni tratti di leggerezza a favore di una maggiore maturità emotiva.²⁵ Tutte e tre, inoltre, hanno un'età-soglia – tra la giovinezza e la maturità – condividono anche un passato sentimentale burrascoso, fatto di abbandoni e di rimpianti (a eccezione di Lolita):

Era bastato violentarsi, ferirlo con il suo abbandono improvviso, mentire a tutti, perfino a sé stessa e scappare. Lontano. Così tutto sarebbe andato nel modo più giusto. [...] certe scelte possono rivelarsi delle solenni minchiate, anche se sul momento ti erano sembrate inevitabili, se non addirittura salvifiche.²⁶

Da quanto non faceva la spesa? Da quando non aveva più un uomo da nutrire. Sospirò, ricordando il ruvido Sasà, i loro pranzi silenziosi, e si attaccò infine senza ritegno al tubetto della maionese.²⁷

A questo schema però non sfugge completamente neanche la vivace Lolita Lobosco che non nasconde la sua insofferenza per la convivenza e si definisce un gatta inselvaticata:²⁸ cambiano le tinte – drammatiche in Vanina e Marò, più frizzanti in Lolita – ma quello che le accomuna è l'autosufficienza, che le rende indipendenti dall'accompagnarsi ad un uomo. È proprio attraverso il corpo che si esprime questa connotazione di un femminile che vuole percepirsi come emancipato, non imbrigliato in atteggiamenti ereditati dalla cultura del territorio, seppur dotato della propria incontestabile unicità. Possiamo avvalorare quanto detto dalla descrizione del look di Vanina che indossa vestiti

Minimali, quasi maschili ma mai fino in fondo, gradazioni di colore dal nero con al grigio chiaro qualche punta di mastice, tanto per variare un po'. Niente firme evidenti, riconoscibili dai più. Niente classicismi,

²¹ SN, p. 13.

²² SdI, p. 19.

²³ SN, p. 91.

²⁴ Gabriella Genisi, *La circonferenza delle arance*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 6.

²⁵ Sabrina De Bastiani (a cura di), *A tu per tu con l'autore*, «THRILLERNORD», <https://thrillernord.it/intervista-a-gabriella-genisi/> [consultato il 20/01/24].

²⁶ SN, p. 193.

²⁷ SdI, p. 17.

²⁸ Gabriella Genisi, *Giallo ciliegia*, Venezia, Marsilio, 2020.

niente accoppiamenti di colore troppo studiati, qualche strappo nei punti giusti, effetto usato ma non per davvero. Roba da intenditori, insomma.²⁹

Ma il confronto con la cultura del luogo avviene anche con la ribellione a un certo tipo di sguardo e di giudizio maschile:

Quell'aggettivo "carina" le fece venire i nervi. "Sono una poliziotta, non una modella" si disse, ma prima o poi gliel'avrebbe fatto vedere a quel ganimede chi era Marò Pajno.³⁰

La caratterizzazione di un femminile più "fluida", libero da retaggi romantici, è funzionale non solo allo sviluppo del personaggio-investigatrice (ricordiamo infatti che, tra i tanti, l'assenza di legami sentimentali accomuna molti illustri detective, da Sherlock Holmes in poi), ma è anche la rappresentazione di un desiderio che serpeggia nel sociale e – presumibilmente – nel pubblico a cui sono destinati i romanzi: quello di sottrarre il soggetto-donna da una sessualizzazione codificata nella cultura patriarcale che la rende subalterna nel ruolo lavorativo, economico, sociale.³¹ Detto altrimenti la "maschilizzazione" o il conflitto con i codici maschili rende possibile il ruolo dominante ricoperto dalle protagoniste, anche se la vera carta vincente è la mescolanza di caratteristiche maschili e femminili: in tutte le protagoniste, infatti, vengono valorizzate le doti intuitive che si traducono talvolta in una condotta investigativa rapsodica e sopra le righe. La rappresentazione di un modello femminile che – da un punto di vista fisico, psicologico e comportamentale – mette in discussione la soggettività maschilista e i suoi assunti, è quindi complice della possibilità di trasformazione del personaggio³² e le conferisce una certa dinamicità dal punto di vista narrativo.

Va introdotta però un'ulteriore riflessione: se nel contesto italiano contemporaneo la narrativa che utilizza gli stereotipi nazionali può esportarsi ad un pubblico internazionale proprio grazie all'aggancio con gli archetipi femminili «che consentono di elaborare un immaginario universale»,³³ come è avvenuto per la tetralogia della Ferrante, nel caso di questi romanzi la modellizzazione del femminile sembra legata più a miti contingenti, estemporanei,³⁴ che intercettano cioè le necessità particolari di uno specifico contesto e in quanto tali sono pensati per una

²⁹ *SN*, p. 212.

³⁰ *Sdl*, p. 75.

³¹ Torna utile, a tal proposito, la riflessione di Baudrillard anche se condotta in un campo diverso da quello del romanzo: «Il fascino si rivolge certamente molto di più verso il neutro, la beanza indeterminata di una sessualità mobile e diffusa. Rivincita storica del femminile, dopo tanti secoli di repressione e di frigidità? Forse, ma è più plausibile che si tratti di un estenuarsi del marchio sessuale, sia esso quello, storico, del maschile, che alimentò un tempo tutti i modelli di erettività, verticalità, ascendenza, crescita, produzione, ecc., per perdersi oggi in una simulazione ossessiva di tutti questi temi sia esso quello del femminile, quale si è sempre incarnato nella seduzione. Oggi, dietro l'oggettivazione meccanica dei segni del sesso, hanno la meglio il maschile come fragilità e il femminile come grado zero» Jean Baudrillard, *Della seduzione*, Bologna, Cappelli editore, 1980.

³² Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995.

³³ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in Daniele Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagini sull'identità italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo editore, 2015.

³⁴ Marino Niola, *Miti d'oggi*, Milano, Bompiani, 2012.

circolazione più limitata. È anche per questa ragione che il mondo rappresentato tende a semplificare i suoi argomenti – sessuali, etici, antropologici – in un dualismo di immediata ricezione per chi ha già una conoscenza delle coordinate culturali e ambientali in cui si muove il testo. Fa parte di questo schema binario, ad esempio, la contrapposizione Nord-Sud, presentata come articolazione di due realtà inconciliabili che – adagiandosi su stereotipi che hanno soprattutto una circolazione nazionale – riconfermano la dimensione provinciale del pubblico di riferimento, ancora una volta tramite il ritorno di ciò che è *noto*. Osserviamo, infatti, come l'identità dei luoghi e dei personaggi si definisce per contrasto, così che i contorni ne escano ben definiti e netti.³⁵

Tre anni aveva resistito, lontano dalla Sicilia. Tre lunghi inverni meteoropatici in cui aveva persino imparato a sciare, e tre estati passate a sciopparsi ore e ore di code in autostrada in ogni – raro – momento libero, per raggiungere il tratto di costa più vicino.³⁶

Pensò alla sua Torino, alle strade larghe e dritte, ai bei viali alberati, alla vita regolare e ordinata. Non vedeva l'ora di tornarci. L'esperienza napoletana l'aveva affascinata, ma ne era già stanca, era come vivere con la pressione sempre altissima, con i battiti costantemente accelerati, con una sensazione di emergenza che stimolava la continua produzione d'adrenalina. Ci si sentiva scoppiare di vita – è vero – ma non erano ritmi che si potessero tenere a lungo senza subire danni irreparabili.³⁷

Nel primo esempio il contatto con la realtà settentrionale sollecita sentimenti di nostalgia e di appartenenza, ma anche di critica verso una vita sentita troppo lontana dalla natura; nel secondo la contrapposizione è tra ordine/disordine perché la seduzione che esercita la realtà esotica contempla anche l'altra faccia della medaglia, ossia l'insostenibile sovraccarico di energia che richiede la vita a Napoli. In entrambi i casi le osservazioni del narratore riattivano dei *topoi* di lunga durata riguardo alle caratterizzazioni del Meridione, tra cui il mito del *nostos*, della vitalità selvaggia, dell'identità originaria non commutabile con nessun'altra pur se dolorosa.³⁸

In ultimo, va aggiunto che l'immaginario filmico è un referente extra-testuale importante, poiché spesso offre la chiave per comprendere meglio una situazione, un ambiente e inserisce delle sfumature alla psicologia dei personaggi. In *Questioni di sangue* l'autrice ci introduce subito nelle cupe tinte del *noir* proprio attraverso il parallelismo tra i luoghi del crimine e il cinema («Di quel rione conosceva solo quanto i film neorealisti avevano descritto. Ma erano ambientati quasi tutti negli anni Quaranta e ora stentava a riconoscerne le atmosfere»);³⁹ mentre Lolita Lobosco ne *La*

³⁵ Possiamo aggiungere che la dualità viene replicata anche per quel che riguarda le città (Catania-Palermo), lo spazio urbano e quello rurale.

³⁶ *SN*, p. 14.

³⁷ Anna Vera Viva, *Questioni di sangue*, Milano, Garzanti, 2022, p. 5 (d'ora in avanti *Qds*).

³⁸ Gabriele Pedullà, *L'immagine Del Meridione Nel Romanzo Italiano Del Secondo Novecento (1941-1975)*, in «Meridiana», 47/48, 2003, pp. 175-212; Francesco Benigno, Salvatore Lupo, *Mezzogiorno in Idea: A Mo' Di Introduzione*, in «Meridiana», 47/48, 2003, pp. 9-21.

³⁹ *Qds*, p. 3.

circonferenza delle arance spiega che il suo nome deriva dalla passione della madre per il film tratto dal romanzo di Nabokov. Lo stesso succede anche per Vanina:

Ecco, fossimo in un film, direi che non poteva esserci location più azzeccata per il ritrovamento di un cadavere, per di più mummificato – commentò Adriano [...]

- Una scena alla Dario Argento?

- Non proprio, direi più da *Giallo napoletano*. L'avrai visto. Mastroianni, la Muti giovanissima... [...]

Era la seconda volta che Adriano Calì la fregava su un film. La prima era stata così clamorosa che non l'avrebbe dimenticata mai. *La prima notte di quiete*. Un dramma anni 70 in cui un Alain Delon ineguagliabile conquistava a colpi di versi danteschi una ragazza di nome Vanina. Era stato illuminante per capire la vera fonte d'ispirazione materna del suo diminutivo.⁴⁰

In questa sequenza, infatti, vediamo che i rimandi cinematografici funzionano sia come riflessione meta testuale, per inquadrare l'enigma che si sta svolgendo sotto gli occhi degli inquirenti, sia come svelamento dell'origine del nome del vicequestore. Il mondo del cinema è quindi parte delle categorie interpretative dei protagonisti e questo lascia intuire che il loro background è prettamente post-letterario, come quello del fruitore medio del romanzo: se l'intertestualità giova alla letteratura perché arricchisce la trama e rende più interessanti i suoi attori attraverso riverberi che provengono da altri contesti, è pur vero che il meccanismo può funzionare solo se attiva delle conoscenze pregresse nel lettore che "coopera" con l'autore per decodificare i riferimenti esterni al testo.⁴¹ Anche questo è un ammiccamento al lettore; l'autrice infatti non gli richiede un impegno ermeneutico, ma lo blandisce con delle citazioni che fanno parte del suo bagaglio culturale e che quindi può facilmente decodificare. Se il cinema attiva la memoria culturale,⁴² sostituendosi alle fonti verbali e scritte, bisogna constatare che un tratto distintivo delle scritture prese in esame è un sovrabbondante ricorso alle immagini – topografia della città, ricordi personali, descrizione minuziosa degli ambienti. Tutto ciò induce a supporre che la narrazione non è concepita solo in relazione all'atto della lettura, ma come un atto visivo in cui le immagini costituiscono un bagaglio importante (anche in vista di una loro traducibilità per la produzione filmica).

Le modalità di circolazione intermediale delle scritture poliziesche prese in esame illuminano su diversi aspetti che riguardano la produzione di contenuti letterari (o paraletterari) nella contemporaneità, tra cui la necessità di muoversi tra le richieste dell'industria culturale e la contingenza delle tematiche di genere. In ultimo una riflessione sulla sostanza della realtà descritta: se storicamente il realismo della rappresentazione è stato uno strumento critico attraverso cui guardare la realtà, in questo caso l'accentuata vividezza della ricostruzione ambientale va in direzione di un realismo bozzettistico, dove la profondità prospettica è un effetto che deriva principalmente dal chiaroscuro dei suoi oggetti.

⁴⁰ SN, p. 36.

⁴¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁴² Pierre Sorlin, *Memoria, narrazione, audiovisivo*, Roma, Armando Editore, 2013.

Paola Dalla Torre

Le antieroine delle serie tv *crime* contemporanee

Il saggio analizza il genere *crime* delle serie televisive contemporanee e mette in evidenza l'emergere di un modello ricorrente: la centralità di protagoniste femminili che sempre più spesso sono protagoniste assolute delle vicende raccontate. E sono tutte protagoniste ciniche, scostanti, che cercano e praticano la solitudine, antieroine che si muovono in un mondo dominato dal crimine e dalla violenza, soprattutto maschile.

The essay analyzes the crime genre of contemporary television series and highlights the emergence of a recurring pattern: the centrality of female protagonists who are increasingly the absolute stars of the stories being told. And they are all cynical, unhinged protagonists who seek and practice solitude, anti-heroines who move in a world dominated by crime and violence, especially by male.

1. *Il crime nelle serie tv contemporanee: un genere nichilista al femminile*

In questo saggio analizzeremo le serie tv *crime* contemporanee per raccontarne un aspetto particolare: l'emergere di figure femminili che sono protagoniste assolute delle storie raccontate o per lo meno hanno pari dignità rispetto alle loro controparti maschili. Cercheremo di individuarne le caratteristiche principali e mostreremo come si sia creato un topos narrativo vincente globale e transnazionale, che ormai è entrato a far parte dell'immaginario stratificato del *crime* audiovisivo.

Facciamo un passo indietro, però, e partiamo col dire che il *crime* è certamente uno dei generi di più grande successo dell'industria cinematografica. Come molti, se non tutti, i generi sul grande schermo, il cinema lo ha adattato dalla letteratura dove, naturalmente, aveva una lunga e fortunata tradizione.¹ E si è impossessato fin da

¹ Richard Bradford scrive che l'inizio del genere si può far risalire addirittura a Sofocle con il suo *Edipo Re*, dove il protagonista può essere visto come un precursore del detective moderno (Cfr. Richard Bradford, *Crime Fiction. A very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 43). Mentre Heather Worthington scrive che i testi che compongono la *crime fiction* sono molti e vari e che il genere ha le sue origini in narrazioni fattuali che riguardavano i criminali, i loro crimini e le loro punizioni, ma a partire dalla seconda parte del XVIII e nel XIX secolo i resoconti fattuali sono stati gradualmente sostituiti in larga misura da forme di fiction. Parallelamente a questo cambiamento di formato, si verificò un cambiamento testuale, in quanto le narrazioni brevi – le facciate dei crimini e delle esecuzioni, i conti degli ordinari, le voci dei calendari di Newgate, gli articoli di giornale e i racconti dei periodici – furono lentamente affiancate e, nel XX secolo, superate dal romanzo. Sempre secondo Worthington, per molti versi si può sostenere che il crimine sia sempre stato implicato nello sviluppo del romanzo, come si vede in *Moll Flanders* di Defoe (1722), dove la protagonista passa gran parte della sua vita e una parte considerevole della narrazione come criminale. L'autore cita poi Lennard Davis, il quale sostiene che il romanzo è in fondo una forma di letteratura criminale, che la forma del romanzo sembra quasi richiedere un contenuto criminale e che, rappresentando eventi e personaggi

subito del suo meccanismo narrativo avvincente (un mistero, un'uccisione, un'indagine, sentimenti e passioni forti, personaggi che vivono in un chiaro-scuro sentimentale e morale).

Le storie *crime* sul grande schermo assumono, così come in letteratura, del resto, diverse sfumature: abbiamo le pellicole *noir*, i *legal*, il *thriller*, i film gialli puri. Tutti fanno parte del grande contenitore di riferimento del *crime* con piccole gradazioni differenti. Glen Creeber afferma che la sezione del *crime*, in tv e al cinema, vada definita come un termine ombrello che comprende tutti i testi che presentano il crimine come caratteristica dominante e trainante della trama. Nelle sue varie forme, è spesso luogo di contestazione di definizioni, terminologie e persino storie di genere con radici letterarie e cinematografiche. Ciò è dovuto al fatto che esiste un numero così vasto di testi che presentano tutti i tipi di crimini gravi da diverse prospettive narrative che è difficile considerarli tutti, in termini di genealogia generica, "uguali".² Nella Hollywood classica, la Warner Bros, una delle Big Five dello studio-system dell'industria cinematografica hollywoodiana, si specializza sul modello *noir* e lega a questo il volto disincantato di Humphrey Bogart. Il *noir* è uno dei generi più intriganti del sistema classico perché è l'unico modello di narrazione eroica ambigua, pessimista, negativa (nei limiti del possibile naturalmente, in accordo con quello che permetteva il codice di autoregolamentazione morale di Hollywood, il codice Hays). In queste pellicole il protagonista è quasi sempre un detective privato disilluso (non un poliziotto!) che viene ingaggiato per risolvere casi spinosi e controversi, al limite della moralità, che non possono essere affidati ai normali e rispettabili canali d'indagine. Quasi sempre verrà commesso un crimine, quasi sempre una donna, una dark lady, farà cadere in tentazione il protagonista e quasi sempre il protagonista cadrà nella sua trappola perdendo tutto. Siamo, dunque, all'interno di un racconto che ha poco o nulla dell'ottimismo del tipico storytelling hollywoodiano. Il mondo del *noir* è buio, opprimente, fumoso, come gli ambienti che fanno da sfondo alle vicende raccontate: luoghi fotografati da un bianco e nero in cui a dominare è il nero e dove il protagonista si muove come all'interno di un labirinto, dove finirà per perdere la propria direzione. Il tutto nella nuvola di fumo delle sigarette perennemente accese dai diversi personaggi.

È, dunque, il genere visivamente e filosoficamente più estremo del modello narrativo hollywoodiano e risente molto dell'estetica e dell'etica europea e di un certo cinema d'avanguardia. È importante riflettere su questo aspetto perché ci fa capire come il *noir* sia un genere moderno: espressione di una visione nichilista del mondo che appartiene alla nostra contemporaneità piuttosto che agli anni quaranta-cinquanta, in cui conosce la sua consacrazione.³ La sua visione relativista del mondo e delle

immaginari come reali, i romanzieri diventano bugiardi, autori del crimine della finzione (Heather Worthington, *Key Concepts in Crime Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 123).

² Glen Creeber, *The television genre book*, Londra, Palgrave, 2015, pp. 17-19.

³ Sul tema della filosofia nichilista del *noir* si può leggere Mark T. Conard, *The Philosophy of Film Noir*, Lexington, University Press of Kentucky, 2006.

persone è, a nostro avviso, il primo modello di riferimento a cui si sono ispirate le serie tv *crime* contemporanee di cui parleremo in questo saggio.

Gli anni cinquanta sono anche gli anni dell'arrivo della televisione e, secondo la logica tipica di ogni nuovo media, il piccolo schermo ri-media⁴ il cinema così che il *crime* diventa anche in tv un genere di riferimento di sicuro successo a livello di ascolti. E anche qui, il *crime* viene declinato secondo le diverse sfumature che già prima abbiamo definito per il cinema. A questo punto, un altro esempio interessante che dobbiamo citare è certamente quello di Alfred Hitchcock che, lavorando tra cinema e televisione, innova il *crime* sul grande e sul piccolo schermo. Regista inglese che conosce la sua fortuna in America, Hitchcock non è solamente l'autore di pellicole che potremmo definire *thriller* psicologici, macchine narrative di *suspence*, ma anche l'inventore della fortunatissima serie tv antologica *Hitchcock presenta* (1955-1962), in cui ogni episodio, introdotto dal volto e dalla voce iconica del suo autore, raccontava storie gialle e poliziesche, forse meno innovative rispetto alle sue pellicole, ma certamente una pietra miliare nello sviluppo del *crime* in televisione. Riguardo alla poetica cinematografica di Hitchcock ci preme sottolineare un aspetto: nei film del regista inglese le donne hanno un ruolo molto differente rispetto a quello che, solitamente, era riservato al genere femminile nel modello del racconto classico.⁵ Non sono solo meri oggetti del desiderio, diventano agenti del cambiamento, hanno un'identità forte che le fa diventare protagoniste delle storie, mentre l'uomo, per una serie di menomazioni fisiche o psicologiche, rimane a guardare e subisce la loro intraprendenza, libertà, volitività. E soprattutto la loro ambiguità. Pur lavorando all'interno del sistema del cinema classico che è stato definito "patriarcale",⁶ Hitchcock è uno dei pochi a dare rilievo alle figure femminili all'interno di un genere che, comunemente, viene sempre considerato maschile. Perché anche questo aspetto, come per l'aspetto che in precedenza abbiamo evidenziato (la filosofia nichilista del *crime*), è fondamentale per la nostra analisi? Perché anche questa caratteristica anticipa una tendenza profondamente contemporanea: oggi, il grande e piccolo schermo è invaso da personaggi femminili che sono protagonisti di racconti gialli, polizieschi, *noir*, *thriller*.

A nostro avviso, dunque, le serie tv *crime* contemporanee non possono non essere messe in relazione con questi due modelli di riferimento: da un lato il *noir*, dall'altro il racconto eversivo di alcuni autori come Hitchcock che propongono un'attenzione diversa al ruolo del femminile nelle storie. La visione pessimista e relativista del mondo e dell'uomo che i film "neri" propongono e l'attenzione allo sguardo

⁴ Facciamo riferimento al concetto esposto nel libro: Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini Associati, 2003.

⁵ Si legga, per esempio, l'analisi portata avanti da Cosetta G. Saba sul film *La finestra sul cortile* in Ead., *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, Milano, Lindau, 2009.

⁶ Sono state le femministe negli anni settanta a criticare lo sguardo al maschile del cinema classico e definirlo un cinema "patriarcale". Seminale in quest'ottica il lavoro di Laura Mulvey sul cinema narrativo classico e il piacere visivo, uscito nel 1975 (la traduzione italiana è la seguente: Laura Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, Veronica Pravadelli (a cura di), Roma, Bulzoni, 2013).

femminile su questo mondo sfuggente, inafferrabile e brutale che certi registi come Hitchcock offrono, sono due architrave su cui il modello narrativo del *crime tv* contemporaneo si erige.

Sulla presenza del femminile nel *crime*, in realtà, la studiosa Sue Turnbull va ben oltre la nostra affermazione e scrive che: «nonostante la percezione diffusa che il *crime drama* sia un genere intrinsecamente ‘maschile’, le donne vi hanno giocato un ruolo fondamentale fin dall’inizio, non soltanto nella veste di vittime indifese o femme fatale doppiogiochiste, ma anche in qualità di personaggi sempre più risolutivi nell’ambito delle indagini, nonché come percentuale del pubblico televisivo in costante aumento dagli anni Cinquanta a oggi. [...] La rappresentazione della donna nel *crime drama* ne [ha] testimoniato il mutamento del ruolo sociale nel corso degli anni, alimentando il dibattito sia sulla stampa di massa che nel campo dei feminist media studies».⁷

Per la studiosa americana, dunque, il rapporto tra *crime* e femminile si declina su più livelli:

1. All’interno dei testi prodotti, con le donne che assumono i ruoli di protagoniste;
2. All’esterno dei testi prodotti: cioè nella filiera della produzione del testo (le sceneggiatrici, le registe, le produttrici, le spettatrici etc etc);
3. In relazione al contesto socio-culturale in cui vengono prodotti: sono, cioè, specchio del cambiamento del ruolo del femminile nella società.

Una recente ricerca sulla presenza femminile davanti e dietro lo schermo nelle serie *crime* italiane contemporanee, realizzata da Valentina Re e Marica Spalletta, mette in evidenza una realtà un po’ più chiaroscurale per il nostro paese, almeno nella contemporaneità.⁸

Se a livello di rappresentazione i dati, infatti, sono positivi:

1. I personaggi femminili rappresentano il 36% del totale dei personaggi ma se ci focalizziamo sui personaggi di maggiore rilievo le donne rappresentano il 41% dei lead, il 42% dei co-lead e il 46% dei personaggi episodici major;
2. Relativamente ai ruoli caratteristici del genere *crime*, i personaggi femminili sono prevalenti nella veste di medici legali (45%) e avvocati/PM/giudici (40%). La loro presenza risulta minore nella veste di vittime (34%) e investigatori “amatoriali” (32%) e ancora più ridotta nei ruoli di investigatore professionista – poliziotto (21%) e criminale (19%);
3. Se ci focalizziamo sul ruolo del detective professionista, le donne rappresentano il 43% dei “main detectives” (generalmente, ispettori o vicequestori). La percentuale si riduce sensibilmente sia se scendiamo nella scala gerarchica (le donne rappresentano

⁷ Sue Turnbull, *Crime. Storia, miti e personaggi delle serie TV più popolari*, Roma, Minimum Fax, 2019, p. 4326 (e-book).

⁸ Valentina Re, Marica Spalletta, *Unsuitable Jobs For Women. Women’s Behind-the-Scenes Employment and Female On-Screen Representation in Italian TV Crime Drama*, in «Comunicazioni Sociali», n. 1, 2023, pp. 82-97 (Published online May 2023).

il 17% degli “assistant detectives”), sia, soprattutto, se saliamo, con solo il 6% di donne nel ruolo di “supervisor”.

A livello di occupazione, i dati sono un po' meno positivi:

1. Le donne rappresentano il 31% del totale dei professionisti impiegati nella realizzazione ma rappresentano solo il 6% dei registi e il 25% degli sceneggiatori coinvolti.

2. Tra i ruoli ricoperti prevalentemente da uomini rientrano fotografia (99%), musica (99%), suono (99%) e montaggio (87%) mentre tra i ruoli prevalentemente ricoperti da donne rientrano costumi (84%), casting (75%) e make-up (71%).

3. Rispetto ai ruoli produttivi, la presenza femminile si attesta al 38% nel caso del produttore delegato e al 53% se prendiamo in considerazione il produttore per il commissioner. Tuttavia, scende al 19% se consideriamo la figura del produttore principale.

L'unico trend positivo sembra essere quello in due nuovi ruoli: scenografia (complessivamente 32%, con una crescita dal 20% al 35%) e supervisione VFX (complessivamente 26%, con una crescita dallo 0% al 31%).

Come possiamo vedere, dunque, un quadro positivo per quel che riguarda l'immaginario al femminile legato al genere *crime* nella televisione italiana, un po' più opaco per le possibilità dietro le quinte, anche se i margini di miglioramento sono certamente possibili. Visto anche, ad esempio, l'esponenziale incremento delle donne nella filiera degli effetti speciali, considerata da sempre un ambito prettamente maschile.

In sintesi, comunque, sia tramite uno studio storico del contesto anglo-americano, come quello della Turnbull, sia attraverso la recente ricerca italiana di Re/Spalletta, quello che si evince è una centralità ormai conclamata delle protagoniste femminili all'interno del panorama del genere *crime* televisivo. Una presenza che assume forme, estetiche e storie differenti, certamente, a seconda dei Paesi in cui le serie sono create, a seconda della tipologia di canali a cui sono destinate (tv statali, pay tv, video on demand), a seconda di chi ha lavorato alla loro realizzazione (regista, uomo o donna, sceneggiatore o sceneggiatrice, attrici, etc etc). Tante le variabili da considerare, dunque, che differenziano i prodotti realizzati ma, come cercheremo di dimostrare, pur nelle distinzioni, emerge un chiaro modello transnazionale globale: quello di un *crime* femminile nichilista, che vede per protagoniste antieroiine dai tratti fortemente riconoscibili. Questo modello prende certamente spunto da quello che si è affermato nel mondo *crime* tv al maschile, con alcune significative differenziazioni.

2. L'emergere dell'antieroe nella complex-tv

Le odierne serie televisive sono considerate al pari, se non superiori, rispetto ai film che vengono realizzati per il cinema. Riuscendo ad uguagliarli a livello di sceneggiatura, regia, recitazione. Questa stima per un prodotto pensato per il piccolo

schermo si è affermata in un momento particolare della storia della televisione. Fino agli anni novanta, infatti, pur realizzando i canali televisivi serie interessanti, i prodotti narrativi per il piccolo schermo non godevano dell'aura di autorialità che gli viene, invece, oggi riservata.

La situazione cambia quando inizia ad affermarsi quella che è stata definita la "quality tv": una televisione di qualità che offre serie d'autore contro la televisione commerciale e d'intrattenimento che invece punta a "riempire" i suoi palinsesti di prodotti (quantità vs qualità).⁹ Una serie che segna questa svolta autoriale è senz'altro *I segreti di Twin Peaks*, scritta e diretta da David Lynch. Nel 1990-1991, il regista americano porta in prima serata sulla rete generalista ABC il suo mondo onirico, surreale e dallo stile inconfondibile. È una delle prime volte che un autore cinematografico si cimenta con la serialità considerando la televisione come uno schermo ulteriore in cui poter raccontare le sue storie, le sue ossessioni, le sue visioni. Robert Thompson individua una decina di caratteristiche della "quality tv".¹⁰ Prima di tutto, come detto, l'autorialità della scrittura. Quindi, la scelta di tematiche complesse e controverse che vengono dipanate non all'interno di un singolo episodio bensì su tutti gli episodi della stagione. Quindi uno stile di scrittura complesso, che prevede la strutturazione della trama in più livelli e punti di vista. Uno stile che, inoltre, ibrida più generi insieme e che punta al realismo della storia e alla credibilità della recitazione.

Sono tutte caratteristiche che troviamo perfettamente espresse in *Twin Peaks* (eliminando forse l'aspetto del realismo, ma perché Lynch è un surrealista anche al cinema) ma anche, ad esempio, in un'altra serie di grande successo degli anni novanta come *X-Files* (1992-2003). Sono due serie di culto, che rivoluzionano il *crime* sul piccolo schermo ed elaborano un look notturno, cupo e ambiguo che diventerà un modello di riferimento.

A questo primo grande punto di svolta per la serialità televisiva, che è stato definito la seconda Golden Age della tv americana, segue la Terza Golden Age, quella per cui viene coniato il termine "complex tv".¹¹ Assistiamo alla nascita della tv complessa alla fine degli anni novanta e soprattutto con i duemila quando alcuni player televisivi iniziano, in maniera dirompente, a rompere gli equilibri del sistema seriale televisivo americano. Ci riferiamo all'entrata in campo delle tv via cavo come Showtime, FX o HBO (che già erano entrate nel mercato tv da tempo, ma si erano dedicate soprattutto alla realizzazione di film). Proprio HBO nel 1999 realizza *I soprano* (1999-2007), tra le prime serie di una cable tv in grado di raggiungere gli ascolti di una rete generalista. Il modello HBO (che ha come claim "It's no TV, it's HBO") è quello di una narrazione che per finezza di dialoghi, approfondimento psicologico dei

⁹ Cfr. Janet McCabe, Kim Akass, *Quality tv. Contemporary American Television and Beyond*, New York, I. B. Tauris, 2007.

¹⁰ Cfr. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, Syracuse, Syracuse University Press, 1997.

¹¹ Jason Mittel, *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling tv*, Roma, Minimum Fax, 2017.

personaggi e complessità delle storie raccontate è più vicina alla struttura di un romanzo che a quello di una serie. Ogni episodio diventa il capitolo di un grande affresco umano di vicende, persone, temi che si intrecciano disegnando archi narrativi coinvolgenti, emozionanti e di grande profondità.

Le serie complesse, infatti, sono quelle che riorganizzano prima di tutto la struttura narrativa delle loro storie: uniscono insieme il modello narrativo episodico con il modello narrativo seriale delle soap opera, sono serie serializzate. Banalmente, significa che costruiscono ogni episodio con una trama verticale (anthology plot) che si esaurisce nel singolo episodio ed una orizzontale (running plot) che, invece, continua per quelli successivi, generalmente per un'intera stagione, se non oltre. Sono, inoltre, serie in cui il modo con cui viene raccontata la storia è considerato un effetto speciale narrativo. Un modo che punta ad essere intricato, ambiguo, sfidante per lo spettatore. Quasi come un puzzle che va ricostruito. E in questo senso la serie che meglio incarna questa "estetica funzionale", come la chiama Mittel, è senz'altro *Lost* (2004-2020). La possiamo definire la serie "cubo di Rubick", la serie "rompicapo" realizzata da ABC che diventa fenomeno di culto e che ancora oggi conta migliaia di fan che si interrogano sul suo finale. *Lost* incarna al meglio il concetto di tv complessa anche perché, oltre alla distorsione della trama e della sua linearità (con continui flashback e flashforward), possiede anche altri elementi. Primo fra tutti, fa emergere la figura dello showrunner, in questo caso J.J. Abram, l'autore che segna lo stile della serie. Poi, è una serie transmediale, cioè che invade anche altri spazi e mercati (videogame, Internet, social, fan fiction, etc). Infine, è una serie che produce una comunità di fan che, dal basso, diventa co-creatrice della serie stessa (la creatività grassroot come le pagine dedicate, i forum di commenti, le realizzazioni di video su youtube etc. etc.).

E, per ultimo, perché «una delle caratteristiche condivise da molte serie complesse è il ruolo importante occupato nella storia da personaggi glaciali, dalla dubbia moralità o anche malvagi, che sono quasi sempre uomini (come già affrontato di sfuggita) e che rappresentano quella figura solitamente identificata come "antieroe"». ¹² In *Lost* ne abbiamo vari, di differenti gradazioni: da Sawyer, a John Locke fino a Benjamin Linus.

Anche Tony Soprano è un antieroe, anche definito "difficult man", ¹³ così come il Dottor House, Walter White di *Breaking Bad* (2008-2013) o Dexter nell'omonima serie (2006-2013). Sulla figura dell'antieroe e della sua emersione nelle serie tv contemporanee, Andrea Bernardelli scrive che «si tratta di personaggi spesso asociali, antipatici, cattivi e moralmente discutibili» ¹⁴ ma che, proprio grazie a queste caratteristiche, avvincono lo spettatore all'interno di trame coinvolgenti. L'antieroe è un personaggio che prevede il rovesciamento della figura dell'eroe: tutto ciò che di

¹² Ivi, p. 249.

¹³ Cfr. Brett Martin, *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv*, Roma, Minimum Fax, 2018.

¹⁴ Andrea Bernardelli, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 9.

positivo possiede la figura eroica, nell'antieroe viene rovesciato, negato, irriso o per lo meno "sporcato" da caratterizzazioni negative. Il protagonista è debole, incerto della propria identità, ambiguo e a volte inetto nelle azioni. Bernardelli ne definisce una casistica:¹⁵

1. L'antieroe per sovversione, come accade spesso ai protagonisti dei romanzi di Dostoevskij, un ribelle al pensiero dominante;
2. L'eroe mancato: il personaggio che si trova a dover affrontare lo scontro con un mondo che non concede spazio all'eroe (i protagonisti dei romanzi di Stendhal avrebbero le caratteristiche eroiche, ma il contesto storico in cui vivono gli impedisce di esercitarle);
3. L'inetto: il personaggio che sembra avere di fronte a sé il modello eroico, ma è irraggiungibile a causa delle sue limitate capacità fisiche, mentali o morali;
4. Il Villan crypto-eroico: l'antagonista, l'oppositore o il villain che si trasforma o si rivela essere un eroe sotto la forzatura di una qualche spinta etica o emotiva. In questo caso, a differenza dei precedenti, il rovesciamento è dalla caratterizzazione negativa a quella positiva;
5. L'eroe per caso: colui che si trova in una situazione che richiederebbe la presenza di un personaggio eroico stereotipato, ma che viene sostituito nella trama dalla reazione inattesa, in direzione dell'eroico, di un personaggio "normale", apparentemente non dotato di alcuna caratteristica di superiorità;
6. L'Everyday man: situazione limite in cui il protagonista, come nel caso precedente, non ha caratterizzazioni eroiche, ma in questo caso neppure il contesto che lo circonda richiede la presenza di un eroe (al contrario del caso precedente). Spesso i nuovi protagonisti delle serie tv sono degli anti-villan, cioè dei cattivi in qualche modo macchiati o sporcati da una qualche forma di umanizzazione, ibridati con la figura eroica in sostanza. Un villain che diventa eroico spinto dagli eventi, o forse dalla propria umanità nascosta (come Dexter). Un personaggio in sé completamente negativo che cede parzialmente alla normalità e all'umanità. Diventa fragile, mettendo in mostra il proprio lato umano, rappresentazione che lo mette in discussione in quanto cattivo in termini assoluti. Il personaggio è negativo, è un "bad guy", ma rivela delle sfumature umane. Questa sua umanità permette il meccanismo di allineamento dello spettatore alle sue storie, alle sue vicende, ci fa avvicinare a personaggi che, generalmente, riterremmo ripugnanti e con i quali non vorremmo avere nulla a che fare. Ci identifichiamo con gli antieroi, ne comprendiamo i sentimenti ambigui, contrastanti, sfuggenti e catarticamente accediamo a sentimenti violenti e malvagi che, generalmente, non possono essere accettati. E contemporaneamente ci interroghiamo sulla nostra moralità, sul confine delle azioni che commettiamo ogni giorno, sul "bad guy" che, in piccolo, è in ognuno di noi.

¹⁵ Ivi, pp. 19-20.

Come si sarà notato, fino ad ora abbiamo portato esempi di protagonisti solo maschili, ma, in realtà, con la complex tv iniziano a farsi strada, anche se più lentamente, protagoniste femminili: antieroiine che, piano piano, invadono il piccolo schermo fino a sovrastare le controparti maschili.

3. *Le antieroiine nel crime contemporaneo: le “broken girls”*

Prima sono arrivate Carmela Soprano, la moglie di Tony, e Skyler White la moglie del protagonista di *Breaking Bad*, poi Claire Underwood di *House of Cards* (2013-2018), e infine Carrie Mathison, l'agente della CIA bipolare in *Homeland* (2011-2020). Per non parlare dell'agente Linden di *The Killing* (2011-2014) o della Viola Davis in *Le regole del delitto perfetto* (2014-2020). Fino alla Jodie Foster della nuova serie antologica di *True Detective-Night Country* (2024). Sono solo alcuni nomi delle antieroiine che hanno trovato spazio nelle serie tv contemporanee.

La studiosa Isabel Pinedo ci parla addirittura di cinque modelli di antieroiine della serialità odierna.¹⁶ Si è passato, in ordine cronologico approssimativo (anche se le categorie si sovrappongono), dalla moglie emarginata dell'antieroe (come Carmela o Skyler), all'antieroina femminile patologizzata (Sarah in *The Killing*), all'antieroina femminile che collabora con il marito antieroe in attività illecite (la “lady Macbeth” Claire Underwood), all'antieroina femminile normalizzata (le protagoniste di *Orange is the new black*, 2013-2019) fino alla “difficult woman” (come la protagonista di *Master of sex*, 2013-2016).

L'antieroe, come abbiamo detto, è una figura moralmente ambigua, con un mix di tratti simpatici e antipatici, che commette gravi trasgressioni morali. Ciò che distingue l'antieroina dall'antieroe è che il livello delle sue trasgressioni non è in genere pari a quello delle trasgressioni commesse dagli uomini. Le antieroiine che la studiosa ci racconta presentano diverse sfumature della loro antieroiicità e si va da un estremo in cui abbiamo l'antieroina pura che fa intenzionalmente del male grave agli altri attraverso azioni o omissioni. Se uccide deliberatamente, lo fa per proteggere sé stessa o altri, anche se non in condizioni che la legge riconoscerebbe come omicidio per legittima difesa. All'estremo opposto, l'antieroina è una “difficult woman” che trasgredisce le norme della femminilità in modo disinvolto e sistematico. È abrasiva, aggressiva, ambiziosa, spesso definita dal lavoro più che dalla maternità, a volte antipatica. Le donne difficili sono complesse e la storia ruota intorno a loro e all'emancipazione femminile. Nel mezzo di questi due estremi, abbiamo tutte le gradazioni possibili e tutte queste tipologie di protagoniste femminili hanno il pregio, sempre secondo l'analisi di Pinedo, di ampliare i limiti narrativi concessi alle donne nell'immaginario televisivo.

¹⁶ Isabel Pinedo, *Difficult Woman on Television Drama. The Gender Politics of Complex Woman in Serial Narratives*, London, Routledge, 2023, pp. 2-4.

Tutte queste figure di antieroine emergono nel panorama delle serie televisive per svariati motivi, ma soprattutto per due, a nostro avviso. Da una parte, per un motivo sociologico: nella contemporaneità, infatti, l'argomento del femminile riveste un ruolo sempre più centrale nei discorsi politici e culturali, determinando nuove sensibilità e anche nuove politiche d'inclusione. Dall'altra parte, per un motivo industriale: la nascita delle piattaforme di streaming a partire dagli anni duemila determina lo sviluppo vertiginoso dell'industria dell'audiovisivo e dunque la necessità di nuovi racconti con nuovi punti di vista che lascino spazio alle figure che, fino ad oggi, avevano rivestito un ruolo più marginale nelle produzioni.

Anche se, come ben sappiamo, ogni fenomeno non ha una data d'inizio precisa e la scelta di date esatte serve soltanto ad aiutare la classificazione di eventi che hanno contorni e margini molto più complessi e sfumati, a nostro avviso il 2005 è certamente fondamentale per la creazione del nuovo topos di antieroina nel genere *crime* che vogliamo descrivere. Il 2005 è infatti l'anno in cui esce il primo libro della saga scritta da Stieg Larsson *Millennium. Uomini che odiano le donne*. Con questo testo viene fatto iniziare un nuovo modello di narrazione *crime*: il *Nordic noir*, un racconto cupo e disperato che descrive vicende violente e spesso orribili, smascherando la facciata perbenista delle nostre società occidentali e mostrando le mostruosità che spesso si annidano dentro il luogo che dovrebbe essere quello della cura per eccellenza e cioè la famiglia. Racconti in cui l'ambientazione fredda e glaciale del Nord Europa ha un ruolo fondamentale, perfetto contraltare di protagonisti e soprattutto protagoniste sole e segnate da traumi pregressi, fisici, mentali o psicologici, che le rendono socialmente disfunzionali.

Questo modello, naturalmente, pochi anni più tardi trova una perfetta visualizzazione sul grande schermo e in televisione. Nel 2009 infatti viene girata la versione svedese di *Millennium* e nel 2011 la versione americana diretta da David Fincher. Fincher è l'autore di capolavori *crime* come *Fight Club* (1999) o *Zodiac* (2007) e le sue pellicole sono la perfetta visualizzazione di storie nichiliste in cui i protagonisti sono antieroi, spesso folli. Con *Millennium* Fincher adotta per la prima volta il punto di vista femminile e ci regala una diafana Rooney Mara nel ruolo di una "broken girl", una ragazza spezzata, traumatizzata, al limite della psicopatia, che si muove in un mondo maschile a lei ostile, violento, a cui risponde con altrettanta violenza. Nel 2014 Fincher torna a raccontare un'altra antieroina in *Gone girl*, tratto dal bestseller della scrittrice Gillian Flynn, continuando sulla strada di un racconto in cui le donne sono il centro propulsore dell'azione, vittime e carnefici al tempo stesso, personaggi contraddittori e sfuggenti che cercano di sopravvivere in un mondo dove pare non esserci salvezza per nessuno.

Anche la televisione si ispira a questa formula e nel 2007 esce la serie danese *The Killing* mentre nel 2011 la serie dano-svedese *The Bridge*. Entrambe le serie avranno, poi, la loro versione americana (nel 2011 *The Killing* e nel 2013 *The Bridge*), in cui si mescolano un tetro naturalismo, luoghi sconsolati e detective cupi, con un'estetica

poco illuminata, un ritmo lento, trame a più livelli e un interesse nel rivelare il “ventre oscuro” della società.¹⁷

In queste due serie viene creato il topos femminile antieroico che stiamo cercando di analizzare. Le protagoniste delle due serie citate sono detective della polizia talentuose, determinate fino al limite della sgradevolezza, alla ricerca di killer che compiono delitti efferati (soprattutto verso donne/bambini). Sono donne forti, volitive e indipendenti. Tanto risolutive e funzionali sul loro lavoro, quanto fragili e inadatte nei rapporti familiari e interpersonali. Sono donne solitarie, anche se hanno famiglia e relazioni con partner (spesso di natura occasionale). Anzi, la protagonista di *The Bridge* è afflitta dalla sindrome di Asperger e, dunque, il tratto di asocialità e di incapacità di relazionarsi è ancora più accentuato. Dunque, sono donne segnate da un qualche trauma, legato a dolori, malattie, problemi fisici o psichici, con il quale devono combattere. Si dedicano ossessivamente al loro lavoro, tormentate dai delitti che devono risolvere, incapaci di dare attenzione ad altro. Sono delle workaholic a scapito dei legami affettivi, scelgono la loro solitudine come una missione. Come scrive Valentina Re: «a meno che non sia troppo giovane o ormai troppo vecchia per le relazioni sentimentali, la donna detective è spesso single, divorziata o vedova – in ogni caso, sola: ma di una solitudine molto diversa da quella maschile, spesso presentata come scelta, privilegiata, rivendicata». Sono antieroine coraggiose e forti, che si ribellano e non si piegano alle convenzioni sociali e alla pressione del potere (che è soprattutto maschile) e le cui fragilità risultano una forza. “Broken girls”, come abbiamo scritto, che non hanno paura di mostrare tutte le asperità e le irrisolutezze dei loro caratteri, che combattono all’interno di un sistema maschilista nel lavoro e nella società, dove la disparità di genere è dominata dalla violenza maschile. Un mondo nichilista, freddo, distaccato e notturno come gli spazi in cui si devono muovere. Un mondo ostile che le percepisce come innaturali, insolite o incomplete ma a cui le nostre antieroine non si piegano, indifferenti all’immagine di sé che comunicano. E se è vero, come scrive Heather Worthington, che la *crime fiction* è un genere popolare, prodotto e consumato rapidamente e di conseguenza, può essere e spesso è molto sensibile al contesto in cui appare, offrendo importanti spunti di riflessione sul suo momento culturale, politico e storico,¹⁸ a nostro avviso questo topos di antieroina del *crime* televisivo assurge a segno dei discorsi culturali della nostra contemporaneità riguardo temi complessi e stratificati come il patriarcato, la violenza di genere, le pratiche coercitive e di controllo che dominano le relazioni interpersonali.

Il ruolo di queste protagoniste, dunque, sembra essere quello di diventare protettrici, in senso lato, di tutto il femminile che combatte per il suo riconoscimento in un mondo in cui il retaggio patriarcale è ancora forte e si esprime in modi violenti. Non sono semplici detective che devono scoprire brutali assassini, ripristinare verità e

¹⁷ Glen Creeber, *The television genre book*, London, Palgrave, 2015, pp. 18-19.

¹⁸ Heather Worthington, *Key Concepts in Crime Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 29.

giustizia, bensì sono simboli di una realtà più ampia, che cercano di affermare il valore della parità e dell'uguaglianza del femminile rispetto al maschile.

Forse questa capacità di farsi simbolo culturale in sintonia con l'aria del proprio tempo è quello che ne ha determinato il successo e che ha trasformato questo topos in una struttura di riferimento per il *crime* televisivo.

Un prototipo, come scrivevamo all'inizio del nostro saggio, in cui gli elementi costitutivi sono da una parte il punto di vista di queste "broken girls" come vettore del racconto; dall'altra il paradigma nichilista che segna il mondo in cui queste si muovono. E in cui, però, cercano di affermare, a differenza del modello del *crime* al maschile, un orizzonte di senso, di speranza, di verità. Il femminile, dunque, diventa l'unico portatore di vita e di futuro, in un contesto così cupo da sembrare un buco nero che inghiottisce ogni significato. Un prototipo da imitare, in maniera globale e transnazionale, secondo le modalità narrative della complex tv e dei sistemi di streaming come Netflix. Ad esso possiamo accostare serie tv americane come *Top of the Lake* (2013-2017) diretto da Jane Campion e *Omicidio a Easttown* (2021) con Kate Winslet; serie inglesi come *The fall* (2013-2016), *Happy Valley* (2014-2023) o *Vigil* (2021-in produzione); naturalmente serie nordiche come *Pagan Peak* (2019-2023), altro remake di *The bridge*, o *I delitti del valallha* (2019). E naturalmente questo topos narrativo non poteva non arrivare anche in Italia. Anche se ci sembra che l'Italia rappresenti un po' un'eccezione rispetto allo schema.

L'esempio più comune che viene in mente è senz'altro quello di *Petra* (2020-in produzione), che ha il volto di Paola Cortellesi ed è l'adattamento dei libri spagnoli di Alicia Bartlett Gimenez. Come ha scritto sempre Valentina Re: «la serie *Petra*, coprodotta da Sky e Cattleya dal 2020, può essere letta come un esempio di grande incontro transculturale, che fa dialogare le tradizioni italiane e spagnole del *Noir* Mediterraneo tra loro e con il modello del *Nordic noir*, soprattutto nello stile visivo desaturato e nel trattamento del personaggio femminile: una donna testarda, rude e anticonvenzionale, sola per scelta e felice di esserlo, con un rapporto libero nei confronti della propria sessualità».¹⁹ Anche se il personaggio della Cortellesi, come scrive sempre la studiosa italiana «presenta forti elementi distintivi e di problematizzazione rispetto ai modelli nordici, che si esprimono sia attraverso la chiave ironica, fondamentale nei romanzi come nella serie italiana, che attraverso la relazione con il personaggio del viceispettore Fermín Garzón (Antonio Monte nell'adattamento italiano)».²⁰

Dunque in Italia si è affermato un racconto televisivo *crime* in cui la protagonista è un'antieroina che si muove tra delitti e violenza, ma i suoi tratti caratteriali sono stati un po' "addolciti" rispetto al modello originale.

¹⁹ Valentina Re, *Petra: una donna nell'arco di una rivoluzione*, «Atlante del Giallo», 2022, <https://atlantedelgiallo.unilink.it/index.php/2022/05/26/petra-una-donna-nellarco-di-una-rivoluzione/> [ultimo accesso 28.01.2024].

²⁰ *Ibid.*

Naturalmente Petra è solo l'epifenomeno più clamoroso delle antieroine nella televisione italiana che annovera, fra gli altri, protagoniste quali Lolita Lobosco, Imma Tataranni, Teresa Battaglia, la Vittoria Puccini di *Non mi lasciare* (2022). Solo per fare alcuni nomi di serie che, naturalmente, hanno diverse sfumature, stili, atmosfere ma che certamente condividono la centralità di protagoniste anticonvenzionali, libere e per lo più non accomodanti, che hanno a che fare con il crimine.

Se volessimo, però, risalire al capostipite di questi modelli dovremmo parlare di *Quo vadis, baby?*, altra serie Sky come Petra, del 2008. È basata sull'opera della scrittrice Grazia Verasani, già portata sul grande schermo da Gabriele Salvatores nel 2005 e ha come protagonista un'investigatrice privata, Giorgia Cantini, «single, 40 anni, senza figli, disillusa dagli uomini, con una corporeità androgina e sensuale che rende interessante il lavoro di reinterpretazione dei canoni dell'hard-boiled, un passato familiare traumatico che la tormenta e un'insolita nuova famiglia, composta dal suo assistente omosessuale e da un ex porno divo, a darle supporto».²¹ Vive e lavora a Bologna, provincia italiana descritta come piena di angoli bui e pericolosi, latrice di verità nascoste sotto una facciata di perbenismo. È segnata da un trauma pregresso: la morte misteriosa di Sara, sua sorella più giovane, a cui cerca disperatamente di trovare risposte. La figura di Giorgia, a differenza della sua diretta "discendente" Petra, ci pare essere perfettamente modellata al *topos* delle antieroine del *Nordic noir* e la ricerca stilistica della serie, con una fotografia fredda e contrastata, spesso buia, ne ricalca anche l'estetica.

D'altronde in Italia ad inaugurare il passaggio alla tv di qualità (come era già avvenuto anni prima in America) è proprio Sky che nel 2008 lancia una nuova stagione per la produzione seriale con *Romanzo criminale* (2008-2010), la serie che si ispira al bestseller di Giancarlo De Cataldo, già portato al cinema da Michele Placido nel 2005. La serie diventa un successo clamoroso e apre la strada per le successive produzioni di qualità della televisione (da *Gomorra*, 2014-2021, sempre su Sky, a *Suburra*, 2017-2020, su Netflix, senza dimenticare le serie Rai Fiction targate Eleonora Andreatta, come *Rocco Schiavone*, 2016-in produzione, o *L'amica geniale*, 2018-in produzione).

Insieme alla trasposizione della Roma criminale, però, il 2008 di Sky è anche quello della Bologna non meno corrotta della capitale. E se il primo è il racconto corale di antieroi che s'ispirano alla realtà, il secondo è la storia di finzione di un'unica protagonista, "broken girls" che nella nebbia, fisica e psicologica che l'avvolge, cerca di punire i colpevoli e soprattutto trovare la verità per la morte di sua sorella, ripristinando così ordine e giustizia. E placando il suo animo tormentato.

Animo tormentato che segna anche Valeria Ferro, la protagonista di *Non uccidere* (2015-2018), serie targata Rai del 2015, ispettrice di polizia di Torino, devastata «dal

²¹ Valentina Re, *Quo vadis, baby? Le donne e il crime drama*, in «FataMorgana Web», 2019, <https://www.fatamorganaweb.it/quo-vadis-baby/> [ultimo accesso 28.01.2024].

suo passato come Giorgia, ma più dura e più solitaria, con la bellezza di Miriam Leone celata dietro una maschera “maschile” di trascuratezza, guarda direttamente alle esperienze del Nordic *noir* e all’eredità di Sarah e Saga». Ha una relazione tormentata con il suo superiore e questo mette in evidenza le asimmetrie di potere negli ambienti lavorativi. Anche lei è segnata dalla missione di ripristinare verità e giustizia, soprattutto in relazione al rapporto conflittuale con sua madre che è stata accusata dell’assassinio del padre.

Valeria e Giorgia, a nostro avviso, sono i prototipi di antieroine *crime* italiane adattate all’esempio del Nordic *noir* e questo è il primo modello che si afferma nella tv di qualità italiana ma, dato il relativo insuccesso in termini di ascolti di entrambe le serie, le produzioni italiane, che siano quelle più tradizionali Rai o quelle che potrebbero osare di più come Sky, si sono poi indirizzate ad un modello “ibridato” allo stile di Petra, come abbiamo messo in evidenza in precedenza. Unendo schema nordico con schema mediterraneo e smussando, quindi, il carattere cupo e nichilista del *crime* transnazionale globale con l’ironia e una certa solarità, che ha saputo dare il successo sperato in termini di audience. La produzione dell’Italia, perciò, a differenza di altri mercati televisivi (anche europei) sembra essere un’anomalia rispetto al modello che si è andato affermando in questi anni all’interno del *crime*: quello delle antieroine stile Nordic *noir*, distintivo per tipologia di carattere delle loro protagoniste e per estetica che le avvolge. Basta, però, guardare le top ten che settimanalmente Netflix rilascia sulla sua piattaforma e che riguardano le serie tv e i film più visti, globalmente e per singolo paese, per rendersi conto che anche il pubblico italiano ha voglia di vedere storie *crime* raccontate attraverso il modello delle antieroine Nordic *noir*.

Dunque, il prototipo di narrazione *crime* al femminile che abbiamo cercato di analizzare è ormai un topos narrativo vincente capace di attrarre spettatori e spettatrici di tutto il mondo. E lo fa raccontando vicende crude, cupe e violente in cui donne problematiche lottano per ripristinare l’ordine e la giustizia, con metodi spesso al limite dell’accettabile e con atteggiamenti spesso discutibili. In nome, consapevolmente o inconsapevolmente, di una “sorellanza” all’interno di una realtà di soprusi al maschile. Novelle Antigoni che tornano ad affermare “le leggi non scritte ma infallibili degli Dei” e addirittura a riscriverle.

Testimonianze e interviste

Angela Flori

Le seduzioni del giallo La *detection* di Igea Ferrari nell'età del disordine

In questa nostra epoca, così caotica, c'è una cosa che, umilmente, ha conservato le virtù classiche: il racconto poliziesco [...]. Io direi, in difesa del romanzo poliziesco, che non ha bisogno di difese; letto con un certo disdegno, ora sta salvando l'ordine in un'epoca di disordine. E questa è una prova meritoria, di cui dobbiamo essergli riconoscenti.
Jorge Luis Borges, *Il romanzo poliziesco*¹

Il Poliziesco è un genere impegnativo per lo scrittore che voglia dedicarvisi, perché l'immaginazione costruttiva del racconto non può prescindere da una rigorosa attività di pianificazione del testo. L'inchiesta che ne è alla base implica la padronanza della struttura di fondo del genere, la strategia analitica di focalizzazione e dissimulazione dei nessi logici e causali delle vicende, la capacità di perlustrazione della realtà in seno alla quale matura l'azione delittuosa.

Un corredo di tali capacità non è da tutti. Eppure, oggi la narrativa poliziesca conosce un'eccezionale fioritura, risultando fortemente attrattiva sia per gli autori sia per i lettori. Il perché è presto chiarito.

Dal punto di vista strutturale il genere esibisce gli elementi narrativi essenziali con estrema chiarezza. Nel poliziesco il preludio, o situazione iniziale, è il momento in cui si determina l'atmosfera carica di angoscia, l'attesa del gesto criminale che si intuisce ma non è ancora stato sferrato; l'atto delittuoso coincide con l'esordio, avviando le peripezie; queste ultime, poi, danno spazio all'indagine che configura lo svolgimento; infine la ricomposizione dell'equilibrio scioglie le ipotesi, smaschera il colpevole, sedando l'inquietudine che durante la lettura può essersi ingenerata nei fruitori del libro.

Probabilmente il più significativo dei fattori esogeni che determinano il successo del Poliziesco è l'aspetto consolatorio che sa esibire. Secondo Bertolt Brecht «sono esclusivamente le condizioni sociali che rendono possibile o necessario il delitto: sono esse che violentano il carattere, così come sono esse che lo hanno formato».²

¹ In *Testi prigionieri*, Milano, Adelphi, 1998. Ne parla anche Giorgio Ghidetti, *Poe, L'eresia di un americano maledetto*, Firenze, Arnaud, 1989, p. 121.

² Bertolt Brecht, *Cinque difficoltà per scrivere la verità*, in Cesare Cases (a cura di), *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, traduzione di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1973.

Difatti, quando il genere poliziesco nacque, con l'opera *I delitti della via Morgue* di Edgard Allan Poe, gli Stati Uniti d'America presentavano un contesto di repressione, discriminazioni razziali, corruzione, omicidi. Più le cronache ne erano piene più si scrivevano e pubblicavano testi polizieschi, che avevano il pregio di risultare rassicuranti, promettendo negli ultimi capitoli l'incriminazione e la punizione dei colpevoli. Delitti efferati, protagonisti negativi, verità scomode, poteri occulti smettevano di spaventare, potevano essere dominati e repressi.

C'è da porsi, allora, almeno un paio di domande: quali aspetti oggi sollecitano la richiesta del genere poliziesco? Ed esso è ancora sedativo?

Cercavo risposte quando, alcuni anni fa, un evento mi ha definitivamente dato l'urgenza di scrivere: non lontano da casa mia, un giovane è stato ucciso a pugni e calci, di fronte a centinaia di testimoni rimasti inermi.

È stato allora che ho sentito il bisogno di scrivere il romanzo *Se puoi, vieni a baciarmi quando torni*.

Volevo parlare dell'irresponsabilità civile dei tanti che avevano scelto di restare spettatori della vita e della morte altrui, volevo parlare del fallimento della giustizia, troppo spesso impantanata nei cavilli giurisprudenziali, volevo parlare di quanto poco contasse la vita, specie quella di un invisibile, volevo parlare, soprattutto, del fatto che spesso si muore poco a poco, colpo dopo colpo, delusione dopo delusione, si muore quando si smette di credere che valga la pena andare avanti.

L'opera costituisce il mio esordio riguardo al genere.

La mia investigatrice ha un nome antifrastico: Igea (il nome, di tradizione classica, apparteneva alla dea della salute). Figura complessa, caratterizzata da uno spiccato istinto all'indipendenza e incapace di avere legami stabili, non ha certo connotazioni di sanità fisica, né psicologica. È una trentenne, figlia di un pentito di mafia costretto a vivere sotto falsa identità, come lei del resto. Dalla morte della madre ha deciso di interrompere i contatti con il padre, anche se psicologicamente gli resta avvinghiata. Vive una relazione tormentata con Brando Crimi, il medico legale, e neppure i rapporti con il collega Militello sono facili, a causa di divergenze nella conduzione delle indagini. Il caso su cui è chiamata a investigare è l'omicidio di Filippo, un senzatetto che vive in un'auto, da quando ha perso il lavoro. Il suo corpo presenta ferite dovunque, il viso è avvolto nel sacco di plastica che lo ha soffocato. Tutto fa pensare a un regolamento di conti consumato nell'ambito della malavita.

Se Militello intraprende la sua *detection* abduittiva, cercando razionalmente e "scientificamente" indizi e riconnettendoli per approdare alla soluzione, Igea ha un metodo diverso, più empatico e "creativo". Non si contenta di inchiodare i responsabili. Intravede, nel passato di Filippo, una storia di abusi su cui è intenzionata a far luce, dipanando la complessità dello *gnommero* in cui la vittima era finita.

Lo *gnommero*, che alla romana vuol dire gomitollo, è per Gadda il mondo. Gli eventi, si legge in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, «non sono mai la conseguenza o l'effetto d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un

punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti»³. Insomma, lo *gnommero*, o *gliommero* (Calvino l'avrebbe definito "il labirinto") presuppone la vita come un sistema di sistemi, in cui ogni persona e ogni evento costituiscono un sistema singolo capace di condizionare gli altri ed esserne condizionato.

Non a caso Italo Calvino menziona Gadda nella sua lezione americana dal titolo *Molteplicità*.⁴

Ebbene, nella società molteplice che tutti abitiamo, sono convinta che non sia possibile altro che una *detection* come quella che ho presentato nel romanzo: orientatrice dentro la complessità.

Perciò le indagini di Igea e Militello si scindono e si moltiplicano, aprendosi alla ricerca della verità, allo scoperchiamento delle mistificazioni, della ferocia degli stigmi, alla denuncia delle mancanze. La dualità complementare dei loro metodi investigativi rappresenta essa stessa un'ennesima articolazione dello *gnommero*. Infatti, pur concludendosi con l'individuazione dei colpevoli, il romanzo non accenna al perseguimento delle responsabilità criminali, lasciando intendere, semmai, che sfuggiranno alla giustizia, sia perché un reato è ormai caduto in prescrizione, sia per il facile sospetto che le pastoie giurisprudenziali imbrigheranno le azioni processuali, per la minore età dei più recenti colpevoli. In *Se puoi vieni a baciarmi quando torni* ho deliberatamente sottratto alla storia la rassicurazione propria del genere poliziesco, portando il lettore faccia a faccia col cuore di tenebra dell'animo umano. Nella conclusione, infatti, il lettore e Igea impattano in una scoperta sconcertante e moralmente difficile da accettare.

Premetto che Igea ha un grande senso etico. Per lei il male è male, il bene è bene. Di lei si potrebbe affermare che somiglia a un «poliziotto di Dio», definizione che Gesualdo Bufalino usò parlando di Sciascia.⁵ Parte da un dato, si chiede come sia stato possibile che Filippo non si fosse difeso durante l'aggressione. Perché ha creduto di dover morire, perché ha lasciato che la vita gli scivolasse tra le mani? Resta disorientata, però, quando approda alle risposte. Filippo custodisce fino all'ultimo l'unica forma di interesse affettuoso, seppur detestabile, che gli sia toccata nella vita. Il punto è sempre lo stesso: di amore abbiamo tutti bisogno, soprattutto da bambini, per crescere, per imparare a volerci bene.

Se c'è un buono e un cattivo in (quasi) tutte le storie, questi archetipi narrativi saltano nel groviglio dello *gnommero*. Non significa che bene e male possano essere interscambiabili. Significa, invece, che si aggrovigliano al punto che resta difficile separarli. Non soltanto nella conclusione (dove si rendono più evidenti), ma in tutto lo svolgimento del romanzo. Prendiamo, ad esempio, i responsabili dell'omicidio di

³ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), in Dante Isella, Giorgio Pinotti (a cura di), *Opere. Romanzi e Racconti*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1988, p. 282.

⁴ Italo Calvino, *Molteplicità*, in *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2010.

⁵ Gesualdo Bufalino, *Il poliziotto di Dio*, in «il Giornale», 6 agosto 1983, p. 3.

Filippo: apparentemente ragazzi come tanti, ma annoiati e deresponsabilizzati figli di famiglie disfunzionali.

E ancora: la relazione che Igea intrattiene con Brando è per lei elemento di forza, ma anche tormento.

Così il rapporto con il padre, collaboratore di giustizia: se il pentitismo è certamente stato un fenomeno positivo, in quanto ha consentito di guardare a fondo nelle trame del fenomeno criminale e di sconfiggerlo, nei confronti della famiglia Ferrari ha prodotto uno sradicamento insopportabile.

Prezzolini soleva spesso distinguere tra poliziotto-tipo, che conserva la stessa ripetitività e fissità della commedia dell'arte, e poliziotto-personaggio: il primo è piuttosto la fenomenologia di una maschera. Il poliziotto-personaggio, invece, ha avuto un'infanzia, ha dei ricordi, matura, impara, vuole disperatamente somigliare a un individuo in carne e ossa.⁶ Igea è compiutamente un poliziotto-personaggio: è una donna che si sforza di essere equilibrata, si sforza alla leggerezza. Il passato la condiziona, le sta tutto addosso e lei non sa scrollarlo via. È umana, è credibile. Inoltre, esprime altro. Le sue colleghe di fiction narrative e televisive sono donne virago, provviste di forza fisica, coraggio, risolutezza (Petra Delicado, nata dalla penna di Alicia Giménez-Bartlett)⁷ anche quando non sono mascolinizzate nell'aspetto e nel comportamento, come Lolita Lobosco (personaggio di Gabriella Genisi)⁸ che compie le sue indagini sui tacchi a spillo o Imma Tataranni (dai romanzi di Mariolina Venezia)⁹ che ama abiti sgargianti. Igea non ha nulla di tutto questo. Non l'ho immaginata particolarmente bella, anche se il collega Militello la vede così, e bella, con un'aggiunta dose di sensualità, la giudica Crimi. Igea è più simile al personaggio di Patrizia Rinaldi, Blanca,¹⁰ che, pur essendo cieca, si rivela una detective dotata di uno "sguardo" efficace. Anche Igea sconta dentro di sé una minorazione, psicologica e familiare, che le consente di intuire il segreto di Filippo. La vittima, infatti, è un homeless che si muove sulle strade di Roma senza che nessuno sappia testimoniare d'averlo conosciuto. Un invisibile dal passato molto visibile, ex attore-bambino balzato agli onori delle cronache per breve periodo e poi, rimasto orfano della madre che lo aveva cresciuto, vissuto in case-famiglia. È un angelo caduto che non ha mai smesso di cercare il padre e di porsi nella condizione di esserne trovato, perché la bellezza di un padre accanto può diventare afrodisiaca come un veleno. Igea lo sa bene, avendo perduto la madre e continuando a imporsi una dolorosa lontananza dal padre. Riconosce nella vita e nella morte di Filippo la

⁶ Al riguardo si rimanda alla più ampia trattazione in Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 2021.

⁷ Alicia Giménez-Bartlett ha creato il personaggio di Petra Delicado con un primo romanzo *Riti di morte* (*Ritos de muerte*, uscito nel 1996 e pubblicato da Sellerio nel 2002), a cui sono seguiti molti fortunati altri. Petra è ironica, brusca, indipendente e femminile.

⁸ Lolita Lobosco è un commissario di polizia dai capelli e dagli occhi corvini, con un fisico giunonico che fa voltare gli uomini. Con la sua prima indagine *La circonferenza delle arance. Le indagini di Lolita Lobosco*, Feltrinelli ha imposto subito la sua autrice, Gabriella Genisi, al grande pubblico.

⁹ Imma Tataranni è una PM estrosa e intemperante, che investiga in Basilicata grazie a un eccezionale intuito femminile.

¹⁰ Patrizia Rinaldi, *Blanca*, Roma, E/O, 2009.

testimonianza del proprio identico bisogno di nido. Infatti, ad entrambi, ma anche ai giovani assassini di Filippo, sono mancati genitori a cui guardare per crescere, per imparare la vita, per affrontare la propria fragilità. Si può dire che l'indole "selvaggia" (nel significato che all'aggettivo attribuiva Rousseau, ovvero non sottoposta ancora a educazione) degli assassini sia il primo capo dello *gnommero* che li avviluppa in quanto personaggi.

La mia ipotesi è che sì, la corruzione della società può portare a esiti nefasti, ma deterrente resta la famiglia. Sono convinta che soltanto un genitore, oggi come ieri, nella fiction letteraria come nella realtà, possa essere guida nell'incertezza, nel caos, nell'isolamento a cui conduce la vita moderna.

Eppure, oggi un alto numero di famiglie si presenta disfunzionale.

Perciò ho inteso scrivere un libro che fosse più di un Poliziesco: un romanzo sociologico che accendesse, indignasse, suscitasse riflessioni sulla necessità urgente, non più procrastinabile, di un'inversione di marcia.

Tra certezze e ambiguità, indizi fuorvianti, ipotesi da riformulare continuamente, Igea, come la vittima su cui sta indagando, lo si è detto, compie un viaggio spinto dalla mancanza delle figure genitoriali e dell'amore originario che soltanto loro possono dare. Si potrebbe affermare, anzi, che la vicenda di Filippo costituisca per lei l'occasione per affrontare finalmente l'illusorio equilibrio su cui ha impostato l'esistenza, portandolo a livello di coscienza. Il meccanismo reciproco è evidente nella costruzione ambivalente e doppia di entrambi. Se è vero che, come si diceva, Igea ha uno sguardo limpido verso ciò che le è di fronte, non possiamo non notare la sua miopia quando rivolge lo sguardo su di sé. In ragione di ciò, Filippo rappresenta lo specchio, incarnando il cosiddetto complesso di Telemaco di cui entrambi soffrono.

Il mito racconta come Telemaco, figlio di Ulisse e Penelope, dopo esser cresciuto attendendo il *nostos* del padre, decida di intraprendere un viaggio alla sua ricerca. Nell'epos greco, imperniato sull'inevitabilità fatale di ciò che deve accadere, la Moira gli consentirà di trovarlo: con lui il giovane farà ritorno in patria dove, grazie all'astuzia e alla forza del genitore, riuscirà a scacciare i Proci. Come il Telemaco omerico ha avuto bisogno del padre-eroe per realizzare il proprio futuro, anche le contemporanee generazioni avvertono la necessità e la nostalgia di padre.

Naturalmente, mutati i tempi, la figura paterna si trasforma. Come sostiene Massimo Recalcati:¹¹ «la domanda di padre non è più domanda di modelli ideali, ma di atti, di scelte, di passioni capaci di testimoniare, appunto, come si possa stare in questo mondo con desiderio e, al tempo stesso, con responsabilità». Eppure, scrisse Nietzsche, il rischio è quello di alimentare l'attesa, frustrante perché vana, di qualcuno che non arriverà mai. La desolata conseguenza è che potremmo

¹¹ Massimo Recalcati, *Introduzione*, in *Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 3.

trasformarci tutti in Vladimir ed Estragon, che aspettano l'arrivo di Godot nel teatro di Samuel Beckett.¹²

Però nel mio romanzo la prospettiva è ottimistica: l'allettamento di un finale consolatorio, in fondo, ha sedotto anche me, impedendomi di distanziarmi troppo dai presupposti costruttivi e identificativi del genere poliziesco. Infatti, nella sua formulazione, il titolo del romanzo dà per scontato un ritorno. *Se puoi, vieni a baciarmi quando torni*. “Quando torni”, dunque. Non “se torni”.

Riusciremo a ritrovare le nostre guide nel caos della vita.

Riusciremo a salvarci, insomma, dalle insidie del mondo.

¹² Samuel Beckett, *Aspettando Godot*, in *Teatro*, Torino, Einaudi, 1968.

Marcello F. Turno

Anime nere e donne in giallo

Per parlare delle donne nelle *detective story* partirei da quelle che ho descritto in due libri *Storie nere in stanze d'analisi*¹ e *L'ispettore Fortunato*.² Quest'ultimo, di recente pubblicazione, è ambientato nel 1953 e contiene un condensato della mia personale cultura giallistica, infatti la prima serie TV di questo genere che ho incontrato nella mia infanzia è quella del tenente Sheridan («...il nostro mestiere è come un gioco di pazienza...molte volte mancano dei pezzi da sistemare al posto giusto e allora bisogna andarli a trovare un po' qui e un po' là»),³ trasmessa nel 1959, mirabilmente ambientata a San Francisco, se pensiamo ai mezzi di quei tempi, e interpretata da Ubaldo Lai che nei tratti somatici e negli atteggiamenti richiamava molto alla mente un altro campione dell'investigazione: Humphrey Bogart nel ruolo di Sam Spade, nato dalla fantasia di Dashiell Hammett e tuttora icona fisiognomica dell'investigatore *tout court*.

Man mano procedo nella stesura di questo giallo mi accorgo che il *format* che applico rispecchia anche la mia formazione in medicina. Occorre a questo punto tirare in ballo Conan Doyle che, oltre ad essere l'inventore di Sherlock Holmes, era un medico e sosteneva che la pratica medica si sovrappone al metodo investigativo, anzi, da parte di Doyle c'era un voluto tentativo di introdurre nell'indagine dei crimini un metodo più rigorosamente scientifico, e la medicina ben si presta ad esserlo. Non a caso per il personaggio di Sherlock Holmes si ispirò alla figura del suo maestro Joseph Bell, un vero campione nell'osservare particolari e nel giungere a deduzioni, e di cui Régis Messac (1929) ebbe a dire che Doyle lo seguiva nel ritenere la diagnosi estesa all'intera personalità e vita del paziente e che «non ha mai rigore assoluto; ma contiene fluttuazioni ed errori»⁴...insomma il *dubbio*, il vero *leitmotiv* di un giallo. Siamo quindi nel campo delle ipotesi, delle congetture dove la certezza della diagnosi è tutta appannaggio dell'investigatore che sia esso medico o poliziotto. Non so se qualcuno lo abbia mai sostenuto, ma a parer mio con questo assunto di estendere la diagnosi alla personalità e alla vita del soggetto getta le basi per la futura scienza dei *profiler*. In questa circostanza va ricordato un altro personaggio, a cui Freud dedica ampio spazio nella sua opera, ammettendo di essere contagiato dai suoi scritti: il

¹ Marcello F. Turno, *Storie nere in stanze d'analisi*, Roma, Alpes, 2019.

² Marcello F. Turno, *L'ispettore Fortunato*, Roma, Alpes, 2022.

³ Mario Casacci, Alberto Ciambricco, Giuseppe A. Rossi, *Il tenente Sheridan. 5° episodio, Delitto a tempo di rock*, Rai Trade, 2003.

⁴ Régis Messac, *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*, Le Kremlin-Bicêtre, Les Belles Lettres, 2011.

medico Giovanni Morelli che applicando all'arte le sue capacità di semiologo e fine osservatore dei piccoli particolari, aveva la possibilità di cogliere la differenza fra un quadro originale e un falso. «Un metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali [...] che considerati di solito senza importanza, o addirittura triviali, “bassi”, fornivano la chiave per accedere ai prodotti più elevati dello spirito umano».⁵ Quindi un'analogia tra il metodo di Morelli, quello di Holmes e quello di Freud.

«Come si spiega questa triplice analogia?» si chiede Carlo Ginzburg. «La risposta è a prima vista molto semplice. Freud era medico; Morelli si era laureato in medicina; Conan Doyle aveva fatto il medico prima di dedicarsi alla letteratura. In tutti e tre i casi si intravede il modello della semeiotica medica».⁶

Ecco, ritornando all'ispettore Fortunato, si può dire che questo personaggio rappresenta lo scheletro di tutta la storia, ma ben sappiamo che per sostenere un'ossatura occorrono buoni muscoli e i muscoli in questa vicenda sono proprio le donne. In questa circostanza le donne sono molte: si parte da una giovane donna, Assia Carbone, il cui cadavere è stato ritrovato nei bagni della stazione dell'Acqua acetosa e che, nella finzione, rimanda a un caso di cui si parlò molto nel 1953 ovvero la giovane Wilma Montesi, vittima di un possibile femminicidio (forse dovuto a una omissione di soccorso, ma questa è una mia riflessione personale). La giovane Wilma non aveva subito violenza sessuale, sul suo corpo non vi era traccia di lesioni da arma da fuoco o da taglio, né segni di strangolamento, soffocamento o percosse.

Dall'autopsia risulta illibata ma con acqua nei polmoni, e a distanza di decenni ancora ci si chiede perché sia morta, ma soprattutto come mai il suo cadavere si trovasse sul bagnasciuga di quella spiaggia romana. Questo insoluto crimine divenne molto presto spunto per trame complottistiche nei salotti romani della politica e il dubbio che aleggiò sulla vicenda portò alla supremazia di determinate correnti della Democrazia Cristiana a discapito di altre. Il delitto Montesi cambiò il corso della politica. Possiamo dirlo. Ma tornando al personaggio “ispettore Fortunato”, quello che abbiamo appunto definito lo scheletro, di lui possiamo dire che è un uomo fragile. Sposato con una professoressa, molto interessata alla scalata sociale e insofferente del fatto che il marito non sia un laureato ma uno studente in giurisprudenza fuori corso, egli vive contemporaneamente una storia d'amore con un'amante, cosa insolita nei romanzi polizieschi, e allo stesso tempo viene sedotto da una testimone, forse una possibile indagata. Quindi, come è possibile vedere, mostra tutte le fragilità al maschile. Le donne, in questo caso, come la struttura muscolare, danno la possibilità di reggere tutto il testo. Se non ci fossero loro sarebbe una banalissima storia su un'indagine di omicidio. Il metodo è quello che più richiama i concetti di Todorov: esiste un crimine e a causa di questo crimine si avvia un'indagine. Si procede, quindi, con la ricostruzione a ritroso delle situazioni che hanno portato al dramma, al crimine e il momento in cui questo viene svelato....

⁵ Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani, *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979, p. 63.

⁶ Ivi, p. 66.

E, come dicevo all'inizio, rispetto alla mia cultura giallistica, non poteva mancare un richiamo a Camilleri. C'è, appunto, fra i personaggi un giovane agente che parla romanesco, è di Roma e non sa parlare in maniera differente, giusto un omaggio al processo innovativo lessicale che Camilleri ha inaugurato con i suoi romanzi, un lessico che grazie anche ai media è diventato un *common ground* fra le persone che lo apprezzano. Ma sotto certi aspetti vorrei ricordare Gadda, perché Ciccio Ingravallo, il commissario nato in Molise che indaga nel "brutto pasticciaccio",⁷ quando si lascia andare nei suoi pensieri usa espressioni strettamente dialettali. Il suo famoso *gnommero* di provenienza fortemente meridionale, come "annacare"... cullare, come spiegava la collega, sono dialettalismi che si sono trasformati in neologismi e a modo loro in simboli. Lo *gnommero* è una pietanza fatta con le frattaglie di un ovino o un caprino, tenute insieme da un budello che gira intorno, *intorcina*, come un gomito. Lo *gnommero* è quindi una metafora visiva e gustativa, direi, che assurge a simbolo a qualcosa di intricato e composto da vari elementi, proprio come un racconto poliziesco. Sta al palato di chi lo gusta decifrare gli ingredienti che lo compongono! Le donne presenti in questo romanzo fanno, dicevo, da sostegno al nostro ispettore, tormentato da un delitto ma anche dalle sue personali passioni. Nel pantheon femminile contiamo una giovane cameriera strozzata in un bagno pubblico che raccoglie la compassione del lettore, ma allo stesso tempo, mentre si procede nell'indagine per scoprire il suo assassino, si rivela furba, sognatrice e malandrina, che ha pagato con la vita la sua avidità sociale e il desiderio di denaro facile. Una prostituta tossicomane e una nobildonna *parvenu*, entrambe spicce e dirette, pragmatiche, che richiamano alla mente le protagoniste dei romanzi di Chandler. Un'amante zuccherata e miele che ha l'ardire di chiudere nella camera da letto il suo amante poliziotto mentre scambia quattro chiacchiere con la di lui consorte. Quest'ultima, appunto, così compassata, severa, conservatrice, ironica sconfinante nel sarcasmo, ligia al proprio dovere, alla fine mostra un imprevedibile aspetto che destabilizza il lettore. Omaggio, diciamo pure, al giallista che ho più letto in gioventù: James Hadley Chase che, secondo Pierre Boileau e Thomas Narcejac prolifici e raffinati maestri del *noir* francese, inventò la formula del "romanzo crudele", dove spesso le donne con una inaspettata piroetta rivelano una natura inedita. Il riflettore si spegne, a caso risolto, proprio su Annabella, moglie di Fortunato, e da quel momento il lettore sembra essere rapito solo da lei e dalla sua piroetta. Tutta la storia è già dimenticata.

La raccolta di racconti *Storie nere in stanze d'analisi* sovrabbonda di personaggi al femminile. Per far capire qual è l'atmosfera dei racconti mi permetto di riportare un giudizio del "premio Calvino": «Il fatto che ogni racconto, che ha come protagonista uno psicoanalista, termini con la morte di uno o più pazienti suggerisce simbolismi e interpretazioni facili, ma intriganti. [...] Il ritmo

⁷ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957.

narrativo è costantemente serrato. La lettura è resa più interessante dall'illusione di avere accesso al taccuino di uno psicoterapeuta e di "frugare" nell'inconscio dei protagonisti, analisti compresi». I racconti mettono a nudo le personalità dei personaggi rivelando i loro lati più oscuri. Le donne appaiono nella loro fragilità, nella morbosa gelosia, nella capacità di risolvere i problemi, nella veste di vittime innocenti e di efferate assassine.

Partendo dall'ultimo racconto distopico *Psicoanalisi futura*, dove la psicoanalisi è messa al bando, in una Roma ipertecnologica, buia e sotterranea si fronteggiano due figure femminili che nascondono lati bui. La storia si articola intorno all'omicidio del presidente della Società Psicoanalitica Clandestina e al furto dell'unico libro di Freud gelosamente custodito: *L'Inconscio*. Le donne, una, fedele e pragmatica compagna del protagonista, di origine africana, Achirpita ovvero "non creata da mani umane", quindi si presume "divine", appare quasi onnipotente e capace di tutto: sa modificare un'automobile, aprire un congegno elettronico, maneggiare un'arma e addirittura pilotare un elicottero (grazie ai tutorial di internet). Pronta a sostenere il suo innamorato psicoanalista, bizzarro personaggio che scimmiettando il miglior Holmes del *Segno dei quattro*,⁸ per alleggerire il tedio quotidiano si inietta una "pera" di clorpromazina cloridrato e stricnina ogni fine settimana, gli nasconde un terribile segreto: la vera età anagrafica. L'altra, subdola e camaleontica antagonista della coppia si manifesta mimetizzando un'anima da dark lady, implacabile e disposta a tutto, che sarebbe piaciuta a Chase.

In questa raccolta di racconti dove si incontrano psicoanalisti e pazienti con tendenze omicide o vendicative, le donne in *nero* sono implacabili e risolutive come Anna O. del racconto *Analisi interminabile* che turbata da un transfert patologico non esita a mettere in atto metodi investigativi degni di quella Clarice Starling de *Il silenzio degli innocenti*⁹ per diventare una serial killer pur di avere lo psicoanalista tutto per sé...

In uno dei racconti, *Enactment*, mi sono cimentato nel rendere la giovane donna uccisa l'eroina intorno alla quale gira tutta la storia. Non è una dark lady, non è un'assassina né una investigatrice, ma una ragazza vittima vera di un femminicidio. Il suo attempato analista grazie a un processo abduittivo, quello con cui ci ha tanto affascinato Charles Sanders Peirce e di cui già si è parlato, è convinto senza alcun elemento reale in mano che una certa persona sia l'assassino della ragazza. Così mescolando le proprie emozioni con le comunicazioni che gli sono state fatte durante le sedute, compie un'azione che certamente gli psicoanalisti non fanno: esce dalla stanza d'analisi per cercare la verità. Insegue gli indizi e fa di una propria congettura una certezza che spiattella all'assassino prima di agire... *out of the law*. La giovane donna è stata vendicata!

⁸ Arthur Conan Doyle, *Il segno dei Quattro*, in *Tutto Sherlock Holmes*, Roma, Newton Compton, 1991.

⁹ Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, New York, St. Martin's Press, 1988.

Nora Venturini

Debora e il suo taxi Siena 23, un *cosy crime* nella Roma di oggi

Ho esordito nella narrativa molto tardi, nel 2017, con il primo romanzo *L'ora di Punta*, ma la scrittura faceva già parte della mia professione, come sceneggiatrice e adattatrice dei testi teatrali che mettevo in scena. Il desiderio di scrivere, per me, nasce da quello da cui prende origine, ovvero l'amore per la lettura. Fin da bambina sono stata una lettrice bulimica, ho sempre letto moltissimo e di tutto. Da adolescente, e poi all'Università, dove mi sono laureata in Letteratura Straniera, leggevo soprattutto i grandi classici: russi, inglesi, francesi, americani... Poi, dopo la laurea, mi sono avvicinata ai contemporanei. Però il romanzo poliziesco, il giallo, come lo chiamiamo noi italiani, è sempre stata la mia passione: a cominciare da quelli di Agata Christie e di Conan Doyle, che ho divorato intorno ai tredici/quattordici anni, fino alla scoperta del grande Simenon. Per questo quando, ormai quasi dieci anni fa, ho deciso di scrivere il mio primo romanzo, mi è venuto istintivo partire da una *crime story*. Diciamo che il genere giallo è, per usare un modo di dire molto abusato, la mia *comfort zone*. Per diversi motivi: il primo è la struttura. Una struttura apparentemente rigida, che ti obbliga rigorosamente nei confini dell'indagine, ma all'interno della quale ci può entrare di tutto: descrizione di ambienti e luoghi, psicologia dei personaggi, analisi sociologiche, riflessioni esistenziali, considerazioni sulla natura umana e la sua duplicità, sul bene e sul male che, in diverse proporzioni, si annida in ognuno di noi. Però, nello stesso tempo, impedisce all'autore di inoltrarsi in digressioni eccessive, che lo porterebbero, come ci dicevano a scuola, fuori tema, facendo così perdere al lettore il filo conduttore, l'indagine e la ricerca del colpevole, che è la risposta alla domanda iniziale: chi è stato ad uccidere e perché.

Un altro imperativo a cui noi autori di gialli dobbiamo sottostare è il ritmo, che deve sempre essere sostenuto: la temperatura della suspense non deve mai abbassarsi, bisogna sempre tenere alta la tensione, avvincere il lettore, tenere desta la curiosità. Questa del ritmo incalzante è una mia fissazione, anche come regista (e lo sanno bene i miei attori...). Il lettore, come lo spettatore, non si deve mai assopire, non deve distrarsi, divagare. In una parola, non deve annoiarsi. Un giallo noioso è un ossimoro. Per me, tra la scrittura e la regia c'è un legame molto stretto. La narrazione, nella mia testa, non procede per capitoli, ma per scene. Quando scrivo immagino la scenografia in cui i personaggi agiscono, li vedo in carne ed ossa, parlare, muoversi, sento le loro intonazioni, i gesti e, soprattutto, (e questo mi viene dal lavoro di sceneggiatrice) recito sempre le battute ad alta voce. I dialoghi, il discorso diretto, sono sicuramente una parte preponderante nei miei romanzi. È la parte che scrivo di getto, quasi

d'istinto e con maggior facilità. Poi lavoro sulle parti più narrative, descrittive, introspettive.

C'è un'altra cosa da dire sui miei romanzi: è difficile catalogarli in un solo genere. Le avventure di Debora Camilli, la giovane tassista romana di Ostia, sono tendenzialmente dei *crime novel*, però hanno anche una forte componente umoristica. Recentemente è stata coniata la formula *cosy crime*, per definire i romanzi gialli in cui la vicenda nera è condita di ironia. In Italia siamo già una piccola comunità di autrici, prevalentemente donne, come per esempio Patrizia Rinaldi, Mariolina Venezia, Gabriella Genisi, Valeria Corciolani... Abbiamo anche una chat, creata da Barbara Perna, per fare rete, che si chiama Le signore del Giallo.

E poi, nei miei gialli, c'è anche un pizzico di Romance, perché la storia d'amore tra la protagonista e il Commissario Raggio (la linea orizzontale che lega tutti e cinque i romanzi della serie), si intreccia sempre con l'indagine (anche se l'aspetto rosa ha un tono più ironico e dissacrante che romantico).

Però, la molla da cui parte ogni nuovo romanzo della serie è l'esplorazione di un ambiente sociale che si cela sotto l'indagine poliziesca. E questa è una caratteristica di molti gialli italiani, o forse direi europei. Nel caso dei miei, più l'ambiente è estraneo e sconosciuto alla protagonista, più l'effetto scoperta funziona.

Nel primo, *L'ora di punta*, era l'ambiente della Roma bene dei Parioli; nel secondo, *Lupo mangia cane*, per bilanciare la Roma dei ricchi raccontata nel primo romanzo, ho immerso Debora nel mondo dei senza tetto e degli immigrati del quartiere Esquilino; nel terzo, *Buio in sala*, mi sono divertita a raccontare fasti e miserie del mio ambiente, quello del teatro; nel quarto, *Paesaggio con ombre*, il mondo dei grandi collezionisti e delle gallerie d'arte. Nell'ultimo, di prossima uscita, *Una morte senza peso*, quello dei dietologi, nutrizionisti e affini.

Prima di iniziare a scrivere c'è sempre un lavoro d'inchiesta, quasi giornalistico, in cui studio e mi documento sull'ambiente che voglio raccontare, perché le vicende narrate, i personaggi, anche se inventati di sana pianta, devono essere credibili, e questo si ottiene solo se la storia di fantasia è incastonata in uno scenario reale, che parta da una conoscenza diretta dei luoghi e contesti sociali.

La scelta di una detective giovane, che di professione non fa l'ispettrice di polizia ma la tassista, nasce anche dalla voglia di raccontare Roma, che dopo Debora e il Commissario Raggio, è la terza protagonista dei miei romanzi. I suoi quartieri, i diversi ambienti sociali, le tipologie umane che la popolano, raccontati attraverso lo sguardo vergine, privo di sovrastrutture, un po' naif, curioso, ironico ma nello stesso tempo empatico, di questa venticinquenne di Ostia che, girando sul suo taxi, e imbattendosi in vicende delittuose, scopre Roma in diretta, insieme al lettore.

Diciamo che Debora e i lettori, romanzo dopo romanzo, imparano a conoscere un po' Roma e i romani.

Vorrei concludere con un'ultima considerazione sul romanzo giallo, in generale, e sul genere *cosy*, che forse potremo tradurre con "leggero". Nel caso dei miei, direi decisamente Comedy. Leggerezza non significa superficialità. Nei miei gialli si

affrontano sempre temi drammatici, individuali o sociali (nell'ultimo, per esempio, i disturbi alimentari; nel secondo, il dramma dell'immigrazione e dei senza tetto; nel terzo la parabola discendente di un personaggio di successo; nel quarto la mercificazione dell'arte). Come nel nostro cinema neorealista o nella commedia all'italiana, per usare un modello cinematografico, spesso ridendo si raccontavano i drammi e le miserie della guerra e del dopoguerra; così seguendo l'indagine poliziesca, a volte anche col sorriso, si può affondare dentro temi importanti, accendere una piccola luce su un dramma sociale, stimolare una riflessione su realtà più marginali.

«Scrivere non è un atto neutro»

Intervista a Maria Rosa Cutrufelli

a cura di Cecilia Spaziani

Scrittrice e giornalista, Maria Rosa Cutrufelli (1946) è nata a Messina e ha vissuto tra la Sicilia, Firenze, Roma e Bologna, dove ha studiato e si è laureata in Lettere con il noto filosofo e critico letterario Luciano Anceschi. Ha curato antologie di racconti e scritto radiodrammi per la RAI. Ha inoltre fondato e diretto la rivista di narrativa e letteratura «Tuttestorie» ed è Presidente del Centro di documentazione internazionale Alma Sabatini. Impegnata nel movimento femminista, dopo la pubblicazione di numerosi saggi di stampo storico-letterario dai quali emerge un profondo senso di responsabilità sociale (tra i quali *L'invenzione della donna* e *L'unità d'Italia. Guerra contadina e nascita del sottosviluppo del sud*, entrambi 1974), approda alla narrativa con il primo romanzo *La briganta* (1990) cui seguono il "giallo dell'anima" *Complice il dubbio* (1992), *La donna che visse per un sogno* (2004, Finalista Premio Strega), *D'amore e d'odio* (2008), *I bambini della ginestra* (2012) ambientato nella nativa Sicilia, sino ai più recenti *L'isola delle madri* (2020) e *Maria Giudice* (2022).

Quest'anno ricorrono cinquant'anni dalla pubblicazione dei suoi saggi L'invenzione della donna (1974) – importante riflessione sulle modalità di oppressione ontologico-sociale delle donne insite in numerose rappresentazioni del femminile nella cultura – e L'unità d'Italia. Guerra contadina e nascita del sottosviluppo del sud (1974) – invece dedicato ai conflitti socio-economici del Mezzogiorno all'indomani dell'Unificazione –. Solo nel 1990 esce poi il suo romanzo La briganta. Quali sono stati i motivi che l'hanno condotta verso la scrittura narrativa? Perché questo passaggio?

Ho sempre desiderato scrivere narrativa. A diciotto anni vivevo a Bologna e attraverso Roberto Roversi, grande intellettuale oltre che grande poeta bolognese, ebbi la fortuna di poter far leggere il mio primo romanzo a Italo Calvino. E Calvino con una generosità immensa – di cui io a diciotto anni non mi resi assolutamente conto – non solo lo lesse ma ci scrivemmo: cominciai uno scambio di lettere nelle quali lui mi diceva che il libro poteva essere pubblicato, nonostante ci fossero delle cose su cui lui nutriva delle perplessità e sulle quali dunque io dovevo lavorare ancora. Questa cosa mi indignò profondamente! Con l'arroganza e l'incoscienza della giovinezza, gli dissi che non avrei cambiato neanche una virgola! Questo mio primo romanzo infatti è lì che giace in un cassetto e lì spero che rimanga per sempre. Naturalmente aveva ragione Calvino, ma io avevo diciotto anni, se questa può essere una scusante.

Poco più tardi scoppiò il Sessantotto. Come ho già raccontato nel piccolo libro

*Scrivere con l'inchiostro bianco*¹ presi parte anch'io a quel moto di ribellione comune a tutti i giovani di quel periodo storico. Ma in questa rivoluzione giovanile – perché di una vera rivoluzione giovanile si trattò –, scrivere romanzi era considerata un'attività frivola e un po' disdicevole: si poteva scrivere, certo, ma cose “serie”, cioè saggi. Avendo io questo incoercibile impulso alla scrittura mi dedicai dunque alla saggistica e, per molto tempo, scrissi soltanto saggi. Sono poi andata via dall'Italia e ho vissuto per molti anni in Africa. La mia vita prese un ritmo diverso, ma era sempre accompagnata dalla scrittura, benché di tipo “serio”.

Mia madre, che era un'insegnante di francese e amava moltissimo la letteratura, la poesia e i romanzi, era però contenta che io mi fossi rivolta verso la saggistica, quasi quanto i miei compagni di rivoluzione. In seguito, ne ho capito il motivo: era convinta, giustamente, che la scrittura creativa rivelasse molto, troppo, di chi scrive. I sentimenti più intimi, le emozioni più inconfessabili. Mia madre aveva paura che mi esponessi troppo, e che questa esposizione mi nuocesse, socialmente. Nella scrittura saggistica le idee che l'autore o l'autrice espongono possono essere condivise oppure no, possono addirittura far arrabbiare molta gente, ma in qualche modo mantengono un'aura di rispettabilità. La finzione narrativa invece fa entrare i lettori e le lettrici nella tua intimità e questa è una cosa più complicata, più difficile da affrontare.

A proposito del romanzo La briganta (1990), le chiederei spiegazione di questo passaggio, a mio parere significativo di una complessità letteraria sottesa all'intera sua produzione letteraria e di una forma di “responsabilità sociale”:

«Perché coloro che leggeranno queste pagine saranno mossi dalla volontà di conoscere e di conoscermi, non di giudicare e punire, e in questa volontà di conoscenza almeno saremo pari». (La briganta)

C'è un'assunzione di responsabilità. Non ho mai affrontato la scrittura senza questa assunzione di responsabilità. Per rispetto verso chi mi legge, ma anche per rispetto verso me stessa. Scrivere non è un atto neutro, è qualcosa che mette in moto relazioni: fra chi scrive e chi legge, fra chi scrive e il mondo, fra chi scrive e il linguaggio, fra chi scrive e sé stesso. Deve ‘servire’ (cioè donare qualcosa, idee, bellezza, conoscenza, svago o pensiero) sia a te che scrivi sia a te che leggi, altrimenti è un esercizio onanistico che non dà frutti. Nello scrivere cerco sempre di essere sincera, se necessario fino alla crudeltà, ma sempre tenendo presente che la scrittura non è un esercizio solipsistico. In ogni caso, è sempre almeno una relazione a tre: ci sei tu, c'è la scrittura e c'è chi la legge e se ne interessa e attraverso di essa stabilisce un rapporto con lo scrittore. E questa è una grande responsabilità.

Dopo la prima edizione nel 1990 per la casa editrice La Luna La briganta è poi stato ripubblicato nel 2005 da Frassinelli in un'edizione rivista: che tipo di interventi ha fatto e quali sono state le ragioni delle sue revisioni?

¹ Maria Rosa Cutrufelli, *Scrivere con l'inchiostro bianco*, Guidonia Montecelio, Iacobelli Editore, 2018.

La briganta è stato il mio primo romanzo, per scriverlo mi ci sono voluti dieci anni di lavoro, nonostante sia un libro di circa centocinquanta pagine, non particolarmente lungo. Nel rileggerlo per la ripubblicazione in economica mi sono resa conto che andava ‘ripulito’, eliminando qualche ripetizione (di aggettivi, soprattutto). Nella prima versione il romanzo era uscito con La Luna, una piccola casa editrice siciliana allora molto nota che aveva pubblicato libri di grande successo come *Meri per sempre* di Aurelio Grimaldi,² uno dei primi racconti autobiografici di ragazzi omosessuali che fece molto scalpore. Poi anche La Luna chiuse e il libro fu ripubblicato da Frassinelli.

Con il suo successivo romanzo Complice il dubbio ha poi scelto di dedicarsi al genere giallo. Perché? Si è ispirata ad alcune scrittrici e/o scrittori canonici? Quali sono state le scelte stilistiche, linguistiche, di contenuto? Il romanzo è stato definito da Emanuela Piovano “giallo dell’anima”? Concorda con questa rappresentazione?

È vero che molti dei miei romanzi sono di carattere storico, ma ho ‘frequentato’ vari generi letterari: ho scritto un romanzo di formazione, un “romanzo dell’anima”, una distopia-utopia o, come dice Margaret Atwood, una “ustopia”, che ha un po’ dell’una e un po’ dell’altra. Mi piace cambiare genere, in realtà. Ho scritto molta saggistica, adeguandomi alle (sciocche) regole degli amici rivoluzionari dell’epoca, e anche la saggistica è un ‘genere’. Comunque la storia mi attira moltissimo perché in essa è possibile fare distopia, giallo, nero, esplorare il passato e ipotizzare il futuro. È il nostro più grande giacimento culturale.

Per scrivere *Complice il dubbio* mi sono ispirata a un romanzo di Patricia Highsmith dal titolo *La spiaggia del dubbio*.³ Su questo romanzo ho modellato il mio. Si tratta di un giallo anomalo per Highsmith, perché cela un’ombra che non viene mai dissolta. C’è stato o no un assassinio? E addirittura, c’è stato o no un morto? La *suspance* risiede dunque in un delirio immaginativo nel quale non si distingue il vero dal falso. È questo dubbio il cuore giallo del libro: in tal senso è giusta la definizione di “giallo dell’anima” perché ha attinenza con le costruzioni immaginarie che si edificano sulla realtà. Questo era il punto che mi interessava. In *Complice il dubbio* l’ombra mai dissolta attiene all’identità sessuale, a ciò che può farla essere un processo senza fine o che invece conduce a una scelta.

È stato interessante vedere come le lettrici e i lettori hanno interpretato questo libro. La Fondazione Bellonci, guidata all’epoca da Anna Maria Rimoaldi, aveva selezionato una decina di libri tra cui anche questo mio da far leggere ad alcune scuole, che li hanno poi commentati. Bene: tutti gli studenti e le studentesse volevano il lieto fine esplicito! Non importava che ci fossero due giovani donne che dormivano

² Aurelio Grimaldi, *Meri per sempre. L’amore la donna il sesso raccontato dai giovani detenuti del Malaspina di Palermo*, Palermo, La Luna, 1987.

³ Patricia Highsmith, *La spiaggia del dubbio*, Milano, Bompiani, 1990 [ed. orig. *The tremor of forgery*, New York, Doubleday, 1969].

nello stesso letto: volevano che a fine pagina ci fosse scritto “Era amore”.

Nella Roma d'agosto si incrociano i destini delle due protagoniste Anna e Marta. In merito all'ambientazione, che ruolo svolge la città di Roma nel romanzo Complice il dubbio?

Come ho scritto nel mio saggio per il volume *Roma Noir. Le città nelle scritture nere* del 2011 a cura di Elisabetta Mondello⁴ dove racconto le città protagoniste dei miei libri, Roma ha un ruolo fondamentale. Scrivere di Roma era una bella sfida, al contrario del romanzo ambientato a Gela, che non aveva precedenti e dunque non dovevo temere confronti. Ho così seguito la linea di condotta suggerita da Raffaele Crovi, che nel suo libro *Ladro di ferragosto*⁵ raccoglie la sfida raccontando Milano, una città anch'essa molto raccontata. Cosa fa Crovi? Spoglia Milano di ogni milanesità! Per *Complice il dubbio* io spoglio Roma di ogni romanità: in questa mia città c'è «na luce fantasma in cui contano solo i gesti della vita quotidiana», dove tutto è possibile, anche trasformare un impulso del cuore in un delitto. Uno dei compiti delle città in letteratura è proprio diventare dei luoghi dove ogni cosa è concepibile, perfino trasformare l'amore in delitto o il delitto in amore.

Ancora in merito a Complice il dubbio, come ha costruito le protagoniste e quali sono le loro caratteristiche? Si tratta di personaggi di pura finzione o ispirati alla realtà?

Sono personaggi di finzione, ma come in tutti i personaggi c'è sempre, come dice Virginia Woolf, un tic di un'amica, un modo di pensare di un'altra o un tuo stesso gesto: lo scrittore ruba sempre dalla realtà. Mai niente è totalmente immaginario, anche l'immaginario più sfrenato è ancorato ai corpi e ai luoghi. Inevitabilmente, per raccontare un mondo fantastico, ci si immerge in una realtà più o meno trasfigurata. Così come il personaggio (o la personaggia, come la Crusca ha autorizzato a dire) è, in realtà, un assemblaggio di tic, di modi di parlare o di gesti rubati a qualcuno. Ho pensato alle mie due protagoniste come a due donne diverse per età e carattere, unite solo nel desiderio. Anna però è confusa, non sa compiere una scelta, come se il suo processo di crescita fosse bloccato. Marta invece, la ragazza, ha la spavalderia tipica dei giovani, che prendono gli impulsi del momento come unica forma possibile di espressione del sentimento. È Marta a sciogliere l'indeterminatezza della protagonista, perché è più decisa e perché accetta di vivere la sua giovinezza secondo un principio di piacere, contrariamente ad Anna divisa tra il principio di realtà e quello di piacere.

⁴ Elisabetta Mondello (a cura di), *Roma Noir. Le città nelle scritture nere*, Roma, Robin, 2011.

⁵ Raffaele Crovi, *Ladro di ferragosto*, Milano, Frassinelli, 1984.

Tra fantascienza, *noir* e letteratura per l'infanzia Intervista a Nicoletta Vallorani

a cura di Cecilia Spaziani

Nicoletta Vallorani (1959) è docente di Letteratura inglese all'Università degli Studi di Milano, scrittrice e traduttrice. Dal 2006 cura il Festival di cinema documentario *Docucity*, coordina il centro di ricerca C.H.A.I.N. e collabora con la rivista online *Le parole e le cose*. È inoltre tra le socie fondatrici dell'associazione di donne *Tessere Trame*. Vallorani esordisce come scrittrice nel 1993 con il romanzo di fantascienza *Il cuore finto di DR* (Mondadori, 1993, Premio Urania) al quale seguono poi, tra i più recenti dello stesso genere, *Avrai i miei occhi* (Zona 42, 2020, Premio Italia 2021 e selezione Premio Campiello e Premio Napoli) e *Noi siamo campo di battaglia* (Zona 42, 2022). Oltre a numerosi romanzi *noir* come *Eva* (Einaudi, 2002) e *Le madri cattive* (Salani, 2011, Premio Maria Teresa Di Lascia), Vallorani ha pubblicato anche narrativa per bambini come *La fatona* (Salani, 2002) e *Come una balena* (Salani, 2000).

*C'è stato qualche motivo particolare per cui ha deciso di diventare una scrittrice?
Come ha avuto avvio la sua carriera?*

In realtà per chi scrive, come diceva Margaret Atwood, non c'è un punto di inizio, lo fai da sempre sperando nella pubblicazione, che però per me per parecchio tempo non è stata una finalità. Solo a un certo punto ho pensato che le mie storie potessero essere utili anche per qualcun altro. Lo snodo è stato scoprire la letteratura di genere: credo che la costruzione dei personaggi sia il mio punto forte, mentre ritengo di essere più fragile nella realizzazione delle trame, dunque da questo punto di vista mi serve una struttura. La letteratura è fatta anche di formule alle quali aderire e da tener presenti, ma che possono, anzi devono, essere superate e rimodellate. Con quei punti di riferimento mi sono resa conto, all'inizio, di riuscire a funzionare. È stato a seguito di questa acquisizione di consapevolezza che, insieme alla profonda conoscenza che avevo del genere fantascientifico sia come studiosa sia come lettrice, ho deciso di provare a superare alcune formule lavorando sul genere non solo come forma di intrattenimento ma anche come strumento di sperimentazione letteraria. Questa sfida è stata il punto di inizio della mia scrittura.

Non saprei invece indicare il momento in cui ho scelto di diventare una scrittrice: invento storie da quando ho iniziato a scrivere, anzi le immaginavo già da prima. Citavo Atwood perché nella prima intervista che le feci, da giovanissima, anche io la interrogai sulla sua scelta di fare della scrittura una professione e lei mi rispose "Io sono nata scrittrice". Si tratta dunque di nascere con questa risorsa, che serve a vivere

meglio e, tangenzialmente, a far vivere meglio gli altri.

Come convivono il suo lavoro all'Università degli Studi di Milano dove insegna Letteratura inglese e il Festival di Cinema documentario Docucity con la scrittura? Quanto e in che modo queste realtà si influenzano vicendevolmente?

La relazione tra queste realtà ha avuto uno sviluppo direi abbastanza tipico di chi scrive e fa anche un lavoro accademico. Io ho cominciato scrivendo di fantascienza e ho proseguito poi con il *noir*, generi popolari che in Italia sono considerati di seconda categoria. Nel momento in cui ho vinto il Premio Urania con *Il cuore finto di DR*¹ – romanzo dalla copertina tipicamente popolare – ero una dottoranda all'Università, dopo aver lavorato come docente nelle scuole secondarie di secondo grado. Inizialmente, appena entrata in ruolo all'Università, ho sperato che ai miei colleghi e agli studenti non arrivasse notizia del fatto che scrivevo, convinta che queste dovessero essere due strade completamente separate. Per me concettualmente non lo sono mai state poiché i temi delle mie ricerche sono sempre confluiti nelle mie opere, ho cominciato a scrivere fantascienza perché mi sono resa conto di conoscerla bene. È sempre stata un'osmosi, anche sul piano dei contenuti: in questo momento, ad esempio, mi occupo di migrazione e di femminicidio, che infatti sono temi che tornano in ciò che scrivo. Nel tempo ho imparato che questo mio pudore nel voler separare la scrittura accademica da quella narrativa è sbagliato in quanto entrambe mi rappresentano e fanno parte di me. Sono d'altronde poi venuta a sapere da miei studenti poi diventati dottorandi e in seguito amici che i miei romanzi sono in realtà sempre circolati in aula. Questo in qualche modo impone una misura etica anche nella scrittura perché ciò che scrivo è parte del modo in cui mi presento loro. Solo alcuni colleghi sanno della mia produzione nella quale talvolta ispirano personaggi contribuendo dunque alla definizione dei romanzi.

Il suo esordio come scrittrice l'ha vista vincere il Premio Urania 1993 con Il cuore finto di DR. Si tratta di un romanzo di fantascienza nel quale sono tratteggiati, scrivono, «Una galleria di personaggi femminili indimenticabili». Penso anche al noir Le madri cattive (2011, Premio Nazionale di Narrativa “Maria Teresa Di Lascia” 2012) o, più recente, al noir distopico Avrai i miei occhi (2020, selezionato per il Premio Campiello e per il Premio Napoli). Mi sembra che i suoi romanzi, prescindendo dal genere cui appartengono, siano costellati da donne. Perché? E inoltre, come sceglie le sue protagoniste? Quali caratteristiche devono avere? Come arriva alla loro definizione?

Non credo esista una scrittura maschile o femminile quanto piuttosto romanzi scritti bene o male. Sono però convinta della differente sensibilità tra i due sessi in quanto

¹ Nicoletta Vallorani, *Il cuore finto di DR*, Milano, Mondadori, 1993.

entrare nel mondo con un corpo di donna fa differenza. Ho sperimentato su me stessa cosa voglia dire, nel quotidiano, essere una donna piacevole esteticamente ma inserita nel mondo professionale e con delle pretese intellettuali. Credo per questo di poter raccontare bene questa dualità. Non mi appartiene fermarmi alla superficie dei personaggi: le narrazioni formulaiche, come dicevamo, forniscono certamente una guida, ma ho la pretesa di andare oltre costruendo dei personaggi credibili che prendono forma venendomi incontro, formandosi nella mia testa fino a che la loro esteriorità e la loro identità non si sono completamente definite; solo allora posso cominciare a scrivere. La scelta del nome, ad esempio, è un'operazione particolarmente complessa, che in alcuni casi riesco a risolvere rapidamente, altre volte invece mi richiede più tempo. Molte delle mie storie sono scritte in prima persona e non in terza perché mentre scrivo ascolto la voce del personaggio, che si racconta.

La scrittrice e lo scrittore sono carta assorbente: incamerano nel loro immaginario persone che incontrano anche per un secondo. È ad esempio questo il caso di uno dei personaggi di *Eva*,² l'esatta riproduzione fisica di una drag queen che ho incontrato sulla metropolitana di Londra e che ha lasciato in me una traccia talmente profonda da rendersi personaggio. A volte sono dunque persone che conosco, altre sono collazioni, ma di tutto questo mi rendo conto solo quando il profilo mi si è presentato completamente. Anche ai miei studenti dei corsi di scrittura consiglio sempre di non cominciare a scrivere fino a che non hanno l'identikit dei personaggi: bisogna conoscere il colore dei capelli, degli occhi, la costituzione fisica perché la loro configurazione ha un effetto sull'ambiente che li circonda. Non può essere un dato trascurabile.

Tra le sue pubblicazioni vi sono numerosi libri per bambini: La fatona (Salani, 2002), Come una balena (Salani, 2000), La mappa del male (con Barbara Garlaschelli, Disney Libri, 2000), Occhio di lupo (EL, 2000) e tanti altri: come fanno a convivere nel suo immaginario letterario storie per bambini e romanzi noir e di fantascienza?

Rivolti ai bambini e alle bambine, le sue opere di questo tipo possiedono anche un valore educativo: come sceglie i personaggi al loro interno?

Saper raccontare ai bambini è sempre più difficile che raccontare ai grandi, perché i primi dicono sempre quello che pensano, nel bene e nel male. C'è ovviamente una responsabilità maggiore perché i bambini, per l'età che attraversano, sono in una fase di formazione e dunque la responsabilità dello scrittore di trasmettere attraverso la storia una forma di pensiero è molto più alta, perché loro stanno crescendo e si stanno modellando. Scrivere per bambini somiglia di più a fare l'insegnante. Non ritengo però opportuna l'adozione di linguaggi diversi nei romanzi rivolti a questi due tipi di

² Nicoletta Vallorani, *Eva*, Torino, Einaudi, 2002.

pubblico, bambini e adulti: credo che il mio stile sia riconoscibile in entrambi. A questo proposito è rappresentativa l'esperienza che ho fatto recentemente con Vera Gheno, linguista e sociologa, che mi ha scelta come prima autrice di questa bella collana di saggi per bambini pubblicata da Effequ Editore.³ In questo caso si è trattato di riflettere su cosa volesse dire scrivere un saggio per bambini, come lei mi chiedeva, e fornire al suo interno una definizione di amicizia. È inevitabile però che in un certo senso la storia venga fuori comunque. L'ambizione, in quel caso, è stata costruire una tipologia di testo che continuasse ad essere per bambini piccoli ma non si collocasse nell'immaginazione e in uno spazio astratto.

Ci sono, secondo lei, delle peculiarità linguistiche e stilistiche che caratterizzano il romanzo giallo-noir? Lei vi ha aderito o vi ha preso le distanze? Quale è, in generale, il suo rapporto con la lingua?

Non mi sono mai sentita obbligata ad avere una caratteristica linguistica, espressiva o di stile: ho cercato piuttosto di definire una mia personale voce, pur tenendo conto del pubblico. L'idea delle storie come un evento dialogico è centrale nella scrittura: provare ad essere pubblicabile vuol dire in tal senso acconsentire a che, ad esempio, in copertina del mio romanzo *Il cuore finto di DR* vincitore del Premio Urania ci sia un profilo di donna seminuda, nonostante nella storia non se ne faccia cenno, perché appartiene alla grammatica di relazione con il pubblico. L'apparato che sta intorno al racconto delle storie è un gioco di navigazione piuttosto complicato nel quale rientra forse anche lo stile, per il quale però il discorso si complica perché quando si parla di *noir*, giallo e soprattutto di speculative fiction e di fantascienza il panorama è piuttosto diversificato, con la presenza di grandi scrittori come modelli. Penso a Philip K. Dick [1928-1982], Kurt Vonnegut [1922-2007], Ursula Kroeber Le Guin [1929-2018], modelli di stile e di linguaggi estremamente alti dal punto di vista letterario, a riprova di quanto si possa fare alta letteratura con la fantascienza, nonostante in Italia i romanzi scritti da autori del canone facciano fatica ad essere appellati in questo modo. Proprio in questo periodo sto seguendo le reazioni al libro di Claudia Durastanti, che è brava e un'amica. In *Missitalia* c'è effettivamente una parte fantascientifica ma parlarne come fantascienza è un atto di coraggio critico che non mi sembra di aver ancora visto fin qui.

Dal genere ho imparato anche a scrivere dialoghi: ho infatti compreso che la scrittura deve necessariamente possedere un suo dinamismo, cioè contenere dialoghi convincenti tra i personaggi, altrimenti arriva a tendere verso la forma diario, che però ha la difficoltà di tenere il lettore agganciato al testo. La deriva, in questo senso, dalla scrittura narrativa a quella saggistica è un elemento al quale tendo.

La cosa che mi ha fatta più felice è stata l'occasione in cui il musicologo Vincenzo Martorella con cui sono venuta in contatto a un certo punto, ha descritto la mia

³ Nicoletta Vallorani, *Amicizia*, con illustrazioni di Sio, Collana *Scatoline*, a cura di Vera Gheno, Firenze, Effequ, 2022.

scrittura come il testo più musicale che avesse mai sentito, nonostante io gli avessi invece raccontato dei tentativi falliti di imparare a suonare uno strumento. Questa cosa, che mi ha riempita di gioia, fa capire quanto ognuno abbia la possibilità di trovare la propria musica: io l'ho trovata nella scrittura.

La sua è una scrittura nella maggior parte dei casi solitaria, ma ha avuto modo anche di condividere questa realtà: penso ad esempio all'antologia Alle signore piace il nero. Storie di delitti, crimini e misfatti curata da lei e da Barbara Garlaschelli al cui interno si trovano racconti di quattordici gialliste italiane (Carmen Covito, Grazia Verasani, Barbara Garlaschelli, Cinzia Tani, Nicoletta Vallorani, Donatella Diamanti, Licia Giacquinto, Adele Marini, Elisabetta Bucciarelli, Daniela Piegai, Daniela Losini, Claudia Salvatori, Diana Lama, Nicoletta Sipos). Quali sono stati i criteri di selezione? Come percepisce la scrittura gialla-nera contemporanea? Che tipo di evoluzione ha avuto secondo lei nel tempo?

Con Barbara Garlaschelli, mia amica migliore al di là delle collaborazioni che abbiamo avuto, abbiamo lavorato a numerosi progetti. Spesso abbiamo fatto parte di gruppi di persone formati abbastanza spontaneamente, come nel caso della Libreria del Giallo di Tecla Dozio. Nel momento in cui la Libreria del giallo ha chiuso e Tecla se n'è andata è stata una tragedia non solo umana ma è venuto a mancare anche il collante di quel genere di alleanza che nessuno è più riuscito a ricostruire. Le scrittrici raccolte nell'antologia *Alle signore piace il nero* avevano già collaborato con noi in altre imprese antologiche legate a EditPress, editore toscano che all'epoca pubblicava anche narrativa. La selezione delle collaborazioni ha sempre risposto a due criteri. Se il primo è legato alla percezione del testo letterario come impegno e come portatore di una dimensione etica – un senso di mandato della scrittrice nel sociale con la convinzione che il testo abbia una ricaduta sulla società – il secondo criterio si è basato invece sulla qualità dei racconti: abbiamo infatti chiesto di partecipare a persone con le quali avevamo già collaborato ma anche a scrittrici di cui avevamo una conoscenza superficiale, tutte sottoposte a un vaglio molto serio non dettato dalla fama ma dalla qualità delle loro scritture.

Sul piano dell'evoluzione del genere nel tempo, il giallo ha avuto un periodo di grande felicità in cui alcuni di noi sono divenuti profili famosi. Le poche donne sono rimaste in minoranza: tra queste davvero pochissime si sono affermate e sono rimaste popolari, ad esempio Grazia Verasani. Alcune hanno smesso di scrivere, altre, come me, sono migrate verso altre forme, oppure sono rimaste legate a un modello felice. È il caso di Rosa Teruzzi, persona straordinaria, rimasta fedele alla sua investigatrice Miss Marple del Giambellino, che ancora pubblica le sue storie e ha un buon successo.

Ora il giallo e il *noir* stanno diventando *true crime*, legati dunque a fatti di cronaca, e nella loro veste tradizionale sono molto meno riconoscibili. Nel campo della fantascienza di grande valore sono poi le pubblicazioni delle piccole case editrici,

come Effequ, Zona 42 o MoscaBianca: si tratta di realtà molto piccole che hanno però progetti di grande qualità.

Per la sua scrittura, fa riferimento a dei modelli di scrittrici o scrittori di gialli-noir?

Io mi ritengo una lettrice onnivora ma con dei punti fermi, che effettivamente hanno poco a che fare con la fantascienza di cui scrivo. I miei punti di riferimento, gli scrittori che adoro sono Joseph Conrad con *Cuore di tenebra*⁴ e Angela Carter con *La camera di sangue*⁵ e *The passion of new eve*.⁶

Sebbene siano ancora troppo giovani per essere considerate dei modelli, risultano particolarmente interessanti, tra le altre, anche le narrazioni di Nora K. Jemesin e Tlotlo Tsamaase.

Il fatto che io ami così tanto leggere alimenta continuamente la presenza di modelli nella mia scrittura.

⁴ Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*, Milano, Bottega di Poesia, 1924 [ed. orig. *Heart of darkness*, London and Edinburgh, Blackwood's Magazine, 1899].

⁵ Angela Carter, *La camera di sangue*, Milano, Feltrinelli, 1984 [ed. orig. *The Bloody Chamber*, New York, Vintage, 1979].

⁶ Angela Carter, *La passione della nuova Eva*, Milano, Feltrinelli, 1984 [ed. orig. *The passion of new eve*, London, Victor Gollancz Ltd, 1977].

Imma Tataranni e la «metafora della Basilicata» Intervista a Mariolina Venezia

a cura di Cecilia Spaziani

Scrittrice e sceneggiatrice, Mariolina Venezia (1961) è nata a Matera e vive a Roma. Nel 2007 ha vinto il premio Campiello con *Mille anni che sto qui* (2006) libro nel quale ripercorre la storia di una famiglia lucana attraverso le varie generazioni, dall'unità d'Italia alla caduta del muro di Berlino. Per la casa editrice Einaudi ha pubblicato la serie di romanzi gialli dedicati a Imma Tataranni, Sostituto procuratore di Matera: *Come piante tra i sassi* (2009, 2018 e 2021), *Maltempo* (2013, 2018 e 2021), *Rione Serra Venerdì* (2018 e 2021), *Via del Riscatto* (2019 e 2021) e *Ecchecavolo* (2021). Dalla serie è stata tratta la fiction televisiva in onda su Rai 1 *Imma Tataranni - Sostituto procuratore*, giunta oggi alla seconda stagione.

Da dove nasce l'esigenza di creare un personaggio come quello di Imma Tataranni e ambientare il racconto a Matera?

L'esigenza di scrivere un giallo ambientato a Matera nasce sulla scia del mio primo libro, *Mille anni che sto qui*, saga familiare ambientata in Basilicata dall'Unità d'Italia alla caduta del muro di Berlino. Matera è un luogo caratterizzato da un particolare rapporto con il tempo, che sembra essersi fermato fino agli anni Sessanta per poi recentemente riprendere la sua corsa, come per adeguarsi allo sviluppo del resto del paese. Il desiderio di continuare a scrivere della Basilicata, anche ispirata dalle storie di vari personaggi realmente esistiti, mi ha condotto verso l'idea di una Pubblico ministero particolarmente radicata nel territorio, volitiva, che si è fatta da sé, al di là di circostanze sfavorevoli. Imma Tataranni è per me, in questo senso, una metafora della Basilicata.

Quali sono gli elementi di maggiore originalità di Imma Tataranni? Quali quelli che lei considera più importanti e che meglio definiscono il personaggio?

Imma Tataranni è un personaggio caratterizzato da una grande perseveranza che sfocia nell'ostinazione. Io tengo molto a questo personaggio perché è una donna che crede in sé stessa al di là dello sguardo di chi la circonda; il fatto di non farsi condizionare da ciò che gli altri pensano è quasi il contrario di quel che accade in provincia e in una società mediatizzata come quella in cui viviamo. Per questo penso che il personaggio di Imma Tataranni possa fungere da esempio perché propone una via di libertà che consiste nel potersi guardare e autodeterminare senza farsi

influenzare dal parere altrui.

Ha trovato difficoltà nel tratteggiare un sostituto procuratore donna tradizionalmente affidato a uomini? Se sì, quali sono state le difficoltà.

No, non ho incontrato alcuna difficoltà perché ci sono ormai tante donne Sostituto procuratore. Certamente per comprendere il personaggio e dare coerenza alle sue azioni ho dovuto documentarmi: ho studiato le procedure, sono stata in Procura a Matera più volte per comprendere le modalità di funzionamento degli ambienti giudiziari. Non è stato facile perché ho dovuto muovermi in un ambito che conoscevo poco e che oggi conosco meglio, proprio grazie alla ricerca compiuta per i romanzi di Imma Tataranni.

Nell'ambito di una considerazione generale sul bilanciamento dei ruoli, è chiaro che Imma Tataranni rispetto al marito si pone come una figura autorevole, che va compresa e assecondata e lui è invece il personaggio chiamato a un maggiore livello di comprensione. È innegabile infatti che è con lui che la figlia mantiene un rapporto più personale, dal quale lei è invece spesso tenuta fuori. Mi chiedevo dunque se ci fosse un messaggio sotteso a questa inversione dei ruoli codificati.

Attraverso questi libri ho voluto raccontare delle realtà che già esistono. Ormai non è più come anni fa: le donne lavorano e sono anche in gamba nel loro lavoro. Succede talvolta che guadagnino anche più dei mariti e ricoprono ruoli più impegnativi e di maggiore responsabilità; di conseguenza può accadere che gli uomini si occupino di ambiti in precedenza non praticati. L'elemento di novità sta semmai nel raccontare queste nuove realtà e questi nuovi equilibri nei romanzi e poi nella fiction perché credo ci sia una rappresentazione di questo stato di cose un po' arretrata che non tiene conto dei cambiamenti degli ultimi decenni. Per esempio, mi sono divertita in questi miei romanzi di Imma Tataranni nello scardinare un certo stereotipo, piuttosto diffuso, di donna investigatrice costantemente assorbita dalle indagini, sempre bellissima e sfortunata in amore, come se alla sua affermazione sul piano professionale debba necessariamente corrispondere una penalizzazione nell'ambito della sua vita privata. Ho invece voluto raccontare di un personaggio capace di esprimersi in tutti gli aspetti della vita, seppur in modo talvolta caotico e confusionario a causa della difficoltà di tenere insieme tante istanze diverse. Imma Tataranni è dunque spesso affannata e in colpa per il poco tempo che riesce a dedicare alla figlia, ma nonostante ciò riesce a far fronte a tutti i suoi ruoli di donna, di madre, di moglie, di Pubblico ministero.

Credo che questi romanzi siano detentori di una dose di realismo maggiore rispetto a quello presente nelle opere poliziesche contemporanee dello stesso tipo.

Ci sono, secondo lei, delle peculiarità linguistiche e stilistiche che caratterizzano il

romanzo giallo? Lei vi ha aderito o vi ha preso le distanze? Quale è, in generale, il rapporto con la lingua?

La lingua del romanzo giallo può essere molto varia, perché si può passare da un piano stilistico quanto più possibile trasparente, comunicativo e aderente alla realtà come quello dei Maigret di Georges Simenon che appunto lavora puntando a una lingua che si mette al servizio del racconto, all'estremo opposto del *Pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda in cui l'autore adotta una polifonia di dialetti e di piani stilistici.

Io mi sono forse più riferita alla lingua di Gadda, maggiormente in continuità con quella ricerca di un nuovo piano espressivo già avviato con *Mille anni che sto qui* e che tenta di assorbire il suono interiore della lingua parlata che sconfinava col dialetto, colloquiale. Mi sono quindi divertita a scrivere i romanzi di Imma in una lingua che non è dialetto ma è la lingua di chi parla l'italiano essendo madrelingua dialettale, quindi operando dei calchi da espressioni sintattiche dialettali. Ho dunque lavorato per veicolare a un pubblico ampio una lingua colloquiale che fosse espressione di realismo e quotidianità.

Considerato anche il suo lavoro di sceneggiatrice, come è avvenuto il passaggio dalla forma romanzesca a quella televisiva? Quali sono stati gli elementi che ha dovuto rivedere, ampliare e a quali ha dovuto eventualmente rinunciare?

Il passaggio è stato piuttosto naturale poiché io sono contemporaneamente scrittrice e sceneggiatrice: da persona vicina a quel mondo ho desiderato che Imma Tataranni diventasse un prodotto televisivo, adoperandomi in questa direzione e presentando il romanzo a dei produttori. Ho inoltre collaborato alle sceneggiature e alla serie, anche se meno di quel che avrei desiderato a causa di una serie di vincoli.

Sicuramente il personaggio televisivo non è pienamente aderente al modello narrativo perché nella trasposizione televisiva ha perso alcune peculiarità che reputo particolarmente significative. A fronte di un modello di detective al femminile canonicamente rappresentato come bella, giovane, affascinante e tenebrosa, la Imma Tataranni protagonista dei miei romanzi è l'esatto contrario: è estremamente pratica, non è affatto tenebrosa e soprattutto, dal punto di vista fisico, è bassa e si veste in maniera improbabile. Quello che rimane di lei nella fiction è solo l'abbigliamento perché per il resto la Tataranni dello schermo è una donna alta e magra che non aderisce al modello romanzesco. Va però riconosciuto all'attrice Vanessa Scalera che ha interpretato il personaggio la grande capacità di renderne gli aspetti sostanziali e le ragioni. Mi sono trovata così a fare i conti con un personaggio un po' diverso e con una trama non perfettamente aderente a quella dei miei romanzi perché gli sceneggiatori, avendone la possibilità per una mia ingenuità contrattuale – e per non aver protetto i diritti di Imma – sono intervenuti sulle trame modificandole talvolta in maniera sostanziale.

C'è un modello di scrittrice di gialli che ha preso come ispirazione?

Nell'ambito dei miei modelli, tema che in parte abbiamo già affrontato, non distinguerei tra maschile e femminile. Preferisco invece rivolgere la mia attenzione verso ciò che mi interessa e che può fungere da ispirazione. In particolare, nel mio caso, il riferimento può essere a Petros Markaris, greco, che ha creato il poliziotto Kostas Charitos che mi è piaciuto moltissimo perché caratterizzato da un realismo di gran lunga maggiore rispetto ai modelli in circolazione: si tratta di un personaggio con dei chiaroscuri e ombre, anche se allo stesso tempo divertente. Questo è stato uno dei miei riferimenti, assieme a uno scrittore della Beat generation, Richard Brautigan che nel tempo ha scritto romanzi di diversi generi, da quello erotico a quello poliziesco. Fra le sue opere ce n'è una dal titolo *Sognando Babilonia*¹ che racconta le vicende di un investigatore privato alla Humphrey Bogart che però è molto distratto, immagina di avere una fidanzata babilonese e di passeggiare tra i giardini pensili di Babilonia: per questo la sua attività va a rotoli. Si è trattato di un esempio che mi ha sollecitato molto per la capacità di rinnovare e variare regole e punti di riferimento del genere giallo.

A suo parere come si colloca il suo modello narrativo e la sua protagonista nell'attuale panorama della giallistica?

Il genere giallo in questi ultimi anni è molto frequentato e forse persino affollato: al suo interno ho cercato di muovermi con la definizione di un personaggio innovativo, moderno e che prendesse le distanze da una rappresentazione di detective non in linea con i tempi.

Ha nuovi progetti? Sta lavorando a qualcosa di nuovo?

La serie di Imma non è conclusa ma sto scrivendo altro. In questo periodo sto lavorando a un nuovo romanzo, non dedicato alla Sostituto procuratore Tataranni.

¹ Richard Brautigan, *Sognando Babilonia*, Roma, Minimum Fax, 2018 [ed. orig. *Dreaming of Babylon: a private eye novel 1942*, New York, Delacorte Press, 1977].

recensioni

Carlo Serafini

AA.VV.

Dante per tutti. Tempi, luoghi, culture.

Atti del colloquio all'Università della Tuscia. Viterbo, 6-7 maggio 2021

a cura di Filippo Grazzini, Stefano Pifferi, Giovanna Santini

Pisa

Edizioni ETS

2022

ISBN 978-884676559-8

Giulio Ferroni, *Ripensando a L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della "Commedia"*Francesco M. Cardarelli, *Dall'Appennino al Purgatorio e oltre: le montagne di Dante*Marcello Ciccuto, 2021, *La Società Dantesca Italiana per Dante e la figurabilità della Commedia*Silvia Maddalo, «... le mura mi parean che ferro fosse» (Inf. VIII, 78). *Dante e Botticelli davanti alla città di Dite*Ela Filippone, *In viaggio per l'Aldilà: da Ardā Wīrāz a Dante, passando per Maometto*Giovanna Santini *Temi e autori romanzi nel De Vulgari Eloquentia*Paolo Marini, *Dante per Ariosto. La genesi dell'io poetico delle Satire*Antonino Scarelli, *Alla ricerca della scienza nella Divina Commedia*Valerio Viviani, *Il ghigno di Dante sul selciato*Filippo Grazzini, *Il senso del futuro per Dante (e i suoi lettori): considerazioni*Stefano Pifferi, *Il viaggio dantesco dentro e fuori la Commedia*Giovanna Tosatti, *Il fascismo e l'uso politico del "divin poeta"*Giacomo Nencioni, *Dante sullo schermo tra attrazione e narrazione*Raffaele Caldarelli, *Dante in Russia. Mandel'stam e Brodskij tra temi critici ed esistenziali*Mauro Petruzzello, *Toi: (ir)responsabilità, immagine e sguardo nell'Inferno di Romeo Castellucci**Dante, la ricchezza, l'etica e un confronto con l'oggi. Il DISUCOM dialoga con Ferruccio de Bortoli*

Non è di certo necessario spendere ulteriori parole per ribadire la forza di Dante e della sua opera anche a distanza ormai maggiore di sette secoli, lo dimostra il grande numero di studi, convegni, iniziative che continuano, non per forza di cose sulla spinta del da poco concluso settimo centenario dalla morte, a presentarsi, per non parlare poi dell'istituzione di un Dante-day e molto altro. In effetti non di questo si tratta, quando della necessità di un continuo confronto con l'opera di un poeta diventata ormai modello universale di letteratura, scienza, filosofia, teologia, in continuo dialogo con la natura dell'uomo, anche in tempi nei quali la velocità e la vastità della comunicazione sembrano relegare tutto nell'inconsistenza della superficialità.

Un Colloquio, così viene definito nel sottotitolo del volume in oggetto (*Dante per tutti. Tempi, luoghi, culture*) l'incontro che si è svolto presso il Disucom, all'Università della Tuscia (6-7 maggio 2021), e del quale il volume pubblica i contributi. In realtà si è trattato di un vero e proprio Convegno, se non altro per partecipazione di pubblico e livello degli interventi, svolto in sola modalità a distanza come ancora imposto dalle norme di prevenzione del Covid. Il termine "colloquio" rende però bene l'idea dello scambio e del confronto-incontro di tante voci differenti, dalla stretta letteratura alla scienza, dall'arte all'odeporica, dalla morale al diritto, dal cinema al teatro alla finanza.

Il titolo, sottolinea nella *Premessa* Filippo Grazzini (che con Stefano Pifferi e Giovanna Santini cura il volume), «potrebbe sembrare, nella sua inclusività senza condizioni, un non-titolo.

Confidiamo che l'indeterminatezza sia solo apparente. Abbiamo messo a frutto l'eterogeneità di interessi e competenze che ci caratterizza, invitando a intervenire studiosi di molte aree, anche assai lontane dall'area dell'Italianistica» (p. 7).

Il volume si apre con un contributo di Giulio Ferroni, che riprende il proprio studio, pubblicato nel dicembre 2019 per La Nave di Teseo, *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*.

L'intento di Ferroni è quello di illustrare le motivazioni che lo hanno spinto a scrivere questo libro, nato non in funzione del centenario dantesco, quanto dalla passione per il viaggio, per l'Italia, per Dante e la *Commedia*. Se è vero che ogni testo «può essere di per sé considerato come un viaggio e che la stessa lettura si pone come una sorta di riattraversamento» (p. 14), il viaggio di Ferroni nella geografia dantesca italiana ha avuto una propria logica e un proprio percorso, indipendenti nell'ordine dal viaggio oltremondano di Dante, la cui parola, sostiene il critico, «possiede una spazialità fortissima» (p. 12). Di notevole importanza e interesse è il raffronto, nel viaggio, tra l'opera e la modernità, vissuto da Ferroni come possibilità di lettura del divenire storico dell'uomo in ottica del futuro delle nuove generazioni.

Maggiormente centrati su aspetti visivi sono i tre interventi successivi. Francesco M. Cardarelli si sofferma sulla rappresentazione delle montagne, da Petrarca a San Francesco per illustrare poi come il viaggio di Dante sia basato, nella più assoluta chiarezza di immagini, sul modello di un'ascensione (pensiamo al Purgatorio, ma anche all'Inferno, che è una montagna rovesciata) tanto allegorica che reale nell'obiettivo della purificazione. Anche Marcello Ciccuto si sofferma sulla straordinaria visibilità dell'opera di Dante, passando in rassegna codici illustrati della *Commedia* di grande prestigio, mentre i disegni di Sandro Botticelli sui canti VIII e IX dell'Inferno sono al centro delle riflessioni di Silvia Maddalo che evidenzia nelle opere non solo la potenza artistica, ma anche l'interpretazione del testo poetico in chiave ideologico politica.

Di grande e vasto respiro, soprattutto in termini di scambio e dialogo culturale, è il contributo di Ela Filippone che rapporta i viaggi ultraterreni del sacerdote zoroastriano Ardā Wīrāz (*Ardā Wīrāz Nāmag* o *Libro di Ardā Wīrāz*), del nostro Dante e del profeta islamico Maometto. Pur nella evidente diversità strutturale e artistica, colpisce la necessità della natura umana, in qualunque epoca e cultura, di rappresentare la realtà ultraterrena attraverso l'esperienza artistica nonché la simmetria di vedute di culture così lontane (l'inferno a imbuto, le pene dei dannati in relazione alle loro colpe terrene, la presenza di una guida). Di grande interesse è anche l'attenta ricostruzione fatta da Filippone dei rapporti, e dei relativi studi, tra le tre opere e la dinamica, diretta o indiretta, di influenza o fonte nella concezione dantesca. Sono ipotesi, ma non è poi così necessario avere prove certe, quanto restare affascinati dal dialogo tra le culture, dallo scambio di simboli e concetti che da secoli continuano a esercitare fascino.

Più vicini ai temi dell'italianistica sono invece i saggi di Giovanna Santini, Paolo Marini e Filippo Grazzini.

Santini specifica subito in apertura di saggio che suo intento non è la teoria linguistica del *De Vulgari Eloquentia*, quanto «riflettere sui modelli letterari romanzi presenti a Dante e sul modo in cui essi influenzano il suo ragionamento su temi, lingua e stile oltre che, ovviamente, il suo poetare» (p.71). Il percorso parte dai trovatori, attraversa la poesia d'amore siciliana, il canone dei toscani, il primato della poesia sulla prosa, Cino da Pistoia e arriva a Dante stesso che, con *Donne che avete intelletto d'amore*, si colloca all'apice di quella stessa tradizione.

Paolo Marini si sofferma sulla presenza di Dante nelle *Satire* ariostesche, partendo da una interessante constatazione che riporta quale ricordo di una frase detta dall'illustre italianista Piero Floriani: «“ognuno (anche Ariosto) legge Dante come gli pare, stringendoselo addosso”. Ossia – parafrasando io [Marini] pedestremente – adattandolo alla propria esperienza personale e, nei casi limite, servendosene, anche in termini tendenziosi, per proiettare sul piano universale cui la dimensione retorico-letteraria dà accesso il particolare della propria contingenza biografica» (p. 84). Ma questo non deve far pensare ad una adattabilità assoluta di Dante, come infatti dimostrano gli

esempi riportati da Marini, attraverso i quali è possibile vedere come Ariosto abbia visto in Dante non solo un modello letterario, ma anche un punto di riferimento «per sostanziare il timbro di una voce in primo luogo tesa alla critica della contemporaneità del mondo delle corti e della cultura umanistica» (p. 89).

Legato alla contemporaneità e al futuro è l'intervento di Filippo Grazzini, che ricorda non solo come non esista epoca «(a eccezione del Sei e di parte del Settecento)» (p. 109) che screditi l'opera di Dante, ma come nello stesso Novecento letterario il Sommo Poeta ritorni, ad esempio, nei nomi di «Sbarbaro, Ungaretti, Montale, Rebora, Zanzotto, Pasolini, Giudici» (p. 110). Secondo Grazzini è la superficialità e la velocità della comunicazione contemporanea, con conseguente semplificazione linguistica, a contrastare l'ottimismo di un Dante *in futurum*; tuttavia la *Commedia* ha la possibilità di resistere al tempo e nel tempo proprio in ragione della sua stessa natura. Nel poema vengono rappresentati «non tanto un corso di eventi quanto gli esiti, non esistenze terrene nel loro sviluppo – in ripresa diretta – ma uno stato definitivo. I personaggi che Dante *viator* incontra sono osservati e valutati dal Dante *auctor* da una angolazione consuntiva, da dopo la loro vita terrena» (p. 111). Ecco allora che tutto ciò che è presente nella *Commedia* va letto «nella prospettiva di un futuro assoluto» (*ibidem*). Avranno quindi pur difficoltà i giovani a interagire con Dante, ma resterà sempre valida la frase di Contini, citata da Grazzini in chiusura di contributo, che presenta l'incontro con Dante, per il postero, non con un “ben conservato sopravvissuto”, ma con “un qualcuno arrivato prima di lui”.

Il contributo di Stefano Pifferi presenta il viaggio dantesco «in una sorta di doppio binario»: quello immaginario e quello di una reale geografia «qual era quella del tempo della creazione della *Commedia*, pertanto basata sul canone tolemaico-aristotelico virato in chiave teologica cristiana» (p. 117). Di notevole interesse è l'ottica di questo contributo: vedere il ruolo di Dante nell'odeporica del Sette-Ottocento quale «collante non solo per l'identità ancora in fieri d'Italia ma anche come fenomeno culturale europeo» (p. 118). In Jean Jacques Ampère (*Viaggio dantesco*, 1855), Dante appare come il miglior “cicerone” per chi volesse visitare l'Italia; ma il viaggio di Ampère ha l'ulteriore merito di aver dato una «“attualizzazione” di Dante [che] ha poi un altro risvolto di primaria importanza: quello cioè di (ri)unificare l'Italia ben prima dell'Unità ma nel solco di ciò che Carducci avrebbe poi pronunciato [...] nel discorso *Presso la tomba di Francesco Petrarca*, ovvero che essa è “una espressione letteraria, una tradizione poetica”» (p. 120). Sulla stessa lunghezza d'onda il *Dantes Spuren in Italien* (1897), in Italia nel 1902 *Orme di Dante in Italia*, di Alfred Bassermann. E il discorso vale ancora per le altre opere citate e lette da Pifferi nel saggio, ognuna declinata nelle proprie particolarità, dall'area anglosassone con «il lavoro di due esuli del calibro di Gabriele Rossetti e Ugo Foscolo» (p. 123), alle sorelle Ella e Dora Noyes, agli italiani Andrea Corvino, Enrico Croce, Teresa Gambinossi Conte.

Nel suo contributo, Valerio Viviani sostiene di non avere dubbi su quale sia il vero volto di Dante: «quello inciso di profilo, con il naso pronunciato tipicamente dantesco, sul selciato di Via Santa Margherita di fronte alla sua casa fiorentina» (p. 103); da questo pretesto Viviani entra nel merito di chi sia veramente Dante, un poeta che ha giudicato e collocato persone e personaggi del passato in un destino assoluto, ma che ha «anche collocato proletticamente tutti noi in quei luoghi, perché, grazie alla potenza e alla icasticità dei suoi versi, ci ha fornito una dimensione escatologica che si è impressa indelebilmente nel nostro immaginario collettivo» (p. 104). Ma Dante è un poeta, e come tutti i poeti Dante finge anche quando siede sul trono di Dio: non è altro che poesia, arte e sublimazione di sentimenti umani.

In ottica comparatista Raffaele Caldarelli si sofferma sulla presenza di Dante in Russia, soprattutto nelle letture di impronta critica di Mandel'stam e Brodskij, autori per i quali Dante ha rappresentato una presenza fondamentale.

Non mancano poi nel volume aperture su fronti non propriamente letterari, anche se le implicazioni e i rimandi all'opera sono sempre impliciti. In questo gruppo vanno collocati i due interventi di

Giacomo Nencioni sul cinema e Mauro Petruzzello sul teatro: entrambi i contributi gravitano intorno al concetto di irrepresentabilità dell'opera dantesca, pur nei tentativi fatti, che segnano indubbiamente delle sfide interessanti. Come anche il contributo di Antonio Scarelli che ci presenta la *Commedia* in rapporto alla scienza, la geometria e la logica matematica viste comunque sempre in relazione con il divino e con il desiderio di conoscenza dell'uomo. Di stampo invece storico-politico è il saggio di Giovanna Tosatti che esamina, con una ricca serie di esempi, gli usi e le strumentalizzazioni della figura del Sommo Poeta compiute sotto il Fascismo.

Il volume si chiude poi con un "dialogo" con Ferruccio de Bortoli, che, oltre ad essere il giornalista noto a tutti, è anche vicepresidente della "Dante Alighieri". Un dialogo molto costruttivo che parte dall'importanza della cultura italiana all'estero, al rapporto cultura finanza per parlare poi di politica ed economia in senso lato.

Un volume di grande interesse, snello, articolato e ricco di spunti per ulteriori approfondimenti, che non deve essere considerato solo come testimonianza della vitalità oggi di Dante. Questi colloqui vanno letti invece come conferma della *Commedia* come l'opera che più di ogni altra ha centrato i nodi fondamentali della natura umana, complessi ed eterni nel loro riproporsi secondo le differenti declinazioni dei luoghi e dei tempi.

Claudia Dellacasa

AA.VV.

Giulia Niccolai

a cura di Alessandro Giammei, Nunzia Palmieri, Marco Belpoliti

Macerata

Quodlibet

2023

ISBN 978-88-229-0862-9

Editoriale

Paul Vangelisti, *Union & Columbus*

ASCOLTARE GIULIA, antologia a cura di Alessandro Giammei

Introduzione

I. Preludio: un romanzo & un meta-romanzo

1. *Il grande angolo*, 1966; 2. *King Clown*, 1969-1979II. La stagione sperimentale di *Harry's Bar*: lingue & libri in affitto3. *Humpty Dumpty*, 1969; 4. *Greenwich*, 1971; 5. *Dai Novissimi*, 1970-1972; 6. *Substitution*, 1975; 7. *Webster Poems*, 1971-1977; 8. *Rusky Salad Ballads*, 1975-1977; 9. *Prima e dopo la Stein*, 1975-1979; 10. *Singsong for New Year's Adam & Eve*, 1982

III. Intermezzo: tre libri d'artista

11. *Poema & Oggetto*, 1974; *Facsimile*, 1976; *Lettera aperta*, 1983

IV. La stagione di svolta dei Frisbees: auto-epica & zen

12. *Frisbees (poesie da lanciare)*, 1994; 13. *Frisbees di coda, d'occasione e di straforo*, 1985-2011

V. La stagione meditativa di Esoterico biliardo: poesie & memorie

14. *Esoterico biliardo*, 2001; 15. *Meditazioni*, 2000-2003; 16. *Orienti*, 2004; 17. *Le due sponde*, 2006

VI. La stagione illuminata della &: tre libri ibridi per l'eternità

18. *Cos'è 'poesia'*, 2012; 19. *Foto & Frisbee*, 2016; 20. *Favole & Frisbees*, 2018,Bianca Tarozzi, *A Giulia*Nunzia Palmieri, *Giulia Niccolai. Quasi un autoritratto*

UN PO' DI AUTOBIOGRAFIA

Il femminismo e l'arte di avanguardia italiana (1979); *Un pranzo a Roma con Jack Kerouac* (1982); *Dentro il Quirinale* (2006, 2011); *Vent'anni dopo (per Adriano Spatola)* (2008); *Caleidoscopico Corrado* (2009); *Diario* (2009); *Lettera a Beppe Sebaste del 2011*

INTERVISTE E CONVERSAZIONI

Luigi Grazioli, *Ma col dubbio che forse quella donna non esista* (1982); Luisa del Giudice, Pasquale Verdicchio, Paul Vangelisti, *I think I'm becoming Japanese* (1985); Massimo Rizza, *Ripensare l'avanguardia* (1994); Anna Ruchat, *Conversazione con Giulia Niccolai* (2003); Beppe Sebaste, "Maestri". *Conversazione con Giulia Niccolai* (2004); Marco Belpoliti, *Giulia, poetessa "molto Snoopy"* (2005); Bianca Tarozzi, *Lo spazio tra le colonne* (2008); Beppe Sebaste, *Politica e compassione* (2008); Bianca Tarozzi, *Sulla scrittura diaristica* (2009); Sara Pagani, *Conversazione con Giulia Niccolai* (2018); Daniela Annaro, *Giulia Niccolai: il salvifico senso della continuità* (2020); Anna Ruchat, *Ti ho conosciuta in alcune delle tue tante vite*

LE PAROLE DELLA CRITICA

Giuliano Gramigna, *La feritoia dello sguardo* (1966); Walter Pedullà, *L'artigianato della Niccolai* (1966); Milli Graffi, *Humpty Dumpty* (1970); Giorgio Manganelli, *Introduzione a Greenwich* (1971); Milli Graffi, *Poema & Oggetto* (1974); Marisa Bulgheroni, *Una geografia nonsensical* (1974); Giorgio Manganelli, *Prefazione a Harry's Bar e altre poesie 1969-1980* (1981); Alfredo

Giuliani, *Una signora clown* (1981); Cesare Viviani, *L'equilibrista del nonsense* (1981); Paul Vangelisti, *Una geografia separata* (1982); Franco Tagliaferro, *Su alcune poesie di Giulia Niccolai* (1982); Beniamino Placido, *Ma esistono veramente gli adulti?* (1985); Raffaele Manica, *Fuori dall'Harry's Bar, aspettando i frisbees. Una fuga per Giulia Niccolai* (1987); Rossana Campo, *Santa e navigata lancia i frisbees* (1994); Milli Graffi, *L'analogia come urgenza in Giulia Niccolai* (2002); Aldo Tagliaferri, *Delle radici come mito personale e come realtà* (2002); Franco Tagliaferro, *Da un'avventura all'altra dello stile* (2002); Cecilia Bello Minciocchi, *Scrivere senza anestesia. La chiarezza di Giulia Niccolai* (2004); Stefano Bartezzaghi, *Carote, ciliegie, torte di mele e Gin. Quattro assaggi con Giulia Niccolai* (2012); Roberto Galaverni, *L'action writing di Giulia* (2012); Sarah Patricia Hill, *Poesie come oggetti: la poesia visiva di Giulia Niccolai* (2013); Graziella Pulce, *Che cos'è "poesia"* (2013); Andrea Cortellessa, *Pungente ironia* (2015); Graziella Pulce, *La Verità che fa ridere* (2015); Alessandro Giammei, *Dichiarazione d'amore & eterno per Giulia Niccolai. Nell'estate della sua dipartita* (2021)

SAGGI

Silvia Mazzucchelli, *Postille a un dialogo sospeso*; Marco Belpoliti, *Giulia Niccolai, fotografa*; Taylor Yoonji Kang, *La poetica dell'obsolescenza di Giulia Niccolai*; Davide Papotti, *Geografie poetiche: note su Greenwich e Nuovo Greenwich*; Chiara Portesine, *"Quali specchi e interlocutori del nostro subconscio": quadri, sculture e archetipi figurativi nella poesia di Giulia Niccolai*; Graziella Pulce, *Il grande angolo. Sul confine del visibile*; Franca Rovigatti, *La cucina di Giulia*; Rebecca West, *Il taglio di capelli*

GALLERIA

Giuliano Della Casa, *Omaggio a Giulia*

Il «Riga» 45 dedicato a Giulia Niccolai innesca una strategia di lettura insolita: pur riconoscendone il carattere antologico, verrebbe quasi da dire enciclopedico, si finisce per volerne attraversare le diverse sezioni seguendo un ordine esaustivo, da copertina a copertina, affidandosi alle scelte ponderate dei curatori e al fascino dell'esplorazione in crescendo di una delle personalità più sfaccettate del secondo Novecento italiano. Si parte dai testi creativi di Niccolai, selezionati e introdotti da Alessandro Giammei, per poi mettersi in ascolto della voce personale dell'artista attraverso riflessioni autobiografiche, interviste e conversazioni, arrivando infine alla prospettiva critica, accademica e non, sul lavoro e sul profilo umano di Niccolai stessa. Un po' come l'Autodidatta della *Nausea* sartriana, che compulsa i volumi della biblioteca di Bouville in rigoroso ordine alfabetico, il lettore di questo «Riga» si ritrova a non voler saltare nemmeno un passaggio della traiettoria di una fotografa («Che nel ricordo il fiume è come il mare», p. 18, da *Il grande angolo*, 1966) che diventa narratrice («Finito il romanzo, lo si mette in forno», p. 20, da *King Clown*, 1969-1979) che diventa poeta sperimentale («Come è trieste Venezia...», p. 38, da *Greenwich*, 1971) che diventa monaca buddista, in quest'ultima svolta sussumendo e quasi risolvendo le esperienze precedenti («Io mi presentavo sempre come | "traduttrice", se poi mi capitava | di aggiungere: sono anche poeta, | immancabilmente l'interlocutore | mi correggeva: vuoi dire "poetessa"? | La volta successiva, con un'altra persona, | se dicevo: sono anche poetessa, | venivo comunque corretta con un: | vuoi dire "poeta"? | Insomma, una beffa. | Ora sono monaca», p. 64, da *Frisbees di coda, d'occasione e di straforo*, 1985-2011). Tutto, in questo percorso, assume un senso, se seguito con la cura e l'attenzione che la stessa arte di Niccolai invita a coltivare: anche la copertina del volume, una sequenza di scatti di Antonia Mulas dei tardi anni Settanta, in cui Niccolai guarda in camera nella medesima posa ma con un'espressione facciale sempre diversa, acquista un valore epistemologico non secondario, nella sua ripetitività che accoglie il cambiamento.

Si potrebbero individuare tre percorsi di lettura particolarmente proficui, tra i tanti offerti dal lavoro di selezione critica di Giammei, Palmieri e Belpoliti. Il primo riguarda la dimensione del gioco, che ha caratterizzato l'intera produzione niccolaiana raggiungendo picchi di estro nella lunga stagione dei *Frisbees*. Questi ultimi, vere e proprie *poesie da lanciare* che Giammei definisce «in bilico tra la barzioletta e la massima zen, l'illuminazione psicanalitica e quella spirituale» (p. 55), mutuano dal gioco soprattutto la pluralità sottesa allo scambio con l'altro – in questo caso il lettore/ascoltatore, o lettrice/ascoltatrice, invitato/a a interagire con l'aerodinamicità della poesia e a rispedirla al mittente, arricchita della propria interpretazione. E se la co-creazione implica una condivisione di fatica intellettuale da parte di chi crea e di chi riceve, al tempo stesso la dimensione ludica garantisce una comunicabilità irriducibile di cui la neoavanguardia, pur frequentata e ben conosciuta da Niccolai, ha talvolta fatto a meno. Niccolai rifiuta dunque la legge autoritaria del senso, in questo affine ai colleghi e amici del Gruppo 63, ma ha anche bisogno di assicurarsi la prosecuzione dei giochi da lei intavolati, evitando chiusure monologiche e autoreferenziali. In *Greenwich, Dai Novissimi* (1970-1972) e *Substitution* (1975) il gioco è prima di tutto questione linguistica: Niccolai prende a prestito, rispettivamente, la toponomastica dell'*Encyclopedia Britannica*, il lessico dell'introduzione di Alfredo Giuliani all'antologia *I Novissimi* e alcune citazioni di saggi di un numero di «Nuova Corrente» dedicato a Bachelard e la scienza, smontandoli e ricombinandoli in modo creativo e a suo modo sovversivo. In effetti, nell'intervento *Il femminismo e l'arte di avanguardia italiana*, pronunciato all'Università della California nel marzo del 1978, Niccolai nega una propria partecipazione attiva al movimento femminista, individuando le ragioni etiche e logistiche della sua effettiva distanza (cfr. pp. 112-128). Eppure, è difficile non riconoscere una valenza femminista nel lavoro di appropriazione della parola maschile, normativa per tradizione, che Niccolai sovverte dall'interno, denormativizzandola e rendendola gioco pur senza ridicolizzarla («Sostituisci alla perdita del centro | la distruzione del centro | alla perdita di un senso | la negazione di un senso», p. 41). La marginalità femminile, nel Gruppo 63 come nella cultura italiana del secondo dopoguerra *tout court*, viene quasi rivendicata da Niccolai e per ciò stesso resa strumento di una lenta, ponderata ma inevitabile rivincita, in parallelo a un umorismo che riesce a farsi stile, secondo la lettura di Franco Tagliaferro (cfr. p. 326). Come inevitabile per un'artista poliedrica e in costante evoluzione, il gioco è anche quello che scavalca i limiti della lingua, approdando alla complessità della poesia concreta – già in *Humpty Dumpty* (1969) e poi in *Poema & Oggetto* (1974), *Facsimile* (1976) e *Lettera aperta* (1983) – di cui offrono letture illuminanti, in questo volume, Milli Graffi (cfr. pp. 261-266), Sarah Patricia Hill (cfr. pp. 363-378) e Taylor Yoonji Kang (cfr. pp. 437-457).

Si arriva così al secondo nodo interpretativo che il «Riga» dedicato a Niccolai delinea e suggerisce: quello relativo allo *status* della scrittura in un percorso umano e intellettuale che porta alla graduale negazione della scrittura stessa. La crisi esistenziale che coglie Niccolai alla soglia dei cinquant'anni, come ricostruito nel profilo biografico a cura di Nunzia Palmieri e in diverse interviste del periodo maturo, si accompagna a un ictus cerebrale che priva la Shérézade glossolalica di Mulino di Bazzano (definizione di Giorgio Manganelli, cfr. p. 270) del suo strumento privilegiato: la parola. È in quello stesso periodo che Niccolai si avvicina al Buddismo, seguendo per i successivi venti anni gli insegnamenti di Lama tibetani e venendo ordinata, nel 1990, monaca alla scuola Gelugpa del Buddismo Mahayana. La meditazione, accolta come pratica quotidiana e filtro verso il mondo circostante, fa presto sorgere in Niccolai dubbi sulla necessità dell'espressione poetica: significativa, in questo senso, la *Lettera a Beppe Sebaste del 2011*, in cui l'autrice ricostruisce il proprio cammino spirituale e le ragioni della rinuncia alla scrittura («Meditare, praticare tutti quegli anni mi era anche servito a liberarmi del passato, del peso del passato o comunque a viverlo più impersonalmente, essendomi liberata della fissazione che ognuno ha nei confronti di sé stesso», p. 151). Grazie alla visione d'insieme offerta dal «Riga», tuttavia, è possibile raggiungere un ulteriore livello di complessità: nonostante l'abbandono finale della

scrittura da parte di Niccolai, è la sua stessa precedente poesia concreta a suggerire che di scrittura, o meglio espressione, espressività, arte, è in realtà possibile trovare traccia ovunque, a prescindere dal lavoro di mediazione operato dall'agente umano. Si potrebbe anzi quasi ipotizzare che, se Niccolai accetta con così profonda serenità il proprio distacco dal mondo artistico di cui è stata protagonista attiva per decenni, è forse proprio per via della consapevolezza di aver donato una chiave di lettura del mondo valida ben oltre il proprio operato. Ipotesi sollecitata dalla stratificazione temporale e della molteplicità dei punti di vista del volume qui analizzato, che consente una lettura incrociata dei diversi periodi della vita artistica di Niccolai: appare così evidente che sia la sperimentazione ad aprire la strada al Buddismo, e che quest'ultimo diventi svolta ma anche ritorno, e dunque istanza sempre latente (Niccolai stessa confessa: «Dopo aver trovato il Buddismo tibetano ho avuto la sensazione di aver combattuto per cinquant'anni nella Legione straniera e di essere finalmente tornata a casa!», p. 101).

È proprio la ricchezza delle suggestioni buddiste a costituire il terzo e ultimo polo di interesse qui proposto. Se la negazione della scrittura poetica può farsi affermazione di una scrittura a più ampio raggio, non esclusivamente umana, è per via di una *coincidentia oppositorum* dalla portata epistemologica – al di là dei principi logici occidentali di identità, non contraddizione e del terzo escluso (cfr. p. 283) – e esistenziale («essendo niente, siamo tutte le cose», p. 140) che ha molto a che fare con una visione del mondo buddista. L'eliminazione della «differenza tra il sé (che parla) e l'altro (che è visto)», osservata da W. J. T. Mitchell a proposito della poesia visiva (p. 371), è cardinale per il Buddismo, dove prende il nome sanscrito di *paticca samuppada*, ossia “origine co-dipendente”, o “coproduzione condizionata”, in base alla quale ogni fenomeno è legato a qualsiasi altro da un rapporto di interdipendenza. La relazionalità anche creativa di cui Niccolai prende atto già in *King Clown*, quando afferma che «nessun romanzo è sé stesso (come non lo sono nessuna cosa e nessuna persona) senza essere anche un altro» (p. 22), sembra anticipare il superamento buddista delle «contrapposizioni io/tu, questo/quello, l'uno/l'altro» (p. 420) che, accolto in modo diretto solo dagli anni Ottanta in poi, giustifica in maniera retroattiva la multiformità dell'ingegno di Niccolai. Le stesse fotografie in copertina sembrano allora richiamare il tempio Sanjusangen-do, visitato da Niccolai nel 1997 a Kyoto e da lei descritto in *Caleidoscopico Corrado*, dove dieci file di sculture di Bodhisattva presentano ognuna «un'espressione diversa sul volto» (p. 141). Soprattutto, lo sguardo compassionevole del Buddha al centro di quelle file può essere accostato alla capacità di Niccolai, riscontrata da Davide Papotti, di «allevare amorevolmente parole neglette, dar loro spazio, farle crescere nelle loro sonorità, porle infine sopra il piedistallo dell'attenzione e della cura concesse di diritto al testo poetico scritto» (p. 459). Stessa attenzione e stessa cura con cui Giammei, Palmieri e Belpoliti hanno consegnato alla collezione dei «Riga» un volume imprescindibile per chiunque voglia approfondire il lato comico dei nonsense e quello profondo dell'afasia, di Giulia Niccolai così come dei molti artisti e intellettuali a lei legati da una sempre affettuosa comunanza di interessi.

Isabella Becherucci

AA.VV.

I luoghi di Pier Paolo Pasolini

a cura di Stefano Pifferi e Carlo Serafini

Roma

Bulzoni

2023

ISBN 978-88-6897-313-1

Stefano Pifferi, Carlo Serafini, *Premessa*Gabriella Palli Baroni, *I luoghi della formazione poetica e artistica: Bologna e Casarsa della Delizia*

Angelo Favaro, «dove... era nato il mio amore», locus amoenus e spazio dell'ideale nei romanzi incompiuti della giovinezza di Pier Paolo Pasolini

Filippo Grazzini, *Una topografia dantesca nell'opera di Pasolini: Roma*Stefano Pifferi, *L'odore dell'altrove: Pasolini e l'India*Francesca Sensini, *Primordiale e anticlassica: la Grecia di Pier Paolo Pasolini*Rosella Lisoni, *La Torre di Chia, il cinema, la battaglia per l'Università: Pasolini e la Tuscia*Carlo Serafini, *Idroscalo di Ostia: la morte, il simbolo, l'eredità*Roberto Villa, *Gli Orienti di Pasolini. Sulla collezione fotografica*

Nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, si segnala la coraggiosa, ma anche doverosa, iniziativa del Dipartimento di Scienze Umane della Comunicazione e del Turismo (DISUCOM) dell'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo di una giornata di studi dal significativo titolo *I luoghi di Pier Paolo Pasolini*, i cui atti sono stati rapidamente ed elegantemente pubblicati da Bulzoni Editore (2023).

Doverosa, perché l'Università degli Studi della Tuscia deve molto all'impegno concreto che Pasolini le dedicò affinché si realizzasse il suo passaggio a ente statale, dopo il decennio (1969-1979) di esistenza come Libera Università della Tuscia, che Rossella Lisoni non manca di ricordare nel suo intervento *Pasolini e la Tuscia: Chia, il cinema, l'Università*, ma di cui avevano subito avvertito i curatori del volumetto, Stefano Pifferi e Carlo Serafini, nella loro breve *Premessa*.

Coraggiosa, perché nel fiume delle iniziative e convegni spuntati per l'occasione centenaria non era facile trovare un taglio "personalizzato", come si dice oggi, per rileggere in chiave divulgativa lo studiatissimo percorso artistico del variegato autore, ma proprio la vocazione del Dipartimento DISUCOM ne ha suggerito la confezione, considerati i suoi interessi didattici che fanno leva sul tema del viaggio e della letteratura del viaggio.

Dunque, il viaggio come percorso oggettivo di un autore sempre in movimento con tappe importanti, a partire dalla nativa Bologna luogo di nascita e di studio e pertanto con un'impronta indelebile per la sua formazione. Una Bologna vivace culturalmente e profondamente amata anche per gli stimoli e per il contatto con i grandi maestri, Roberto Longhi e Francesco Arcangeli per primi, che gli lasciarono un'impronta indelebile. Come Gabriella Palli Baroni non manca di ricordare, nel primo contributo del volumetto, *I luoghi della formazione poetica e artistica. Bologna e Casarsa della Delizia*, il prestigio di Longhi, la sua lezione artistica e la sua capacità scrittorica marcheranno per sempre l'opera di Pasolini, riscontrabile negli anni successivi non solo nel taglio delle inquadrature cinematografiche (dove è evidente la confessata ammirazione per i manieristi, specialmente per il Pontorno, con quel modo tutto suo di rendere il movimento e la luce), ma anche nelle opere della penna. Un amore per il Maestro e l'arte figurativa che aveva fruttato addirittura

una proposta di tesi di laurea sulla pittura contemporanea italiana, poi incanalata nella più concreta e, forse più adatta, tesi con Carlo Calcaterra, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*. Ancora una lezione indelebile, quella pascoliana, accanto alla dantesca (e al rapporto più che altro epistolare con Gianfranco Contini) che Filippo Grazzini sottolineerà nella sua “topografia dantesca di Roma”. L’ambiente bolognese e le prime amicizie sono ricordati da Palli Baroni come la pietra miliare su cui si costruisce la grande poliedricità del prossimo scrittore corsaro: e che ci riportano alla stessa temperie dello scrittore del *Giardino dei Finzi Contini*, che fu anche il tramite per l’ingresso di Pasolini nella redazione di «Paragone» e alla sua collaborazione a varie sceneggiature. Da Bologna a Casarsa della Delizia il percorso formativo di Pasolini disegnato da Palli Baroni procede con la ricostruzione del mondo anche interiore del poeta in lingua friulana: quella terra indimenticabile, quel luogo «immutabile e fuori della storia, che incarna la sacralità dell’esistenza» (p. 19) su cui indaga, con grande perizia, anche il successivo saggio di Angelo Favaro, quasi prendendo il testimone dalla studiosa e portandolo avanti. Una lettura anche psicologica del luogo dell’infanzia, tutta inscritta nell’esperienza autoriale dei lacerti romanzeschi e diaristici incompiuti, a partire dalla «indecidibile questione fra rappresentazione del mondo reale e riscrittura finzionale della-nella letteratura»: «luoghi reali che si trasformano, grazie alla riscrittura letteraria, in emozionali prima e ideali poi» (p. 29) e giustamente sono richiamati in nota gli studi di Jakob sul paesaggio). L’esperienza immersiva nei luoghi delle prime prove sentimentali e omoerotiche di Pasolini è compiuta in particolare su *Romàns* e *Atti impuri*, con una puntuale verifica su *Amado mio* e *Quaderni rossi*: ne emerge un Friuli anche come uno spazio identitario, dalla forte connotazione spirituale, «dove anche il suono della lingua materna, il friulano di “cà da l’aga” opera come denotatore della progressiva consapevolezza di sé (p. 32). Lo spostamento “coatto” a Roma segna l’ingresso di una «determinazione topica fissa e di un avantesto come la *Divina Commedia*» (p. 52): Grazzini insegue, a partire dalle lettere, il rapporto di amore-odio del poeta per la città «tutta vizio e sole, croste e luce» (p. 53) e la penetrazione anche dialettale della capitale, attraverso la conoscenza fisica delle sue borgate, dei suoi quartieri, delle sue periferie più remote e indigenti. Roma e la *Commedia* sono, per lo studioso, una semplice associazione di idee: «alla misura di uno spazio onnicomprensivo quale Roma, tutto saturo di bene e di male, può ben corrispondere un poema dove l’intera casistica dell’umano è pensata come creato e compone, disponendosi sotto un ordinamento etico assoluto, un immenso agglomerato materiale e spirituale» (p. 54). Il teorema è analiticamente dimostrato portando esempi indicativi dalle opere di quegli anni, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* in particolare.

Un capitolo a parte e un’esperienza eccezionale è il viaggio in India con Alberto Moravia (raggiunti da Elsa Morante): un mese e mezzo di lavoro fra il dicembre 1960 e il febbraio 1961 come inviati dei rispettivi quotidiani in cui prestavano servizio. Stefano Pifferi raffronta le due raccolte giornalistiche che scaturirono da quell’avventura, evidenziando lo «sguardo empatico e partecipato dello “scrittore fuori dalle regole”» (p. 71). La narrazione odeporica è declinata nelle sue due componenti fondamentali, l’itinerario e la descrizione, che lo studioso evidenzia con ampie e bellissime citazioni da *L’odore dell’India*.

Con Francesca Sensini ci si sposta nella terra del mito, quella Grecia madre della letteratura occidentale che Pasolini aveva attentamente indagato soprattutto nel versante delle tragedie, non senza ricordare la sua forte presa di posizione contro il regime dei colonnelli al potere tra il 1967 e il 1974, mentre Rosella Lisoni ancora il “viator” alla nuova terra identitaria con la scoperta di quel paesaggio autentico viterbese a sfondo dei capolavori filmici (*Il vangelo secondo Matteo* e *Uccellacci, Uccellini*) e al conseguente innamoramento per la Torre di Chia, ultimo *buen retiro* dell’autore.

Sulla tragedia della morte torna Carlo Serafini, cercando di fare ordine nel mare magno di interventi e pettegolezzi e riportando l’esperienza artistica alla vera natura di Pasolini: un intellettuale scomodo, «un uomo scandaloso per chi volesse denigralo, un uomo innocente, un perseguitato, per

chi volesse difenderlo» (p. 114) Serafini, dopo aver ricostruito gli antefatti e financo la quasi “profetica” intervista di Furio Colombo proprio nel pomeriggio di quel 1° novembre 1975, cita gli epitaffi degli amici, sconvolti dall’episodio, da Moravia a Fallaci a Maraini a Montanelli a Testori: tutti concordi almeno nel riconoscimento della perdita di un cantore di un’epoca di grande trapasso, di uno scrittore dalle «parole brucianti per tutti», come ebbe a ripetere Enzo Siciliano su «la Repubblica» il 9 maggio 2005.

Il volume si chiude con un ricordo di Roberto Villa dell’esperienza a fianco di Pasolini sul set de *Il fiore delle Mille e una notte*: tre mesi e mezzo in diciannove località, nel 1973, per un servizio fotografico che ancora oggi trova spazio di esposizione in tutto il mondo. Difatti la mostra fotografica aveva accompagnato il convegno fino alla fine di gennaio ed era stata successivamente portata all’interno delle scuole, confermando la natura eminentemente divulgativa dell’iniziativa e l’attenzione sempre vigile che l’opera omnia di Pasolini risveglia ancora nelle nuove generazioni.

Shanna Rossi

AA.VV.

Il filellenismo nella cultura italiana dell'Ottocento

a cura di Andrea Scardicchio

Bruxelles

Peter Lang

2023

ISBN 978-2-87574-629-0

Franco D'Intino, *Introduzione*Ioannis Dim. Tsolkas, *La diversità del filellenismo italiano nel quadro europeo*Gerassimos D. Pagratis, *I Greci delle Isole Ionie e il filellenismo. La Repubblica Settinsulare (1800-1807)*Angelo Colombo, *Atene, «scuola d'ogni valor». Conferme e acquisizioni per il filellenismo di Vincenzo Monti*Andrea Scardicchio, *«Fra i classici non pedanti ed i romantici non pazzi». La parabola filellenica di Andrea Mustoxidi*Christian Del Vento, *Foscolo filelleno? Di nuovo sulla questione di Parga*Francesca Sensini, *Patriai t'empore iniquo: Ugo Foscolo e la questione di Parga*Vincenzo Bianco, *Giuseppe Pecchio e l'odeporica filellenica ottocentesca*Silvia Tatti, *Cristina di Belgiojoso e la Grecia*Francesco G. Giannachi, *Il filellenismo dei greci di Puglia nell'ultimo quarto del XIX secolo: Vito Domenico Palumbo e la traduzione dei canti rodii*

La miscellanea è il risultato del convegno internazionale *Il Filellenismo nella cultura italiana dell'800* svoltosi a Lecce, presso l'Università del Salento, il 27 e 28 ottobre 2021, in occasione del secondo centenario della rivoluzione greca. In ordine cronologico dal 1822 al 1890, viene analizzata la produzione di alcuni autori italiani e italo-greci, il cui impegno intellettuale e letterario per la liberazione dal dominio turco-ottomano non fu animato da generica ammirazione per l'antichità di stampo neoclassicista o da fervore romantico per la rivoluzione, ma da precise istanze politiche e culturali, inserite in un contesto più ampio. Pertanto, come sottolinea Franco D'Intino nell'*Introduzione*, il volume ricostruisce e fornisce al lettore «le chiavi di una esaustiva e meglio articolata conoscenza dell'intero Ottocento italiano» (p. 11).

La sezione *Prospettive preliminari*, contenente due contributi, si apre con *La diversità del filellenismo italiano nel quadro europeo*, in cui Ioannis Dim. Tsolkas illustra le peculiarità del fenomeno: «per gli italiani scrivere della liberazione della Grecia non era soltanto un fatto di moda o di ispirazione momentanea, come in altri paesi europei, ma un bisogno patriottico» (p. 20).

L'Italia costituiva per i greci un polo privilegiato di diffusione di idee nuove, che finirono per alimentare l'ideologia del Risorgimento; le due nazioni si sentivano accomunate dalla persistenza di un'antica civiltà e dal dominio straniero. Negli intellettuali delle riviste «Antologia» e «Il Conciliatore» suscitò particolare impressione la vendita di Parga da parte degli inglesi ad Ali Pascià, con la conseguente deportazione degli abitanti a Corfù (1819-1820), la presa di Missolonghi (1826) e la battaglia di Navarino (1827). Lo confermano il trattato *Exposé des faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga* di Andrea Mustoxidi (Parigi, 1820), l'articolo *On Parga* e l'incompiuta *Narrative of events illustrating the vicissitudes and the cession of Parga (1819-1820)* di Ugo Foscolo, opere trattate a più riprese nel corso della miscellanea e ispiratrici di una lunga serie, tra cui *I profughi di Parga* di Giovanni Berchet (1819-1820), l'omonima opera di Francesco Hayez e

L'orfana di Parga (1836) del liberale napoletano Cesare Malpica (1804-1848). Non mancano le autorevoli voci di Cesare Balbo, Terenzio Mamiani e Ippolito Nievo. In particolare Balbo, nelle *Considérations sur le soulèvement des Grecs* (1821) individua nella lotta della civiltà contro la barbarie l'elemento distintivo della rivoluzione greca.

Ne *I Greci delle Isole Ionie e il filellenismo. La Repubblica Settinsulare (1800-1807)* Gerassimos D. Pagratis esamina gli effetti che l'istituzione della Repubblica dell'Eptaneso ebbe sul movimento filellenico. Dalle testimonianze di intellettuali viaggiatori e di combattenti emerge una sfiducia nelle capacità militari e culturali del nuovo stato. Secondo Pagratis, da una parte gli elementi positivi della Repubblica non furono compresi dai contemporanei e, dall'altra, ciò che «ostacolò di più il completamento del progetto per la formazione di uno Stato greco fu il fattore tempo» (p. 49). L'istituzione di una legislazione, della scuola pubblica e di un esercito nazionale si dissolsero insieme alla Repubblica nel luglio 1807; l'inizio della Rivoluzione sarebbe stato spostato al 1814, anno della fondazione della Filiki Eteria.

Aprè la seconda sezione, *Identità filelleniche*, la puntuale ricostruzione di Angelo Colombo delle vicende compositive ed editoriali dei tre sonetti filellenici di Vincenzo Monti, riuniti da Carducci sotto il titolo *Su la rigenerazione della Grecia* (1962). Lo studioso congettura che furono composti nel 1822, lo stesso anno degli otto sonetti di *Un sollievo nella malinconia*, risalenti al soggiorno pesarese presso il genero Giulio Perticari e la figlia Costanza, quando il poeta fu colpito da un'infezione oculare. Le tre diverse redazioni di *Ben vieta alle mie ciglia empio dolor*, di cui Colombo riporta in appendice la trascrizione e il relativo *stemma codicum*, sono influenzate dal carattere saltuario delle frequentazioni con Mustoxidi, che non sempre riusciva a fornire a Monti informazioni simultanee agli avvenimenti. Il poeta esprime la difficoltà nel sostenere la luce con gli occhi e al contempo la libertà del pensiero di volare agli avvenimenti tumultuosi d'Europa, per poi tornare dalla donna amata. Nel manoscritto redatto da Giovanni Antonio Maggi, segretario del poeta, i riferimenti ai fatti di Hydra (28 aprile 1821), di Argo (26 maggio 1821), e alle antiche battaglie di Maratona e Salamina «disegnano con piena evidenza il perimetro geografico dell'autentico argomento politico affrontato in origine dal sonetto, la rivoluzione greca [...]» (p. 69).

E all'analisi della produzione in italiano di Mustoxidi, all'interno delle diverse e complementari tendenze culturali della prima metà dell'Ottocento, è dedicato il contributo di Andrea Scardicchio. Allievo prediletto di Monti e prezioso informatore degli intellettuali italiani sulle prime fasi della Rivoluzione, Mustoxidi aderisce al classicismo del maestro, in quanto «progetto di costruzione di un nuovo orizzonte culturale, di un nuovo modello letterario carico di progettualità e valori, arricchito di componenti etiche e pedagogiche, che si basava proprio sul recupero dell'antichità classica [...] senza, però, nel suo caso, prendere apertamente posizione in favore dei 'classici' rispetto ai 'romantici'[...]» (p. 91). Nel senso di un classicismo non pedante e rinvigorito dalle istanze romantiche della Rivoluzione, significativa è l'attenzione di Mustoxidi alla storia, ai costumi e alle tradizioni del popolo greco, la quale trovò, negli anni '20, una naturale confluenza nella collaborazione con Claude Fauriel per la stesura dei *Chants populaires de la Grèce moderne* (1824). Presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Scardicchio ha rinvenuto due lettere che testimoniano la stretta collaborazione tra Mustoxidi, Manzoni e Fauriel per il recupero di canti popolari in lingua demotica a Venezia e a Trieste. Importante anche la condivisione con l'amico Niccolò Tommaseo di riflessioni linguistiche sulla continuità tra greco antico e moderno e sulla validità storica della lingua demotica.

A metà del volume, gli interventi di Del Vento e Sensini, entrambi dedicati all'impegno di Ugo Foscolo nella causa dell'indipendenza greca, analizzano in modo diverso gli scritti *On Parga* (1819) e l'incompiuto *Narrative*, risalenti all'esilio londinese (1816-1827).

Christian Del Vento sottolinea il ruolo centrale di Foscolo nelle trattative sul futuro delle Isole Ionie, in virtù della sua posizione influente nel partito dei *whig*; tuttavia, *On Parga* subì delle

censure. Tra le cause dell'incompiutezza del *Narrative*, invece, lo studioso ravvisa il cambiamento della situazione politica e il verificarsi della necessità, per l'intellettuale zantiota, di allargare la riflessione di fronte all'opinione pubblica internazionale: la rivoluzione in Spagna, a Napoli e in Piemonte offuscò i fatti di Parga. Nell'*Account of the Revolution of Naples during the years 1798, 1799* («New Monthly Magazine», 1821), Foscolo, nel denunciare le conseguenze del nuovo diritto internazionale e il sistema politico della Santa Alleanza, sviluppa un aspetto della sua teoria della giustizia che era destinato alla terza parte del *Narrative*: intende dimostrare «che il diritto internazionale in quanto legge universale fondata su principi universali di umanità e giustizia non esiste, poiché muta perennemente [...] assieme alle circostanze storiche che lo generano, e come tale è sempre un'emanazione del diritto del più forte» (p. 132).

Francesca Sensini ricostruisce la genesi dell'articolo *On Parga*, di cui analizza le bozze conservate nella Biblioteca Labronica di Livorno. I tagli effettuati da Francis Jeffrey, direttore dell'«Edinburgh Review», investono i passi in cui il poeta zantiota accusa le grandi potenze, tra cui l'Inghilterra, di aver utilizzato Parga per i propri scopi. Gli eventi relativi alle isole ioniche e a Parga sono per Foscolo «materia di un ideale laboratorio di riflessione politica e, nello stesso tempo, terreno di un conflitto eterno tra la violenza del potere e l'aspirazione all'autodeterminazione dei popoli» (p. 138). A partire dai fatti di Orlov (1770), nel filellenismo europeo serpeggiano pessimismo e disillusione in virtù del dubbio sulla capacità dei greci, soprattutto sul piano pratico e militare, di affrancarsi dal giogo turco ed emergere come stato moderno (Pietro Verri, Voltaire); ma alcuni intellettuali - quali Foscolo e Leopardi - superano l'aporia storicizzandola. In una nota dello *Zibaldone* del 1821 (30 agosto 1821, pp. 567-568 [1591-1593]), Leopardi invita a considerare la storia greca come un *continuum*, ammirando la capacità di autoconservazione dei Greci; in tal senso per Foscolo «la Grecia è modello storico e culturale e abito etico» (p. 143).

Nel suo contributo, Vincenzo Bianco disegna il profilo e la poetica del politico liberale e letterato romantico Giuseppe Pecchio, autore di *A picture of Greece in 1825*, un resoconto odeporico della sua missione diplomatica in Grecia per conto del comitato filellenico londinese. Il letterato de «Il Conciliatore», convinto del ruolo decisivo dell'istruzione nel processo di affrancamento ed emancipazione del popolo greco, è «periegeta rigoroso [...], munito della bisaccia più lieve, contenente il bisturi del realismo e la *paideia* classica, intesa come sapere dinamico e non come erudizione stantia» (p. 160). Le descrizioni etnografiche e le sequenze riflessive sono volte a trarre insegnamenti utili per rendere più efficiente la macchina rivoluzionaria; lo sgomento di fronte a eventi come l'assedio di Navarino, la morte eroica del conte Santorre di Santarosa, nonché la barbara uccisione di Lascarina Bubulina, viene espresso in toni anti-epici.

In *Cristina di Belgiojoso e la Grecia*, Silvia Tatti ricostruisce la produzione letteraria e il particolare filellenismo della principessa milanese all'indomani della Repubblica romana: influenzata dall'ambiente parigino frequentato durante il primo esilio, nel 1849 la scrittrice sceglieva di partire per la Grecia e poi per la Turchia, dove la sua produzione giornalistica e politica subisce una svolta e «si confronta con le potenzialità espressive anche narrative della scrittura, all'origine di una corposa produzione di testi odeporici, memorialistici, romanzeschi [...]» (pp. 170-171). Nei *Souvenirs dans l'exil*, un diario di viaggio in forma di epistole fittizie inviate all'amica Caroline Joubert, Cristina osserva la realtà greca polemizzando contro la monarchia e mettendo in evidenza l'arretratezza culturale e materiale del paese, nell'ottica di una superiorità della civiltà occidentale; nonostante la sistematica demolizione della *grécomanie*, Cristina «rintraccia un originario spirito greco libertario e ribelle» (p. 179) nei klepti e nei briganti.

A suggellare il volume, il contributo di Francesco G. Giannachi esplora l'esperienza filellenica nel Salento, illustrando l'opera di traduzione e diffusione della letteratura neogreca da parte dell'intellettuale calimerese Vito Domenico Palumbo (1854-1918). Poeta e cultore di canti e racconti di tradizione orale in grico, nel 1879 appronta una traduzione metrica dei *Canti Rodii*, venticinque canti popolari d'argomento amoroso, di cui propone la prefazione all'orientalista e

glottologo Angelo De Gubernatis, già suo docente universitario. Presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, Giannachi ha rinvenuto venticinque lettere di Palumbo indirizzate a De Gubernatis, grazie alle quali è possibile ricostruire la genesi editoriale della prima edizione dei *Canti* sotto il titolo di *Alfabeto d'amore*: «a riprova che il vero interesse per i *Canti Rodii* era nato proprio da evidenti analogie lessicali o contenutistiche che il Nostro aveva riscontrato tra quei versi [...] e la letteratura greca di tradizione orale» (p. 195), Palumbo esprime l'intento di apporre al volume una nota sul dialetto greco salentino. Forse dissuaso dal glottologo nel «mettere in evidenza un aspetto che poteva apparire marginale» (p. 195), essa non compare né nell'edizione del 1882 né in quella del 1913. L'impegno di conoscenza e diffusione della letteratura neogreca in Italia da parte di Palumbo, meritevole di ulteriore approfondimento, chiude così la parabola cronologica del filellenismo italiano dell'Ottocento.

Lucia Battistel

AA.VV.

«*Il tramonto d'Europa*». *Ungaretti e le poetiche del Secondo Novecento*

a cura di Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio

Firenze

Firenze University Press

2023

ISBN 979-12-215-0125-4

Eleonora Conti, *La poesia di Ungaretti e le evoluzioni della critica novecentesca*Teresa Spignoli, *Tra "nuova allegria" e "frattura abissale": la poetica di Ungaretti negli anni Cinquanta*Francesco Sielo, *Ungaretti e i dati di realtà nel secondo Novecento: interpretazioni e letture di Raboni, Sereni e Luzi*Giovanna Lo Monaco, *Un maestro d'inquietudine. Ungaretti, Sanguineti e il Gruppo 63*Stefano Giovannuzzi, *Ungaretti e i "giovani": una riflessione sulla poesia negli anni Settanta*Mario Domenichelli, *Ungaretti attraverso metafisica e barocco: Góngora, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé*Monica Venturini, *La poetica della conchiglia. Tra Ungaretti e Joyce*Alexandra Zingone, *L'"impronta" di Ungaretti e il linguaggio visivo di Dorazio*Antonio Saccone, *"che il tempo torni ad essere tempo". Note sull'ultimo Ungaretti teorico e critico della letteratura*Antonio D'Ambrosio, *"In principio era il verso". Giuseppe De Robertis e le varianti di Ungaretti*Silvia Zoppi Garampi, *Ungaretti nella seconda metà del Novecento attraverso l'archivio di Leone Piccioni*

Il volume curato da Spignoli, Manghetti, Lo Monaco e Caporiccio, frutto di una collaborazione dell'Università di Firenze e del Gabinetto Vieusseux e felice risultato di un cambio di programma reso necessario dall'emergenza pandemica – si era pensato, inizialmente, ad un convegno per festeggiare i cinquant'anni dalla morte del poeta – testimonia il desiderio e la necessità di tornare a riflettere sull'eredità culturale e umana di Giuseppe Ungaretti. Il titolo, "*Il tramonto d'Europa*", avverte subito il lettore circa l'attenzione dedicata al contesto spazio-temporale in cui prende origine l'opera del poeta. I contributi qui raccolti evidenziano infatti la rilevanza della poesia ungarettiana in relazione al contesto culturale del 'secolo breve' in Occidente, non confinando il suo lascito poetico alla sola *Allegria*.

Come premesso nell'*Introduzione* da Spignoli (pp. 7-9), un primo gruppo di saggi (Conti, Spignoli, Sielo) mira a comprendere l'evoluzione della percezione critica dell'opera di Ungaretti: dalle prime recensioni, che mostrarono grande fatica nel confrontarsi con la parola del poeta, ritenuta il risultato di pura casualità o arido tecnicismo, agli anni Sessanta. Approfondiscono inoltre l'eredità lasciata da Ungaretti, riletta dall'occhio critico di, tra gli altri, Raboni, Luzi e Sereni, e puntano ad una riqualificazione della fase conclusiva dell'opera ungarettiana. Nello specifico, è Conti a rievocare la prima critica anti-ungarettiana, impegnandosi nel liberare il poeta dall'«icona trita e grottesca» (p. 26) dell'uomo di pena. Spignoli e Sielo focalizzano invece dell'autore la poesia tarda: se la prima studiosa guarda agli anni '50-'60, cerniera tra il tramonto della fase ermetica e lo sperimentalismo linguistico impegnato degli ultimi anni, ricordando l'inclusione di Ungaretti nelle più importanti antologie del tempo quali l'*Antologia della poesia italiana 1909-1949* (p. 35) e *Lirica del Novecento* (p. 40), quest'ultimo sottolinea il primato ungarettiano nell'aver «messo in atto una

poetica che lo riconducesse vicino alle giovani generazioni» (p. 53), vagliandone la lezione poetica nel Sereni del *Diario d'Algeria* (1947) e nel Luzi di *Onore del vero* (1957). Anche altri saggi della seconda sezione tornano a mettere a fuoco il dialogo di Ungaretti con i giovani; si tratta, innanzitutto, dei contributi di Lo Monaco, che indaga il legame tra Ungaretti e i neoavanguardisti – Sanguineti *in primis* –, insistendo sulla possibilità di un effettivo «passaggio di consegne» (p. 63) che vada «oltre i limiti dell'episodicità» (p. 64), e quello di Giovannuzzi, che si concentra per lo più sugli anni '70 e la poesia di Conte e Baudino, più simpatizzante per Ungaretti che per Montale. Ad accomunare i saggi che seguono, quelli di Domenichelli e di Venturini, oltre al taglio comparatista, è l'attenzione riservata al tema del Barocco, riconosciuto quale «tratto portante dell'estetica, e della poetica del Novecento» (p. 97) e, nello specifico, di quella ungarettiana. Per Venturini – d'accordo con Baroncini – è proprio il simbolo della conchiglia, archetipo biblico e ovidiano, giunto al poeta per mediazione del simbolismo barocco, di Joyce e di Bachelard, a farsi emblema della sua poesia tarda. Sarà ancora Saccone, dopo il saggio di Zingone che approfondisce l'impronta ungarettiana sulla poetica artistica di Piero Dorazio, rivelandone un'«analogia piena di intenti» (p. 124), a percorrere la via inaugurata da Domenichelli e Venturini, a tornare a riflettere sulla matrice barocca, rievocando un'intervista rilasciata dal poeta a Ferdinando Camon nel 1965 (p. 148). Un altro filo rosso lega il saggio di Saccone a quello appena precedente di Zingone: il merito di sottolineare la vitalità intrinseca alle ricerche interdisciplinari, che hanno l'onore e l'onere di rendere conto della permeabilità tra le scienze. Se Zingone focalizzava il dialogo tra la parola e l'arte figurativa, soffermandosi sulla resa pittorica del «pensiero perturbante e conflittuale della luce» (p. 132) ungarettiana, Saccone rievoca anche l'Ungaretti critico che, a partire dagli anni Sessanta, chiamato a esprimersi su personaggi del tempo – non solo, dunque, poeti o letterati *stricto sensu* –, riflette sulla poesia-canzone di Allen Ginsberg e Bob Dylan, in un gioco costante di «tradizione e innovazione» (p. 152) di linguaggi. Lavora su un altro fronte invece D'Ambrosio, che propone un saggio di natura prettamente filologica. L'autore, sulle orme di Contini, rievoca l'importanza storica dell'edizione genetica di *Vita d'un uomo* del 1945, curata da De Robertis, «coraggiosissimo esempio della nascente 'critica degli scartafacci'» (p. 168) che, in dissonanza con l'estetica crociana, segnò «uno spartiacque nel rapporto di Ungaretti con la sua poesia» (p. 158), scopertasi *opus in fieri*. Il saggio è riccamente corredato da riferimenti testuali ed esempi di intervento di modifica autoriale secondo le cinque tipologie già derobertiane. Da ultimo, Zoppi Garampi dà dettagliata notizia dei documenti ungarettiani conservati nello studio di Leone Piccioni e donati dalla figlia di quest'ultimo all'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Tra questi, si ricordano componimenti manoscritti ricchi di varianti, corrispondenze private e articoli dattiloscritti che testimoniano «venticinque anni di assidua frequentazione» (p. 185) tra il poeta e il critico che, prima e più di altri, fu in grado di cogliere «il valore letterario, umano e morale» (p. 186) di questa esperienza poetica. Il volume, che si apriva con una rievocazione storica della prima critica anti-ungarettiana, si chiude così con una prospettiva e una speranza di ricerca: le carte ungarettiane lasciate a Piccioni rimangono in attesa di altri studi e approfondimenti.

In definitiva, la miscellanea si distingue per la sua puntualità nell'offrire una panoramica completa dell'importanza storica di un poeta che fu anzitutto un uomo profondamente coinvolto nelle dinamiche culturali del suo tempo. Un ulteriore punto di forza del volume è rappresentato dalla sua ricchezza di approcci: vi si trovano contributi di natura più prettamente letteraria o storica, di taglio comparatistico o di interesse artistico. I saggi non rappresentano, però, una disordinata colletanea di contributi accomunati solo da un unico tema, ma la loro sapiente collocazione all'interno dell'opera, operata su base di piccoli richiami, garantisce un'armonica dissolvenza tra le parti, un reciproco richiamarsi di un saggio con un altro. Solo una pluralità di approcci – sapientemente orchestrata, come in questo caso, dalle curatrici – poteva consentire di cogliere a pieno, senza limitazioni meramente letterarie, la multidimensionalità dell'eredità culturale di Ungaretti e la vivacità, ancora attualissima, della sua lezione.

Stefano Bragato

AA.VV.

La carta veloce: figure, temi e politiche del giornalismo italiano dell'Ottocento

a cura di Morena Corradi e Silvia Valisa

Milano

Franco Angeli

2021

ISBN 9788835117469

Morena Corradi e Silvia Valisa, *Introduzione*Loredana Palma, *Un giornalista dimenticato della Napoli preunitaria: Vincenzo Torelli*Patrizia Landi, *Novità per un pubblico nuovo. Periodici femminili e umoristici a Milano prima dell'Unità*Massimo Castellozzi, *Dall'«Uomo di Pietra» al «Gazzettino rosa»: «La Frusta» di Antonio Picozzi*Morena Corradi, *Il giornalismo di Achille Bizzoni e Leone Fortis: paradigmi e sfide di una nuova professione nell'Italia unita*Bianca Maria Antolini, *Il «Giornale della Società del Quartetto di Milano» (1864-1865): un episodio del giornalismo musicale nell'Italia unita*Alessandra Palidda, *L'impresario editore e l'editore impresario: Edoardo Sonzogno e «Il Teatro illustrato» (1880-1892)*Maurizio Punzo, *Un «faro» per il socialismo. I primi dieci anni della «Critica Sociale»*Sara Boezio, *Un «Bilancio del Secolo XIX»: resoconti fin de siècle ne «La Vita Internazionale – rassegna quindicinale politica, scientifica e letteraria» di Ernesto Teodoro Moneta*Silvia Valisa, *Un secolo dopo l'altro: i periodici ottocenteschi e la conservazione digitale. Principali repository digitali (aggregatori o iniziative di digitalizzazione)*

Il volume curato da Morena Corradi e Silvia Valisa conferma ancora una volta la centralità della stampa, e in particolare della stampa periodica, nella creazione durante tutto l'Ottocento di una sfera discorsiva pubblica, di dimensioni sia locali sia panitaliane, essenziale per la costruzione di una comune identità nazionale. Il libro raccoglie nove saggi di altrettanti autori e autrici, provenienti da diversi ambiti disciplinari (storia, letteratura, storia della musica): una convergenza che permette di affrontare lo studio del giornalismo ottocentesco da più punti di vista, soffermandosi su diversi nodi tematici, spesso tra loro interrelati. Ogni saggio si concentra su una testata, una personalità o un tema in particolare: l'obiettivo è costruire una rappresentazione composita ma unitaria del fenomeno della "carta veloce", proponendo studi su materiali ancora poco esplorati, o sui quali si operano scavi più approfonditi.

Le domande di ricerca alla base del libro spaziano tra più aree scientifiche, che riguardano non solo i periodici in sé ma anche la costruzione di una nuova comunità immaginata: qual è e come si compone il pubblico dei lettori e delle lettrici dell'Ottocento? Che ruolo hanno i periodici nella formazione degli italiani e delle italiane, e nell'educazione alla lettura? Quali sono i rapporti tra i giornali, le istituzioni e il potere politico? Come osservano nell'introduzione le stesse curatrici, le relative risposte permettono di isolare alcuni nodi tematici fondamentali del libro.

Un primo tema che emerge dal volume è la varietà e la diversa destinazione d'uso dei periodici ottocenteschi. Questo è evidente già nel primo saggio, di Loredana Palma, dedicato al giornalista Vincenzo Torelli (1807-1882), fondatore della rivista «Omnibus» (1833-1882), attivissima nel campo della critica teatrale, nei dibattiti politico-culturali, nelle pubblicazioni letterarie (tra cui diversi *feuilleton*, importantissimi per lo sviluppo e la diffusione della lettura). A questo tipo di

periodico omnicomprensivo e altamente culturale si affiancano infatti negli stessi anni fogli mirati a fasce di pubblico più specifiche – spesso emergenti –, come analizzato da Patrizia Landi nel secondo contributo, dedicato a periodici indirizzati alle donne (quali «Il Corriere delle dame», di lettura più raffinata, e i più basso-borghesi «La ricamatrice» e «Ore casalinghe») e umoristici (quali «Il Pungolo» e «L’Uomo di Pietra»). Sempre a quest’ultima categoria appartengono anche le riviste analizzate da Morena Corradi nel quarto saggio, cioè lo stesso «Pungolo» (diretto da Leone Fortis, di orientamento moderato) e il «Gazzettino Rosa» (diretto da Achille Bizzoni, più democratico), spesso colpite, come osserva l’autrice, da continue censure e sequestri per i loro toni.

Anche «La Frusta» (1865-1870), fondato da Antonio Picozzi e su cui si concentra il terzo saggio, scritto da Massimo Castellozzi, rientra nel novero dei periodici umoristici. L’autore si sofferma diffusamente anche sugli orientamenti politici del foglio; e la linea politica, altro tema importante del volume, è centrale nel contributo di Maurizio Punzo (il settimo), dedicato ai primi anni di «Critica Sociale» (diretto da Filippo Turati dal 1891), foglio repubblicano, progressista, finalizzato alla preparazione della nascita del Partito dei lavoratori italiani, che continuava il precedente «Cuore e critica», fondato nel 1887 da Arcangelo Ghislieri con simili obiettivi sociali e progressisti. Un ulteriore nodo tematico centrale nel volume è la diffusione di periodici interdisciplinari e intermediali, in particolare musicali. Il quinto saggio, di Bianca Maria Antolini, analizza ad esempio il «Giornale della Società del Quartetto», fondato a Milano da Ricordi nel 1863 e fondamentale nella diffusione di critica musicale colta, dal melodramma, al canto, al quartetto, a questioni di politica musicale. Il quinto saggio, di Alessandra Palidda, è dedicato invece alla centralità nell’editoria periodica dell’epoca di Sonzogno, che sceglie un posizionamento di mercato medio-basso, andando a raggiungere le nuove fasce di lettori sviluppatasi con la crescente alfabetizzazione del Paese. Sonzogno fonda nel 1880 la rivista «Il Teatro Illustrato», potente mezzo di diffusione delle proprie attività musicali e teatrali. Da questi saggi emerge come la musica – e il melodramma in particolare – e il teatro abbiano giocato un ruolo fondamentale nella costruzione dell’identità nazionale italiana nel secondo Ottocento.

Alla dimensione internazionale del giornalismo italiano dell’Ottocento è dedicato invece il saggio di Sara Boezio, che si concentra sulla rubrica “Il bilancio del secolo XIX” della rivista «La Vita Internazionale». La rivista fu fondata nel 1898 da Ernesto Teodoro Moneta, già direttore del «Secolo» e promulgatore di un giornalismo fortemente aperto verso l’estero. La rubrica, che si inseriva nel coevo discorso pubblico sull’imminente fine del secolo, analizzava varie tematiche – dall’economia, alla recente storia italiana, ai progressi scientifici – con un occhio internazionale, forte anche della collaborazione di famosi letterati, studiosi e scienziati.

Al «Secolo» è dedicato l’ultimo saggio del volume, di Silvia Valisa, che ne descrive il progetto di digitalizzazione portato avanti congiuntamente dalla Florida State University e dalla Biblioteca Braidense di Milano. L’impresa, che si concluderà nel 2025, è di grande importanza per il dibattito scientifico sull’Ottocento, perché mette a disposizione di studiosi e studiosi uno dei periodici più importanti dell’epoca, edito da una delle più importanti case editrici, Sonzogno. Utilissima anche la disanima che fa l’autrice dei maggiori progetti di digitalizzazione in corso, di cui dà conto anche di problemi e complessità.

Di amplissima utilità anche la lista in coda al volume, che dà notizie della disponibilità online dei periodici menzionati. *La carta veloce* è un volume essenziale per comprendere non solo il giornalismo dell’Ottocento, ma anche il processo di costruzione dell’identità nazionale italiana e del suo dibattito vivo, quotidiano. Ne è consigliata la lettura a livello sia scientifico che didattico, in corsi sulla letteratura dell’Ottocento.

Tommaso Dal Monte

AA.VV.

La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità

A cura di Giuliana Benvenuti

Torino

Einaudi

2023

ISBN 9788806257309

Giuliana Benvenuti, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*Vincenzo Russo, *Una storia di interstizi: divenire José Saramago*Chiara Lombardi, *Voci da lontani margini: autofinzioni di John Maxwell Coetzee*Beniamino Della Gala, *Un long seller transmediale: Il nome della rosa di Umberto Eco*Sergia Adamo, *Traiettorie postcoloniali: l'autorialità poliedrica di Salman Rushdie*Paola Scrolavezza, *Fra global novel e letteratura prêt-à-porter: il brand Murakami Haruki*Valerio Massimo De Angelis, *Le pagine e gli schemi: il metaverso di Stephen King*Marina Guglielmi, *L'autrice e il fandom: la saga di Harry Potter e J. K. Rowling*Filippo Pennacchio, *L'autore come fenomeno transmediale: Le particelle elementari e Michel Houellebecq*Raffaella Baccolini, *Appropriazioni femministe e commerciali: Il racconto dell'Ancella di Margaret Atwood*Maria Rizzarelli, *Eccedenze transmediali del romanzo: Il Museo dell'innocenza di Orhan Pamuk*Tiziana de Rogatis, *Tra global novel e storytelling transmediale: L'amica geniale di Elena Ferrante*

Il volume curato da Giuliana Benvenuti offre un quadro delle funzioni svolte dal romanzo nel sistema produttivo e artistico contemporaneo, nel quale domina un panorama globalizzato e transmediale. I saggi raccolti esaminano esclusivamente autori di best-seller, la maggior parte dei quali è stata anche oggetto di interesse scientifico in campo accademico. Il libro procede soffermandosi su alcuni casi di studio particolarmente significativi, che consentono di osservare più da vicino la dinamica di determinati fenomeni, sempre più diffusi nella produzione culturale contemporanea.

Il campione prescelto avvicina il libro ad altre pubblicazioni recenti, come *Anatomia del best seller* di Stefano Calabrese o *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario* di Gianluigi Simonetti. Ma se l'idea di «anatomia», richiamata nei titoli di Calabrese e Simonetti, allude a una nozione statica del testo, *La letteratura oggi* è interessato soprattutto alla fase produttiva, di ricezione e uso dei testi: uno sguardo «cinetico» e originale, che si sofferma sul mutamento e vi adatta i propri strumenti ermeneutici.

Il volume è composto da due sezioni: un lungo saggio introduttivo della curatrice, a cui seguono undici casi di studio incentrati su singoli autori.

Il lavoro di Benvenuti ricostruisce le condizioni materiali del sistema mediale affermatosi a partire dagli anni Sessanta. I due momenti di svolta sono individuati nella creazione dei grandi conglomerati multimediali, che, tra gli anni Sessanta e Ottanta, hanno accentrato la produzione editoriale (la *Age of Acquisitions*), e poi nella rivoluzione digitale del nuovo millennio (la *Age of Amazon*). A fianco di questo prezioso lavoro di sociologia della letteratura, viene dato conto anche degli effetti testuali – rilevabili, cioè, all'interno dei testi – generati dal sistema produttivo. Per esempio, osserva Benvenuti, la globalizzazione del mercato editoriale ha comportato la necessità di

adottare strategie di glocalismo, oppure di creare romanzi *born-translated* e adattabili alla traduzione intersemiotica.

I saggi che seguono in parte esemplificano e in parte articolano i punti dell'introduzione, elaborando un quadro più mosso, e mostrando quindi l'ampia gamma di possibilità a cui autori e autrici contemporanei hanno dato voce.

Vincenzo Russo ripercorre la carriera di José Saramago, soffermandosi sull'influenza assunta dalle auto-esegesi e dai testi autobiografici nella ricezione delle sue opere. Viene poi ricostruito il rapporto tra lo scrittore e il regista Fernando Meirelles, che nel 2008 ha diretto la trasposizione cinematografica di *Cecità*: un rapporto caratterizzato dalla tensione tra la volontà di controllo di Saramago e quella di affrancamento di Meirelles, ma che alla fine ha prodotto un film lodato dal pubblico, dai critici e da Saramago stesso. È uno di quei casi in cui la trasposizione mediale arricchisce il testo di partenza, rimanendovi comunque fedele, dimostrando come nell'era contemporanea il testo letterario diventi sempre più un dispositivo aperto a ulteriori forme espressive.

Chiara Lombardi legge l'opera di John Maxwell Coetzee attraverso la nozione di margine: unendo questioni etiche e politiche a strutture narrative allegoriche e votate all'intertestualità, l'autore sudafricano conferisce un respiro universale alle sue pagine, che seppure originano spesso da contesti marginali, finiscono per toccare temi che interessano tutta l'antropologia occidentale contemporanea. Lombardi evidenzia poi come Coetzee abbia analizzato approfonditamente il ruolo e la figura autoriale, tratto che lo accomuna ad altri scrittori presenti nel volume.

Beniamino Della Gala incentra il proprio saggio sul *Nome della rosa* di Umberto Eco, di cui indaga le ragioni del successo e la produttività transmediale. Modello del best-seller di qualità, il romanzo arriva alla fama internazionale grazie a oculare strategie testuali ed extra-testuali. Tra i numerosi adattamenti, Della Gala si concentra sulla trasposizione cinematografica di Arnaud, fedele all'originale anche se a conti fatti incapace di restituire la stratificazione e la complessità del testo letterario, e sull'espansione proposta dall'omonima miniserie del 2019. Quest'ultima, coprodotta da Italia e Germania, tentava (con scarso successo, valutando gli indici d'ascolto) di inserirsi nella scia delle saghe *epico-fantasy* di ambientazione medievale e di promuovere il *brand-Italia*, con riprese di paesaggi suggestivi, anche se non citati nel romanzo.

Sergia Adamo si confronta con il caso estremo di Salman Rushdie: la *fatwa* del 1989 e il recente attentato hanno reso lo scrittore un emblema della forza eversiva della letteratura (e dei correlati rischi che un intellettuale può correre), spingendo anche a facili mitizzazioni. Adamo, invece, analizza con rigore la figura poliedrica di Rushdie, inquadrandola in tre cornici tra loro dialoganti: lo scrittore, l'intellettuale postcoloniale e la star mediatica. Ampio spazio è dedicato ai *Figli della mezzanotte* che, insieme agli scritti teorici e agli interventi pubblici di Rushdie, ha avuto un ruolo decisivo nel delineare i tratti caratteristici del romanzo postcoloniale.

Il saggio di Paola Scrolavezza è dedicato allo scrittore giapponese Murakami Haruki. Criticato in patria per il disimpegno politico delle sue opere, ha riscosso un successo globale tra le giovani generazioni, che si sono riconosciute nella sua scrittura ibrida e ricca di riferimenti pop. Scrolavezza approfondisce, poi, le ragioni del trionfo di *Norwegian Wood*, a cui hanno contribuito le strategie di glocalismo presenti nel romanzo e la sua interpretazione in chiave autobiografica, che, suggerita da Murakami all'interno del testo e in interventi successivi, ha suscitato la curiosità del pubblico.

Valerio Massimo De Angelis legge la produzione di Stephen King tramite la nozione di metaverso, inteso come uno spazio originato dalla permeabilità delle soglie che separano media diversi, mondi finzionali distinti e spazi ontologicamente separati. La tesi del saggio è che ogni nuova narrazione letteraria o filmica originata dalle opere di King ridefinisca il metaverso kinghiano: sia perché aggiunge dettagli alla biografia dei personaggi finzionali, sia perché induce lo scrittore a ripensare e ridiscutere le proprie opere (come avvenuto, ad esempio, a seguito della nota *querelle* King-Kubrick su *Shining*).

Marina Guglielmi si interroga sulle ragioni letterarie del successo di *Harry Potter*, evidenziando l'importanza della strategia seriale e di alcuni temi della saga. Artefice prima del successo, però, è stata J. K. Rowling, scrittrice capace di mantenere il controllo sulla propria creatura nonostante le espansioni transmediali. La parte più interessante del saggio è proprio quella dedicata al ruolo del *fandom* nella costruzione e nella ricezione dell'universo magico, in una dinamica complessa tra impulso creativo e sfruttamento a fini commerciali della passione del pubblico.

L'opera di Michel Houellebecq è oggetto del saggio di Filippo Pennacchio. Oltre ad alcune coincidenze che ne hanno accresciuto la popolarità – l'uscita di *Sottomissione* il giorno dell'attentato a Charlie Hebdo – Houellebecq è diventato un'icona assecondando tutti gli stereotipi che lo riguardano. Per via della sua inclinazione a più forme artistiche, Pennacchio considera Houellebecq uno scrittore votato alla multimedialità: questa osservazione, unita a un'attenta analisi delle *Particelle elementari*, conferma la diagnosi, già formulata da Pennacchio in *Eccessi d'autore*, della rinnovata centralità della figura autoriale nella scena artistica contemporanea.

Raffaella Baccolini contestualizza *Il racconto dell'ancella* di Margaret Atwood nel genere della distopia, da cui però si distanzia in modo originale. Un elemento distintivo del romanzo è la riappropriazione del linguaggio da parte della protagonista, che dota il testo di una forte carica metalinguistica (per quanto, si noti, questi aspetti vadano perduti nella traduzione italiana). Baccolini si concentra poi sulla serie televisiva del 2017, il cui successo globale ha reso l'abito delle Ancelle un simbolo utilizzato da alcuni gruppi di donne, soprattutto durante le manifestazioni contro il governo di Donald Trump. Se Baccolini valorizza questa forma di appropriazione in chiave politica, mette anche in guardia dalla banalizzazione del simbolo e dal suo sfruttamento a fini puramente commerciali.

Maria Rizzarelli dedica il suo intervento allo scrittore turco Orhan Pamuk, esponendo il caso dell'operazione transmediale più complessa e articolata di cui si dà conto nell'intero volume: nelle ultime pagine del romanzo *Il museo dell'innocenza*, il protagonista Kemal affida a Pamuk, autore-personaggio, il compito di redigere un catalogo per il museo che, nella finzione letteraria, ha costruito Kemal stesso. Da questa soluzione diegetica sono nati nel 2012 l'allestimento fisico del museo e la redazione del catalogo, entrambe ad opera di Pamuk.

Chiude il volume il saggio di Tiziana de Rogatis su Elena Ferrante. L'autrice sottolinea il doppio livello di lettura della tetralogia dell'*Amica geniale*, che oppone a un piano descrittivo di stampo neorealista una serie di vuoti e assenze da cui emergono gli aspetti più perturbanti della storia. Viene poi rilevato come Ferrante si incarichi di dar forma all'esperienza della realtà, rispondendo a un bisogno di modelli tipico della letteratura globale. In riferimento alla serie televisiva, invece, de Rogatis si concentra sui mezzi tecnici (movimenti di macchina, montaggio, musica ecc.) utilizzati dai registi per rappresentare le dinamiche e i sentimenti suscitati dalle pratiche di «sconfinamento», termine con cui de Rogatis indica i tentativi delle protagoniste di fuoriuscire dagli spazi in cui la società patriarcale le relega.

Complessivamente, i capitoli dedicati ai casi di studio sono strutturati in modo simile. La prima parte è rivolta all'analisi dei testi, affrontati con strumenti critici tradizionali (soprattutto critica tematica e narratologia, accostate a un uso sapiente dei dati biografici). In queste letture si intuisce una duplice volontà: far emergere la poetica dello scrittore attraverso l'esame di un'opera paradigmatica e trovare nella forma dell'opera le ragioni del suo successo commerciale.

Confrontando i saggi, emerge come i temi che riscuotono maggior consenso siano quelli in forte sintonia con l'attualità: la condizione femminile in Ferrante e Atwood; le rivendicazioni di identità marginali in Coetzee e Rushdie; la crisi del soggetto occidentale in Houellebecq e Saramago. Dal punto di vista delle forme, invece, la costante risiede nella centralità assunta dall'autore sia all'interno del testo, secondo modi più o meno aderenti all'*autofiction* (Coetzee, Pamuk, Murakami), sia nei meccanismi di promozione, controllo e commento della propria opera (Rushdie, King, Houellebecq, Ferrante).

L'attenzione dei saggi si rivolge poi agli adattamenti e alle espansioni transmediali, esaminati più sotto l'aspetto produttivo che da un punto di vista esegetico. Questa scelta, coerente con l'impostazione del volume, porta a concedere minor spazio a uno studio più sistematico dei modi in cui i media possono tradurre e articolare nel loro linguaggio specifico il messaggio del testo letterario (aspetto, questo, che potrà sicuramente essere sviluppato altrove). *La letteratura oggi* propone così un metodo di studio coeso e funzionale a investigare i fenomeni artistici nel nuovo contesto produttivo, ma suggerisce anche altri percorsi ermeneutici per studiare la letteratura del presente.

Claudia Carmina

AA.VV.

Leggere e rileggere Sciascia

a cura di Davide Dalmas e Tiziano Toracca

Lausanne

Peter Lang

2023

ISBN 978-28-7574-694-8

Davide Dalmas, Tiziano Toracca, *Introduzione*Massimiliano Tortora, *Reagire alla crisi del realismo: Le parrocchie di Regalpetra (1956)*Albertina Fontana, *Lecture e riletture (editoriali) de Gli zii di Sicilia (1958): dall'Italia alla Germania*Matteo Di Gesù, *I giorni della civetta*Fabio Moliterni, «*La campagna misteriosa ed informe*». *Voci, punti di vista e isotopie nel Consiglio d'Egitto (1963)*Davide Dalmas, *Il libro che non finirà mai. Rilettura e riscrittura di Morte dell'inquisitore (1964)*Maria Rizzarelli, «*Il bianco lampeggiare della carne*». *Per una lettura in 'contro-luce' di A ciascuno il suo (1966)*Margherita Martinengo, *Strategie di ambiguità nel Contesto (1971)*Luciano Curreri, *Paragrafetti per leggere (e ritornare a) Sciascia: brevi entrées en matière a partire da La frode (1967) e accostamenti a Il mare colore del vino (1973)*Jacopo Turini, *Il gioco del silenzio. Per una lettura spaziale di Todo modo (1974)*Tiziano Toracca, «*Una "forza di scambio" incontenibile*»: *La scomparsa di Majorana (1975)*Sergio Russo, *Ma «un padre ci vuole»: i giochi a nascondersi nel Candido (1977) di Leonardo Sciascia*Isotta Piazza, *Dal "romanzo Moro" al J'accuse (e ritorno)*Silvia Contarini, *Sinopie manzoniane: Sciascia lettore de La Colonna Infame*Margherita Quaglino, *Il «punto della ripresa»: le Cronachette (1985)*Giuseppe Traina, *Due noterelle aggiuntive per Il cavaliere e la morte (1988)*Beatrice Manetti, *Un piccolo romanzo (giallo) fiume: Una storia semplice (1989)*Chiara Fenoglio, *Alla ricerca di una morfologia del reale: Fatti diversi di storia letteraria e civile (1989)*

Il volume *Leggere e rileggere Sciascia*, a cura di Davide Dalmas e Tiziano Toracca, raccoglie diciassette saggi di autori diversi che analizzano altrettante opere di Leonardo Sciascia, proponendo un attraversamento complessivo della produzione dello scrittore di Racalmuto all'insegna della doppia chiave del «leggere» e del «rileggere».

La pratica della rilettura è del resto particolarmente cara a Sciascia che nel saggio *Del rileggere* spiega come «un libro non esiste in sé, e non soltanto per l'ovvio fatto che la sua vera esistenza, al di là della fisicità, consiste nell'essere letto, ma soprattutto perché è diverso per ogni generazioni di lettori, per ogni singolo lettore e per lo stesso singolo lettore che torna a leggerlo» (Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 256). Ogni rilettura è per Sciascia anche una «riscrittura», un modo di riconsiderare il passato dalla prospettiva del presente, nella convinzione che la letteratura non sia un mondo separato dal mondo, ma una lente che ci permette di guardare più acutamente dentro la vita. Per questo rileggere è anche un atto di responsabilità e di «disperata

consapevolezza» (ivi, p. 260), che permette di andare più addentro al significato di un libro per rimettere in discussione e rinegoziare continuamente il significato da attribuire alla realtà. Come dichiarano i curatori nell'introduzione, la prospettiva duplice del «leggere» e del «rileggere» è anche alla base della logica di costruzione del volume: ai contributi di studiosi che hanno una lunga familiarità con Sciascia si affiancano infatti i saggi di chi per la prima volta si confronta qui con la sua produzione. Da questa scelta di fondo deriva il senso di un bilancio e di una verifica: a tanti anni dalla sua morte, la voce di Sciascia continua ancora a parlare alle nuove generazioni e i nodi cruciali della sua scrittura mantengono tuttora inalterata la loro attualità, sollecitando nuove interpretazioni, che dialogano con la tradizione critica, rielaborandone e aggiornandone le acquisizioni.

Ciascun intervento ospitato in *Leggere e rileggere Sciascia* affronta un'opera specifica e ne riporta nel titolo la data di pubblicazione. La disposizione dei saggi segue l'ordine della cronologia delle opere di volta in volta esaminate, in modo da disegnare una parabola che va dalla pubblicazione nel 1956 delle *Parrocchie di Regalpetra* al 1989, anno della morte dello scrittore, in cui escono *Una storia semplice* e *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. L'obiettivo di questo impianto cronologico non è l'eshaustività della ricostruzione storiografica. Il percorso che viene tracciato saggio dopo saggio mira invece a far emergere in filigrana alcuni elementi di persistenza e di evoluzione, componendo un ritratto dello scrittore che affiora per frammenti dall'intreccio di sguardi diversi. Ognuno degli affondi ha una sua autonomia e perspicuità nel disegno complessivo, e adotta un approccio metodologico specifico. Così il saggio di Massimiliano Tortora ragiona sulle questioni di storia letteraria e colloca *Le parrocchie di Regalpetra* nel contesto del Neorealismo, mettendo in evidenza come quest'opera originale e «apparentemente inclassificabile» sia però «un libro al passo con i tempi» (p. 25), che rilancia un'opzione realistica rifiutando ogni facile ottimismo ideologico. Albertina Fontana ricostruisce la vicenda editoriale degli *Zii di Sicilia*, concentrandosi in particolare sulle recensioni realizzate dai lettori editoriali della Volk and Welt, una prestigiosa casa editrice della DDR, e sulla ricezione dell'opera nella DDR e nella Germania Ovest. Anche Matteo Di Gesù mette in dialogo testo e contesto, valorizzando l'esemplarità storica del *Giorno della civetta*, che propone una disamina lucidissima del fenomeno mafioso e rinnova l'immaginario stereotipato dei lettori del tempo, abituati alla rappresentazione di una Sicilia esotica e folkloristica.

Fabio Moliterni sceglie invece opportunamente la chiave dell'analisi narratologica per rileggere *Il consiglio d'Egitto* indagando il gioco delle focalizzazioni plurime e le dinamiche della voce narrante. Questo romanzo storico dalla «struttura sghemba e volutamente instabile» (p. 62) ben si presta a questo tipo di analisi: pedinando le strategie retoriche, Moliterni dimostra come la proliferazione di voci e di punti di vista in conflitto sia funzionale a mettere a nudo i rapporti di forza tra i personaggi, e più in generale tra le classi sociali, che agiscono in uno spazio testuale dominato dalla percezione dell'ingiustizia della Storia.

La dicotomia tra la «storia scritta dal potere», che è «scrittura del Potere», e il «potere delle Scrittura», capace di smentire e rovesciare le false narrazioni usando le fonti «contro le fonti» (p. 79), è al centro della riflessione che Davide Dalmas dedica a *Morte dell'inquisitore*, un libro molto caro a Sciascia per sua stessa ammissione («la cosa più cara tra quelle che ho scritto e l'unica che rileggo e su cui ancora mi arrovello», L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra - Morte dell'inquisitore*, Bari, Laterza, 1967, p. 7). Per Dalmas *Morte dell'inquisitore* è un libro «doppio» che si struttura nelle «forme della congettura», attraverso le quali lo «scrittore-inquisitore» porta avanti la sua inchiesta conoscitiva interpolando con ironia militante la voce del narratore e le citazioni tratte dai documenti del tempo e dalla tradizione popolare, dove le tracce del passato rivivono nei proverbi, nelle leggende, nei mimi. Lo stesso statuto del libro, che si presenta come «saggio-inchiesta» o più propriamente come «inquisizione» sul modello di Borges, suggerisce l'idea di un'investigazione sull'ingiustizia che resta potenzialmente aperta. *Morte dell'inquisitore* è

allora, come recita il titolo dell'intervento di Dalmas, un «libro che non finirà mai», mai veramente concluso, e senza complimenti definitivi, perché esiste sempre la possibilità che ogni nuova rilettura dei documenti sveli un indizio prima trascurato e possa produrre una diversa interpretazione della vicenda di Diego La Matina.

Proprio lavorando per “piccoli indizi”, Maria Rizzarelli analizza *A ciascuno il suo* a partire dalle suggestioni derivate dal libro fotografico *Perspective of Nudes* di Brandt, concentrandosi sul tema dello sguardo come capacità di distinguere la trama di luci e ombre che si dispiega in un reale sfuggente e caleidoscopico; il protagonista Laurana è insieme «cieco» e «veggente», pronto a farsi “abbagliare” dall'intuizione della verità, ma condannato alla cecità dalla visione del corpo della donna, dall'eccesso del «buio sole del desiderio» (p. 98).

Dal 1966 di *A ciascuno il suo* si passa al 1971 del *Contesto*: Margherita Martinego ne esamina le strategie e le tematizzazioni dell'ambiguità individuando nel romanzo un effetto di sospensione per certi versi simile a quello che, secondo Todorov, caratterizza il fantastico. Il 1973 è l'anno del *Mare colore del vino*. Nel saggio di Luciano Curreri questa raccolta di racconti viene interpretata come un «“sommario” storico-culturale dell'attività di Sciascia» (p. 118) che ne riassume in forma scorciata tutta l'opera. Un altro snodo cruciale nel percorso dello scrittore siciliano è costituito da *Todo Modo*, che riepiloga molti dei temi già affrontati nelle opere precedenti e insieme anticipa nuove tensioni: Jacopo Turini ne esamina gli spazi e traccia una mappa letteraria per orientarsi tra le geometrie del potere, valorizzando anche i luoghi dell'opera «invisibili», «non detti», allusi ma non esplicitamente descritti.

Far parlare l'invisibile, dare voce a una verità che si rivela con evidenza incontrovertibile anche quando risulta indimostrabile: nella *Scomparsa di Majorana* la verità della letteratura s'impone sulla verità dei fatti. Come dimostra Tiziano Toracca nel suo saggio, le fonti e i documenti sono sottoposti a una lettura fortemente orientata. La vicenda di Majorana è esemplare e dà espressione a un'utopia liberatoria: dimostra che l'individuo con un atto di responsabilità può rifiutarsi di obbedire alla logica del potere, può cercare di modificare il corso della storia. Per Toracca Sciascia trasforma Majorana in un personaggio pirandelliano. E la lezione di Pirandello agisce anche su *Candido*, come mostra Sergio Russo che pedina la trama di riferimenti intertestuali disseminati nell'opera. L'appartenenza comune a un genere ibrido, che mescola saggio, narrazione, cronaca, inchiesta, riempiendo e interpretando i silenzi dei documenti, lega invece *La scomparsa di Majorana* a *L'affaire Moro*, di cui Isotta Piazza sottolinea la peculiarità del patto di lettura, ragionando anche sulla «collocazione di *campo*» del *pamphlet*. La scelta di ricostruire episodi della cronaca attuale o della storia passata, comunque ricchi di risonanze con l'oggi, affonda le sue radici nella lunga frequentazione di Manzoni. Nel suo saggio *Sinopie manzoniane: Sciascia lettore de La Colonna infame* Silvia Contarini prende le mosse da *Cruciverba* per riflettere sul modo in cui l'eredità di Manzoni è raccolta e rivitalizzata da Sciascia, anche allargando il discorso al rapporto dello scrittore di Racalmuto con il Settecento. Leonardo Sciascia recupera la lezione di Manzoni con la sua ricerca della verità e con la sua attenzione per le vittime della storia, e rilancia il senso di un problematico ma necessario confronto con la realtà. La riflessione manzoniana sul grande tema del potere è portata avanti con ostinazione da Sciascia anche nelle *Cronachette*, e in particolare in *La povera Rosetta*, dove si fa esplicito il riferimento alla *Storia della Colonna infame*, come rileva nel suo intervento Margherita Quaglino.

Annodare una rete di rimandi e di citazioni con i libri degli altri è, per Giuseppe Traina, «il “modo di formare” tipico di Sciascia» che trova nel *Cavaliere e la morte* «la sua ragion d'essere più profonda» (p. 211). Nel suo intervento Traina ritorna sul *Cavaliere e la morte*, un testo “enigmatico” di cui lo studioso si è già occupato in più occasioni, pedinando le tracce minime che, a partire dai «nomi parlanti» (p. 212) dei personaggi, gli permettono di sciogliere alcuni nodi della fitta tessitura intertestuale presente nell'opera. Chiudono il volume degli affondi su due libri usciti nel 1989. Beatrice Manetti interpreta *Una storia semplice* come un «oggetto narrativo bifronte» (p.

228), «un piccolo giallo che sembra contenere tutte le possibili variazioni sul giallo» (p. 227) ma anche un romanzo breve ricco di leggerezza e di umorismo. Chiara Fenoglio ragiona sull'*habitus* conoscitivo di Sciascia, che nel libro *Fatti diversi di storia letteraria e civile* mescola aneddoti, cronaca, divagazione brillante e saggismo con l'obiettivo di trovare un *logos* nel caos della storia, nella consapevolezza che «un'algebra misteriosa si rivela, forse, solo attraverso la letteratura» (p. 247).

Nel suo complesso *Leggere e rileggere Sciascia* restituisce l'idea di un incrocio contrappuntistico di voci che dialogano con le opere di Leonardo Sciascia; da questa pluralità di contributi emerge in controluce l'idea di uno svolgimento e di una trasformazione: libro dopo libro, la scrittura di Sciascia si sposta gradatamente dalla mimesi della realtà all'inchiesta sulla verità. La verità non è più necessariamente il prodotto di una connessione analitica tra le idee, di un'indagine razionale e verificabile, ma può nascere da un'epifania, da un salto logico, da un ardimentoso paradosso. Questo slittamento del campo d'indagine si alimenta di una rinnovata fede nella letteratura, nella sua verità scandalosa che è «la più assoluta forma che la verità possa assumere» (L. Sciascia, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, p. 236).

Nunzio Bellassai

AA.VV.

Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema, teatro

a cura di Silvia Cucchi, Mirko Lino, Lorenzo Marchese

Roma

Carocci

2023

ISBN 9788829020263

Massimo Fusillo, *Un'autorialità poliedrica e condivisa: Pasolini, Martone e altri*Doriana Legge, *Eleonora Duse, Cenere e un progetto di sonorizzazione del film*Raoul Bruni, *Autobiografismo e finzione letteraria nell'Uomo finito di Papini*Lorenzo Marchese, *Un'archeologia dell'autofinzione italiana: Guido Piovene*Antonio R. Daniele, *Il punto di vista autoriale nella letteratura odepórica contemporanea: Viaggio in Italia di Guido Piovene*Gabriele Rigola, *Non guardate la televisione, fatevela raccontare. Luciano Bianciardi critico dei media sulle riviste di costume*Silvia Cucchi, *«Sotto la spinta inconscia di quell'esistenza negata». Il diario di Carla Lonzi*Mirko Lino, *Contrappunti intermediali. L'estasi in Werner Herzog tra cinema e altre arti*Luca Zenobi, *«Ich bin ja viele Personen». La costruzione dell'autore-attore Heiner Müller*Serena Guarracino, *Lo spettro del black minstrel. Autorialità intermediale in Dancing in the Dark di Caryl Phillips*Riccardo Castellana, *Il «marchingegno biografico»: sulla biofiction sperimentale di Davide Orecchio*

Lo specchio senza fine, a cura di Silvia Cucchi, Mirko Lino e Lorenzo Marchese, si interroga sulla funzione dell'autorialità in diversi ambiti culturali come la letteratura, il cinema e il teatro. Il volume, composto da undici contributi, intende mostrare come l'artista non sia solo «premessa causale della propria opera» (p. 9), ma parte integrante, dal momento che i suoi interessi culturali, la sua formazione e il suo ruolo pubblico incidono sulle specificità di un'opera.

Il saggio di Massimo Fusillo analizza due casi di autorialità intermediale, cioè di autori (Pasolini e Martone) che ibridano le loro opere d'arte con elementi provenienti da ambiti del sapere diversi.

Esaminare la produzione di Pasolini con uno sguardo intermediale permette di scorgere una sistematica contaminazione dei linguaggi tra letteratura e cinema, come dimostrato dal caso emblematico di *Petrolino*, che avrebbe dovuto includere parti narrative, inserti di giornali, fotografie e filmati. In modo simile, il regista Martone nei suoi film mescola tratti provenienti dal teatro e dalla lirica, attraverso una serie di «richiami e connessioni intermediali» (p. 19).

Il contributo di Doriana Legge sottolinea come nel film *Cenere* Eleonora Duse, per la prima volta impegnata sul grande schermo, ibrida la sua attitudine teatrale, resa attraverso specifici gesti e movenze, con il contesto cinematografico. A proposito di questa pellicola, Legge spiega che nel 2016 è stato condotto un progetto di sonorizzazione del film, nel tentativo di far corrispondere a ciascuna postura degli attori un sottofondo acustico, cioè di far dialogare il lavoro di tipo «artistico e creativo» con uno «scientifico proprio degli studi teatrali» (p. 39).

Il terzo e il quarto saggio, firmati rispettivamente da Raoul Bruni e Lorenzo Marchese, interpretano *Un uomo finito* di Papini e *Le Furie* di Piovene all'insegna dell'*autofiction*, a metà tra autobiografia intellettuale e finzione romanzesca. In particolare, il tono «titanico» e «superomistico» (p. 50) di Papini e il discorso «ego-riferito» (p. 68) di Piovene, l'incrocio tra il resoconto di fatti e

l'autobiografismo sono tratti che anticiperebbero molte opere dell'*autofiction* contemporanea, come ad esempio quelle di Siti e di Mozzi.

Piovene e il cambiamento del punto di vista autoriale nei suoi lavori odeporeici sono al centro del quinto contributo, di Antonio Daniele. Nel *Viaggio in Italia* (1953) Piovene propone il punto di vista del «settentrionale conservatore» (p. 85), criticando l'arretratezza del Meridione. Al contrario, nel programma radiofonico del 1968, *Questa nostra Italia*, il tono verso le regioni del Sud appare molto più indulgente, mostrando come, secondo Daniele, il viaggio di Piovene sia da intendersi come una «promozione di Stato» (p. 89), volta a valorizzare l'intero patrimonio nazionale e legata al mutato scenario culturale in Italia.

Il saggio di Gabriele Rigola analizza, invece, la produzione di critico televisivo di Luciano Bianciardi. Il giudizio sui programmi, sui palinsesti e sui personaggi televisivi è affiancato da informazioni sulle tecniche cinematografiche e da competenze in ambito sportivo, entro cui si innestano riflessioni più filosofiche e letterarie come la critica all'uso del *playback* in televisione, percepito come una forma di inautenticità: il risultato è, secondo Rigola, un modello di giornalismo popolare che rivela un lato inedito della scrittura di Bianciardi.

Il caso di intermedialità di *Taci, anzi parla* (1978) di Carla Lonzi è al centro del contributo di Silvia Cucchi. La forma diario, costituita dalla progressione cronologica dei fatti narrati, risulta non solo emancipata dall'«ombra dell'intimismo» (p. 113), ma anche politicizzata, alla luce dell'esperienza di Lonzi nei movimenti femministi. Il suo passato di critica d'arte è altresì ravvisabile nell'inserimento di una serie di fotografie della sua vita in appendice, che, insieme alle descrizioni dei sogni e alle poesie, agiscono ibridando la tradizionale forma diaristica e rinnovandola.

Il saggio di Mirko Lino esamina, invece, l'identità intermediale delle opere cinematografiche di Werner Herzog, sottolineando come la presenza di riferimenti artistici e musicali emerga, in particolar modo, nella rappresentazione dell'estasi. Il flusso dei film subisce, secondo Lino, un rallentamento nei momenti estatici, evocanti forme di contemplazione che richiamano dipinti classici e moderni come quelli di Georges de La Tour e Bruegel il Vecchio. Allo stesso modo, la musica ha la funzione di rendere con maggiore efficacia e poeticità l'intensità di una scena, come nel caso della sonata di Chopin nel film *Segni di vita*.

Nel nono contributo Luca Zenobi analizza la particolare forma delle interviste e delle videointerviste di Heiner Müller: il caso emblematico è quello di *Guerra senza battaglia* (1992), in cui la conversazione convive con una sezione documentale, e si mescola spesso con la forma dell'autobiografia letteraria, secondo una tradizione moderna che muove da Goethe e Rimbaud. In generale, le interviste rilasciate da Müller, secondo Zenobi, svolgono la funzione di costruire l'impianto teorico e di spiegare il senso delle sue opere in lirica, prosa e teatrali: sono quindi una forma di autorappresentazione, quando non proprio di autocommento mascherato.

Il saggio di Serena Guarracino indaga il caso di autorialità intermediale di *Dancing in the dark* (2005) di Caryl Phillips. Il protagonista del romanzo, Bert Williams, artista di colore che usava la *blackface* negli spettacoli di *black minstrelsy*, ha avuto il merito di dare inizio al processo di emancipazione e di «appropriazione dello spazio autoriale» (p. 156) da parte di soggetti non bianchi nei primi decenni del Novecento. L'opera di Phillips è arricchita dalla presenza di fotografie e resoconti documentali, funzionali a mostrare la contrapposizione tra l'immagine reale del corpo e quella della performance. Come sottolinea Guarracino, il carattere intermediale del romanzo insiste sulla capacità di Williams di distinguere la realtà dall'interpretazione, rappresentata dalla «natura finzionale del costume e del trucco» (p. 164).

Nel contributo di Riccardo Castellana è esaminata, invece, la produzione biofinzionale di Davide Orecchio, in cui l'elemento romanzesco si fonde perfettamente con la presenza di fonti e documenti storici. Castellana giunge a constatare che due tratti contraddistinguono la narrativa di Orecchio: la postura di un «narratore-storico-biografo» (p. 168), la cui voce è affiancata e spesso sovrastata dai documenti o dagli articoli citati, e l'appartenenza al genere dell'*autofiction*, che ha riscosso grande

successo in Italia negli ultimi anni.

I casi esaminati ne *Lo specchio senza fine* convergono nella necessità di ripensare l'opera d'arte a partire dal «soggetto creativo» (p. 9). Attraverso l'adozione di una prospettiva intermediale, il volume sottolinea, infatti, l'importanza dell'autorialità nell'analisi di un libro o di un film, mostrando efficacemente le strategie rappresentative con cui gli intellettuali, dal Novecento a oggi, hanno ibridato le loro opere a partire dai propri media di riferimento e dal proprio *background* culturale.

Stefano Pifferi

AA.VV.

Luciano Bianciardi giornalista

Atti convegno Università Europea di Roma, 10 novembre 2022

a cura di Carlo Serafini

Roma

Bulzoni

2023

ISBN 978-88- 6897-312-4

Lucia Matergi, *Un repertorio inesauribile del Bianciardi narratore: gli "Incontri provinciali" (1952-53)*Carlo Serafini, *Dalla parte dei badilanti: la tragedia di Ribolla*Isabella Becherucci, *Gli agri rimedi alla vita dell'intellettuale. Appendice: "ABC"*Carlo Varotti, *Bianciardi personaggio tra letteratura e media*Fabio Canessa, *La televisione è un guazzabuglio: splendori e miserie di un linguaggio spurio*

Questo agile volume pubblicato da Bulzoni raccoglie le risultanze del convegno *Luciano Bianciardi giornalista* organizzato presso l'Università Europea di Roma nel novembre del 2022 dal curatore Carlo Serafini e da Isabella Becherucci in collaborazione con la Fondazione Luciano Bianciardi e si colloca nelle iniziative per il centenario della nascita dell'intellettuale toscano. Come suggerito dal titolo, si concentra sulla multiforme produzione giornalistica di Bianciardi, un aspetto, del resto, finito sotto la lente anche di una pubblicazione – *Tutto sommato. Scritti giornalistici 1952-1971*, edito da ExCogita – che raccoglie in ben 4 volumi l'immenso lascito giornalistico dell'autore e che insieme ai due volumi de *L'antimeridiano* (pubblicati in collaborazione da Isbn e ExCogita, rispettivamente 2005, il primo volume e 2007, il secondo) rappresenta la summa dell'operato culturale a tutto tondo del grossetano.

Nel suo muoversi tra prosa saggistica di denuncia e racconto breve, tra romanzi di successo, una incessante attività da traduttore per i grandi classici della contemporaneità e una posizione pivotale per l'industria culturale dell'immediato dopoguerra (si pensi alla importante collaborazione con la nascente Feltrinelli), uno spazio prediletto fu proprio quello giornalistico e non solo strettamente cronachistico, quanto, appunto, di denuncia sociale. Sin dai primi passi mossi su testate locali, così come in seguito su riviste nazionali quali Belfagor e Avanti!, a risultare centrali negli interventi bianciardiani sono le lotte operaie e le condizioni dello sfruttamento delle classi meno abbienti. Ne sono testimonianza il caso della tragedia dei minatori di Ribolla del maggio del 1954, oggetto del saggio di Serafini *Dalla parte dei badilanti: la tragedia di Ribolla* e il denso contributo di Lucia Matergi, direttrice scientifica della Fondazione Bianciardi, intitolato *Un repertorio inesauribile del Bianciardi narratore: gli «Incontri provinciali» (1952-53)*. Quei brevi articoli di natura varia pubblicati da un giovane pubblicista per la «Gazzetta» di Livorno costituiscono, nelle parole della autrice, «una sezione significativa della produzione giornalistica giovanile di Luciano Bianciardi, sia per la qualità della scrittura e la ricchezza dello sguardo sociologico, sia come repertorio di spunti e temi, ineguagliabile per una ricostruzione veritiera della genesi narrativa bianciardiana» (Matergi, p. 13). Dalla attenta disamina della autrice è facilmente comprensibile sia l'approdo (direi naturale) del Bianciardi "milanese" a una critica di più ampio respiro sulla trasformazione sociale e sociologica dell'Italia e, conseguentemente, sulla sua industria culturale che in quegli anni andava muovendo i primi passi, decisivi per l'orientamento della nascente Italia democratica; sia la innata capacità bianciardiana di universalizzare temi, episodi e situazioni apparentemente minori grazie a

una penna già molto narrativa e a una capacità di osservazione del reale piuttosto lucida in un momento di grossi cambiamenti strutturali. A questo proposito Matergi evidenzia bene come questi abbozzi non siano tanto semplici affreschi di provincia quanto, nella costruzione e coerenza interna così come nell'utilizzo di materiali vissuti e stratificati ideologicamente, l'ideale humus per lavori di più ampio respiro, come ad esempio la «trilogia della rabbia» e il suo apice *La vita agra*. E un esempio di questo riutilizzo positivo ce lo fornisce proprio Serafini quando ricostruisce quel trauma, definito «strappo nell'anima, una sconfitta non solo personale, ma civile, di dignità, di civiltà, di umanità» (Serafini, p. 31), rappresentato dalla “spoon river” di Ribolla; momento chiave sì, per la seconda fase della vita di Bianciardi con la partenza verso Milano, ma anche origine del libro inchiesta *I minatori della Maremma* scritto a quattro mani con un altro ostracizzato dell'impegno civile qual era Carlo Cassola. Serafini offre uno scandaglio in chiave, appunto, matergiana quando procede a ritroso tra le pagine di denuncia che Bianciardi aveva disseminato prima della immane tragedia e ne evidenzia l'indignazione ma soprattutto l'amarezza che lo accompagnerà in questo triste percorso dal 1952 di *Nascita di uomini democratici* fino al 1959 di *Ribolla è morta* ma con echi che penetreranno anche il suo romanzo più famoso.

Grossomodo limitrofo ai due contributi iniziali è il saggio di Carlo Varotti *Bianciardi personaggio, tra letteratura e media* incentrato sul riutilizzo questa volta non di esperienze o situazioni pregresse quanto dell'autore stesso in un percorso di identificazione con quanto rappresentato e con i propri personaggi di finzione. L'analisi passa lo scandaglio sui testi narrativi della trilogia (*Il lavoro culturale*, *L'integrazione* e *La vita agra*) in cui la filigrana del Bianciardi “reale” dapprima si manifesta come una sorta di convitato di pietra riconoscibile i cosiddetti «operatori di identificazione», ovvero quei «particolari che risultano pertinenti con l'individuo storicamente identificabile con il grossetano Luciano Bianciardi [...]» (Varotti p. 88), per poi esplicitarsi appieno nel romanzo più famoso e di successo e quindi più importante anche per lo stesso intellettuale, costretto a fare i conti con una notorietà molto diversa da quella acquisita in qualità di traduttore, molto più grande e complessa che lo porta a confrontarsi con una nuova idea di sé. Una nuova idea che Bianciardi sta contribuendo ad accrescere con un «processo autopromozionale che lo vede muoversi con disinvoltura tra mezzi comunicativi e nuovi codici» (Varotti p. 92), ovvero la televisione del boom economico con la quale Bianciardi ha un rapporto diretto e per la quale scrive alcune delle migliori pagine della sua critica giornalistica. Proprio alla televisione sono dedicati i saggi di Isabella Becherucci, *Gli agri rimedi alla vita dell'intellettuale. Appendice: «ABC»*, e di Fabio Canessa, *La televisione è un guazzabuglio: splendori e miserie di un linguaggio spurio*. L'analisi di Becherucci riguarda la rubrica «Telebianciardi» nella sua forma più duratura (la stessa, in forme e nomi diversi era già e sarebbe poi transitata su quotidiani e riviste come «Avanti», «Le Ore», «Playmen», ecc.) ovvero con la rivista «ABC» di cui l'autrice fornisce in appendice delle bellissime pagine a colori che rendono appieno la capacità anche visiva di osservazione e di analisi della realtà circostante, così come del sarcasmo e della penna puntuta di Bianciardi: nello specifico sono riportate le 6 lezioni su «Come si diventa un intellettuale» che anticipano quasi le dinamiche delle graphic novel e che amplificano la «carica esplosiva di comi-tragedia» (Becherucci, p. 64). La penna bianciardiana ovviamente si concentra sulla televisione, quel nuovo focolare che è divenuto sì, la manifestazione di massa più evidente del progresso e del boom, dell'agiatezza e delle possibilità, ma anche e soprattutto «l'interlocutore principale dell'elzevirista che, senza freni inibitori, ne denuncia i vizi (molti) e le virtù (poche)» (Becherucci, p. 55) in un percorso caustico e amaro che si trova in linea, cioè, con quel percorso di denuncia che spesso si è citato e che non può prescindere dall'analisi, insieme ludica e lucida, di una nuova forma di dinamica culturale di lì a poco destinata a divenire dominante in un paese in evidente cambio di rotta. Il contributo di Canessa, invece, è interamente dedicato al Bianciardi critico televisivo per il decennio finale della sua vita. Canessa ne evidenzia il fiuto nello scovare o riconoscere talenti tra i più diversi: affermati, com'è nel caso di un Totò riconosciuto come «il più grande attore del nostro secolo» prima della

rivalutazione postuma, o ancora in erba, come per Celentano, Cochi e Renato, Gaber, ecc. Canessa si concentra anche sullo sguardo sempre caustico e sornione, lucido e ironico, ma quasi sempre se non profetico quanto meno premonitore, che individua sì nella televisione «il pendant televisivo del miracolo economico» (nello specifico, ci si riferisce alla recensione del varietà del sabato sera «Studio Uno» condotto da Mina) – quindi un mezzo di sdoganamento e di democratizzazione, di sollievo e di rinascita – ma anche quanto i meccanismi di falsificazione e omologazione del mondo televisivo (nello specifico il montaggio, la messinscena, l'affettazione, ma più in generale del linguaggio), avrebbero potuto (e molto probabilmente lo hanno fatto) nuocere a una società italiana in evidente trasformazione.

Un quadro ricco quello che emerge da questo volume; parziale soltanto rispetto alla estensione realisticamente monumentale dell'opera pubblicata da Bianciardi ma esemplare nel mostrare cosa sia stato il giornalismo di Bianciardi e il giornalismo per Bianciardi, attento e caustico osservatore e, perché no?, fustigatore dei meccanismi della comunicazione e del potere, delle dinamiche culturali, dei costumi e malcostumi, ecc. ecc. dell'Italia in decenni fondamentali per poterne comprendere la complessità e le contraddizioni.

Giuseppe Candela, Rosario Carbone

AA.VV.

Primo Levi

a cura di Alberto Cavaglioni

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 978-88-2902-139-0

Alberto Cavaglioni, *Introduzione*Robert S. C. Gordon, *Se questo è un uomo*Giovanni Tesio, *La tregua*Piero Bianucci, *Storie naturali*Valeria Lopes, *Vizio di forma, Lilit*Mauro Bignamini, *Il sistema periodico*Niccolò Scaffai, *La chiave a stella*Enrico Mattioda, *La ricerca delle radici*Claudia Rosenzweig, *Se non ora, quando?*Lorenzo Marchese, *Ad ora incerta e altre poesie*Andrea Rondini, *L'altrui mestiere, Racconti e saggi*Martina Mengoni, *I sommersi e i salvati*Lorenzo Bastida, *Dante*Riccardo Di Segni, *Ebraismo*Stefano Bellin, *Israele*Fabio Levi, *Raccontare, a che scopo?*Gianluca Cinelli, *Il mito*Maria Beatrice Di Castri, *Il centauro*Paola Valabrega, *Il tarlo*Mirna Cicioni, *Il riso e l'umorismo*Luca De Angelis, *Sullo scrivere gridato*Michele Maiolani, *Ecologia: animali, uomo, ambiente*Fabrizio Franceschini, *Lingue, codici, traduzioni*Alberto Cavaglioni, *Lo «stato di quiete»*

Primo Levi si è progressivamente affermato alla fine del XX secolo come uno degli autori più importanti del Novecento italiano, in quanto scrittore di primo piano ormai non solo per la natura testimoniale della sua opera, che racconta l'esperienza tragica della deportazione nei campi di concentramento tedeschi, e la risonanza e le ripercussioni che questa esperienza comporta sull'individuo, ma anche per le particolari strategie retoriche e narrative che, nascoste dietro una patina di classicità e di limpida compostezza, rivelano a uno sguardo più approfondito una sapienza marcatamente letteraria.

Il volume a cura di Alberto Cavaglioni, *Primo Levi*, uscito per i tipi di Carocci alla fine del 2023, offre una corposa serie di scritti – affidati a vari specialisti leviani – che delinea con attenzione e cura un profilo integrale e aggiornato sul chimico-scrittore. L'opera si articola in ventitré capitoli, organizzati in due parti, una di *Opere*, e l'altra di *Questioni*.

Nella prima sezione (capp. 1-11) vengono passate in rassegna tutte le principali opere leviane, da *Se questo è un uomo*, analizzato nel saggio di Robert Gordon, fino a *I sommersi e i salvati*, presentati da Martina Mengoni. Nel saggio iniziale Gordon analizza il primo libro di Levi riconoscendogli ampiamente lo statuto di classico della nostra letteratura «in almeno tre sensi: un classico della

testimonianza della Shoah, genere transnazionale e translinguistico che aiuta a far nascere; una lettura di formazione nelle scuole [...]; e infine, ma bisogna aspettare gli ultimi anni del secolo, come un classico *tout court* della letteratura italiana del Novecento» (p. 26). Gordon mostra come *Se questo è un uomo* sia stato composto quasi “a strati” e sia l’esito dell’accorpamento di scritture diverse composte in occasioni diverse, a partire forse già dagli ultimi tempi trascorsi da Levi nel campo di Buna-Monowitz, fino al 1947, anno della prima pubblicazione; poi lo scrittore torna nuovamente sul libro con «interventi non massicci, ma non senza peso e significato» (p. 27) per la seconda edizione Einaudi del 1958, e infine nel 1976 aggiunge l'*Appendice*, contenente l’auto-intervista rivolta agli studenti delle scuole e delle università. Gordon prosegue con la descrizione della struttura dell’opera nei suoi 17 capitoli mettendo in risalto il rapporto tra il Levi narratore e il personaggio autobiografico ventiquattrenne che però, a giudizio dello studioso, «non è una presenza dominante» (p. 29). Il saggio di Gordon centra l’attenzione del lettore sugli aspetti più specificamente filologici e testuali, senza rinunciare però a una proposta interpretativa.

Lo stesso metodo, che muove dalla ricostruzione filologica e dai dati testuali per approdare all’interpretazione, è adottato nei capitoli 3-5 dedicati a *Storie naturali* (1965), di cui scrive Piero Bianucci, *Vizio di forma* e *Lilit*, di cui si occupa Valeria Lopes, e *Il sistema periodico* analizzato da Mauro Bignamini.

Così, dopo aver presentato la storia editoriale del volume *Storie naturali*, Bianucci passa in rassegna singolarmente i racconti principali, tra i quali *I mnemagoghi*, *Censura in Bitinia*, il ciclo del signor Simpson, sei racconti che esprimono nel loro protagonista «l’entusiasmo per lo sviluppo tecnologico degli anni Sessanta» (p. 81) e del consumismo, non senza un piglio satirico, e il cosiddetto “ciclo tedesco” (*Angelica farfalla*, *Versamina* e *La bella addormentata nel frigo*).

Valeria Lopes invece si preoccupa soprattutto di rilevare i molteplici fili intertestuali che tramano *Vizio di forma* (1971) e a *Lilit e altri racconti* (1981), rintracciando riferimenti che vanno da quelli specificamente letterari al *Macbeth* di Shakespeare a quelli che rimandano agli studi scientifici contemporanei allo scrittore, per poi soffermarsi sulle auto-allusioni tra racconti e poesie, come nel caso di *Lumini rossi* e la poesia *Via Cigna*. In particolare la raccolta del 1971 però si iscrive anche e soprattutto sotto l’egida leopardiana, come emerge magistralmente nella lettura che Lopes fa di *Verso occidente*, il secondo racconto del libro, dove «il motivo leopardiano del vuoto esistenziale è proposto attraverso la lente della scienza» (p. 95). Eppure nella costituzione quasi “cosmicomicomica” della raccolta non di rado Levi si serve persino di «immaginario e lessico religiosi per alludere alle verità della scienza» (p. 99).

Mauro Bignamini affronta *Il sistema periodico* attraverso uno sguardo multiprospettico: parte dalla genesi della raccolta, la cui ideazione risalirebbe persino a prima della deportazione con il racconto *Carbonio*; definisce una schematica architettura del libro, evidenziando i parallelismi e le affinità elettive tra i ventuno racconti, disposti in una «sequenza cronologica» volta «a scandire le tappe di una doppia vocazione» (p. 120), quella di chimico e quella di scrittore; infine pone attenzione al riscontro autobiografico e alla polifonia di voci, che emerge sia sul piano dell’intertestualità letteraria sia attraverso la rielaborazione di narrazioni ascoltate direttamente dai conoscenti.

Martina Mengoni getta una nuova luce sul libro estremo di Levi, *I sommersi e i salvati* (1986), raccolta di otto «saggi tematici che mantengono però un’impronta retorica narrativa» (p. 241) e che furono composti a partire dal 1979-80.

Il capitolo 12 inaugura la seconda parte del volume, dedicata alle *Questioni*, che intende trattare in modo specifico e trasversale nuclei tematici e aspetti peculiari dell’opera leviana. In apertura Lorenzo Bastida analizza accuratamente il rapporto di Primo Levi con Dante, che nei libri dello scrittore ritorna di continuo sotto forma di citazioni, menzioni, allusioni o appropriazioni, dal notissimo episodio del *Canto di Ulisse* in *Se questo è un uomo*, fino a riferimenti più profondi e nascosti che costituiscono «un complesso reticolo intertestuale» (p. 260) in cui «alcuni lemmi apparentemente neutri possono, considerati nel peculiare uso dantesco, giovare all’interpretazione del testo di arrivo» (*ibidem*).

Nel saggio *Raccontare, a che scopo?* Fabio Levi si concentra sui motivi che hanno spinto lo

scrittore torinese a diventare un narratore. Com'è noto, Primo Levi nel corso della sua vita ha sempre cercato il dialogo, ma il motore principale della sua scrittura, come lui stesso affermò, fu un bisogno personale di testimonianza della sua esperienza nel Lager. Lo scrittore comunque si concentrò spesso anche su temi di attualità e all'interno della sua opera è possibile rintracciare una grande varietà di contenuti al fine di indagare i «molti aspetti dell'animo umano» (p. 325).

Invece, l'ampia trattazione condotta da Gianluca Cinelli è interamente dedicata alla presenza del mito nell'opera leviana. Come afferma lo studioso, infatti, nei libri di Primo Levi, «la presenza del mito è cospicua, anzitutto in una modalità di recupero, trasformazione e riuso dei miti» (p. 327). Per offrirci una ricognizione d'insieme, nel capitolo è inserito un riquadro che riassume in modo sintetico la presenza dei diversi miti nelle varie opere leviane: ciò che emerge è che i miti prediletti sono quelli provenienti dalle due maggiori tradizioni culturali di cui egli partecipa, cioè quella classica greco-latina e quella ebraica. Appaiono inoltre particolarmente importanti i cosiddetti “falsi miti”, «come quelli della propaganda fascista e nazista della forza, della razza, della purezza, del superuomo e dell'antisemitismo» (p. 330).

I capitoli 17 e 18, redatti rispettivamente da Maria Beatrice Di Castri e da Paola Valabrega, sono dedicati a due immagini importanti che attraversano la figura e l'intera opera di Levi, rispettivamente il centauro e il tarlo. Il centauro, assunto dallo scrittore per la sua immagine pubblica, sintetizza la sua doppia personalità leviana di scienziato e umanista. Il capitolo sul tarlo si sofferma invece sul tema del superstite. L'analogia fra il proprio modo di intendere la vita e quello del tarlo che scava nel legno incessantemente consiste nella propensione dello scrittore ad approfondire contesti letterari già esplorati, un atteggiamento che può essere esteso anche ad altre questioni che stanno a cuore allo scrittore.

Ad alcuni aspetti stilistici sono riservati i capitoli 19 e 20. Nel primo, *Il riso e l'umorismo*, Mirna Cicioni approfondisce l'utilizzo leviano del comico, dell'ironia e dell'umorismo. Se si identifica il riso con la violazione di regole implicite o di aspettative sociali o morali, è possibile affermare che «Il riso di Levi, nelle sue varie forme, è basato su questa violazione, e su quello che egli chiama “capovolgimento”, rovesciamento di prospettive che smonta certezze» (p. 374).

Quindi Michele Maiolani analizza la tematica ecologica attraverso tre elementi particolarmente presenti nell'opera leviana: gli animali, l'uomo e l'ambiente. Come afferma Maiolani riguardo al primo punto, «Levi scardina la concezione umanista tradizionale, che oppone nettamente gli animali e l'uomo, per porli invece in un *continuum*, sottolineandone di volta in volta somiglianze e differenze e osservandone i rispettivi comportamenti tramite l'adozione di un punto di vista straniato» (p. 405). Ma anche la riflessione sull'uomo è ampiamente sviluppata, infatti «si può considerare l'opera di Levi come una costante interrogazione sull'umano, e su come e se sia possibile definire questo concetto» (p. 408). Inoltre lo scrittore «non manca mai di inserire i protagonisti dei suoi scritti in una relazione ecologica con gli altri elementi dell'ambiente, siano essi naturali o artificiali, e di riflettere sull'influenza determinante che questi hanno sempre avuto su tutti gli esseri viventi» (p. 411),

A chiusura del volume, il saggio *Lo «stato di quiete»* di Alberto Cavaglion ripercorre le alterne fortune della ricezione dell'opera leviana nella critica del Novecento. Negli ultimi decenni con Levi si è assistito «a una progressiva monumentalizzazione, che è inaspettata, considerando la diffidenza nei confronti dei vati e dei profeti [...]. Gli studi sulla sua opera sono cresciuti e la cosa non può non sorprendere» (p. 437). Oggi Primo Levi gode di un successo internazionale ed è stato ampiamente riconosciuto come uno dei più significativi scrittori del Novecento, come testimonia anche questo volume che offre un attraversamento complessivo della sua opera, coniugando le analisi puntuali dedicate ai singoli libri e gli affondi su questioni più ampie e trasversali.

Leonardo Zanchi

AA.VV.

Primo Levi

a cura di Alberto Cavaglion

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 978-88-290-2139-0

Robert S. C. Gordon, *Se questo è un uomo*Giovanni Tesio, *La tregua*Piero Bianucci, *Storie naturali*Valeria Lopes, *Vizio di forma, Lilit*Mauro Bignamini, *Il sistema periodico*Niccolò Scaffai, *La chiave a stella*Enrico Mattioda, *La ricerca delle radici*Claudia Rosenzweig, *Se non ora, quando?*Lorenzo Marchese, *Ad ora incerta e altre poesie*Andrea Rondini, *L'altrui mestiere, Racconti e saggi*Martina Mengoni, *I sommersi e i salvati*Lorenzo Bastida, *Dante*Riccardo Di Segni, *Ebraismo*Stefano Bellin, *Israele*Fabio Levi, *Raccontare, a che scopo?*Gianluca Cinelli, *Il mito*Maria Beatrice Di Castri, *Il centauro*Paola Valabrega, *Il tarlo*Mirna Cicioni, *Il riso e l'umorismo*Luca De Angelis, *Sullo scrivere gridato*Michele Maiolani, *Ecologia: animali, uomo, ambiente*Fabrizio Franceschini, *Lingue, codici, traduzioni*Alberto Cavaglion, *Lo «stato di quiete»*

Comune destino di tutti i classici della letteratura è quello di essere circondati da una fitta e inquantificabile bibliografia critica. Anche nel caso di Primo Levi – che durante la sua vita ha continuato «a fare vernici come se niente fosse» (p. 448), poco considerato dal mondo letterario, come ripercorre il curatore di questo volume nel saggio finale – oggi siamo di fronte a una mole considerevole di contributi critici, fra i quali non è semplice orientarsi. Ecco allora che questo volume edito da Carocci si configura come un'autentica bussola per accedere e addentrarsi nella produzione del chimico torinese, mediante la guida delle voci più qualificate che si sono occupate delle sue opere, chiamate a raccolta in queste pagine. L'insieme di questa polifonia di sguardi e di analisi è il segno evidente che Primo Levi, con il tempo, un classico lo è diventato, a partire soprattutto dal suo primo libro *Se questo è un uomo*, definito da Robert S. C. Gordon, nel saggio che apre il volume, «un classico in evoluzione» (p. 41) almeno secondo tre prospettive: «un classico della testimonianza della Shoah [...], una lettura di formazione nelle scuole [...], e infine, ma bisogna aspettare gli ultimi anni del secolo, un classico *tout court* della letteratura italiana del Novecento» (p. 26). Un testo che, come suggerisce Gordon, contiene già le diverse sfaccettature

della scrittura di Levi, della quale «è il capostipite e l'origine» (p. 42), e che dunque sarebbe un errore isolare rispetto alla successiva produzione di questo autore, come del resto lui stesso aveva avvisato: «io credo che nessuno dei miei libri si possa leggere astraendo dalla mia esperienza concentrazionaria, anche quelli che ne sembrano più lontani» (Primo Levi, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018, vol. III, p. 383).

Oltre a ripercorrere, in una prima sezione intitolata *Opere*, la produzione di Primo Levi attraverso ognuno dei suoi testi in ordine di pubblicazione, il volume approfondisce, in una seconda parte denominata *Questioni*, i modelli di riferimento a cui l'autore attinge e i tratti della personalità di Levi che si riscontrano in ciò che scrive.

Tra le fonti imprescindibili compaiono i miti: certamente quelli della classicità greco-latina, analizzati nel saggio di Maria Beatrice di Castri, ma anche quelli ebraici e cristiani, come elenca analiticamente Gianluca Cinelli nel capitolo precedente, oltre che i falsi miti, quelli imposti dal fascismo e dal nazismo, fra i quali valgano ad esempio il mito del superuomo, della vittoria mutilata e degli ebrei come popolo deicida. Fra i modelli di Levi sarebbe impossibile non citare Dante, qui studiato da Lorenzo Bastida che allarga lo spettro dei prelievi danteschi celati in *Se questo è un uomo*, ma anche ne *La tregua* e in altre opere. Sempre nel novero degli studi sulle fonti si collocano anche i saggi di Riccardo Di Segni e di Stefano Bellin sul rapporto con l'ebraismo e con Israele. Fra gli aspetti che riguardano invece la personalità di Levi spiccano sicuramente il senso dell'ironia e il valore salvifico del riso, approfondito in questo volume da Mirna Cicioni, l'attenzione all'ecologia, indagata da Michele Maiolani, e l'interesse costante per la lingua, la comunicazione, i dialetti e i gerghi – «quello del linguaggio è un mio amore mancato, avrei voluto essere un filologo e studiarlo sul serio, invece non è andata così e ho fatto un mestiere totalmente diverso» (Primo Levi, *Opere complete*, cit., p. 556) – su cui riflette Fabrizio Franceschini.

Sondare i tratti personali di Primo Levi, uomo e autore, significa inevitabilmente fare i conti anche con l'identità complessa del superstite e con l'agire costante, manifesto e sottotraccia, dell'esperienza traumatica della deportazione, che «si è annidata profonda, come un tarlo; non si vede dal di fuori, ma rode e stride» (Primo Levi, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2016, vol. II, *I sommersi e i salvati*, p. 1195). La similitudine e i significati del «tarlo» vengono scandagliati nel capitolo omonimo curato da Paola Valabrega, che sembra porsi in stretta relazione con il saggio *Sullo scrivere gridato* di Luca De Angelis, all'interno del quale lo sforzo di dare voce a quel «tarlo» è paragonato a un grido trattenuto, che è «un'immanenza della scrittura leviana», per cui «la potenza della parola di Levi è legata a questo grido, vero e possente perché muto, che si leva dalla tenebra di Auschwitz» (pp. 398-399), smentendo o comunque rivalutando l'opinione diffusa di un autore pacato e misurato.

Interessante, anche per i risvolti in ambito didattico e per la ricezione dei messaggi di Levi da parte delle nuove generazioni, si rivela infine il saggio di Fabio Levi dal titolo *Raccontare, a che scopo?*, che prende l'avvio da considerazioni sull'impiego di citazioni dell'autore torinese «in occasioni canoniche come il Giorno della Memoria», dove si corre concretamente il rischio «che gli si faccia dire in sostanza quasi solo quanto in molti sanno già: che se lo sterminio è accaduto una volta, può ripetersi di nuovo e che dunque, se vogliamo evitare un rischio così funesto, dobbiamo fare ogni sforzo per non dimenticare» (p. 315), lasciando nel vago che cosa esattamente debba essere ricordato e come possa agire da antidoto a simili derive nel presente. Il pericolo della retorica rappresenta senza dubbio un torto nei confronti di un autore che ha sempre cercato di mettere in guardia da «paragoni imprecisi» (p. 318) e che ha mantenuto uno spirito costantemente vigile sulle questioni d'attualità, con richiami «all'invasione russa della Cecoslovacchia, alla morte dell'anarchico Pinelli, al colpo di stato in Cile del 1973 e alle crudeltà dei generali in Argentina poco dopo, al terrorismo in Italia» (p. 323), ma anche al genocidio in Cambogia tra il 1975 e il 1978, senza risparmiare «critiche aperte ad alcune scelte dei governi di Israele» (p. 322), stato di cui in un certo senso, per identità ed esperienza, si sentiva parte.

Lo spirito critico che agisce nel presente e l'attenzione scrupolosa al fatto che i meccanismi del passato non si ripetano mai uguali a sé stessi sono forse i moniti principali, sottesi ma anche espliciti nella produzione di Levi, messaggi che rendono questo autore e le sue opere estremamente contemporanei al nostro quotidiano e, probabilmente proprio per questi intenti, un classico da leggere e rileggere.

Caterina Verbaro

AA.VV.

Prospettiva Pasolini

a cura di S. Casini, C. Pulsoni, R. Rettori, F. Tuscano

Perugia

Morlacchi editore

2023

ISBN / EAN 9788893924214

La Mostra

Francesca Tuscano, *Le ragioni di una mostra**Pasolini e l'Umbria**Pasolini ad Assisi**La «Settimana della poesia»**Pasolini editorialista**Pasolini e il calcio**In morte di Pasolini*

Saggi

Francesca Tuscano, *Penna e Pasolini*Carlo Pulsoni e Francesca Tuscano, *La «Settimana della poesia» (Spoleto 1965)*Francesca Tuscano, *Pasolini e Assisi*Giuseppe Moscati, *Pier Paolo Pasolini attraverso le lenti di Aldo Capitini*Carlo Pulsoni, *Pasolini, Pound e Vanni Scheiwiller*Francesca Tuscano, *Pasolini, Pound, Jakobson e la Realpolitik*Lorenzo Calafiore, *Pasolini lettore dei classici*Alessandro Gnocchi, *La Divina Mimesis*Tommaso Mozzati, *Longhi, Pasolini, Anna Salvatore soprattutto*Chiara Moretti, *Un ricordo e un ritratto dell'artista Gribaudo*Fabio Melelli, *Ripensare il cinema di Pasolini nel centenario della nascita*Simone Casini, *Pasolini e Moravia*Ginevra Amadio, *Il vuoto delle lucciole. Pasolini tra potere, ideologia ed ecologia*Vittoria Corallo, *Del mio paese popolato come un poema*Giovanni Bogani, *«Se l'è meritato», disse mia nonna. Pasolini e il cinema*Giulio Carlo Pantalei, *Versi impuri. Pasolini poeta per musica*Giulia Grillenzoni, *Lo scricchiolio del corpo fracassato*

I numerosi volumi usciti in occasione del centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini si fondano su due strategie critiche opposte, accomunate dal tentativo di governare la poderosa magmaticità del proprio oggetto. Accanto alle tante letture specialistiche, che focalizzano e delimitano un preciso tema o genere, alcuni contributi, individuando proprio nella molteplicità delle direzioni e dei generi pasoliniani l'aspetto connotativo della sua proposta, prediligono il grandangolo, attraversando trasversalmente la pluralità dei linguaggi e dei modi praticati dall'autore. È questo il caso del libro-catalogo *Prospettiva Pasolini*, nato da una mostra di documenti dislocata in due sedi perugine, la Biblioteca Augusta, che ha ospitato un'ampia ricognizione sul rapporto tra Pasolini e l'Umbria, e la Biblioteca di San Matteo degli Armeni, in cui sono state raccolte importanti testimonianze dell'attività giornalistica di Pasolini.

A questo ricchissimo materiale documentario i curatori hanno scelto di aggiungere nel volume una serie di saggi che in buona parte sviluppano le tematiche delle esposizioni, con l'ambizione di coprire tutti i generi dell'ampia produzione pasoliniana, non solo, dunque, narrativa e poesia ma anche saggistica, cinema, traduzione, musica popolare. Ne è derivato un libro-catalogo molto ricco e vario, perfettamente bilanciato in due sezioni che senz'altro si sottraggono a quello stato di saturazione di cui ormai sembra soffrire la critica pasoliniana.

Un esempio dell'uso originale dei documenti qui proposto è costituito dalle indagini sul rapporto di Pasolini con Pound, specie riguardo alla *Settimana della poesia* promossa dal Festival dei due Mondi di Spoleto nel 1965. Si tratta di un evento di grande importanza (tra i nomi presenti ricordiamo Pablo Neruda, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Rafael Alberti, Ingeborg Bachman, André Frenaud, Ted Hughes, Charles Olson, Ezra Pound), un vero e proprio archetipo di quella performativizzazione della poesia che si dispiegherà poi negli anni Settanta. L'ampia e poco nota documentazione su questo evento pubblicata nel volume, *in primis* i molti articoli usciti sui giornali locali, viene ripresa e rielaborata criticamente nei due saggi di Tuscano e Pulsoni di tema poundiano, che, in maniera diversa, collegano la tarda ricezione pasoliniana di Pound proprio all'incontro avvenuto tra i due durante la Settimana della poesia di Spoleto. In particolare, Pulsoni (*Tra Pasolini e Pound. Pasolini, Pound e Scheiwiller*), ricorda la vicenda del mancato sostegno di Pasolini alla petizione promossa anni prima da Scheiwiller per protestare contro la detenzione dell'anziano poeta in manicomio, e osserva il suo mutato atteggiamento in seguito all'incontro spoletino. Anche Tuscano (*Pasolini, Pound, Jakobson e la Realpolitik*) indaga su questo cambiamento di atteggiamento di Pasolini verso Pound, legandolo in particolare alla mediazione intellettuale di Jakobson e ai suoi concetti di straniamento e di funzioni del linguaggio, che determinano in Pasolini una diversa assunzione del personaggio e del poeta Pound: il discorso poundiano viene ora letto come «uso fatico del linguaggio» (p. 179), depurato dei contenuti ideologici di destra e ricondotto a quello che Pasolini chiama “*background* contadino” (p. 181), tanto che Pound diventa un alleato nella sua battaglia contro l'omologazione borghese e neocapitalista.

Ampio spazio riguardo ai rapporti tra Pasolini e l'Umbria è dedicato alla sua frequentazione di Assisi e della Cittadella durante la progettazione e la realizzazione del *Vangelo*. In *Pasolini e Assisi* Francesca Tuscano ricostruisce la rete di rapporti col mondo della cristianità di Assisi per la preparazione della sceneggiatura del *Vangelo*: la collaborazione col biblista don Andrea Carraro e con Lucio Caruso, e soprattutto il ruolo del fondatore del centro culturale della Cittadella, don Giovanni Rossi, che mette a disposizione di Pasolini la sezione iconografica e la fonoteca. Tale feconda interlocuzione con gli esponenti della cristianità è documentata, nella sezione della Mostra, nelle pagine della sceneggiatura del *Vangelo* postillate da Carraro e Caruso, pagine importanti perché testimoniano il dialogo serrato apertosi tra Pasolini e il mondo della cristianità, che include convergenze ma anche frizioni non trascurabili, come si nota ad esempio nell'insistenza del chiosatore sulla necessità di dare rilievo spirituale e umano alla figura di Giuseppe («Un uomo profondamente religioso che, nel Vangelo, s'incontra continuamente col mistero e senza comprenderlo lo adempie. Admirat quod evenerat», p. 29), o nei messaggi che mirano a rendere consapevole l'autore del messaggio cristiano contestando la congruità del testo (ad esempio a proposito di ebrei «sottoproletari», si ribatte che «non era questa la condizione degli Ebrei al tempo di Gesù», p. 34). Leggendo le chiose dei padri di Assisi ci si rende conto della loro avversione per un certo tono espressionista della sceneggiatura pasoliniana, ad esempio quando contestano con un punto interrogativo le «inquadrature visionarie di folla» (p. 35), o quando osservano, a proposito di un Cristo «ansimante, rantolante»: «Questa presentazione di Gesù non si intona col Vangelo» (*ibidem*). L'importanza di questo apparato documentario consiste perciò nel dimostrare come la sceneggiatura del *Vangelo secondo Matteo* nasca da una modalità interdialogica, e di conseguenza

nel consentire una nuova lettura della sua genesi, che assegni al contributo di Carraro e Caruso un ruolo molto maggiore di quanto finora si sapesse.

Segnaliamo ancora due saggi che tematizzano il rapporto tra Pasolini e l'Umbria. Di notevole interesse e originalità, sebbene non collegato direttamente all'apparato documentario, è l'articolo di Giuseppe Moscati *Pier Paolo Pasolini attraverso le lenti di Aldo Capitini*, che legge in modo nuovo il pensiero civile di Pasolini, sottolineandone il *modus* della non violenza anziché quello spirito di belligeranza e militanza che gli è solitamente assegnato, e in cui Pasolini e Capitini vengono a essere associati per un comune spirito radicale, di attesa palingenetica. In *Penna e Pasolini* Francesca Tuscano ricostruisce il rapporto tra i due poeti, con particolare attenzione a una certa immagine di Penna costruita da Pasolini, collegandosi all'intervista pasoliniana, riportata nel catalogo, ospitata dall'Espresso il 22 novembre 1970, in cui si presenta il *Decamerone* di prossima uscita e si svelano i retroscena della sostituzione dello stesso Pasolini a Penna nel ruolo di Giotto. La sezione documentaria più ricca del catalogo è quella dedicata a *Pasolini editorialista*. Il confronto tra i documenti riportati e il saggio di Ginevra Amadio *Il vuoto delle lucciole. Pasolini tra potere, ideologia ed ecologia* è illuminante, perché mentre quest'ultimo prende le mosse da *Scritti corsari* e costruisce un riepilogo del Pasolini 'corsaro e luterano' – come si usa dire con delle definizioni che spesso sclerotizzano l'immagine dell'autore –, la riproposizione degli articoli poi confluiti in *Scritti corsari* e *Lettere luterane* restituisce del Pasolini intellettuale un'immagine molto più mossa e incisiva. Per chi conosca Pasolini solo attraverso i suoi libri, per chi non ha memoria diretta del suo passaggio nella scena italiana di quei furibondi anni Settanta, le riproduzioni fotografiche delle pagine di giornale in cui questi articoli escono, a partire da «Il Giorno» 1968 e fino all'articolo sul «Mondo» dell'8 ottobre 1975, possono essere una scoperta davvero sorprendente, in quanto esse rendono evidente icasticamente la forza di impatto e il senso che la voce di Pasolini ha avuto in quel preciso contesto sociale e culturale, e rendono palese come nel processo della canonizzazione letteraria dell'autore quella voce dissonante e disturbante abbia subito un radicale depotenziamento. L'impaginazione giornalistica colloca questi articoli in una cornice viva, in cui essi mostrano intatta quella forza che la composizione dei volumi, con le sue variazioni di titoli e medium, ha inesorabilmente abraso. E d'altra parte questi documenti rendono evidente un'altra semplice e importante verità: quella che oggi percepiamo come ripetitività quasi ossessiva delle argomentazioni pasoliniane è dovuta alla pluralità delle sedi e delle collaborazioni giornalistiche a cui Pasolini in quegli anni generosamente si prestava. Questa raccolta di articoli nella loro sede originale ha perciò il grande merito di correggere una dispercezione critica molto diffusa, riportandoci la voce originaria dell'autore nel proprio contesto storico, quella voce che paradossalmente il suo stesso successo ha deformato. Basti citare in tal senso la sconcertante copertina del rotocalco «Gente», che accanto a immagini di soubrettes e titoli dedicati a fatue notizie di cronaca, così ne annuncia la morte: «Pasolini: tragedia di un corruttore» (e nell'occhiello: «Parlano i ragazzi di vita: "Ci umiliava e l'odiavamo"») (p. 141).

Molti dei saggi presenti nel volume sono disgiunti dall'apparato documentario e rispondono, come si diceva, al desiderio dei curatori di costruire una panoramica sui diversi generi e linguaggi pasoliniani, con un discontinuo grado di approfondimento. Tra questi si citano ad esempio un saggio di Lorenzo Calafiore su *Pasolini lettore dei classici*, due interventi di Melelli e Bogani sul cinema, e soprattutto il saggio di Simone Casini sul rapporto con Moravia, in cui si coglie con efficacia la complementarietà dei due scrittori e il loro comune incarnare in quegli anni la figura dell'intellettuale d'opposizione nel contesto di una società capitalista.

Infine, tra i saggi non direttamente legati alla mostra, ci appare di particolare rilievo quello di Tommaso Mozzati, che da anni conduce un originale e coerente approfondimento sulla particolare modalità di *ekphrasis* pasoliniana, costruita all'incrocio tra poesia, pittura, cinema (si veda ad esempio *Pasolini, Longhi e il David di Manzù: dibattiti bolognesi, llengua furlà*, in «Oblio», XIII, 47, <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2023/06/30.-Mozzati-Pasolini-e-il-David-di->

[Manzu-2.pdf](#), e *Picasso 1953. Pasolini, Longhi e l'avanguardia*, in G. Tuccini, a cura di, *Elegie del caos. Civiltà classica e cultura moderna nell'opera di Pasolini*, Roma, Carocci, 2024, pp. 55-69). In questo *Longhi, Pasolini, Anna Salvatore soprattutto* l'autore ricostruisce e documenta in maniera del tutto persuasiva il rapporto tra Pasolini e la pittrice Salvatore, sullo sfondo del comune magistero longhiano e del suo principio dell'«equivalenza verbale». Mettendo in relazione un'ampia gamma di testi e suggestioni (ad esempio la sceneggiatura pasoliniana di *La giornata balorda*, il cui dattiloscritto contiene la raccomandazione autografa di girare «come in un quadro di Anna Salvatore», p. 198; il manifesto di Anna Salvatore per *Accattone*; le foto che documentano il rapporto di amicizia tra i due; le ambientazioni in *Mamma Roma* legate all'immaginario visivo dell'artista e della «Scuola di Portonaccio»; i versi di *Domenica all'Acqua acetosa* che Pasolini compone per il catalogo di Salvatore), Mozzati compie un'indagine importante e approfondita sul modo in cui Pasolini fa interagire i linguaggi che maggiormente ne connotano il percorso, dall'arte al cinema alla poesia. La trasversalità di quest'ultimo saggio e la sua fondatezza documentaria ben si presta a rappresentare lo spirito dell'intero volume e della «prospettiva Pasolini» che ambisce a disegnare.

Arianna De Gasperis

AA.VV.

Rileggere Caterina Percoto oggi. Scritture e riscritture dall'Ottocento a Pier Paolo Pasolini e oltre
a cura di Sergia Adamo, Elisabetta Pozzetto, Jessy Simonini

Udine

Forum

2023

ISBN 978-88-3283-421-5

Silvia Parmiani, *Premessa*Sergia Adamo, Elisabetta Pozzetto, Jessy Simonini, *Introduzione*Adriana Chemello, *Leggere Caterina Percoto oggi*Fabiana Savorgnan Cergneu di Brazzà, *L'epistolario di Caterina Percoto*Ludovica Cantarutti, *Caterina Percoto ovvero la cronaca differita di un'antesignana della modernità*Veronica Boezio, *Caterina Percoto scrittrice per l'infanzia*Loredana Magazzeni, *L'educazione delle ragazze nelle relazioni di Caterina Percoto ispettrice scolastica*Anne Demorieux, *Caterina Percoto e George Sand a confronto*Jessy Simonini, *Stanza murata. Letture novecentesche di Caterina Percoto con una divagazione collegiale*Magda Indiveri, *Scrittrici a scuola. Un percorso per l'ultimo anno delle scuole superiori, tra Caterina Percoto e Matilde Serao*Caterina Conti, *Caterina Percoto alla radio*Lisa Gasparotto, *Pier Paolo Pasolini e Caterina Percoto: la ricerca di una verità poetica*

In virtù della volontà, condivisa dal Comune di Manzano e dall'Università degli studi di Trieste, di valorizzare la figura della scrittrice friulana, *Rileggere Caterina Percoto oggi. Scritture e riscritture dall'Ottocento a Pier Paolo Pasolini e oltre* raccoglie gli esiti del convegno tenuto in conclusione di un progetto di ricerca del medesimo Ateneo che ha l'intenzione di tracciare, a partire dall'accostamento dei due intellettuali friulani, le coordinate del «Friuli letterario» (p. 7). La miscellanea coglie l'occasione, a poco più di dieci anni dal bicentenario della nascita di Percoto, per aggiornare gli studi finora compiuti mediante l'integrazione di alcuni materiali inediti, nonché per interrogarsi sull'accoglienza e sulla trasmissione della sua prosa nel corso del Novecento, anche sulla base di nuovi raffronti con scrittrici e scrittori.

L'impellenza di un'operazione di «rilettura» (p. 16), che i curatori del volume Sergia Adamo, Elisabetta Pozzetti e Jessy Simonini sollevano nell'*Introduzione*, consapevolmente calca i percorsi tracciati dagli studi delle donne che ebbero il merito di avviare, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, una lunga riflessione sulla definizione e sui limiti del canone letterario attorno ad alcune essenziali questioni teoriche e metodologiche (cfr. Monica Cristina Storini, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al Terzo Millennio*, Pisa, Pacini, 2016, pp. 11-37).

Se il lascito di tali studi è stato quello, citando Storini, di destrutturare la percezione della letteratura come «processo unitario», svelandola piuttosto come «l'esito di uno stato conflittuale fra centralità e marginalità, fra cultura e culture, fra diversità e differenze di linguaggio, di codici, di "osservatori", di "punti di vista"» (ivi, p. 26), appare del tutto congruente che nel saggio in apertura *Leggere Caterina Percoto oggi* Adriana Chemello, che molto impegno ha dedicato alle ricerche

sulla manzanese, tiri le fila di un discorso critico innanzi tutto a partire dalla sua posizione di *marginalità*.

Come notano i curatori, ella rappresentò una di quelle «figure, assai numerose nella storia culturale europea, che hanno avuto un estremo rispetto per lo studio, il sapere, per la letteratura, ma allo stesso tempo si sono sempre tenute ai margini» (*Rileggere* cit., pp. 13-14). Ciò non solo per concrete questioni di provenienza geografica – di un territorio, quello friulano, ancora pressoché «“vergine”» e «“ignoto”» a tale altezza storica (p. 26) – ma anche per ragioni di temperamento personale, dal momento che si conservò «estranea “alle raffinatezze della letteratura accademica”, lontana dai centri culturali importanti e più ancora, per indole e per storia familiare, dalla ribalta mondiale» (p. 19). Una simile posizione periferica non le impedì e, forse, contribuì a stimolare una straordinaria attitudine alla vivacità letteraria, che trovò nella «penna» (p. 19) lo strumento privilegiato per registrare impressioni dell’Italia ottocentesca da una posizione del tutto peculiare. L’ubicazione ai margini, infatti, costituì un osservatorio unico per l’esame di realtà inedite nel panorama letterario dell’epoca, cifra che avrebbe contraddistinto la scrittura delle donne anche tra Otto e Novecento (cfr. Anna Santoro, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 30). È il caso della meticolosità descrittiva di certi ignoti (e ignorati) paesaggi friulani, ma anche della premura con cui racconta il «microcosmo plurale della condizione sociale e familiare della donna dell’epoca» (*Rileggere* cit., p. 27), di cui alcuni *Racconti* costituiscono una straordinaria testimonianza.

L’intervento di Fabiana Savorgnan Cergneu di Brazzà, *L’epistolario di Caterina Percoto*, coglie la suggestione, lanciata da Chemello, di «riconoscerne la rilevanza culturale nel suo tempo» (p. 19) a partire dal prezioso materiale epistolare che giunse presso la Biblioteca civica ‘V. Joppi’ di Udine nella metà degli anni Cinquanta, dove è custodito nel Fondo *Percoto*. La ricostruzione della storia dell’epistolario si rivela operazione particolarmente laboriosa, dal momento che le lettere di Percoto sono state trascritte da «mano ignota» (p. 38) e molte altre, poiché disseminate in numerose biblioteche, necessitano di un attento scavo negli archivi, impresa ben nota a coloro che si occupano di scritture delle donne (Storini, *Il secchio* cit., p. 12). Si tratta, ad ogni modo, di un lavoro indispensabile dal momento che concorrerebbe a inquadrare Percoto all’interno di una fitta rete di personalità della cultura italiana *fin de siècle* che comprende, tra i molti, Gino Capponi, Luigia Codemo, Niccolò Tommaseo e Giovanni Verga. Appare altresì prezioso ai fini di restituire lo spessore della sua autorialità per via della possibilità di ricostruire i rapporti con gli editori, così come di registrarne l’interesse civile, nutrito da un considerevole impegno patriottico che andrebbe indagato tenendo conto delle lotte risorgimentali del contesto friulano in cui agisce (*Rileggere* cit., p. 42).

Ludovica Cantarutti, che nel 1990 aveva curato lo scambio di lettere della scrittrice con Carlo Tenca (cfr. Ludovica Cantarutti (a cura di), *Epistolario Caterina Percoto, Carlo Tenca*, Udine, Del Bianco, 1990) è autrice del terzo saggio del volume, *Caterina Percoto ovvero la cronaca differita di un’antesignana della modernità*. Alla luce della rilevanza della sua attività nell’ambito della pubblicistica, Percoto si distingue per l’assiduità della collaborazione con circa trenta testate tra riviste e quotidiani dal 1839 al 1868; dato non di poco conto dal momento che tale attività, pur cronologicamente precoce, anticipa molti aspetti della pubblicistica femminile di secondo Ottocento, su tutti l’accordo tra una ricchezza di contenuti e la peculiarità di uno sguardo “femminile” che, per la prima volta pubblico, rifiuta pretese di neutralità e si rivolge a realtà, nuovamente, ai margini (*Rileggere* cit., p. 59).

Per Veronica Boezio, il cui intervento indaga la produzione per l’infanzia della manzanese, l’origine dell’interesse per le soggettività subalterne va rintracciato nell’«educazione in convento» e «nella vita a contatto con gli “umili”» (p. 61), ragioni che la condurranno a interessarsi alla questione dell’educazione femminile. A partire dagli anni Cinquanta, ella scrive ventisette racconti indirizzati ad un pubblico giovanile perlopiù femminile che si sviluppano, col chiaro intento di educare a virtù

e doti morali, attorno a tre nodi tematici: le storie di Menicuccia, bambina proveniente da una condizione sociale umile; i racconti con protagonisti i fratelli Remigia, Marco e Donato Morelli, che compaiono in *Riparazione e La centifoglia*; infine, i raccontini di carattere «patriottico» (p. 67). La vicinanza di Percoto, a sua volta allieva presso l'Istituto Uccellis di Udine (già Istituto Santa Chiara), al tema della formazione delle donne trova ulteriore sostegno nella ricerca di Loredana Magazzeni sull'incarico, da lei ricoperto nel 1871, di ispettrice delle scuole femminili venete. La scrittrice, per conto del Ministero dell'Istruzione, trascorre parte dell'anno a redigere carte, relazioni, prospetti di natura «scientifica» (p. 77) che, volti alla registrazione imparziale della condizione degli istituti visitati, tuttavia appaiono contaminati da un'anima «descrittivo-narrativa» (*ibidem*) che include numerose incursioni soggettive. Tutti i materiali sono oggi conservati, pur non catalogati, presso il Fondo *Percoto*.

L'intervento di Anne Demorieux inaugura una prospettiva intertestuale del tutto inedita a partire dal confronto con George Sand, *nom de plume* di Aurore Dupin. Com'è noto, la scrittrice parigina sarebbe stata, anni dopo, interesse di autrici come Sibilla Aleramo, che ne redige un ritratto intitolato *George Sand* nell'ottobre 1909 (cfr. Anna Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane tra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, p. 238), Luigia Codemo (cfr. Giuliana Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1997, p. 12) e Sfinge (cfr. Eugenia Codronchi Argeli), che la inserì nel catalogo muliebre *Femminismo storico* (1901). Se un primo *trait d'union* tra le due autrici si trova nella *Prefazione* che Niccolò Tommaseo firmò per l'edizione dei *Racconti* del 1858, Demorieux vaglia alcune assonanze degne di menzione, dai dati biografici a specifiche strategie stilistiche.

Il saggio di Jessy Simonini *Stanza murata. Letture novecentesche di Caterina Percoto con una divagazione collegiale* indaga la rielaborazione dell'opera percotiana da parte di Grazia Livi che, autrice di un singolare esperimento di commistione tra generi (*Rileggere* cit., pp. 140-141), individua nella pratica tra femminismo e critica un crocevia essenziale della storia delle scritture femminili. La metafora della «stanza murata» a indicare lo «spazio della scrittura di Caterina Percoto», ben si adatta a restituire il senso affidato al *topos* collegiale, per la manzanese esperienza di «annichilimento» e «offuscamento» (p. 139), ma anche per ricreare la chiusura autoimposta dei «suoi talenti» (p. 144) che ne fa una «scrittrice interrotta» (*ibidem*) per via di una stanza-prigione che impedisce l'esperienza del mondo se non mediante la «finestra» (*ibidem*).

L'analisi dell'antologizzazione di Percoto da parte di Giuliana Morandini e Francesca Sanvitale, su cui Simonini si sofferma, trova un ulteriore prolungamento nel saggio successivo, *Scrittrici a scuola. Un percorso per l'ultimo anno delle scuole superiori, tra Caterina Percoto e Matilde Serao* di Magda Indiveri, la quale propone un progetto didattico per la classe quinta della scuola secondaria di secondo grado sulla base della selezione di quattro profili eterogenei «che coprono un ampio spettro di stili e si rivolgono a pubblici differenti» (p. 162): Marchesa Colombi, Ida Baccini, Matilde Serao e Caterina Percoto. Immaginando la selezione di alcuni brani tratti da racconti e romanzi, Indiveri suddivide l'attività in più momenti che corrispondono, nella prassi comune alle quattro scrittrici di una «forma di scrittura ponte tra il giornalismo e la rielaborazione letteraria», a tre intenti: «descrivere, denunciare, educare» (p. 163).

In *Caterina Percoto alla radio*, Caterina Conti ricostruisce il ruolo del mezzo radiofonico per la diffusione dell'opera percotiana a partire dagli anni Cinquanta; programmi su frequenze locali, come Radio Trieste (poi denominata Radio Rai Friuli-Venezia Giulia) e su quelle nazionali contribuirono alla sua promozione anche fuori dai confini regionali.

A partire dalle considerazioni espresse nell'*Introduzione* alla *Poesia dialettale del Novecento* sul «romanticismo» percotiano che, assieme alla prosa di Nievo, riesce nell'intento di «dipingere finalmente un Friuli con verità poetica» (p. 195), Lisa Gasparotto nel saggio che conclude il volume ripercorre l'eredità della manzanese dagli occhi dello spettatore privilegiato Pasolini; guardando

alla scrittrice come ad un modello innanzitutto «manzoniano», egli insiste sul carattere «di moderatismo, di cristianesimo compassionevole nei confronti delle classi subalterne e di ambientazione che, anche alla luce dell'esperienza soggettiva della scrittrice, non può che essere rurale e contadina» (p. 197). Gasparotto confronta talune preferenze tematiche condivise dai due intellettuali, come l'attenzione verso le estrazioni più basse della società e l'incarico formativo assegnato alla scrittura, con le divergenze stilistiche e linguistiche, da cui derivano esiti diversi della volontà di elaborare un linguaggio capace di raccontare una realtà territoriale e sociale comune. L'approfondimento della riflessione pasoliniana su un'eredità di Percoto, anche nella misura in cui si fa portatrice di una «verità poetica» (p. 195), completa il tentativo sotteso al volume di tracciare nuovi percorsi relativamente al «Friuli letterario». Tra i meriti, oltre alla scelta di affiancare ai contributi di note studiose che hanno portato avanti, a più riprese, la ricerca sulla scrittrice, i lavori di giovani studiose e ricercatrici indipendenti, vi è quello di mettere a punto gli studi sulla trasmissione di Percoto sia nella forma di «donna-che-scrive» (p. 153), sia nella produzione di pratiche discorsive eterogenee; ulteriore incrinatura nel muro della «stanza murata» (p. 131), intesa anche secondo la suggestione woolfiana che Chemello ricorda (cfr. p. 21).

Michela Rossi Sebastiano

AA.VV.

Tempora. I tempi verbali nel racconto

Vol. 1

a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio

Milano

Biblion edizioni

2023

ISBN 978-88-3383-340-8

Pier Marco Bertinetto, *I tempi verbali nel discorso indiretto libero italiano. Fondamenta tempo-
aspettuali di uno stilema letterario*

Giovanni Maffei, *L'imperfetto politico. Ideologia e stilistica in una questione di fine Ottocento*

Riccardo Castellana, *Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea*

Paolo Giovannetti, *Tempi verbali non deittici in due momenti della poesia italiana contemporanea*

Giancarlo Alfano, *Continua tensione. Interferenze dall'inglese e processualità dell'evento nel*

Partigiano Johnny

Antonio Bibbò, *In principio era l'imperfetto. Verga tradotto da Lawrence*

Mara Santi, *Dinamiche politestuali nella raccolta di narrativa breve. Il caso delle forme verbali*

Isotta Piazza, *I paradigmi temporali della postmedialità*

Giuliano Cenati, *Fumetti, una sintassi narrativa nel segno dell'ellissi*

Il volume *Tempora* raccoglie gli interventi «lunghi» – così definiti da Pennacchio nell'*Introduzione* – della terza edizione del Seminario permanente di narratologia, tenutasi all'Università IULM di Milano dal 20 al 22 ottobre 2021. I nove interventi indagano le modalità tramite le quali l'impiego dei tempi verbali influisce sull'articolazione del racconto, all'insegna di un'ottica che integra l'analisi narratologica con quella linguistica e stilistica, a partire da un asse teorico condiviso, costituito dal *Discorso del racconto* di Genette, *Tempus* di Weinrich e *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento* di Bertinetto.

Nel primo saggio, *I tempi verbali nel discorso indiretto libero italiano*, Bertinetto riflette sulla possibilità di rintracciare nell'ambito del discorso indiretto libero (DIL) l'attivazione di valenze aspettuali che influenzano il sistema verbale dell'italiano. L'analisi rileva un'aderenza pressoché inviolata al valore grammaticale della lingua; tuttavia, il DIL mette «in risalto proprietà tempo-
aspettuali che i tempi verbali meno facilmente esprimono in altri tipi di discorso» (p. 25). Ciò si osserva in particolare nell'impiego del Passato Composto: in presenza di un Presente storico, le dinamiche dell'indiretto libero riattivano infatti «il suo valore originario di “perfetto”» (p. 28), marcando la differenza aspettuale nei confronti del Passato Semplice.

Nel saggio successivo, *L'imperfetto politico*, Maffei mostra come l'impiego dell'imperfetto in Daudet, Flaubert e nei Goncourt venga interpretato da Brunetière e Bourget come sintomo di una degenerazione morale: la tendenza a 'dipingere' in modo prevalente il mondo esterno, dispiegando un'intelligenza ipertrofica attraverso l'impiego estensivo dell'imperfetto – dispositivo linguistico funzionale alla resa 'pittorica' della realtà – degenera infatti nella sopraffazione dell'interiorità, quindi nella «magnificazione della vita piatta e triste» (p. 65) e amorale dei nuovi personaggi romanzeschi.

Nel terzo saggio Castellana imposta una *Teoria e storia della narrazione simultanea* e analizza in ottica strettamente narratologica il fenomeno per cui «un testo narrativo, un racconto o un romanzo si dia *interamente* al presente» (p. 71). I primi tentativi di narrazione simultanea (NS) in Italia

vengono individuati nei racconti di Tozzi e Pirandello (è inoltre evidenziata l'influenza del cinematografo e del teatro); passando attraverso la ricerca e gli esiti sperimentali del primo romanzo in NS, *Quartiere Vittoria* di Ugo Déttore (1936), il presente narrativo è impiegato in modo pressoché rigoroso in opere di Calvino, Pratolini e Vittorini negli anni Quaranta, fino ad arrivare agli anni Ottanta in cui si diffonde e normalizza. Castellana riflette infine sul carattere finzionale e convenzionale della letteratura: in tal senso, poiché il passato narrativo non poggia su valenze cronologiche e serve piuttosto a «presentarci qualcosa facendola accadere nel momento in cui noi leggiamo» (p. 84), il presente può ereditarne le funzioni, sostituendo una convenzione con un'altra. Giovannetti, in *Tempi verbali non deittici in due momenti della poesia italiana contemporanea*, intende verificare se e in che modo la narrazione al presente, diffusa nella prosa, ha influenzato la poesia attraverso l'effetto non-deittico che le appartiene (sono “non deittici” i tempi verbali che sostituiscono «all'io delle enunciazioni qualcosa come un SÉ, rispetto al quale la natura di anteriorità del verbo si trasforma in una specie di presente del lettore», p. 91). L'obiettivo è quindi di verificare se la non-deissi, veicolata dalla narrativizzazione della poesia contemporanea, abbia modificato i presenti poetici. L'analisi considera testi degli anni Sessanta e Duemila, riconoscendo nel primo decennio un'attrazione narrativa che viene poi sostituita dal «curioso recupero di forme e modi della tradizione» orientati a «verticalizzare» (p. 116) i procedimenti della poesia più recente. In *Continua tensione* Alfano analizza l'uso del participio presente nel *Partigiano Johnny*. Esemplicando i casi in cui il participio organizza sequenze narrate o commentate – in virtù della sua valenza alternativamente aggettivale-verbale – viene dimostrato come Fenoglio abbia esteso l'opposizione tra sfondo e primo piano anche al mondo commentato, dando al discorso «il carattere del movimento» (p. 130). In particolare, la forma participiale agisce sulla rappresentazione del paesaggio naturale, lo ‘anima’ concedendogli «autonomia di azione»: la natura fenogliana costituisce perciò – conclude Alfano – un campo di tensioni che struttura la rappresentazione non tanto dell'azione quanto dell'agire.

Nel saggio successivo, *In principio era l'imperfetto*, Bibbò considera le proprietà aspettuali dell'imperfetto di Verga – esteso a contesti di primo piano con funzione ambivalente, tendenzialmente perfettiva – nelle traduzioni delle novelle a opera di Lawrence. Nonostante il lavoro di traduzione sia caratterizzato da imprecisioni diffuse, l'ambiguità dell'imperfetto è spesso salvaguardata dall'impiego del *past simple*, mentre altrove è risolta in direzione imperfettiva con l'impiego di locuzioni avverbiali e dall'uso di forme gerundive. A fronte quindi di un trattamento complessivamente ingenuo del sistema verbale – esclusi alcuni tentativi oculati e riusciti (dettagliatamente illustrati nel saggio) – Bibbò conclude che è a livello lessicale che «Lawrence non mostra alcun imbarazzo nel riprodurre il carattere straniante della prosa verghiana» (p. 162).

Nel saggio successivo, Santi presenta le *Dinamiche politestuali nella raccolta di narrativa breve*. Dopo aver definito natura e proprietà del politesto, il contributo analizza le modalità tramite le quali il sistema verbale di una raccolta contemporanea – *Il silenzio del lottatore* di Rossella Milone (2015) – concorre a strutturare la sintesi concettuale che il lettore trae dall'opera nel corso del processo interpretativo. Nello specifico, Santi si sofferma sulla funzione del presente: a partire dal *primacy effect*, passando attraverso i *confirmation bias* e le fasi di riorientamento semantico, questo agisce da marcatore tematico, «genera un effetto di reticolazione, ossia un effetto unitario» (p. 184) e consegna infine a chi legge la chiave di lettura complessiva.

Ne *I paradigmi temporali della postmedialità*, Piazza indaga come il passaggio dagli spazi *mediali* tradizionali a quelli *postmediali* (come quelli in rete) abbia «prodotto trasformazioni strutturali a livello dei paradigmi temporali della narrazione» (p. 186). A partire da un corpus di testi «nati in rete e approdati in volume» (p. 194) viene sottolineato l'uso diffuso del presente, indice dell'attivazione e del mantenimento di un'istanza performativa. Nell'ottica del passaggio alla forma libro, i testi mostrano inoltre il rafforzamento dell'istanza narrativa quale coefficiente centripeto del loro carattere granulare. La ristrutturazione del racconto riguarda anche l'esibizione

dell'extraletterario nonché la sincronicità delle porzioni testuali, dunque l'indebolimento dell'unità strutturale della storia. In quest'ottica, Piazza intravede dunque la possibilità di svincolare le pratiche narratologiche dalla forma gutemberghiana di narrazione con l'obiettivo d'integrare lo studio delle pratiche medialità del passato e approfondire le dinamiche postmediali del presente. Nel contributo che chiude il volume, *Fumetti, una sintassi narrativa nel segno dell'ellissi*, Cenati pone la teoria di Weinrich alla prova del fumetto: si chiede infatti se la distinzione tra mondo narrato e commentato non debba essere messa in dubbio a fronte della sovrapposizione tra mimesi e diegesi, costitutiva della fumettistica. Cenati esemplifica le possibilità temporali del genere avvalendosi dei lavori di Crepax, McGuire, Ratigher, Moore, Gibbons e Zerocalcare, e rileva così possibilità di strutturazione temporale sconosciute al racconto e attingibili invece dal medium verbovisivo. In questa direzione la sintassi fumettistica, fondata sulla discontinuità, riceve un'organizzazione grazie ai tempi verbali che «intervengono, come strumenti compositivi cogenti, a ricucire gli strappi, a recuperare gli scarti, a suggerire prospettive di senso» (p. 218). Complessivamente, come nota Pagliuca nell'*Introduzione*, le prospettive impiegate nei saggi rilevano in modo concorde il carattere prominente e «promettente» del *tempus* presente indicativo nel contesto della letteratura contemporanea. Un altro aspetto importante e trasversale al volume riguarda inoltre l'accentuazione del carattere convenzionale delle opere, quindi la possibilità – efficacemente illustrata in ogni saggio – d'impiegare gli strumenti narratologici al fine d'indagare le pratiche artigianali e significanti del testo, poetico o narrativo, e isolarne lo specifico letterario.

Alessandro Gerundino

AA.VV.

Viaggi d'autore. Verso Procida. Per una cartografia dell'immaginario

a cura di Paola Villani, Michele Paragliola

«Kritik. Rivista di letteratura e critica culturale»

2, 2023

Milano

Mimesis Edizioni

ISSN 2974-8097

Lucio D'Alessandro, *Prefazione*Paola Villani, Michele Paragliola, *Introduzione*Carla Pepe, *L'isola disabitata. Approdi, memoria e topophilia*Pasquale Rossi, *Il viaggio a Procida tra Ottocento e Novecento: suggestioni e confronti tra ambiente, architettura e letteratura*Matteo Borriello, *Evoluzione e resilienza nello spazio flegreo: la collina di Posillipo e l'isola di Procida tra fonti bibliografiche e iconografiche*Stefano Causa, *Un album da riempire. Procida tra cartoline e copertine Bell'Italia*Alvio Patierno, *Tra Graziella e Antoniella: la Procida di Lamartine*Paola Paumgardhen, *Il figlio di Goethe e il naufragio al largo di Procida*Hanna Serkowska, *Rileggere la Procida di Elsa Morante*Silvia Acocella, *Il filo astrale del racconto. L'isola "celestes" della Morante*Michele Paragliola, Michela Iovino, *I passi di Arturo nell'isola di Elsa. Per una topografia reale*Natascia Festa, *Giuseppe Marotta e Alberto Moravia, sguardi altri su Procida*Sergio Corrado, *Dalla bottega al software. La storia tedesca e il lavoro nella scrittura artigianale di Uwe Timm*

Viaggi d'autore, curato da Paola Villani e Michele Paragliola, è stato pubblicato sul secondo numero della rivista «Kritik» nell'anno 2023. Nell'*Introduzione* i curatori hanno sottolineato come Procida, a cui è stato dedicato un convegno multidisciplinare, sia un luogo reale ma rappresenti anche un altrove sospeso tra utopia e distopia. I saggi raccolti presentano la mutevole identità procidana e mostrano come alle volte le narrazioni si impongano sulla topografia reale, ripensando gli spazi e dando loro una rinnovata identità.

Particolarmente significativo è stato l'apporto di diverse discipline allo studio dell'isola. Si spazia infatti da contributi di architetti e archeologi a saggi di carattere letterario che presentano il territorio come parte dell'immaginario narrativo di un autore o come oggetto di scrittura odepica. Carla Pepe propone uno studio archeologico sulla realtà abitativa procidana al tempo dei Greci e dei Romani, soffermandosi in particolare su Vivara, un isolotto che ha visto il succedersi di vari insediamenti dall'età protostorica fino all'Ottocento. La studiosa sottolinea che il sito era parte di un cratere vulcanico e fu sempre un luogo di approdo e di passaggio. Percorrendo le strade di Vivara, si possono vedere le tracce degli insediamenti dell'età del Bronzo e dell'abitato protostorico a Punta Alcalá. L'isola si trova sulle rotte degli uccelli migratori, che si fermano su di essa prima di riprendere il volo verso l'Africa, ed è meta dei tonni rossi come dimostra la presenza di industrie di lavorazione di questo pesce, in particolare la tonnara di Ciraccio la cui attività è attestata fino agli anni '90 dell'Ottocento. Le testimonianze archeologiche dimostrano che l'isolotto era abitato fin dal XVII secolo a.C. ed era meta delle navi provenienti dall'Egeo, tra cui quelle micenee, nonché sede di

attività di lavorazione di una raffinata ceramica. I primi scavi sull'isola furono condotti da Buchner nel 1936- '37, vennero poi ripresi nel 1975 e le indagini archeologiche continuano ancora oggi. Nel suo contributo Pasquale Rossi esamina l'architettura e l'urbanistica isolana. Si sofferma sulle abitazioni, per la maggior parte opera di maestranze locali, caratterizzate da un particolare cromatismo derivante dall'utilizzo di pietre naturali di tufo e pozzolana. Analizza poi la disposizione delle chiese, i giardini ricordati da Elsa Morante ne *L'isola di Arturo* e parla di alcune feste religiose tipiche del luogo, come la processione del Venerdì Santo con la statua settecentesca del *Cristo morto*. Attraverso l'esame dei dettagli tecnico-architettonici, lo studioso mostra le caratteristiche che hanno attirato a Procida i turisti e l'hanno resa nel corso dei secoli, in particolare nell'Otto e Novecento, oggetto di narrazioni letterarie, cinematografiche e di raffigurazioni artistiche. Un tema analogo è ripreso da Matteo Borriello, che sottolinea come le fonti bibliografiche ed iconografiche aiutino a ricostruire l'immagine e l'evoluzione dello spazio nel corso del tempo. L'autore evidenzia le differenze tra la collina di Posillipo, profondamente segnata dall'inurbamento e dall'espansione edilizia, e Procida, caratterizzata da una resilienza che le ha permesso di mantenere immutate le sue peculiarità. Passando in rassegna varie fonti ottoneovescentesche, tra cui Parascandola, Parascandolo, Turpin de Crissé e Herbert Millingchamp Vaughen, Borriello esamina le feste isolate in onore di san Michele arcangelo e del *Corpus Domini*, che rappresentano un importante elemento di continuità tra passato e presente. Nel suo contributo Stefano Causa mette a confronto un dipinto di Valter Carnevale del 2017 con una foto di Procida pubblicata su *Bell'Italia* del 2021, e in seguito esamina le copertine di Mario Puppo e i film *L'isola di Arturo* di Damiani e Guttuso e *Il postino*. Dopo aver rilevato che le rappresentazioni dell'isola precedenti gli anni Cinquanta del XXI secolo erano tutte abbastanza simili perché improntate al vedutismo, l'autore osserva che Puppo si riappropria di uno schema futurista di terza generazione, riprendendo gli stilemi che Prampolini aveva adottato per la Grotta Azzurra di Capri. In seguito, Procida è stata valorizzata dal cinema, in particolare dai film *Il postino* di Michael Radford, il cui protagonista è Massimo Troisi, e *Talento di Mr. Replay* di Massimo Minghella, ai quali si deve aggiungere l'opera di Damiano Damiani *L'isola di Arturo* del 1962. La prima copertina del romanzo morantiano, pubblicato da Einaudi nel 1957, fu disegnata da Renato Guttuso, successivamente ne furono realizzate altre tre rispettivamente da Ben Shan, Georges Braque e Henry Scotto Tucke che mettono in risalto o il personaggio o il luogo in cui si svolge la sua educazione sentimentale. La disamina di Causa culmina nell'affermazione che la storia di Procida è anche una storia di copertine.

Alvio Patierno si sofferma sul mito di Graziella nel romanzo omonimo di Lamartine e sulla rappresentazione della realtà isolana popolare e umile. L'autore francese trascorse a Napoli il periodo compreso tra il dicembre 1811 e il marzo 1812 durante il quale ebbe una relazione con una sigaraia di nome Antoniella, ricordata anche in altri testi poetici. Dal 18 agosto al 19 settembre del 1844 Lamartine ritornò nella città partenopea con la famiglia e durante un soggiorno a Ischia scrisse *Graziella* facendosi guidare dal ricordo. L'eroina è presentata come emanazione stessa del paesaggio, associata spesso al sole, al mare e soprattutto al lavoro manuale. Mostrando quella che Patierno definisce "l'antropologia dell'umile", il narratore parla distesamente dei pescatori e della lavorazione del corallo, la cui polvere impreziosisce i tratti della protagonista. Con quest'opera Lamartine va oltre la descrizione della passione amorosa, coinvolgendo il paesaggio, le persone semplici e il lavoro. Paola Paumgardhen indaga *Auf einer Reise nach Süden*, diario di viaggio scritto nel 1830 da August von Goethe, figlio del celebre scrittore, e pubblicato postumo nel 1999. A differenza del tono idilliaco che si riscontra nel *Viaggio in Italia*, il libro di August riprende il tema del naufragio mostrando l'inquietudine della vita, che è rispecchiata anche dal paesaggio. Il giovane Goethe non ha le capacità letterarie del padre o l'acribia nello studio delle antichità italiane del nonno – autore a sua volta di un testo odeporico – e concluderà il suo viaggio a Roma, dove morirà di cirrosi epatica e verrà sepolto nel cimitero acattolico degli stranieri alla piramide Cestia. I diari

paterni si differenziano per vari aspetti dallo scritto del figlio: mentre Johann Wolfgang parla del viandante (*Wanderer*) come colui che trova la forza per radicarsi nuovamente, August presenta sé stesso come un fuggiasco che vuole sottrarsi alle ristrettezze del quotidiano. Il desiderio di libertà provoca in lui una perenne inquietudine e il naufragio realmente vissuto al largo delle coste procidane diventa simbolo di una deriva esistenziale. Il padre aveva vissuto una vicenda analoga durante il viaggio di ritorno da Messina nel maggio 1787 e aveva descritto gli scogli e l'abisso come la rovina dell'uomo, mentre il figlio parla con entusiasmo del naufragio in quanto non ha speranza di salvezza, né desiderio di completare il suo itinerario e di tornare in patria.

Seguono tre saggi dedicati a *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, romanzo che condusse Procida all'attenzione del grande pubblico. Hanna Serkowska dà una lettura particolare e acuta del testo, mettendone in evidenza le caratteristiche di *anti-Bildungsroman*. Gli elementi che contraddicono il romanzo di formazione sono l'assenza delle prove da superare, la disillusione nei confronti del mondo degli adulti, il tempo sospeso e non lineare, la mancanza di socialità del protagonista e i suoi libri, che invece di farlo maturare lo relegano in una dimensione infantile. Secondo la studiosa, *L'isola di Arturo* non è un tentativo di distruggere il *Bildungsroman*, ma solo una sfida rivolta ad esso dal momento che nel testo vengono mescolati elementi consonanti e dissonanti con il genere letterario allo scopo di creare ambiguità. Il protagonista si accorgerà infatti di essere sostanzialmente isolato in un luogo che gli impedisce di viaggiare e di crescere e, nell'atto di staccarsene, penserà di aver vissuto come la ragazza di una favola in quanto il suo mondo è costituito prettamente da valori infantili e femminili. Silvia Acocella riflette sull'*incipit* originario del romanzo, mai pubblicato, in cui Arturo era prigioniero in Africa e ripercorreva gli anni dell'infanzia e adolescenza con l'ausilio della memoria. A causa di questa soppressione tutto il peso della narrazione ricade sul giovane protagonista che rimane sospeso in una dimensione atemporale. La studiosa sottolinea la rappresentazione ancipite del reale, che comprende sia dettagli realistici sia trasfigurazioni fantastiche, mettendo in evidenza la corrispondenza tra il protagonista e la stella Boote – di cui egli porta il nome – e tra mare e cielo (“la tenda istoriata”), che nell'immaginario infantile sono entrambi cosparsi di isole. Individuando i tanti “fili” presenti nel testo, come le ragnatele e il raggio di luna, Acocella sostiene che questi sono allusioni alla creazione letteraria e riconduce la fantasia di Arturo ai libri di favole e di avventura presenti nella sua biblioteca, i quali amplificano le sue capacità immaginative, ma di fatto lo relegano in una sorta di sonno / sogno infantile da cui si sveglierà solo nel momento in cui abbandonerà l'isola. Nel loro contributo Michele Paragliola e Michela Iovino ripercorrono i luoghi reali che si celano sotto la finzione narrativa morantiana. Focalizzano l'attenzione su Villa Eldorado, residenza dell'autrice nel periodo in cui il testo viene scritto, l'hotel La vigna, a cui potrebbe essere ispirata la Casa dei Guagliioni, e il carcere Terra Murata, che rappresenta la fine dell'adolescenza e delle illusioni e prelude al momento del distacco di Arturo da Procida.

Adottando la prospettiva critica affermatasi con lo *Spatial Turn*, Paragliola e Iovino mostrano come lo studio della spazialità aiuti non solo a cogliere dei passaggi narrativi fondamentali, ma anche a illustrare la modalità di raffigurazione / riscrittura del reale operata da Elsa Morante. Natascia Festa esamina il cosiddetto “paesaggio culturale”, uno spazio semiotico in cui convivono arte e letteratura, mettendo a confronto i punti di vista che Alberto Moravia e Giuseppe Marotta esprimono in due reportage. L'autore dell'*Oro di Napoli*, all'epoca giornalista free lance, pubblica nel 1948 un pezzo dal titolo *Procida, la fidanzata del mare* su «Le vie del mondo». A differenza dei molti che prediligono la vista dalla terraferma, Marotta guarda l'isola dal mare paragonandola ad una donna amata che lascia consumare l'amante nei tormenti. Afferma che l'isola è leggera e deserta, tra i tanti colori delle case menziona solo il bianco e confessa di voler andare a vivere lì in compagnia dei suoi libri. Per parlare del territorio fa riferimento al mito della sirena, traducendo alcuni versi dialettali di Salvatore Di Giacomo e rifacendosi alle poesie di Libero Bovio. Il reportage di Moravia, pubblicato sulla rivista del Touring Club «Vie d'Italia», è del 1960 e si

intitola *L'isola di Graziella*. Il pezzo è molto diverso da quello marottiano, infatti l'autore aveva vissuto a Procida e il suo punto di vista risente dell'esperienza concreta. Nella sua descrizione l'isola è quasi evanescente e non si vede, ma tanti luoghi vengono ricordati ed è sottolineata la policromia delle costruzioni. Partendo dal porto della Chiaiolella, Moravia si sofferma sul carcere di Terra Murata e parla con dovizia di dettagli di un detenuto mentre fuma una sigaretta. Anche in questo caso Procida sfugge ad una descrizione oggettiva ed entra a far parte di un immaginario narrativo che la riscrive sulla base delle percezioni del narratore.

Nell'ultimo contributo, inserito in una sezione miscelanea, Sergio Corrado esamina l'opera di Uwe Timm mettendo in evidenza il modo in cui egli tratta il tema del lavoro – in particolare l'artigianato – tra Otto e Novecento. Dopo aver preso in esame il romanzo autobiografico *Der Freund und der Fremde* (2005), in cui lo scrittore tedesco parla del mestiere di pellicciaio – imparato per continuare l'attività iniziata dal padre dopo la Seconda guerra mondiale – e della sua iscrizione al liceo, Corrado si sofferma su *Der Mann auf dem Hochard* (2002). Il protagonista Schröter è un imbalsamatore che riesce a creare animali che sembrano vivi e la cui perizia si pensa sia legata ad un'influenza diabolica. In entrambi i testi la manualità del lavoro è accostata alla scrittura, concetto che Timm sottolinea più esplicitamente nelle lezioni di poetica tenute a Padeborn nel 1991-1992. L'autore sostiene che l'atto creativo non debba essere percepito come qualcosa di immateriale o di puro, ma considerato nella sua concretezza, che implica l'uso di oggetti semplici come il tavolo, la penna, la lampada e il temperamatite. Questi non sono solo i mezzi tramite i quali è possibile produrre i testi, ma sono a loro volta portatori di un'istanza narrativa, come si vede nell'*incipit* di *Der Mann auf dem Hochard* in cui viene descritta una stanghetta d'argento che può essere allungata e diventare uno stuzzicadenti. Il personaggio principale dell'ultima opera analizzata – *Vogelweide* (2013) – si chiama Eschenbach ed è proprietario di una ditta informatica che con il tempo andrà in fallimento, costringendolo a ritirarsi in un isolotto disabitato del mare del Nord dove egli diventerà custode di una riserva naturale. Ispirandosi alle teorie espresse da Richard Sennet nel libro *Craftsman* del 2008, secondo cui il lavoro artigianale non consiste tanto nelle abilità manuali quanto nel piacere con cui viene svolto e nel rapporto con il prodotto finale, Timm fa capire che anche progettare programmi software comporta una passione e una creatività non differenti da quelle dell'artigiano, assumendo una posizione non nostalgica nei confronti del passato e mostrandosi aperto alle nuove tecnologie.

Lorenzo Resio

Epifanio Ajello

L'Abbecedario di Pinocchio. Un quaderno di esercizi (dalla A alla Z)

Napoli

Liguori

2022

ISBN 9788820769529

Riflettendo sugli oggetti che circondano il burattino del romanzo Collodi, l'abbecedario assume un ruolo di primo piano. Nell'ottavo capitolo, il libro, necessario per poter frequentare le lezioni a scuola, prende immediatamente il posto della casacca del povero Geppetto. Alla domanda di Pinocchio su che fine abbia fatto l'abito, il falegname risponde di averlo venduto «perché mi faceva caldo». Sappiamo in realtà che l'abitazione del povero mastro non è delle più calde: lo stesso burattino, due capitoli avanti ha perso i piedi cercando di scaldarli sul caldano, e per questo all'improvviso «capì questa risposta, a volo, e non potendo frenare l'impeto del suo buon cuore, saltò al collo di Geppetto e cominciò a baciarlo per tutto il viso».

I buoni propositi di Pinocchio però durano poco: l'abbecedario viene successivamente venduto per entrare al teatro di Mangiafuoco (capitolo IX); il burattinaio, commosso dal racconto delle difficoltà di Geppetto, poi gli donerà cinque monete d'oro che servirebbero anche per comprare un nuovo libro. Tuttavia già alla fine dello stesso dodicesimo capitolo il valore del regalo di Mangiafuoco viene dimenticato e Pinocchio «si lascia abbindolare dalla Volpe e dal Gatto». L'episodio verrà poi rievocato in un lungo flusso narrativo, senza pause, quando Pinocchio ritrova finalmente Geppetto nel capitolo XXXV, prigioniero del ventre del pesce cane, «voi, povero babbino, col vendere la vostra casacca, mi compraste l'Abbecedario per andare a scuola, io scappai a vedere i burattini». Nel frattempo, nel capitolo XXVII Pinocchio, con sette compagni di scuola, aveva già fatto un uso meno didattico di altri volumi destinati allo studio: vediamo infatti volare prima in testa al burattino, poi in mare, «i *Sillabari*, le *Grammatiche*, i *Giannettini*, i *Minuzzoli*, i *Racconti* del Thouar, il *Pulcino* della Baccini e altri libri scolastici», oltre al fatale *Trattato di aritmetica* che costerà allo sventurato l'arresto da parte dei Carabinieri.

È curioso insomma che nel romanzo i libri di scuola siano oggetti mai usati nel modo per cui sono stati pensati, beni destinati ad essere persi, dimenticati, o addirittura dai quali fuggire per evitare l'addomesticamento. Manganelli, nel suo *Libro parallelo*, definisce l'Abbecedario «sacrificale» (Milano, Adelphi, 2002, p. 57) e, poco più avanti, simbolo della «coazione affettiva e socievole della realtà» (ivi, p. 60), immolato sul fuoco della tentazione per il Grande Circo dei Burattini. Una simbologia da indagare, insomma, seguendo il modello di Barthes e muovendosi, come recentemente ha fatto Epifanio Ajello in *Carabattole*, in «una costellazione di reperti in felice disordine per coglierli nelle loro adempienze, fare da intercapedine tra finzione e realtà» (Venezia, Marsilio, 2019, p. 10). Ajello lo aveva già fatto, per restare su Collodi e i suoi lettori, seguendo nel 2013, in *Arcipelaghi. Calvino e altri* (Napoli, Liguori), la trasformazione delle monete di Mangiafuoco nella P38 del *Sentiero dei nidi di ragno*.

E lo ha fatto più recentemente con il volume che qui si recensisce, *L'Abbecedario di Pinocchio*, interamente dedicato agli oggetti (e concetti) collodiani. L'agile volumetto (che, a differenza del summenzionato *Trattato*, si presenta come innocuo tascabile) è, come dichiara il titolo, un'opera di consultazione da tenere accanto nel corso della lettura delle *Avventure di Pinocchio*. Un nuovo libro parallelo, insomma: Ajello parla di «appunti scritti di fianco» al romanzo «nella speranza che qualche nuova eco inesplorata giunga ancora dal libro», p. XI); a differenza di Manganelli, però, l'autore sostituisce all'immagine della «lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra

lamina, e ne insegue i caratteri, i segni, parte trascrivendo, parte traducendo, confermando, negando, ampliando» (*Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 7), quella dell'ordine alfabetico tipico dell'abecedario.

Il fine è infatti dichiarato dalle prime righe: «un abecedario è fatto di lettere e figure. Le figure servono a *illustrare* lo scritto; lo scritto a *dire* delle figure: ma nel nostro *Abecedario* mancano i cartoncini colorati, i rinvii dei disegni alle cose; sono presenti solo le lettere dell'alfabeto che non insegnano a leggere, secondo norma, *Le avventure di Pinocchio*» (p. XI). Si tratta insomma, più che di una guida, di appunti a margine, «nella speranza che qualche nuova eco inesplorata giunga ancora dal libro» (*ibidem*).

E così ci si può perdere tra le voci dell'*Abecedario*, in cerca di temi che ci portino a eco inesplorate. Ad esempio, per *Abecedario*, troviamo la definizione di «*passee-partout*, [...] alibi: con esso si può commerciare il fantastico, acquistare l'avventura: è un oggetto fantasmatico, può sparire e al suo posto comparire l'insegna del Gran Teatro dei Burattini» (p. 2). È l'ombra del tema della Scuola, così come il primo termine dell'*Abecedario*, *Abbaco*: «Matematica e Scrittura fanno subito la loro comparsa nel *Pinocchio*, per delega la Scuola» (p. 1).

Le voci organizzate da Ajello mancheranno del supporto iconografico, ma sono arricchite, oltre che dalle citazioni dei luoghi del romanzo dove appare la parola descritta, dalle definizioni provenienti dal *Dizionario della lingua italiana* Tommaseo-Bellini, forse consultato da Collodi durante la redazione del romanzo. Lungi però dall'autore ottenere un glossario puramente descrittivo del romanzo: la finalità dichiarata è quella di «*atteggiarsi* come il ventriloquo del *Pinocchio*, parlare di lui ma non *essere* più lui, *fargli* dire cose che non avrebbe mai pensato, insomma *rinarrare* le vicende in altro modo» (p. XI). Una dilatazione insomma del romanzo, simile a quella immaginata dal Manga: un ragionamento sulla lettura di un romanzo «minutamente infinito» (Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 8). Ajello si discosta dal celebre precedente mettendo le mani avanti: la sua non è un'interpretazione per indizi, «qui dimessamente si fa un non-libro, montando soltanto accanto al *Pinocchio* un frastagliato palinsesto di lemmi (e voci) che fa al romanzo, da lontano, solo cenni d'intesa senza ripercorrerlo, solo rovistandolo qui e là» (p. XIII). Tuttavia le riflessioni di Ajello spesso partono da quelle manganelliane, arrivando a intuizioni nuove: lo si nota soprattutto quando alla citazione dal *Libro parallelo* segue un'avversativa. E così per il lemma *Come*, si dibatte su quale sia «il più drammatico» (p. 49), se quello pronunciato da Mastro Ciliegia o quello proferito dal burattino appeso alla quercia; o, alla voce *Gatto*, sul significato dell'animale parlante (p. 88); e ancora, sul numero di *Riassunti* presenti nel romanzo (p. 178). Manganelli diviene insomma un punto di partenza per una riflessione originale, articolata tuttavia in un percorso labirintico.

La struttura scelta da Ajello infatti, a suo dire, vorrebbe avere «una vocazione proairetica, ovvero mettere in moto qualcosa che sarebbe potuto accadere in maniera diversa» (p. XIII): e in effetti, in ordine democraticamente alfabetico, incontriamo percorsi che ci portano altrove, a Luigi Compagnone, ai *Malavoglia*, al *Crucchio del padre di famiglia* di Kafka... L'*Abecedario* quindi, più che oggetto sacrificale, per Ajello diviene strumento del pensiero rizomatico. Solo così potremmo spiegare a questo punto l'immagine dell'oggetto per «commerciare il fantastico, acquistare l'avventura» (p. 2): è strumento per far nascere dalla carta collegamenti arditi, suggestioni illuminanti.

Come nota Ajello in conclusione, l'ordine alfabetico in realtà non riesce a fornire un percorso di rassicurante assetto nella materia anarchica collodiana: «è difficile stabilire quando l'*Abecedario* termina, mentre l'alfabeto ha un termine; sarebbe un voler trovare nel *Pinocchio* un vero epilogo, ma l'ultima voce non necessariamente appartiene sempre all'ordine alfabetico, alla lettera “z”» (p. XIV). Del resto, l'ultima pagina è dedicata, più che a una conclusione, allo *Zig zag* del capitolo III, che per Ajello rende Pinocchio un personaggio incapace di adattarsi e paragonabile in questo al

Marcovaldo di Calvino. Entrambi voci fuori dal coro, entrambi fotogrammi di «una notte di transito» (Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. 204).

Giovanni Barracco

Alfonso Berardinelli

Antinomie. Letteratura, intellettuali, idee

Roma

InSchibboleth

2023

ISBN 978-88-85-529-109-5

Antinomie. Letteratura, intellettuali, idee raccoglie una selezione di saggi scritti tra il 1988 e il 2021 nei quali Alfonso Berardinelli affronta alcuni tra gli argomenti cui più ha riservato la sua attenzione negli anni: il problema dello statuto dell'intellettuale e della sua natura; i limiti della teoria letteraria; il genere della saggistica e la forma del saggio; l'indagine di quegli scrittori e intellettuali la cui opera, riprendendo una definizione di Marchesini, «deborde dai confini del campo letterario per ragioni morali o conoscitive» (Matteo Marchesini, *Apologia del critico saggista*, «La Domenica del Sole 24 Ore», inserto de «Il Sole 24 Ore», domenica 3 dicembre 2023, p. V); l'osservazione della cultura italiana e del suo spirito; infine, alcune riflessioni sulla letteratura, la poesia, e alcune opere saggistiche che vengono esaminate e giudicate con acuminato rigore. Il volume si presenta dunque come uno strumento per conoscere l'attività critica, l'idea di arte e di attività culturale, la concezione dell'intellettuale di Berardinelli, il cui atteggiamento, sempre citando Marchesini, «davanti a ogni questione, [...] resta quello di chi diffida delle *reductiones ad unum*, e indica la varietà imprevedibile delle vicende umane» (*ibidem*).

Suddiviso in tre parti, cui si aggiungono due saggi posti come “antipasto” e “postilla politica” al volume, *Antinomie* nella prima sezione indaga il modo di fare critica e il rapporto che nel Novecento si istituisce tra critica e teoria della letteratura. Per illustrare compiutamente la propria concezione di critica, capace di coniugare predilezioni personali, letture eclettiche e riferimenti teorici senza ingessarsi in posizioni ideologiche cui assoggettare aprioristicamente i fenomeni letterari, Berardinelli ripercorre la storia della critica dagli anni Sessanta e Settanta, quando, accanto a Brioschi e Di Girolamo, polemizzò con il dominio dello strutturalismo e della semiologia, e con i dogmatismi legati a tali impostazioni teoriche. In quest'ottica, il critico deve anzitutto mettere in discussione «l'idea di scientificità nella critica e nello studio letterario» (*Antinomie. Letteratura, intellettuali, idee*, Roma, InSchibboleth, 2023, p. 93), e diffidare della teoria e della metodologia che, nella loro natura ideologica, «svalutavano la lettura come esperienza personale e la critica come attività tipica di singoli critici» (p. 96). La sofferta figura dell'intellettuale come Critico cui guarda l'autore si ricava così il proprio spazio tra quelle, entrambe problematiche e limitate, dell'intellettuale Metafisico, che nella ricerca della conoscenza dell'essenziale «tende all'erudizione filologica» (p. 13), sembra perdere pregnanza e scollarsi dalla dimensione carnale dell'indagine conoscitiva, e dell'intellettuale Tecnico, che rinuncia alla valutazione soggettiva e si limita ad adoperare gli strumenti del proprio mestiere senza che la sua coscienza politica e morale venga chiamata in causa nell'esercizio delle sue funzioni. Il Critico come intellettuale, categoria complessa e solitaria, cui Berardinelli si sente forse più consentaneo, possiede una sua irriducibile individualità, che lo obbliga al giudizio di valore, e a sottoporre gli oggetti della sua indagine al fuoco della propria coscienza, della propria moralità, cui non è possibile rinunciare; ed il suo «modo di pensare e di filosofare passa sempre attraverso l'autoanalisi, l'autobiografia, il diario, la poesia o il romanzo, la satira o il *pamphlet*» (p. 15), attraverso cioè una commistione necessaria tra il dato individuale ed esistenziale, l'oggetto letterario e l'orizzonte culturale di appartenenza, i propri riferimenti, la propria formazione, le proprie inquietudini.

Date queste coordinate, Berardinelli si interroga sulla possibilità che esista una teoria letteraria italiana, ipotizzando che «se una teoria italiana della letteratura esiste, si dovrebbe forse arrivare a concludere che la sua logica è ossessivamente costruita su alternative e antagonismi» (p. 33). In *La forma del saggio e le sue dimensioni*, del 2007, si approfondisce lo statuto del genere della saggistica, il suo rapporto con il romanzo, la sua storia novecentesca e il suo costituirsi come una forma in cui si realizzano tre dimensioni della critica, «la dimensione *teorica*, quella *pragmatica* e quella *stilistica*» (p. 58). Quindi, attraverso il saggio sul libro di Franco Moretti, *Opere mondo*, di cui pure riconosce la rilevanza, l'autore prende concretamente le distanze da una forma di critica che ambisce al massimo di scientificità incorporando la dimensione del giudizio estetico soggettivo all'interno di una «teoria “materialistica” della letteratura che [si incarica] di rendere vincenti le preferenze e i gusti» (p. 67). Mettendo in discussione i principi teorici – e la loro postura assiomatica – ispiratori del saggio di Moretti, Berardinelli denuncia la natura coercitiva di un procedere critico che mentre ammantava di scientificità la propria «irriverenza aggressiva» (p. 68) e «teorizza le opere mondo come forme darwinisticamente vincenti» (p. 69), sembra invitare, nel far scomparire l'individuo e la sua ineludibile soggettività di lettore, anche nel gusto, la critica letteraria ad adattarsi anch'essa ad una concezione capitalistica, darwinistica, della realtà.

La seconda sezione del volume ospita nove saggi su un gruppo di autori sul cui procedere critico, sulle cui opere e sul cui stile Berardinelli si sofferma con attenzione. A Giacomo Debenedetti, di cui fu allievo, sono dedicati due saggi, in cui si sottolinea il vigore di una critica in cui converge sempre il motivo autobiografico, poiché «la critica è anzitutto un'impresa letteraria e scientifica personale, quindi rischiosa» (p. 118). Altri saggi sono dedicati alla rivalutazione di Eugenio Montale come critico sociale e critico della cultura, ad un approfondimento dell'opera di Pasolini, il cui valore risiede in quell'inestricabile rapporto tra il fare artistico – e critico – e la vita, da cui discende lo sperimentalismo pasoliniano, al «radicalismo intellettuale» (p. 146) di Goffredo Fofi, quindi ad alcuni aspetti delle opere e del pensiero di Martin Heidegger, Frank Kermode, Maurice Blanchot, Henry Miller e Hans Magnus Enzensberger.

Proprio all'opera saggistica di Enzensberger è riservato il saggio più ampio del volume, nel quale la riflessione critica e politica del poeta tedesco viene messa in diretto rapporto con la sua poesia. Di Enzensberger Berardinelli ricostruisce la formazione politico-culturale, fortemente debitrice dei filosofi della Scuola di Francoforte, mettendo però in luce il carattere di novità della sua riflessione in merito alle conseguenze della pervasiva diffusione, attraverso il consolidamento del sistema capitalistico, dei prodotti dell'industria culturale – e dei costumi da essa indotti. Enzensberger introduce, a questo proposito, la definizione di “industria della coscienza”, per cui egli ammonisce che «facendosi fuorviare da una considerazione prevalentemente tecnologica e commerciale dei *mass media*, si dimentica l'insieme di istituzioni, professioni e attività che concorrono a costruire socialmente ciò che chiamiamo coscienza» (p. 167). Dell'opera saggistica di Enzensberger vengono considerate anche le riflessioni in merito alla colonizzazione linguistica dei popoli del Terzo Mondo, nonché la proposta ermeneuticamente audace di letteratura come «una forma di storiografia alternativa rispetto a quella degli storici professionali» (p. 180) da produrre sperimentando forme come «il montaggio e il collage di documenti per correggere o confutare l'immagine che gli storici hanno costruito di certi eventi e personaggi» (*ibidem*).

La terza sezione del volume raccoglie sette saggi dedicati sostanzialmente alla biografia dell'Italia, alla sua cultura e al ruolo e al significato dell'esperienza del Novecento. Berardinelli, a partire dalla rievocazione della figura di Giulio Bollati, si interroga sulle ragioni della decadenza italiana, e su «che cosa fare, quali sono i rimedi e i doveri di chi pensa, scrive e vuole essere utile a una comunità nazionale infelice, corrotta, paralizzata dal suo stesso passato o dall'incapacità di capirlo e di esserne eredi» (p. 207). Nei saggi dedicati al secolo appena trascorso si cerca di mettere a fuoco quando e in che modo è finito il Novecento, osservando come la sua fine coincide con la fine di uno stile che «nonostante le sue varianti, ramificazioni e divaricazioni si spiegava e si generava a partire

da presupposti che da un certo momento in poi [...] sono venuti meno» (p. 228). Di qui, l'autore suggerisce che «si va verso una letteratura o postletteratura che vive in uno spazio non più storico e che sembra “non fare storia”» (p. 231), in cui sembrano non avere più incisività – e dunque non essere più significativi, e necessari – i libri, e specificamente quelli di argomento letterario. In cui sembra cioè non avere più rilevanza il dibattito delle idee. Ripensare alle discussioni intorno a libri come *Classicismo e illuminismo* di Sebastiano Timpanaro, *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa e *I segni e la critica* di Cesare Segre comporta per il critico da un lato l'esigenza di riflettere sulla storia della critica dagli anni Sessanta in avanti, alla ricerca di quegli autori, quelle idee e quegli approcci che si sono rivelati più fecondi – primo tra tutti, a suo giudizio, quello di Franco Brioschi; dall'altro, questa ricognizione anche malinconica di un certo modo di intendere e vivere lo spazio letterario, come innervante e determinante la società, e non per essa irrilevante, lo spinge a chiedersi se e in che misura, e in quali spazi, la critica letteraria sia ancora necessaria, specialmente se si guarda alla «scarsa autocoscienza critica di molti nuovi scrittori» (p. 240) e ai problemi legati alla illimitatezza – e quindi di farragine potenziale – dei campi, oggi prevalenti, della critica tematica e della comparatistica.

È lungo questa linea che i dubbi di Berardinelli sfociano infine in una messa in questione dell'umanesimo laico, la cui parabola, culminata con la grande stagione delle utopie letterarie, artistiche e politiche degli anni Sessanta e Settanta, sembra essersi definitivamente conclusa, con l'inghiottimento dei suoi valori e della sua ontologia all'interno della cornice utilitaristica e acriticamente accettata del sistema capitalista contemporaneo. A questa crisi dell'umanesimo non può che corrispondere la crisi del sistema letterario, come comprovato dalla riflessione intorno alla «letteratura circostante» evocata dall'omonimo saggio di Simonetti, su cui Berardinelli si sofferma al termine dell'ultima sezione del volume. Se dei nuovi scrittori si richiamano il semplicismo e la trascuratezza, mentre la critica, tra pretese di scientificità e crisi della propria funzione, da tutti «è vista come un'intrusa» (p. 254), il problema centrale, individuale e complessivo insieme, rimane quello della «decadenza qualitativa della lettura anche fra i recensori, gli studiosi e i critici letterari, che spesso sembrano dei *sommelier* che socchiudono gli occhi gustando un cartone di Tavernello» (p. 256); essenzialmente e ancora, dietro le sue profonde implicazioni anche politiche e socio-economiche, un problema di ordine morale.

Giovanni Barracco

Alfonso Berardinelli

L'ultimo secolo di poesia italiana. Testi e ritratti

a cura di Marianna Comitangelo

Macerata

Quodlibet

2023

ISBN 978-88-229-2114-7

Il libro di Alfonso Berardinelli nasce da una rubrica tenuta dal 2015 al 2019 presso la rivista di problemi sociali e politici «Una città». I contributi raccolti rispondono tuttavia anche ad una motivazione personale, il desiderio dell'autore di «ripercorrere l'ultimo secolo di poesia italiana e metter[si] alla prova, più che come critico letterario, come lettore che aveva cominciato a interessarsi di poesia moderna e novecentesca fin dall'adolescenza» (p. 7). Il volume consta di trentadue capitoli che si possono ripartire in capitoli di impostazione teorica, capitoli a dittico e capitoli monografici. Per quanto concerne i capitoli di impostazione teorica, essi sono sette, affrontano i nodi teorico-storiografici e critici legati al problema della periodizzazione nella lirica del Novecento e trattano delle maggiori poetiche e correnti del secolo. I capitoli a dittico (in due casi a tritico) sono undici e si soffermano nell'analisi di due autori accostati per ragioni o di consentaneità, o perché rappresentativi di due tendenze antinomiche e complementari all'interno di una medesima atmosfera letteraria. I capitoli monografici sono quattordici e si concentrano su singoli poeti considerati particolarmente rilevanti tanto nella storia quanto nel canone della lirica novecentesca.

L'impostazione del volume è sintetica e didascalica, trattandosi di interventi destinati a «un pubblico di insegnanti e di lettori colti non specialisti» (*ibidem*), ma i nodi critico-ermeneutici, i problemi legati ai rapporti con la storia e i grandi eventi del secolo, i legami e le influenze tra i singoli poeti, le correnti, la lirica europea contemporanea e precedente, nonché, infine, la questione del giudizio di valore sulle maggiori correnti, e i suoi esponenti, sono delineati con chiarezza, dando conto della complessità dei fenomeni e delle implicazioni che ciascuno di essi reca con sé.

Pur esordendo sottolineando la centralità della poetica ungarettiana nel processo di affiatamento della lirica italiana a quella francese ed occidentale in genere, sulla scorta di un programma sinteticamente riassunto nei poli della semplicità e della oltranza, è Guido Gozzano il primo poeta con cui si apre il censimento della poesia italiana del XX secolo, sebbene, come scrive Berardinelli, dopo la morte egli sia diventato «più un'assenza che una presenza nella poesia novecentesca» (p. 26).

Il fulcro della prima sezione del testo è costituito dalla ricognizione di quel che accade «quando una tradizione letteraria e un sistema stilistico vanno in frantumi [e] si apre un vuoto che forse (ma niente è garantito) lascia spazio ai nuovi linguaggi» (p. 27). Oltre e dopo Gozzano, gli autori e le correnti che più di altre sintomaticamente incarnano questo momento storico di smottamenti e rotture – di patti sociali e convenzioni comunicative, di concezioni dell'arte e certezze culturali – sono il Crepuscolarismo e il Futurismo, la poesia ustoria e lucida di Michelstaedter e quella mitica ma provvisoria di Campana, l'opera intima di Moretti e quella melodiosa di Govoni, il velleitarismo di Marinetti e il «nichilismo mite, non aggressivo ma autoliberatorio» (p. 47) di Palazzeschi, infine il magistero silenzioso e fecondo, primo snodo della lirica del secolo, di Sbarbaro.

Dopo aver esaminato l'idea di poesia che si afferma con le teorie crociane, «l'espressionismo convulso di Clemente Rebora» (p. 61) e il classicismo contemplativo di Vincenzo Cardarelli, accostati proprio per rivelarne le differenze di poetica e stile, sono passate in rassegna le figure di

Saba, Montale, Sereni, Luzi, Bertolucci e Penna in una serie di ritratti intervallati da due capitoli tematici sull'Ermetismo e la poesia fuori dall'Ermetismo. La concezione dell'Ermetismo di una poesia «come prima e più completa coscienza» (p. 111) viene inserita all'interno del vasto movimento post-simbolista che nasce nel secondo Ottocento francese, e riletta anche alla luce del problema politico, di un rapporto sofferto, problematico, con il Fascismo; al tempo stesso all'Ermetismo, come momento cruciale nella vicenda della lirica italiana, viene accostato subito, costruendo un dittico critico-teorico, un capitolo su quel che è accaduto fuori dall'Ermetismo, anche perché «finché la poetica ermetica è rimasta centrale, dando l'impressione di essere la “norma” [...] tutto il resto sembrò, di conseguenza, “anomalia”» (*ibidem*).

All'interno di questi due poli si svolge la riflessione intorno alla poesia di Saba e Montale, cui Berardinelli riserva i più articolati ritratti. Il primo, nel quale «la lirica è più mescolata e compromessa con altri generi e con la prosa», è il più antinovecentista tra i poeti, dominato dalla vocazione «a non tacere niente che possa sembrare ovvio, a non sorvolare, a non occultare né sublimare, né stravolgere» (p. 70). Rifacendosi alle intuizioni debenedettiane, di Saba si evidenziano le violazioni alle norme – come nella rappresentazione della moglie – e quel «groviglio psicosociale generatore di infinite sofferenze e di continue cadute in un senso di inguaribile solitudine» (p. 78) che «intensifica la percezione sociale di Saba e che ispira, che provoca l'estroversione della sua poesia e la bruciante onestà comunicativa del suo linguaggio» (*ibidem*). Di Montale si ricostruisce la «instabilità e complessità gnoseologica dell'esperienza» (p. 87) cui «corrisponde un linguaggio energicamente, nitidamente espressivo [...] condensato e composito, lessicalmente sorprendente e metricamente scolpito» (*ibidem*), fondamento della sua poetica. Trattando anche dell'ultima fase della sua lirica, Berardinelli da un lato sottolinea l'influenza profonda del poeta sulla poesia successiva, dall'altro muove due obiezioni alla poetica montaliana dietro le quali sembra scorgersi la denuncia di un problema, o di un limite, di tutta la lirica italiana novecentesca: scrive infatti l'autore che «nella sua poesia i maggiori conflitti sociali, morali e politici del Novecento restano non detti, appaiono indicibili. E per la cultura poetica italiana non è stato un bene, credo, che il poeta centrale del secolo fosse già senile a venticinque anni» (p. 106). Dopo i ritratti dedicati a Sereni, «espressivo senza espressionismi linguistici e realistico senza esibizionismi mimetici» (p. 123), Luzi, di cui si ripercorre la parabola di ricerca lirica e di coscienza che lo spinge «dall'astrazione metaforica e visionaria [...] a una specie di realismo della coscienza» (p. 131), a Bertolucci e Penna, di cui cerca di confutare il luogo comune di «poeta che evita di pensare per ubbidire esclusivamente ai sensi» (p. 148), la seconda sezione del volume si apre con le riflessioni intorno a due poeti-critici, Solmi e Fortini, e intorno all'opera problematica di Pasolini – che «segna consapevolmente e con eccezionale energia una svolta antinovecentista» (p. 163) – che aprono al pieno e secondo Novecento, tra ritorno del realismo, sperimentalismo, neoavanguardia, epigonismo e postmoderno. In questo spazio si dispiegano i ritratti di Andrea Zanzotto, la cui vicenda letteraria «è giocata tra tecnicismo e criticismo [e] appare come l'ipertrofica clausola di un'intera tradizione lirica ormai più devastata che nutrita dall'autocoscienza» (p. 186), Giovanni Giudici, di cui è messa in risalto la capacità di costruire una poesia solida, fatta di personaggi tangibili e di incisività comunicativa e Amelia Rosselli, la cui «intensità e concentrazione estreme» (p. 205) appaiono come «un'ottima introduzione a una poesia nella quale volontà e tensione conoscitiva coincidono con il processo compositivo» (*ibidem*).

Il fenomeno neoavanguardista viene ricondotto all'interno di un più ampio discorso critico, di risposta e reazione alla tensione realista, e di un più articolato discorso culturale e storico, segnato dall'influenza degli studi di antropologia, dallo strutturalismo, dagli sperimentalismi tedeschi e francesi, destinati a incidere in profondità nella realtà della riflessione estetica italiana, e dal problema politico degli anni Sessanta e Settanta, che chiama in causa il fare artistico e letterario. Dei poeti legati a questa temperie si citano come più significativi Elio Pagliarani, Giancarlo Majorino e Edoardo Sanguineti.

La terza sezione del volume si apre con i ritratti di Elsa Morante e Giovanni Raboni e con l'introduzione del concetto di poesia postmoderna – e di postmoderno come concezione storica e estetica – legata anche alla pubblicazione, nel 1975, ad opera di Berardinelli insieme a Franco Cordelli, dell'antologia *Il pubblico della poesia* (Milano, Lerici, 1975) con cui si prendeva atto per la prima volta che «l'autocoscienza degli autori non coincide più con il rispecchiamento di una totalità sistemica: l'io torna ad avere le dimensioni e i limiti di un io empirico» (p. 245). È nel quadro di una poesia che «prende forma dai dati immediati di una coscienza autobiograficamente determinata» (*ibidem*) che si tratteggiano i caratteri dell'ultima fase della lirica di Caproni, che tende alla rastremazione, e di Bertolucci, che invece si dilata e infittisce, poeti opposti per «temperamento, scelta e destino» (p. 256), e si tracciano i ritratti della poesia dell'ultimo scorcio di secolo, rappresentata da poeti quali Valentino Zeichen, Carlo Bordini, Giuseppe Conte, Giorgio Manacorda, Milo De Angelis, Patrizia Valduga, Attilio Lolini, Elio Pecora, Umberto Fiori, fino a Paolo Febraro, Matteo Marchesini e Riccardo Held. Le voci dell'ultimo quarto di secolo si possono così dividere tra chi, come Bordini, ha «sempre coltivato un'utopia dell'assoluta naturalezza» (p. 261) e chi, come Zeichen, «ha invece sempre la voce impostata e cerca di meravigliare» (*ibidem*), tra una poesia che vuole recuperare il mito, «travolta dalla retorica della fede nella poesia» (p. 275), come nel caso di Conte, e una poesia cosmologica e autobiografica, come quella di Manacorda.

A partire da una ricognizione delle antologie di poesia dei primi anni Duemila, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* curata da Enrico Testa nel 2005 e *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, edita da Sossella nello stesso anno e dai molteplici curatori, nell'ultima sezione Berardinelli tenta di individuare alcune linee della poesia contemporanea ricorrendo ad autori e versi paradigmatici: di una condizione sospesa in un'eterna adolescenza (nel caso di Milo De Angelis); di una tendenza alla pigrizia e alla sfiducia che traspare finanche nel metro, come nel caso di Attilio Lolini; di una poesia in cui tornano scenari urbani labirintici e la realtà si fa misteriosa, come nel caso di Umberto Fiori. Degli ultimi poeti censiti, Held, Febraro e Marchesini, interessa all'autore sottolineare il fatto che questi rifiutino sia l'esperienza dell'avanguardia sia la centralità montaliana, per cui «Montale appare loro letterariamente inservibile e culturalmente (moralmente?) sospetto» (p. 302) così che la poesia più recente muove i propri passi tenendo come riferimenti Saba, che «resiste bene proprio perché non usurato» (*ibidem*) e soprattutto Caproni «l'autore più vivo e indiscutibile» (*ibidem*).

Il volume, che si conclude con un capitolo sul personaggio in poesia, figura centrale che segna la nascita di un «bisogno di racconto e di ritratto» (p. 308) nella lirica italiana, come nel caso dei versi di Patrizia Cavalli, Alba Donati, Bianca Tarozzi e Anna Maria Carpi, si chiude con la constatazione che «la nuova poesia è una poesia senza teorie della poesia» (p. 317), cui servono lettori e, forse, nuovi critici, capaci di trovare nuove linee di interpretazione, lontane dalle teorizzazioni novecentesche, ormai probabilmente inservibili.

Nicola Merola

Luigi Blasucci

Nuovi studi montaliani

a cura e con una postfazione di Niccolò Scaffai

Pisa

Edizioni della Normale

2023

pp. VIII + 125

ISBN 978-88-7642-738-1

I *Nuovi studi montaliani* di Blasucci, da poco raccolti a cura di uno dei suoi eccellenti allievi, aggiungono un tassello apparentemente più compatibile che coerente con gli altri libri dell'autore, pugliese di nascita (quest'anno ricorre il centenario) ma divenuto pisano, dalla formazione universitaria presso la Normale alla lunga militanza accademica, che sempre alla Normale si sarebbe conclusa. Alla sua ammirevole operosità scientifica, collaudata in un fervido laboratorio didattico e spesso coincidente con le relazioni convegnistiche e le conferenze tenute anche in altre università, ha impresso un vistoso impulso la sua uscita dal servizio attivo, senza che cessasse lo straordinario successo prima toccato alle sue lezioni, al contrario puntualmente rinnovato con interventi che delle lezioni conservavano l'approccio familiare e la chiarezza. Il punto d'arrivo di questo percorso e la concreta dimostrazione della sua fertilità, fino a questi postumi *Nuovi studi*, è stato il congeniale e prezioso commento dei *Canti* leopardiani.

Se anche Scaffai, nella sua calibrata postfazione, prende le mosse proprio dalla «vocazione didattica, maturata nei lunghi anni di insegnamento a scuola» (p. 102), prima che il suo maestro passasse a quello universitario, è però perché il Montale di cui si occupano in parte i *Nuovi studi*, con il suo abbassamento prosastico e l'immediata intelligibilità che ne consegue, se non interdice, sconsiglia al «critico liceale», come nostalgicamente lui si definiva, la via privilegiata della parafrasi, con la confortante certezza dei suoi procedimenti e la solidità dei suoi risultati, che stavolta rischierebbero di apparire pleonastici se non impertinenti. Come i suoi poeti, Blasucci riserva le soluzioni inventive dell'interpretazione ai problemi che le richiedano, appellandosi implicitamente a «una legge riguardante la dinamica correttoria: ogni acquisto espressivo, per geniale che sia, nasce da un'istanza negativa, quella cioè di evitare innanzitutto qualcosa che disturba. I favori della Grazia, insomma, sono valori aggiunti» (p. 7), nella critica come nella poesia, a un adempimento indipendentemente motivato.

È quanto capita per esempio nel saggio *All'insegna dell'anafora: lettura di un testo montaliano (Divinità in incognito)*, il primo dei due incentrati sulla stessa figura retorica, dove il tenore paradossale del testo e l'urgenza di adeguarlo alle aspettative consuete autorizzano il critico a un riferimento che poco ha a che fare in prima istanza con la resa semantica, pure mai persa di vista, e gli suggeriscono «la motivazione espressiva dell'*enjambement*, che scinde il sintagma in due porzioni successive, mimando l'atto del dileguare» e alludendo, sulla scia del titolo, alle «varie divinità terrestri, con una carica forse più evocativa che concettuale, e alla loro natura sparente, fantasmatica» (p. 42). Così si dovrebbe capire perché parlavo di compatibilità piuttosto che di coerenza a proposito del nuovo libro.

A far da *casus belli*, e a chiedere perentoriamente un sempre giudizioso supplemento creativo, con *Satura* e le raccolte successive, è stato l'allentamento della compatta chiusura su se stesso («compatta e bloccata» viene definita a p. 4) del *trobar clus* montaliano esemplificato da *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *La bufera*, e propedeutico, con la nitida definizione dei suoi oggetti (e l'«inesorabilità dei suoi asserti», *ibidem*), a una interpretazione parsimoniosamente congetturale

(«capacità montaliana di proporre [...] i propri significati metafisici all'interno dei propri significanti fisici», p. 9), nei termini della realtà cui si allude e del contesto indiziario esibito dal testo e dai macrotesti relativi, al limite dall'enciclopedia della sua poesia e dell'esperienza biografica. L'eshaustività tendenziale e problematica del riscatto semantico di tale chiusura era stata il necessario presupposto e l'obiettivo di una lettura che prevedeva l'impiego e scommetteva appunto sull'efficacia della parafrasi, in quanto saldamente ancorata al dato testuale e sottoposta al collaudo dell'insegnamento, magari liceale, pensando alla doppia conferma della più radicale esigenza di comprensione di quegli studenti e di un impegno comunicativo su di essa commisurato e forse non minimalisticamente corrispondente all'esercizio della critica.

Non si tratta però neppure dopo di misurarsi con l'arbitrio soggettivo dell'impressionismo fonosimbolistico o liberamente associativo al quale, nella poesia modernista, si è richiamata, tanto frequentemente da prendere il sopravvento, una comunicazione impaziente e solo informalmente tacitata, o, per dirla con le parole di Blasucci (citato a p. 111), giocata «soprattutto sui valori evocativo-allusivi», anziché «su quelli significativi», ma non per questo ineffabile. Se tre dei cinque articoli della Parte prima dei *Nuovi studi* sono letture ravvicinate di poesie del cosiddetto «quarto Montale» e rilevano gli indizi apparentemente inequivocabili di un rompete le righe più sorprendente e verosimile del tracollo dei valori significativi, in cambio, pur di non venir meno alla consegna, ipotizzano che l'emblematico «diradamento dei segni diacritici che ipercaratterizzavano la scrittura del Montale classico (un poeta per eccellenza 'semantico'), più che un coefficiente di vaghezza orfica, sia il riflesso di una situazione affabulatoria allentata, quasi da dormiveglia» (p. 59), e sembri perciò tanto appropriato a una diminuita vigilanza intellettuale, quanto disponibile alla normalizzazione indiziaria che ne ripristina la funzione semantica. Nessuna smentita dunque: la non belligeranza sul terreno scivoloso dove faticosamente si incontrano le intuizioni di poeta e lettore approfitta della maggiore capienza che le contiene e ne esorcizza i reciproci fraintendimenti, quella della «descrizione di un esperimento: [...] nel senso in cui lo sperimentatore onesto annota e illustra per sé e per gli altri le tappe del procedimento» (di nuovo Scaffai, p. 107), e quindi, perché no, proprio quella di un racconto, del «movente critico» (p. 108), ovvero del suo punto di vista e della nuova sintassi che ne esegue le disposizioni.

L'incontestabile conclusione del curatore («Mi pare che in questa predilezione di Blasucci per l'oggettività irriducibile dell'esperienza, a discapito dell'astrazione e della teoria, risieda il carattere fondamentale non solo della sua idea di Montale ma della sua intera attività critica», p. 121) va letta in rapporto all'«intenzione di rendere oggettivamente trasmissibile l'avvertimento iniziale del soggetto» (p. 107) e si completa con una formula felice e convincente: «L'oggetto non è dunque solo il tema centrale del libro, ma è anche – con molta probabilità – l'etimo da cui deriva l'attività di Blasucci critico montaliano» (p. 117) e che, dopo aver perseguito una «figuralità» ad alto tasso conoscitivo (nei «regimi delle prime tre raccolte, «simbolico-metaforico negli *Ossi*, [...] metonimico nelle *Occasioni*, [...] allegorico nella *Buferà*», pp. 120-121), agli antipodi di ogni deriva astrattizzante, non decade a partire da *Satura*, se invece, a ribadirne la centralità, interviene «una spiegazione dinamica o, come diceva lui, 'stereoscopica', che già tende, anzi appartiene all'attività propriamente critica» (p. 107) e integra la linearità analitica di qualsiasi resoconto. Come, riguardo alle nuove frontiere della narrativa novecentesca, aveva suggerito Debenedetti, Blasucci pensa alle «conquiste relativistiche della fisica» (citato a p. 118), per trovare uno sfondo antropologico, in coerenza con altre sue opzioni, alla mutevolezza proiettata sulle opere letterarie dalle prospettive in cui possono essere legittimamente colte e alla interazione delle quali punta la specificità loro tradizionalmente riconosciuta e esasperata dalla cultura modernista.

Il principio generale che fin dall'inizio deve aver legittimato, in consonanza con le parole di Contini, l'approccio parafrastico anche *in partibus infidelium*, «da un Montale si può attendere legittimamente: si deduce» (p. 77, perfettamente in linea con un'altra delle «proposizioni basilari» del filologo sull'occasionale deuteragonista del poeta ligure, cioè «che, venendo meno i vincoli

della tradizione metrica, Leopardi si crea altri vincoli interni, pp. 99-100), raccomanda di valorizzare l'ispirazione comica ravvisata nel suo quarto tempo, a essa intonando la «contropartita retorico-figurale all'abbassamento del tono lessicale» (p. 29) e convenendo che così, proprio perché «solo alcuni dei suoi addendi raggiungeranno pienamente il bersaglio [...] dal seno stesso del 'comico' si riforma a suo modo il sublime, quel sublime di cui Leopardi diceva che la poesia non può fare comunque a meno» (p. 57), e che stavolta avalla una nuova gerarchia. Del resto, come opportunamente sintetizza Scaffai, il risultato che si prefigge Blasucci non è «la decifrazione dei significati nascosti, ma la definizione di quelli esposti: solo che, come nella *Lettera rubata* di Poe, l'esposizione dell'oggetto non è percepibile finché l'intelligenza dell'indagatore – del critico nel nostro caso – non la riconosce e le dà un valore» (p. 107), con un'agnizione, mi permetto di chiosare, più immediatamente spendibile, ma non del tutto diversa da quelle metaforiche, visto che restituisce alle parole la presa su un'esperienza finalmente condivisibile, abolendo la stessa trascendenza laica.

Prescindere dalla parafrasi, anziché ridimensionarla, per quanto problematicamente essa fosse definibile, avrebbe significato sminuire la poesia moderna capace di rispondere *erga omnes* di se stessa, alla quale Blasucci aveva dedicato i sei libri su Leopardi e il commento dei *Canti*, oltre che la precedente monografia montaliana. E, peggio ancora, ne sarebbe disceso un atteggiamento dimissionario verso la verbalizzazione, che rappresenta la responsabilità sostanziale della critica e non viene certo contraddetta da un referto articolato e compiuto, ma lo esalta con la straordinaria efficacia di una esposizione limpida e lineare senza essere rinunciataria. Tale preferenza, non inconciliabile con quelle proclamate dall'egemonia delle mode, benché fermamente avversa alla loro conformistica canonizzazione, tanto da lasciar riconoscere, per Montale, «le ascendenze intertestuali più notevoli in Carducci» (così Scaffai, p. 119), assomiglia a quella cui, con un'analogia diffidenza per le generalizzazioni, si era ispirato Debenedetti (insisto sullo stesso tasto: anche il racconto critico gli appartiene), quando, volgendo alla nostra poesia contemporanea, sottraeva i campioni da lui esaminati all'esoso patrocinio di Mallarmé e al suo ideale di purezza intransitiva. Il disorientamento dei lettori di fronte a *Satura* e alle raccolte montaliane successive era stato compreso, corretto e integrato dal responso di Blasucci, che, anziché limitarsi a condividere o a giustificare il loro disappunto, si era convinto che Montale avesse aggirato l'*impasse* modernista tra l'istanza comunicativa e l'universalismo oltranzistico che, con l'evasività ermetizzante e dopo la resa senza condizioni della prosastica poesia postmoderna, la rinnegava illudendosi di rilanciarla. Al contrario infatti di quanto succedeva prima, nell'ultima stagione del poeta, «l'intenzione metaforica tende a ipotecare l'immagine fisica già nel suo nascere» (p. 50), in concomitanza o come conseguenza di «un abbassamento del peso specifico della parola [...], come una 'leggerezza' programmata» (p. 57) nei confronti della realtà, destituita di ogni spessore o ridotta a quello illusorio della grossolana percezione di se stessa, che diviene il soggetto della poesia e il non indifferente bersaglio della sua ispirazione polemica.

Non si è smentito il critico più acuto e elegante degli ultimi cinquant'anni (sono sportivi i limiti che Blasucci impone al suo raggio d'azione), aggiornando sorprendentemente la definizione contrastiva di Montale rispetto al fatalismo impressionistico novecentesco. A partire da *Satura*, la sua poesia rimane tutt'altro che refrattaria alla parafrasi, ma si limita a negare ai critici gli intricati nodi testuali che sono sempre stati i loro appigli favoriti, offrendo loro solo pareti relativamente lisce sulle quali è un'impresa inutile cercare di arrampicarsi e obbligandoli a rinunciare alla metodica degradazione tattica dei significati a significanti e del fortuito all'intenzionale, cioè all'interpretazione. Nel caso specifico, poiché alla lettera del testo non ci sono risposte da chiedere, se è di per sé comica la continuità con gli *idola* consumistici, l'azzardo minore è proprio puntare sulla promozione o sul pieno impiego di singoli aspetti formali a commutatori semantici e non fermarsi nemmeno adesso di fronte alla arbitrarietà delle informazioni riservate, quelle che il *detective* di Poe escludeva per metodo e che Montale riabilita con il paratesto ufficialmente allargato dall'*Opera in versi*.

Un po' congettura e un po' constatazione è l'apprezzamento di un esito che, in assenza di legittimazioni concettuali interne, può essere ricondotto a un movente, solo in quanto viene suffragato da concreti aspetti stilistici o dalla soddisfazione di una sensibilità espressiva retoricamente motivata: si veda come Blasucci sottolinea, nella *Lettura di «Spesso il male di vivere ho incontrato»*, già quindi in una poesia degli *Ossi di seppia*, la finezza della correzione di 'ingorgato' con 'strozzato': era la «radice comune di ingorgato e gorgoglia, che rendeva un po' ripetitivi i due termini» (p. 6). A dimostrazione dell'impiego della risorsa anche quando non sembrava indispensabile, ma serviva a entrare meglio in consonanza con la poesia e confermava la condivisione degli stessi riferimenti retorici.

È per giunta solo un'impressione che la novità dell'approccio del secondo libro montaliano di Blasucci si riduca dalla più evidente e pressoché esclusiva centralità assegnata ai fattori estrinsecamente strutturali delle poesie. Se infatti ciò che, da *Satura* in poi, impedisce alla poesia di scendere al livello della pura prosa fosse davvero lo scarto del suo dettato rispetto a essa grazie all'evidenziazione dei dispositivi retorici, l'impedimento non fungerebbe comunque da salvacondotto per l'inerzia prosastica che comunemente si rileva. Serve semmai da *memento* o da uscita di sicurezza, perché il critico non tradisca il suo compito, la missione che nessuno ha l'autorità di assegnare, ma alla quale ciascuno a suo modo obbedisce, con maggiore consapevolezza, se, come Blasucci, cimentandosi insistentemente quasi soltanto con i suoi maggiori, mosso e sorretto da una necessità simile a quella che canonizza le trovate dei poeti, non fa che cercare le prove della loro riuscita («con la responsabilità e la soddisfazione di far capire»: così Scaffai, p. 106) e, quando le commisura sulla resa semantica e mostra di averle trovate ai lettori più scettici, a maggior ragione coinvolge tutti gli altri e ottiene il suo decisivo compenso: «Mi sono sempre adeguato all'apertura mentale dell'uditorio, perché questo finiva [...] per essere divertente» (p. 91).

L'operazione alla quale i *Nuovi studi montaliani* ci fanno assistere consiste ancora nell'espugnazione di un arrocco. L'arrocco è irriconoscibile e forse è addirittura inesistente, ma l'obiettivo dell'espugnazione è lo stesso, perché adesso non si sa neppure in che direzione bisogna procedere e il labirinto stesso con il quale ci si deve confrontare è addirittura invisibile o iperbolico come il deserto o la pura retta di cui parlava Borges. Neppure prima era facile determinare la sensatezza delle poesie arroccate, ma ricostruirla significava, e significa, testimoniare e contribuire a realizzare «la gratificazione che l'opera dei grandi autori può dare ai lettori» (p. 101), cioè la peraltro fatale e liberatoria ascrizione dell'opera letteraria alla tradizione. E, se fosse questo l'approdo finale consapevolmente perseguito dal «poeta», come lo chiamava ai tempi comune condiscipolito normalista Dante Della Terza, e quella del suo «stile tardo [...] una vitalità persino maggiore o più sciolta», un «cambiare postura [...] come se Blasucci si fosse concesso di essere Blasucci» (p. 111)?

Laura Pergola

Anna Boschetti

Teoria dei campi, Transnational Turn e storia letteraria

Macerata

Quodlibet

2023

ISBN 978-88-229-2145-1

Teoria dei campi, Transnational Turn e storia letteraria si presenta fin dal titolo come un sistema complesso. Nelle centonovanta pagine del volume Anna Boschetti riprende e amplia alcuni degli scritti che negli ultimi vent'anni ha dedicato all'analisi sociologica dei campi letterari e agli studi transnazionali. La teoria dei campi e il *Transnational Turn*, «due conquiste teoriche che hanno cambiato e stanno cambiando la storia della cultura dei saperi» (p. 9), rappresentano infatti il punto di partenza per un discorso condotto in modo rigoroso seguendo la lezione bourdieusiana. La struttura del libro segue un andamento che va dal generale al particolare e affronta il suo oggetto di studio da diversi punti di vista.

Il primo capitolo, *Genesi e sviluppi della teoria dei campi*, ripercorre le tappe fondamentali della riflessione di Pierre Bourdieu sulla letteratura, a partire dunque da *Le regole dell'arte* (ma non mancano i riferimenti agli scritti di impronta più strettamente sociologica). Questa sintesi costituisce un'introduzione piuttosto esauriente al pensiero bourdieusiano: senza dare nulla per scontato, Boschetti accorda una grande attenzione alla terminologia, aggiornando il lavoro fatto nell'*Introduzione* all'edizione italiana alle *Regole dell'arte* (Il Saggiatore, 2005 e 2022) da lei tradotta insieme a Emanuele Bottaro.

Il secondo capitolo presenta la seconda conquista teorica, il *Transnational Turn*. All'analisi essenziale delle origini del concetto e al contesto di questa svolta teorica negli Stati Uniti degli anni Settanta, segue una rassegna delle varie posizioni che sono state adottate da studiosi di varia formazione e nazionalità. Partendo dagli studi che pongono l'accento sulla traduzione come la *Polysystem Theory* e gli *Etudes des transferts* fino ai diversi approcci alla *World Literature* portati avanti da Franco Moretti e David Damrosch, Boschetti mostra in che modo la questione transnazionale si è imposta nella critica letteraria, e pone particolare enfasi sulle proposte che si sforzano di integrare una prospettiva sociologica, come *La repubblica mondiale delle lettere* di Pascale Casanova o gli studi di Gisèle Sapiro sui flussi delle tradizioni e la circolazione delle opere letterarie. La comparazione di metodologie diverse mira a mettere in luce punti di forza e criticità delle varie ricerche, con l'obiettivo primario di dimostrare l'importanza di adottare una prospettiva transnazionale nella storia letteraria, anche laddove ci si voglia focalizzare su un solo Paese.

I capitoli successivi presentano una serie di casi di studio che, restringendo progressivamente la prospettiva, intendono mostrare un'applicazione concreta dei presupposti teorici postulati nei primi due capitoli.

Il terzo capitolo si propone di ricostruire *Il campo letterario italiano nel contesto internazionale* tra il 1945 e il 1970. Ancora una volta, Boschetti ci ricorda la necessità di considerare i vincoli e le possibilità del contesto esterno: a partire dal campo del potere e dai rapporti tra le varie nazioni, questo passaggio presenta la situazione del campo italiano, con un occhio di riguardo per i rapporti tra Italia e Francia, nelle loro similitudini e differenze, specie per quanto riguarda il problema dell'engagement. In questo paragrafo si accenna anche un confronto con la Germania della DDR, che viene chiamata in causa a proposito della questione delle avanguardie.

Il quarto capitolo, *Le origini delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani*, analizza più da vicino le dinamiche interne al campo italiano, individuando quattro attori protagonisti del periodo nelle

figure di Elio Vittorini, Franco Fortini, Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini. Si tratta di un «work in progress» (p. 112) teso a mostrare l'efficacia della teoria, ma che non prende in considerazione tutte le variabili in modo approfondito, come l'*habitus* degli autori e l'esame dei testi. Malgrado questo, la sezione delinea un quadro piuttosto ampio del campo letterario italiano del periodo dal '45 al '70, che è stato scelto per la «vivacità del dibattito e la frequenza dei tentativi di sovversione» (p. 111). Persiste la componente transnazionale, per esempio nel confronto tra le figure di Sartre e Vittorini con i loro rispettivi rapporti con PCF e PCI. Ponendo l'accento sul problema della definizione della letteratura, reso particolarmente urgente dalla situazione sociale e politica di quegli anni, Boschetti mostra l'importanza delle riviste, del lavoro editoriale e più in generale l'enorme influenza esercitata da quegli agenti che sono stati in grado di accumulare varie funzioni. Verso la fine del capitolo, l'autrice adotta una prospettiva diacronica che cerca di analizzare l'eredità di quel momento di fermento culturale nella contemporaneità, interrogandosi su cosa ne sia rimasto, sui fattori che determinano i processi di canonizzazione, e su come questi aspetti ci consentono di comprendere meglio le caratteristiche e lo stato del campo letterario odierno, anche nelle sue relazioni con altri campi nazionali.

Infine il quinto capitolo, *La traiettoria di un pastore di frontiere*, segue da vicino la figura di Vittorini. Attraverso la descrizione del contesto familiare e degli anni della formazione, Boschetti individua quelle circostanze che «possono spiegare la fiducia in sé stessi, l'audacia e lo spirito di rivolta che sono necessari per rompere le barriere» (p. 165) e caratterizzano la traiettoria dell'intellettuale «eretico» e innovatore. A partire dall'*habitus* di Vittorini, si analizzano le sue scelte e il loro significato: il trasferimento a Firenze; l'apertura a generi e linguaggi; la disponibilità ai modelli stranieri e alla traduzione, vengono interpretate come scelte di campo e messe in relazione con la posta in gioco del momento.

Quest'ultimo capitolo è un ottimo esempio dell'organizzazione del discorso perché mostra come, anche quando si analizzano delle singole figure, lo si fa sempre in dialogo con gli altri agenti, cercando di mantenere in vista le diverse poste in gioco e preoccupazioni del momento. Allo stesso modo, l'analisi dei casi specifici viene sempre intervallata da riflessioni di ordine più generale sul campo letterario e sulle sue regole. Per questo motivo, il volume rappresenta un buon punto di partenza non solamente per uno studio della storia letteraria italiana tra il '45 e '70 da una prospettiva sociologica, ma, soprattutto nella sua prima parte, costituisce un ottimo invito alla lettura delle opere di Pierre Bourdieu, con uno sguardo che tiene a mente le nuove tendenze transnazionali e le riflessioni teoriche che hanno caratterizzato i vent'anni successivi alla sua scomparsa.

Walter Di Chiara

Ida Campeggiani

Montale: La primavera hitleriana

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 9788829021314

I contributi di Ida Campeggiani sull'opera di Eugenio Montale spaziano da letture specifiche di componimenti, come la giovanile *'Costa San Giorgio': ipotesi di lettura* («Italianistica», I, 2009), alle più recenti analisi, come *Montale tra difficoltà e oscurità* (in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, 2020), fino all'importante commento alla *Buferà e altro* curato insieme a Niccolò Scaffai per i tipi di Mondadori (2019). A questa produzione, lo scorso novembre si è aggiunta questa agile ma efficace monografia, che ha per oggetto un'unica poesia: *La primavera hitleriana*. Il volumetto, di 111 pagine nel complesso, si presenta come uno strumento prezioso per l'interpretazione di un testo come quello de *La primavera hitleriana*, particolarmente complesso e incomprensibile se non adeguatamente messo in dialogo con il coevo contesto storico e letterario. *La primavera hitleriana*, collocata nella quinta delle sette sezioni che compongono *La bufera e altro*, quella che va sotto il titolo di *Silvae*, riveste infatti un ruolo centrale tanto all'interno della raccolta in cui è collocato, quanto nel corso della carriera montaliana, dove rappresenta il punto culminante del rapporto con Clizia, così chiamata qui per la prima volta.

Nella premessa al suo contributo, Campeggiani indica le motivazioni che l'hanno portata alla «sfida» (p. 7) di scrivere un libro su un solo componimento analizzandone le caratteristiche intrinseche, nella consapevolezza pure di trovarsi davanti alla poesia politica di un poeta non politico. L'analisi, da qui, si sviluppa nell'arco di quattro capitoli, suddivisi per paragrafi, mirati all'approfondimento di questioni specifiche. Nel primo, *Uno sguardo dall'alto*, si mira a delineare i tratti generali della *Buferà e altro*, con un affondo specifico su *Silvae*, e a inquadrare la lirica anche come «documento» (p. 16), rispetto al momento storico che l'ha suscitata: la visita di Hitler e Mussolini a Firenze del 9 maggio 1938. Il secondo capitolo, *Il testo*, contiene *La primavera hitleriana* nella sua interezza, seguita poi dalla sua parafrasi, dal commento puntuale ai 43 versi e da un altro commento, metrico e stilistico, con attenzione al ritmo, alle scelte lessicali e agli echi di cui sono portatrici. L'ultimo paragrafo di questo capitolo è dedicato ai passi più difficili della poesia, e propone una riflessione sull'ansia di spiegazione che spinge gran parte della critica a trarre conclusioni non necessarie alla spiegazione di un testo poetico: non sono infrequenti infatti i casi di letture che rifiutano di arrendersi alle oscurità testuali, e tentano di conferire un «significato 'pieno'» (p. 35) anche a termini o espressioni che invece sono strutturalmente refrattarie all'interpretazione e alla traducibilità (è il caso dell'«Altro» di v. 36, elemento non pienamente definibile, che ricorre pure in più punti della produzione montaliana).

Nel terzo capitolo, *Dentro e intorno al testo*, Campeggiani analizza la genesi del componimento commentandone le varianti. La studiosa affronta anche la questione della datazione doppia suggerita da Montale, «1939-1946», indagando, al di là del dato puramente filologico, le tracce e le motivazioni, storiche e letterarie, che hanno portato il poeta a specificare il lasso della composizione proprio in quegli anni (al di là dell'ovvio riferimento all'inizio della guerra e all'anno successivo alla fine del conflitto). Un paragrafo, poi, è dedicato a *Nuove stanze*, poesia intimamente connessa alla *Primavera* e che si configura come un punto di svolta rispetto alla figura di Irma Brandeis come era stata presentata nei componimenti precedenti. Seguono, in fine di capitolo, due paragrafi dedicati rispettivamente alla valenza allegorica del testo, con particolare attenzione alla

“trasformazione” di Brandeis nella figura di Clizia e alla collocazione della poesia – punti di contatto o di contrasto – rispetto alle altre di *Silvae*.

Il capitolo conclusivo, *Tra biografia e poesia*, il più esteso del libro, si apre con un’analisi del rapporto tra verità poetica e verità biografica nell’opera di Montale, attraverso esempi che, allargando lo sguardo ad altri testi, riguardano alcune incongruenze tra il dato storico e la finzione poetica, funzionale alla costruzione di un «Romanzo» (p. 63) personale. Si passa, poi, a descrivere il rapporto tra l’“occasione” che ha dato vita al componimento e alle sue ripercussioni sui testi, come nel caso della valenza del *Simon Boccanegra* di Verdi ascoltato da Hitler durante la sua visita a Firenze. L’enunciato «e più nessuno è incolpevole» (v. 19) si fa, poi, eponimo del paragrafo in cui Campeggiani riflette sulle idee politiche di Montale, recalcitrante di fronte ai concetti di “impegno” e di “engagement”; eppure, proprio Montale non si sottrae a un giudizio morale rispetto alle aberrazioni del tempo espresse dalla *Primavera*. Dopo la successiva analisi di alcune «affinità “a distanza”» (p. 89) tra la lirica e opere di diverso tipo che ne condividono alcuni temi e caratteri, il testo presenta uno studio della ricezione e delle risonanze che la poesia ha avuto su critici e autori, Siti e Sereni tra gli altri. L’ultimo paragrafo del libro è dedicato all’evoluzione delle tracce dantesche nell’opera di Montale e, ovviamente, in modo particolare a quelle della *Primavera hitleriana*, qui a confronto anche con altri testi di *Silvae*, sezione che dell’uso delle derivazioni dantesche rappresenta «l’apice» (p. 102).

Merito di questa analisi, oltre al bilanciamento tra la storia delle letture della *Primavera hitleriana* e la voce critica di Campeggiani stessa, è la cura a non voler spiegare l’inspiegabile di una poesia e a non considerare, tema caro a Montale, il testo come alieno alla Storia così come alle vicende biografiche di chi l’ha scritta.

Giulia Sanguin

Ambra Cascone

La città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini allievi bolognesi di Roberto Longhi

Dueville

Ronzani Editore

2023

ISBN 979-12-5997-084-8

La trattazione di Ambra Cascone prende avvio dallo scenario culturale di Bologna nel corso degli anni Trenta, nel quale spiccano due elementi chiave, l'Università e il Regime, tra loro in completa sinergia; in particolare l'autrice si sofferma sul discorso di insediamento del Rettore Ghigi, tenuto nel gennaio del '31.

Nel 1934, Roberto Longhi viene assunto per la cattedra di Storia dell'Arte medievale e moderna, rimasta vacante dal pensionamento di Iginio Benvenuto Supino, e Cascone riesce a sviscerare, nel secondo capitolo, la riflessione metodologica del critico d'arte a partire dalle sue origini – gli studi torinesi – fino a giungere al punto cruciale: l'impossibilità di trasporre in scrittura la riflessione critica sulla sostanza intraducibile del linguaggio figurativo. Nel ripercorrere gli anni accademici bolognesi – dal '34 alla nomina a ordinario del '37 fino al dopoguerra – l'autrice si sofferma sugli avvenimenti dell'ottobre del '43, quando Longhi, in seguito alla ripresa dell'attività didattica nonostante la compromissione degli spazi accademici a causa dei bombardamenti, invia una lettera al Rettorato, nel quale esprime la volontà di «lasciare libera [...] la cattedra» (p. 55).

A partire da ciò, Cascone muove una riflessione sulle circostanze e sulle motivazioni delle ambigue dimissioni del critico: a prescindere dall'orientamento politico di Longhi, le argomentazioni della lettera di rinuncia alla cattedra non possono essere interpretate come atto di aperta opposizione al regime e alla RSI, e pertanto le sue dimissioni sono da considerarsi indipendenti dall'assetto politico vigente. Questa ipotesi è confermata anche dall'immediata integrazione e ripresa del proprio ruolo di professore ordinario dal maggio del '45. Del resto, se non si può negare la compromissione col fascismo, non si può negare nemmeno il valore del magistero longhiano, la pasoliniana «isola deserta, nel cuore di una notte senza più una luce» (p. 62).

Nel terzo capitolo vengono presentate le tre esperienze di Arcangeli, Bassani e Bertolucci, allievi di Longhi nel biennio 1935-1937, i quali, trovatisi accumulati da «qualcosa di più forte e di antico», (p. 65) testimoniano, ognuno a proprio modo, la ricezione del magistero longhiano. Oltre a seguire le lezioni, i tre giovani allievi partecipano anche alle cosiddette “esercitazioni”: Longhi li abitua a utilizzare le tecniche di indagine figurativa nel confronto diretto con le opere d'arte.

L'insegnamento di Longhi rimarrà impresso soprattutto per quanto riguarda quella “ricerca espressiva di tipo realistico” descritta da Bassani. La critica, poi, sarà posta dai tre eredi longhiani (e anche da Pasolini) sullo stesso piano dell'arte, come «attività dello spirito» (p. 103).

Al tempo stesso Longhi, nel rapporto con la cerchia dei suoi alunni, vuole in qualche modo «verificare la sua ricetta critica» (p. 112) ma non manca, nel professore – additato d'essere strettamente individualistico – qualche dubbio legittimo circa la trasmissibilità del proprio insegnamento, e ciò si vede bene nel rapporto con Francesco Arcangeli, l'unico dei tre che si laurea con lui in Storia dell'Arte.

Anche Pier Paolo Pasolini, più giovane degli altri, frequenterà il corso con Longhi che diverrà il suo relatore in Storia dell'arte contemporanea. Come gli altri è “folgorato” dall'incontro – «egli è stato semplicemente la Rivelazione» (p. 122) – e debitore nei confronti di Longhi della propria vocazione

cinematografica; ma Pasolini coglierà l'importanza del magistero longhiano solo attraverso e grazie a Gianfranco Contini.

Nel gruppo bolognese la crescita poetica-letteraria è concomitante con una maturazione critico-ideologica; i quattro giovani appartengono tutti alla cosiddetta "generazione littoria" e la loro esperienza poetica di quegli anni si lega all'esperienza politica. Ciò si nota appunto nella loro partecipazione ai Littoriali, che, nel quarto capitolo, Cascone analizza e spiega proprio a partire dalla prima edizione, quella del 1934. L'autrice si sofferma in particolar modo sull'edizione del 1937, a Napoli, e quella dell'anno successivo, a Palermo, nel corso delle quali inizia a rendersi più manifesto ed esplicito il «diffuso malcontento serpeggiante tra i giovani» (p. 169): se sul fronte pubblico l'atmosfera è quella dei miti della razza e del conflitto bellico incombente, «le vicende del convegno di critica artistica sembrano raccontare, almeno per i giovani partecipanti, una realtà molto diversa» (*ibidem*).

Nel quinto capitolo Cascone analizza puntualmente i primi contributi su rivista e gli interventi dell'esordio in campo di critica d'arte dei giovani, cercando di soppesare da un lato l'adesione e le rivendicazioni di appartenenza al magistero longhiano, dall'altro l'emergere della sensibilità letteraria e l'utilizzo del linguaggio critico e poetico, inserito nella critica d'arte.

Lo scritto più antico di Bertolucci – l'unico in territorio parmense – risale al 1939, ed è una sorta di «prontuario delle nozioni apprese da Longhi» (p. 188), ma mostra anche una già definita personalità critica, che avrà modo di definirsi meglio nel corso del '42-43 quando l'autore pubblica alcuni contributi su «La Fiamma» e «Aurea Parma».

Per Arcangeli e Pasolini la situazione è più complessa a causa del «deserto giornalistico della città [Bologna] seguito alla fervida stagione precedente» (p. 199). La prima rivista che ospita i loro scritti è «Architrave», nata, nel dicembre 1940, dall'esigenza di far fronte alle problematiche emerse negli ultimi Littoriali. In questa rivista avviene il battesimo a critico d'arte di Arcangeli; mentre Pasolini comincia la propria collaborazione dal 1942. Gli scritti di Arcangeli e Pasolini suonano come dei "botta e risposta" e toccano in molte occasioni le stesse tematiche, mostrando una più o meno netta comunanza di vedute.

Nell'ultimo capitolo Cascone riprende la trattazione a partire dal '43, quindi dopo l'arresto e la liberazione di Bassani e il bombardamento di Bologna che distrusse la casa di Arcangeli. Ma è solo dopo la guerra che il gruppo bolognese riprende i contatti epistolari, facendo emergere la volontà di dare avvio a un progetto di rivista insieme. Ma purtroppo il progetto del «Foscolo», questo il nome del periodico, dell'estate del '45, non vedrà mai la luce.

Sarà nuovamente il loro maestro, Roberto Longhi, a riavvicinarli, fondando, nel 1950, «Paragone», rivista che porta in sé quell'«osmosi continua fra redattori artistici e quelli letterari» (p. 311).

Per Longhi quegli anni segnano un nuovo inizio a Firenze, in cui si compie la maturazione del suo pensiero critico. I successi e i risultati dei suoi allievi bolognesi «avevano rivelato la tenuta e l'efficacia della sua "scuola" [...] che valse probabilmente a riconfermargli la bontà del metodo, spingendolo a darne una formulazione più matura» (p. 316), e l'orizzonte teorico entro cui si muoveranno le esperienze successive, il "secondo tempo", di Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini rimarrà in linea con il magistero longhiano.

Questo libro ripercorre, attraverso gli scambi epistolari, gli avvenimenti storici e alcuni legami decisivi, le vicende che Bologna ha attraversato nella sua stagione più densa e feconda. Ambra Cascone è riuscita a dipanare la trama dei rapporti biografici, critici, poetici e artistici tra Arcangeli, Bassani, Bertolucci, Pasolini e il loro primo e comune "vero maestro": Roberto Longhi. In una prospettiva comparata (storia, letteratura e arte), l'autrice va a fondo dell'esperienza critica di quella che a rigore si può definire «la componente più accorta e sensibile della giovane intellettualità bolognese tra gli anni Trenta e Quaranta» (p. 74).

Giuseppe D'Angelo

Joana Casenave

L'édition critique numérique. Une nouvelle approche du patrimoine littéraire et documentaire

Paris

Honoré Champion

2023

ISBN 978-2745360779

Apparso sul finire del 2023, *L'édition critique numérique. Une nouvelle approche du patrimoine littéraire et documentaire* di Joana Casenave è con molta probabilità uno degli studi più completi sulla filologia digitale. Casenave, partendo da un presupposto teorico in parte lontano dalla *vulgata* in fatto di ecdotica digitale (ma il discorso potrebbe ben estendersi a tutte le Digital Humanities), dichiara sin dalle prime pagine l'indirizzo del suo lavoro: «l'hypothèse de départ est celle de la continuité entre l'édition critique traditionnelle et l'édition critique numérique» (p. 17). Nella scelta di concentrare la sua analisi non tanto sui punti di rottura introdotti dal digitale, quanto sugli elementi di continuità con le prassi filologiche tradizionali, l'autrice si rifà alle ricerche di Jay D. Bolter e Richard Grusin sui processi di competizione e di mutua integrazione tra i media. Rilevando che i nuovi media non sono agenti esterni che intervengono a scompaginare una cultura ignara della loro esistenza, la studiosa insiste sul fatto che le edizioni digitali emergano dagli stessi contesti della loro controparte cartacea: l'edizione critica, a prescindere dal medium, è «un système de communication par lequel l'éditeur transmet un texte au lecteur» (p. 89). Ed è, appunto, da una tale prospettiva, attenta cioè ai processi di significazione e di informazione, che viene analizzato un *corpus* di edizioni critiche abbastanza ampio: 23 sono le edizioni a stampa e in numero di 25 le edizioni digitali. Le prime riguardano in prevalenza testi medievali di area galloromanza; le seconde, invece, spaziano per periodo storico di appartenenza e per provenienza geografica – vi si trovano, infatti, accanto a testi di Dante e Jean Froissart, opere di Proust, Lope de Vega, Van Gogh e Whitman.

In prima battuta Casenave esamina i luoghi deputati a raccogliere i frutti delle operazioni che, nella classica tripartizione in *recensio*, *examinatio* ed *emendatio*, fondano ogni lavoro filologico. L'esito di queste attività, diversamente da quanto potrebbe pensarsi, non si esaurisce nel testo critico. In un'edizione cartacea esso è sostanzialmente accolto nel "paratesto" e, più precisamente, nell'introduzione, nell'apparato critico (contenitore delle varianti, dei *loci similes*, delle eventuali fonti, delle glosse e delle note esplicative di carattere linguistico e storico-letterario), negli indici e infine nelle appendici. Si tratta dei luoghi nei quali il filologo rende conto al lettore del suo operato; è qui che si discutono la metodologia e le principali scelte critiche che si sono concretizzate nel testo stabilito. Il lavoro dell'editore critico, ben lungi dal ridursi alla preta selezione di varianti, si rivolge a molte altre questioni inerenti al testo, come l'«identification de l'auteur du texte édité et de sa date de rédaction, exposition de l'intérêt littéraire du texte, descriptions des manuscrits témoins, introduction linguistiques ou historiques, bibliographie» (p. 31).

In un'edizione digitale queste preoccupazioni restano immutate; a mutare è il trattamento scientifico ed editoriale della documentazione, nonché le modalità di classificazione e gerarchizzazione delle informazioni. Per esempio, la fedeltà alle fonti e la completezza della documentazione fornita al lettore, pilastri fondamentali di ogni pratica filologica, si sono sempre dovute confrontare con stringenti vincoli di spazio (poiché una pagina non può essere infinita) e di tempo (una volta che un libro è stampato, diventa estremamente difficile apportarvi delle correzioni). L'edizione digitale, dal canto suo, non è limitata né nello spazio né tantomeno nel tempo e, a tal proposito, l'autrice non manca di rilevare che la nozione di completezza «devient alors multiple et diverse» (p. 172). Da un

lato, il numero di informazioni presentate al lettore è maggiore; dall'altro, è possibile rendere ben più trasparente il lavoro condotto dal filologo. L'inserimento delle trascrizioni diplomatiche dei testimoni e la possibilità di visualizzare le immagini dei manoscritti fanno sì che l'editore critico, diversamente da quanto avviene consultando un'edizione cartacea, dia un'importanza inedita all'esplicitazione del «processus de création et de genèse de l'établissement du texte» (p. 177). Similmente, anche l'apparato critico, pur mantenendo la sua funzione, è completamente rielaborato: svincolato dalle consuete posizioni tipografiche (a piè di pagina o in fondo al volume) diventa a tutti gli effetti l'oggetto di un'interessante sperimentazione ergonomica. Sta al lettore, infatti, scegliere quali testimoni visualizzare o giustapporre, in un ventaglio di possibilità che oltrepassa la tradizionale divisione tra lezioni messe a testo e lezioni relegate in apparato. La studiosa pone in rilievo il fatto che le edizioni digitali sono spesso corredate da indici e motori di ricerca raffinati, nonché da «outils de comparaison qui permettent aux lecteurs de mettre en parallèle différents versions du texte édité» (p. 153). Il testo critico, infatti, è un prezioso strumento anche per molti altri studiosi (linguisti, storici etc.) che lo utilizzano come solido punto di partenza per le loro ricerche. Per questa ragione, la progettazione di indici navigabili, motori di ricerca e precisi strumenti di raffronto tra testimoni non dovrebbe essere considerata come un'operazione estranea agli obiettivi del filologo; al contrario, è proprio in questo contesto che si manifesta la funzione più significativa di un'edizione critica.

Altro aspetto al quale Casenave attribuisce grande importanza è il trattamento digitale dei dati iconografici (o comunque non prettamente testuali) presenti nei documenti manoscritti. Le rubriche iniziali, le incisioni e persino le diverse grafie o la disposizione spaziale del testo sono elementi che hanno sempre interessato i filologi, ma che, nonostante ciò, raramente sono stati resi accessibili al lettore. La valorizzazione dell'apporto semantico di queste informazioni rimane problematico nelle edizioni a stampa, anche a causa di considerazioni economiche legate al costo significativo delle immagini, specialmente se a colori. A tal proposito, è bene notare che la riflessione dell'autrice avrebbe potuto spingersi oltre, se il *corpus* di edizioni a stampa non fosse limitato ai soli testi medievali; cioè, se vi avesse incluso la riflessione e le sperimentazioni (anche tipografiche) condotte nell'ambito della filologia d'autore e della *critique génétique*, specie in relazione alla riproduzione degli aspetti materiali della pagina (cancellature, biffature, posizione delle varianti etc.). In questo caso le immagini costituiscono «une voie d'entrée particulière à l'édition critique au même titre que le texte établi» (p. 157).

Inoltre, riprendendo le considerazioni di Roland Barthes sui rapporti semiotici tra testo e immagine, Casenave sostiene che all'interno di un'edizione critica digitale «le message linguistique ne vise pas à élucider le sens de l'image mais se situe dans un rapport de complémentarité» (p. 204).

L'immagine si libera così dal suo ruolo subordinato alla verifica della trascrizione effettuata dal filologo (legittimo scrupolo di fedeltà) per costituire un peculiare "fototesto", nel quale le due componenti hanno pari rilevanza e si integrano reciprocamente.

Successivamente la studiosa rivolge la sua attenzione ai sistemi comunicativi propri delle due pratiche filologiche. Il modello dell'edizione critica tradizionale, elaborato da Casenave sulla base delle ricerche di Jean-Marie Klinkenberg, è un sistema sostanzialmente chiuso, in cui si attua una «communication programmée [qui] fonctionne comme un circuit de réseaux logiques, organisée par l'éditeur pour un public donné» (p. 96). Al contrario, l'edizione critica digitale si configura come un sistema molto più permeabile al contributo del lettore. Quest'ultimo non è soltanto il passivo destinatario delle scelte del filologo, ma può, mediante varie interfacce, selezionare l'aspetto del lavoro editoriale che desidera approfondire. Tale dinamica instaura un rapporto significativamente differente con il lettore, richiedendo una riflessione più approfondita sul processo di lettura: il filologo, così, deve «programmer bien en amont et de façon très précise la réception de la documentation» (p. 217).

Nel congedare i suoi lettori, l'autrice si sofferma sulla difficoltà di stabilire la qualità scientifica delle edizioni digitali. Diversamente dal contesto cartaceo, nel quale la filologia può fare affidamento su una consuetudine più che centenaria, in ambiente digitale mancano criteri e griglie ermeneutiche per valutare con precisione e in modo uniforme le singole edizioni. Un «besoin d'un modèle théorique» (p. 246) che riflette la giovane età della disciplina e lo status, spesso simile a quello di prototipo sperimentale, delle edizioni così prodotte. *L'édition critique numérique* di Joana Casenave costituisce un contributo concreto per la definizione di questo modello teorico tanto auspicato.

Stefano Lazzarin

Daniele Comberiatì

La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)

Firenze

Franco Cesati

2023

ISBN 979-12-80214-10-2

Specialista di letterature migranti, post-colonialismo e creazioni transculturali, Daniele Comberiatì frequenta anche – sempre più spesso, direi, negli ultimi anni – i territori della fantascienza italiana. Vanno ricordati in tal senso il volume in lingua francese *Un autre monde est-il possible? Bandes dessinées et science-fiction en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui (1978-2018)*, Macerata, Quodlibet, 2019, e i due prontuari della fantascienza italiana scritti in collaborazione con Simone Brioni, uno in inglese (*Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2019) e l'altro in italiano (*Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano-Udine, Mimesis, 2020).

La nozione 'flessibile' e 'aperta' di fantascienza che innerva questi lavori viene riproposta, e dettagliatamente argomentata, nel primo capitolo di quello in esame (cfr. cap. 1, *Davanti allo specchio: la fantascienza italiana di fronte al boom economico*, pp. 15-59, e nella fattispecie il § 1.1, *Per una definizione "allargata" della fantascienza*). Qui Comberiatì, posto di fronte all'eterno dilemma del teorico, sospeso fra la scelta di una definizione ampia e inclusiva oppure ristretta ed esclusiva (su questo punto si può vedere, nel campo però della teoria del fantastico, S. Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in S. Lazzarin, F.I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università, 2016, pp. 1-58), Comberiatì, dunque, opta per l'apertura e l'inclusione; e lo fa in modo persuasivo. Ciò che caratterizza la fantascienza è, in effetti, il suo strettissimo legame con l'ideologia, da cui scaturiscono gli addentellati del genere con il mondo reale, extraletterario; questa peculiarità accomuna la *science fiction* al fascio di narrazioni che vengono variamente ascritte ai generi apocalittici e post-apocalittici, all'utopia e alla distopia. Così, annota Comberiatì, «[i]l testo utopico – o distopico, poiché [...] le differenze tra queste due nozioni non sono decisive – diventa immediatamente qualcosa di diverso da un semplice oggetto letterario o culturale, perché fa da "ponte" per uscire dal contesto narrativo ed entrare nel dibattito politico»; analogamente, la fantascienza «agi[sce] da detonatore della realtà circostante, producendo "finzioni che consolidano o rimettono in discussione l'ideologia dominante"» (p. 36; la citazione nella citazione è tratta da S. Brioni e D. Comberiatì, *Ideologia e rappresentazione*, cit., p. 18). Detto altrimenti, per Comberiatì le differenze fra i tre o quattro generi menzionati – fantascienza, utopia, distopia, narrazioni apocalittiche – sono meno significative delle analogie; ora, il fatto è che questa 'apertura' si rivela, alla prova dei fatti e cioè a lettura del libro ultimata, feconda. E ciò per almeno tre motivi.

Il primo è che, grazie alla sua 'disponibilità teorica', Comberiatì può riunire nello stesso contenitore testi e autori molto diversi fra loro, producendo scintille di comprensione. Diamo un'occhiata al suo *corpus*. È formato da tre romanzi dell'epoca del boom economico e un quarto che, pur essendo stato scritto prima di tutti gli altri e in epoca antecedente allo stesso boom, fu pubblicato quasi vent'anni dopo la stesura, e fu letto non in riferimento al tempo in cui era germinato ma a quello che lo aveva accolto e recepito: «dalle [...] recensioni dei giornali si evince che non fu letto come un'opera sulla Seconda guerra mondiale e sul dopoguerra, ma come un testo che parlava a un pubblico

contemporaneo dei problemi del suo tempo legati alle trasformazioni sociali derivanti dal boom economico» (p. 49). I tre ‘romanzi del boom’ sono *Il grande ritratto* di Dino Buzzati (1959 su rivista e 1960 in volume: cfr. cap. 3, «*Il grande ritratto*» di Dino Buzzati: *intelligenza artificiale, umanesimo, postumanesimo, transumanesimo*, pp. 103-145), *H come Milano* di Emilio De Rossignoli (1965: cfr. cap. 4, «*H come Milano*» di Emilio De Rossignoli: *chi ha paura della bomba?*, pp. 147-184) e *Quando le radici* di Lino Aldani (un romanzo dall’interessante storia compositiva – poiché le due parti che lo formano furono scritte a un decennio di distanza, rispettivamente nel 1966 e nel 1976 – e che fu pubblicato nel 1977: cfr. cap. 5, «*Quando le radici*» di Lino Aldani *tra utopia e distopia bucolica*, pp. 185-224). Il romanzo singolarmente precursore, e appartenente alla letteratura del boom in virtù della sua ricezione orientata (e anche anacronistica: ma si sa che l’anacronismo può risultare fertile...), è *Il cavallo venduto* di Giorgio Scerbanenco (scritto probabilmente nel 1945-1946 ma pubblicato solo nel 1963: cfr. cap. 2, «*Il cavallo venduto*» di Giorgio Scerbanenco: *la migrazione nell’Europa del dopoguerra*, pp. 61-101).

Questi quattro testi cardine – e i rispettivi autori – sono a prima vista profondamente diversi: uno sguardo meramente tassonomico non sarebbe in grado di individuare le sotterranee similitudini che li congiungono, e rifiuterebbe anzi ogni paragone, assegnando probabilmente l’uno alla fantascienza (*Il grande ritratto*), l’altro alle narrazioni post-apocalittiche (*H come Milano*), il terzo alla distopia, magari riconoscendo che si tratta di una distopia non scevra da venature utopiche (*Quando le radici*), e relegando *Il cavallo venduto* nel limbo degli ibridi generici inclassificabili, al crocevia di tutti i generi sopra menzionati. Comberiatì invece, in virtù della sua postura teorica elastica e possibilista, riesce a cogliere le analogie, più forti delle differenze: Scerbanenco, Buzzati, De Rossignoli e Aldani hanno scritto quattro ‘romanzi del boom’, servendosi della fantascienza – e dei generi affini e contigui – per sottoporre la società del loro tempo a una critica di stampo utopico, destinata a costruire, dalle macerie del passato, un’alternativa futura. In questa prospettiva, la cronologia dilatata del *corpus*, che non coincide con gli anni del boom economico propriamente detto, conta poco; anzi: i quattro romanzi prescelti permettono di attraversare il boom economico dall’inizio alla fine, e dagli anni che precedono l’espansione industriale e l’avvento della società consumistica al quindicennio successivo (cfr. pp. 47-50, e più particolarmente p. 50: Comberiatì confessa di aver tentato «una sorta di rappresentazione “allungata” del boom economico, le cui cause ed effetti vanno oltre gli anni 1959-1963»). Né conta il fatto che gli scrittori in questione appartengano a quelli che l’autore definisce i due «gruppi» della fantascienza italiana (p. 29), e che si potrebbero forse designare anche come ‘tradizione colta’ e ‘tradizione popolare’: Buzzati infatti, pur con le difficoltà che accompagnarono la sua ricezione italiana, fu uno scrittore infinitamente più riconosciuto degli altri tre; a sua volta Scerbanenco, almeno in quanto autore di romanzi polizieschi, conseguì una popolarità che De Rossignoli e Aldani poterono soltanto contemplare da lontano. Tuttavia, come rivela Comberiatì, la contrapposizione fra i due gruppi non è affatto netta; a ben vedere le ‘passerelle’, i ‘ponti’, sono presenti anche qui, fra un gruppo e l’altro: «Se utilizziamo la definizione di Bourdieu di “campo letterario”, possiamo affermare che all’interno della fantascienza italiana si riproducono gli stessi meccanismi di dominio, inclusione ed esclusione verificabili nel più ampio campo delle lettere nazionali. Gli scrittori “di genere” sviluppano una sorta di “militanza” a favore della fantascienza e nel corso del decennio i loro rapporti e le loro relazioni intellettuali con gli autori “legittimati” che utilizzano in modo saltuario le convenzioni del genere sono incostanti e conflittuali. Troviamo così due campi diversi che si intersecano e che solo apparentemente si escludono a vicenda: uno – quello degli scrittori “di genere” – che sostiene di avere riferimenti soprattutto al di fuori del contesto letterario nazionale (da qui il ruolo e l’importanza delle traduzioni); l’altro che nega o giustifica costantemente l’uso delle convenzioni del genere. La realtà è, ovviamente, molto più sfumata: i due campi presentano diversi elementi in comune – dalla tradizione sociologica ai riferimenti, impliciti o espliciti, ad autori stranieri e ad

altre arti, in particolare al cinema – ed entrambi testimoniano, da un punto di vista opposto, la difficoltà di valorizzare artisticamente le produzioni considerate popolari» (pp. 34-35). Un ulteriore vantaggio – il secondo cui alludevo all’inizio – dell’apertura teorica che contraddistingue le analisi di Comberiati è la possibilità di applicare ai quattro scrittori e romanzi cardinali – ma anche, *en passant*, ad altri testi e autori – metodi diversi, seppur per certi aspetti contigui, sperimentando in tal modo la tenuta dei metodi sui testi e viceversa. Sono, in effetti, quattro le «dimensioni teoriche» (p. 53) o lenti interpretative mediante le quali Comberiati legge il suo *corpus* di narrazioni: gli studi post-coloniali (Scerbanenco), il postumanesimo (Buzzati), le «teorie sulla post-apocalisse» (De Rossignoli; la citazione da p. 52) e l’ecocritica (Aldani). Ne viene un panorama variegato e sempre godibile, non solo sul piano dei testi – per la loro diversità già sottolineata –, ma degli strumenti e della metodologia critica. Infine, e vengo al terzo punto annunciato sopra, è proprio grazie a uno sguardo sensibile alle sfumature che Comberiati è in grado di svelare il nesso profondo e necessario – ancora una volta la ‘passerella’ o, per usare l’immagine del critico, il ‘ponte’ – che collega la fantascienza italiana degli anni Sessanta al boom economico, e che, al di là del boom economico, la proietta verso l’epoca contemporanea e il mondo in cui viviamo. La fantascienza, osserva il critico riprendendo le migliori teorizzazioni del genere, possiede una «dimensione costruttiva ma anche “etica” e “civile”» che consiste nel «descrivere ipotesi di distruzione dell’umanità per cercare di evitarle»; gli autori che si cimentano con le convenzioni del genere si prefiggono di innescare, perfino nelle «narrazioni più cupe, catastrofiche e distopiche», un autentico «processo catartico [...] impossibile senza il ruolo attivo del lettore» (p. 45). Questo è precisamente quel che fanno anche gli autori di Comberiati, i quali si impadroniscono del linguaggio e dei *topoi* della *science fiction* per «criticare lo stato attuale delle cose» e «avviare la decostruzione della realtà circostante» (pp. 226-227). Il tentativo di identificare un’alternativa al mondo attuale è dichiarato in Aldani: «In *Quando le radici* [...] l’alternativa è [...] esplicita. Si tratta della comunità gitana in cui Arno decide di andare a vivere proprio alla fine della narrazione» (p. 229). In Scerbanenco, Buzzati e De Rossignoli, invece, la *pars construens* rimane più sfumata, implicita, e richiede, come accennavo, l’intervento della collaborazione interpretativa del lettore. Ma tutti e quattro gli scrittori delineano, ognuno a suo modo, le coordinate di «un mondo in cui il ruolo della scienza dovrà essere radicalmente diverso e in cui l’essere umano si vedrà costretto a mettere in discussione la propria posizione dominante, in vista di un diverso equilibrio globale»; delineano, in altri termini, un «mondo alternativo» a quello odierno (p. 227). E le loro utopie cangianti, sempre pronte a trasformarsi in distopie, costituiscono la «metafora» perfetta della società italiana del boom economico e degli anni immediatamente successivi: «una società apparentemente destinata a un progresso senza fine che avrebbe presto riguardato l’intera popolazione – la grande utopia capitalista e consumista, secondo cui il mercato avrebbe automaticamente e naturalmente migliorato le condizioni di vita dei cittadini –, ma che invece mostrava conflittualità e contraddizioni che la facevano assomigliare a un mondo distopico. Le crescenti disuguaglianze, i conflitti sociali, economici e razziali [...] testimoniavano una realtà molto diversa da quella proposta dal governo e dalla stampa generalista: la descrizione di un mondo che poteva facilmente scivolare dall’utopia alla distopia era quindi per questi scrittori un’efficace strategia narrativa per sottolineare l’artificialità di alcune costruzioni culturali legate al boom economico» (p. 40). Così la fantascienza italiana, per lungo tempo considerata alla stregua di un genere ‘minore’, di una letteratura ‘di serie B’, si rivela capace di cogliere, spesso in forme anticipatrici o addirittura visionarie, tutta una serie di temi che sarebbero diventati di scottante attualità qualche decennio più tardi, e che dominano il nostro presente: dalle inquietudini ecologico-ambientali alla crisi climatica, e dalle migrazioni di massa alla possibilità di una catastrofe di dimensioni apocalittiche, che potrebbe produrre nuove forme sociali distopiche o addirittura provocare, a breve o medio termine, l’estinzione dell’umanità.

Anna Chiara Strafella

Juan Carlos de Miguel y Canuto

«Ciò che non esprimo muore». *Pasolini e Lorca: due traiettorie a confronto*

Pisa

Edizioni ETS

2023

ISBN 978-884676714-1

Intellettuali di rilievo internazionale, simbolo entrambi di una ferita aperta nella coscienza storica dei Paesi d'appartenenza, Federico García Lorca in Spagna e Pier Paolo Pasolini in Italia sono ad oggi conosciuti ben oltre l'ambito degli studi specialistici. Le loro biografie umane e intellettuali, talvolta accostate per rilevarne similarità e corrispondenze contingenti, sono ora state approfondite da Juan Carlos de Miguel y Canuto, docente di Filologia italiana presso l'Università di Valencia (Spagna), in quello che l'autore stesso presenta come uno studio preliminare suscettibile di ampliamenti, di un confronto sistematico che si propone di cercare le ragioni delle simmetrie che avvicinano le vite e la produzione artistica del poeta andaluso e dello scrittore italiano.

Vissuti in anni diversi, ne condividono però quattordici di compresenza terrena, dal 1922 al 1936, di importanza saliente per la storia di entrambi i Paesi: sono infatti gli anni in cui si registra sia in Spagna che in Italia l'avvento di regimi autoritari che allignano in un contesto sociale instabile e depauperato da fenomeni migratori di massa; entrambi legano i propri ricordi d'infanzia a una vita trascorsa in regioni rurali non toccate dallo sviluppo industriale e caratterizzate invece da un'economia agricola e rapporti sociali debolmente gerarchizzati, la Vega granadina per Lorca e Casarsa per Pasolini, il quale, nato a Bologna, torna nel paese friulano della madre per trascorrervi le estati e, successivamente, gli anni più duri del secondo conflitto mondiale.

Ed è questa una delle prime, seminali, similarità tra i due autori che, appartenenti a famiglie borghesi, trovano attraverso la relazione con i contadini poveri un accesso esperienziale e sentimentale diretto alla cultura popolare, alle sue credenze e tradizioni ancestrali.

Il materiale umano che ispira e popola la poesia del *Romancero gitano* (1928) è infatti accostabile a quello rappresentato nei romanzi romani di Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), con una differenza importante: se per Lorca la realtà popolare andalusa dei poveri e degli irregolari, più che rifugio nostalgico, costituisce il punto di partenza per l'individuazione di un archetipo universale dell'emarginato con cui solidarizzare, Pasolini continuerà ad inseguire un ideale di vitalità arcaica e innocente da Casarsa alle borgate romane fino al Medio Oriente, per tornare poi, con rancorosa speranza, alla Napoli di Gennariello, avamposto ultimo contro il Leviatano del capitalismo, e comunque destinato a capitolare.

Proprio sul piano del rapporto con la tradizione e l'innovazione sembra si trovino gli elementi di confronto più interessanti tra i due scrittori che, uniti dal medesimo sentimento di rispettoso riguardo nei confronti dell'eredità culturalmente viva del passato, produrranno risposte nettamente diverse nei confronti delle avanguardie loro contemporanee. Per il granadino le suggestioni surrealiste si presentano come un valido alleato espressivo, da conglobare criticamente nella fase ultima della sua poesia, mentre per Pasolini, che vive nel pieno del trionfo capitalistico che Lorca aveva solo potuto subodorare, la neoavanguardia italiana si presenta come un falso propalatore di novità, in piena connivenza con le logiche di mercato che hanno coinvolto anche il mondo delle lettere. *Poeta en Nueva York*, il poema sull'alienazione umana all'ombra del selvaggio sviluppo industriale americano, ispirato dal soggiorno di Lorca come borsista universitario a New York, si serve delle soluzioni immaginifiche del surrealismo per provare a restituire per traslati una realtà strabordante di elementi drammaticamente nuovi e ostici da semantizzare. Al di là della

disperazione è invece *Petrolio*, il romanzo mai terminato di Pasolini, pensato come *summa* narrativa della corruzione antropologica ormai irrimediabile che lo scrittore, tra dolorose abiure e feroci articoli di denuncia, si trovava a dover constatare. Nota a questo punto l'autore che una singolare corrispondenza accomuna Lorca e Pasolini proprio sulle opere non finite o non pubblicate in vita: *Poeta en Nueva York* era stato terminato prima della fucilazione del suo autore, ma non limato e non preparato per la diffusione, che avverrà grazie all'interessamento dell'amico e poeta Bergamini, e sarà molto problematica; di *Petrolio* s'è già detto, e va aggiunto che avrà una complicata storia filologica ed editoriale. Ma a restare inediti per diversi anni dopo la morte degli autori sono anche quei testi che affrontano per entrambi il tema sofferto dell'omosessualità, non diffusi per riguardo nei confronti delle rispettive famiglie: stiamo parlando per Pasolini di *Amado mio* e *Atti impuri*, usciti solo nel 1982, e della raccolta *L'hobby del sonetto*, nata per dare voce al dolore del poeta dopo il matrimonio dell'amato Ninetto Davoli, pubblicata integralmente nel 2003; e dei *Sonetos del amor oscuro* per Lorca, pubblicati nel 1987, cinquant'anni dopo la sua morte.

Abbiamo lasciato per ultimi il tema della produzione teatrale e, più in generale, della pratica di più linguaggi espressivi, e quello della tensione didattica che, in misura diversa, caratterizza i due scrittori. L'autore del libro ritiene che il repertorio teatrale di stile tradizionale di Lorca (composto sulla scorta dell'esperienza universitaria madrilenica del teatro itinerante della Barraca, da lui stesso fondato) sia accostabile non agli esperimenti di scrittura teatrale di Pasolini, bensì al suo cinema. Sono questi gli ambiti in cui entrambi gli scrittori avrebbero praticato in maniera simile la propria idea di pedagogia sociale, servendosi cioè del potere di rappresentazione diretta delle immagini. Ma, mentre Pasolini, indipendentemente dal mezzo, obbedirebbe sempre a una vocazione da precettore, Lorca ha operato consapevolmente una scissione netta tra opere teatrali pensate per la rappresentazione pubblica e opere avanguardiste, da lui stesso definite «comedias irrepresentables», perché troppo ardue per un pubblico medio.

Non possiamo sapere a quali risultati sarebbe approdato il lavoro teatrale del Lorca avanguardista, né se le sue cautele censorie sarebbero potute cadere quando fosse giunto a elaborare soluzioni espressive per lui più efficaci e meno «irrepresentables», da esporre al pubblico quando i tempi fossero stati più maturi. È però un'ipotesi che, continuando l'analisi contrastiva con Pasolini, riteniamo di poter accarezzare; d'altronde è questo che affratella i due autori: la ricerca costante di linguaggi ancora da esplorare, per sottrarre alla morte ciò che rischia di restare inespresso.

Domenico Tenerelli

Antonella Del Gatto

Dissimulazione e testualità. Tollerando, tacendo, aspettando

Firenze

Leo S. Olschki Editore

2023

ISBN 978-88-222-6886-0

«E questa cotale figura in rettorica è molto laudabile, e anco necessaria, cioè quando le parole sono a una persona e la 'ntenzione è a un'altra». È questa la definizione che Dante dà nel *Convivio* della «bellissima e utilissima» figura retorica della dissimulazione, oggetto, in chiave letteraria, di *Dissimulazione e testualità*, ultimo lavoro di Antonella Del Gatto che mette insieme saggi già editi (ma rielaborati e integrati) ad altri inediti.

Prendendo le mosse da *Della dissimulazione onesta* (1641) di Torquato Accetto, il trattato più celebre sul tema – da cui è altresì recuperato il sintagma che funge da sottotitolo al volume: «*tollerando, tacendo, aspettando*» (p. 6), i tre gerundi performativi dell'atto dissimulante –, Del Gatto illustra la componente estetica e poetica della dissimulazione. Se con la simulazione l'autore immagina e dà vita a mondi invisibili e possibili, non reali ma che devono appunto apparire tali al lettore secondo il principio della *suspension of disbelief*; la dissimulazione è al contrario funzionale a celare, facendoli credere finzionali, elementi reali: stralci della biografia, influenze, fonti, significati nascosti dell'opera autoriale. È in questo senso che secondo Giorgio Manganelli, prefatore di un'ultima edizione critica del trattato secentesco – ignorato per secoli e recuperato da Benedetto Croce solo nel 1928 per i tipi di Laterza –, si può parlare di una «poetica delle cicatrici», segni evidenti «che nascondono le cose non dette, cancellate, evitate» (pp. 5-6): il vissuto e i modelli occultati di chi scrive e il senso profondo di ciò che si scrive, alla cui produzione il lettore è chiamato a cooperare secondo il principio romantico e strettamente schlegeliano per cui un testo viene attivato solo grazie alla funzione di chi è «a metà tra l'oggetto rappresentato e il soggetto rappresentante» (pp. 98-99).

Dopo aver definito i parametri ermeneutici e le premesse concettuali con cui il lettore deve misurarsi per approcciare l'argomento, ne *La dissimulazione come principio estetico*, importante introduzione al volume, si traccia altresì una panoramica dei temi trattati nei vari capitoli. *Fil rouge*, naturalmente, la dissimulazione e il suo impiego da parte dei più diversi autori, in una parabola che spazia tra le epoche e i generi letterari. Si va infatti dal Sette al Novecento, da Goldoni a De Filippo, da Pascoli a Pirandello, dalla poesia alla prosa, dal teatro alla saggistica, a dimostrazione di una vasta e puntuale conoscenza critica della materia. Protagonista dei primi tre capitoli – e maggior ambito di ricerca dell'autrice da oltre trent'anni – è tuttavia Giacomo Leopardi, citato in realtà già in apertura riguardo al *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (1824).

Nell'autore recanatese la dissimulazione, concetto bifronte, come duplice è la sua funzione sociale, emerge come condizione esistenziale – dacché «chi non accetta la realtà consolante, la finzione programmaticamente vivificante, si condanna all'isolamento e non può sopportare di vivere» (p. 2) – e fondamento estetico, come Del Gatto mostra analizzando il *Dialogo di Tristano e di un amico* (1834).

Nello specifico, nel primo capitolo, *Il mascheramento nella «società stretta» di Leopardi*, la dissimulazione è legata alla nozione di «società stretta» espresso nel già citato *Discorso*, le cui caratteristiche vengono altresì esposte in alcune pagine dello *Zibaldone*. Esso è «un surrogato [...] dell'etica antica perduta per sempre» (p. 26), un espediente necessario per appianare parzialmente l'insanabile contrasto tra antico e moderno, problema fondativo della poetica leopardiana. Nella

società stretta è solo grazie al mascheramento (consapevole), al rispetto di norme e convenzioni sociali stabilite, che gli uomini riescono appunto a dissimulare l'insensatezza della vita, «una imponente rappresentazione teatrale» in cui essi divengono «spettatori di se stessi» (p. 32). Considerazioni che saranno capitali ne *L'umorismo* pirandelliano – si pensi al «vedersi vivere» dell'uomo «sempre mascherato» – e che in Leopardi assumono un'importanza sociologica e nondimeno esistenziale.

Nel secondo capitolo, «*Io solo combatterò*»: *la dissimulazione dell'io nei Canti*, si analizza il ruolo dell'io nella più importante opera leopardiana, caratterizzata da un complesso «sistema intertestuale dissimulatorio» (p. 56) di fonti. Un io che, nonostante la sua centralità di ascendenza petrarchesca, «parrebbe perdere progressivamente di forza, di unità, e di identità, dentro uno spazio che si problematizza sempre di più, [...] e, insieme al tempo, si configura come convenzione linguistica e non come concetto» (p. 38). L'io poetico, sempre polarizzato tra antico e moderno, tra tensione infinitiva e necessità immaginativa, se in alcuni componimenti (*All'Italia*) si maschera da personaggio antico; in altri giunge perfino ad atomizzarsi e dissimularsi nelle pieghe spaziali del testo: è il caso de *L'infinito*, «uno dei testi lirici più trasgressivi e rivoluzionari della storia letteraria italiana» (p. 49) dal forte potenziale dissimulatorio, tutto fondato sui binomi contrastivi materia / spirito, vita / morte.

Il capitolo successivo, *Il Dante dissimulato di Leopardi*, approfondisce la presenza del Sommo Poeta nei *Canti*, problema spesso eluso dalla critica come viene preliminarmente sottolineato. Dei primi tre capitoli è il meno denso, non per difetto autoriale, ma per oggettiva difficoltà a individuare nella scrittura leopardiana rimandi danteschi, a causa anche della tendenza dello scrittore a non citare le sue fonti in opere “accessorie” come lo *Zibaldone*. Al tempo stesso, tuttavia, nelle poesie sembrano emergere due caratteri capitali della scrittura dantesca: «la centralità e la solidità dell'io lirico» e «la potenza (la *forza*) dell'immaginazione» (p. 65), a cui sono legati la potente visione della caduta della luna – vero e proprio «incubo» leopardiano e motivo ricorrente della sua opera – e la «riflessività dei movimenti umani in quelli degli astri» (p. 71).

Il capitolo quarto, *Dissimulazione e discontinuità nei finali dei Canti di Castelvechio di Pascoli*, recupera in apertura il tema lunare, accostando l'immagine leopardiana dell'astro notturno – dissimulata, in quanto non tematizzata – a quella della «lampada-poesia di ascendenza dantesca» (p. 73) – probabile modello del «lanternino» pirandelliano – e proponendo un intreccio di fonti d'autore non infrequente in altri *loci* nel volume. Il recupero leopardiano da parte del poeta del *Fanciullino* si fonda invero su una «rielaborazione per antifrasi» (p. 75) che si manifesta per via dissimulata soprattutto nei finali, dove emerge appunto la poesia astrale e il motivo della «voce dei morti» (p. 76) legato al tema del trapasso, vero *leitmotiv* biografico e letterario di Pascoli. In tal senso *La tessitrice* e *La guazza* sono componimenti esemplari: nel primo, modulato su *A Silvia* e sul concetto stesso di morte / infinito, avviene «il dialogo impossibile con una persona che non c'è più» (p. 89); nel finale del secondo invece, riproposto il tema della caduta lunare, si condensano – per dissimulazione – nuclei di alcune liriche leopardiane tra cui la crepuscolare *La ginestra*.

Tra Benjamin e Jakobson: traduzione e mediazione linguistica in Pirandello è il capitolo maggiormente dedicato alla riflessione sulla dissimulazione come principio estetico. A tal fine vengono presi in esame due articoli pirandelliani – *Illustratori, attori e traduttori* e *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* – poi inclusi in *Arte e scienza*, l'altro saggio del 1908 insieme a *L'umorismo* e vera e propria summa dell'estetica pirandelliana. La tesi di Del Gatto è che «il riconoscimento di una mimesi [...] non volta alla riproduzione oggettiva del reale, ma piuttosto legata alla testualità, intesa come atto comunicativo» (p. 96), unitamente al concetto di traduzione inteso «anche in senso metaforico come traduzione da un sistema ad un altro, da un linguaggio all'altro, da una forma estetica all'altra» (p. 101), siano assunti che rendono prossima la teoresi performativa pirandelliana a quella di Jakobson e Benjamin. L'attributo dissimulatorio consisterebbe nel primo caso nel ruolo mediatore del lettore, chiamato a “sbloccare” il testo – è ad

esempio il caso dell'arte umoristica, intrinsecamente fondata sul non detto e sull'attesa (la riflessione che precede il sentimento del contrario) –; nel secondo nel ruolo mimetico della lingua, funzionale alla produzione di una «traduzione aperta e desiderosa di entrare nell'opera accogliendone le difficoltà» (p. 104). Contenutistica e “di pensiero” dunque, dal momento che per Pirandello riprodurre la forma è difatti concettualmente impossibile.

Gli ultimi due capitoli sono dedicati al rapporto tra dissimulazione e teatro. Ne *La finzione onesta nella drammaturgia 'ospitale' di Goldoni* è il tema dell'ospitalità, principio alla base della pratica teatrale sin dall'antichità classica, a caricarsi di un forte valore dissimulatorio, legato a doppio filo alla struttura profondamente realistica del testo goldoniano. Tale processo va di pari passo con le sperimentazioni dell'autore veneziano sulla commedia riformata: già presenti ne *La bottega del caffè* (1750), in tal senso elementi di piena maturità si trovano nel capolavoro *La locandiera* (1753), opera «in cui Goldoni pare mettere a confronto le due pratiche contrapposte della simulazione e della dissimulazione» (p. 126). Se la prima è incarnata da Dejanira e Ortensia, le due attrici comiche; la seconda viene esemplarmente espressa da Mirandolina, modello paradigmatico di realismo e ospitalità ma al tempo stesso fine punitrice del misogino Cavaliere di Ripafratta, dacché l'«obiettivo abilmente dissimulato» (p. 129) – e quanto mai attuale – della donna è proprio il raggiungimento di un'indipendenza personale e professionale che non può e non deve essere minata da minacce esterne.

Nell'ultimo capitolo, *Non detti e non dicibili: da Pirandello a Eduardo*, Del Gatto approfondisce la scrittura dissimulata eduardiana a partire dall'imprescindibile modello pirandelliano. De Filippo ha infatti «alle spalle tutto il lavoro rivoluzionario già svolto da Pirandello» (p. 134): il paradosso e l'umorismo non scandalizzano più il pubblico facendolo gridare al «manicomio» – come alla prima romana dei *Sei personaggi in cerca di autore* –, gli spettatori sono ormai perfettamente al corrente delle pratiche mimetiche del teatro e “collaborano” con gli attori alla produzione di un senso nuovo, ad una «realtà ricostituita in una visione di parte ma sempre molto umana e partecipata» (*ibidem*). Spartiacque storico di questo processo di graduale consapevolezza della finzione scenica e, *tout court*, di amara disillusione esistenziale, è, nel caso di *Napoli milionaria!* (1945), la guerra. Sebbene altrove – *Questi fantasmi* (1946) – tali elementi vengano declinati in maniera più pirandellianamente grottesca, «il silenzio, il non detto, la reticenza, e in conseguenza la dissimulazione» (p. 138) sono insiti nei comportamenti dei personaggi, consci del fatto che nulla potrà tornare mai come prima: un punto d'arrivo che si fa ancor più tragicamente irreversibile ne *La grande magia* (1948).

Nel complesso *Dissimulazione e testualità* di Antonella Del Gatto risulta rigoroso nell'argomentazione, coerente nell'interpretazione e denso nella trattazione semantica. Fedele ai principi propri dell'estetica della ricezione, l'autrice guida il lettore alla scoperta di un argomento originale e invero poco trattato dagli addetti ai lavori, fornendo uno sguardo esaustivo sull'oggetto di studio e numerosissimi spunti di riflessione che suggerirebbero l'istituzione di un filone specifico sul tema o quantomeno ulteriori approfondimenti critici.

Marianna Scamardella

Stefano Ercolino, Massimo Fusillo
Empatia negativa. Il punto di vista del male
Milano
Bompiani
2022
ISBN 978-88-3010-315-3

Empatia negativa. Il punto di vista del male offre una ricognizione tesa a indagare i motivi per cui nella letteratura e, più in generale nelle opere d'arte, il punto di vista del male turba e al tempo stesso attrae più del bene. Prendendo spunto da Theodor Lipps, uno dei padri fondatori del dibattito contemporaneo sull'empatia in filosofia e in psicologia, Stefano Ercolino e Massimo Fusillo – attraversando diversi ambiti di studio, tra i quali letteratura, arte, teatro, pittura, cinema – si prefiggono di dimostrare come personaggi dediti al male, scene di violenza, oggetti o spazi connotati negativamente stabiliscano un certo tipo di relazione empatica con lettori, spettatori, visitatori, fatta simultaneamente di attrazione e repulsione.

Partendo dall'opera di Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, in cui lo studioso – guardando alla metaforologia di Hans Blumenberg – mette in risalto «il ruolo del distacco nel godimento estetico di una negatività oggettiva» (p. 47), Ercolino e Fusillo compiono un passo ulteriore dando prova di come l'empatia negativa, nel momento in cui non è più solo un fattore estetico e catartico, diventi accostamento all'Altro, «un Altro dotato di facoltà cognitive e in grado di provare emozioni; un Altro con cui possiamo empatizzare (sentire con), o identificarci (considerarci un tutt'uno, immedesimarci in maniera più o meno completa)» (p. 68). Vi è dunque un superamento dell'idea di «distanza protettiva» che «appare cruciale in Jauss per la comprensione dell'esperienza estetica» (p. 46). In altri termini, non si guarda più alla metaforologia del «naufragio con spettatore» di Hans Blumenberg «per mettere in risalto il ruolo del distacco nel godimento estetico» (p. 47). Piuttosto, i due autori di *Empatia negativa* dimostrano come si annulli «la funzione della distanza» (p. 49), già teorizzata da Hume nel *Trattato sulla natura umana*, per approdare definitivamente a una congiunzione con l'Altro per cui – come afferma Catherine in *Cime tempestose* – «I am Heathcliffe». L'identificazione della giovane donna, la quale si eleva a simbolo di bene, fluisce nella coscienza del personaggio che rappresenta contrariamente il male. Viceversa, chi rappresenta il male può sentirsi esattamente l'opposto, come attesta un verso di *Paradiso perduto* di Milton in cui Satana, cosciente della «tragica impossibilità di scampare al suo destino, poiché egli stesso è l'inferno dal quale desidererebbe fuggire», afferma: «a confronto dell'inferno che subisco mi sembra di essere un cielo» (p. 92). Grazie a una marcata capacità retorica, «tratto che caratterizza con una certa sensibilità i personaggi letterari e suscita empatia negativa» (p. 93), il lettore si sente emotivamente coinvolto. A tal riguardo, un altro esempio tra i più affascinanti è quello di Iago, il quale progetta la fine di Otello e, rovesciando l'*Esodo* biblico («I am what I am»), afferma: «I am not what I am», esplicitando in altri termini la negazione di se stesso. Iago non dice quello che è, ma afferma la propria identità negandosi e aprendo in tal modo un più ampio orizzonte interpretativo.

Personaggio letterario altrettanto efficace è quello di Medea, a cui Euripide affida «uno spazio inedito e molto corposo alla vita interiore» (p. 123). Grazie a tre ampi monologhi, il linguaggio retorico utilizzato permette un grado di empatia tale per cui noi «diventiamo» Medea, nel senso che «entriamo nella sua mente, capiamo la sua condizione di donna barbara sfruttata e abbandonata, e comprendiamo così anche le motivazioni del suo atto abnorme, che la farà diventare un personaggio negativo per eccellenza» (p. 125).

Il lettore, nel caso di un libro, o lo spettatore per quel che concerne arte e cinema, subiscono dunque quello che, in un articolo intitolato *Sympathy and Fascination*, Katherine Tullmann ha definito «fenomeno della comprensione per il diavolo» (p. 57), intesa come attrazione per il male, poiché è maggiore l'accostamento a personaggi negativi. Come notano ancora Fusillo ed Ercolino – trascorriamo, per esempio, una gran quantità di tempo con Nikolaj Stavrogin leggendo *I demoni* di Dostoevskij e proprio «l'insistenza sul tormento derivante dalla consapevolezza della gravità delle azioni che ha commesso spingono il lettore a instaurare uno stretto e disturbante rapporto empatico con il personaggio» (p. 58).

Pertanto, l'empatia negativa è «un'esperienza estetica» che consiste in «un'empatizzazione catartica di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera *negativa* e *seduttiva* in modo disturbante» (p. 70), come attesta almeno un'altra opera paradigmatica, *Lolita* di Nabokov, in cui il lettore sa chi è Humbert e cosa ha fatto, «sa che è soltanto lui il responsabile della disperazione che ora sta provando» e dunque agisce in maniera ambivalente «*oscillando* tra tensione emotiva (empatia) e distacco» (p. 78).

Un'altra importante differenza che viene chiarita dagli autori consiste nei due significati – non sovrapponibili – di allineamento e adesione. Se nei confronti di Humbert il lettore è «allineato», ma non aderisce poiché «è ostacolato da una barriera della moralità» sapendo che l'uomo è «un assassino e un pedofilo» (p. 77), diversa è la reazione empatica per la piccola Cosette nel romanzo di Hugo, *I miserabili*. Dalla «tremante adesione» al primo, si passa infatti ad un'aderenza nei confronti della seconda, poiché il lettore è cosciente dell'intensità della sofferenza psicologica manifestata dalla bambina, vittima di soprusi e vessazioni da parte degli adulti, per cui, oltre ad allinearsi con il personaggio, vi aderisce.

Dopo un'attenta disamina rivolta al male tra letteratura e teatro, Ercolino e Fusillo spiegano il sottotitolo del loro libro ponendo l'attenzione sul significato dell'espressione «punto di vista», questa volta servendosi del cinema. Proprio quest'ultimo, infatti, «ci fa accedere alla soggettività dei personaggi», tenendo conto dell'equivalenza «fra lo sguardo della macchina da presa e lo sguardo di un personaggio» (p. 286). Tale tecnica, chiamata «soggettiva», «non sempre implica una comunicazione di pensieri, emozioni, conflitti, insomma di tutto quello che chiamiamo soggettività» ma, al contrario, «viene usata per creare suspense, lasciando lo spettatore nell'assoluta ignoranza della vita interiore del personaggio» (p. 287). Partendo dunque dalla letteratura che permette la nascita del punto di vista grazie a Flaubert e alle teorie successive di Henry James e, passando per la teoria strutturalista di Genette, che ha incrociato su più livelli il punto di vista percettivo, emotivo, informativo, ideologico, il cinema offre senz'altro il suo culmine di fascinazione prospettica. In particolar modo, gran parte della cinematografia restituisce una forma di attrazione per il male, come attestano, tra gli altri, i lavori di Orson Welles il quale «ha sempre prediletto personaggi eccessivi, debordanti, titanici» o «i numerosi personaggi negativi che assumono spessore espressivo nel cinema di Hitchcock» (p. 290).

Empatia negativa è, pertanto, l'esito di studi condotti nella direzione di un'aggiornata teoria estetica che mira a dimostrare come «con empatizzare non intendiamo alcuna adesione morale, alcuna complicità ideologica, alcuna *allegiance*: solo un allineamento che è frutto di molteplici strategie narrative» (p. 308).

Un'ultima attenzione va riservata alla nuova nozione di «eroe negativo» che i due autori ritengono non connessa a e quella di «antieroe». Quest'ultimo designa piuttosto l'inefficienza dell'uomo novecentesco privo di determinazione e coraggio, mentre l'eroe negativo agisce e «compie azioni del tutto inaccettabili per il sistema morale contemporaneo» pur mantenendo uno statuto eroico (p. 312). Nella sua tensione tragica suscita empatia e in questa contraddizione risiede tutto il suo fascino.

Proponendo un attraversamento ampio e profondo della funzione del male in ottica intermediale, Ercolino e Fusillo offrono con questo volume un importante contributo critico, estetico e teorico che

definisce la nozione di empatia negativa nel segno di un superamento del *piacere* estetico, e della definizione complessa di un'*esperienza* estetica, dove si dà un'alternanza tra prossimità e distanziamento: o meglio (nel solco di Georges Didi-Huberman, da cui è ripresa la citazione) tra «momenti di prossimità empatici – interpretativi e inverificabili» e «momenti di distanziamento critico – coscienti e verificabili» (p. 231).

Riccardo Deiana

Anna Ferrando

Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 9788829018130

Di una storia dell'Adelphi si sentiva il bisogno. Grazie alla ricerca di Anna Ferrando, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, uscita nelle "Frecce" di Carocci, il lettore può finalmente confrontarsi con l'itinerario di uno degli editori più originali della cultura italiana. Un itinerario splendidamente concepito, il cui dietro le quinte è osservato non solo dall'angolazione strettamente editoriale, diciamo di catalogo, ma anche e contemporaneamente dal punto di vista della storia delle idee (Nietzsche contro Marx e Gramsci; Giorgio Colli e Delio Cantimori contro Lukács; Bernhard contro Marcuse), della storia aziendale (firme di atti, passaggi societari, registri contabili) e della storia della cultura. La questione di genere è un'altra delle linee seguite da Ferrando, e in modo convincente, perché non cannibalizza il resto: la storia non è storpiata in funzione della considerazione del lavoro femminile, ma è riletta semplicemente, e con onestà, tenendolo presente. Il risultato è la scoperta del fondamentale contributo dato all'Adelphi da figure come Gilda Granzotto, Ermanna Fontanesi, Lucia Magnocavallo, Bianca Zevi, per citare alcuni nomi. Oltre ad aver saputo bilanciare con sapienza le varie prospettive, a Ferrando va riconosciuto il merito di non aver poggato l'intero discorso sull'etere o la cronaca, bensì sul terreno della storia politica, sociale ed economica. Non solo ricordando i *dribbling* degli intellettuali durante il fascismo, ma anche facendo notare che, per esempio, quando nel 1965 esplode la lettura come consumo privato, l'Adelphi decide in modo lucidissimo di collocarsi tra una Fabbri che puntava al grande pubblico tramite le edicole e le dispense, e gli editori quadrati, cosiddetti di cultura, cioè Einaudi, Laterza e Feltrinelli. Stare ai fatti permette in generale, e ha permesso a Ferrando, di sfatare (con le prove) anche qualche *vulgata* leggendaria; una su tutte: quella relativa alla «rottura» tra Foà e l'Einaudi.

Oltre ai tanti dati utili riportati alla luce, ci sono due aspetti che meritano il plauso: la tenuta metodologica e lo stile della scrittura. I pregi sono tanti: la piena consapevolezza degli strumenti che occorrono quando si affrontano studi così ampi, e del compito cui è chiamato lo storico, il quale deve saper resistere agli elenchi, alle tentazioni interpretative sommarie e deve saper «distinguere l'autonarrazione» tendenziosa dell'editore che pensa a costruire il mito di sé (anche per scopi commerciali) «dalla ricostruzione e dall'analisi documentaria» (p. 20); e ancora: la conoscenza a trecentosessanta gradi della materia, la cui abbondanza e pertinenza dà corpo, rigore e al tempo stesso vitalità all'argomentazione e al racconto tecnico e descrittivo. Ferrando ha consultato i fondi di personalità minori, come Alberto Zevi, e quelli (più attesi e inarginabili) di personalità maggiori, come Foà, Bazlen, Colli e Calasso, e ha scandagliato i documenti conservati in archivi editoriali importanti, quelli della Mondadori e dell'Einaudi in testa, e di centri di ricerca e conservazione imprescindibili, come Apice di Milano e il Centro manoscritti dell'Università di Pavia. E si aggiungano, a queste, anche le testimonianze orali, l'aneddotica, le interviste: fonti, certo, più scivolose, ma altrettanto utili, quando le risposte non arrivano dai terreni sicuri. Se lo sforzo di ricostruire, con i particolari necessari a giustificare alcuni concetti e passaggi, sia il tema portante delle *lunghe* origini dell'Adelphi, sia i destini dei tanti personaggi coinvolti (oltre ai già citati, ricordiamo almeno Claudio Rugafiori e Giuseppe Pontiggia), può ritenersi riuscito, lo si deve anche

alla materia prima (giova precisare che l'affidabilità di tale materia dipende non poco dal modo in cui si seleziona).

Questi e altri i pregi espliciti. Ma se gli aspetti che ci sono parsi più sorprendenti, si diceva poco fa, sono la tenuta o, meglio, la *resistenza metodologica* del lavoro, e lo stile della scrittura, è perché denotano che l'autrice ha saputo tenersi al riparo da un pericolo. Quando ci si immerge nella storia di una casa editrice, è facilissimo diventare il supplente o l'avvocato difensore dell'editore. E la tentazione è ancora più forte se l'aura dell'editore è quella magnetica e avvolgente dell'Adelphi. Se si parlasse di altre case editrici, si avrebbe più pudore ad aggiungere, come si sta giocosamente per fare, che l'oggetto di studio scelto da Ferrando ha poteri perfino *magici* su chi lo approccia (si pensi all'idolatria intorno all'Adelphi). Non intendiamo scadere nell'irrazionale (e basti questa frase a capire la distanza che ci separa da impostazioni siffatte); quello che ci interessa sottolineare è il meritorio distacco di Ferrando dal fascino che quella materia ipnoticamente emana. Ha saputo schermirsi dall'influenza, per esempio, di uno dei valori caratterizzanti, nonché fondativi, dell'Adelphi: l'anti-storicismo. Siccome, appunto, non è raro che la materia assorba più o meno surrettiziamente chi la studia, un valore come l'anti-storicismo deve aver sicuramente messo a dura prova una storica nata negli anni Ottanta e formatasi dopo Hobsbawm, Lyotard e Fukuyama. Crediamo che la prova sia stata superata e che ciò sia stato possibile proprio in virtù del metodo, che ha funzionato da tappo di cera contro le sirene della Chimera prima e dell'Adelphi poi (il dibattito sul nome della casa editrice è uno dei temi del libro e preferiamo consegnarlo vergine al lettore). Contenere la produzione anti-storicistica dell'Adelphi con il contraltare, fors'anche il vaccino, di opere di genere storiografico come quelle di Alberto Cadioli, Gian Carlo Ferretti, Irene Piazzoni, Bruno Pischetta e Gabriele Turi, ha messo questo lavoro al riparo dalle cadute che si sono dette e lo ha collocato all'interno di una luminosa contraddizione, dove ad apparire contraddittorio non è mai, si badi, il testo di Ferrando, quanto il suo oggetto: l'Adelphi. Malgrado lo sbandierato anti-hegelo-marxismo (ricordiamo il titolo dell'autobiografia di Emanuele Severino per farci intendere: *Il ricordo degli eterni*), leggendo Ferrando si misura con mano quanto anche l'Adelphi si sia dovuta sporcare le mani, alla stregua delle altre case editrici concorrenti e in generale di ogni altra prosaica attività umana, con la cultura e le dinamiche storiche del nostro paese.

C'è un altro aspetto di questo lavoro che è degno di nota. Ferrando ha compiuto una scelta oltre che originale, giusta. Anziché servire al lettore una scontata monografia su Roberto Calasso, ha seguito il percorso opposto: gli ha consegnato un libro dove il peso di Calasso è diminuito e, quando è dimostrabile, ridimensionato. La critica nella storiografia è possibile, checché ne dicano i detrattori del genere. Vestendo per un attimo i panni del critico-letterario, Ferrando nota inoltre che per ottenere una cognizione oggettiva della storia ha dovuto tener presente che negli ultimi decenni di vita Calasso ho votato la sua opera di scrittore a persuadere il pubblico del fatto che l'Adelphi fosse lui, un suo metamorfico prolungamento. «La versione del fratello maggiore Gian Pietro Calasso» circa l'incontro con Bazlen «non coincide però con il racconto di Roberto Calasso in *Bobi* e in *Memè Scianca*» (p. 61), scrive Ferrando, e a buon intenditor... Risponde a questa strategia, anche il tentativo di spostare l'asse della fondazione della casa editrice al dannunziano incontro con Ernst Bernhard nella villa sul lago di Bracciano. Ci spiega Ferrando che è una mitopoiesi spalmata su un percorso, quello delle origini, che è stato assai più complesso nella realtà, e che neppure ha visto Calasso, almeno all'inizio, alla testa del gruppo.

Andrea Di Bernardino

Cesare Garboli

*Scritti servili**Profilo bio-bibliografico* di Raffaele Manica*Postfazione* di Giorgio Amitrano

Roma

minimum fax

2023

ISBN 978-88-3389-467-6

Venti anni esatti sono trascorsi dalla scomparsa di Cesare Garboli (aprile 2004), e il XXI secolo si avvia ormai a doppiare la boa del primo quarto. Se ancora manca un “Meridiano” – è finalmente in cantiere? – dedicato a uno degli esponenti di punta della saggistica novecentesca, non sono mancate nel frattempo le ristampe di testi garboliani difficili da reperire (ne citiamo giusto alcune): nel 2008, con la prefazione di Giuseppe Leonelli, Scheiwiller ripropose dopo decenni *La stanza separata*, la cui *princeps*, pubblicata da Mondadori, risale addirittura al 1969; nel 2016 Laura Desideri e Domenico Scarpa allestirono per Adelphi *La gioia della partita*, che raccoglieva interventi sparsi degli anni 1950-1977; nel 2021, con la prefazione di Emanuele Trevi, minimum fax pubblicò *Un uomo pieno di gioia*, estrapolando dagli *Scritti servili* il saggio dedicato ad Antonio Delfini e facendone un libro a sé stante.

Di recente, ad aprile 2023, sono tornati in libreria, sempre per minimum fax, appunto gli *Scritti servili*, che non erano più stati ristampati dopo la prima edizione Einaudi del 1989; un *Profilo bio-bibliografico* di Raffaele Manica in apertura e una *Postfazione* di Giorgio Amitrano incorniciano il volume.

È l'introduzione *Al lettore* a chiarire *ratio* e titolo del libro. Quantitativamente poche ma qualitativamente molto dense, queste pagine muovono da una *excusatio*. Garboli confessa il cruccio delle rinunce forzate, che l'hanno costretto a lasciar fuori un paio di prefazioni scritte negli anni Ottanta da una silloge concepita a chiusura di un decennio di attività critica: quella a «trenta poesie “famigliari” di un Pascoli molto tragicomico» e quella a «una raccolta postuma di racconti giovanili e “veneti” di Parise» (p. 24). Tuttavia, i saggi raggruppati negli *Scritti servili* non trovano nell'«unità [...] calendariale» (*ibidem*) l'unico *fil rouge*: «Ognuna di queste prefazioni racconta una storia, o un evento, di seduzione» (p. 25). Perché, prendendo in contropiede il lettore, l'autore rivela: «Strano per un critico, ma io non amo leggere; non amo i libri, anche se mi considero uno scrittore-lettore» (*ibidem*). Di conseguenza, gli interventi su Molière, Delfini, la Ginzburg, Penna, la Morante e Longhi – e cioè le sei prefazioni riunite negli *Scritti servili* –, «tutto questo non è stato per me né un semplice argomento di studio né un invito a esercitarmi nella lettura» (*ibidem*). L'autodefinizione «scrittore-lettore» adombra una sorta di poetica, accostata al mito della stella della sera: «Esistono, secondo me, gli scrittori-scrittori e gli scrittori-lettori. Lo scrittore-scrittore lancia le sue parole nello spazio, e queste parole cadono in un luogo sconosciuto. Lo scrittore-lettore va a prendere quelle parole e le riporta a casa, come Vespero le capre, facendole riappartenere al mondo che conosciamo» (*ibidem*). Le ragioni del titolo – che sembra riecheggiare, in forma di *correctio* se non proprio di antonimia, i pasoliniani *Scritti corsari* – vanno invece cercate in «una grande scena teatrale dove la servitù esercita un ruolo primario»: la «fatale stretta di mano tra don Giovanni e la Statua» (p. 26). Testimone dell'incontro fra l'impenitente libertino e il Convitato di pietra è il servo Sganarello, emblema della «sola cosa al mondo di cui siamo certi» (p. 27), ovvero la servitù. Chiosa Amitrano, nella già citata *Postfazione*, che Don Giovanni e il

Commendatore rappresentano gli scrittori, eroiche figure che «si arrogano il potere di trasformare il mondo», mentre Sganarello incarna il lettore, «ricettacolo delle tensioni degli altri» (p. 247).

Nella sua doppia natura, testuale e iconografica, l'epigrafe che tiene dietro a queste pagine introduttive prolunga il discorso sull'atto di servire: un'ampia citazione agiografica, dalla vita di San Cristoforo (senza indicazioni sulla fonte), accompagna una foto in bianco e nero del *Polittico di San Vincenzo Ferreri* di Giovanni Bellini (conservato nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia), raffigurante lo stesso San Cristoforo (a sinistra della pala) e San Sebastiano (a destra). Di grande statura e forza erculea, racconta il passo citato in esergo, il cananeo Cristoforo desidera servire Cristo, ma non ha la costanza per osservare digiuni e preghiere; può comunque aiutare la gente ad attraversare un fiume dove in tanti sono annegati.

La prima prefazione raccolta negli *Scritti servili* fu composta nel 1979 e comparve in testa alla traduzione italiana della *Vie de Molière* di Ramon Fernandez, uscita oltralpe nel 1929 e qui da noi solo mezzo secolo più tardi, nel 1980 (per i tipi della Rusconi). Al commediografo francese spetta un posto d'onore tra gli *auctores* di Garboli, il quale però non lesina i distinguo nei confronti dello studioso transalpino – nell'*entourage* della «Nouvelle Revue Française», sotto la cui egida il volume venne all'epoca pubblicato – e della sua decisione di “novecentizzare” un «*farçeur* entrato nella cripta dei classici dalla porta di servizio (e contro voglia)», che viceversa ben poco ha da spartire con quel «teatro letterario e aforistico della prima metà del Novecento che era anche una schermaglia con le opinioni del pubblico borghese e una sparatoria di idee, quelle idee che lasciano in aria, dopo lo scoppio, il pennacchetto di fumo» (p. 40).

La seconda prefazione reca in calce la data del 1981, e fu redatta per introdurre i *Diari* di Antonio Delfini stampati da Einaudi nel 1982. Il metodo critico garboliano trova qui una delle sue più compiute realizzazioni: l'immagine dello scrittore modenese – conosciuto nel 1946 sul litorale di Viareggio – che queste pagine prefatorie ci restituiscono si avvicina al personaggio-uomo di un grande romanzo. La penna di Garboli scava come una sonda tanto nel vissuto quanto – soprattutto – nel non vissuto di Delfini. Come ricorda Amitrano riportando un brano di un altro saggio garboliano, *Pianura proibita*, fu proprio in occasione della curatela di questi *Diari* che Garboli si accorse di aver incontrato se stesso: cioè di sentir vibrare la propria «sensibilità al passato [...] come un'antenna o un orecchio di animale, quando siano in gioco storie, messaggi, forme d'espressione, frammenti di vissuto, particolari di vicende dimenticate che siano rimasti, per così dire, inesplosi, e non abbiano trovato, per qualche motivo infausto, l'opportunità di realizzarsi per quanto e come avrebbero dovuto e potuto» (p. 250).

Dalla lunga amicizia con Natalia Ginzburg muove la terza prefazione, datata 1985 e concepita quale presentazione alle *Opere* della scrittrice, edite in due tomi nei “Meridiani” nel biennio 1986-87. Garboli si chiede infatti, in via preliminare, se davvero lui sia adatto al compito: «Niente c'è di più ingiusto, anche in letteratura, che gettare sul proprio interlocutore un'occhiata “consanguinea”, quell'occhiata che finisce sempre per essere, tra fratelli e sorelle, insieme disattenta e invadente» (p. 125). Ciò premesso, l'intera produzione della Ginzburg viene letta sulla base del «rapporto fisiologico col mondo» (p. 133) che pervade qualsiasi suo libro, talvolta scopertamente talaltra sotteraneamente. Trova posto, alla fine del secondo paragrafo di questo saggio, un *détour* di cui l'autore – che così lo chiama – chiede venia al lettore: noi invece ci permettiamo di raccomandarlo all'attenzione del lettore, tanto memorabili sono le righe dedicate al ritratto della signora Segre (pp. 130-132).

Penna secondo Carmen è lo straniante titolo della quarta prefazione, scritta nel 1986 per la ristampa della traduzione penniana dei racconti di Mérimée (editi da Einaudi). Con piglio narrativo, Garboli rievoca come sia casualmente venuto a conoscenza del Penna traduttore nel gennaio 1978: mentre sta lavorando a una sceneggiatura televisiva ricavata da un altro racconto di Mérimée, *Vénus d'Ille* (per la regia di Mario Bava), s'imbatte nella resa inesatta in italiano – «tamburello» – del francese *jeu de paume* – «pallacorda»; e così, controllando l'autore di quella versione italiana che la Rai gli

aveva fornito, trasale nel ritrovare la firma di Sandro Penna. È un'illuminazione e incendia tutto il saggio: che culmina nell'intuizione di come un personaggio tradotto, la zingara Carmen, si trasformi nella «*gitanilla* che legge nella mano, per gioco, e dice postume, le verità e la ventura» (p. 178) sul mondo poetico del traduttore.

Risale al 1987 la quinta prefazione, che introduceva il volume di Elsa Morante *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, uscito nello stesso anno per Adelphi. Il testo muove da un ricordo personale che, all'inizio, Garboli fatica a datare – prima o dopo la stesura della *Storia?* – e che riporta al pomeriggio in cui, seduti a un caffè, conversava con la scrittrice: in vena di confidenze, l'amica gli aveva confessato sospirando di aver individuato nella *pesanteur* il proprio vero difetto. L'aneddoto è indice di una prassi cara al critico, che non disdegnava il ricorso a certi *specimina* biografici per interrogare l'opera letteraria. Nel giudizio di Garboli, che segnala la coincidenza tra gli anni di elaborazione di *Pro o contro la bomba atomica* e lo studio meticoloso riservato dall'autrice ai *Cahiers* di Simone Weil – questo saggio diventa «una specie di occhio ideologico che divide l'opera di Elsa in due, in un prima e in un dopo», nonché «il velo, la maschera gettata da uno scrittore sul mistero della propria creazione letteraria» (p. 187).

La *Breve storia del giovane Longhi*, sesta e ultima prefazione inserita negli *Scritti servili*, è del 1988: apparve sulla terza ristampa di un manuale di storia dell'arte per i licei firmato da Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, che uscì postumo per Sansoni nel 1980 a cura di Anna Banti. Si tratta di un'articolata disamina, che prende le mosse dal 1914, quando il ventiquattrenne Longhi, docente al "Tasso" e al "Visconti", in un paio di settimane della torrida estate romana stese «un promemoria, in vista degli esami di maturità, un breviario, una sorta di Bignami che riassume, in poche formule essenziali e in termini facilmente assimilabili e memorizzabili, il corso delle lezioni impartite dalla cattedra» (p. 196). Garboli coglie qui l'occasione per rileggere anche altri testi longhiani, con puntuali riferimenti ai due numi tutelari del grande storico dell'arte, Croce e Berenson.

Una *sententia* degli *Scritti servili* – una delle tante, in una lettura così formativa: e qui sottolineiamo, a titolo esemplificativo, quel capoverso (nella prefazione alle *Opere* della Ginzburg) in cui il critico spiega perché quando leggiamo un romanzo «percorriamo una strada opposta e speculare rispetto al tracciato che è stato necessario percorrere per scriverlo» (pp. 151-152) – recita (si trova nella prefazione ai *Diari* di Delfini): «Ma leggere è vedere, e scrivere è essere ciechi» (pp. 64-65). Ebbene, avviandosi a concludere, il recensore ha l'ardire di postillarla, perfino di contraddirla: difficile trovare, lungo tutto il Novecento e anche oltre, una scrittura più raddomantica, più ermeneuticamente feconda, insomma più criticamente chiaroveggente, della "cecità" di Cesare Garboli.

Lucia Battistel

Nicola Gardini

Consigli a un giovane poeta

Milano

Garzanti

2023

ISBN 978-88-11-00937-5

Gardini riprende *Com'è fatta una poesia. Introduzione alla scrittura in versi* (2007) e ne propone una riscrittura di impostazione più divulgativa, arricchita da nuove suggestioni e riferimenti alla poesia degli ultimi anni: il risultato è un libro informativo e stimolante, che idealmente sembra rivolgersi a chi vuole scrivere poesia, ma parla anche a lettori senza velleità poetiche. Nel titolo si evoca un'opera di Rilke (*Lettere a un giovane poeta*) e una di Woolf (*Lettera a un giovane poeta*), con una *variatio* sul termine: le lettere diventano, qui, «consigli». Eppure, la natura del consiglio viene messa in discussione dalla stessa epigrafe rilkeana, citata in apertura («Nessuno vi può consigliare e aiutare, nessuno»): l'autore non ha alcuna pretesa di comporre uno *speculum* programmatico. Piuttosto, si ripropone di condividere le ragioni e le modalità della *sua* poesia, a partire dalle proprie riflessioni di professore, di poeta, e di lettore. E invita il giovane poeta a cui si rivolge – l'intero libro è un'apostrofe a chi vuole darsi all'arte poetica – a fare altrettanto: a cercare «una sua voce» (p. 29) e una propria specificità, rifuggendo la tentazione dell'imitazione. Solo in questo modo il giovane poeta riuscirà a fare letteratura, caricandosi sulle spalle l'onere proprio dei letterati: quello di rappresentare le unicità e onorare le differenze («Il lettore ricerca l'individuo, non il generico. La rappresentazione delle differenze è uno dei compiti storici della letteratura», p. 23). Gardini esorcizza al tempo stesso il pericolo della democratizzazione: se la poesia parla, in potenza, a tutti, non è altrettanto vero che tutti possano praticarla con successo. Prima di addentrarsi nei verbi che connotano più di altri l'arte poetica, ovvero il Sottrarre, il Trasformare, il Ripetere, il Tornare a Omero e il Tradurre, Gardini si sofferma anzitutto sul *cosa* e sul *chi* del libro. Ne emerge una concezione della Poesia – che Gardini scrive con la lettera maiuscola «per indicare una “mentalità poetica” distinta dalla piccola sequenza di righe spezzate che ha in italiano lo stesso nome» (p. 13) – come «conoscenza non quantificabile» (p. 15) dei «legami tra le singole parti» (p. 14). In qualche modo, la Poesia conserva in sé quell'idea di vocazione ispirata, di destino a cui rispondere, ma non si ferma solo a questo: a coloro a cui tocca questo destino – che potremmo chiamare, più pragmaticamente, *propensione* –, spetta anche l'onere dell'applicazione, dello *studium*. Se la propensione o l'inclinazione ci suggerisce di essere poeti, sarà poi la pratica, come per altri mestieri, a consacrarci come tali. Inseparabile dalla condizione del poeta è però, per Gardini, un «perenne diletterantismo» (p. 18), ciò che già Luzi identificava come un'«estrema principianza»: un'apertura costante all'apprendimento, in ogni sua forma e occasione questo si presenti. Non occorre dimenticare, poi, quello che Gardini chiama, ricordando il Dante del *Convivio*, «amore de la propria loquela» (p. 19): il poeta è colui che è incuriosito dalla parola e dalla sua storia, dagli «strani matrimoni» (ibidem) che questa ha contratto nel tempo.

L'autore passa poi in rassegna i verbi che qualificano l'attività poetica. Primo fra tutti il *Sottrarre*, con cui ci si riallaccia alla tradizione callimachea del *mèga biblìon, mèga kakòn*: l'arte del poeta è un *labor limae* non solo nella forma, che è pure importantissima, ma anche nel contenuto. Il dire del poeta sarà piuttosto un alludere, che spinge il lettore «a usare la sua immaginazione; a riconoscere solo l'essenziale» (p. 39). La poesia si carica così di senso profetico: «Una poesia contiene, compiuta o no, una profezia» (p. 38). La poesia è profetica in quanto non è chiusa in se stessa, ma richiede l'ausilio di un'interpretazione per trovare compimento: da qui l'importanza del ruolo del lettore, che colma la lacuna del non detto con la propria «capacità creativa» (ibidem). La lezione è

già leopardiana – come ricorda spesso Gardini, profondamente affezionato al poeta. Un altro passo importante del capitolo è dedicato all’oscurità, concetto chiave che Gardini intende riabilitare, contro la connotazione negativa che le è stata attribuita nella storia della letteratura. L’oscurità, nella prospettiva di Gardini – che segue a sua volta quella di Valéry – assume un ruolo di grande rilevanza nella poesia, in quanto costituisce «quel che la scrittura non mostra e che nascostamente fa agire» (p. 41). Il terzo capitolo, *Trasformare*, accenna poi a un oggetto saliente del discorso sulla poesia, che verrà sviluppato più ampiamente, pur in altra forma, nel capitolo 8 (*Tornare ad Omero*): la metafora. Il linguaggio poetico non constata – o meglio, quando constata, lo fa con intento ironico, alla Gozzano (p. 47) –, bensì «rappresenta» (p. 45), in quanto «la poesia è il regno della performatività linguistica» (*ibidem*). La metafora ricorre allora a fare da sintesi tra elementi altrimenti disgiunti, dal momento che «è la totalità il fine di una poesia, l’insieme armonico in cui non c’è parte che non ne sostenga un’altra e non sia sostenuta da un’altra a sua volta» (p. 48). Il terzo imperativo della poesia è il *Ripetere*, a cui viene dedicato il capitolo 4. Per Gardini, infatti, «se non c’è ripetizione, un enunciato non è ascrivibile all’ambito della poesia» (p. 55). Numerose sono le modalità di ripetizione all’interno di un testo poetico, tra cui la stessa rima, ma l’autore riconosce, su tutte queste, il primato del ritmo, definito come il «principio della variazione nell’identico» (p. 57). Quest’ultimo è ciò che mette in moto e dunque in relazione le parole della poesia e, in quanto tale, è ciò che distingue più propriamente la poesia stessa dalla prosa. Segue, nel capitolo, una puntualissima disamina della varietà ritmica di vari *incipit* della tradizione. Il capitolo si chiude con una breve trattazione della rima, per la quale Gardini prospetta, in futuro, la possibilità di un approfondimento monografico. I capitoli 5, 6 e 7 costituiscono una sezione a sé stante e sono dedicati, rispettivamente, a *Il metro e il verso*, *Il verso libero* e *La strofa*. Il cuore del libro è dedicato dunque agli aspetti tecnici che contribuiscono a qualificare la poesia come *ars*. Pur correndo il pericolo di scoraggiare qualche aspirante poeta con l’insistenza su giambi, trochei e dattili, Gardini sottolinea l’urgenza di non dimenticare che la poesia è il lungo risultato di una tecnica stratificata nel tempo. Questa prospettiva, rifocalizzata sul bagaglio tecnico dell’*ars* poetica, offre al poeta in erba una solida base su cui costruire le proprie opere – o, per contro, su come *non* costruire le proprie opere, avendone però cognizione di causa. Chiusa la sezione «di principi costruttivi, di forma» (p. 125), funzionali «a portare l’invisibile nello spazio del dicibile» (*ibidem*), Gardini torna ad approfondire gli imperativi del poeta. Tra questi, c’è anche *Tornare ad Omero*: il ritorno ai classici e, in particolar modo, all’autore classico per antonomasia, si sostanzia nel far tesoro della descrizione evocativa dello scudo di Achille e nell’assumerla come *exemplum* dell’operare poetico. Principio costitutivo della poesia è, per Gardini, proprio l’*ékphrasis*, «categoria dell’estetica greca» (*ibidem*) che viene qui rifunzionalizzata e riletta non come mera digressione, deviazione dal corpo principale del testo, ma come presentificazione, «vividezza della rappresentazione» (*ibidem*): un momento in cui si crea l’illusione che ciò che il poeta scrive è ciò che è aderente alla realtà autentica. La *techne* di un poeta si misura così nella sua capacità di «presentificare il mistero – piccolo o grande che sia» (p. 129), di vincere il pessimismo linguistico che vede l’uomo incapace di dire il mondo. Sotto il termine rifunzionalizzato di *ékphrasis* Gardini accoglie anche la similitudine, che segna «momenti “diversi”, evocati per analogia» (p. 132), e assume tre funzioni (didascalica, stilistica, narrativa). Il penultimo capitolo, il nono, costituisce un vero e proprio compendio dell’arte traduttiva – è di ampio respiro, e accoglie anche qualche riferimento più personale, domestico. Gardini difende la traduzione da chi, sulla scorta di Croce, Ortega y Gasset e Jakobson (p. 149) la ritiene un «donchisciottesco agone con una virtualità infinita» (p. 141), facendo del testo originale un intoccabile «vitello d’oro» (p. 149) e guardando così alla sfida traduttiva come a una battaglia persa in partenza: la traduzione, invece, è «sempre possibile» (p. 140), e sta al traduttore l’onore-onere di «contenere la dispersione semantica, il flusso delle opzioni concorrenti» (p. 141). Su una questione traduttiva in particolare Gardini non transige: la resa della rima. La traduzione di una poesia in rima dovrà rispettare «lo sforzo di appaiare, di

avvicinare, di rispecchiare» (p. 162) proprio dell'originale, dal momento che la potenza di una poesia sta, come si diceva in apertura, nel creare corrispondenze, analogie, richiami tra oggetti altrimenti irrelati.

Nel decimo e ultimo capitolo (*Buona fortuna, giovane poeta*) vengono ricordate le premesse fatte in epigrafe («Ha ragione Rilke: nessuno ti può consigliare», p. 173): quello di Gardini rappresenta un campionario di vie già intraprese che non hanno né vogliono avere la perentorietà di indicare che la loro è l'unica percorribile. Il libro si chiude così con il ricordo di un imperativo che supera e racchiude tutti quelli di cui si è parlato: tornare, più ancora che a Omero, a se stessi. La Poesia – che torniamo a scrivere con la P maiuscola, d'accordo con l'autore – sarà dunque un'«auscultazione continua di sé» (p. 173), un'aderenza autentica alla propria persona.

Giulia Muraglia

Stefano Giovannuzzi

Rosselli: Dopo il dono di Dio

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 978-88-290-2132-1

La fedeltà e l'attenzione rivolta alle dinamiche stilistiche di Amelia Rosselli si riflettono sin dall'impostazione del saggio di Giovannuzzi, la cui struttura si compone di quattro sezioni portanti (e non è un caso perché il numero quattro richiama proprio la forma geometrica esaltata dalle liriche di *Variazioni belliche*). Le sezioni pongono al centro sempre l'analisi di *Dopo il nome di Dio* e la biografia dell'autrice, che si vengono a trovare nel cuore del «quadrato» (p. 55) individuabile nell'architettura testuale del volume, ovvero proprio in quello spazio privilegiato dove, in Rosselli, si concentra l'allegoria chiave. Così si istituisce un parallelo significativo: se nel «centro topografico» (p. 24) di *Dopo il dono di Dio* vi sono Cristo e la Vergine, nel centro topografico del saggio si scorgono il componimento stesso e la sua autrice.

All'inizio del volume si ricostruiscono le coordinate storico-culturali in cui prende forma il pensiero poetico e l'opera dell'autrice, e in epilogo si ritorna ad anello al contesto extratestuale, indagando il rapporto fra il testo e il suo tempo, nonché la ricezione che ne è scaturita.

Giovannuzzi riesce a controllare il materiale instabile della creazione rosselliana, «laboratorio creativo affollato e ipertrofico» (p. 17), attraverso delle strategie interpretative che ben si conformano all'opera della poetessa.

Dopo il dono di Dio è l'ottavo componimento della seconda sezione di *Variazioni Belliche*, silloge d'esordio edita da Garzanti nel 1964 grazie all'intercessione di Pasolini, che ne influenzerà in maniera significativa la ricezione critica, inserendo l'opera nel dibattito della poesia sperimentale. L'intento di Pasolini, di fatto, consiste nel presentare al pubblico una nuova «via sperimentale [...] non coincidente con i paradigmi ideologici del Gruppo 63» (p. 8). Ma, come scrive Giovannuzzi, il libro rosselliano non è «il prodotto di una scuola o di un gruppo. [...] Testimonianze soprattutto la ricerca di una via autonoma d'espressione, in una lingua a cui Rosselli accede come minore» (p. 9). L'originalità dell'opera risiede, infatti, nel suo essere 'eslege', sia nell'impianto metrico (esorbitante rispetto alla tradizione europea) e retorico, sia nella sua dimensione linguistica (all'italiano come lingua letteraria Rosselli perviene in un secondo tempo esistenziale; la prima produzione è in francese e inglese). E ciò ha delle conseguenze significative anche sui materiali culturali cui la poetessa attinge nei suoi versi: «le sue radici non affondano più nel patrimonio condiviso di una cultura italo-centrica», sintomo della sua «formazione deterritorializzata» (*ibidem*). Ne è un esempio il costante avvicinarsi all'*I Ching* della tradizione cinese – conosciuto per il tramite del suo terapeuta, Ernst Bernhard – che non soltanto, in quanto libro dei mutamenti per antonomasia, potrebbe fornire l'idea di 'variazione' come «mutamento incessante [...] dello spazio-tempo attorno al soggetto» (p. 31), ma fornisce anche una riflessione sull'importanza della dimensione geometrica dell'opera e su un modo di procedere retorico che trova nella formularità e nel paradosso il suo approdo. L'epilogo stesso di *Dopo il dono di Dio* ricorda, a tal proposito, lo stile formulaico dei testi sapienziali cinesi: «speranzosi barcolliamo fin che la fine peschi / un'anima servile» (p. 33). A sorreggere un'opera tanto magmatica partecipano alcuni elementi strutturanti: attraverso variazioni e ripetizioni, e attraverso «la tela delle anafore», si «attiva un ponte stretto» (p. 29) fra le liriche, tanto da creare una sorta di formulario allegorico, che serve al lettore da orientamento. Per comprendere il *modus scribendi* di Rosselli in *Variazioni belliche* – e più nello specifico nella sua

seconda sezione, quella più innovativa –, Giovannuzzi sceglie come esempio *Dopo il dono di Dio*, e la scelta risiede nel fatto che esso rappresenta «uno dei testi chiave per penetrare negli strati più profondi della sua poesia e nelle motivazioni che la generano» (p. 11), nonché quello che ha reso più evidente la novità del suo stile.

Innanzitutto, la rete di variazioni e ripetizioni permette di cogliere il significato occulto della poesia – non facile da sciogliere in prima battuta –, attraverso l’apporto delle liriche contigue, ma non solo. È proprio per arrivare a comprendere il livello di senso nascosto che l’autore attua un duplice processo esegetico, quello «stratigrafico» e quello «intratestuale» (p. 56), funzionale a disseppellire gli eventi biografici che Rosselli ha reso «irricognoscibili nell’astrattezza dell’allegoria» (p. 42). Nei due testi che anticipano *Dopo il dono di Dio*, si possono osservare dei richiami al tema centrale, quello cristologico (declinato però come motivo privato): in *Contiamo infiniti morti* è presente l’immagine della pietà, sintetizzata con la natività, dove è evidente la simbiosi fra la Vergine e Amelia, resa ancora più stringente dalla seconda strofa, che riporta la sua «biografia sommaria» (p. 41); ma oltre a ciò, è evidente anche il richiamo alla madre della poetessa, Marion Cave (nome che la stessa Rosselli ha assunto in alcune circostanze di scrittura). Altresì, *Se l’anima perde il suo dono* rimanda a Dio, ma si configura come una riflessione metapoetica sulla creazione artistica, percepita per l’appunto come dono divino. Questi due testi, assieme alle altre liriche della sezione, creano una «rete vertiginosa di trasformazioni e di rimandi» in cui si avverte «l’equivalenza fra Amelia Rosselli, madre e figlia, e il Cristo, immerso nel sangue del parto e della crocifissione, ma fondamentalmente poeta» (p. 43). Per arrivare, però, a una visione più esaustiva di *Dopo il dono di Dio*, Giovannuzzi ricorre al poemetto dedicato all’amato Scotellaro – *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)* –, in cui il poeta morto viene raffigurato come un novello Cristo, abbandonato nella posa della deposizione, mentre Maria (Rosselli stessa) osserva la scena dal di fuori. Il recupero ossessivo della figura cristologica in *Variazioni Belliche* si realizza in quanto Cristo è quell’allegoria in grado di rappresentare «nel lutto per la morte di Scotellaro l’origine della poesia e il trauma da sanare» (p. 44).

Nel punto in cui si intersecano le due diagonali che possono essere tracciate all’interno di *Dopo il dono di Dio* – un componimento dalla configurazione quadrata, che si potrebbe meglio osservare se il testo «fosse restituito con il carattere dattilografico a intervallo fisso» (p. 55) –, ovvero «nel cuore geografico e di senso della poesia», si scorge «una elaborata scena di morte (caduta) e vita-resurrezione, a cui si aggancia anche una riflessione metapoetica sulla scrittura come risposta-reazione alla noia-pena» (p. 61). In questo luogo geometrico-simbolico, si condensa un paradosso: la Maria rappresentata sembra essere, al contempo, la Vergine madre della deposizione e la Maria di Magdala che pronuncia il *noli me tangere*. La fusione della madre con la peccatrice è possibile soltanto se si pensa al meccanismo psicoanalitico del «*transfert*» (p. 65) che permette di nascondere «le ragioni autentiche del trauma» (p. 67). Soltanto sotto questa lente si può comprendere quel livello di senso occultato dal sistema allegorico della poesia, dove in realtà il paradosso e l’ambiguità sono date dalla «biografia familiare inquietante, carica di sensi di colpa [...] ma anche di una drammatica carica sensuale che investe la figura paterna» (p. 66). Difatti, il Cristo impersonato da Scotellaro celerebbe in realtà Carlo Rosselli; ed è ciò a causare l’ondeggiamento fra la dimensione materna e quella di amante della figura di Maria. Per questa ragione, *Dopo il dono di Dio* è quel componimento di *Variazioni Belliche* che permette di comprendere le strategie intime del processo creativo rosselliano, in cui il sistema allegorico rende possibile esprimere una «percezione di sé altrimenti troppo sconvolgente, persino inaccettabile» (p. 67).

Nunzio Bellassai

Anna Gorini

Una straordinaria antipatica. Oriana Fallaci giornalista e scrittrice

Roma

Carocci

2023

ISBN 9788829018192

Oriana Fallaci è stata una delle maggiori interpreti dei grandi eventi e dei conflitti che hanno segnato la seconda metà del Novecento e gli anni Zero. Il suo modello di scrittura, ibridando l'impianto giornalistico con un approccio narrativo, ha segnato il mito di una scrittrice fuori da ogni canone, capace nel corso degli anni di intervistare grandi esponenti del mondo della scienza, della cultura e della politica, come Khomeini, Asimov e Andreotti. L'obiettivo del saggio di Anna Gorini è quello di raccontare Fallaci emancipandola dallo stereotipo della «scrittrice straordinaria» e della «personalità eroica» (p. 11), utilizzato dalla politica e dai media per sminuire il valore letterario delle sue opere e la loro attualità.

Nel primo capitolo, Gorini ripercorre le tappe decisive della biografia di Fallaci. La provenienza da una famiglia antifascista e l'esperienza partigiana segnano il carattere della giornalista, che comincia sin da giovanissima a viaggiare all'estero e pone al centro dei propri libri la condizione femminile, come si evince da *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna* (1961). Dopo essersi interessata al mondo dei divi di Hollywood, nel 1967, documentando la guerra in Vietnam per «L'Europeo», Fallaci diventa la prima reporter italiana di guerra. Gli anni Settanta (segnati dall'amore per Panagulis e dall'«intervista-simbolo» a Khomeini) e Ottanta (contraddistinti dalla crisi in Libano) sono ripercorsi da Gorini, mostrando l'evoluzione narrativa e ideologica della scrittrice-giornalista.

La seconda parte del saggio illustra le novità del modello di giornalismo inaugurato da Fallaci, che mescola l'impianto documentaristico con parti più marcatamente narrative. Il suo modello di scrittura, certamente influenzato dal *new journalism*, sviluppatosi negli Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e Sessanta, è fondato sull'idea che il giornalismo dovesse presentare la notizia non come un resoconto di fatti ma con uno slancio narrativo, cioè che il testo dovesse somigliare «più a un romanzo che a un articolo» (p. 26). A queste nuove modalità espressive Fallaci aggiunge l'ibridazione con fonti letterarie, come testimoniato dalle citazioni da Goethe, Tolstoj e Omero. Caratteristico della sua scrittura è altresì il protagonismo dell'autrice che contraddistingue tutte le sue interviste, in cui emergono sempre «la volontà, la bravura e il cattivo carattere» (p. 30) di Fallaci.

Nel terzo capitolo è analizzato il caso di *Lettera a un bambino mai nato*, ideato inizialmente come reportage sull'aborto per la rivista «L'Europeo» e infine edito da Rizzoli nel 1975. Il libro di Fallaci, partendo da uno spunto autobiografico, supera definitivamente, secondo Gorini, la dicotomia tra giornalismo e letteratura. Infatti, la storia di un'ambiziosa giornalista, costretta ad affrontare da sola la gravidanza, si inserisce nel dibattito morale sull'aborto, dal momento che nel 1975 prese avvio il processo che portò negli anni successivi alla depenalizzazione dell'aborto. In uno scenario conflittuale, in cui Pasolini prende posizione contro l'aborto subendo le critiche di altri intellettuali come Manganelli e Moravia, Fallaci si dimostra distante dal femminismo militante dell'epoca e si trova in sintonia con Pasolini per il «concetto di sacralità laica della vita» (p. 119) e il rispetto di essa. L'originalità della posizione di Fallaci risiede nella scelta di affrontare il tema non sulle pagine dei giornali, bensì in un romanzo epistolare, consentendo al lettore di immedesimarsi, «secondo un processo di drammatizzazione» (p. 104).

Il quarto capitolo esamina l'impatto mediatico che il pensiero, l'eredità e, in generale, il personaggio di Fallaci hanno sulla cultura contemporanea. La capacità di raccontare fatti di cronaca o di attualità in una veste romanzesca ha reso Fallaci simbolo di una nuova figura di intellettuale militante, che riesce a fondere efficacemente il mestiere di scrittore e reporter. Al contempo, dopo la pubblicazione de *La rabbia e l'Orgoglio* nel 2001, il mondo della politica e del giornalismo ha contribuito a definire lo stereotipo dell'intellettuale islamofoba, «sottraendola al campo della scrittura» (p. 144) e oscurando la sua produzione precedente. Come sottolinea Gorini, è attraverso questo processo di semplificazione del suo pensiero che Fallaci viene ricordata soprattutto oggi. In Italia, inoltre, il successo di vendite ha condizionato il giudizio della critica letteraria sulle opere di Fallaci, considerate al pari di rielaborazioni di testi giornalistici e autobiografici. Certamente però negli ultimi anni, secondo Gorini, il personaggio di Fallaci è diventato *pop* grazie alla sua influenza sul web: circolano, infatti, sui social frasi estrapolate dai suoi libri, ricordi e ritratti tratti da interviste e interventi televisivi. La vita e le opere di Fallaci sono state riproposte sotto forma di *graphic novel*, spettacoli teatrali, serie televisive come quella coreana *Healer* e film come *El Grito*, distribuito in Messico nel 1970.

L'immagine complessiva che deriva dal saggio di Gorini è quella di una scrittrice multiforme, tanto scomoda per il mondo della politica e della televisione, quanto capace di rinnovare lo stile del giornalismo e del romanzo italiano, muovendosi abilmente nei grandi dibattiti che hanno animato lo scorso secolo. L'attualità delle sue riflessioni e delle sue interviste contribuisce a definire una figura che non solo continua a ispirare il cinema e la televisione, ma non smette di dialogare con il presente.

Monica Schettino

Guido Gozzano

Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916.

Edizione e commento a cura di Marco Maggi

Roma

Edizioni di Storia e Letteratura

2023

ISBN 978-88-9359-725-8

Marco Maggi raccoglie in volume e commenta per le Edizioni di Storia e Letteratura ventisei prose di Guido Gozzano non ancora incluse in quelle raccolte che, in anni recenti, hanno fornito ai lettori edizioni altrettanto affidabili della produzione in prosa dello scrittore. Il titolo scelto non sembra voler lasciare spazio a interpretazioni: parlando di *anacronismi* e di *didascalie* il curatore indica una sua precisa direzione interpretativa. ‘Anacronismi’ quindi, come «peculiare declinazione» (p. XIX) della «poetica dello *choc*» (*ibidem*) e ‘didascalie’ per segnalare la rubrica sotto la quale lo stesso Gozzano raggruppa alcune delle sue ultime prose, in un foglio autografo conservato presso l’Archivio Gozzano-Pavese di Torino. La raccolta assume così una precisa fisionomia perché con il primo termine si riconosce la produzione in prosa quale «controparte essenziale di quella in versi» (ivi, p. IX) adottandone peraltro una categoria interpretativa; con il secondo si mostra invece come lo stesso autore avesse in mente di organizzare le sue prose in un volume che avrebbe dovuto contenere dodici titoli suddivisi in quattro capitoli. L’ultimo gruppo, *Piccole didascalie*, registra quattro titoli (di cui uno cassato) e tra questi la prosa *La belva bionda*, ora presente a p. 157 del volume. Il titolo della rubrica fornisce così al curatore il termine complementare per quegli ‘anacronismi’ che nella produzione gozzaniana dell’ultimo biennio sono ridotti «alla più concreta e visibile didascalia» (G. Gozzano, *Lettere a Carlo Vallini*, a cura di G. De Rienzo, Torino, Centro Studi piemontesi, 1971, p. 67) quando, a cavallo della guerra, l’autore stesso, scrivendo all’amico e poeta Carlo Vallini, «ribadisce l’inattualità dei sogni e delle rievocazioni» (p. XXXII).

La selezione operata dal curatore prova inoltre a illustrare, su un arco cronologico ampio, il *modus operandi* di Gozzano, ma non intende soddisfare la necessità di disporre di una raccolta di tutte le sue prose, esigenza peraltro dichiarata esplicitamente e «non più a lungo differibile» (p. XI); la scelta effettuata ha del resto il pregio di fornire una versione corretta e impegnata, sul fronte filologico-testuale, dei testi proponendosi a completamento delle precedenti edizioni critiche e a stimolo per un possibile, futuro, volume che sia gemello di quello con *Tutte le poesie* curato da Andrea Rocca (G. Gozzano, *Tutte le poesie*, nuova edizione a cura di Andrea Rocca, con un saggio di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, [1^a ed. 1980], 2016).

L’appello a una «operazione di restauro» (E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, p. 18, nota 2) delle prose di Gozzano resta dunque, al momento, inascoltato come i successivi richiami di Marziano Guglielminetti (M. Guglielminetti, *Guido Gozzano*, in *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, I, p. 886) e Gigliola De Donato (G. De Donato, *Guido Gozzano scrittore in prosa*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi*, Torino 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985, p. 408). Il curatore fornisce però un quadro esaustivo delle raccolte di prose che nel tempo si sono succedute segnalandone intenti, criteri, imprecisioni e pregi. Una tabella permette inoltre di visualizzare in maniera sintetica quali sono state le sedi di pubblicazione precedenti e, fatta eccezione per *Primavere*, *Il fotografo dei Tre Magi*, *L’unica fede* e *Guerra di spettri* – la prima pubblicata per la prima volta da Giuseppe Zaccaria (G. Zaccaria, *Due prose disperse di Guido Gozzano* [2009], in *Studi di storia e critica della letteratura italiana*

dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli, a cura di A. I. Villa, introduzioni di E. Paccagnini e A. I. Villa, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2011, pp. 497-505) e le tre successive da Franco Contorbia (F. Contorbia, *Un inedito di Guido Gozzano e G. G., Guerra di spetri*, in «Il lettore di provincia», I (1970), pp. 14-17 e 18-24; e in *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, L'Arciere, 1980) – risulta che le restanti ventidue prose figuravano già tutte nella primissima raccolta delle *Opere* allestita da Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi nel 1948 (Milano, Garzanti, 1948), aumentata e riveduta nel 1956 e, infine, curata dal solo De Marchi nel 1961 (G. Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961).

In questo senso, la silloge ottenuta da Marco Maggi può anche essere considerata un'operazione di restauro della raccolta Calcaterra-De Marchi, giudicata però «insufficiente sul piano della giustificazione testuale, alquanto arbitraria e lacunosa» (p. IX) e quindi aggiornata sulla base dei ritrovamenti successivi, ampliata con un commento generoso e perfezionata da una serie di considerazioni critiche che mirano a collocare lo stile di Gozzano in più aggiornate categorie estetiche.

Il volume porta quindi all'attenzione del lettore tre diversi periodi della produzione di Gozzano che il curatore individua in questi termini: esordi (anteriormente alla pubblicazione delle raccolte poetiche); buona parte degli articoli per «il Momento» e per «Il Resto del Carlino» riferibili agli anni 1911-1914; e l'ultima stagione, 1915- 1916, comprendente *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte*, ultimo testo pubblicato in vita dallo scrittore.

Si passano poi in rassegna i giudizi espressi dalla critica sulla variegata produzione in prosa di Gozzano sulla quale i pareri sono stati diversi e in alcuni casi contrastanti. La polarizzazione, osserva Maggi, è stata «estrema» e «sintomo, in fondo, di disagio» (p. XII) di fronte a quella che è definita una «terra di nessuno editoriale» (*ibidem*). Vale su tutti il monito di Franco Contorbia che, estraneo a «paralleli eccessivi» (p. XVI), figura in questa breve sequela critica come colui che avverte «di non cercarvi “né coscienze di Zeno né montagne incantate né disagi della civiltà (non dico tramonti dell'Occidente)”» (Contorbia, *Il sofista subalpino*, cit., p. 190). Le *Prose varie* vivono in fondo del mondo variegato da cui emergono, sviluppandosi in parallelo alla produzione in versi e con risultati alterni. Maggi sottolinea però la loro funzione di banco di prova per quella poetica dello *choc* già individuata da Montale (E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in «Lo Smeraldo», V, 5, 1951, pp. 3-8; ora in Id., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 59) e poi sviluppata da Edoardo Sanguineti come «pretesto costante» e «centro essenziale della sua arte» (E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, p. 10). In questo senso i testi in prosa sarebbero allora «occasioni di esplorazione di implicazioni in precedenza non emerse a consapevolezza o rimaste in sordina; implicazioni, è bene anticiparlo, dinanzi alle quali Gozzano talvolta indietreggia, ripiegando su più rassicuranti concezioni dell'arte e della realtà» (p. XVIII). L'anacronismo è quindi, nelle prose, una particolare declinazione della poetica di Gozzano, di uno scrittore che amava definirsi, appunto, «Amatore dell'anacronismo e del paradosso» (G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di A. D'Aquino Creazzo, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, p. 4), entrambi filtri attraverso cui evocare il passato. Lo sguardo dello scrittore, che si addentra nell'osservazione della realtà attraverso la sovrapposizione di piani temporali diversi, fornisce allora quell'argine che permette al curatore di collocare Gozzano nella categoria del modernismo e di correggerne l'appartenenza al postmoderno, come aveva suggerito Giuseppe Zaccaria in alcuni suoi interventi (ricordiamo per brevità solamente G. Zaccaria- G. Ladolfi, *Gozzano postmoderno. Un poeta alle soglie del Novecento*, Novara, Interlinea, 2005); ma, precisa lo studioso, solo «se per modernismo s'intende [...] “la ricerca della novità in una dimensione non auratica”» (p. XII). Anzi, continua, Gozzano sarebbe piuttosto «contemporaneo» (*ibidem*) se si considera la definizione che di questo termine ha dato Giorgio Agamben: «l'intempestività, l'anacronismo che ci permette di afferrare il nostro tempo nella forma di un “troppo presto” che è,

anche, un “troppo tardi”, di un “già” che è, anche, un “non ancora”» (G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, nottetempo, 2008, p. 9).

La lettura delle prose dimostra poi che, nel dettaglio, la «poetica dell'anacronismo non è tutavia esente da incoerenze» (p. XXIV) e può cadere talvolta in «affermazioni di stampo scopertamente paternalistico e razzista» (*ibidem*) tanto che – nota Maggi non senza rammarico – Gozzano può essere in questi casi collocato non tanto nell'astratta categoria del contemporaneo quanto in una dimensione «(tristemente) attuale» (*ibidem*).

Senza sottrarre, dunque, la scrittura in prosa di Gozzano alle sue oscillazioni stilistiche e di pensiero, *Anacronismi e didascalie*, messo accanto alle raccolte finora approntate da Alida D'Aquino Creazzo per le *Lettere dall'India* nel 1985, da Mariarosa Masoero per la sceneggiatura del film su S. Francesco d'Assisi nel 1997, da Matilde Dillon Wanke per le fiabe nel 2004, da Giuliana Nuvoli per *Tutte le novelle* nel 1983 e, infine, per le prose sull'Esposizione di Torino del 1911 curate da Giovanna Finocchiaro Chimirri nel 1984 e da Eliana Pollone nel 2011, costituisce un importante tassello per quell'auspicata raccolta di tutte le prose che dal 1966 attende di essere approntata.

Ginevra Latini

Serenella Iovino

Gli animali di Calvino. Storie dall'Antropocene

Roma

Treccani

2023

ISBN 9788812010707

La collana Visioni di Treccani, che ospita studi sui cambiamenti sociali, politici e tecnologici del mondo contemporaneo, presenta un nuovo titolo: *Gli animali di Calvino. Storie dall'Antropocene* (2023) di Serenella Iovino. Lo studio si sviluppa a partire da *Italo Calvino's Animals: Anthropocene Stories*, saggio più breve edito nel 2021 dalla Cambridge University Press nella collana Elements in Environmental Humanities che si rivolgeva ad un pubblico anglofono di specialisti dell'ambiente, non esperto di Calvino. Nel riscrivere il libro per un pubblico italiano, che ben conosce Calvino ed è meno avvezzo alle questioni legate all'Antropocene, Iovino ha dovuto «ridurre al massimo gli specialismi» (p. 13) legati alle scienze umane per l'ambiente. Il libro è composto da cinque capitoli, ognuno dedicato ai principali animali calviniani: le formiche, i gatti, il coniglio, la gallina e il gorilla. Nell'introduzione, Iovino cita anche le capre di Bikini: quanto afferma Calvino nel 1946 in *Le capre ci guardano*, permette all'autrice di accostare la riflessione sul «soqqadro» (p. 16) messo in atto dall'uomo sull'ambiente e le vite degli animali al paradigma ecologico, culturale e storico dell'Antropocene, la recente fase geologica in cui il protagonista di questi mutamenti è l'uomo. Calvino, allora, diviene un «testimone inconsapevole di questo ipotetico nuovo inizio» (p. 18) aiutando il lettore a interpretare il presente. In quest'ottica è possibile comprendere perché per Iovino *Gli animali di Calvino* non vada inteso come «un bestiario calviniano», bensì come «una guida alla biosfera del nostro presente geologico» (p. 25).

Nel primo capitolo Iovino si concentra sulle formiche e sul tema delle «invasioni di specie aliene» (p. 27) a partire da *La formica argentina*. Nel racconto, questo animale «altera la struttura e la composizione della comunità esistente, entrando in competizione con le specie autoctone che occupano la stessa nicchia» (p. 35). Con queste riflessioni Calvino anticipa gli studi di Rachel Carson che mettono in luce le dinamiche della «rivoluzione verde», la fortuna agricola del secondo dopoguerra, ottenuta con l'uso dei fertilizzanti (p. 49). La presenza di questo animale è «bioperturbante» (p. 53) poiché la specie non si è evoluta naturalmente insieme al resto dell'ecosistema, ma è giunta lì a causa di un «effetto collaterale» dell'attività umana. Le formiche sono allora «ambasciatrici perfette della biosfera al tempo dell'Antropocene» (p. 35).

I gatti sono gli animali calviniani su cui l'autrice si sofferma nel secondo capitolo, analizzando l'episodio *Il giardino dei gatti ostinati* di Marcovaldo. Questo racconto anticipa lo scontro tra la «città degli uomini e l'habitat di specie selvatiche» (p. 28) tipico dell'Antropocene. Marcovaldo, seguendo un gatto che gli ha rubato una trota, giunge in un giardino dove vive una colonia felina e trova una città dentro la città, un microcosmo in cui i gatti impongono le proprie regole sull'uomo, tanto da impedire a lungo e con ostilità la vendita di un terreno e la demolizione di una villa (p. 67). Da questo racconto emergono i medesimi tratti della posteriore idea di Timothy Morton secondo cui i gatti non sono dei «compagni di specie» (p. 69), come i cani, bensì dei «commensali» (p. 71), ovvero dei vicini che si sono evoluti per mangiare insieme all'uomo. Questi gatti sono allora superstiti dell'Olocene e «dinosauri», non ancora estinti, dell'Antropocene, facendo riferimento all'omonimo racconto cosmicomico calviniano che Iovino commenta più avanti. Lo spazio umano antropocenico è pieno di animali rifugiati, come i gatti, ma anche di uomini relegati ai margini della

società, come i senzatetto e i profughi di guerra (p. 86). L'Antropocene è «la fine dei rifugi» (p. 81): le specie a rischio vanno irrimediabilmente incontro all'estinzione.

Come si evince dal passaggio dal genere plurale e collettivo a quello singolare, tra i primi due capitoli e i successivi tre c'è un cambiamento di prospettiva dell'analisi, anticipato da un interludio intitolato *La vita altra*. Qui Iovino spiega che cosa significhi «rendere *altri* gli animali» (p. 28) con un riferimento ai tre luoghi privilegiati dell'era industriale in cui il loro destino si incontra con quello degli «umani marginali» (*ibidem*): il laboratorio, la fabbrica e lo zoo. Solo un uomo «marginale», come un Marcovaldo o un signor Palomar, si identifica negli animali: «nell'incontro tra animali oppressi e protagonisti umani emerge un sentimento di identificazione reciproca» (p. 90).

Il terzo capitolo, quello sul coniglio, analizza l'episodio di Marcovaldo intitolato *Il coniglio velenoso* da cui l'autrice prende spunto per discutere di test animali, vivisezioni e «interanimalità» (p. 107). Il coniglio viene percepito come un compagno di vita, uno «specchio emotivo» (p. 104) di Marcovaldo. Così Calvino anticipa le questioni sollevate da Peter Singer sulle crudeltà delle pratiche umane condotte nei laboratori, tra cui i test e la vivisezione che non tengono conto della loro sofferenza né della loro emotività. Come comprende bene Marcovaldo, sia l'uomo che il coniglio hanno un corpo e delle emozioni (p. 116): Iovino, sulla scia di quanto accade nel racconto, mette in luce i molteplici parallelismi tra uomo e coniglio che «alludono alle profonde parentele evolutive che connettono la nostra specie con le altre specie animali» (p. 117).

Il quarto animale calviniano analizzato dall'autrice è la gallina. Qui Iovino sviluppa la sua riflessione partendo dal racconto *La gallina di reparto* degli *Idilli difficili*, ambientato in uno scenario di produzione industriale in cui i personaggi lavorano in uno stato di alienazione. Il «racconto operaio» di Calvino, infatti, mira ad «illuminare i rapporti problematici tra libertà e produzione» (p. 135). Il giorno in cui Marcovaldo porta una gallina nella fabbrica, le dinamiche di lavoro degli operai cambiano radicalmente suscitando preoccupazione tra i dirigenti: la gallina «rappresenta l'animale e i lavoratori in modo parallelo, entrambi intrappolati nelle gabbie della civiltà industriale» (*ibidem*). Nella gallina, «a metà strada tra un compagno di specie e un animale da cortile» (p. 145), gli operai intravedono un contatto con l'*altro* in opposizione all'alienazione del lavoro che svolgono: «attraverso la gallina gli operai sognano di uscire dalla propria alienazione di gorilla ammaestrati messi lì a governare le macchine» (p. 136).

Il quinto ed ultimo capitolo è dedicato al *Gorilla Albino*, racconto di *Palomar*, in cui Calvino riflette sulle affinità di specie e sul senso di solitudine esistenziale derivante dal domino coloniale.

Passeggiando nello zoo, il signor Palomar è colto da pensieri e sentimenti ambivalenti. Osserva gli animali e «li sente fraterni nel dolore che provano, nella solitudine, nello stridore di un'esistenza angustiata» (p. 160). La gabbia in cui è rinchiuso Copito de Nieve, il gorilla albino, viene paragonata ad una prigione: «l'aspetto carcerario e concentrazionario del recinto dove era tenuto il gorilla» crea «un esplicito parallelo tra gli zoo e questi luoghi» (p. 165). Se il signor Palomar comprende il suo habitat e ne fa uso liberamente, il gorilla albino, invece, è in un ambiente di segni e cose umane che non gli appartengono e che, paradossalmente, rendono «inumana» la sua condizione. Quello di Palomar e del gorilla, allora, è un «incontro tra due modi, per molti aspetti simili, di essere al mondo» (p. 168). La vita di Copito de Nieve è «nuda» poiché è slegata dalla «verità» del suo ecosistema di provenienza: «questo è il segno dell'Antropocene: il fatto che l'ambiente che crea nuove prossimità ecologiche nella città non è sempre in grado di creare un ecosistema, perché assottiglia gli habitat delle specie e non ci permette di conoscere gli animali nella loro *verità*» (p. 183).

Il principale messaggio di queste storie di animali, che preludono all'età dell'Antropocene, che Calvino offre in qualità di «bio-logo», uno che dà parola alla vita», per Iovino è che «non siamo i soli abitanti di questo pianeta» (p. 187) poiché «non è eterno e non è l'unico, il mondo dell'umano» (p. 161). Lontanato dall'essere un animalista, Calvino sostiene la coesistenza di mondi, cercando un

tipo di scrittura «fuori dal self» in grado di dar voce anche a ciò che si sembra muto: «Calvino era molto più che un sostenitore dei diritti animali: era un sostenitore dei mondi animali, della loro indipendenza, del loro essere già sempre mondi di storie e di segni, di intensità, di desideri» (p. 29). Ed è forse proprio questo «gioco di parole dove le parole sono le cose stesse, e sono le cose della natura» (p. 190) che fa della letteratura il mezzo privilegiato per «arginare questa estinzione».

Caterina Miracle Bragantini

Paolo Leoncini

L'“argilla delle parole”. Natura immagine letteratura in Emilio Cecchi

Treviso

Canova Edizioni

2023

ISBN 978-88-8409-331-8

È nel segno di un'autentica «fedeltà», segnala opportunamente Massimo Schilirò nella prefazione al volume (p. 9), che da quasi cinquant'anni Paolo Leoncini conduce la propria l'indagine critica sulla figura e l'opera di Emilio Cecchi. Dal 1976, con la sua prima monografia dedicata a *Cecchi e d'Annunzio* (e in verità si potrebbe risalire ancor prima, con la sua tesi di laurea sulla formazione critica del fiorentino), la sua analisi procede verticalmente e orizzontalmente. Se da un lato, infatti, lo studioso di Ca' Foscari si è adoperato per far cadere l'accusa d'iperletterarietà attribuita alla scrittura dell'intellettuale primonovecentesco, dall'altro, per ottenere tale scopo, ha dato vita a un'analisi disseminata, pluridimensionale. Egli ha cioè esteso la sua ricerca alle numerose direzioni stilistiche dell'opera di Cecchi, senza limiti di generi – poiché di fatto, come viene sottolineato, tutti quelli praticati dall'autore risalgono alla medesima matrice saggistica (p. 16) –: dall'odeporica alla critica letteraria, italiana e anglofona, dalla critica artistica a quella cinematografica, fino all'*essayism* strettamente inteso. Inoltre, tale analisi, pur geneticamente ermeneutico-letteraria, si è arricchita della sensibilità estetica di Leoncini, evidente non solo sul piano teorico, ma anche concreto, come testimoniano le copertine di molti dei suoi libri, nei quali appaiono alcune delle sue opere figurative – trattasi, qui, di un particolare del dipinto *Periferia industriale*. Con quest'opera, lo studioso prosegue l'indagine sul trinomio enunciato nel titolo – natura, immagine, letteratura (benché, chiarisce l'autore nell'*Introduzione*, se non si rischiasse di evocare l'odiosamato Croce, sarebbe meglio sostituire il terzo termine con quello di *poesia*) – già avviata nei saggi raccolti nel precedente *L'etica del visivo e lo Stato liberale con appendice di testi giornalistici rari* (Lecce, Milella, 2017). Stavolta, però, egli compie una serie di incursioni in territori meno esplorati della produzione di Cecchi, che si rivelano estremamente significativi e rappresentativi della poetica e del pensiero dell'autore.

La trattazione prende avvio da una delle più efficaci formule critiche di Gianfranco Contini (*Gianfranco Contini: il “paganesimo originario” di Emilio Cecchi. Sondaggi testuali su Pesci rossi, Corse al trotto, Messico, Et in Arcadia ego*), contenuta in una delle lettere raccolte, sempre per le cure di Leoncini, ne *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, Milano, Adelphi, 2000. È proprio al filologo – e a Bigongiari, Falqui, Ferrata – che si devono le prime interpretazioni scerve dai pregiudizi che volevano l'ex rondista un «impeccabile stilista» (Cecchi e Contini, *L'onestà sperimentale* cit., p. 41). Questa prospettiva sarà portata avanti da Pampaloni, Citati, Dei, Ghilardi, Di Biase, Bortone, Puccetti, che compongono la «genealogia» di Leoncini, come scrive Schilirò – il quale, sul filo della metafora, è membro dell'ultima generazione (si ricorda infatti il suo *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017). Riprendendo alcuni brani meno citati dell'autore, come *Museo delle mamme*, *In una galleria di statue* e *Collina di Firenze*, lo studioso vi ritrova espresso il *paganesimo dell'immagine* continiano: di fronte a un mondo che cambia incessantemente (quello stesso mondo descritto, aggiungerei, in *Dell'articolo di giornale*, che «corre per proprio conto», e che inutilmente «gente con la kodak al collo» si affannerà a fotografare), lo scrittore percepisce la sua inconoscibilità e la sua irrepresentabilità. L'arte è «evento epifanico del vero della natura, che ne lascia intatto il mistero» (p. 36); quale «azione-forma», o «forma-limite», essa nasce dalla *realità*

visiva, «che rispecchia un movimento costante tra l'interiore e l'esteriore, tra soggetto e mondo» (p. 35).

La Natura che si manifesta epifanicamente non potrà che avere i suoi natali nella Mediterraneità, oggetto del secondo saggio (*Il Mediterraneo materno e astorico di Emilio Cecchi*). Essa, nella sua scrittura, come in quella di molti autori del nostro Novecento, costituisce uno «spazio-tempo archetipico, intangibile dalla storia, anche se giunge al confine della storia» (p. 49). È soprattutto in Grecia, meta di viaggio dell'estate 1934, raccontata prima sul «Corriere della Sera» e poi in *Et in Arcadia ego*, che il fiorentino percepisce un'immanenza tra uomo (antico e presente), natura, arte e moralità, un «evento immaginifico» di cui la parola, «sigillo formale» (p. 63), si fa testimonianza cercando di superare l'inevitabile discrasia che separa la verbalità dall'esperienza reale.

È una problematica, questa, che accomuna le istanze di Cecchi a quelle dei tardo-modernisti italiani, aspetto trattato in uno dei saggi finali del libro e curiosamente sollecitato proprio da una recensione a *L'etica del visivo* pubblicata su «Oblio» (28, 2017, pp. 235-237) poco dopo la sua uscita.

Rispondendo infatti al rilievo di Patrizia Farinelli, che evidenzia come il prosatore non sia il solo, tra gli scrittori della sua generazione, a percepire una scissione tra cose e parole, nel sesto saggio della raccolta (*Parola verbale e poetica del visivo. Dalla "classicità" di Emilio Cecchi alla "tardamodernità"*) Leoncini torna sulla questione, sostenendo che, nel condividere l'«interrogativo della verbalità» (p. 111) con autori come Tozzi, Bontempelli, Delfini e Savinio, la soluzione del fiorentino si distingue per il suo rifarsi alla classicità: «questo tradurre la percezione in immagine prima che si cristallizzi nelle convenzioni istituzionali della verbalità, è la declinazione 'moderna' della classicità» (p. 115). La sua è una prosa che, altrove, Emanuele Trevi ha definito «percezione in atto», in quanto «arte dello sguardo ancora prima che un supremo esercizio di stile» (*Introduzione*, in E. Cecchi, *Pesci rossi*, Roma, Elliot, 2015, pp. 10-11).

È questo d'altra parte ciò che egli cerca, come lettore e critico, nella poesia altrui, come emerge nei saggi centrali della raccolta (*Natura e poesia nella critica di Emilio Cecchi. Wordsworth, Pascoli, D'Annunzio; Gli esordi della critica pascoliana. Emilio Cecchi e il "binomio" natura-dolore; La "visività ripiegata". Il Notturmo di d'Annunzio nell'interpretazione di Cecchi*). Nel primo dei tre saggi appena menzionati, Leoncini evidenzia la peculiarità dell'indagine storico-critica della *Storia della letteratura inglese del XIX secolo*, insistendo su come, lungi dall'adottare la «categorialità crociana», l'analisi di Cecchi abbia piuttosto «ascendenze vichiane e leopardiane» (p. 66). Il fatto poetico, per il letterato, prescinde da riferimenti storici, risolvendosi unicamente e assolutamente in un rapporto tra l'uomo e la Natura. Ciò permette alla sua analisi di varcare tanto i confini cronologici quanto quelli disciplinari – ed è ben noto quanto la critica letteraria di Cecchi sia sempre anche critica figurativa (penso ai contributi di Dei e Stockbrugger), perché a generare l'Arte è una sorta di «germe interiore» che «si rinnova nel tempo» e che «rivela, soprattutto nei periodi di transizione storica, la sua sostanziale immutabilità» (*ibidem*); una sorta di *formula di pathos*, se ne potrebbe inferire.

È questa sensibilità che permette a Cecchi di apprezzare *Myricae* nella sua monografia pascoliana del 1912, in aperto confronto con il magistero crociano. Come sottolinea Leoncini, infatti, qui il fiorentino dà vita a un'«intuizione critica radicale»: quella del poeta romagnolo è una «parola aurorale» (p. 79), scevra da gravami retorici (d'altronde il critico lo definisce «illetterario»), perfettamente aderente all'esperienza interiore.

Dalle stesse istanze origina uno dei rari apprezzamenti rivolti dal prosatore a d'Annunzio, altro autore su cui si consuma il distacco da Croce, come ricostruito da Leoncini nel capitolo dedicato all'articolo *Esplorazione d'ombra* sul *Notturmo* del poeta vate. È il ritrovato legame tra parola e interiorità dell'opera, la sua «visività ripiegata» (E. Cecchi, *Ritratti e profili*, Milano, Garzanti, 1957, p. 254), che permette a d'Annunzio, nella prospettiva cecchiana, di generare la poesia: tramite immagini fugaci, che non descrivono né svelano, piuttosto attivano una «visione invisibile» (p. 97).

A chiudere il ricco volume è il capitolo dedicato a *La Londra di Emilio Cecchi*, valorizzato dalla citazione di lettere inedite spedite dallo scrittore alla moglie pittrice, Leonetta Pieraccini, oltre che dal riferimento agli articoli realizzati durante i suoi vari soggiorni (quattro, tra il 1918 e il 1947). La capitale inglese e l'intera civiltà anglosassone sono anch'essi interpretati, spiega Leoncini, alla luce del rapporto uomo-natura.

Con questo volume, Leoncini porta avanti con rigore e curiosità una ricerca che continua ad accendere nuove luci sull'opera cecchiana.

Daniela Bombara

Dora Marchese

Adelaide Bernardini: la “chimera” della letteratura

Catania

Fondazione Verga - Euno edizioni

2023

ISBN 978-88-6859-243-1

Nella prefazione a un volume su scrittrici italiane dell'Ottocento e Novecento (*Tre donne intorno al cor... Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, 1979), intitolata significativamente *Tre donne sulle donne per le donne* (pp. 5-27), Umberto Eco individuava la modernità del romanzo nell'essere stato progettato «per un pubblico femminile», nonché focalizzato su «personaggi femminili» (p. 5). Se Invernizio «ha il coraggio di inventare una lingua narrativa» (p. 22) poco elegante ma di uso comune, ed è proprio grazie a questo agile mezzo espressivo che «porta violentemente la donna alla ribalta» (p. 23), d'altro canto mostra figure muliebri dolorosamente sconfitte ma «testimoni più sincere di una condizione femminile che avverte il brivido della transizione tra due mondi» (p. 24). Nelle sue opere «la famiglia è luogo di contraddizioni ma sulla famiglia la donna gioca la sua battaglia» (p. 25).

Le notazioni critiche di Eco potrebbero essere applicate, con qualche cautela, alla produzione della misconosciuta Adelaide Bernardini Capuana: nella sua documentata monografia, *Adelaide Bernardini, la “chimera” della letteratura*, Dora Marchese sottolinea, fra gli aspetti innovativi del corpus bernardiniano, la configurazione, per quanto difficile e dolorosa, di un'identità femminile autonoma, sganciata dalla sudditanza all'uomo, fondata altresì su «la consapevolezza, il rispetto per se stessi e il diritto alla felicità; prerogative, queste, garantite dalla dignità e dall'indipendenza che il proprio lavoro dà ad una donna» (p. 48); in secondo luogo la messa in discussione della famiglia tradizionale, luogo di conflitti irrisolti, ma anche di anaffettività, violenza, persino abusi; infine la proposta di una lingua che medi fra letterarietà e uso, adattandosi al gusto di lettrici e lettori.

Come altre intellettuali del tempo, Bernardini ritrae quel momento cruciale in cui alla crisi delle antiche norme patriarcali non si sostituisce un inedito e stabile sistema di valori; la ricerca di soluzioni differenti al 'dominio maschile', mutuando l'espressione da Pierre Bourdieu (1998), è condotta in accordo alle esigenze di un pubblico allargato soprattutto di donne, come già evidenziava Eco, e della «nascente editoria di consumo» (p. 188). Superando posizioni critiche attardate che misuravano la validità dei testi a firma femminile fra '800 e '900 sull'asse binario imitazione/originalità in relazione alla produzione *mainstream* degli autori, Marchese individua la produzione delle scrittrici e di Bernardini nello specifico, «come una personale e specifica risposta alla realtà sociale e politica in cui erano inserite» (*ibidem*), evidenziandone dunque la valenza comunicativa e la capacità di rilevare bisogni e istanze di un corpus sociale in rapida trasformazione, nel passaggio fra mondo agricolo/patriarcale e realtà urbana e industriale.

Il volume ripercorre le vicende personali dell'autrice in rapporto alla figura/chave di Luigi Capuana – l'incontro con lo scrittore, il matrimonio, la morte di questi, la gestione della difficile eredità letteraria e culturale del marito – seguite dalle diverse tappe di un'esistenza molto tormentata ma produttiva – Bernardini è autrice prolifica, si annoverano più di venti volumi fra poesia, narrativa, teatro –, inframmezzate dall'analisi dei testi, di cui sono citati ampi brani; l'atto unico *Ammatula*, in dialetto siciliano, è proposto integralmente in appendice.

La scelta di una trattazione cronologica dal taglio biografico non è scontata: in un discorso critico su Adelaide Bernardini non si può prescindere dal dato esistenziale, che ha orientato la ricezione delle sue opere presso il vasto pubblico e gli studiosi, sia coevi che nostri contemporanei. Prima

segretaria, poi amante, moglie, infine vedova di Luigi Capuana, la cui fama le consentirà di farsi strada nei competitivi ambienti letterari del tempo, la scrittrice è stata dai più considerata una modesta seguace del ben più noto consorte, sfruttato cinicamente per riscuotere consensi; fatta oggetto di pesanti critiche o di sprezzante indifferenza, ha subito una *damnatio memoriae* le cui conseguenze sono ancora oggi avvertibili. In effetti, se si prescinde da poche voci di carattere enciclopedico, nonché dai significativi contributi di Verdirame sul sodalizio Capuana/Bernardini (2009) e su una possibile lettura dell'autrice come precorritrice del modernismo (2010), manca un lavoro complessivo che posizioni Bernardini nel contesto della cultura italiana fra i due secoli, riconducendola «*in primis* nella più ampia prospettiva della scrittura femminile di fine Ottocento» (p. 9), come dichiara di voler fare Marchese nell'introduzione al suo volume. I recenti articoli di Giuliana Antonella Giacobbe (*Nuovi contributi al teatro di Adelaide Bernardini* in *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, Madrid, Dickinson 2021, pp. 345-356) e di Maria Luisi (*Ascendenze verghiane nella prosa di Adelaide Bernardini Capuana*, in *La funzione Verga nel Novecento e oltre*, a cura di D. La Monaca, D. Perrone, Catania, Euno, pp. 87-94) riguardano aspetti particolari del corpus bernardiniano; se si considera la ricezione presso il pubblico dei lettori, non risultano ristampe della sua fluviale e diversificata produzione, a parte il romanzo breve *L'altro dissidio* (Napoli, Filema, 2000), con la pregevole presentazione di Anna Santoro. Il volume di Marchese, frutto di ricerche capillari in archivi e biblioteche, nonché equilibrato nei giudizi, che non nascondono l'effettiva mediocrità e carenza d'ispirazione dei testi poetici e destinati all'infanzia bernardiniani, colma quindi una lacuna rilevante e costituisce un significativo punto di partenza per successive indagini.

La studiosa focalizza con precisione, nella scrittura di Bernardini, lo spaesamento di personaggi femminili privi di appoggi, di guide morali – l'orfanità è un tema ricorrente –, di modelli ideologici di riferimento, che vivono una maternità conflittuale, agitati da passioni irrefrenabili ma incolpevoli, al punto da mettere in discussione la rispettabilità borghese e consuetudini 'istituzionalizzate' quali il matrimonio di convenienza; *in between* fra tradizione e innovazione, le tumultuose figure muliebri dell'autrice appaiono trasgressive, e in grado di operare «un ribaltamento dei luoghi comuni di matrice letteraria» (p. 52), come sottolinea Marchese. Il motivo della solitudine a cui è condannata la donna è in effetti diffuso all'epoca e acquisirà sempre maggiore rilevanza nel corso del '900: si pensi a *Le solitarie* di Ada Negri, pubblicato da Treves nel 1917, o al tragico abbandono che caratterizza i personaggi femminili di Maria Messina. Certamente Bernardini attinge anche, nell'elaborazione del suo discorso letterario, a un proprio vissuto 'romanzesco' da cui difficilmente si distanzia, in una tendenza all'*autofiction* e alla letteraturizzazione del reale che è in ogni caso cifra costitutiva delle narrative coeve, presente non solo nella produzione di Capuana ma anche di Pirandello, o Svevo. A questo proposito Marchese sottolinea la tangenza delle più mature raccolte dell'autrice, quali *Marionette da salotto* (1920) o *La signora Vita e la Signora Morte* (1920), alle istanze del modernismo e a tematiche pirandelliane, che varia comunque secondo una sua personale interpretazione, proponendo protagoniste attive e dinamiche, e arrivando a ribaltare i ruoli maschile/femminile con opere dal titolo emblematico quali, per citarne una, *L'escluso* (1920).

È indubbia, ed efficacemente evidenziata nel volume, l'evoluzione del discorso narrativo di Bernardini dalle prove iniziali alle prose di primo Novecento, avvertibile ad esempio nel personaggio della zitella; donna acida e dimidiata, in una visione ancora tradizionale del prevalente ruolo femminile di moglie e madre, in seguito figura combattiva, che orgogliosamente rivendica la propria autonomia: un tipo di personaggio che potremmo accostare alla fiera Camilla, protagonista del racconto omonimo nel messiniano *Ragazze siciliane* (1921). I confronti fra Bernardini e le colleghe sono anche uno dei punti focali del lavoro di Marchese, che intende restituire il senso di una rete amicale e di una comunanza di intenti e interessi fra le scrittrici italiane del periodo, funzionale a definire un ambito letterario e tematico in qualche modo autonomo dall'influenza

maschile, definendo al contempo obiettivi condivisi, anche in relazione alle aspettative del pubblico.

In conclusione, il volume ricostruisce un significativo tassello della storia letteraria italiana, traendo dall'oblio una personalità intellettuale di sicuro rilievo, la cui esperienza letteraria e culturale può anche illuminare alcuni aspetti della produzione di Capuana, come nota Marchese ribaltando lo stereotipo di una Bernardini 'ombra' dell'autore di Mineo, sulla scorta delle preziose indicazioni fornite a suo tempo dal futurista Gesualdo Manzella Frontini.

All'interno della monografia, i momenti di attenta analisi delle opere bernardianiane vengono affiancati da una più puntuale riflessione critica nel denso ma breve capitolo finale.

L'organizzazione della materia per nuclei tematici sarebbe stata probabilmente più agile, tuttavia, come si è detto, l'opzione di una trattazione biografica risponde ad una precisa presa di posizione rispetto ad una visione falsata e pregiudizievole della vicenda esistenziale di Bernardini. Il lavoro di Marchese restituisce anche il senso di un *milieu* intellettuale tramato di relazioni fra figure di spicco e autori 'minori', ma degni di menzione e d'indagine.

Come affermava, ai primi dell'Ottocento, Paolo Borsieri: «Non si può chiamar fiorente la coltura d'una nazione quando ella vanta soltanto qualche grande Scrittore; ma bensì quando, oltre i rari ottimi, ella ne possiede molti buoni, mediocri moltissimi, cattivi pochi, e v'aggiunge infiniti lettori giudiziosi. Allora si forma, dirò così, un'invisibile catena d'intelligenza e di idee tra il genio che crea e la moltitudine che impara; si sente e s'indaga il bello con più profondità, i falsi giudizi sono più facilmente combattuti, ai veri grand'uomini è concessa la gloria e agli ingegni minori la fama» (*Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a cura di William Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986, p. 382).

Agnese Macori

Marianna Marrucci

Morfologie del trauma bellico. Poesia e guerra totale in Ungaretti, Rebora, Sereni

Pisa

Pacini Editore

2023

ISBN 9791254861714

Se il trauma, per definizione, non può essere narrato, bensì solo ripetuto al fine di contenerlo e addomesticarlo, allora è nella poesia, nel suo essere radicata nell'istante presente dell'enunciazione, che devono essere ricercate le più significative manifestazioni letterarie delle esperienze traumatiche. È questo l'assunto di base che informa il volume *Morfologie del trauma bellico. Poesia e guerra totale in Ungaretti, Rebora, Sereni* di Marrucci, nel quale l'autrice, grazie a un affondo sulle opere dei tre autori – condotto attraverso l'analisi puntuale di alcuni testi emblematici – mette in luce le modalità entro cui il trauma bellico si riflette nella poesia novecentesca, non solo da un punto di vista contenutistico, ma soprattutto a livello formale. Le due guerre mondiali, in questo senso, sono da Marrucci interpretate come un dispositivo prospettico, ovvero – per dirla con Panofsky – come una forma simbolica attraverso cui un contenuto spirituale viene messo in relazione con un segno sensibile. Il trauma derivante dalle guerre totali del secolo scorso non è stato infatti solo biologico e clinico, ma anche – ed è questo l'aspetto su cui il libro si sofferma – epistemologico e, di conseguenza, artistico.

Il primo capitolo del volume, di impianto teorico-metodologico, offre al lettore una prima e necessaria panoramica sulla nozione di trauma e sulle sue progressive elaborazioni novecentesche. Marrucci enuclea tre momenti fondamentali entro cui si esplica il nesso tra il trauma e la modernità: le teorizzazioni freudiane, gli studi sulla Shoah (attraverso i quali viene in particolare messa in luce la natura antimimetica dell'esperienza traumatica) e – in seguito alla guerra del Vietnam – la formulazione della categoria dei PTSD e la nascita dei *trauma studies*. Al centro di questa ricognizione teorica si colloca proprio l'assunto della non narrabilità dell'esperienza traumatica. Ed è questa impossibilità di raccontare il trauma dispiegando una narrazione declinata al passato a far sì che le manifestazioni letterarie dello *shock* bellico trovino la loro espressione precipua nella forma poetica, vale a dire «in un ripetibile e rinnovabile “*lyric present*”» (p. 29). L'analisi delle soluzioni – contenutistiche e formali – dispiegate dalla poesia novecentesca nel tentativo di esprimere il trauma derivante dalla guerra totale, permette dunque di ripercorrere l'evoluzione del genere lirico nel suo scontrarsi e confrontarsi con la modernità.

Questi presupposti teorici sono sottoposti alla prova dei testi nei capitoli successivi, dedicati rispettivamente a Ungaretti, Rebora e Sereni, tre poeti che hanno preso parte ai traumatici eventi bellici del Novecento, trasponendo in versi la loro esperienza. La trattazione su ciascuno dei tre autori si articola a partire da una doppia indagine: a una ricostruzione della struttura della raccolta poetica fa seguito l'analisi puntuale – condotta secondo il rigoroso schema dell'*explication de texte* – di alcuni componimenti particolarmente significativi per la comprensione delle modalità entro cui il trauma bellico si istanzia nello specifico letterario. Questo doppio binario argomentativo – in tensione tra testo e macrotesto – non risponde solo a un'esigenza di esaustività da parte dell'autrice, ma ha soprattutto la funzione di mettere in luce l'effettiva difficoltà, riscontrata dai tre autori, nel dare forma narrativa all'esperienza di guerra. Sintomatiche in tal senso sono l'instabilità strutturale e l'apertura processuale dell'ungarettiano *Il porto sepolto* e de *Gli strumenti umani* di Sereni, nonché, in maniera ancora più evidente, il naufragio del progetto reboriano di una raccolta a tema bellico. Le strategie di costruzione della forma libro, infatti, rappresentano l'effettiva tensione

narrativa di un genere – quello lirico – legato invece costitutivamente all’istante enunciativo: la disponibilità delle tre raccolte alla ripresa e alla riconfigurazione strutturale sono un chiaro segnale dell’impossibilità di fissare in maniera nitida e stabile l’esperienza traumatica della guerra.

Ma l’aspetto forse più interessante del lavoro di Marrucci è l’attenzione riservata a quello che, con Rothberg, possiamo definire *realismo traumatico*, inteso non in senso strettamente referenziale, bensì in un’accezione più ampia, capace di tenere conto anche delle ricadute stilistiche e formali della trasposizione letteraria del trauma. Emblematico in questo senso è l’esempio ungarettiano, in cui alcune soluzioni formali (come la frammentazione, la verticalizzazione metrico-sintattica e il ricorso a figure ossimoriche) devono essere interpretate anche come «tecniche mimetico-reattive suggerite dalla realtà della condizione di vita in trincea» (p. 61). Similmente, anche nel caso dei testi reboriani (Marrucci si sofferma in particolare sui testi *Voce di vedetta morta* e *Viatico*) un dispositivo formale come l’eclissi dell’io è anche una soluzione di natura realista, «di un realismo mediato dal trauma» (p. 96). E, ancora, la fissazione del soggetto lirico nel cronotopo del trauma sereniano (trauma che discende qui soprattutto dalla mancata partecipazione all’evento bellico in seguito alla cattura sul fronte africano) si manifesta nella struttura diaristica della raccolta, nell’insistenza sulle indicazioni di spazio e di luogo e sulla prevalenza del tempo presente.

Morfologie del trauma bellico, insomma, tiene efficacemente insieme la ricognizione teorica sulla categoria di trauma e una serrata e rigorosa analisi testuale tanto delle singole liriche quando dei macrotesti, dimostrando come quella dei tre autori in esame sia non poesia «di guerra ma poesia prodotta dalla guerra» (p. 26), e di come questa «poesia prodotta dalla guerra» sia un dispositivo prospettico attraverso cui leggere la letteratura di un secolo – il Novecento – informato dal trauma.

Stefano Lazzarin

Simona Micali

Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali

Milano

ShaKe Edizioni

2022

ISBN 979-12-80214-10-2

È celebre la *boutade* di Fruttero e Lucentini che, sotto l'apparenza scherzosa, fotografa il destino di un genere letterario, la fantascienza, a lungo snobbato dall'accademia e che fatica ancor oggi a trovare credito presso la critica universitaria italiana: *un disco volante non può atterrare a Lucca*. Per decenni i critici italiani ne sono stati fermamente convinti: al punto che «di saggistica sulla fantascienza [...] in italiano fino a pochi anni fa c'era poco e nulla» e che perfino gli scrittori riconosciuti – «Landolfi, Volponi, Morselli, Levi, Cassola», tanto per citarne alcuni – scrivevano «ottimi libri di fantascienza, ma mai esplicitamente presentati come tali» (p. 9). Poi qualche critico militante di letterature popolari, come Antonio Caronia o Gianfranco De Turreis, cominciò ad aprire la strada (si vedano del primo il classico *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Roma-Napoli, Theoria, 1985, poi Milano, ShaKe Edizioni, 2008, e del secondo la silloge *Cronache del fantastico. Science fiction, fantasy, horror su «L'Eternauta» [1988-1995]*, prefazione di A. Faeti, postfazione di E. Vegetti, Roma, Coniglio, 2009); e da qualche anno un nuovo interesse si è finalmente destato presso la critica accademica italiana, a cominciare, direi, dai libri pubblicati ormai una decina d'anni fa da Giulia Iannuzzi (*Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, premessa di C. Pagetti, Milano-Udine, Mimesis, 2014, e *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis, 2015), passando attraverso un paio di proutari-sillabari della fantascienza italiana a firma di Simone Brioni e Daniele Comberiati (*Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2019, e *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano-Udine, Mimesis, 2020), per arrivare fino ai lavori di Marco Malvestio, da solo o in collaborazione con altri studiosi (la monografia *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021, e la curatela *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities*, a cura di D.A. Finch-Race, E. Guaraldo, M. Malvestio, Liverpool, Liverpool University Press, 2023).

E ora questo libro di Simona Micali: che certo non limita il campo d'indagine alla letteratura italiana, visto che ha un'impostazione piuttosto comparatistica, ma che, scritto com'è in italiano e pubblicato in Italia, dà il suo contributo allo sdoganamento della fantascienza nel nostro Paese. Contributo rilevante: mi sembra che *Creature* sia destinato a segnare una data nel dibattito italiano sulla fantascienza, per almeno tre ragioni.

La prima è relativa alla schedatura e classificazione degli 'esseri immaginari' della fantascienza, potremmo dire riprendendo il titolo del famoso manuale di Borges (*El libro de los seres imaginarios*, 1967). Micali è perfettamente consapevole di ciò che Comberiati ha recentemente descritto come l'«instabilità tematica» della fantascienza, il fatto cioè che il genere, per la sua capacità di «essere [...] incredibilmente attento e reattivo ai cambiamenti della società», muta proteicamente e costantemente, e mostra di conseguenza «difficoltà a stabilizzarsi» in un paradigma forte e perenne (D. Comberiati, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, Firenze, Franco Cesati, 2023, p. 20); ma nonostante questa caratteristica strutturale dei testi oggetto dell'analisi – e nonostante, anche, una caratteristica strutturale della metodologia d'analisi, ovvero il

fatto che Micali si collochi all'interno di coordinate teoriche di ascendenza anglosassone, notoriamente più inclusive e meno ossessionate dal rigore della tassonomia di quelle francesi – la classificazione qui proposta è solida e persuasiva, perfino agli occhi dei fautori più superciliosi della teoria francese (tra i quali va probabilmente annoverato chi scrive; per la distinzione fra scuola teorica anglo-americana e francese, nel campo però della teoria del fantastico, cfr. S. Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in S. Lazzarin, F.I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università, 2016, pp. 1-58, più particolarmente pp. 4-5 e 32-33). In *Creature*, la partizione fondamentale distingue fra 1) Mostro, 2) Alieno, 3) Creatura (nel senso di Simulacro); detto altrimenti: «meno che umano», «altro dall'umano», «simulacro e contraffazione dell'umano» (S. Micali, *Creature*, cit., pp. 34-35; qui come altrove, corsivi dell'autrice). È una classificazione che funziona – pur con tutte le cautele di Micali, che sulle tassonomie nutre qualche sano dubbio scettico – e che si applica agevolmente alla *totalità* delle creature fantascientifiche; qualcosa di simile alla griglia categoriale che Stephen King aveva adoperato nel suo saggio sulla letteratura horror, e che, pur nella sua semplicità quasi rudimentale, risultava altrettanto utile e maneggiabile: i grandi Archetipi della Paura secondo King sarebbero Dracula, Frankenstein e la Bestia, cioè il Mutante Mr Hyde (anche se va detto che la triade di King aveva carattere storico più che tipologico: cfr. S. King, *Danse macabre* [1981], introduzione di S. Cesari, Roma-Napoli, Theoria, 1992). L'interesse e l'intento tassonomico sono sempre presenti in *Creature*, come dimostrano numerosi luoghi del libro: dalla lista di esseri immaginari che apre il cap. III (cfr. S. Micali, *Creature*, cit., p. 89) allo spazio che l'autrice concede alle più note classificazioni dei simulacri tecnologici, per esempio quelle di Baudrillard e Stoichita, ridiscutendole e anzi ricostruendole dalle fondamenta (cfr. rispettivamente pp. 90 sgg. e 122-123); lo scopo definitorio è del resto esplicitamente dichiarato: si tratta, annota Micali, di delineare «una sia pur sommaria tipologia dell'essere artificiale e delle sue funzioni nel nostro immaginario» (p. 90). Ne viene fuori un'enciclopedia della fantascienza *sub specie simulacri*: qualcosa di simile, in tal senso, al già ricordato dizionario di Brioni e Comberinati, strutturato per voci (cfr. S. Brioni e D. Comberinati, *Ideologia e rappresentazione*, cit.).

Ma – e siamo al secondo dei tre punti che annunciavo sopra – questo aggiornatissimo manuale enciclopedico della fantascienza, questo «viaggio nei territori dell'immaginario fantascientifico degli ultimi due secoli» (come lo qualifica, con sintesi azzeccata, la quarta di copertina), questo compendio delle grandi costanti e dei grandi *topoi* dell'immaginario della *science fiction*, non è fine a se stesso e non si esaurisce nell'«appartato gaudio del classificare» di manganelliana memoria (G. Manganelli, *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969, p. 62). La macchina catalogante non gira a vuoto: le tassonomie, la disamina delle «componenti fondamentali presenti in qualsiasi variante dell'essere artificiale» (S. Micali, *Creature*, cit., p. 91), mirano a indagare le scaturigini di questa letteratura, della quale un grande scrittore italiano ebbe l'occasione di dire che era davvero, soltanto essa, *sulla strada giusta* (cfr. T. Landolfi, *Rien va* [1963], in Id., *Opere. II. 1960-1971*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 355: «Mi par chiaro che sola la letteratura fantascientifica è sulla strada giusta, e se ho detto altra volta il contrario tanto peggio, o l'avrò fatto per ignoranza dei testi migliori»). *Perché si scrivono testi di fantascienza?* A questa domanda la tipologia delineata da Micali risponde, nella misura in cui la molteplicità delle forme rimanda sempre e comunque all'unità fondamentale del genere: al di là delle varianti storiche e culturali, le creature del primo, secondo e terzo tipo costituiscono altrettante declinazioni della tematica intramontabile della fantascienza, cioè l'incontro con l'altro e il tentativo di capire l'umano. In questo dittico, *nous et les autres* (secondo la formula unificante che Tzvetan Todorov ha trovato per la letteratura e il pensiero francese dell'alterità, e che potremmo forse recuperare qui, mutandone leggermente il senso: cfr. Tz. Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989), risiede la ragion d'essere della letteratura fantascientifica: la tripartizione fra mostri,

alieni e simulacri, rileva non a caso Micali, circoscrive le principali configurazioni dell'«incontro con il non-umano»; ma questo «è solo un versante della speculazione fantascientifica su chi siamo, cosa ci facciamo qui e dove andiamo»: «L'altro versante è composto dalle fantasie di alterazione, mutazione ed evoluzione dell'uomo stesso» (S. Micali, *Creature*, cit., p. 34). Nelle tre configurazioni già citate «abbiamo a che fare con ipotesi di vita senziente non-umana» (*ibidem*), mentre le narrazioni dell'uomo modificato, quelle che cercano di immaginare la «mutazione biologica, tecnologica o antropologica dell'*homo sapiens* così come lo conosciamo e intendiamo oggi», sono «tentativi di immaginare e raccontare il *postumano*» (p. 35). Detto ancora altrimenti: dal primo al secondo versante dell'indagine muta la prospettiva: dall'«Altro non-umano» incarnato da simulacri, alieni e mostri il *focus* si sposta sull'«*umano come altro*» (p. 36). Insomma, all'origine e alla conclusione di tutto c'è sempre la *creatura* umana... Di nuovo, le pagine del libro in esame offrono innumerevole conferma di questa concezione della fantascienza come *svelamento dell'uomo e del mondo*, secondo la lezione sartriana ripresa, una volta di più, da Todorov (cfr. Tz. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 188: «La littérature est un dévoilement de l'homme et du monde»). Il 'paradosso di Stanisław Lem', ad esempio, rivela come «ogni fantasia sugli alieni [...] nasc[a] dal desiderio di comprendere noi stessi attraverso l'incontro con l'Altro», ma venga «invalidata dal fatto che possiamo concepire l'Altro solo come una variante di noi stessi, che rispetti certe nostre caratteristiche di base e risponda a una logica compatibile con la nostra» (S. Micali, *Creature*, cit., p. 61). Analogamente, il «nucleo problematico dell'immaginario del simulacro artificiale» viene individuato da Micali nella norma per cui «un simulacro dev'essere sempre e necessariamente subordinato all'autorità dell'uomo, dev'essere insomma costituzionalmente *uno schiavo*»: ma tale norma risulta «accettabile e plausibile finché il simulacro viene percepito essenzialmente come macchina, e quindi come *oggetto*; diventa eticamente discutibile nel momento in cui inizia a prevalere il *fantasma*, relativamente al quale il simulacro ci appare e (presumibilmente) si percepisce come *soggetto*» (p. 106). E naturalmente, in quest'ambito di considerazioni, finisce con l'affiorare una questione fra le più vaste e cruciali del nostro tempo, insieme al corteo delle inquietudini che la accompagnano: ovvero il possibile – auspicato, temuto – avvento della *Singularità* e il rischio dell'*AI takeover*, la presa di potere da parte delle macchine (cfr. p. 107). Dove si vede come sia in gioco non solo il destino dell'umano, in una speculazione che risale fino ai modelli settecenteschi (La Mettrie, cfr. p. 106), ma proprio il destino dell'umanità e la sua possibile estinzione, evocata per l'appunto in tanti romanzi e film di fantascienza.

E siamo al terzo motivo d'interesse del libro, per cui questo *Creature* non potrà mancare sugli scaffali dei lettori di fantascienza (ma anche di chi cerca di capire il tempo in cui viviamo). Lo studio delle varianti del simulacro sfocia in una ragionata proposta, critico-teorica ma non soltanto tale – anche *politica* nel senso più forte della parola. La proposta di un 'postumanesimo' ben temperato, da distinguere con cura rispetto al 'transumanesimo': un postumanesimo che sta per l'abbandono di quella prospettiva ossessivamente e ferocemente antropocentrica che tanti disastri ha provocato, in vista dell'adozione di una postura più disposta all'ascolto, alla moderazione, alla sfumatura, alla tolleranza. Nella seconda parte del libro e poi più specificamente nelle pagine finali, Micali si sofferma – o per meglio dire ritorna a occuparsene, visto che qualche anno fa aveva curato il monografico di «Contemporanea» (13, 2015) sul tema *Raccontare il postumano*, con relativa, dirimente *Introduzione. Il postumano e l'immaginario narrativo* (pp. 13-29) – sul complesso fenomeno culturale designato dai termini 'postumano' e 'postumanesimo' (cfr. S. Micali, *Creature*, cit., pp. 182 sgg.), elaborando, fra l'altro, una preziosa definizione *differenziale* di quest'ultimo per via di opposizione al transumanesimo (cfr. pp. 213 sgg.). Ora, in questa parte finale di *Creature* la descrizione e la documentazione, nel *corpus* fantascientifico degli ultimi due secoli, del «tormentato congedo simbolico dall'umanesimo» (p. 174) cedono progressivamente il passo all'auspicio: non ultima fra le «questioni epistemologiche» (p. 61) sollevate dalla fantascienza è infatti la possibilità

di un altro universo, «un mondo in cui uomini e simulacri tecnologici possano convivere e interagire davvero *come soggetti diversi, eppure ugualmente dotati di una medesima dignità e di medesimi diritti*» (p. 137). Il che vorrebbe dire «passare da una concezione *antropocentrica* a una *postumana*» (*ibidem*): un programma che l'autrice sottoscrive appassionatamente, oltre a documentarlo rigorosamente sui testi.

Lorenzo Moscardini

Massimo Natale

Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture

Macerata

Quodlibet

2023

ISBN 978-88-229-2138-3

Il libro di Natale si articola in sette capitoli, ognuno dei quali analizza una poesia di un autore italiano nato negli anni Cinquanta: si tratta – li menziono in ordine di apparizione – di Milo De Angelis, Valerio Magrelli, Patrizia Valduga, Gian Mario Villalta, Fabio Pusterla, Antonella Anedda e Alessandro Fo. Alla luce di ciò la struttura del libro, discussa peraltro nell'*Introduzione*, potrebbe apparire assai lineare. Se non fosse che tale schematicità è per lo più apparente, in quanto sempre di nuovo messa in discussione sia dal valore paradigmatico dei componimenti selezionati che dall'abbondanza delle prospettive critiche in virtù delle quali il *corpus* è analizzato: si va infatti dall'analisi lessicale a quella tematica, dalla discussione di questioni metodologiche alla riflessione su possibili fonti e modelli e così via. Natale, insomma, non si limita a fornire, per ogni componimento, delle raffinate osservazioni metrico-stilistiche (dando così conto di quel 'corpo a corpo' esibito nel titolo), perché ogni poesia viene anche inserita all'interno di un più complesso intreccio testuale, intreccio costituito da brani narrativi e saggistici, riferimenti ad autori antichi e moderni – quest'ultimo campo di ricerca, del resto, è sempre stato particolarmente caro a Natale, come si vede anche dai suoi studi leopardiani. Così avviene, ad esempio, nel secondo capitolo, dove il discorso prende sì le mosse da *Raccoglimento* di Magrelli, ma poi si amplia inglobando molti altri testi, tra cui una pagina in prosa di *Nel condominio di carne*; per arrivare, infine, alla valutazione dell'impatto delle reminiscenze wagneriane – «L'unica cosa intatta resti tu,/mia ferita, mio Graal», scrive Magrelli (Valerio Magrelli, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014, p. 132), che ha probabilmente in mente il *Parsifal*, tanto più che «nel [...] *Violino di Frankenstein* troviamo [...] un'esplicita "dichiarazione d'amore per Wagner", in quel caso a proposito di una poesia dei *Disturbi del sistema binario* in cui viene citato Fafner, il mostro del *Sigfrido*» (p. 60). Proprio in virtù di tale ampiezza di sguardo, peraltro, le pagine di Natale risultano particolarmente fertili anche per chi volesse ampliare l'indagine in questione persino al di là della poesia contemporanea. Esaminiamo, a titolo esemplificativo, un caso specifico. Il quinto capitolo, oltre a soffermarsi sul *Venditore ambulante di Rose (con eco da Rilke)* di Pusterla si interroga anche, più in generale, sull'interesse dell'autore in questione nei confronti dello sguardo animale. I prelievi testuali di Natale sono eloquenti: nella raccolta *Folla sommersa* compaiono infatti occhi di airone e di gatto, di salamandra, di aspidi e di coniglio, e così si legge invece in una poesia di *Argéman*: «Appaiono i caprioli, i cinghiali e le volpi/dai grandi occhi chiari» (Fabio Pusterla, *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos, 2014, pp. 156-7). Assai convincente anche la ricostruzione secondo la quale su Pusterla, oltre al più evidente influsso di Rilke, agirebbe anche quello di Maurizio Chiaruttini, che in un suo scritto ha appunto ragionato sulla presenza animale nella poesia di Giorgio Orelli – anche del ruolo delle mediazioni culturali, d'altronde, è questione nel libro di Natale. Riguardo a questo filone tematico, ecco, si potrebbe forse riflettere su un'affinità fra Pusterla e Giorgio Vasta, ovviamente non incluso nel libro perché prosatore e di una generazione successiva (è nato nel 1970). Anche Vasta, infatti, ha ragionato sull'enigmatica alterità dello sguardo animale: in *Presente*, ad esempio, dove il narratore, dopo aver registrato la peculiarità dell'occhio equino e taurino e dopo essersi visto riflesso in quello del mulo, giunge infine ad esprimere il desiderio di assumere lo «strutturale mezzo sguardo» (Andrea Bajani, Michela Murgia,

Paolo Nori, Giorgio Vasta, *Presente*, Torino, Einaudi, 2012, p. 90) di quest'ultimo. Si potrebbe, d'altronde, sporgersi anche oltre la scrittura narrativa: al contributo intitolato *A proposito dell'asino*, apparso il 29 agosto 2019 su "minima&moralia", in cui Vasta si sofferma, in chiusura, sullo sguardo asinino; o all'*Animale della nostalgia*, pubblicato sempre su "minima&moralia" il 9 settembre 2010, che si chiude nel segno dell'occhio giallo della pantera; senza contare che in un'intervista di Maddalena Fingerle del 2020 pubblicata nella rivista "Fillide" Vasta ha parlato, sulla scia di un aneddoto personale, dello sguardo della balena.

Ho accennato, in precedenza, a questioni metodologiche. Una di quelle più esplorate nel libro di Natale riguarda senz'altro le forme assunte, di volta in volta, dalla memoria poetica, «luogo di incontro (di conciliazione? di dialettica?) fra istanze del soggetto – fino a quelle depositate nel suo inconscio – da una parte; e convenzioni e abitudini della tradizione, di una *langue* che non può non agire sulla *parole*, dall'altra» (p. 15). Un aspetto che salta all'occhio leggendo il libro, in effetti, è l'estrema libertà (e varietà) con cui i sette autori in questione si relazionano con la tradizione poetica. In alcuni casi il rapporto non solo è esplicito, ma rivendicato: mi riferisco, ad esempio, a *della nostra morte* di Fo, che termina nel segno del Sofocle dell'*Edipo a Colono*, un frammento del quale (nella traduzione di Andrea Rodighiero) è persino accolto, tra virgolette, nel testo. Similmente si potrebbe osservare riguardo ad Anedda, la quale, nel «dittico» (p. 155) *Annales/Esilii*, intende dare forma a un vero e proprio dialogo con il suo Tacito, che si consuma peraltro su più piani: «La scrittura di Anedda tenta [...] di amalgamare ipotesto e versi in proprio, sempre all'insegna di una sovrapposibilità profonda fra io lirico e autore-interlocutore, e con un compasso piuttosto ampio: si va dal ritaglio molecolare del latino (la dedica-epigrafe) alla traduzione a diversi gradi di fedeltà, dal rifacimento immaginoso ma in "stile Tacito" fino al dettaglio intertestuale silenziosamente annesso» (p. 164). In altri casi, all'esibizione del testo di riferimento si associa un distanziamento dallo stesso: così, ad esempio, Magrelli, che in *Raccoglimento* si allontana, in verità, dal suo modello, ovvero *Recueillement* di Baudelaire; al punto che Natale parla di una sua più generale attitudine «a usare il testo-matrice come nota d'avvio e poi per così dire ad abbandonarlo, percorrendo la *propria* strada» (p. 46 [corsivo dell'autore]). La memoria poetica, d'altronde, sembra a volte presentarsi in forme meno visibili: penso ad esempio al riecheggiamento di *Lob der Ferne* di Celan da parte di Villalta, con la particolarità che esso avviene non in italiano, ma in dialetto; o ancora alla presenza, in Pusterla, della tradizionale immagine della rosa, in virtù della quale il poeta si confronta non con un preciso testo di Rilke, ma con «il simbolo per eccellenza rilkeano» (p. 130 [corsivo dell'autore]).

Quella che emerge, in definitiva, è senza dubbio una costellazione di poeti colti; nei quali, tuttavia, è ben visibile la volontà di rimodulare il patrimonio immaginifico e verbale della tradizione in virtù della loro propria voce poetica: «Lontano ogni esercizio di esibizione, lontane le condizioni in cui citare significava fare riferimento a un patrimonio condiviso anche con il lettore, la citazione è paradossalmente, anzitutto, una tecnica di conoscenza di sé» (p. 17). Nel libro di Natale, inoltre, colpisce l'abbondanza dei generi e delle forme espressive esplorate dagli autori in questione, perché in effetti sono diversi i partiti rappresentati: «Quello lirico per eccellenza (De Angelis, e diversamente Anedda); quello, antinovecentista, dell'esperienza comunicata al lettore (Pusterla, Villalta); quello dell'ironia e della parodia, magari pronte a ribaltarsi in nostalgia del Sublime (Magrelli, Fo); quello neometrico (Valduga)» (p. 12). Di grande interesse, infine, le osservazioni che Natale dedica ai temi e ai *topoi* cui gli autori in questione, ciclicamente, ritornano; come quello, profondamente aneddiano, dell'io che legge, che si sviluppa tra *Cosa sono gli anni* e *La luce delle cose*, fino ad arrivare all'accoglienza, in poesia, dell'oggetto-libro, dietro il cui ripresentarsi «c'è spesso e da sempre [...] la sensazione di un crollo imminente, di un possibile naufragio imminente dell'intera realtà, davanti al quale il libro resta un'ancora di salvezza» (p. 168).

Eleonora Gatto

Laura Nay

Dell'io prigioniero. Pirandello, Levi, Berto, Sanguineti

Novara

Interlinea

2022

ISBN 9788868573232

L'ultimo lavoro di Laura Nay, *Dell'io prigioniero*, edito da Interlinea (2022), s'iscrive a pieno titolo nella ricerca portata avanti dall'autrice che da più anni è impegnata a studiare le scritture dell'io, spesso intessendo legami tra autori solo apparentemente distanti fra loro. In questo saggio – non a caso – la condizione letteraria-esistenziale indagata, nonché l'immagine d'apertura che riproduce un'illustrazione di Giuseppe Cellini, è proprio quella del labirinto, a partire dalla descrizione proposta da Eco riguardo la sua multiforme natura: unicursale (quello classico, di Cnosso), manieristico (o *Irrweg*, ricco di scelte alternative), a rete (estensibile all'infinito).

Guidato dalla voce di René Guénon e Hermann Kern, al pari di fili d'Arianna, il lettore, così condotto e qualificato, può seguire Luigi Pirandello, Carlo Levi, Giuseppe Berto ed Edoardo Sanguineti all'interno delle loro prigioni-labirinto, in parte costruite da loro stessi e nelle quali si rifugiano, rassegnandovisi, in parte smantellate per evadere, perché – come ricorda Calvino nel racconto *Il Conte di Montecristo* – «la mappa della prigione perfetta e quella della fuga perfetta a prima vista sembrano identiche. Solo aguzzando la vista si può scoprire il punto in cui non combaciano» (p. 11). È di fatti proprio Calvino ad accompagnare l'autrice e i lettori, come un moderno Viriglio, nel viaggio all'interno di questi labirinti spesso vitali e asfissianti insieme, facendo della letteratura non tanto «la chiave per uscirne», quanto se mai «l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita» (p. 13), per non arrendersi passivamente all'oppressione del labirinto e trovarsi davanti a vicoli ciechi proprio laddove s'intravedeva il varco. Come avverte Kern, cui Nay dà più volte la parola facendolo dialogare con gli studi iniziatici di Guénon, si tratta, però, di un'impresa impossibile da compiere senza una certa maturità e senza ricordare che l'allontanamento non è solo negazione e distruzione del passato, ma soprattutto l'occasione di un nuovo inizio.

I quattro autori presi in esame da Nay, infatti, hanno attraversato, seppur in modi e momenti diversi, una forte condizione di separatezza che si è concretizzata, tanto nella loro vita quanto nella loro produzione letteraria, proprio nell'immagine metaforica del labirinto.

Il caso di Pirandello, ad esempio, è forse quello più emblematico oltre ad essere il più noto. Il suo termine di paragone è sempre Ariosto, il quale, grazie alla creazione letteraria e alla magia del suo stile, riesce a rivestire il reale di un sottile velo che, quando si squarcia, ne rivela l'ironia, lo «strappo nel cielo di carta» (p. 22), un Enrico IV di lucida follia, un Oreste che si scopre Amleto, la vera condizione dell'uomo moderno che inganna continuamente sé stesso, creando sempre nuove realtà. Il labirinto pirandelliano, infatti, si sottrae a qualsiasi modellizzazione: esso è costituito da molteplici specchi sui quali si riflettono ininterrottamente altrettante immagini in cui l'autore fatica a riconoscere il proprio io – d'altronde lo specchio è l'oggetto che non manca mai nelle novelle dell'agrigentino. Si spiega in questo modo la battuta «Pagliacciate» (ricalcata sul triplice «Buffoni!») che Pirandello, alla notizia della vittoria del Nobel nel '34, scrive compulsivamente in risposta ai giornalisti che lo vogliono fotografare in posa davanti alla sua scrivania: non un disprezzo verso l'agognato e tanto atteso premio, come dimostra l'epistolario con Marta Abba, quanto piuttosto il timore di rimanere prigioniero lui stesso del gioco del poeta laureato che il riconoscimento gli potrebbe irrimediabilmente cucire addosso come una nuova etichetta, come l'ennesima maschera costrittiva.

Più drammatiche e precarie le mura della prigione di Carlo Levi: sospettato di collaborare al gruppo di Giustizia e Libertà, viene arrestato nel '34 e rinchiuso prima nelle Carceri Nuove di Torino, poi a *Regina Coeli* nell'anno seguente. Il primo labirinto per Levi, dunque, non è la realtà, sulla quale riflette in nome «dell'esigenza del *vero oggettivo*» (p. 50), ma è in prima battuta il carcere vero e proprio. La condizione di prigioniero farà riemergere in lui emozioni tipiche dell'infanzia e gli farà sperimentare una sorta di «zona franca», piena di «calma e serenità» (p. 52), perché non responsabile delle proprie scelte. Eppure, sebbene descritto ai famigliari come un carcere non «poi così tetro» (*ibidem*), capace di proteggere con le sue mura dagli errori dell'uomo libero, la cella romana per Levi diventa fin da subito luogo della sospensione del tempo e dello spazio, dove non si può dipingere, ma solo scrivere, cioè scrivere di pittura, donde le riflessioni sul ritratto, *medium* con cui cerca sé stesso negli altri, e sulla scia dell'immaginazione e della memoria il primo libro, un'autobiografia pittorica. D'altronde – scriverà Levi anni dopo – se grazie alla pittura aveva conosciuto sé stesso, è stata la scrittura ad avergli fatto scoprire il mondo. È proprio l'esperienza del carcere, infatti, che forgia in Levi l'idea della contemporaneità del tempo, riflessione nata dal confronto con la realtà e anche dal trasferimento in Lucania che corrisponderà a sua volta a una nuova fase artistica, «epica e narrativa» (p. 59), una pittura misurata con il reale, perché è solo nell'atto creativo – pittorico o letterario – che si può evadere dalla propria prigione, a tal punto che, per usare le parole di Calvino, «in Levi il metodo dello scrittore e quello del pittore coincidono» (citato a p. 64). Ma a proposito di tempo – si pensi in particolare alle pagine dell'*Orologio* – la seconda prigione di Levi sarà proprio quella della malattia (prima la malaria, poi la cecità), una condizione esistenziale non misurabile dalle lancette dell'orologio e che, abbandonato il Tolstoj letto in carcere, fa riconoscere Levi nel *Tristram Shandy*, così terrorizzato dalla morte che vorrebbe non nascere. Una cella – questa – che chiama in causa il suo aspetto speculare, quello della libertà, della cura, da cercarsi ancora una volta proprio nella creatività interscambiabile e autosufficiente tra stilo e pennello.

Non dissimile da quella leviana della malattia è la prigione di Berto, ma mentre quello di Levi è un *Irrweg* dalle continue connessioni e diramazioni, dal secondo labirinto l'io può uscire solo a patto di non smarrire mai il filo d'Arianna, un cordone ombelicale che, seppur doloroso, esce dal ventre e intesse le pagine del romanzo. Berto, assediato dalla nevrosi, scandaglia gli oscuri anditi del suo inconscio, intrappolato in un passato che si fa minacciosamente eterno presente, gli impedisce di scrivere e lo tiene sotto la spietata egida della costrizione. Nel *Male oscuro*, infatti, di pari passo con la terapia con lo psicanalista Perrotti che ben presto si sostituisce al padre biologico, lo scrittore come un nuovo Prometeo incatenato srotola quel bandolo della sua vita, vissuta fin da bambino all'insegna del senso di colpa inflittogli dal padre, della sciagurata adesione al fascismo e alle guerre mondiali come volontario in Africa, della scrittura scoperta in un campo di concentramento texano, del successo nel '46 con l'etichetta di neorealista e l'acuzie della nevrosi. Con un ritmo compulsivo e torrenziale Berto scrive il suo capolavoro senza sosta, spesso tralasciando la punteggiatura a favore di lunghi periodi che ricalcano le associazioni della psicoanalisi, il che fa supporre alla critica un voluto e cercato richiamo a Joyce – e solo in parte al maestro Svevo –, ennesima gabbia in cui rinchiodare quell'opera che condensa in una dimensione cristallizzata il tempo, in una coesistenza di presenti non così lontana da quella leviana. A ben vedere, infatti, si tratta di un meandro che pare poter mettere in comunicazione i due labirinti e che andrebbe percorso fino in fondo senza perdere il filo per non ritrovarsi davanti a un vicolo cieco.

Di cataloghi, enciclopedie, oggetti e delle parole che li descrivono sono invece fatte le mura del labirinto di Sanguineti che è – per sua stessa definizione – un labirinto in continua costruzione e trasformazione. È un Sanguineti smarrito e allo stesso tempo mimetizzato tra gli infiniti corridoi della *Wunderkammer*, tra le sue molteplici schede lessicografiche, uniche bussole in grado di guidarlo nelle complesse stratificazioni della realtà esterna, quello che qui ci si offre alla vista mentre si muove a proprio agio nel suo dedalo. L'instancabile ricerca sanguinetiana, assieme a

quella «festa carnevalesca della *sua* lingua», come l'ha definita Coletti, sembra infatti suggerirci che la condizione dell'uomo non è tanto quella della prigione o della spirale, bensì quella del labirinto policentrico, poiché esso è l'unico in grado di «traleggere», di «sistemare il disordine» degli «ammassi eterogenei» che non sono nient'altro che noi, «archetipo di ogni architettura» umana (citato a p. 188).

La strada che Nay propone di seguire tra le pagine del volume, allora, non è quella che porta a trovare necessariamente la via d'uscita, spezzare le catene, evadere – distruggendola – dalla fortezza di If per abbracciare il mondo esterno, quanto quella che permette di riportare i quattro scrittori presi in esame nei loro rispettivi labirinti, così analoghi ai nostri dedali interiori, e nei quali insieme a loro ritroviamo anche noi stessi, ugualmente impegnati con i nostri fili d'Arianna a battere gli stessi sentieri, a trovarvi rifugio, a comprenderli e a cercare dialetticamente quel pirandelliano «strappo nel cielo di carta».

Serena Costantini

Ippolito Nievo

Scritti di letteratura

a cura di Attilio Motta

Venezia

Marsilio

2023

ISBN 978-88-297-1946-4

Il volume di Ippolito Nievo intitolato *Scritti di letteratura*, a cura di Attilio Motta, si inserisce nel doppio contesto dell'Edizione Nazionale delle Opere di Nievo, avviata nel 2001 presso la Casa editrice Marsilio e ormai giunta alla sua dodicesima pubblicazione, e del progetto PRIN 2017 *Nievo e la cultura letteraria del Risorgimento: contesti, paradigmi e riscritture (1850-1870)*. Esso raccoglie e presenta, nella forma di testo critico commentato, un totale di trentuno scritti nieviani di argomento letterario. L'insieme degli scritti, selezionati secondo un criterio tematico e riprodotti in ordine cronologico di prima apparizione, fu concepito dall'autore nell'ambito delle sue collaborazioni con dodici diverse testate giornalistiche, a partire dal luglio 1854 al marzo 1860. L'edizione può essere letta, innanzitutto, come una raccolta di scritti giornalistici, e in questo senso appare connessa con l'uscita precedente della stessa collana, il volume *Scritti politici e d'attualità* di Ippolito Nievo, curato dallo stesso Motta (Venezia, Marsilio, 2015).

Per la prima volta sono leggibili in un'unica sede testi nieviani (tutti già editi ma disseminati in varie sedi) «esclusivamente riconducibili a un interesse per la letteratura, a patto di intendere il termine in accezione ampia» (p. 9). Tra questi sono accolte, per citare le inclusioni meno evidenti, tre cronache musicali (si vedano gli scritti n. 2, 3, 4), alcune recensioni a testi tecnici di argomento linguistico (n. 15), agrario (n. 18) o medico (n. 20), due sintesi narrative di romanzi (n. 22 e 24), due recensioni arricchite da esemplificazioni antologiche (n. 17 e 30), due diverse specie di biografie di scrittori (n. 23, 31). Per quanto riguarda i testi n. 17 e 30, *Vittore Hugo e il Quarto Libro delle sue Contemplazioni* e *Il fiore delle canzoni*, sarà interessante notare come siano gli unici rimasti esclusi dal secondo volume delle *Opere* curato da Ugo M. Olivieri (Milano-Napoli, Ricciardi, 2015), che invece accoglie tutti gli altri 29 contributi presenti anche in *Scritti di letteratura*. Considerati da Olivieri come ascrivibili all'opera di Nievo traduttore e non a quella di Nievo giornalista, benché entrambi pubblicati su periodico, i due testi sono invece inclusi da Motta nella silloge proprio per la rilevanza critica costituita dalle parti di commento, perfettamente integrabili nel sistema creato dagli altri scritti (in particolare, il n. 17 sarà da leggersi in raffronto con altre due recensioni dedicate alle *Contemplations* di Hugo, e il n. 30 con il n. 1).

All'utilità dell'edizione Motta contribuisce il valore aggiunto del saggio introduttivo, indispensabile guida alla lettura dei contributi raccolti nel volume ma anche convincente disamina dei nessi ideologici che danno loro risalto e coerenza. In maniera speculare a quanto dichiarato negli *Scritti politici e d'attualità*, ma senza far derivare da ciò una bipartizione netta del *corpus*, Motta distingue nella sua trattazione gli scritti riconducibili alla forma-recensione da uno scritto più teorico, assimilabile a un *pamphlet* o a un breve trattato, per quanto tutt'altro che sistematico. Si tratta del più noto saggio intitolato *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, il primo testo in ordine cronologico e anche l'unico manifesto di poetica riconoscibile all'interno dell'intera produzione nieviana. Motta ne espone con precisione l'articolazione argomentativa, illustra i significati e le funzioni di ogni elemento lessicale di cui è composto il titolo, chiarisce in che termini si possa parlare di ripresa e superamento rispetto ai modelli (non solo Tenca e Gioberti, ma anche Cesare Correnti), interrogandosi riguardo alla natura occasionale del testo, composto da

Nievo sotto una duplice esigenza privata e pubblica. Nonostante la forma e lo sforzo analitico avvicinino gli *Studii* alle successive prove di riflessione politica, quali *Venezia e la libertà d'Italia* e *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale* (si veda p. 22), essi se ne distaccano per la pubblicazione immediata su rivista (in sei puntate tra luglio e agosto 1854 su «L'Alchimista Friulano»), circostanza che invece li accomuna a tutti gli altri testi di *Scritti di letteratura*. Molti sono, in realtà, gli elementi di continuità che legano l'insieme dei contributi di interesse letterario: e Motta sperimenta, nei due capitoli finali della sua *Introduzione*, diversi modi di far interagire i testi della sua edizione. Comincia sottolineando la loro natura occasionale e la varietà di forme che possono assumere, tentando ove possibile di fissare puntuali definizioni: così il lettore è avvisato della presenza di «recensioni multiple, cioè di più pezzi (variati) dedicati alla stessa opera» (p. 25) e di «una recensione plurima, dedicata cioè all'esame in un unico pezzo di più testi» (*ibidem*). Viene poi individuata una sorta di casistica «quanto ai generi e agli autori maggiormente presenti» (p. 26): per questa via, i testi sono raggruppati sotto l'aspetto dei contenuti, e prende risalto la lunga durata di interessi testimoniati già nell'analisi dei primi *Studii*. Infine, Motta riconosce tre nuclei tematici fondamentali a cui tutti gli scritti possono essere ricondotti, «in una coerenza a ben vedere testarda ed eloquente con gli *Studii*»: «il popolo, la lingua e la storia» (p. 30). Le posizioni dell'autore nel dibattito poetico, linguistico e più latamente culturale della sua epoca, per quanto espresse in modo apparentemente discontinuo, risultano dotate di un'organicità e di una coerenza sorprendenti. Prova ne sono gli innumerevoli rimandi interni resi possibili tra i singoli scritti, e che l'editore segnala puntualmente nelle note di commento. Se, oltre a questi, si seguono anche i numerosi riferimenti agli altri saggi contenuti in *Scritti politici e d'attualità*, o ancora a testi di altri autori coevi (quand'è possibile, Motta suggerisce sempre il confronto con recensioni di terzi), allora l'edizione si apre ulteriormente a nuove possibilità di percorsi e letture. La scrittura giornalistica di Nievo contiene infatti un grande numero di riferimenti chiari agli occhi dei contemporanei, ma oggi ambigui se non del tutto oscuri, ai quali Motta dedica la sua paziente esegesi. Anche per questo motivo l'edizione degli *Scritti di letteratura* si presenta come uno strumento indispensabile per gli studi sul Nievo giornalista e critico letterario.

Marta Accardi

Raffaello Palumbo Mosca

Che cos'è la non fiction

Roma

Carocci Editore

2023

ISBN 978-88-290-1964-9

Sempre più spesso gli studiosi ricorrono all'etichetta "non fiction" per inquadrare certa letteratura che punta alla rappresentazione della realtà attraverso la combinazione di elementi finzionali ed elementi fattuali. Il più delle volte si tratta di opere che si potrebbero ascrivere ai generi del romanzo, del resoconto di viaggio o del saggio narrativo, ma che finiscono per sfuggire a una rigida classificazione, dal momento che esibiscono un legame con il vero storico mediato dall'impiego di documenti.

Muoversi in questo *mare magnum* di definizioni è inevitabilmente difficile e rischioso, ma per orientarsi e scongiurare il naufragio ci si può servire del recente libro di Raffaello Palumbo Mosca, intitolato *Che cos'è la non fiction*.

Nelle prime pagine di questo manualetto – pubblicato non a caso nella collana Bussole della casa editrice Carocci – l'autore intende fare chiarezza sul concetto di fiction. In ottica referenziale con "fiction" si intende un discorso inventato, il cui oggetto non sempre corrisponde alla verità extratestuale, ma non è neanche volutamente ingannevole, in quanto non mira alla mistificazione della realtà. Si potrebbe dedurre da qui che tutto quanto non rientri in questa definizione sia "non fiction", come ad esempio il discorso storico, che è l'esposizione oggettiva di un fatto realmente accaduto e la cui oggettività è convalidata dalle fonti documentarie utilizzate e citate. Eppure, richiamando quanto è stato affermato da Carlo Ginzburg, Palumbo Mosca ci ricorda che la storiografia e la letteratura d'invenzione sono due forme di discorso accomunate, sul piano formale, dal largo uso che fanno dei procedimenti retorici. Nelle narrazioni storiche, inoltre, trova spazio anche il verosimile, ovvero la *fictivity* di cui parla Paolo Giovannetti, categoria che si configura come «una sorta di "terra di mezzo" tra storia e invenzione [...] nella quale la narrazione ci presenta situazioni non verificabili empiricamente, ma che, a partire da un dato empirico, sono supposte, in maniera più o meno fondata» (p. 22). D'altronde quanto fosse importante distinguere, all'interno di un discorso storico, gli enunciati di verità da quelli verisimili, lo sapeva già Alessandro Manzoni che, all'interno del suo *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, introdusse infatti formule dubitative come «potrebbe esser benissimo che...», «chi può mai immaginarsi...».

Se già non è possibile porre in contrapposizione netta il racconto d'invenzione e il racconto storico, riconoscendo all'uno e all'altro elementi caratterizzanti, tali da consentire una precisa distinzione tra fiction e non fiction, le difficoltà aumentano ancora quando si guarda a un particolare genere letterario, ovvero al romanzo. Esso «da una parte nasce come finzione; dall'altra si serve della medesima retorica empirica delle narrazioni fattuali» (p. 26), configurandosi così, dal Settecento a oggi, come quel genere che può ospitare diversi gradi di finzionalità – si pensi al romanzo autobiografico, al romanzo storico o al romanzo distopico – raccontando storie credibili dalla forte carica simbolica. Proprio a partire dall'osservazione della natura intrinsecamente ibrida del romanzo, l'autore, quasi in chiusura al primo capitolo, formula una definizione «parziale» delle narrazioni di non fiction: «si tratta di testi che è possibile ascrivere al regime della letterarietà – sia essa, secondo la distinzione di Genette [...], costitutiva o condizionale – e che, nello stesso momento, non rinunciano alla referenzialità propria della narrazione storiografica» (p. 28).

Il secondo capitolo è dedicato invece all'analisi delle origini della recente letteratura di non fiction, i cui prodromi possono essere rintracciati in ambito statunitense, in particolare nelle inchieste dei rappresentanti del *New Journalism* e nel romanzo *A sangue freddo* di Truman Capote. Nato intorno alla metà degli anni Sessanta, in piena Guerra del Vietnam, il termine *New Journalism* non sta a indicare un movimento strutturato, bensì il nuovo modo di raccontare di alcuni giornalisti americani, i quali sentono l'urgenza di restituire un'immagine della realtà che sia più veritiera rispetto a quella fornita dai media ufficiali. Proponendosi di raccontare la verità di un fatto di cronaca, i *new journalists* puntano alla ricostruzione scena per scena, dedicando particolare attenzione ai dettagli, e alla riproduzione realistica dei dialoghi dei partecipanti alla vicenda. Affidano inoltre un ruolo fondamentale alle fonti – accuratamente selezionate – e al punto di vista dei testimoni, poiché l'obiettivo non è più soltanto descrivere un fatto realmente accaduto, ma soprattutto metterne in evidenza l'interpretazione soggettiva di chi vi ha in qualche modo preso parte. Così fortemente indirizzato verso una rappresentazione realistica, il *New Journalism* ha trovato poi un naturale sviluppo in quello che Truman Capote definisce *creative journalism*, ovvero un tipo di romanzo in cui è possibile rintracciare sia un'impostazione giornalistica, corroborata dalla selezione di un fatto realmente accaduto e dalla precisione dei dettagli, sia un taglio narrativo, testimoniato in primo luogo dall'impiego della terza persona. Il modello che ha in mente lo scrittore americano – sottolinea Palumbo Mosca – è «il narratore impersonale di Flaubert» (p. 46): affidando il racconto di una storia vera ad un narratore eterodiegetico, l'autore di *A sangue freddo* elimina la figura del testimone, centrale nei testi del *New journalism*, inaugurando in questo modo il filone narrativo cosiddetto *Non-fiction Novel*.

L'esempio americano diventa occasione per riflettere sulla portata gnoseologica e morale dell'intromissione di elementi fittizi all'interno di un racconto basato su dati e documenti veri. Diverse sono le problematiche legate alla scrittura di non fiction, che Palumbo Mosca non manca di segnalare al lettore: ci si chiede se sia lecito riconoscere una responsabilità morale allo scrittore; ancora, bisognerebbe riflettere sulle modalità con cui chi scrive rispetta «la scrupolosa fedeltà al vero» (p. 54), di importanza fondamentale nelle intenzioni di Capote. C'è chi, come Carrère o Cercas, adottando la narrazione in prima persona, accorcia la distanza tra scrittore e personaggio, preferendo così il vero simbolico al vero storico. L'autore, invece, suggerisce di guardare alla letteratura dell'Ottocento e del Novecento, e al modo in cui gli scrittori si sono confrontati con l'idea della verità, per recuperare quelle «prospettive di lungo periodo» cui allude il titolo del terzo capitolo. Esempio si rivela, in tal senso, il paragrafo dedicato a Leonardo Sciascia, che già nelle *Parrocchie di Regalpetra* riesce a pervenire a una verità che non risiede nelle fonti documentarie – di cui pure si serve – ma «nell'operazione letteraria (e romanzesca), che quei documenti riorganizza, interpreta e, in ultima analisi, smaschera» (p. 70).

Infine, il quarto ed ultimo capitolo offre una rapida panoramica sugli esponenti della non fiction italiana contemporanea, da Sandro Veronesi a Roberto Saviano, che hanno dato avvio al genere in Italia, ad Eraldo Affinati, riconosciuto come il «campione del filone a vocazione etica» (p. 77). Ancora una volta, Palumbo Mosca interviene per segnalare i rischi che inevitabilmente si corrono quando si rende narrativo un fatto realmente accaduto: tra tutti, «il rischio di de-realizzare anche l'evento che [si] racconta» (p. 84). Bisognerebbe chiarire che «l'elemento referenziale è, insomma, solamente il punto di partenza, e ciò che conta non è l'esattezza documentale, ma la verità (morale e saggistica) cui la narrazione (anche attraverso la finzione) tende» (p. 85). Lo studioso auspica un approccio di respiro più ampio per gli scrittori di non fiction, perché si dovrebbe guardare alle opere, «come risultante di una fitta rete di rapporti di relazione e contrasto dei diversi generi tra loro. Relazioni che, di fatto, sono l'opera stessa» (p. 92).

Edoardo Panei

Giulia Perosa

Gadda e il paesaggio. Modi, funzioni, prospettive

Milano-Udine

Mimesis

2023

ISBN 9791222301884

Che il paesaggio rivesta un'importanza primaria nella narrativa di Gadda – e a tratti possa esserne considerato un elemento costitutivo – è un dato che la critica ha sempre assunto con una certa consapevolezza. Tuttavia, finora non era stata compiuta nessun'indagine di carattere monografico sul paesaggio nell'intero *corpus* gaddiano; lo studio di Giulia Perosa si propone di assolvere questo compito. Data la porosità della nozione di paesaggio, l'autrice ha avvertito la necessità di definire strumenti e ambito di analisi. Il volume è perciò aperto da un prologo dove vengono avanzate alcune proposte metodologiche, che confluiscono nella definizione, elaborata sulla scorta di Lotman e Jakob, di paesaggio come «una delimitazione dello spazio operata dallo sguardo di un osservatore» (p. 14). Questa concezione viene però messa di fronte alle peculiarità del testo gaddiano, in cui soggetto osservante e realtà osservata, com'è noto, sono difficilmente riducibili a una secca dicotomia soggetto/oggetto. Pertanto, Perosa rimarca subito l'opportunità di ibridare quest'approccio con altri apporti metodologici, come la narratologia, e, in questa cornice, gli strumenti dell'analisi stilistica. La prospettiva d'indagine deve dunque tener conto «della tipologia di paesaggio descritto, della ricorrenza di alcuni motivi e del loro significato nella compagine testuale» (p. 30), oltre che, naturalmente, del genere letterario, al fine di tracciare una linea evolutiva del paesaggio gaddiano, nella convinzione che sia un «punto d'osservazione ideale per sondarne l'opera nella sua complessità» (p. 31). La successione delle opere prese in esame è perciò raggruppata in tre grandi sezioni, a loro volta suddivise in paragrafi e sottoparagrafi: *Il paesaggio di guerra*, *Paesaggi d'occasione e brevitatis* e *Il paesaggio nella finzione narrativa*.

Nella prima di queste, la rappresentazione paesaggistica è messa in relazione alla genesi della scrittura gaddiana, che si inserisce nella dialettica paesaggio-memoria-scrittura. L'analisi muove qui dall'assunto, largamente condiviso, secondo cui la scrittura gaddiana nasce come risarcimento, compensazione del trauma, portandolo a tornare ricorsivamente sulle memorie del tormento, ma, di riflesso, anche sulle ore di orgoglio e di esaltazione: in particolare nel *Castello*, il “diario impossibile”, dove i moduli paesaggistici divengono «immagine della guerra desiderata» (p. 49). Allo stesso modo, e nello stesso torno d'anni, questi elementi che avevano caratterizzato la rappresentazione paesaggistica durante la guerra vengono rielaborati come sfondo di alcuni capitoli della *Meccanica*, divenendo dunque funzionali a una narrazione. Qui l'autrice mette efficacemente in luce le modalità di risemantizzazione di determinate tessere descrittive del *Giornale*, in particolare quelle incentrate sulla devastazione del paesaggio causata dalla guerra, attuata non solo mediante un'accentuazione dei dati connotativi, ma anche attraverso la contrapposizione coi paesaggi vicentini. In particolare, in questi scorci l'utilizzo di temi, *topoi* e stilemi soprattutto dannunziani conferisca ai paesaggi un ispessimento semantico, che si riverbera, in senso opposto, sui *loci horridi*, i paesaggi sconvolti dalla guerra. Dato, questo, presente *in nuce* già nel *Giornale*, e destinato a un significativo sviluppo nelle opere successive.

La seconda sezione affronta il problema delle declinazioni del paesaggio nella galassia costituita dagli scritti compresi fra gli anni Trenta e Quaranta: si tratta di tipologie testuali non inquadrabili con precisione in un determinato genere, ma accomunate dal fatto di nascere come progetto unitario, e confluire poi in riviste o quotidiani separatamente, oppure come prose autonome – è il

caso di molti dei resoconti di viaggio – e solo in seguito comprese in volumi. In questa costellazione di frammenti, Perosa tuttavia individua alcune costanti tematiche, comuni anche ad altri lavori gaddiani, realmente comprensibili solo se inserite in un sistema di riferimento più ampio, che attraversi l'opera gaddiana: «l'idea che il paesaggio possieda qualcosa di “strettamente correlato alla presenza e ai destini degli esseri umani”» (p. 115), e sia dunque legato alla storia, dell'uomo sì, ma soprattutto dell'Italia e del lavoro italiano come nesso del rapporto fra gli italiani e la loro terra. È in questa chiave che vengono lette prose dal tono spesso lirico come *Terra lombarda*, o dove il gusto per la digressione tende a dilatare la descrizione in narrazione, come poi avverrà nei romanzi, o ancora caratterizzate dallo spirito patriottico e dagli intenti celebrativi delle opere del regime sotteschi, come *La colonizzazione del latifondo siciliano* o di *Crociera mediterranea*. L'idea di dipendenza reciproca fra l'uomo e il suo ambiente è poi alla base delle prose urbane milanesi, che Perosa legge in parallelo alle analoghe ambientazioni dei romanzi e racconti; con la differenza, però, che qui il paesaggio non è, come invece nelle narrazioni, un funzionale allestimento scenico, ma è il soggetto principale della rappresentazione.

Il tema del paesaggio urbano rappresenta il ponte che conduce l'indagine, nella terza sezione, alle grandi narrazioni. Nelle prose ascrivibili al cantiere del *Fulmine sul 220* l'autrice riscontra un duplice impiego delle tessere paesaggistiche: da un lato una rifunzionalizzazione come sfondo scenico di tono elegiaco di alcuni luoghi di Milano; dall'altro, l'uso in funzione satirica di motivi caratteristici della campagna lombarda. In particolare, ciò che evidenzia Perosa è il costante adeguamento del paesaggio alle esigenze narrative: ad esempio, è attraverso precisi accorgimenti descrittivi che in *Al parco, in una sera di maggio* «la conformazione paesaggistica illumina il profondo conflitto» (p. 183), che ammanta di malinconica bellezza l'inquietudine di Elsa. L'autrice approfondisce poi la questione, evidenziando come questo stretto nesso tra il determinarsi del personaggio nella sua psicologia e la rappresentazione paesaggistica assume un'importanza ancora maggiore nella *Cognizione del dolore*, dove «la descrizione paesaggistica» si configura addirittura «come una strategia rivelatrice di significati profondi» (p. 220), essendo peraltro strettamente intrecciati alla profonda struttura temporale della storia e, di conseguenza, all'intelaiatura semantica. Il legame con la “verità del testo” costituisce infine il fulcro dell'analisi del paesaggio nel *Pasticciaccio*, che, impostata sulla dialettica fra città e campagna, in cui si assiste a una rarefazione delle relazioni urbane, diviene carico, anche a livello simbolico, delle latenze del male. In conclusione, il principale merito del saggio consiste nell'aver saputo bilanciare l'esigenza interpretativa con quella descrittiva dell'oggetto della ricerca, non limitandosi dunque a registrare le variazioni della rappresentazione paesaggistica nel *corpus* dell'autore, ma sfruttando anzi il paesaggio come lente attraverso cui evidenziare determinate caratteristiche delle opere trattate, come ad esempio nel caso della *Cognizione*. Nel fare ciò, la ricerca è senz'altro ampia e analiticamente documentata. Semmai, si può rimarcare un eccesso di oggettivizzazione, in cui l'autrice talvolta cade nel tentativo, legittimo, di evitare un approccio impressionistico o eccessivamente descrittivo. In altri termini, talvolta l'analisi delle opere di Gadda come meccanismi, invece che come organismi, lascia sullo sfondo l'unità che si desidererebbe dopo un'analisi approfondita e acuta come quella di Giulia Perosa. Si tratta però di qualcosa di facilmente emendabile dall'intelligenza del lettore, che non avrà difficoltà a comprendere gli utili rilievi di Perosa nella sintesi più ampia della conoscenza di Gadda; rilievi che consentono di ricostruire per la prima volta un generale inquadramento di un tema fondamentale com'è il paesaggio nell'opera gaddiana.

Stefano Lazzarin

Mattia Petricola

I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction

Pisa

Edizioni ETS

2023

ISBN 978-88-46765-69-7

Si potrebbe cominciare con il gioco di parole nel titolo di una pubblicazione uscita soltanto qualche mese fa: nel numero speciale della rivista online «Perspectives Médiévales» – 44, 2023, a cura di B. Essary, F. Fonio, S. Martin-Mercier, V. Dominguez-Guillaume, S. Douchet – sul tema *Dantastique! Images et imaginaires dantesques*, si legge un articolo di Valentina Rovere intitolato *Sovra(bbon)Dante: riscritture e rimediazioni della «Commedia» nel settimo centenario della morte di Dante* (<https://journals.openedition.org/peme/49246>, ultimo accesso 21/01/2024). Chiunque segua anche da lontano le attualità dantesche e soprattutto pop-dantesche troverà forse qualcosa da ridire sul *calembour*, un po' facile, ma non sulla sostanza del medesimo: è innegabile che *Dante oggi* – secondo il titolo tuttora attuale di un famoso saggio di Gianfranco Contini (*Dante oggi*, «Corriere della Sera», 30 luglio 1965, poi in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 363-367) – sia una presenza sovrabbonDante; ed è vero, inoltre, che i due settecentenari, quello del 2015 ma ancor più quello del 2021, hanno prodotto una marea di pubblicazioni, non sempre indispensabili. Il libro di Petricola qui recensito, invece, mi pare lo sia; provo di seguito a elencare i motivi per cui si tratta di un lavoro al tempo stesso originale e rigoroso.

In primo luogo, Petricola ha individuato una nicchia finora poco frequentata: quella del Dante fantasy e ancor più quella del Dante per la fan fiction. Dante è in effetti una presenza fissa in tutto l'universo culturale, ancor prima che mediale o letterario, che possiamo designare per l'appunto con il termine 'fantasy', e nella fattispecie – con un altro facile gioco di parole, del quale sono l'unico responsabile – nel fantasy del fandom: eppure, finora non esisteva nessuna indagine specifica su questo fenomeno. La lacuna si può dire colmata; ai due «macro-generi o modalità narrative» citati, fantasy e fan fiction (Petricola, p. 9), si aggiunge del resto l'horror soprannaturale, che Petricola considera come «una sorta di tappa intermedia» (p. 10), e la cui permeabilità da parte dell'immaginario dantesco dipende da non poche ragioni culturali, prima fra tutte la secolarizzazione delle società occidentali (cfr. p. 11: in un mondo che ha smesso da tempo di credere nell'aldilà, «l'inferno dantesco [...] [si è] trasforma[to] in deposito postmoderno di scenari da incubo e mostri spaventosi»).

Sempre a proposito dei macro-generi del fantasy e della fan fiction, e sebbene l'aspetto tassonomico non costituisca il *focus* precipuo del libro di Petricola, si noterà che *I mondi dell'Oltremondo* compie un percorso affascinante tra generi, modi, tipologie, classificazioni d'ogni sorta e d'ogni colore, che l'autore non considera mai in modo dogmatico, ma fra i quali si muove al contrario con agevolezza e flessibilità. Segnalo la discussione su quell'oggetto teorico ai limiti dell'inafferrabilità che è la *fantastic fiction* – o *post-genre fantastic*, o in francese, e al plurale, *littératures de l'imaginaire* – ovvero la categoria una e trina che comprende fantascienza, fantasy e horror, sulla quale hanno riflettuto soprattutto gli studiosi angloamericani (cfr. pp. 26-27); e l'analisi del romanzo di Kim Paffenroth *Valley of the Dead* (2010), rivelato all'interesse dei pop-dantisti da un bel saggio di Filippo Fonio (cfr. F. Fonio, *La Divina splatter Commedia: Dante, l'anima dannata, il morto vivente*, in S. Lazzarin (a cura di), *Dante trash. Sulla desacralizzazione della «Commedia» nella cultura contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli, 2021, pp. 61-80), ma che Petricola

reinterpreta con finezza e, di nuovo, originalità. In Paffenroth, Petricola rileva la presenza dello splatter puro (cfr. per esempio la scena riportata in Petricola, pp. 84-85), cioè di un elemento che rimanda, più che al fantasy, alla letteratura d'orrore (cfr. p. 82: «In termini di generi letterari, *Valley of the Dead* si apparenta forse più all'horror sovranaturale che al fantasy in senso "stretto"»). Ma al tempo stesso, «la contaminazione operata da Paffenroth tra l'orizzonte immaginativo dell'*Inferno* e quello dell'apocalisse zombie [...] raggiung[e] effetti drammatici che trascendono il binomio horror-splatter» (p. 92). Così, per esempio, «[l]a "infinite, sleepless sadness" che il morto vivente suscita in Dante [nel cap. 12 di *Valley of the Dead*] si apparenta forse più alla "tristezza" spesso associata – anche se con un significato non del tutto sovrapponibile a quello che la parola possiede nell'italiano di oggi – alle anime dell'*Inferno* dantesco, che non alla condizione dei morti viventi che si incontrano di solito nella *zombie fiction*» (pp. 92-93). Conclusivamente, Petricola preferisce «definire *Valley of the Dead*, in termini sfumati, come una riscrittura o reinvenzione dell'*Inferno* in chiave zombie che si muove tra l'horror sovranaturale, lo splatter e il dramma psicologico» (p. 95): e chi lo ha seguito nella sua argomentazione non potrà che dirsi d'accordo. Ma soprattutto, per concludere sui generi letterari e la relativa nomenclatura, ancora più persuasiva, direi perfino avvincente, è la parte del libro in cui Petricola si sofferma sul sistema generico soggiacente al fandom: che è «profondamente diverso tanto da quello usato nel mercato editoriale, quanto da quello adottato dalla critica letteraria accademica» (p. 105), e appare «assolutamente peculiar[e] e, in larga parte, present[e] solo in questa categoria di testi narrativi» (p. 104). È il caso della «tripartizione gen/het/slash» (p. 106); ma anche di molti altri esempi del «vasto apparato di tassonomie, definizioni e concetti» sotteso alla fan fiction (esempi che l'autore fornisce sempre a p. 106). Petricola sottolinea a ragione «[l']influenza determinante che la teoria letteraria della fan fiction esercita nel dare concretamente forma tanto alla creazione che alla ricezione di questi testi» (p. 107).

Il fandom dantesco, appunto: ovvero la comunità di fan di Dante e della *Commedia*; questo è l'autentico cuore pulsante del libro in esame. Quello delle «fan fiction dantesche» è «un campo che, ad oggi, quasi nessuno ha esplorato» (p. 97); Petricola vi si immerge con appassionata competenza, conducendo le prime perlustrazioni di questo vasto reame della testualità online. I caratteri sono quelli di ogni fandom: la testualità «allargata», «la [...] natura spesso collettiva, collaborativa e conflittuale», la «strettissima prossimità (spesso, ma non necessariamente, amichevole)» che esiste fra chi crea i testi e chi li riceve e ne fruisce (p. 98), ma anche l'aspetto giuridico «che determina in modo fondamentale l'orizzonte della fanfiction» (p. 100), cioè la questione dei diritti d'autore – «la circolazione attraverso canali esterni all'editoria commerciale» è infatti «una caratteristica definitoria essenziale della fan fiction» (p. 102). Quanto all'esemplificazione, si va dal crossover *If The Sun Caught Icarus* dell'utente di fan fiction dantesstarsxxxii, che ibrida la *Commedia* e l'universo narrativo di Harry Potter (cfr. pp. 110 sgg.), alla fan fiction *If Dante had a beta reader* di Dusk Peterson (cfr. pp. 115 sgg.), dove, sulla scorta di un famoso pezzo del *Diario minimo* di Umberto Eco (cfr. U. Eco, *Dolenti declinare (rapporti di lettura all'editore)* [1972], in Idem, *Diario minimo* [1963], Milano, Bompiani, 1992, pp. 142-152, e su Dante, pp. 145-146), si immagina «che Dante sia un autore di fan fiction che ha inviato il manoscritto della *Commedia* a un *beta reader*, ossia a una persona incaricata di dare un giudizio preliminare sul testo e suggerire aggiustamenti prima che venga pubblicato in un archivio online. Il testo di *If Dante had a beta reader* è appunto la lunga mail con cui il beta reader invia i propri commenti a Dante, divisi in opinioni generali sull'opera e osservazioni puntuali su singoli versi» (Petricola, p. 115). Si trova qui fra l'altro la divertente, ma anche significativa, rivisitazione di Beatrice nei panni di *dominatrix* (secondo la terminologia BDSM); e più oltre, nel commento di un altro utente al medesimo *If Dante had a beta reader*, la reinterpretazione di tutta la *Commedia* come «*self-insert revenge fic[tion]*», cioè «una fantasia di *self-insertion* prodotta dal Dante-poeta [...] allo scopo di vendicarsi di persone a lui note ("revenge fic[tion]"), immaginando per loro tormenti infernali» (p. 120). In queste e altre

trasformazioni contemporanee e ipercontemporanee del testo dantesco – per esempio le fan fiction basate su personaggi fragili, insicuri, tutt’altro che perfetti, che sperimentano «forme alternative di attrazione rispetto a quelle che vigono nel mondo primario, le quali dipendono da canoni di bellezza e comportamento rigidamente eteronormativi» (p. 122), oppure le «appropriazioni dantesche in senso pornografico» (p. 124) – assistiamo all’incontro fecondo «tra ricezione dantesca e culture di internet», che è all’origine di «alcune delle più sorprendenti, originali e dissacranti appropriazioni della *Commedia* che siano mai state prodotte» (p. 97). A tal proposito, vale la pena di menzionare, fra le pagine conclusive del libro, quella (cfr. p. 128) in cui Petricola riassume i motivi per cui le fan fiction di argomento dantesco dovrebbero suscitare il nostro interesse. L’autore sottolinea qui indirettamente l’importanza del proprio oggetto di studio, mentre descrive il funzionamento specifico del fandom dantesco nei termini seguenti: «il fandom dantesco funzion[a] come uno spazio ermeneutico alternativo a quello accademico che si alimenta della produzione e fruizione di trasposizioni testuali in forma prevalentemente narrativa. Attraverso queste pratiche trasformative, i membri di un fandom reclamano il diritto a manipolare, reinventare e fare propri i testi che amano, spesso elaborando tracce e indizi che [...] riconoscono come già tematizzati, in forma più o meno celata, nel testo-sorgente stesso». Sarebbe perciò sbagliato valutare gli «schemi narratologici e [...] procedimenti ermeneutici» del fandom dantesco con il metro di giudizio della critica accademica: «Si tratta di procedimenti che il mondo accademico potrà giudicare sbagliati o inutili o addirittura dannosi per una “corretta” lettura della *Commedia* [...] ma che non per questo sono da ritenersi indegni di legittimità culturale. La fan fiction è infatti la pratica che forse più di ogni altra contribuisce oggi a riattivare il potenziale immaginativo della *Commedia*, attualizzandolo nelle forme più disparate attraverso l’applicazione di una precisa grammatica della creatività. L’esistenza di un fandom dantesco che produce testi trasformativi dimostra come i significati generati dalla lettura del poema di Dante possano proliferare al di fuori della scuola e dell’accademia, al di fuori della cultura cosiddetta “alta” e al di fuori delle rigide forme “iconizzate”» che ha assunto nel tempo l’interpretazione della *Commedia*. «Attraverso la fan fiction, la *Commedia* (ri)diventa così un testo da leggere con interesse, passione e spirito di investigazione – (ri)diventa, in altre parole, puramente e semplicemente, una fonte di piacere – nonché il punto di partenza di un’esperienza estetica e cognitiva dotata di una pragmatica forte, che conduce ad interrogare se stessi e il mondo». Ho abbondato nel citare da questa vera e propria arringa – ma pacata, senza sali polemici o eccessi rivendicativi, come è nello stile di parola e di pensiero dell’autore dei *Mondi dell’oltremondo* – in favore del «diritto di cittadinanza culturale» di tutte le trasformazioni del testo dantesco (p. 131), perché la sottoscrivo pienamente: e credo che, a parte il suo evidente valore per così dire ‘ideologico’, ne abbia anche uno metodologico ed ermeneutico; che sia insomma un utile viatico all’esercizio della critica intellettuale oggi.

Ma l’indagine sulla cultura popolare e intermediale, o appunto l’esplorazione del giardino segreto (per l’accademia) del fandom, non significa che l’interprete debba confinare nel dimenticatoio i cosiddetti ‘classici’, né lo esime dal leggersi, fra le altre cose, anche la *Commedia*... Sembrerebbe una *lapalissade*; eppure a più riprese, nel corso del viaggio testuale e mediale intrapreso da Petricola, ci si imbatte in studiosi e saggisti per i quali, evidentemente, ciò che sembra lapalissiano non lo è. Così Kim Paffenroth, che nei panni di studioso fraintende completamente il senso della perifrasi dantesca – entrata, si sa, in proverbio – *il ben de l’intelletto*, e moltiplica le letture francamente decontestualizzanti e sbagliate, delineando nell’insieme «una visione “postmoderna” che tiene forse troppo poco in considerazione la natura profondamente e necessariamente medievale della *Commedia*» (p. 79). E così Andrew McNeely, che trasforma il Sommo Poeta in un precursore dell’etica individualista protestante, laddove le posizioni dantesche sull’indulgenza e sul pentimento sono pienamente spiegabili in base ai principi dell’ortodossia cristiana: con stile e cortesia da gentleman, Petricola definisce la sua interpretazione «affascinante» (p. 46), ma chi scrive la giudica anacronistica e decisamente erronea. Il fatto è che il pop-dantista – se mi si passa l’espressione –

non può permettersi di rivolgere lo sguardo *soltanto* alle trasformazioni del testo dantesco: ha bisogno, al contrario, di conoscere e possibilmente padroneggiare i paradigmi culturali dell'epoca di Dante come della nostra, e la cultura cosiddetta 'bassa' come quella 'alta'; e deve – di nuovo: nella misura del possibile – aver contezza delle reti intertestuali, ibridazioni e mescolazioni che caratterizzano sempre più spesso la cultura 'alta' e la cultura 'bassa' nell'ipercontemporaneità. Non tutti coloro che si occupano di questo vasto settore del campo culturale hanno, ahimè, una tale consapevolezza della complessità, che invece possiede l'autore dei *Mondi dell'oltremondo*. Ci sarebbero molte altre cose da dire del libro di Petricola; ma è tempo di chiudere questa scheda fin troppo prolissa. Dirò, in estrema sintesi, che dei *Mondi dell'oltremondo* si sentiva la mancanza – e mi pare sia il più bell'elogio che si possa fare, oggi, a un libro di argomento pop-dantesco.

Samuele Maffei

Gian Luca Picconi

La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività

Roma

Tic Edizioni

2020

ISBN 9788898960248

Edito nel 2020 come primo volume della collana «Gli alberi» diretta da Michele Zaffarano per Tic Edizioni, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività* di Gian Luca Picconi risulta essere, ad oggi, la più efficace dissertazione intorno alle categorie che raccolgono le spinte oltranziste e propulsive della attuale scrittura (non diremo, *lato sensu*, “poesia”) extrasistemica: “scrittura non assertiva”, “scrittura di ricerca”, “poesia di ricerca” e simili. Il testo, coerentemente distribuito in cinque capitoli – *Introduzione, Storia, Pragmatica, Ideologia e Conclusione* –, è animato da un atteggiamento indagatorio che ben si addice alla materia trattata – fare scrittura di ricerca significa fare ricerca, figurarsi fare ricerca sulla scrittura di ricerca –, mai pago dei suoi pronunciamenti, in un’*allure* antidogmatica e consapevolmente eteronoma avvertibile sin dall’*Introduzione*, cui pare conferito il compito di svelare l’entità delle costanti denunciate nel titolo – cornice, testo, pragmatica, non assertività – risalendo finanche alla (de)ontologia del concetto di *arte*. Il libro si apre, infatti, con una citazione da Tiziana Andina (*Filosofie dell’arte. Da Hegel a Danto*, Roma, Carocci, 2012), secondo cui «un’opera d’arte è un oggetto sociale e storico» (p. 1), e procede, restringendo il campo d’indagine all’istituzione letteraria, a definire – con Agamben, Firth, Cometti ed Eco – il testo in quanto *dispositivo* simbolico contestualizzato che sottende pragmaticamente un atto comunicativo, la cui ricezione sarebbe affidata al dispiegarsi di alcuni *fattori di letterarietà*, i quali «costruiscono [...] una cornice di fruizione» (p. 8). A partire da queste premesse, il lavoro di Picconi scommette sulla possibilità di smascherare la cornice di fruizione di quei testi che hanno come obiettivo la destituzione dell’incorniciamento poetico tradizionale, quelli cioè che, non senza l’oscillazione terminologica connaturata al concetto, vengono definiti “non-assertivi” o “di ricerca”.

Il primo vero capitolo del volume ripercorre la *Storia* della scrittura non-assertiva, restituendo chiaramente e con probante argomentazione la portata nominalistica della questione, dall’aurorale radunarsi di alcuni autori intorno al volume della rivista svedese «OEI» *Icke-bekräftande skrivande! Scrittura non-assertiva!* (2015), alla trasformazione dell’etichetta in progetto militante, alle reazioni poco accondiscendenti della critica letteraria. Accettata, con Bourdieu, la tesi secondo cui ogni raggruppamento intorno a una categoria è sovradeterminato, la disamina attraversa la profondità storica e terminologica delle nomenclature “scrittura non-assertiva” e “scrittura di ricerca”, prima a partire dall’oggetto ‘scrittura’ secondo la barthesiana distinzione tra questa e lo ‘stile’, poi addentrandosi sincronicamente e diacronicamente nella significazione dei sintagmi ‘di ricerca’ e ‘non assertiva’, funzionali a definire i due estremi dello stesso movimento pragmatico, rispettivamente quello produttivo-operante e quello ricettivo di decrittazione: «Se *scrittura di ricerca* individua una modalità di lavoro, *scrittura non-assertiva* individua non tanto una modalità di scrittura, ma di lettura e di decodifica del testo: ossia descrive la cornice pragmatica e l’intendimento illocutivo e perlocutivo» (p. 37).

Alla definizione problematizzata di queste categorie aprioristicamente concepite, segue, nel terzo capitolo – il più corposo – intitolato *Pragmatica*, il tentativo di indicare gli effetti di cornice e le

intenzioni pragmatiche che accomunano i testi degli scrittori di ricerca, vale a dire le modalità attraverso cui essi contraddicono l'incorniciamento lirico fintamente esibito. L'attendibilità e la persuasività dell'indagine sono rafforzate dall'esposizione di alcuni *exempla* di testi non assertivi e assertivi a contrasto (Marco Giovenale e Carlo Bordini vs Maria Borio e Vito M. Bonito), utile a determinare in filigrana lo scarto reciproco, quindi a individuare i procedimenti messi in atto dai primi a discapito dei secondi, tramite quell'*intermittenza* di attivazione e disattivazione delle inferenze del lettore implicito sulla cornice lirica che favorisce uno specifico effetto di straniamento parodico e metatestuale.

Non solo: se il procedimento sottrattivo dei primi paragrafi conduce all'agnizione delle finalità pragmaticamente dissacranti che la scrittura di ricerca consegue ai danni dell'incorniciamento tradizionale, la tensione catalizzatrice dei secondi polarizza intorno al concetto di "opacità" lo specifico letterario – nel senso materialistico dell'avvolpiano – che accomuna la tendenza – qui con Benjamin – non assertiva. Opacità anzitutto come abolizione radicale del concetto tradizionale di esteticità – «questa poesia non è una poesia, sembra dire ogni testo di ricerca» (p. 62) – e conseguente «violazione delle regole deontologiche della testualità estetica» (p. 67), a partire dalla canonica corrispondenza tra l'intenzione dell'autore e l'intenzione dell'opera, prontamente sovvertita dalla compresenza dialettica e volutamente disorientante di meccanismi di *débrayage* e di *embrayage*.

Una volta definite le intenzioni pragmatiche della scrittura di ricerca, il saggio procede, abbastanza linearmente, all'analisi delle caratteristiche dei testi dei singoli autori: da *Storie del pavimento* (Tic Edizioni, 2019) di Gherardo Bortolotti, il cui inquadramento nel genere narrativo, ingannevolmente esplicitato da alcuni fattori testuali (la prosa breve, l'imperfetto, il protagonista) e paratestuali (la progressione cronologica), cozza con un diffuso effetto di opacità semantica, a suggerire «l'idea che Bortolotti si rivolga a lettori esperti di opacità, metatestualità, cornici: ossia lettori di poesia» (p. 73); a *Punu* (Arcipelago itaca, 2018) di Silvia Tripodi, che installa, sin dall'avvertenza contenuta nel peritesto (segnatamente nel segnalibro), secondo cui «le irregolarità presenti nel testo sono deformazioni linguistiche volute dall'autrice», un processo di *débrayage ideologico* laddove «introduce un elemento di voicing che sembra l'accusa di un lettore nei confronti dell'autore astratto: "come mai alterna un uso corretto della lingua / ma sembra anche una extracomunitaria"» (pp. 76-77); a *Cinque testi tra cui gli alberi più uno* (Benway Series, 2013) di Michele Zaffarano, ove è proprio l'eccesso di trasparenza, portata ai limiti del tautologico, del metatestuale (e quindi dell'ironico), a determinare, per contrasto rispetto all'impalcatura lirica in cui volutamente si iscrive, l'opacità come fattore connaturato alla «duplicità di inquadramento pragmatico: da un lato la comunicazione piana di un messaggio che è solo denotazione, dall'altro la collocazione in un genere testuale in cui tutto è connotazione» (p. 79).

Dopo aver svelato con rigore filologico e tenacia argomentativa le istanze pragmatiche che gli autori di ricerca attivano per conseguire l'opacizzazione del testo, Picconi passa in rassegna gli effetti di cornice che queste producono, vale a dire l'allestimento ai margini del dispositivo di un virgolettato, atto a segnalare «che quanto letto non va ascritto all'autore né è un frammento di mondo possibile coronato e incorniciato a uso di un certo gruppo di lettori, ma piuttosto un frammento di mondo reale che è stato isolato e sputato fuori» (pp. 63-64), garantendo al lettore, nel momento della fruizione, un effetto di straniamento e insieme «un percorso di emancipazione: dalla e attraverso la cornice» (p. 85).

Il quarto capitolo del saggio, intitolato *Ideologia*, si propone, dichiaratamente e con una con una evidente coscienza materialistico-sanguinetiana, di «individuare quale ideologia solleciti, organizzi e informi la selezione dei tratti che devono produrre l'effetto cornice; e quale ideologia l'effetto cornice stesso suggerisca, nella sua interpellazione del lettore» (p. 90). Ancora una volta, alla designazione dello specifico non-assertivo è delegato un *modus operandi* che procede in negativo, nel tentativo di dedurre il sé dall'altro da sé, il concetto dall'anti-concetto, l'ideologia sottesa alla cornice "di ricerca"

da quella implicata nella cornice più tradizionalmente lirica. A rafforzare ulteriormente la validità e la pertinenza dell'approccio contrastivo contribuisce la scelta, sul versante assertivo, di due esempi riconducibili a una poetica che non si volge al lirismo con tentacolare accondiscendenza, ma che anzi ne restituisce una versione problematizzata, pur finendo per ricadere, nelle sue intenzioni pragmatiche e nei suoi fattori di incorniciamento, in quella diretta corrispondenza tra poesia e verità su cui si impernia il discorso poetico tradizionale, «da Celan a Mesa» (p. 93): il primo testo di *La pura superficie* (Donzelli, 2017) di Guido Mazzoni e *Tutto accade ovunque* (Aragno, 2016) di Italo Testa.

A fare da contraltare, sul versante della scrittura di ricerca o non assertiva, Picconi pone, per la loro esemplarità, *Avventure minime* (Transeuropa, 2014) di Alessandro Broggi – un progetto che, agendo attraverso una calcolata operazione di *cut-up* e mirando alla realizzazione di un linguaggio a grado zero, «svuota e depattemizza il proprio discorso [...] per mostrare l'ideologia come impalcatura vuota del linguaggio, e procedere a una anestetizzazione di questa ideologia» (p. 106) –, *Power Pose* (Edizioni del Verri, 2017) di Michele Zaffarano – ove la messa a tema del concetto stesso di *assertività* sembra produrre una «polarizzazione ideologica» (p. 111), dimostrando che «la sua [di Zaffarano] poesia non vuole essere l'equivalente di un discorso teorico, ma della prassi» (*ibidem*) – e la sezione *Le mie poesie* de *La grande anitra* (Oèdipus, 2013) di Andrea Inglese – in cui la precarietà del rapporto tra autorialità e enunciazione, oltre a essere denunciata nel frontespizio, contraddicendo il possessivo *mie* del titolo con la specificazione sottostante, e in tondo, «di | Guardiano notturno», è rincarata, nel testo, dalla meta-presenza dell'operatore-poeta e dello spazio-poesia, così da produrre, nel vorticoso circuito autore-io-poeta-guardiano, «una virgolettatura in parte finzionale, in parte ideologica» (p. 113).

In *Conclusioni*, a compendiare questo utilissimo studio sull'attuale produzione anti-lirica, Picconi propone una ricognizione sulle categorie “non-assertività” e “scrittura di ricerca”, intendendo la prima come «un particolare tipo di operazione estetica metaumoristica, basata su una sorta di lettura letterale, ma condizionata, del testo» (p. 115), e attribuendo la seconda «a un gruppo di autori che, sulla scorta di una denominazione preesistente, hanno tentato di elaborare una ideologia estetica comune, caratterizzata da alcuni punti fermi: la postulazione [...] di una cornice di fruizione basata su quella lirica [...]; trattamento della voce autoriale come enunciazione ecoica, quindi ironica; sfruttamento di risorse retoriche alternative alla metafora; introduzione e messa a testo di paradossi logici; modifica della cornice pragmatica mediante l'accoglienza di tratti spuri [...]; tendenziale abolizione, per via pragmatica, della distinzione tra testo letterario e testo non letterario» (pp. 127-128).

Giuseppe Marrone

Giancarlo Pontiggia

«*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*

Pisa

Edizioni ETS

2021

ISBN 978-88-4676-234-4

Incompresi, all'uscita quasi del tutto ignorati dalla critica – varrà la pena ricordare però la fondamentale recensione firmata da Mario Untersteiner sull'«Educazione politica» – con grande rammarico dell'autore, più tardi riscoperti e divenuti di fatto uno dei poli di maggior interesse della critica pavesiana, i *Dialoghi con Leucò* sono notoriamente l'opera che Pavese ha più amato, al punto da ritenerla il proprio «biglietto da visita presso i posteri». Nel suo libro Giancarlo Pontiggia offre per la prima volta un commento complessivo dei ventisette «dialoghetti» (pp. 23-235), preceduto da un'approfondita *Introduzione* (pp. 9-22).

La peculiare scelta di Pontiggia di procedere secondo l'ordine di composizione piuttosto che rispettando la disposizione finale scelta da Pavese, con l'intento dichiarato di «scendere più a fondo nell'officina pavesiana, al fine di cogliere [...] i nessi fantastici e tematici che legano i singoli dialoghi [...] nel loro nascere intuitivo e germinante» (p. 20), si rivela particolarmente felice. Di ciascun dialogo, dopo aver fornito i termini cronologici entro cui si situa la stesura, sempre appuntati da Pavese con meticolosa precisione e caratterizzati da una serrata progressione con soste rare e piuttosto brevi, Pontiggia offre una lettura sempre attenta, caratterizzata da un acume e da una rara sensibilità che fanno spesso emergere dal testo pavesiano spunti nuovi o comunque poco considerati dalla critica. È il caso ad esempio de *Le streghe*, che ha come protagoniste Circe e Leucotea, viene redatto tra il 13 e il 15 dicembre 1945, all'indomani del ciclo di poesie di *La terra e la morte*, ed è ispirato dall'amore per Bianca Garufi: secondo l'ipotesi di Pontiggia la conversazione si sarebbe svolta nel palazzo di Circe, dove Leucotea si sarebbe recata a farle visita. Non si tratta di una piccola e gratuita «fantasia extratestuale», come sottolinea l'autore, bensì di un dato – ossia questa «prospettiva salottiera [...] più volte evidenziata nel corso del dialogo» – suggerito «dal modo in cui le due divinità dialogano: quasi come delle amiche che si fanno confidenze, secondo quel procedimento, di marca ovidiana (poi luciana), per cui gli dèi si trovano ad essere ironicamente abbassati al rango umano» (p. 28). In altri casi, sono invece temi già cari alla critica a essere riconsiderati, come accade per il rapporto con le figure femminili, soprattutto nella loro sublimazione in *femme fatale* che si riallaccia ai grandi «modelli del decadentismo europeo, tra Baudelaire e D'Annunzio» (p. 115).

Il merito forse maggiore del lavoro di Pontiggia resta il meticoloso scandaglio delle fonti, sia classiche che moderne: una ricerca che liquida in maniera pressoché definitiva l'ormai datato giudizio di Tibor Wlassics «sul diletterismo delle letture pavesiane» (p. 89), influenzato da una limitata cultura scolastica. Il rapporto di Pavese con le sue fonti si mostra infatti sotto la lente di Pontiggia in tutta la sua ricchezza e complessità, in un processo di riscrittura e reinterpretazione del mito che di dialogo in dialogo assume forme proprie, sebbene mostrando alcune linee di tendenza, come la preferenza generalmente accordata alle fonti greche in luogo delle latine, con l'eccezione di Ovidio, sentito più vicino in ragione della maggior aderenza «alla doppia istanza da cui sempre muove l'opera pavesiana, che contempla insieme il fascino del mito e la sua distanza, lo sguardo razionalistico [...] e l'abbandono alle forze ipnotiche ed ermetiche dell'anima» (p. 103). Così, nel dialogo *La chimera*, composto tra il 12 e il 16 febbraio 1946 e con protagonisti Ippòloco e Sarpedonte, andrà segnalata la fedeltà di Pavese «ai racconti del mito e alle genealogie eroiche»,

sebbene «ben diverso [sia] l'uso che ne fa e il significato che ne trae» (l'atteggiamento di Bellerofonte – di cui i due discutono – passa dalla *hybris* delle fonti classiche alla «protesta di chi si sente abbandonato e tradito da quegli stessi dèi che, pure, un tempo, lo avevano beneficato e illuso», pp. 108-109). In altri casi il dialogo tra più fonti si fa evidente, come negli *Argonauti*, scritto tra il 24 e il 25 gennaio 1946, con protagonisti Iasone e Méliata: in questo alle fonti dichiarate nel testo premesso al dialogo, Pindaro ed Euripide, bisognerà aggiungere necessariamente anche le *Argonautiche* di Apollonio Rodio, come d'altronde segnalava lo stesso Pavese in un segmento poi cassato (e oltretutto Pindaro si scoprirà in realtà mediato dalla lettura di *Töchter der Sonne* di Károly Kerényi). Nel dialogo inoltre «impressiona il vastissimo catalogo dei riferimenti, che spesso rinviano ad altre opere» presenti nel racconto di Iasone, quasi la distanza dagli eventi ripercorsi lo autorizzasse «a raccontare la propria vicenda come se egli stesso la estrapolasse da un poema o da una tragedia» (p. 90). Nelle *Muse*, scritto tra il 30 gennaio e l'1 febbraio 1946, dove a dialogare sono Mnemòsine e il poeta Esiodo, tra le fonti – oltre allo stesso Esiodo – si segnalano *Thessaliche Mythologie* di Paula Philippson e il Leopardi del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*. Infine nella *Madre*, scritto tra il 26 e il 28 dicembre 1945, dove con Ermete e Meleagro torna «il motivo della donna terribile e fatale» (p. 48), più dell'indipendenza dalle fonti classiche, a colpire è invece l'influenza freudiana.

Quello di Pontiggia è un lavoro che al profondo impegno critico assomma una non comune leggibilità, proponendosi pertanto come viatico per chiunque decida di accostarsi ai *Dialoghi con Leucò*. Grazie alla capacità di condensare nelle pagine di un volume comunque agile i risultati di un'indagine condotta su più livelli (senza peraltro tralasciare un accurato studio delle occorrenze del lessico pavesiano e aspetti filologici), il libro di Giancarlo Pontiggia riesce a porre lucidamente il «maledetto libro» di Pavese come punto di intersezione tra le varieguate fonti e letture del suo autore e – non secondariamente – il resto della sua produzione: dai più lontani esordi di *Lavorare stanca* e *Paesi tuoi* al coevo *Feria d'agosto*, i cui «luoghi memorabili», da *Campo di granturco* a *Storia segreta*, passando per il *Mare* e la *Vigna*, riemergono nell'ultimo dei *Dialoghi*, e specificamente nelle parole dei due anonimi interlocutori che rivelano – osserva Pontiggia – come i *Dialoghi con Leucò* siano «un libro di nostalgie e di spaesamenti, pervaso dal pensiero di un tramonto irreversibile, colto nel momento in cui l'uomo avverte per la prima volta, dentro lo splendore di un ordine profondo del pensiero, il sentimento dell'antico» (p. 220).

Paolo Cerutti

Francesca Rubini

Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 9788829017737

In epigrafe a *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)* di Francesca Rubini sono riportate, insieme all'originale, undici traduzioni in nove lingue diverse di una breve citazione dal *Cavaliere inesistente*. È una selezione estremamente ristretta, se si pensa che le opere di Calvino sono attualmente tradotte in cinquantasei lingue e pubblicate in sessantasette paesi diversi: un dato che rende lecito parlare di un «classico universale (p. 19), la cui affermazione è ricostruita dalla studiosa attraverso l'analisi delle traduzioni dal 1955 (anno della prima pubblicazione straniera) al 2020. Rubini ha basato il suo lavoro sull'analisi del *Catalogo delle traduzioni di Italo Calvino* da lei stessa curato, «un repertorio di circa 1.500 unità che interessa le pubblicazioni in volume dal 1955 al 2020» (p. 14), elaborato nell'ambito del Laboratorio Calvino, centro di ricerca della Sapienza Università di Roma che opera in collaborazione con altri atenei (Università Statale di Milano, Università di Milano Bicocca, Oxford University) per promuovere lo studio sull'autore in chiave internazionale e interdisciplinare.

Nel ripercorrere le fortune internazionali di Calvino, Rubini distingue tre fasi: l'esordio (1955-70), l'affermazione definitiva (1971-85) e infine il passaggio negli anni successivi «da scrittore contemporaneo internazionale a classico internazionale» (p. 19). La prospettiva diacronica adottata nello studio consente di rilevare un'evoluzione nella percezione critica dell'autore, fortemente influenzata, quando non determinata, dalla «selezione asimmetrica» (il concetto è di Cecilia Schwartz) delle traduzioni. La ricezione estera di Calvino si raggruma attorno a due blocchi successivi: le *Fiabe italiane* e la trilogia araldica da una parte, la linea *Città invisibili* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dall'altra. Ne deriva una visione parziale dello scrittore, in un primo momento identificato essenzialmente come «l'autore delle stravaganze fantastico-fiabesche» (p. 25), poi come rappresentante italiano del postmodernismo internazionale. Uno scompenso che è accentuato dalla scarsa attenzione riservata dagli editori stranieri alla produzione resistenziale, realistica e saggistica.

Il primo capitolo dello studio muove da queste considerazioni, scaturite dall'interrogazione critica di dati messi a disposizione del lettore attraverso le utili tabelle presenti in tutto il volume (tra gli apparati merita una menzione anche il prima citato *Catalogo delle traduzioni*, scaricabile tramite un *QR code* riportato sul *colophon*). I rilievi sulle traduzioni sono sempre integrati con l'approfondimento dei rapporti di Calvino con le figure che mediano la sua opera all'estero, delle strategie di autopromozione che l'autore mette in atto, della sua riflessione teorica sulla traduzione. Calvino dimostra sempre una consapevolezza lucida delle dinamiche editoriali, maturata lavorando in Einaudi, e non di rado partecipa, in maniera più o meno consistente, all'allestimento dei suoi libri tradotti, talvolta anche intervenendo sulle stesse scelte traduttive. Rubini porta poi all'attenzione la disponibilità di Calvino a modificare, in una certa misura, l'architettura delle sue opere (indice e paratesti sostanzialmente) per agevolare l'esperienza del lettore straniero. Di fronte al *double bind* che l'esportazione dei suoi testi implica, Calvino privilegia il polo della comunicazione con il pubblico, «preoccupazione primaria a cui lo scrittore sacrifica, con maggiore o minore resistenza, l'unicità della prosa e la stessa integrità della propria immagine» (p. 32). Non solo: talvolta le scelte compiute per le traduzioni sembrano anticipare la direzione che Calvino prenderà negli anni

successivi, come avviene nel caso di *Aventures*, selezione tratta dai *Racconti* del 1958 pubblicata in Francia nel 1964, il cui indice quasi coincide con quello degli *Amori difficili*, che saranno pubblicati in volume a sé in Italia solo nel 1970.

Chiude il capitolo una riflessione sui motivi di successo di Calvino fuori d'Italia. Se la fortuna di un autore all'estero può essere legata tanto alla sua tipicità quanto, al contrario, alla sua universalità, nel caso di Calvino si è tentati di propendere per la seconda causa; la «selezione asimmetrica» operata dagli editori stranieri, poco interessati alla produzione realistico-resistenziale, e la grande diffusione della produzione degli anni Settanta concorrono alla ricezione in chiave cosmopolita e postmoderna dello scrittore, che se esordisce sotto il segno di Pavese e Vittorini, viene poi sempre più spesso affiliato a un'ala borghesiana della letteratura mondiale. Eppure, nota Rubini, qualità precipue dei letterati italiani (il rapporto viscerale con la lingua, l'ambizione enciclopedica e cosmologica) sono ben presenti in Calvino, anche in testi apparentemente più estranei a ogni forma di localismo come i racconti cosmicomici e deduttivi. In questo quadro, il cosmopolitismo non è rifiuto dell'italianità, ma volontà di parlare a tutti, di affrontare un problema comune.

Il secondo capitolo si occupa nello specifico di restituire la traiettoria dell'autore dal tempo del suo esordio internazionale (1955) al 1970. È già in questi anni che si impone «il profilo di uno scrittore quasi esclusivamente fantastico-allegorico-favolistico» (p. 43). Il libro più tradotto è il *Barone rampante*, che trascina con sé gli altri romanzi della trilogia degli *Antenati*; seguono le *Fiabe italiane* e *Le cosmicomiche*. A una prima parte del capitolo dove si restituisce il quadro generale, ne segue una seconda che offre invece una rassegna scrupolosa delle varie pubblicazioni straniere, suddivisa per nazioni, schema a cui si attengono anche i capitoli seguenti.

Si parte con la Francia, sede della prima pubblicazione straniera (*Le vicomte pourfendu*, Albin Michel, 1955), dove, dal 1960, anno di traduzione del *Barone rampante*, Calvino si lega all'editore Seuil; è questa una collaborazione che, a umori alterni, durerà per quasi cinquant'anni e che vede tra i suoi protagonisti François Wahl, «coinvolto in tutte le fasi di elaborazione dei libri, a partire dalla stessa traduzione» (p. 54). Un ruolo notevole in questa prima fase è poi quello degli Stati Uniti (importante in questo caso l'incontro con William Weaver, che sarà grande promotore dei lavori di Calvino nei paesi anglofoni), dell'Argentina, del Regno Unito e delle due Repubbliche tedesche. Interessante infine il caso dell'URSS, dove a imporsi è un'immagine bifronte dello scrittore: da un lato l'intellettuale impegnato e militante, iscritto al PCI, dall'altro l'esperto in materia fiabesca. Le prime pubblicazioni in russo rispondono per l'appunto a queste due linee.

Negli anni dal 1971 al 1985 le traduzioni di Calvino raggiungono undici nuovi paesi, tra i quali svettano, per la grande popolarità che l'autore vi incontrerà successivamente, Israele e Cina. I paesi protagonisti della prima fase di affermazione internazionale di Calvino rimangono gli stessi, con l'eccezione della Spagna che si sostituisce all'Argentina come centro propulsore per la lingua castigliana. Sono anni che vedono un andamento disomogeneo delle traduzioni, che subiscono una flessione tra il 1971 e il 1979 per poi riprendere con rinnovato fervore (lo dimostra, tra le altre cose, l'avvicinamento tra le date di pubblicazione italiane e straniere) nel corso degli anni Ottanta. È il nuovo interesse di Francia e, soprattutto, Stati Uniti – paesi dove il successo di pubblico si salda al riconoscimento critico, il tutto sostenuto dalla solidità dei legami intellettuali ed editoriali – a ridare linfa alla diffusione internazionale di Calvino. In questo frangente la percezione dell'autore scivola verso quella di uno scrittore per felici pochi, rileva Rubini, la quale però non spiega l'apparente paradosso: scrittore difficile, scrittore per scrittori, ma di grande successo, anche commerciale; un punto che avrebbe meritato un approfondimento. Nel frattempo, come già accennato, anche per influenza della critica statunitense «inizia a definirsi un'immagine di Calvino scrittore postmoderno» (p. 88), fondata sui due libri che più incidono sulla sua popolarità in ambito angloamericano: *Le città invisibili*, tradotto nel 1974 (sia nel Regno Unito, sia negli Stati Uniti) «quasi un secondo lancio dell'autore» (p. 107), e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nel 1981.

L'ultimo spartiacque nella partizione di Rubini è segnato dalla morte dell'autore, dopo la quale prosegue la sua fortuna nel mercato mondiale. Tra il 1986 e il 2020 si registra un'espansione verso Est delle traduzioni calviniane; si conferma ulteriormente il ruolo preminente di Francia, Stati Uniti, Regno Unito e Germania; si consacra la centralità della produzione degli anni Settanta e dei primi Ottanta. In vari paesi le case editrici pubblicano l'opera omnia o lo inseriscono in prestigiose collane di classici: è il segno del riconoscimento di Calvino come classico universale.

Giuseppe Episcopo

Rodolfo Sacchettini, Nicola Turi

Storia da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 978-88-29020256

Tempestivo nell'anticipare l'anniversario della prima trasmissione radiofonica italiana (il 6 ottobre del 1924), ingegnoso nell'impostare una prospettiva che stringe insieme *media* e storia culturale, puntuale nel fornire al lettore le coordinate che lo orientano nei percorsi delineati, il libro scritto a quattro mani da Rodolfo Sacchettini e Nicola Turi partecipa e dà impulso alla recente stagione di studi sulla radio e sulla radiofonica italiana che, non immemore dei lavori pionieristici di Franco Monteleone, Enrico Menduni e Peppino Ortoleva, trova linfa sia nell'impulso proveniente dalle ricerche sull'intermedialità, sia nella nuova attenzione rivolta al podcast.

Storie da ascoltare affronta con passo agile, leggero – mercuriale, verrebbe da dire pensando al dio della comunicazione – la stagione radiofonica che ruota intorno agli anni del boom economico, affidando a quest'epoca non già il ruolo di cornice ma quello di sponda storica e culturale nei rimandi e nelle allusioni ai fatti della quotidianità o della sfera pubblica. All'interno di questo quadro, uno dei *films rouges* che attraversano lo studio di Sacchettini e Turi è l'indagine sulle caratteristiche nuove, distintive, centrali del radiodramma negli anni in cui la radio – e il linguaggio che essa persegue, definisce e insegue, in un processo quasi circolare – si trova a perdere la sua preminenza tra i media elettrici del Novecento.

Gli anni Cinquanta, come ricorda proprio Sacchettini, hanno rappresentato un decennio in cui alla definizione dello “specifico radiofonico” della neonata RAI partecipano da un lato una nutrita generazione di autori radiofonici nata intorno agli anni Venti e dall'altro, in numero progressivamente crescente, alcuni “narratori di professione” tra cui, primi tra tutti, Savinio, Gadda, Pratolini, e poi Buzzati, Dessì, La Capria. Ora, però, a partire dal 1960, i tentativi di coinvolgere gli scrittori italiani alla creazione di originali radiofonici – che mostrano l'intenzione di smarcare la radio dalla ingombrante presenza della televisione e di puntare sulla cultura – sono lo spunto che permette a Sacchettini e Turi di tornare a interrogare la natura stessa del radiodramma.

È allora necessario tornare al 1912 per notare che se l'idea della radio come sistema di *broadcasting* inizia a prendere forma con lo smistamento dei segnali dei marconisti durante il naufragio del Titanic, è quindi lo stesso radiodramma a impossessarsi delle tragedie sin dalle sue primissime prove, nel 1924: *Danger*, alla BBC, racconta una storia ambientata nel buio di una miniera di carbone che inizia ad allagarsi; le onde di Radio Paris trasmettono gli appelli di una nave alla deriva dal dramma di Pierre Cusy e Gabriel Germinet, *Maremoto*. Non dovrà quindi sorprendere che anche la rinascita del radiodramma in Italia negli anni Sessanta si fondi su racconti di situazioni di pericolo, incertezza, e timore di morte per acqua. La serie *La salvezza venne dalla radio*, infatti, produce quattro nuovi radiodrammi e tre di questi sono ambientati in mare, trattano di imminenti pericoli e si prestano a scatenare l'empatia negli ascoltatori: parlano «al cuore di chi si pone in ascolto», come aveva osservato Fabio Della Seta in *L'ultima voce* («Radiocorriere», n. 24, p. 7, e quindi citato da Sacchettini e Turi).

A questo iniziale gruppo di radiodrammi segue nel libro un secondo che è rappresentativo di una mutazione che ha interessato il linguaggio narrativo radiofonico: si tratta infatti di opere che rinunciano all'azione e che, proprio in assenza dell'azione, affidano la progressione diegetica al fluire monologante dell'interiorità. Non è tutto. Nell'analisi di Sacchettini e Turi un interesse

particolare è prestato anche alle soluzioni che l'*artigianato* del dramma radiofonico sperimenta per dare un grado di naturalezza all'occasione narrativa che implica l'atto di ascolto; oltre alla tradizionale forma epistolare, restituita alla radio dalla lettura ad alta voce, nei drammi trasmessi via etere si accede allo spazio dell'interiorità attraverso la simulazione di un'intervista – è una mediazione che consente di far scaturire il flusso monologante – oppure attraverso la creazione di una situazione diegetica che giustifica l'isolamento. È il caso di *Un cappello soltanto*, dove un signore si sottopone a una sabbatura e resta coperto dalla rena fino al collo: con la testa nascosta da un cappello, il protagonista ascolterà le voci intorno a lui, immaginerà i volti, si immergerà in un flusso di pensieri.

Quelle a cui fanno riferimento Sacchetti e Turi nei primi capitoli del libro rappresentano delle importanti esperienze cerniera tra la radio che emerge dal periodo postbellico e quella che prenderà pienamente forma negli anni Sessanta, quando, come ricordano gli autori, un ruolo importante in questa trasformazione sarà giocato dall'evoluzione delle tecniche di registrazione su nastro e di ripresa audio: innovazioni che permetteranno sia nuove soluzioni registiche sia nuove costruzioni drammaturgiche. Il radiodramma si arricchisce delle possibilità offerte dalla riproduzione dei suoni d'ambiente, dall'elaborazione delle registrazioni su nastro magnetico, dalle trasformazioni timbriche della voce, l'utilizzo dinamico dei piani acustici. Da qui il libro prende le mosse per impostare un ricchissimo percorso a focali multiple (o forse dovrei dire quadrifonico) che a volte mette in parallelo a volte giustappone i radiodrammi accorpandone i temi. Il radiodramma esplora la fantascienza con i contributi di Giovanni Arpino, Juan Rodolfo Wilcock, Tommaso Landolfi, Primo Levi, e Carlo Fruttero, oppure porta il microfono nel mezzo delle questioni d'attualità. Si tratta del timore della guerra atomica (*Il grande fungo velenoso*); degli interrogativi di una nuova generazione (*Reazione a catena*; *Libertà provvisoria*); delle storie di famiglia (*La separazione* di Carlo Quartucci e Roberto Lerici); dello spopolamento dei piccoli centri (*Il sindaco*); dell'emigrazione, a cui dedica un dittico di opere Giorgio Bandini *Il guerriero scomparso* e *Il guerriero in provincia*. Con l'Anniversario dell'Unità d'Italia ritorna l'attenzione a temi storici e accanto alla celebrazione del Risorgimento tornano i fantasmi della Seconda guerra mondiale.

Ma è proprio l'approccio al radiodramma a costituire la cifra specifica del libro: un'attenzione che è ancora più significativa dal momento che l'analisi sui percorsi complessivi fa costellazione con l'analisi delle esperienze autoriali più singolari, irregolari. *Come una grande famiglia* di Luciano Bianciardi ed Enrico Vaime, *Ipazia* di Mario Luzi, *Intervista aziendale* di Carlo Quartucci, *Outis Topos* di Andrea Camilleri e Sergio Liberovici, i lavori di Primo Levi, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, solo per citare alcuni esempi, caratterizzano uno spazio specifico in cui emerge un quadro di incroci tra generi, di innesti tra forme che, se osservato a distanza, rivela come la radio sia un territorio fertilissimo e vitale, e se descritto a breve tiro, a ridosso delle opere, dimostra la ricchezza di un territorio narrativo nuovo.

È poi nella connessione con il boom che il libro mostra una terza prospettiva: il momento vissuto da un'Italia che non è più postbellica e neorealista e che non è ancora dilaniata dagli opposti estremismi e dalla strategia della tensione, immersa invece in una condizione di consolidato rinnovamento la cui conseguenza è il nuovo "radioteatro" italiano. Lo scrive Lidia Motta: «Da tempo avevo sollecitato [Sandro] d'Amico e la [Roberta] Carlotto a perseguire un disegno di svecchiamento di moduli teatrali tradizionali, introducendo nei nostri studi autori, attori ma soprattutto registi dell'avanguardia teatrale che avessero mostrato caratteri innovativi e un certo interesse verso l'universo sonoro» (p. 88). Accanto a Luciano Berio e Bruno Maderna, presenti ai lavori radiofonici già dalla metà degli anni Cinquanta con gli esperimenti dello Studio di fonologia che dirigevano, arrivano figure di registi, attori e autori anche non immediatamente legati all'avanguardia o, successivamente alla neoavanguardia, come Giorgio Bandini, Carmelo Bene, Paolo Bonacelli, Andrea Camilleri, Orazio Costa, Roberto Herlitzka, Ruggero Jacobbi, Giorgio

Pressburger, Virginio Puecher, Sandro Rossi, Giuliano Scabia, Vittorio Sermoni, Luigi Squarzina, i già citati Giorgio Manganelli e Carlo Quartucci.

L'Italia del boom non è solo quella del miracolo economico: il boom a cui fa riferimento il libro è anche il boom del *medium*, con la diffusione degli apparecchi, con la rinascita di un linguaggio radiofonico che diventa espressione dell'invenzione di una lingua creativa riversata su nastro e ingenerata da una forma priva di una forte tradizione autoctona. L'assenza di una tradizione non significa che manchino riferimenti culturali creativi ma questi si poggiano su un supporto *disincartato* che permette di non incartarsi in strategie già sperimentate: e i nuovi impulsi provengono dal Prix Italia, dal confronto con le esperienze europee e mondiali con cui la radio italiana entra in contatto, ma anche dalla forza vivificante di un mezzo pronto a rinascere nello spazio (anche sonoro) di sospensione tra il dopoguerra e gli anni di piombo.

Cecilia Spaziani

Diego Salvadori

Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello

Firenze

Firenze University Press

2023

ISBN 979-12-215-0148-3

Dopo *Il giardino riflesso: L'erbario di Luigi Meneghello* (Firenze, Firenze University Press, 2015) e *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto* (Firenze, Firenze University Press, 2017), Diego Salvadori chiude la trilogia di letture ecocritiche sullo scrittore partigiano di Malo con *Il tempo del diaspro. La litosfera di Luigi Meneghello*. Uscito nel 2023, il libro riflette da un'originale ottica transdisciplinare sull'ampia e complessa materia relativa alla litosfera nell'opera di Meneghello. In apertura lo studioso spiega di voler stabilire un dialogo tra la petrologia e la letteratura: «Questo libro è come le rocce, si è sedimentato nel corso degli anni fino a prendere forma, e proprio perché chiude la ricognizione biosferica intorno alla scrittura di Luigi Meneghello, non può prescindere da un altro mio studio, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello* (2015), che con le pagine a venire condivide una patente di gemellarità e al contempo le elegge a speculare commento: le piante, d'altronde, poggiano le loro basi nel suolo, nell'*humus*, da intendersi quale interfaccia tra la litosfera – cioè lo strato più esterno della Terra solida comprendente la crosta terrestre e parte del mantello esterno – e la zona del globo in cui è possibile la vita (la biosfera, appunto)» (p. 13). Comparatista di formazione e di professione – l'autore insegna Letterature Comparete all'Università di Firenze – Salvadori avvia il ragionamento sull'opera di Meneghello a partire da rilevazioni tematiche per poi interpretare i riferimenti alla «sostanza fisica» (p. 20) nella produzione dell'autore, dimostrandone la profondità e aprendo a specifiche esegesi extraletterarie sottese alle narrazioni: «Risulterebbe pleonastica, e per certi aspetti anche inutile, una mera ricognizione dei *loci* attestanti l'uso del termine, per quanto esso si leghi innegabilmente a una solidità intrinseca, a una *agency* materiale che proprio indossando gli "occhiali" del geologo permette di essere esplicitata in maniera più ampia» (p. 20). Le rocce e i minerali che costellano le opere analizzate – da *Libera nos a malo* (1963), *Piccoli maestri* (1964), *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia* (1974) fino a *Fiori italiani* (1976), *Bau-sète!* (1988) all'ultimo *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture* (2004) – sono per Salvadori il punto d'avvio per considerazioni di natura letteraria, antropologica, geologica e topografica complesse che intersecano saperi, nozioni e discipline. Si tratta di riflessioni originali corroborate da solide basi teoriche che egli dichiara e porta a sostegno dell'intero impianto metodologico: appaiono in tal senso significativi, tra i numerosi, i rinvii agli studi del filosofo della scienza Gaston Bachelard (1884-1962) e a quelli del comparatista francese Bertrand Westphal (1962) sul rapporto tra spazio e parola. Sono inoltre indicativi della solidità delle questioni antropologiche trattate nell'opera i frequenti riferimenti agli studi dello storico delle religioni Mircea Eliade (1907-1986), secondo cui «la durezza, la ruvidità e la permanenza della materia sono una ierofania. Non v'è nulla di più immediato e di più autonomo nella pienezza della sua forza, e non v'è nulla di più nobile e di più terrificante della roccia maestosa» (Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, p. 222). A tale ricca e complessa prospettiva d'indagine interdisciplinare vanno aggiunte due frequentazioni intellettuali che per Meneghello hanno grande importanza: quella con Robin George Collingwood (1889-1943), filosofo, storico e archeologo britannico di cui lo scrittore veneto si occupa dal 1947, quando ottiene una cattedra presso l'Università di Reading per una ricerca sulla filosofia inglese contemporanea, che lo porterà a sostenere l'idea della scrittura intesa come scavo archeologico, e quella col geologo ed esploratore Bruno Erminietto (pseudonimo di

Bruno Zanettin, 1923-2013) anch'egli di Malo, membro della spedizione del 1954 sul K285, la cui amicizia influisce sulla scrittura meneghelliana e sul lessico intimamente geologico.

L'esito dell'indagine è un volume importante nel panorama degli studi sullo scrittore, nel quale la parafrasi letteraria di riferimenti geologici viene magistralmente risolta attraverso il ricorso a nozioni scientifiche relative alla litosfera, alla crosta terrestre e alle pietre, che chiariscono ai lettori passaggi di possibile difficile interpretazione. Da qui l'alternanza tra note di stampo letterario e altre dedicate invece, ad esempio, alla costituzione del nucleo della Terra, ai processi della litogenesi, al Plutonismo e ai contatti tra Meneghello e la fisica delle particelle.

Il libro, corredato da fotografie di pietre appartenenti anche alla collezione privata dello studioso tra le quali il diaspro che dà il titolo al volume, è strutturato in due capitoli – *La crosta inferiore del mondo* e *Cieli d'ardesia e porte di diaspro. Il lapidario di Luigi Meneghello* – e un'Appendice. Riferendosi alla prospettiva bachelardiana di uno sguardo dentro le cose, Salvadori motiva la tensione dello scrittore di *Piccoli maestri* verso il centro della Terra con la capacità attrattiva della materia verso le sue profondità. Come in un ideale viaggio verso il nucleo terrestre, il volume è caratterizzato da una struttura immersiva e indaga trasversalmente il ricco *parterre* di opere da prospettive scientifiche diverse. A partire dal concetto di 'materia', lemma chiave della poetica dello scrittore, si dipanano dunque letture degli strati della litosfera che egli riesce a rendere in materia narrativa. Il parallelismo tra la 'poetica della litosfera' meneghelliana e l'idea della parola originatasi dal «piano inferiore del mondo» (p. 23), come dichiarato in *Pomo pero*, e l'immagine del testo che affiora dallo scavo con i raffinati strumenti dell'archeologo rappresentano la *ratio* interpretativa del *Tempo del diaspro*.

A supporto e testimonianza della 'naturalità' di Meneghello, Salvadori nota ad esempio come la litosfera dello scrittore sia pervasa dal continuo ricorso a elementi metallici coi relativi passaggi di stato – centrali tanto per motivi di carattere personale, essendo connessi ai ricordi del paese natale quanto per il loro legame con la profondità della Terra e col suo nucleo al contempo solido e fuso. Si osserva come l'alluminio, il ferro, il sodio, il potassio e il magnesio condividono con l'acqua di Malo la carica riflettente («i riflessi si muovevano sotto gli *strati* del buio», Luigi Meneghello, *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Milano, Rizzoli, 2021 [1974], p. 78) e la partitura fonica («qualche sciacquo gelido, metallico», *ibid.*) mediando, attraverso la discesa verso il basso, tra la superficie e la profondità cui si tende. Presenti anche all'interno degli individui tali elementi riconducono al «filone tematico collaterale» (p. 52) meneghelliano della mineralizzazione del corpo, a riprova della convergenza tra natura ed esseri viventi.

Il secondo capitolo *Cieli d'ardesia e porte di diaspro. Il lapidario di Luigi Meneghello* si avvia con una dettagliata parentesi storico-letteraria sul genere – «perché di genere letterario si tratta» (p. 69), specifica lo studioso – dalle origini alla contemporaneità rilevando come, in un percorso inverso rispetto a quello dei bestiari medievali – specchio della caduta dell'umanità – le pietre dei lapidari si rendono complici dell'estrema vitalità degli individui sostenendo al contempo il legame con la terra, come provano i numerosi *exempla*, tra i quali il patto diabolico tra il protagonista e il Conte Cagliani ne *Lo smeraldo* di Mario Soldati (1974) e il potere della kryptonite su Superman. Questo secondo e ultimo capitolo scandaglia con minuzioso dettaglio i riferimenti testuali, intratestuali e simbolici alle pietre, ai metalli, alle gemme e ai minerali: aprendo con la disamina di questi ultimi, più diffusi nel sottosuolo a partire dal quarzo di *Libera nos a malo* e dei *Fiori italiani*, si passa al diamante, il più resistente tra i minerali in natura, metafora della cristallizzazione della vita stessa. Dalle rocce si arriva infine ai *Racconti del metallo* di cui è protagonista l'oro, che Salvadori rinviene per la prima volta nel terzo capitolo di *Libera nos a malo* in cui Meneghello racconta i suoi anni di scuola materna e descrive topograficamente il luogo, come si legge nel passaggio che vale la pena riportare: «In superficie era un mondo di bambole, con le stelle di carta colorata e le candeline. La montagnola dell'anteparadiso era in fondo al cortile e c'era sopra un'acacia: radunati lì intorno si pregava *Mama-bèla mandate la piova* quand'era secco, e *Mama-bèla mandate il sole* quando era già spiovuto. Lì in quei rami sgocciolanti, figurandoseli carichi di candeline e mezzipanetti di pan

d'oro, si vedeva in controtuce com'è fatto il paradiso» (Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, a cura di Pietro De Marchi, Milano, BUR, 2021 [1963], p. 74).

L'oro è anche però per Meneghello l'unico metallo capace di avvelenare la mente, rappresentante di un sistema sociale a tratti distorto e corrotto, come provano alcuni passaggi dall'Appendice *Parole del lithos* che, attraverso la mappatura dei *nomina* geologici, chiude il volume.

Al *Tempo del diaspro* e al suo autore si deve, in conclusione, un consuntivo intenso e lucido sulla rappresentazione letteraria della litosfera meneghelliana, un percorso in divenire tra la superficie terrestre e il suo nucleo attraverso le rocce, i minerali e l'umanità che la temporalità geologica rende partecipe del suo tellurismo: «Più di recente ho provato a mettere a fuoco una diversa concezione della felicità poetica, basata sull'idea che ciascuna cosa o evento del mondo porti con sé un nucleo centrale di realtà che non è immediatamente manifesto: una sorta di sostanza semi-segreta, una sua *glassy essence*, essenza invetriata, che la mente nel concepire o la penna nello scrivere (per uno che scrive soltanto a penna come me) vanno cercando e ogni tanto trovano» (Luigi Meneghello, *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 15).

Lo studio di Salvadori rileva infine che, allo stesso modo del testo letterario, la pietra è tempo, memoria, «sostrato basilare della costruzione» (p. 33), «viva, cangiante, metamorfica, tanto da generare veri e propri quadri in crescendo» (p. 50), elemento sacro e rappresentazione simbolica, materia primordiale, infinito dunque: «La profondità libera l'immaginazione dalle sue briglie e la getta nelle dinamiche multiformi del sogno, in un susseguirsi di risonanze e percezioni alterate che dinamizzando la psiche elegge quella "lastra tonda di pietra" [...] a sigillo di un pagano sepolcro, di un oltretomba fiabesco» (p. 33).

Maria Dimauro

Carlo Santoli

L'incanto dell'oltre. Da «Il Frontespizio» alla nuova poesia di Carlo Betocchi

Salerno

Officine Pindariche

2022

ISBN 978-88-31216-42-5

La recente monografia di Carlo Santoli, *L'incanto dell'oltre. Da «Il Frontespizio» alla nuova poesia di Carlo Betocchi*, concepita all'interno di una programmatica complementarità – tematica, interpretativa – col volume di Michele Bianco dal medesimo titolo ma diverso sottotitolo (che ne slarga lo spettro ermeneutico ad un vasto orizzonte interdisciplinare) converge a comporre un dittico che, in un'inedita indagine sull'opera betocchiana, tenta di colmare un vuoto pressoché decennale di studi sull'autore. Com'è noto, infatti, risale all'edizione mondadoriana dei “Poeti dello Specchio” (1984), con *Introduzione* di Baldacci e una breve *Nota ai testi* di Luigina Stefani, l'unica e complessiva raccolta di *Tutte le poesie*, riedite, in una forma sostanzialmente immutata (ad eccezione dell'introduzione di Raboni e, espunta la *Nota ai testi* di Stefani, con l'aggiunta di una significativa silloge critica in *Appendice* ai testi a cura della stessa), nell'omonimo volume garzantiano del 1996. Peraltro, nonostante i meritori sforzi di un poco nutrito drappello di estimatori e studiosi - Dolfi 2002, Langella 2003 e 2011, Tarsi 2008, Marchi 2001 e 2015, Gambacorti 2022, oltre agli Atti di Convegno curati da Stefani (1990) e Ritrovato-Giulietti-Tabanelli (2018) -, l'inclusione di Betocchi in un canone unanimemente condiviso segue ancora percorsi controversi e discontinui.

Il volume di Santoli s'inserisce dunque nel recente dibattito critico (e l'ultimo capitolo del lavoro riattraversa i punti salienti della «ricezione critica moderna di Betocchi», p. 123) come un *excursus* nell'opera autoriale all'insegna della ‘riscoperta’ e della complessa vicenda intellettuale e umana sottesa ai versi, e delle molteplici ragioni di cui è innervato, in Betocchi, il ‘fare poesia’. Vale a dire, quell'*esercizio del vivere* concreto, affermativo e assoluto di cui il poeta parlava nella nota intervista rilasciata a Camon nel 1965, quando, chiamato ad operare una scelta fra il ‘modello Dante’ e il ‘modello Petrarca’, arginava la pur persuasiva (e giovanile) fascinazione per la «sconfinata libertà spirituale dell'uomo petrarchesco» con la schietta adesione al mondo «delle azioni che salvano o che perdono, secondo una legge che è più grande dell'uomo» dantesco. Questo significava contestualmente – sul piano esistenziale e anche nei versi – porsi un «problema di coscienza e vagliare un *giusto* modo di vita»: cioè, di contro all'«orgogliosa centralità dell'io» (Gambacorti) dell'uomo/poeta petrarchesco (alla base della ricezione ermetica dalla quale, infatti, Betocchi prenderà le distanze), la presa in carico di una necessaria restituzione, proprio ‘alle radici dell'esistere’ e del *poièin*, della *carità* e della *pietà* (come affermerà nel *Diario della poesia e della rima*, *Appendice alle Poesie del sabato*).

La monografia indaga, lungo sei densi capitoli, l'arco teso della produzione betocchiana «dal “Frontespizio” alla “nuova poesia”» (p. 7). Alla rivista di Bargellini e Lisi Betocchi collabora dal 1930 al 1938, alle prese con un «progetto di ordine morale e intellettuale [...], di un'arte che fosse l'espressione di tutto l'uomo» (Fallacara); proprio su «Frontespizio» Bargellini lo spingerà a pubblicare la prima raccolta di poesie, *Realtà vince il sogno* («Libro che mi fu interamente donato e [...] nato da un bisogno di dire», testimonierà il poeta). I successivi capitoli ripercorrono le diverse stagioni critiche fino alla ‘nuova poesia’ che traguarda come discrimine la ‘svolta’ (più formale, invero, che sostanziale) rappresentata dalla raccolta del 1961 *L'estate di San Martino*, nella quale Betocchi sviluppa alcuni elementi della propria poetica giovanile verso «un discorso autobiografico

spoglio e meditativo» (Mengaldo). La svolta condurrà, giungendo alle ultime *Poesie del sabato* del 1980, ad una progressiva rastremazione della materia dei versi e al definitivo passaggio dal “fare uomo l’anima” al “fare cosa l’uomo” – lungo la linea della poesia ‘oggettiva’ di Dante-Eliot-Villon-Hopkins - approdando alla misura diaristica modellata sull’ungarettiano *Taccuino del vecchio* e però spingendo la giovanile istanza comunicativa verso una ‘intersoggettività’ che infine equivale ad una «condivisione cosmica di un’anima mundi puntiforme e molecolare» («E nel gesto del fiume ti ritrovi [...] col suo immobile esistere fluisci», *Sull’Arno*).

Santoli continua a tracciare, nei capitoli dal II al IV, l’itinerario poetico e umano betocchiano tramite un’attenta ricostruzione delle tappe biografiche ed intellettuali del poeta; di queste rileva l’adesione di Betocchi all’istanza comunicativa, e non evocativa, della letteratura: l’intersoggettività dantesca, l’esperienza del ‘rapporto con le cose’ mutuato dai poeti ‘realisti’ trecenteschi e dall’*ethos* vociano - a cui partecipa l’assunto reboriano di poesia come «ricerca di verità» (Stefani) - lo hanno precocemente reso un poeta ‘in ascolto’. Betocchi guarda infatti non solo alla tradizione (Dante, Villon, Eliot, Rimbaud), cioè ad una poesia tesa al rinvenimento delle motivazioni etiche in un cosmo fisico e sensoriale, con tutto il risvolto drammaticamente umano di queste acquisizioni; ma anche ai poeti a lui coevi (Rebora, Caproni, Luzi, Sereni, fra gli altri, «maestri o fratelli», p. 66), ‘ridimensionati’ sulla propria interrogazione esistenziale e anzi strumento di verifica delle ragioni stesse del poetare.

Santoli non sbaglia ad accostare Betocchi ad una linea antiermetica che attraversa il nostro Novecento e che lega esperienze come quelle di Saba, Penna, Valeri, Caproni agli amati Campana e Rebora e a tutta la generazione vociana, caratterizzata da un «ardente, multiplo interesse per l’uomo e da un così evidente disinteresse per una letteratura formale» (Betocchi, *Su Clemente Rebora*).

Lungo questo asse, e il capitolo V ne offre convincenti esemplificazioni, l’analisi di Santoli stringe, in un efficace gruppo sintagmatico (la ‘visione dell’Oltre’) memore di ascendenze pascoliane e fallaciariane, le opposte ma non contrastive tensioni che animano la poesia di Betocchi sin da *Realtà vince il sogno*: una, attinente ad una sfera «eminentemente del “vedere”» (Mengaldo) fino alla visione (ma è «l’epifania del divino», p. 107, scaturita dall’entrare nelle cose che incarnano il Divino) e l’altra, dell’Oltre, che questo vedere rende abbacinante e insieme lascia nella concretezza più umana ed empirica: un *vedere*, insomma, riflettente una realtà non di stampo positivista, ma creaturale e sineddoche dell’esistente, dove sensibile e ultrasensibile, fisico e metafisico, umano e divino sono consustanziali.

Giorgio Caproni, di cui Santoli riporta indicativi stralci dell’epistolario con Betocchi, ebbe a dire, in un noto intervento del 1956 su *Realtà vince il sogno*, che «Non v’è poeta più di Betocchi stretto alla concretezza del paesaggio umano», nel quale la poesia è «strumento di una verità da dimostrarsi in bellezza: la verità d’una fede indiscussa ma anche, e non secondariamente, d’una precisa terra». Ed è lungo questa chiave interpretativa che la monografia riassume il paradigma poetico betocchiano, in un’ambivalenza di opposte istanze (il divino, l’umano) che si rivela identità e cifra vibrante di poesia ed esistenza; l’inno e l’elegia, emblemi e simboli rispettivamente di un cosmo cristocentrico e di un universo drammaticamente umano – e quindi anche allegorie e figure di una temporalità immobile o «transeunte» (p. 18) – possono trovare una forma, effimera ma stabile, condivisa nello stesso giro di versi, quando cantano di una creaturalità esposta all’oltraggio del tempo e insieme salvata dalla sua coincidenza col Divino. Ed è in una circolare riconferma di quelle lontane ragioni dantesche, «di un canto sbalzato come nel bronzo in una moralità consapevole della propria oscurità» (*Premesse e limiti di un ritorno al canto*, 1937), che Betocchi rinnova e redime le stesse ragioni etiche, l’incanto e il dramma lirico e morale, della sua poesia: «Tutti i segni ch’io lascio, tracce / mutili sono d’un destino / incompiuto; al tempo affidano il / primo vestito, la crisalide del cuore. // E anche il verso, non è che un passo/ incerto, sitibondo di presagi, amor che si tormenta nelle ambagi/ dentro di me, come un obliquo sasso», Betocchi, *Elegia*).

Elisiana Fratocchi

Francesco Sielo

Animali, macchine, stranieri. L'identità umana in Primo Levi, Alvaro e Pasolini

Napoli

Liguori Editore

2023

ISBN 979-88-207-7007-5

L'ultimo lavoro di Francesco Sielo è dedicato alla rappresentazione dell'identità umana in alcune opere di Levi, Alvaro e Pasolini, anche se l'analisi, come suggerisce il titolo, è apparentemente condotta «*e negativo*» (p. 126) su ciò che umano non è (nella prima parte *Animali e macchine nei racconti di Primo Levi*) o quanto può essere percepito come diverso sul piano intraspecifico (nella seconda parte *La straniera Medea tra Alvaro e Pasolini*). In particolare, nella *Premessa* Sielo riconduce la riflessione su identità umana e alterità a un'analisi di tipo ecocritico, che investe il «rapporto che lega inevitabilmente l'uomo all'*oikos*, inteso come insieme delle interrelazioni tra le specie viventi e gli elementi non viventi dell'ambiente» (p. IX).

Se tuttavia l'ecocritica, specie in ambito anglosassone, tende a concentrarsi su questioni extratestuali (sociologiche o antropologiche, per esempio), Sielo rivendica invece la centralità del testo anche in tale approccio. Indaga quindi dapprima il ruolo dell'animalità nei racconti che chiama «fantabiologici», mutuando la definizione con cui Calvino alludeva alla loro doppia natura fantastica e biologica, dopodiché si focalizza sull'elemento della macchina nei racconti classificati, ancora sull'esempio calviniano, «fantatecnologici». L'analisi, in entrambi i casi, procede per temi considerati significativi (piacere e dolore, razionalità e tecnica, memoria e linguaggio, scienza e bellezza, lavoro e morale) al fine di comprendere – ecocriticamente – ciò che Levi considera umano all'interno del complesso sistema tematico che mette in campo.

La lettura di Sielo prende avvio da *Vilmy e Versamina*, due racconti «fantabiologici» contenuti in *Vizio di forma* (1971). Nel primo, incontriamo il Vilmy, un animale fantastico che dispone di un latte in grado di dare piacere all'uomo alimentando forme di dipendenza e comportamenti animaleschi tesi alla ricerca spasmodica del godimento; nel secondo, la versamina è una sostanza chimica che elimina la sensazione di dolore generando reazioni opposte negli uomini e negli animali che finiscono per assumere gli uni gli atteggiamenti degli altri. Sielo dà una lettura allegorica di questi racconti e ne estrapola la chiave morale, ovvero che il pervertimento del piacere e del dolore mina le basi su cui si fondano le identità di specie. Nella scrittura memorialistica, da *I sommersi salvati* (1986) a *Se questo è un uomo* (1947), Levi riconduce il vuoto di umanità del lager a una sospensione momentanea dell'esercizio della razionalità. Il sonno della ragione può anche accomunare animali ed essere umani, come ben esemplifica il racconto *Verso occidente* (in *Vizio di forma*). Qui i lemming – animali che secondo una leggenda si provocano volontariamente la morte – risultano «metafora di una scelta [...] irrazionale e ciononostante radicalmente umana» (p. 49), in quanto l'uomo non è esente da pulsioni e atti di morte intenzionale.

L'analisi di Sielo sul tema della razionalità allarga lo sguardo a tutta la produzione leviana, ravvisando connessioni tematiche tra i testi saggistici e quelli narrativi, come nel caso della scienza e della tecnica, adoperate dall'uomo per modificare l'*oikos* e se stesso. A un principio di manomissione sulla natura rispondono le pratiche eugenetiche e la posizione di Levi a riguardo è ben esplicitata nell'articolo *Io lo proibirei* – ora raccolto in *Pagine sparse (1947-1987)* –, dove si distingue tra «un'eugenetica ideale e quella, irrazionale e immorale, perseguita dai nazisti» (p. 63). Sul piano della narrativa, lo studioso prende in esame i racconti *Angelica farfalla* (*Storie naturali*, 1966) e *Disfilassi* (*Lilit e altri racconti*, 1981), laddove le alterazioni scientifico-tecnologiche della

natura sono simboleggiate dalla presenza degli esseri ibridi, a limite tra l'umano, l'animale e altre specie. L'evocazione dell'ibrido avveniva anche ne *La tregua* (1963), nel momento in cui Levi paragonava un bambino incontrato nel lager, di cui lo colpiva principalmente la mancanza di parola, a una sfinge, essere umano soltanto per metà quindi, a dimostrazione che la diminuzione di umanità può generarsi anche dalla mancanza della facoltà del linguaggio. Un ulteriore fattore che nelle opere di Levi sembra appannaggio esclusivamente dell'uomo si ravvisa poi nella facoltà estetica; anch'essa, però, può essere pervertita, ad esempio quando si fa spettacolo della prigionia e della sofferenza della bestia, come accade in *Bestia nel tempio* (da *Lilit e altri racconti*), dove l'edificio sacro che imprigiona la bestia è letto da Sielo come una allegoria del lager. Il capitolo dedicato all'animalità in Levi si chiude con l'analisi del tema del lavoro, che sembrerebbe contraddistinguere al massimo la specie umana. Tuttavia, la lettura congiunta di racconti come *Le nostre belle specificazioni* (*Vizio di forma*) o *Pieno impiego* (*Storie naturali*) e di brani tratti da *I sommersi e i salvati* o *La chiave a stella* mostra come Levi abbia affermato in vari modi che il lavoro è umano soltanto se è «libero, piacevole e utile» (p. 81); altrimenti siamo al cospetto di «pura fatica» (*ibidem*), secondo una definizione che Sielo recupera da Simone Weil.

Nel secondo capitolo dalla fantabiologia lo sguardo si sposta sulla «fantatecnologia» (p. 85): dagli animali si passa ora alle macchine. «Gli elementi fondamentali dell'identità umana [...] tornano anche in questo caso» (p. 93), ma un rilievo maggiore assumono comprensibilmente la scienza e la tecnica, di cui la macchina è sommo prodotto. Tra i testi che Sielo ritiene maggiormente significativi sotto questo aspetto troviamo quelli di *Storie Naturali* appartenenti al «ciclo della NATCA» (p. 96), dal nome dell'omonima immaginaria multinazionale. Al loro interno è riconoscibile il tema di fondo della deviazione della scienza e la tecnica dagli scopi utilitaristici che sarebbero loro pertinenti: «le macchine dei racconti di Primo Levi finiscono per avere un effetto negativo sulle relazioni umane» (p. 106), alimentando atteggiamenti solipsisti. «Le figure che sembrano condensare il maggior numero di significati» – conclude Sielo – «sono l'ibrido per quanto riguarda le forme viventi e il solipsismo, per quanto riguarda la tecnologia» (*ibidem*). L'ibrido e il solipsismo attestano come, a partire dal pervertimento degli elementi che la caratterizzano, la società umana si priva della sua identità e si avvicina a una condizione animalesca che pure «continua orgogliosamente a rigettare» (*ibidem*).

Il rifiuto da parte dell'umanità nei confronti della condizione animalesca si basa sullo stesso principio di superiorità che consente a determinate culture di ritenersi più evolute, e pertanto migliori di altre, innescando atteggiamenti di disprezzo intraspecifico. Alcune società rafforzano la consapevolezza di se stesse con il disconoscimento dell'altro, meccanismo che emerge chiaramente da un mito come quello di Medea, e ancor di più dalle sue riscritture contemporanee. La seconda parte, suddivisa in due capitoli – *Alvaro e la lunga notte della razionalità* e *Le catastrofi spirituali di Pasolini* – si appunta sulla lettura ravvicinata di due versioni novecentesche del mito. A livello formale «le due opere» – scrive Sielo – «condividono un carattere [...] molto interessante» (p. 141), ovvero, la centralità del dato testuale all'interno della drammaturgia. Va detto, però, che nel caso di Pasolini questo dato emerge nel momento in cui si consultano i materiali preparatori e il trattamento del film, in quanto la versione giunta sullo schermo mostrerebbe invece una «totale sfiducia nella parola» (*ibidem*). Nelle versioni novecentesche, Medea è la straniera stigmatizzata dal popolo greco, ma lo sguardo degli scrittori biasima a sua volta il rifiuto greco-occidentale dell'esotico. La particolare attenzione allo sguardo di chi rappresenta l'alterità si riconduce pienamente all'indirizzo ecocritico, che ritiene il punto di vista un dato culturalmente marcato. Entrambi i testi, infatti, tra i vari nuclei tematici dell'opera, privilegiano quello della barbarie e se in Alvaro «è presente una immedesimazione con la diversità, intesa come condizione di minoranza o effettiva discriminazione» (p. 143), in Pasolini «la rivalutazione dello straniero e dell'estraneità giunge [...] a una destrutturazione della prospettiva etnocentrica paragonabile a reinterpretazioni postcolonialiste contemporanee» (*ibidem*).

Una volta delineate le affinità strutturali e tematiche tra le due opere, lo studioso ne mette a fuoco i tratti specifici. Nel capitolo dedicato ad Alvaro torna al centro il ruolo distintivo della razionalità, qui evocato come definitorio a livello intraspecifico: il raziocinio è sempre stato caratteristica e vanto del popolo greco-occidentale. La lettura di Sielo vuole sottolineare, però, come Alvaro metta in discussione questo assunto: saranno gli abitanti di Corinto i primi a nutrire sentimenti e paure irrazionali, come la xenofobia. «L'ecumenismo della società sedicente razionale» – all'interno dell'opera – «si rivela quindi falso e il razionalismo si converte facilmente in utilitarismo morale» (p. 154): temere lo straniero si scopre utile al re Creonte per mantenere vivo il suo potere. «Il fulcro della reinterpretazione pasoliniana del mito di Medea» si individua, invece, nelle «“catastrofi spirituali” ovvero quei momenti in cui cambia radicalmente il paradigma gnoseologico ed esistenziale dell'individuo, di un gruppo sociale, [...] di una specifica civiltà, oppure addirittura dell'intera specie umana» (p. 159). La catastrofe che si genera nel film si innesca a partire dai contrasti tra le due culture a contatto: tra quella arcaica e quella moderna, tra quella religiosa e quella scettica e raziocinante. L'analisi della drammaturgia, come anticipato, si giova anche del confronto tra la pellicola e i suoi avantesti e uno degli elementi che emerge dalla comparazione è la riduzione, nel passaggio dal trattamento alla pellicola, della componente tecnologica a favore della razionalità. Nel trattamento, infatti, il centauro subisce un'ultima evoluzione in «tecnico: le sue case sono diventate un'officina, in cui ai suoi ordini lavorano degli operai» (Pier Paolo Pasolini, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milano, Garzanti, 2020, p. 480). Nel film questa parte viene soppressa e il centauro, da essere mitico che era, si trasforma in una semplice guida umana raziocinante. Sielo vede nella differenza tra le due versioni testuali la volontà di Pasolini di assegnare un ruolo centrale alla razionalità – e non più alla tecnica – nel processo di trasformazione antropologica. Lo studioso in entrambe le versioni di Medea non scorge, però, una sintesi finale tra razionalità e irrazionale, un reale incontro tra i due mondi, quello rappresentato dai greci e quello simboleggiato da Medea. In Pasolini l'unione è negata «dall'ossessione di dominio dell'uomo contemporaneo» (Sielo, p. 186), in Alvaro la sintesi sembra impossibile perché trionfa l'irrazionale, «la forza di una violenza istintiva» (*ibidem*), che però non appartiene più alla barbara Medea ma al furore greco.

Il volume di Sielo, in conclusione, fa emergere aspetti e significati inediti dei lavori presi in esame ben coniugando l'attenzione al testo e alla costruzione di reti tematiche proprie della critica letteraria con istanze ecocritiche. In particolare, *Animali, macchine e stranieri* contribuisce ad arricchire l'esegesi di opere complesse – come le Medee di Alvaro e Pasolini – e consente di riscoprire una produzione meno nota quale i racconti fantastici di Levi, spesso adombrati dalla produzione memorialistica dello stesso autore. I due filoni della scrittura leviana vengono invece tenuti insieme da Sielo grazie a un'originale lettura congiunta, resa possibile dall'impalcatura allegorica del fantastico.

Giovanni Barracco

Antonio Spadaro

Ho sempre cercato tutto. Pier Vittorio Tondelli: l'uomo, la ricerca, le opere

Milano

Bompiani

2023

ISBN 978-88-301-1919-2

Antonio Spadaro si è dedicato sin dagli anni Novanta allo studio di Pier Vittorio Tondelli, pubblicando tre volumi critici sull'opera, la poetica e l'attività editoriale dello scrittore, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa* (Diabasis, Reggio Emilia, 1999), *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli* (Jaca Book, Milano, 2002) e *Laboratorio "Under 25". Pier Vittorio Tondelli e i nuovi narratori italiani* (Diabasis, Reggio Emilia, 2000).

Nel volume *Ho sempre cercato tutto. Pier Vittorio Tondelli: l'uomo, la ricerca, le opere* (Milano, Bompiani, 2023) Spadaro approfondisce l'esegesi su cui si imperniavano i primi due lavori anche alla luce della consultazione della biblioteca tondelliana, che consente di ricostruire il complesso delle letture di Tondelli stesso. Il sottotitolo *L'uomo, la ricerca, le opere* rinvia alla struttura del discorso critico, che affronta la produzione narrativa di Tondelli ricorrendo sia al dato autobiografico sia all'orizzonte culturale degli anni Ottanta. Da un lato la vicenda umana di Tondelli costituisce il risvolto della parabola stilistica dello scrittore, i cui esiti sono il frutto di una ricerca inesausta di compiutezza e maturità estetica e morale. Dall'altro la ricerca letteraria e i suoi frutti non possono essere separati da una dimensione di intervento in senso ampio culturale, letterario, di costume e società, che ha fatto di Tondelli un attento osservatore dall'interno del decennio degli anni Ottanta e delle sue tendenze, e che ne inserisce pienamente l'attività, le riflessioni e l'opera nella cornice ermeneuticamente complessa del postmoderno italiano.

L'opera di Tondelli viene analizzata seguendo la linea di una «lettura ampia, interessata a ricercare il sostrato di umanità che emerge dalle pagine dell'autore, le sue tensioni interne, il divenire della sua ispirazione letteraria e dell'urgenza che a questa ispirazione si lega radicalmente» (p. 12), cercando di trarre dalla lettura dei testi e dalla riflessione sui nodi della sua poetica un'idea della sua moralità e di quella sua «devozione [...] all'esistenza umana e alla pratica della scrittura e della lettura» (*ibidem*). Sin dal primo capitolo si sottolinea la discrezione dell'uomo Tondelli a proposito della propria vicenda privata, cui si accompagnano tuttavia una produzione letteraria ed un'ispirazione profondamente legate all'esperienza di vita, in una condizione di osmosi per cui «siamo di fronte a una letteratura che non prende congedo dalla biografia del suo autore» (p. 16). Il nesso tra letteratura e vita, tangibile in tutte le opere, è il perno della sua stessa poetica, in cui si combinano una forte tensione letteraria, secondo cui «il lavoro dello scrittore è un modo di filtrare le occasioni della vita attraverso l'orizzonte narrativo di un probabile romanzo» (p. 22), e una urgenza comunicativa, che si esplica in «una necessità interiore e profonda, imprescindibile, del narrare, un narrare che si realizza perché si ha "qualcosa da dire"» (p. 23). Spadaro invita a riflettere sulla natura esistenziale della ricerca di Tondelli, da intendersi come scavo, lavoro in profondità alla scoperta della propria identità; uno scavo di cui l'opera letteraria altro non è che l'esito estroflesso, la conseguenza in sede estetica di un più ampio processo di indagine e chiarificazione interiore. Solo alla luce di questa concezione totale della poetica tondelliana si può comprendere un'opera tanto variegata nelle forme e nella lingua, dominata da un continuo cambiamento di stili e di toni che sono il sintomo e l'esito della «stessa ricerca di identità [...], non un vano mascheramento fittizio e provvisorio» (p. 26).

Il primo nucleo di questa ricerca è costituito dal romanzo d'esordio, *Altri libertini*, e in parte dalla seconda opera, *Pao Pao*. Di *Altri libertini*, così significativo nella storia della narrativa contemporanea, tanto da essere considerato, insieme al *Nome della rosa*, il testo con cui tradizionalmente si conclude la vicenda del romanzo del Novecento e si apre un'altra stagione – quella, per rifarsi a un celebre titolo di un saggio di Stefano Tani, del cosiddetto “romanzo di ritorno” –, Spadaro ricostruisce la storia, mettendo in luce i caratteri di novità dell'opera. In *Altri libertini*, come in *Pao Pao*, emerge la ricerca di quello “stile emotivo” da ottenere attraverso una lingua rapida, una sintassi fortemente ritmata ed un racconto che possa anche ambire a mettere in scena urgenze e significati universali. Nato nel tempo del Movimento del '77 all'interno del contesto bolognese delle lezioni universitarie di Celati e Camporesi, *Altri libertini* non è solo documento di un tempo e di una temperie, ma anche il primo testo in cui compaiono due poli della ricerca di Tondelli, le «regole dell'Attesa e della Richiesta» (p. 43), che rimandano a quel desiderio di senso, di significato, di autenticità, che costituiranno il sottofondo di tutta la sua narrativa, e che ne rappresentano forse il nucleo pulsante.

Seguendo questa linea, il saggio si concentra sul “libro privato” *Biglietti agli amici* e sull'ultimo romanzo *Camere separate*, ultimi frutti di questa ricerca di senso e di sincerità che ha condotto Tondelli negli anni a trovare nuovi riferimenti letterari, come Christopher Isherwood e Ingeborg Bachmann, e a concentrarsi sui temi dell'abbandono e della separatezza, che torneranno anche nel postumo *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, risolto intimo di quel diario in pubblico rappresentato da *Un Weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*. Questi libri testimoniano, secondo Spadaro, come negli ultimi anni di attività per Tondelli «la scrittura e la letteratura diventano un'esperienza conoscitiva e morale» (p. 204), e come diventi centrale nell'ispirazione letteraria il ruolo della memoria, il passato «come mezzo di conoscenza e di comprensione di un passato più prossimo o del presente» (p. 207). È in questo orizzonte critico, e in relazione all'ultimo romanzo, che il critico approfondisce il tema della sacralità e della religiosità nell'opera dello scrittore, evidenziando sia la vocazione monastica del protagonista Leo in *Camere separate*, affine alla natura dello stesso Tondelli, sia individuando tra le pagine private – gli abbozzi, i progetti, gli ultimi racconti e le sue letture – le prove di un avvicinamento alla sfera del religioso e alla dimensione spirituale del sacro, elemento costante della sua narrativa.

Il volume riserva una certa attenzione anche al progetto del dittico *Un Weekend postmoderno / L'abbandono*, sottolineando come la sua ossatura, la disposizione, la vastità e la varietà degli argomenti raccolti, lungi dall'essere una ridda disordinata di recensioni, racconti e impressioni riunite insieme, siano invece il frutto di un disegno accurato e dalle chiare intenzioni. Il dittico infatti è concepito come un percorso labirintico «alla ricerca di un senso [dove] il viaggio diviene una metafora dell'esistenza e un'avventura nella crisi contemporanea, un'odissea dell'identità» (p. 91). L'occhio dello scrittore osserva il mosaico della postmodernità, descrivendolo e provando a interpretarlo. Il risultato di questa tensione descrittiva e interpretativa è un romanzo generazionale la cui trama è composta dai luoghi, dalle mode, dai costumi, dalle passioni e più in generale dai fenomeni rappresentativi degli anni Ottanta, un'epoca sospesa tra lo sgretolamento delle identità e il nuovo individualismo edonista, tra l'euforia del benessere e una solitudine più sofferta ed intensa, tra l'esplosione delle metropoli e la fioritura della provincia.

Il libro di Spadaro, articolato in sette capitoli, è infine corredato da una appendice intitolata *Tra le pagine*, in cui sono riprodotte alcuni passaggi di testi di critica e di narrativa appartenuti a Tondelli e da questi annotate, rivelatori delle modalità di lettura dello scrittore, del suo modo di procedere lungo i testi, del suo sistema di sottolineatura, chiosa e commento, nonché degli argomenti, autori e stili a cui lo scrittore dedicava la propria attenzione. Alcune tra le note più interessanti sono riportate per esteso nel settimo capitolo, dedicato alla biblioteca personale dello scrittore, dove vengono trascritti gli appunti ai testi che meglio illustrano anche la tensione religiosa e l'avvicinamento al tema del sacro. Oltre ad alcune carte preparatorie per *Camere separate* e per un

progetto di film su *Rimini*, sono riportati gli appunti ritrovati sulla Bibbia dello scrittore, insieme ad alcuni commenti a testi, tra gli altri, di Calvino, Céline, Cacciari, Bonhoeffer, Severini, Handke e molti altri filosofi, antropologi, studiosi e scrittori, a riprova della curiosità onnivora di Tondelli, del suo interesse verso il campo ampio della cultura, infine della sua capacità di nutrire la propria ispirazione e di fecondare la propria poetica attraverso il confronto serrato e costante con i classici e con i propri contemporanei.

Elisa Donda

Giani Stuparich

Diario di prigionia. 1916-1918

a cura di Silvia Contarini, Bianca Del Buono e Giulia Perosa

Trieste

EUT. Edizioni Università di Trieste

2023

ISBN 978-88-5511-368-7

Le carte del fondo Anita Pittoni, artista eclettica e ultima compagna di Giani Stuparich, si rivelano nuovamente una fonte importante per una più approfondita conoscenza dello scrittore triestino. Il materiale donato alla Biblioteca Civica «Attilio Hortis» nel 2011 è stato di recente oggetto di studio e di pubblicazioni nella collana «Archivio Stuparich», nata allo scopo di divulgare i documenti inediti di Stuparich, delle Edizioni Università di Trieste. Dopo le *Lettere di due fratelli 1913-1916*, a cura di Giulia Perosa e il *Diario 1913-1915* a cura di Anna Storti, il *Diario di prigionia 1916-1918* è il terzo volume della collana.

Il *Diario* è un documento affascinante, poiché fa luce su un'esperienza che lo scrittore non ha mai raccontato apertamente nelle sue opere. Gli studiosi più accorti avranno intuito, alla lettura di *Trieste nei miei ricordi* (1948), che il riferimento al «quadernaccio di allora, salvato non so come nelle peripezie, che a riprenderlo in mano mi commuove», indirizzasse verso una testimonianza importante, che per lungo tempo è rimasta inedita.

L'edizione del testo nasce dalla collaborazione di Bianca Del Buono, Silvia Contarini e Giulia Perosa, mentre il commento, che accompagna il *Diario*, è di Del Buono. Il volume raccoglie anche quattro saggi che si rivelano strumenti necessari per comprendere il valore del ritrovamento. Il volume si suddivide quindi in diverse sezioni: la prima è costituita dall'*Introduzione* di Del Buono; la seconda da due saggi di Perosa (*Scrivere e leggere in prigionia: il laboratorio di Stuparich* e *Le carte della prigionia: regesto e descrizione dei materiali*), che approfondiscono le carte dell'archivio; l'ultima, a firma di Contarini, riguarda invece i rapporti con *I sogni del prigioniero*.

L'*Introduzione* di Del Buono ha due funzioni: quella di riepilogare la vicenda biografica di Stuparich, contestualizzandola storicamente e ampliandone alcuni aspetti resi ora noti dalla fruizione del *Diario*, e sottolineare alcune tematiche ricorrenti nello scritto.

Stuparich è stato protagonista della generazione triestina formatasi attorno alle riviste fiorentine di primo Novecento. Si arruolò volontario nei granatieri di Sardegna assieme all'amico Scipio Slataper e al giovane fratello Carlo per partecipare alla Grande Guerra. Durante la *Strafexpedition* il destino dei fratelli fu diverso: Giani fu fatto prigioniero il 31 maggio 1916, mentre il giorno prima Carlo si era dato la morte per non cadere nelle mani austriache.

Il tempo intercorso fra la data di cattura e l'11 giugno, giorno di inizio del *Diario*, è contraddistinto dalla mancanza di informazioni su Stuparich. Secondo Del Buono si può supporre che in quei giorni Giani sia stato ricoverato in ospedale. Egli trascorse in seguito 28 mesi di prigionia in alcuni campi austro-ungarici: Sigmundherberg, Ostffyasszonyfa, Spratzern, Marchtenk, mentre è incerta la detenzione a Mauthausen.

Fin dalla prima pagina, come sottolinea Del Buono, appare evidente che per Giani la data di cattura diviene «una ferita esistenziale» (p. 7). In seguito, egli descrive in modo chiaro la condizione del prigioniero e anticipa il futuro valore di questa sua esperienza. Parla infatti di un «naufragio completo (spirituale-materiale) della mia vita, come il principiare d'un periodo che mi ridà a me

stesso e mi aumenta» (pp. 42-43). Per Stuparich il trauma di quanto subito in guerra si concretizza nello stato di prigionia. Ciò è evidente se si pensa alle sue opere che trattano un argomento bellico, nelle quali il motivo della reclusione è presente soltanto per velati accenni.

Proseguendo nella lettura dell'edizione del *Diario* si vede in effetti che i primi mesi di detenzione furono contrassegnati dal forte impatto causato dall'esperienza vissuta e che l'unico modo per poterla affrontare diventò quello di cercare di rielaborarla in forma scritta. Tuttavia, è evidente che la prigionia rese molto più complessa l'attività della pratica scrittoria; in molte pagine Stuparich descrive infatti la sua lotta contro lo stato di inerzia: «Leggo per trovare l'ispirazione a scrivere. Perdo la voglia di scrivere e mi nausea il leggere: apatia, ozio senz'estasi. Rileggo per ritrovare l'ispirazione a scrivere» (p. 150).

Del Buono spiega inoltre che il testo è caratterizzato da un rapporto di continuità e di frattura con il passato dello scrittore. Alcune tematiche erano già presenti nei diari giovanili e nelle lettere con Carlo, come le riflessioni sul significato della guerra o l'incertezza sulla possibilità di dedicarsi alla scrittura letteraria. Nelle pagine del *Diario* si affaccia l'idea dell'elaborazione della forma del romanzo che non sia solo autobiografico, ma anche edificante per un'intera generazione; appaiono delle riflessioni sulla poetica, incentrate sul principio dell'arte-religio, che verranno riprese successivamente nell'opera *Trieste nei miei ricordi*.

Le tre curatrici accostano spesso nei loro rispettivi saggi l'esperienza di prigionia di Stuparich alla vicenda di Carlo Emilio Gadda. Tuttavia, sebbene ci siano alcune somiglianze – la drammatica condizione dei prigionieri e la scoperta traumatica della morte del fratello – i diari sono ben diversi: per Gadda scrivere diventa uno strumento subordinato alla memoria e alla costruzione di un ideale di sé irrealizzabile; mentre per Stuparich è un modo per esercitare l'azione dell'espressione.

Ritornando agli argomenti affrontati da Stuparich nel suo *Diario*, si può constatare che una parte molto importante è dedicata alle letture. Questa attività e l'esercizio del commento delle opere fatto da Stuparich furono in effetti strumenti di ricerca di un nuovo stile di scrittura.

La situazione precipitò l'11 luglio, giorno in cui Giani venne a conoscenza della morte di Carlo. Svanite le speranze di poter riabbracciare l'amato fratello, iniziarono i sensi di colpa del sopravvissuto: «*Il migliore* è morto, a me resta la vita dei passivi e dei deboli che vivrò tranquillamente fin che finisca o sia interrotta» (p. 63). Questi motivi avrebbero trovato spazio negli scritti successivi. Iniziò a emergere per di più un tentativo di simbiosi delle voci dei fratelli, come avverrà in *Colloqui con mio fratello*, in *Ritornarono* e nella pubblicazione dell'*Epistolario* di Kleist con il nome emblematico di Giancarlo.

Solo più tardi Giani venne a sapere che Carlo si era suicidato. In molte pagine si legge che Stuparich faticò a giustificare il gesto del fratello: «Gli volevo star sempre tanto vicino! Avrei voluto che nessun passo lo facesse senza di me. – E s'è ucciso! No, a tutto avevo pensato, a questo no» (p. 111). In seguito, si può notare un tentativo di accostarsi a Carlo attraverso un orientamento delle sue letture sui gusti del fratello (in particolare nella rilettura di *Guerra e pace*) e nel tentativo di trascrivere una intensa vita onirica.

Il *Diario* si chiude con il ritorno all'idea di un esame di coscienza – sull'esempio di Renato Serra – anche se Giani è consapevole che l'esperienza aveva aperto «una diversità nel cuore che non mi permetterà più di sentirmi uguale a loro né a loro di comprendermi. Rimarrò solo come sono stato finora, serrando in me il segreto d'una vita che era destinata ad altro» (p. 249).

Meritano l'attenzione le note di commento di Del Buono che chiariscono in primo luogo alcuni argomenti storici-letterari e biografici, spesso sconosciuti al lettore non specialista, e hanno inoltre una funzione informativa sugli studi critici precedenti sull'autore. Il commento ha il pregio di evidenziare le letture fatte da Giani in funzione della ricerca di un proprio stile di scrittura.

Il volume prosegue poi con i due saggi di Perosa che si rivelano essenziali per entrare nel laboratorio di scrittura dell'autore. Il primo scritto prende in esame tutte le forme letterarie cui lo

scrittore affidava una chiara «funzione terapeutica» (p. 251): si passa dalla parte relativa alla sfera giornalistica, quando Stuparich divenne direttore della rivista umoristica «La rapa» del campo di Spratzern; ai discorsi tenuti davanti ai soldati, come nelle *Riflessioni sulla prigionia*, e alla conferenza organizzata nel campo di Ostffyasszonyfa, importante per l'accostamento della sua vicenda personale a un sentimento collettivo comune a tutti i prigionieri. Perosa si sofferma poi anche sulle poesie di Stuparich, nelle quali affiora una sensibilità naturalistica che divenne uno spunto per condurre riflessioni sulla condizione dei prigionieri; altre sono volte al ricordo nostalgico di eventi passati in cui emerge una certa preoccupazione per il futuro, altre ancora furono dedicate alla fidanzata Elody Oblath e a Carlo. In particolare, queste ultime affrontano alcuni temi che sarebbero riemersi in *Colloqui con mio fratello*.

Perosa dà poi notizia che durante la prigionia Stuparich lavorò su una serie di novelle, nelle quali compaiono alcuni argomenti che sarebbero stati rielaborati nella trilogia della guerra: il motivo del ritorno, presente in un racconto che pare un primo tentativo di rielaborazione del trauma, poiché emerge il tema della cecità che avrebbe caratterizzato successivamente il personaggio di Sandro in *Ritourneranno*; il senso di colpa del reduce, che diventò poi il nodo centrale del racconto *La grotta*. Nel secondo saggio Perosa sviluppa un'analisi codicologica e filologica della produzione di tutte le carte legate al periodo della prigionia, cui segue una tabella che ha lo scopo di facilitare lo studioso in una consultazione più snella.

Chiude il volume il saggio di Contarini che, rifacendosi agli studi di Jacqueline Carroy, analizza l'esperienza onirica di Stuparich. Questo aspetto è forse uno dei più interessanti, poiché egli trascrisse nel *Diario* ben quarantatre sogni. Alcune delle immagini di questa intensa produzione onirica sono ben note agli studi psicanalitici, come per esempio sognare di ritrovarsi scarsamente vestiti e vittima degli sguardi altrui, oppure sognare la caduta dei denti. Non mancano sogni erotici, tuttavia turbati da elementi macabri. Emblematico, in particolare, è il sogno del 2 novembre 1917, in cui Stuparich ripercorre tutte le esperienze drammatiche che stava vivendo: la coazione a ripetere la scena del suicidio del fratello, il ritorno a casa e i sensi di colpa del reduce.

In sostanza, Contarini afferma che per Giani, come per molti altri soldati, l'attività onirica fu fondamentale per il superamento del trauma bellico e anche per proiettarlo nella futura dimensione di scrittore.

L'edizione del *Diario di prigionia* di Stuparich offre, in tutte le sue componenti, uno strumento importante per comprendere più a fondo l'esperienza umana del reduce, ma dà anche la possibilità di vedere in prospettiva il laboratorio di scrittura dello scrittore triestino.

Giuseppe Marrone

Giovanni Tesio

Augusto Monti. Letteratura e coscienza democratica

Cuneo

Araba Fenice

2023

ISBN 978-88-6617-845-3

Il recente *Augusto Monti. Letteratura e coscienza democratica* di Giovanni Tesio è un volume composito, che rende conto della lunga frequentazione dell'autore con la variegata opera montiana, ma non manca di organicità, riuscendo di fatto come una naturale prosecuzione del profilo di Monti già tracciato in altri anni nella biografia *Augusto Monti. Attualità di un uomo all'antica* (Cuneo, L'Arciere, 1980).

Il nucleo centrale del libro è costituito dalla prima parte, dove vi trovano spazio sei saggi che esplorano a tutto tondo l'opera e la personalità di Monti. In *Un ritratto* (pp. 7-47, primo capitolo del libro) si rende ampiamente conto dell'attività dello scrittore, innanzitutto come attento studioso dei problemi della scuola italiana, versante sul quale si mosse per gran parte della sua carriera, a partire dall'esordio sulla rivista «Nuovi Doveri» e più tardi con la pubblicazione a cura di Piero Gobetti del primo libro, *Scuola classica e vita moderna*. Solo in un secondo momento ci si sofferma su Monti narratore, focalizzando l'attenzione sugli spunti di memoria familiare stampati su «La Voce» tra il 1913 e il 1914. A ben vedere, come evidenzia Tesio, si tratta quasi di un'anticipazione di quella che resta la sua opera più celebre e di maggior impegno, *I Sansòssi*, imponente cronaca familiare redatta nel segno della figura paterna, incarnazione dell'«epoca risorgimentale con i suoi entusiasmi, l'enfasi, la probità gelosa, le occasioni fallite» (p. 13). Ma in fondo sembrano muovere dalla stessa origine memoriale anche le altre opere montiane, da *Vietato pentirsi*, «vita romanzata di un onesto lestofante [...] al ritorno vivo della memoria borghigiana» di *Ragazza 1924*, passando per il curioso caso della traduzione-riadattamento del romanzo dialettale *Don Pipeta l'Asilé: Il figlio della Vedova*. Nel secondo saggio, Tesio analizza *Le edizioni dei Sansòssi* (pp. 48-64). Il romanzo ebbe una prima edizione in tre volumi, apparsi tra il 1929 e il 1935, pubblicata dall'editore Ceschina, cui fece seguito la seconda edizione stampata in un unico volume da Einaudi nel 1949, quasi come omaggio dell'editore e di altri animatori della casa editrice, primo fra tutti Cesare Pavese, che di Monti erano stati com'è noto allievi negli anni liceali trascorsi al «D'Azeglio». L'edizione definitiva, ancora einaudiana, vide infine la luce nel 1963. Tesio offre di ciascuna un'approfondita descrizione, evidenziando il movimento variantistico che interessa le parti più visibili del testo: distribuzione dei capitoli, soppressione o incorporamento di un nucleo narrativo in un altro, aggiunte rilevanti, come si dovrà registrare per la *Parte terza* della seconda edizione, composta da nove capitoli, assenti invece nell'edizione Ceschina. Questi cambiamenti verranno per lo più accolti nella *ne varietur* del '63, che si articola secondo un principio rigidamente cronologico.

Alla traduzione-riscrittura del *Don Pipeta l'Asilé* di Luigi Pietracqua è dedicato il terzo saggio (pp. 65-99). Apparso su «L'Unità» in 140 puntate dal primo luglio al 14 dicembre 1951 con il titolo *Il figlio della Vedova*, l'adattamento si inserisce nell'opera di Monti come un capitolo certamente minore ma nient'affatto estravagante, da leggersi alla luce dell'interesse dello scrittore per la cultura popolare. Preliminarmente, è stata individuata l'edizione del romanzo di cui Monti si servì per la traduzione, quella cioè stampata dall'editore Cosmopolis nel 1926. Dal confronto tra il testo «tradotto» da Monti e quello di Pietracqua emerge presto come, pur rispettando il semplice intreccio originale, l'operazione condotta dall'autore dei *Sansòssi* sia stata «un vero e proprio rifacimento, in cui ha parte primaria la misura linguistica, la quale denuncia nella “traduzione” un estro connotativo

assolutamente estraneo all'originale» (p. 75); cosicché non infrequentemente «alla prosa scorrevole del Pietracqua [...] fa riscontro la prova più sperimentale di Augusto Monti» (pp. 81-82), che peraltro espande alcuni spunti tematici solo accennati nell'originale e introduce numerose precisazioni di carattere storico e frequenti locuzioni latine assenti nell'originale.

Nel quarto saggio (pp. 100-127) viene proposta una lettura di *Vietato pentirsi*. Il romanzo si inserisce nel filone memoriale della narrativa montiana, sebbene diversamente dai *Sansòssi* a fornire la materia sia in questo caso non la memoria familiare ma quella di una figura terza, Leone Canetti, col quale Monti aveva condiviso la detenzione a Civitavecchia. Stesi alcuni capitoli preparatori già in carcere, il progetto si arenò fino al Dopoguerra, quando Monti ebbe modo di meglio documentarsi e di incontrare nuovamente Canetti. *Vietato pentirsi* venne quindi pubblicato da Einaudi nel 1956. «La narrazione non muove secondo l'ordine progressivo delle vicende, e segue invece per lo più l'ordine inverso, di movenza psicologica» (p. 109); la ricostruzione della sequenza cronologica, invece, è affidata agli interventi didascalici del narratore. «Le risorse retoriche dello stile montiano», nota Tesio, «sono quelle di sempre. Qui semplicemente si caricano, in rapporto anche alle caratteristiche orali del racconto, di più evidente intrepidità mimetica e nominale» (p. 127), in una linea che ancora una volta resta la stessa di fatto dei *Sansòssi* e segna dopo una lunga interruzione il riaccendersi in Monti del gusto di narrare.

Il quinto saggio, *Augusto Monti e Cesare Pavese: un'affinità "dissimile"* (pp. 128-140), ritorna sull'attività di docente di Monti presso il Liceo «D'Azeglio» e sul rapporto con quello che fu l'allievo più caro e quello con cui «abbia più a lungo discusso, anzi con cui abbia propriamente litigato» (p. 130) per la diversa concezione della vita e della letteratura. È un'amicizia che ha lasciato tracce nel ricco carteggio intercorso tra i due, avviatosi all'indomani della maturità liceale di Pavese e destinato a durare fino alla sua prematura scomparsa, recando traccia delle sempre puntuali «recensioni» ai libri dell'ex-studente, da *Paesi tuoi* ai *Dialoghi con Leucò*, «ogni volta obiettando, lodando, distinguendo, discutendo anche drammaticamente» (p. 134).

L'ultimo saggio della prima parte (pp. 141-164) è infine dedicato al confronto delle lettere spedite ai familiari dal carcere all'indomani della condanna per antifascismo di Monti e di altri due suoi illustri ex-studenti: Massimo Mila e Vittorio Foa. L'indagine affronta i tre epistolari da diverse prospettive, riscontrandovi motivi sostanzialmente comuni: dal tema delle letture alla preoccupazione per il benessere dei familiari.

Nella seconda parte del volume vengono ripubblicati testi già apparsi in precedenza su rivista – è il caso della *Noterella su Monti lettore di Dante* – e soprattutto interventi di accompagnamento ad alcuni volumi montiani dati alle stampe negli anni: l'*Introduzione alle Lettere dalla Grande Guerra e dalla prigionia*, l'*Introduzione* e la *Postfazione a Torino falsa magra* e da ultima l'*Introduzione* al recente epistolario montiano *Continuare per cominciare*.

Chiude il volume un'*Appendice* in cui trovano spazio: una breve nota, nella quale si discute l'attribuzione a Monti di un documento sulla scuola piemontese all'indomani della Liberazione, quando, seppur brevemente, rivestì la carica di Sovrintendente regionale scolastico; e un intervento dello stesso Monti, *Nascita di uomini democratici*, apparso sul numero del 31 marzo 1952 di «Belfagor», in risposta a un'inchiesta avviata da Luigi Russo, che avrebbe visto anche le risposte, tra gli undici interventi pubblicati, di Luciano Bianciardi ed Emilio Lussu.

Il volume di Tesio riordina e raggruppa studi maturati nel corso di anni ma ancora incredibilmente attuali nel campo degli studi montiani, proponendosi come uno strumento fondamentale per avvicinarsi criticamente all'opera di Augusto Monti, autore spesso dimenticato e che – come ricorda Tesio nell'*Avviso di lettura* premesso al volume – «ha forse pagato [...] lo scotto di una personalità plurima, forse anche, ma solo in superficie, facilmente databile, ma non così datata come a qualcuno accade di pensare» (p. 5).

Rosario Carbone

Massimiliano Tortora

Il lavoro culturale dell'insegnante. La letteratura in classe

Palermo

Palumbo editore

2023

ISBN 978-88-6889-863-2

Con *Il lavoro culturale dell'insegnante. La letteratura in classe*, Massimiliano Tortora ci propone una raccolta di riflessioni interessanti sulla scuola e sull'insegnamento della letteratura oggi. In un mondo in continuo mutamento, dove la rivoluzione digitale e tecnologica ha cambiato radicalmente – soprattutto nei più giovani – l'approccio ai testi scritti, l'insegnante di letteratura si è trovato davanti a nuove sfide che impongono di mettere in discussione le metodologie del passato. Trovare risposte e nuove soluzioni non è facile, ma occorre più che mai sperimentare nuovi approcci che possano avvicinare quanto più possibile la letteratura all'esperienza degli studenti.

Se da un lato il ruolo dell'intellettuale in grado di parlare a tutti (anche ai non addetti ai lavori) è entrato in una profonda crisi, esiste ancora «una categoria colta che continua a svolgere questo compito intellettuale: quella degli insegnanti della scuola secondaria (e in questo libro si fa riferimento a quelli della superiore). Ancor più dei loro colleghi universitari – che si muovono in circuiti più ristretti e hanno interlocutori più selezionati: ossia studenti che hanno liberamente scelto quel percorso di studi – gli insegnanti di scuola, lontano dai fari della ribalta (e forse proprio per questo), esercitano ogni giorno il loro ruolo di intellettuali» (pp. IX-X). Questi, infatti, attraverso la lettura dei grandi scrittori del passato discutono dei temi più diversi della contemporaneità, aiutando gli studenti a porsi domande, a sviluppare il pensiero critico ed essere cittadini consapevoli. Nel suo delicatissimo ruolo l'insegnante «compie delle scelte, e se ne assume la responsabilità proprio in quanto intellettuale: quali autori affrontare, come spiegarli, quali percorsi seguire. Sono il suo ruolo e la sua autorità culturale a indurlo, nonché – è ovvio ricordarlo – la situazione in cui si trova» (p. X). In questo volume agile e denso Tortora suggerisce dei possibili percorsi e delle riflessioni per affrontare al meglio la sfida dell'insegnamento letterario nella scuola di oggi. Il libro racchiude interventi scritti per la maggior parte in occasione di incontri nelle scuole, ed è il risultato di lunghi confronti con i docenti delle superiori. Le questioni analizzate sono diverse e riguardano snodi cruciali e trasversali.

Dopo una breve presentazione, il volume si articola in tre ampie sezioni, suddivise rispettivamente in cinque, sei e tre capitoli. Nella prima parte, *In classe* (pp. 3-52), si affrontano temi come l'educazione alla lettura, il canone letterario, il ruolo dei classici, la funzione della poesia. Qui lo studioso si interroga sui cambiamenti culturali che periodicamente si verificano nella nostra società e ai quali la scuola deve necessariamente adattarsi. Tra questi, oggi, vi è sicuramente la «rivoluzione informatica che ha anche modificato il tipo di concentrazione e di attenzione nei giovani» (p. 6) e che inevitabilmente ha delle ripercussioni sulla didattica. L'autore mette in luce un problema evidente per l'insegnante di lettere: i classici annoiano a scuola; ciò accade perché questi libri appaiono lontani dalla realtà dei giovani del nostro tempo sia da un punto di vista contenutistico, sia formale. Tuttavia, leggere un testo di molti secoli fa, spiega Tortora, è utile sia come «un sano allenamento alla complessità» (p. 9), sia per ragioni identitarie, in quanto i classici offrono «quel pacchetto culturale che fa sì che ci si riconosca appartenenti alla stessa comunità» (p. 10). A tal fine lo studioso propone di operare in classe un vero e proprio lavoro di traduzione del testo affinché quest'ultimo si avvicini di più all'esperienza dei giovani studenti. La classe potrà così trasformarsi in una «comunità ermeneutica» (per usare una fortunata espressione di Luperini), in cui il testo

letterario «perde parte della sua centralità, per diventare uno dei possibili punti di vista sulla questione affrontata, da affiancare a quello proposto dai ragazzi» (p. 13). A detta di Tortora, fra i principali ostacoli alla fruizione dei testi letterari ci sono le mutate modalità di apprendimento e di conoscenza delle generazioni più giovani, in cui – come spiega anche uno studio del linguista Raffaele Simone – l'intelligenza simultanea starebbe progressivamente sostituendo quella sequenziale. Per semplificare, insomma, la molteplicità degli stimoli dovuti all'avvento della tecnologia avrebbe determinato la diminuzione di «una concentrazione prolungata su un unico oggetto: nel caso specifico un testo letterario» (pp. 17-18). L'era digitale non ha comportato soltanto la sostituzione del canale comunicativo, ma ha anche destrutturato i testi letterari, mettendo i docenti davanti a una sfida epocale: educare alla lettura di questi testi in un contesto profondamente mutato. In queste circostanze, ciò che l'insegnante può fare, spiega Tortora, è «provare a *passare attraverso* la simultaneità – dialogare con essa –» (p. 21) per arrivare all'obiettivo di educare alla lettura. Una possibile strategia per centrare l'obiettivo consiste nell'applicare all'insegnamento letterario un approccio tematico che possa avvicinare il testo alla vita reale degli studenti, anche proponendo esperienze di lettura che lavorino non solo sulla vista ma anche sulla voce, sull'udito, sul corpo (si pensi alla teatralizzazione o alla lettura ad alta voce), aprendosi quindi a una certa simultaneità.

Il terzo capitolo del libro offre un'ampia panoramica sul racconto di scuola come strumento didattico, mettendo in luce i caratteri peculiari di questo tipo di narrazione, distinguendone le tipologie (la scuola come tema e la scuola come ambientazione narrativa) e proponendo una periodizzazione del romanzo di scuola (da De Amicis fino ad arrivare a Starnone, Onofri, Lodoli o Mastrocola), per poi soffermarsi, infine, sul tema dell'incomunicabilità nella novella modernista. Nel quarto capitolo viene dato spazio all'importante problema dell'insegnamento della poesia contemporanea nelle classi liceali. L'autore nota infatti come sia diffuso tra gli studenti il preconcetto secondo cui la poesia appare difficile o non comprensibile, risultando di conseguenza "antica" e fuori dal mondo contemporaneo. Del resto a scuola si arriva a leggere al massimo la poesia del primo Novecento: gli studenti solo raramente hanno la possibilità di confrontarsi con i poeti contemporanei. Dopo una rapida analisi del percorso di studi nelle classi liceali, Tortora avanza alcune proposte per fare in modo che gli studenti possano fare esperienza anche della poesia di oggi, abbattendo così i loro pregiudizi. Innanzitutto propone di anticipare la lettura di alcuni testi poetici già nel primo anno del biennio (tradizionalmente dedicato all'insegnamento della prosa) per poi approfondirli l'anno successivo; in secondo luogo raccomanda di insegnare la singola poesia inserendola in un contesto, cioè educando lo studente a prendere contatto con l'intera raccolta, che spesso presenta una struttura progressiva, con una storia che procede; infine punta sull'utilità della "scrittura creativa": «non per diventare poeti o per riuscire a scrivere versi mirabolanti, ma per imparare a leggerli» (p. 48). A conclusione di questa prima sezione, l'autore parte da una riflessione sull'assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan per concentrarsi poi sull'importante ruolo dell'oralità nella poesia, come un genere che deve essere letto ad alta voce. La seconda sezione del volume (pp. 53-125), dal titolo *Canoni, percorsi, traiettorie*, affronta problemi inerenti la periodizzazione, suggerendo «possibili percorsi che cercano di conciliare efficacia didattica e stato dell'arte relativamente agli studi italianistici sul XIX e XX secolo» (p. XI). Questa parte si apre con un'interessante ipotesi di periodizzazione del Novecento letterario, che ha lo scopo di mettere ordine in un secolo che appare troppo affollato. Se da un lato il canone del primo Novecento si è abbastanza consolidato (Pirandello, Svevo, Ungaretti, Montale, Saba), lo stesso non succede per la seconda metà del secolo, in cui la presenza di una selva indistinta di nomi rende inevitabilmente difficile l'insegnamento di questa importante fase della storia letteraria più vicina a noi. Al fine di orientarsi, l'autore propone quindi una periodizzazione in tre fasi, divise da alcune date convenzionali che segnano un punto di svolta decisivo. Abbiamo quindi il 1904 con la pubblicazione del *Fu Mattia Pascal* che inaugura la stagione del modernismo, la svolta realista del

1929 con l'uscita degli *Indifferenti* di Moravia e in fine il 1963, caratterizzato dalla nascita del Gruppo 63 e da un lungo periodo di sperimentazione che abbraccia prima la Neoavanguardia e poi la fase postmoderna (con *Le città invisibili* di Calvino o *Il nome della rosa* di Eco), terminata con la pubblicazione di *Gomorra* (2006). In questo modo la periodizzazione diventa un vero e proprio strumento didattico che permette «di ottenere tre arcate temporali, che a loro volta si succedono secondo un principio binario/oppositivo che vede susseguirsi sperimentalismo (modernismo)/ritorno all'ordine (realismo)/sperimentalismo (neoavanguardia e postmoderno)» (p. 63). A questo punto, consapevoli che non tutti gli scrittori di questo periodo possono essere studiati, l'autore propone di scegliere non necessariamente i "migliori" (non essendoci per altro comune accordo su questo), ma quelli didatticamente più efficaci, che possano dare con la loro opera un'idea dell'evoluzione di questo lungo periodo storico. In questa direzione, Tortora propone il nome di Italo Calvino, autore che con i suoi libri ha attraversato tutti i periodi successivi al modernismo, dalla fase realistica (*Il sentiero dei nidi di ragno*, *La giornata di uno scrutatore*) a quella sperimentale (*Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Insomma, studiare Calvino permette di approfondire una singola figura percorrendo allo stesso tempo, con tre o quattro opere, la storia narrativa del secondo Novecento che dal realismo arriva alle soglie del nuovo millennio. Nel capitolo successivo, Tortora evidenzia che l'approccio storico-letterario nell'insegnamento della letteratura «non è un dogma» (p. 65), ma piuttosto una scelta fondata su una lunga tradizione che risale a De Sanctis. Esistono senz'altro metodi alternativi, come quelli basati su percorsi tematici o di genere; eppure l'insegnamento della storia letteraria presenta, secondo l'autore, alcuni notevoli vantaggi. Innanzitutto, favorisce la comprensione di come la storia «sia un continuo ribaltamento di tradizione e innovazione, classicismo e sperimentalismo, ritorni all'ordine e fughe in avanti» (p. 66); si evita poi l'appiattimento dando così profondità storica al testo, e inoltre la lettura di testi del passato costituisce un importante allenamento alla complessità. In questo contesto l'autore ritorna sul tema del canone del Novecento, ribadendo l'efficacia didattica di autori come Calvino per la prosa e Sereni per la poesia. Segue un capitolo in cui l'autore analizza alcuni dei più noti manuali scolastici di letteratura dagli anni '60 fino all'inizio del nuovo millennio, mettendone in evidenza l'evoluzione di approccio critico o delle categorie storiografiche, prendendo come esempio la trattazione di quello che è ormai considerato il più importante poeta del Novecento, Eugenio Montale. Anche nel capitolo successivo si insiste sull'analisi dei manuali, ma questa volta l'autore si concentra sulla definizione del canone narrativo del primo Novecento, che ha risentito dell'influenza di due opposte posizioni critiche: quella della Neoavanguardia e quella di Giacomo Debenedetti. Tale canone appare *grosso modo* abbastanza solido in tutti i manuali, in particolare per ciò che riguarda alcune figure come Pirandello e Svevo, ma inizia a oscillare sull'importanza assegnata ad altri scrittori come Tozzi, Gadda o Moravia, ai quali i diversi manuali assegnano spazi di ampiezza variabile. Dopo un nuovo affondo, questa volta più dettagliato, sull'importanza e sull'utilità di Calvino in sede didattica (per le ragioni già espresse in precedenza), l'ultimo capitolo di questa sezione cerca ancora di fare ordine nel sovraffollamento del Novecento concentrandosi questa volta sulla "funzione Verga", mettendo quindi l'accento sulla profonda influenza del magistero verghiano (tanto a livello contenutistico quanto a livello narratologico) nella letteratura del Novecento, almeno a partire dagli anni Trenta: tale influenza si riscontra già nel 1929 proprio con *Gli indifferenti* di Moravia, il romanzo che inaugura il "nuovo realismo" e a cui l'autore dedica un approfondimento nel finale del capitolo.

La terza e ultima sezione, la più breve, dal titolo *Dopo la scuola* (pp. 127-159), costituisce «una breve incursione nell'ambito universitario» (p. XI), con la consapevolezza che docenti di scuola e docenti universitari sono colleghi «che pur collocandosi in istituzioni ed edifici diversi, compiono lo stesso lavoro e hanno gli stessi obiettivi» (*ibidem*), svolgono insomma «un comune lavoro culturale, che senza tanti clamori aumenta il tasso di democrazia, tende a forme di eguaglianza sociale, contribuisce alla costruzione di senso critico» (*ibidem*). Il mondo dell'università, per altro, è

strettamente legato a quello della scuola anche perché è proprio qui che vengono formati i futuri insegnanti. Tortora apre questa sezione con un'ampia panoramica sui manuali universitari di letteratura italiana contemporanea, mettendo in evidenza le numerose contraddizioni e i problemi che caratterizzano questo insegnamento. Il tempo che generalmente si dedica e la mole ridotta dei manuali (imposta dalle normative vigenti) si rivelano del tutto insufficienti a offrire delle conoscenze approfondite di livello universitario su un secolo così lungo. Inoltre, oggi i corsi di letteratura italiana contemporanea sono affollati di studenti provenienti da diversi corsi di laurea e con una formazione letteraria di base molto varia (comunque inferiore rispetto al passato). Di conseguenza, manuali troppo brevi (che spesso sono, paradossalmente, riduzioni più brevi di manuali pensati per la scuola) privi di antologie, che quindi non forniscono la possibilità di leggere direttamente i testi, riducono inevitabilmente lo studio a un esercizio mnemonico e nozionistico di dubbia utilità, soprattutto per chi parte da zero. Per risolvere questo problema l'autore propone quindi di ribaltare i programmi delle lauree triennali e magistrali, dedicando il triennio alla lettura delle opere e di un minimo di bibliografia, affiancate da un manuale molto esile che riesca a tracciare un quadro essenziale e schematico della letteratura del Novecento, per poi affidare lo studio di un manuale più approfondito alla magistrale, quando si saranno costruite solide prenosce e solo per coloro che intendono proseguire gli studi in quella direzione. Infine, Tortora si sofferma sulla centralità dell'università nel dibattito pubblico, provando a destrutturare l'idea secondo cui quest'ultima debba formare solo professionisti (nel caso degli studi letterari insegnanti e studiosi). L'autore evidenzia come sia difficile che uno studente di diciannove anni possa già avere le idee chiare su ciò che vorrà fare in futuro, e invita quindi a impostare le lauree di primo livello in modo meno specialistico (magari dando un'ampia libertà nel costruire il piano di studi) per poi rendere il percorso più rigido e specializzato negli anni successivi. Il mondo accademico dovrebbe quindi prendere atto del cambiamento dell'università e cogliere le nuove sfide del presente: «inventare una nuova didattica che sia all'altezza di un'università che non è più per pochi; un'università invece *per molti, tutti, gli iscritti*. Un'università insomma che sappia affidarsi a una didattica modulare, volta a formare insegnanti e studiosi, ma anche figure più generiche» (p. 152).

A chiusura del volume l'autore riporta un suo intervento in merito a una questione che dovrebbe essere ovvia: la libertà della ricerca, spesso ostacolata da parametri e classifiche che inevitabilmente influenzano gli studiosi indirizzando i percorsi di ricerca. Deciso è il monito finale di Tortora: «togliamo il cappio alla ricerca, dove il cappio è costituito da un controllo, severo e punitivo, condotto con armi economiche; ovvero pur con tutti i monitoraggi necessari [...] rilanciamo la ricerca verso la sua dimensione naturale: quella del futuro che, negromanti a parte, nessuno davvero conosce» (p. 159).

Elisa Baccini

Angela Veronese, Teresa Bandettini

Courting Celebrity: The Autobiographies of Angela Veronese and Teresa Bandettini

Edited, translated and introduced by Adrienne Ward, Irene Zanini-Cordi

Toronto

University of Toronto Press

2023

ISBN 978-1487546403

Angela Veronese, *Notizie sulla vita di Aglaja Anassillide scritte da lei medesima*

Angela Veronese, *Information on the Life of Aglaja Anassillide, Written by Herself*

Selected Poems by Angela Veronese

Notes to Selected Poems

Biography of Angela Veronese (1778–1847)

Bio-Bibliography for Angela Veronese

Teresa Bandettini, *Autobiografia / Autobiography*

Biography of Teresa Bandettini Landucci (1763–1837)

Contexts and Conclusions

Sonnet by Luigi Carrer, *remembering Aglaja Anassillide*

Lo studio delle autobiografie scritte da donne, genere letterario che in Europa si afferma nel corso dell'Ottocento, contribuisce a ripensare la storia delle donne e la cultura letteraria dell'epoca e a far emergere soggettività ed esperienze altrimenti inaccessibili. Anche per questi motivi il volume di Adrienne Ward e Irene Zanini-Cordi, *Courting Celebrity: The Autobiographies of Angela Veronese and Teresa Bandettini*, non è solo la prima edizione bilingue e critica dell'autobiografia di Angela Veronese, accompagnata dalla prima traduzione in inglese dell'autobiografia di Teresa Bandettini. Le autrici, infatti, si propongono di studiare Veronese, poetessa veneta vissuta tra Sette e Ottocento, alla luce delle esperienze presentate nell'ego-documento, mettendola in parallelo con l'autobiografia della coeva poetessa lucchese Bandettini. Dando voce quindi a una letterata che vive il delicato passaggio sociale, culturale e letterario tra Sette e Ottocento. E difatti le autrici sottolineano da subito, a dispetto del titolo, che il focus dell'opera è spostato sull'arcadica Angela Veronese.

Il libro si articola in sezioni di diversa natura (testi originali, traduzioni, apparato di note, bio-bibliografie, poesie, analisi), ma che risultano comunque armoniose. Entrambi i testi autobiografici precedono l'impianto analitico e interpretativo, al fine, come spiegano le autrici, di fornire ai lettori le testimonianze e le voci delle loro protagoniste senza il condizionamento che potrebbe derivare dall'apparato paratestuale. Al testo in italiano dell'autobiografia di Angela Veronese segue prima la sua traduzione in inglese annotata, poi una selezione di poesie della stessa, infine un'approfondita ricostruzione bio-bibliografica di e su Veronese, compilata anche con documentazione inedita. La sezione dedicata a Teresa Bandettini, figura ben più studiata di Veronese, è più compatta e si articola tra l'autobiografia in italiano, la sua inedita traduzione in inglese (accompagnata da note) e infine una breve biografia della poetessa lucchese. Questa operazione di ricostruzione documentaria è seguita da una nutrita sezione analitica intitolata «Contexts and Conclusions», che non è solo un complemento necessario alla parte testuale, ma che costituisce il fulcro del volume, per le acquisizioni che propone e soprattutto per il suo inquadramento storico-culturale.

Trattandosi di due autobiografie, è utile entrare brevemente nel contenuto delle due opere e introdurre la vita delle poetesse. *Notizie sulla vita di Aglaja Anassillide scritte da lei medesima* è

l'autobiografia che Angela Veronese (1778-1847), che si firma col nome arcadico, decide di porre come prefazione della sua sesta collezione di *Versi* uscita nel 1826. È importante segnalare subito che l'opera di Veronese può essere considerata la prima autobiografia edita di una donna in Italia. Il racconto della sua vita è certamente eccezionale e si sofferma sugli eventi che mostrano l'evoluzione personale e poetica dell'autrice, che l'avrebbero portata a fare amicizie importanti e ad affermarsi come poetessa. Veronese, infatti, è la figlia di un giardiniere impiegato in alcune famiglie influenti venete alla fine del Settecento. Grazie alla lettura, definita «solita epidemia di famiglia» (p. 26), in particolare del padre, e alla vicinanza con l'élite veneziana del tempo, sviluppa fin da giovanissima una vocazione poetica che la porterà in breve tempo a diventare poetessa e protetta di Melchiorre Cesarotti. Nota alla cerchia veneta in quanto giovane prodigio locale, soprattutto per le sue origini «pastorali» e modeste, inizia a pubblicare la sua produzione facendosi conoscere all'intera repubblica delle lettere italiana.

Veronese scrive la propria biografia a 48 anni quando è già una poetessa conosciuta nella Penisola, in particolare in tutta l'area lombardo-veneta (compresa la parte friulana), e quando ha già pubblicato raccolte personali e collettive (insieme ad autori quali Foscolo, Manzoni, Monti). All'epoca viveva a Padova ed era sposata da alcuni anni con un uomo del suo stesso ceto. La vita matrimoniale «bastantemente felice» (p. 37) non aveva messo un freno alla sua attività poetica, ma le necessità economiche la obbligavano a scrivere nei momenti di pausa dal lavoro. *Notizie* quindi rappresenta per Veronese un ulteriore tentativo di affermarsi come professionista dell'arte poetica: status che non riuscirà a raggiungere, anche per i limiti dovuti dalla sua condizione sociale, ma soprattutto come scrive lei perché «la poesia in questi secoli non è premiata che di allori, di applausi e di ringraziamenti» (p. 33). Dopo la versione bilingue delle *Notizie*, la prima parte è chiusa da un approfondimento bio-bibliografico, che mostra il notevole lavoro di scavo archivistico e documentario che le autrici hanno compiuto in istituzioni numerose in Italia e all'estero.

La parte su Teresa Bandettini (1763-1837), la cui parabola esistenziale e lirica è diversa, serve a porre un termine di paragone costante e a contestualizzare sia l'opera di Veronese sia il mestiere delle due improvvisatrici e poetesse a cavallo tra Sette e Ottocento. L'«Autobiografia» di Bandettini intanto viene scritta nel 1825, ma non vedrà mai la luce (sarà pubblicata per intero in Italia solo nel 1990). Bandettini è di una famiglia della classe media cittadina lucchese, ma la prematura morte del padre lascia lei e la madre in uno stato finanziario precario. Il lavoro di Bandettini serve quindi a contribuire al mantenimento della famiglia, prima come ballerina professionale e poi soprattutto come improvvisatrice. La vita ritratta è uno snodarsi tra il mondo moralmente equivoco del teatro, i numerosi corteggiatori, anche molesti, e la poesia, a cui avrà modo di dedicarsi pienamente grazie alla serenità raggiunta col matrimonio. E proprio col matrimonio si chiude il manoscritto, che narra le vicende solo dei primi 25 anni di vita di Bandettini, stese però in età avanzata.

Arriviamo alla terza parte dell'opera, la già citata «Context and Conclusions», che, come il resto del volume, si concentra sulla figura di Angela Veronese, ma mette le due autrici e i loro testi in dialogo costante. L'analisi, preceduta da un'introduzione in cui sono anticipati gli argomenti di discussione, si apre con una considerazione che vale a descrivere i lavori di entrambe: il motivo che le spinge a scrivere la propria vita è la ricerca del vero; una ricerca che nondimeno è diversa per Veronese e Bandettini. Per quest'ultima, lo scritto scaturisce dalla volontà di andare contro le voci (e le calunnie) biografiche che erano uscite su di lei in quegli anni. Per Veronese lo scopo è invece controllare preventivamente la narrazione della propria vita, e quindi «creare» letterariamente la propria celebrità: un desiderio forte che la porta al primato editoriale in ambito autobiografico. L'originalità strategica che caratterizza le scelte di Veronese è opportunamente messa in evidenza, anche attraverso la lente della teoria delle reti sociali, assieme ai «celebrity studies». Nella narrazione autobiografica Veronese, infatti, si rappresenta sia come «enfant prodige» la cui notorietà assicura l'accesso ad ambiti sociali e momenti culturali altrimenti impossibili alla figlia di un giardiniere, sia come «social networker» (p. 203) particolarmente capace e vivace nel corso di tutta

la sua vita. È in questo contesto che Ward e Zanini-Cordi introducono la chiave di lettura della celebrità, segno distintivo del volume ed elemento cruciale per comprendere le vicende biografiche e autoriali di Veronese (e di Bandettini). La celebrità attiene al dominio della notorietà e dell'interesse pubblico per le vicende private, e meno ai successi e ai talenti professionali, cosa che invece caratterizza la gloria e la reputazione. Veronese con *Notizie* ricerca proprio la celebrità -che solo dopo avrebbe forse portato ad ampliare il suo già consolidato successo- perché è considerata l'unico mezzo che avrebbe potuto elevare il suo status.

Insieme alla discussione sulle reti sociali e sulla celebrità, la sezione finale offre altre modalità di approfondimento ugualmente importanti. Per prima cosa, il lavoro delle due poetesse viene inserito nei contesti editoriale e performativo di inizio Ottocento. In quegli anni, infatti, si stava assistendo in tutta Europa alla diffusione di biografie e dizionari biografici, i quali a sua volta avrebbero dato un'accelerata al genere autobiografico. Nella declinazione femminile, questo era molto popolare in Inghilterra e Francia -con caratteristiche proprie in ogni paese- mentre in Italia conosceva pochissimi esempi che spesso consistevano nel racconto di donne di condizione laica o monacale nel loro percorso di conversione o elevazione religiosa. Viene descritta anche la specificità italiana del mestiere di improvvisatrice (e improvvisatore), poco noto fuori dal dominio degli studi letterari, e quindi la scelta di Veronese e Bandettini, nei loro testi, di rappresentarsi come improvvisatrici (Bandettini lo era davvero; Veronese solo "narrativamente"). Poeti e poetesse si esibivano in *performances* di grande richiamo nel contesto di salotti e accademie, recitando all'impronta le loro anacreontiche, che quasi mai vedevano una successiva pubblicazione. Nello sviluppo di queste pratiche, una parte fondamentale era giocata dalla presenza dell'*Arcadia* e delle sue numerose colonie in tutta Italia.

Dopo aver delineato il contesto in cui operano le poetesse, Ward e Zanini-Cordi descrivono nel dettaglio i metodi usati da Veronese per affermarsi e per rappresentarsi all'interno di questo mondo e analizzano quei "sé" che in apertura di sezione le autrici avevano definito la più notevole caratteristica delle *Notizie*. Uno di questi sé è quello arcadico, iniziato con l'affiliazione di Veronese all'*Arcadia*, che rappresenta un momento fondamentale nella sua vita. Nella vita di Veronese arcadica c'è spazio solo per la poesia, pensata, recitata, scritta, regalata, e quindi i riferimenti costanti all'immaginario arcadico sono connessi all'essenza dell'«ineducata figlia de bosco» (p. 3), come la definisce Angelo Mazza a Cesarotti.

Grazie alla sua "persona" arcadica, la già menzionata Aglaja Anassillide, Veronese sviluppa ulteriormente le sue capacità relazionali, che rappresentano il capitale culturale più importante che ha. E in questo sé relazionale emerge la dimensione sociale delle *Notizie*. Veronese a tratti si dipinge come al pari, almeno per spirito, interessi e sensibilità, della nobiltà che incontra, mentre parla con tono paternalistico dei "villici", da cui si distingue perché lei è «nata libera e non serva» (p. 3). Assurge quindi al ruolo di intermediaria sociale tra nobiltà e contadini, un ruolo più immaginato che reale considerando che i suoi interlocutori nobili si aspettano da lei che rimanga un'«autrice pastorella» (p. 32). Inoltre, la forza del testo di Veronese risiede nel suo grado di forgiare «productive connections» (p. 231), soprattutto grazie all'atto di nominare, ai ritratti letterari e alla descrizione dei giardini.

Una caratteristica delle *Notizie* e della narrazione di Veronese è la pratica di menzionare con enfasi le persone che incontra e che frequenta. Questa continua citazione di letterati e letterate, di personaggi di spicco del *milieu* intellettuale e sociale è un modo con cui Veronese si appropria delle conoscenze che faticosamente riesce a crearsi e con cui cerca di validare il suo lavoro e la sua persona. Si tratta quindi di una vera e propria costruzione narrativa del sé a partire dalla complessità e intensità dei propri legami con intellettuali e aristocratici. Una costruzione che Veronese cerca di magnificare anche attraverso i numerosi soprannomi e appellativi che raccoglie nel suo percorso, riportati fedelmente nel testo, a riconoscimento della sua notorietà. Veronese, inoltre, cita una cinquantina di nomi, e di alcuni dei personaggi che incontra nella sua vita ci fornisce dei ritratti

vividissimi, come quello di Alessandro Pepoli, un'unione di «vizi e virtù bizzarramente accozzati» (p. 14) e di Ugo Foscolo i cui capelli «radati come quelli d'uno schiavo» e la cui fisionomia la porta a definirlo di apparenze «tutt'altro che di un elegante poeta» (p. 17). Questi ritratti sono pensati anche per appagare i lettori affamati in quegli anni di questo genere letterario, come abbiamo visto riferendoci alle biografie. L'elevazione sociale e letteraria ricercata da queste pratiche non cerca però di offuscare le origini di Veronese, che non sono mai negate, anzi esaltate. I giardini curati dal padre descritti con adorazione in *Notizie* -e il giardino in generale come luogo ameno e ideale, naturale ed intellettuale al tempo stesso-, sono il punto di incontro tra la dimensione campestre della terraferma veneziana e quella nobile dei salotti aristocratici. Veronese si serve del *topos* del giardino come un altro modo di rappresentare sé stessa: essa ne incarna, come spiegano le autrici, la vera essenza e le aspirazioni, in quanto in lei convivono la dimensione pastorale e boschiva data dai luoghi che abita e la dimensione lirica coltivata con la sua attività poetica.

Le strategie narrative e di autorappresentazione messe in atto da Veronese sono quindi allo stesso tempo estremamente innovative e profondamente intrise dell'epoca e dei luoghi in cui vive. Con le sue *Notizie* Veronese si propone al pubblico nella sua interezza, come autrice e personalità a tutto tondo, inaugurando la figura della celebrità letteraria femminile, in cui le vicende private dovevano interessare al pubblico tanto quanto l'attività artistica, senza scandalo, ma anche senza distinzione netta. Il tema dell'esaltazione della soggettività emerge nella *agency* che Veronese pone nella scelta sia editoriale sia stilistica di pensare un'opera costruita per accrescere la sua fama.

Leggendo sia l'autobiografia di Veronese, sia il volume *Courting Celebrity* si sente la ricerca di *empowerment* femminile, esplicitata anche dalla dedica del volume: «To all women and their stories, told and untold». Insieme all'importanza delle traduzioni, e delle preziosissime sezioni bibliografiche, che speriamo porteranno a ulteriori approfondimenti dell'opera di Veronese, i pregi dell'operazione di Ward e Zanini-Cordi emergono dall'articolarsi dei paragrafi tematici, che riescono a sviscerare modelli, contesti e peculiarità del lavoro di Veronese, combinando un'attenta lettura dei testi ad approcci critici nuovi e originali. E allo stesso tempo, le autrici ci informano dell'ambiente storico-culturale di quegli anni e ci fanno conoscere la voce, la vita e la personalità di un'autrice che, sebbene per la poesia rimanga stilisticamente ancorata alle consuetudini della sua epoca, scavalca in molti modi i limiti che allora caratterizzavano la sua condizione sociale e il suo genere.

Michele Felice

Elémire Zolla

Che cos'è la tradizione

a cura di Grazia Marchianò

Venezia

Marsilio

2023

ISBN 9788829700622

È in corso, da poco più di un decennio, la ripubblicazione sistematica dell'Opera omnia di Elémire Zolla, presso l'editrice Marsilio e grazie alla preziosa curatela di Grazia Marchianò. Vi si aggiunge ora il saggio dal titolo *Che cos'è la tradizione*, che rappresenta un punto cardine dell'esperienza letteraria e intellettuale dello scrittore torinese. Pubblicato nel maggio del 1971, in pieno fanatismo socio-politico e in piena deflagrazione culturale dovuta al Sessantotto, fu anzitutto un attacco diretto al predominio della moltitudine ideologica, proseguendo e portando a compimento la critica frontale alla società di massa che Zolla aveva avviato con tre saggi altrettanto incisivi e decisivi, ovvero *Eclissi dell'intellettuale* (1959), *Volgarità e dolore* (1962) e *Storia del fantasticare* (1964), raccolti ora in *Il serpente di bronzo* (Marsilio, 2015). *Che cos'è la tradizione* fu ed è anche, tuttavia, vero e proprio viatico per una riflessione profonda sul concetto di Tradizione, proseguendo sulla strada segnata, nel decennio precedente, dall'antologia dei *Mistici dell'Occidente* (1963), da *Le potenze dell'anima* (1968) e da *I letterati e lo sciamano* (1969), con i quali aveva dato avvio a una lunga ricerca sulla spiritualità, emancipata da un ormai stantio e paralizzante etnocentrismo. Negli anni Sessanta la critica alla volgarizzazione moderna, alle seduzioni del progresso e agli -ismi di ogni sorta – una critica lacerante e senza esclusione di colpi, svolta sul piano orizzontale della società massificata e che ha comportato per Zolla un sistematico ostracismo culturale – era andata di pari passo con lo scavo nel sacro, nella spiritualità e nelle tradizioni. Dopo *Che cos'è la tradizione* invece, l'autore si distacca dal fervore anti-moderno e dalla dialettica di stampo in parte francofortese e in parte tendenzialmente manicheo, si allontana dal fervore critico nei confronti del Visibile per dedicare tutte le sue energie all'indagine dell'Invisibile, per un approdo, come sintetizza Marchianò nella sua introduzione, «a una visione potenzialmente liberata dai lacci della mente dualistica, protesa a sondare le prospettive di una società planetaria in cui tradizione e innovazione riescano a convivere al minimo degli attriti» (p. 16).

I temi trattati in *Che cos'è la tradizione* sono di enorme portata e notevole estensione: vi si trova un'analisi dei dogmi che nella società moderna suscitano l'odio nei confronti della contemplazione; un'indagine sulla concezione e realizzazione della Città perfetta e della Casa santa, da un lato nelle culture indigene ed extraeuropee, dall'altro presso Roma e Gerusalemme; un ampio e intenso capitolo sul satanismo e uno sul concetto di potere. Eppure, nonostante tutto ciò occupi la gran parte del libro, le fonti d'energia che l'innervano sono collocate nel capitolo iniziale e in quello finale.

In apertura, Zolla riconosce un conflitto essenziale tra la *civiltà del commento* e la *civiltà della critica* – dove il termine *critica* è qui da intendere con accezione negativa. La civiltà del commento è la civiltà tradizionale, che proclama apertamente di fondarsi sul proprio testo sacro, un testo che è manifesto e si rivolge a un Invisibile. La civiltà della critica invece nasconde di averne uno, «si fonda sopra un Testo occulto e lo venera e lo impone con la forza» (p. 26): essa ormai coincide con il mondo in cui viviamo, è il modello di civiltà che Zolla vedeva imporsi e perfezionarsi con violenza in quegli anni e che oggi domina incontrastato sulle nicchie impotenti di chi vi resiste. Il suo testo corrisponde al fiume retorico inesauribile delle cieche ideologie, capace per sua natura di germinare su sé stesso in infinite variazioni, sostituzioni e metamorfosi delle componenti essenziali:

«è un *continuum*», scrive l'autore, «un'opera sempre *in fieri*, aleatoria e che pure è anche rigida, *ne varietur*. Si può leggere da un punto qualsiasi a un punto qualsiasi» (p. 27).

Di questo Testo-mondo Zolla propone un'accurata imitazione – da ritenere solo lievemente parodica, in quanto drammaticamente verosimile – della quale leggiamo alcune righe: «Occorre proporsi un rinnovamento costante per giungere ad un'apertura spregiudicata a tutte le istanze progressiste, accettando una situazione precaria e feconda in un'incessante ricerca collettiva delle possibilità di sviluppo e di crescita, spezzando le remore, rovesciando le strutture acquisite, rivoluzionando le forme accettate per aprire nuovi orizzonti d'indagine, sollecitando i contributi costruttivi a un ridimensionamento che metta in crisi le categorie e le abitudini...» (p. 27). Vien da sorridere, poiché vi riconosciamo, a mezzo secolo di distanza e con minime differenze, la retorica dominante nella nostra società. Basterebbe un minimo aggiornamento lessicale e semantico per trovarci di fronte all'infinito chiacchiericcio quotidiano che imperversa sulla scena sociale e politica, sui social network e persino nella privata conversazione, laddove siano radicati nell'individuo la devozione e il fanatismo per una così diffusa religione sociale.

Il testo sacro della civiltà del commento è manifesto, meditato, interpretato per sete di conoscenza, per una tensione verticale a un Invisibile che sta fuori dal mondo, fuori dalla società. Al contrario, il testo della civiltà della critica – ovvero della civiltà in cui viviamo – è fluido, impoverito di significato, infinitamente orizzontale, si rivolge a sé stesso così come la civiltà della critica concepisce niente altro che sé stessa, niente altro al di là della sua pura visibilità.

Ritroviamo questa medesima opposizione nell'*Epilogo in forma di fiaba, ovvero la casina nel bosco*, un breve racconto che chiude *Che cos'è la tradizione* e ne rappresenta il sigillo decisivo. Un viandante di nome Ognuno, smarritosi nel buio d'una fitta foresta, trova rifugio in una casetta. L'accoglie una fanciulla di nome Beatrice, soave, imperturbabile. A un tratto un «atroce, fioco e protratto gemito» (p. 260) sale dal sottosuolo e Ognuno, rimuovendo un'asse del pavimento e schiacciando il viso a terra, scorge uno stanzone interrato. Vede «un uomo simile a lui», disteso mani e piedi in ceppi; accanto, due figure: un pagliaccio che si agita con una tenaglia insanguinata tra le mani e lo tortura, desideroso di amputarlo; e un vegliardo, che consola il pover'uomo con eloquio del tutto simile a quello del testo della civiltà della critica, della cui imitazione parodica proposta da Zolla ho citato un breve stralcio. Il vecchio sprona il malcapitato – oggi molti direbbero, con insopportabile volgarità, che lo motiva – ad abbandonare la stasi a cui era abituato, ad accogliere il perpetuo movimento, nonostante procuri dolore, a votarsi al dinamismo d'una vita sempre attiva, sempre affermativa, sempre protesa al Futuro e al Progresso. Mentre il pagliaccio tortura il pover'uomo, il vegliardo gli instilla quell'effluvio retorico non già come anestetico, ma come materiale con cui costruire un nuovo tipo d'individuo.

Tutto d'un tratto, accade l'irreparabile: «crocchiarono le cartilagini dell'orecchio fracassato nella morsa della grossa tenaglia: il pagliaccio era stato rapidissimo. Il torturato invero si lamentava, ma nuove parole andava esalando: "Forse ho avuto torto finora. Lo sviluppo, il progresso è inevitabile, guai a chiudersi, guai a non avere carità"» (p. 262). Il destino del pover'uomo è segnato. Dal piano di sopra, attraverso la fessura nel pavimento, Ognuno ha visto tutto, e Beatrice, ch'è rimasta lì accanto, prende parola: «Ti è stato concesso di vedere ciò che ti aspetta. La bufera è cessata, l'alba tinge di rosa l'orizzonte, fra poco potrai riprendere il cammino guidato dal sole» (p. 262); ma Ognuno è ormai persuaso da come il Testo della civiltà della critica ha permesso all'amputato di superare un dolore così grande e gli ha concesso d'inoltrarsi in una nuova vita, libero dal peso della Tradizione. Ognuno, definitivamente magato, prende a sua volta la via dell'amputazione, scende nel sotterraneo e abbandona per sempre la possibilità di riprendere il cammino «guidato dal sole».

L'infinito fluire retorico del vegliardo – che edifica nell'immaginazione del pover'uomo e di Ognuno la possibilità di un mondo tutto nuovo, apoteosi del Visibile, del materico, del dinamismo costante – è enormemente più potente delle poche parole pronunciate da Beatrice, della possibilità d'una emancipazione dalle forze tenebrose del Visibile, d'un cammino verso l'Invisibile luminoso.

Beatrice sogna l'arrivo di qualcuno che Ognuno non può essere, qualcuno «così forte da resistere all'incantesimo della casina nel bosco, da preferire la soave ed altera bellezza di lei alla voce roca e lamentosa del vegliardo, alle piroette del buffone» (p. 263). Beatrice sogna l'arrivo di un *eroe*, che infatti è il grande assente nella fiaba narrata da Zolla. Ma tutto, nel racconto, fa pensare che sia impossibile scegliere Beatrice, scegliere la luce. Cristina Campo – che convisse con Zolla – ha scritto con esattezza in *Il flauto e il tappeto* (1971), uscito pochi mesi dopo *Che cos'è la tradizione*, che l'eroe deve «dimenticare tutti i suoi limiti nel misurarsi con l'impossibile», con un «sentimento che faccia punto archimedeo fuori del mondo», dunque fuori dal Visibile. Deve intervenire nell'azione dell'eroe – e, fuor di metafora, dell'individuo emancipato – una «professione di fede – vale a dire di incredulità nella onnipotenza del visibile» (Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 32), disposizione necessaria a vincere le catene del regno della quantità e della pura evidenza, a mantenere viva una Tradizione costantemente minacciata e schiacciata dall'incombere incessante della retorica del Progresso, dal dominio, in questo mondo, di una ingannevole civiltà della critica, con il suo Testo abilmente celato nella pura visibilità, che ne moltiplica il potere e ne amplifica il tenebroso e allucinatorio ingombro.

Una parentela spirituale, che prescinde dalle differenze stilistiche, tematiche e argomentative, lega questo saggio di Zolla e *Il flauto e il tappeto* di Cristina Campo con un altro libro decisivo pubblicato quello stesso anno, appena un mese dopo *Che cos'è la Tradizione*, ovvero *Difesa della Luna* di Guido Ceronetti (Rusconi, 1971). Amico e sodale di Zolla e Campo, con parole laceranti e immaginifiche, Ceronetti attacca da un lato il fanatismo progressista conseguito all'allungamento e dall'altro l'inquinamento ambientale che avvelena il pianeta, i corpi e le menti. Zolla lo recensisce il 22 giugno sul «Messaggero», riconoscendo che «il gran protagonista dell'opera è l'inquinamento, quello materiale [...] ma soprattutto quello spirituale, onde non trovi quasi persona indenne da quel cancro che sono le idee progressiste. Idee che poi sono le colpevoli della degenerazione planetaria. Parole di stoltezza provalate dalle cattedre, dove s'insegna a vedere con occhio allucinato punti omega, città terrene perfette nell'avvenire, si concretano in città torturanti, fabbriche abbruttenti, reggimenti totalitari di varia coloritura e di univoca nequizia. E guai a chi osi opporre un lamento all'onnipotenza dei distruttori! L'aspetta una persecuzione inventiva e sottile» (Zolla, *Testimone e Geremia*, «Il Messaggero», 22 giugno 1971). Proiettiamo senza fatica queste righe sul saggio dello stesso Zolla, dov'è specificato che per l'anima solitaria ed emancipata è segno d'elezione «la persecuzione da parte dell'autorità visibile» (p. 25). E non è pretestuoso notare che la parola *inquinamento* compare proprio sulla bandella della prima edizione di *Che cos'è la tradizione* (Bompiani, 1971) dove si legge che la Tradizione è «l'unico punto di appoggio per chi voglia sottrarsi al progresso verso l'inquinamento totale o la pianificazione totalitaria».

copyright
© 2024 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE