

oblio

48

oblio

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

Anno XIII, 48
dicembre 2023

OBLIO – Periodico semestrale on-line – Anno XIII, n. 48 – dicembre 2023

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 direttivo

Giuseppe LO CASTRO (Università della Calabria)

Elena PORCIANI (Università della Campania ‘Luigi Vanvitelli’)

Caterina VERBARO (Università LUMSA)

Comitato scientifico

Simona COSTA (Università Roma Tre), Anna DOLFI (Accademia dei Lincei),

Giuseppe LANGELLA (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano),

Davide LUGLIO (Sorbonne Université – Paris IV), Federica PEDRIALI

(University of Edinburgh), Angelo R. PUPINO (Università di Napoli – L’Orientale),

Giovanna ROSA (Università di Milano), Mario SECHI (Università di Bari)

Comitato editoriale

Claudia CARMINA (Università di Palermo), Antonio Lucio GIANNONE

(Università del Salento), Stefano GIOVANNUZZI (Università di Perugia),

Stefano LAZZARIN (Université ‘Jean Monnet’ Saint-Étienne), Francesco SIELO

(Università della Campania ‘Luigi Vanvitelli’), Teresa SPIGNOLI (Università di Firenze)

Segreteria di redazione

Vincenzo ALLEGRI (Sapienza Università di Roma)

Redazione

Chiara CIARDULLO (Università della Calabria), Carmelo D’AMELIO (Università della

Campania ‘Luigi Vanvitelli’), Chiara PORTESINE (Scuola Normale Superiore),

Cecilia SPAZIANI (Università LUMSA)

Direttore responsabile

Gianfranco FERRARO (Universidade Nova de Lisboa)

Cura editoriale e amministrazione

Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione editoriale

Vecchiarelli Editore - Associazione culturale

La sezione saggi è stata sottoposta alla peer review, eccetto gli interventi e il saggio di Anna Dolfi.

Hanno collaborato alla redazione del numero in qualità di referenti scientifici: Antonio D'AMBROSIO (Università di Firenze), Ugo PEROLINO (Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Novella PRIMO (Università di Messina), Massimiliano TORTORA (Sapienza Università di Roma).

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



VECCHIARELLI EDITORE

indice

editoriale	p. 9
all'attenzione	
<i>Per Luigi Blasucci. Con una lettera inedita a Sebastiano Timpanaro</i> a cura di Giuseppe Lo Castro	
Giuseppe Lo Castro, <i>Introduzione. Per Gino Blasucci</i>	p. 12
Pierluigi Pellini, <i>Pisa 1989</i>	p. 15
Luca D'Onghia, <i>Una conversazione infinita e una fonte mancata</i> (per Luigi Blasucci)	p. 21
Gianluigi Simonetti, <i>Guinzaglio lungo</i>	p. 27
Ida Campeggiani, <i>La realtà e la coscienza: appunti su Blasucci e</i> <i>De Sanctis</i>	p. 32
Niccolò Scaffai, <i>Con Luigi Blasucci: qualche idea (personale) sulla critica</i>	p. 36
Nicola Merola, <i>Dentro la poesia, a memoria</i>	p. 41
Cristina Cabani e Giuliana Petrucci, <i>Luigi Blasucci e la forma libro</i>	p. 56
Luigi Blasucci, <i>Lettera a Sebastiano Timpanaro</i>	p. 60
saggi e interventi	
Arianna De Gasperis, <i>«Mostruoso, eppure reale». Forme e distorsioni del</i> <i>materno nelle opere di Sfinge</i>	p. 63
Gian Luca Rampazzo, <i>Forme di rappresentazione della massa nella</i> <i>narrativa di Aldo Palazzeschi</i>	p. 75
Anna Dolfi, <i>Un «doloroso bisogno di luce»: un carteggio con Montale</i>	p. 105
Antonio D'Ambrosio, <i>Autoritratto (in)volontario. Per un profilo epistolare</i> <i>di Gianna Manzini</i>	p. 115
Alessandro Viola, <i>Il machiavellismo dei dittatori. Silone lettore di</i> <i>Meinecke</i>	p. 135
Elena Porciani, <i>Menzogna e sortilegio e le «lettere d'affari» di Elsa</i> <i>Morante</i>	p. 145
Donatella La Monaca, <i>«Cancella molto e ardi»: la poesia di Giuseppe</i> <i>Langella</i>	p. 165

Samuele Maffei, *Tre volte Rame. La filologia al servizio di Gabriele Frasca* p. 181

Interventi

Nicola Merola, *Ricordo di Nuccio Ordine (1958-2023)* p. 197

Isotta Piazza, *Giancarlo Ferretti. Un'eredità raccolta e una mancata* p. 205

al presente

Il Romanzo della nazione di Maurizio Maggiani, a cura di Giuseppe Lo Castro e Chiara Portesine

Chiara Portesine, *Inventare la Storia, rivoluzionare le storie: una premessa* p. 214

Erminio Riso, *Un libro per una nazione che forse non esiste: Il Romanzo della Nazione* p. 219

Alessio Giannanti, *La nazione tra sogni e utopia. La storia che non finisce in Maurizio Maggiani* p. 224

Giuseppe Lo Castro, *«La verità senza verità» e l'utopia dei sogni nel Romanzo della Nazione* p. 236

Gianfranco Ferraro, *Romanzo e utopia della Nazione: sulla spiritualità politica di Maurizio Maggiani* p. 245

Remo Ceserani, *Maggiani, scogli della Storia e scogli del romanzo* p. 258

Carlo Alberto Madrigani, *L'assoluto contro l'effimero* p. 261

Maurizio Maggiani, *Album fotografico per Il Romanzo della Nazione* p. 266

Recensioni

AA.VV., *Carlo Emilio Gadda. Un seminario*, a cura di Valentino Baldi e Cristina Savettieri, Milano-Udine, Mimesis, 2023 (Ginevra Latini) p. 274

AA.VV., *Cesare Pavese Mythographer, Translator, Modernist: A Collection of Studies 70 Years after His Death*, a cura di Iuri Moscardi, Wilmington, Vernon Press, 2023 (Michela Rossi Sebastiano) p. 277

AA.VV., *Costellazione parallela. Poetesse italiane del Novecento*, a cura di Isabella Leardini, Firenze, Vallecchi, 2022 (Cecilia Spaziani) p. 280

AA.VV., *Intertestualità e intermedialità*, a cura di Mauro Pala, in «Moderna», XXIII, 1-2, 2021 (Carmelo D'Amelio) p. 282

AA.VV., *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*, a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, Milano, Ledizioni, 2022 (Giovanni Barracco) p. 286

AA.VV., *Lessico critico pascoliano*, a cura di Marino Biondi e Giovanni Capecchi, Roma, Carocci editore, 2023 (Andrea Di Bernardino) p. 291

AA.VV., <i>Parole che formano. Intrecci fra letteratura nazionale e storia dell'educazione</i> , a cura di Giulio Iacoli, Diego Varini, Carlo Varotti, Modena, Mucchi Editore, 2022 (Francesca Donazzan)	p. 295
Nico Abene, <i>Il romanzo di formazione. Il ruolo della memoria in funzione educativa</i> , Lecce, Pensa MultiMedia, 2021 (Giovanni Barracco)	p. 299
Nico Abene, <i>Traiettorie esistenziali tra narrazione e formazione</i> , Lecce, Pensa, 2021 (Giovanni Barracco)	p. 302
Agnese Amaduri, <i>Una ragnatela di fili d'oro. Poteri, inquisizioni, eresie nell'opera di Leonardo Sciascia</i> , Venezia, Marsilio, 2021 (Elvira M. Ghirlanda)	p. 305
Elena Baldoni, <i>Il coraggio della perfezione. Sulla poesia di Cristina Campo</i> , Pesaro, Metauro, 2023 (Caterina Verbaro)	p. 307
Mario Barenghi, <i>In extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento</i> , Roma, Carocci editore, 2023 (Tommaso Dal Monte)	p. 310
Daniela Brogi, <i>Lo spazio delle donne</i> , Torino, Einaudi, 2022 (Elisa Cremonese)	p. 312
Emanuela Bufacchi, <i>Elena Croce e «Lo Spettatore Italiano»: una vocazione per la civiltà. Con una scelta di scritti e gli indici della rivista (1948 - 1956)</i> , Prefazione di Pietro Craveri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022 (Elisiana Fratocchi)	p. 315
Giuseppe Candela, <i>Gli Ossi di seppia di Eugenio Montale. Genesis, struttura, temi e stile</i> , Milano, Ledizioni, 2023 (Rosario Carbone)	p. 317
Paola Cantoni, « <i>Ti congedo, o mio libro</i> ». <i>Lingua e stile dei maestri nei Giornali della classe del primo Novecento</i> , Firenze, Franco Cesati editore, 2023 (Vincenzo Schirripa)	p. 320
Stefano Carrai, <i>Nell'ombra della magnolia. La poesia di Montale</i> , Roma, Carocci editore, 2022 (Giulia Sanguin)	p. 322
Riccardo Castellana, <i>Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga</i> , Roma, Carocci editore, 2022 (Giuseppe Lo Castro)	p. 325
Pietro Cataldi, « <i>Cesare taccio</i> ». <i>Saggi di critica letteraria</i> , Roma, Carocci editore, 2023 (Stella Schito)	p. 329
Elena Coppo, <i>La nascita del verso libero fra Italia e Francia</i> , Padova, Padova University Press, 2022 (Federica Barboni)	p. 332
Silvio D'Arzo, <i>Le tribolazioni del povero Bobby</i> , a cura di Alberto Sebastiani, Roma, Officina Libraria, 2023 (Giulio Iacoli)	p. 334
Daniela De Liso, <i>Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese</i> , Napoli, Paolo Loffredo, 2023 (Monica Dascola)	p. 336
Monica Farnetti, <i>Sorelle. Storia letteraria di una relazione</i> , Roma, Carocci editore, 2022 (Beatrice Basile)	p. 338
Stefano Ghidinelli, <i>La metamorfosi del diario poetico. Sbarbaro, Ungaretti, Saba, Montale</i> , Trezzano sul Naviglio, Unicopli, 2022 (Nunzio Bellassai)	p. 341
Roberto Gigliucci, <i>Tapeinosis. Modernità e sguardo verso il basso</i> , Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022 (Agnese Macori)	p. 343
Sara Giovine, « <i>Trouver une langue</i> ». <i>Forme e stili della traduzione di Rimbaud in Italia</i> , Padova, Padova University Press, 2022 (Luca Sanseverino)	p. 344
Guido Gozzano, <i>Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916</i> , edizione e commento a cura di Marco Maggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023 (Rosario Vitale)	p. 346

Cesare Greppi, <i>Un uomo di poche parole. Storia di Lorenzo, che salvò Primo</i> , Roma-Bari, Laterza, 2023 (Leonardo Zanchi)	p. 348
Angela Guidotti, <i>Pavese</i> , Roma, Salerno editrice, 2023 (Giuseppe Marrone)	p. 350
Giuseppe Lupo, <i>La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana</i> , Venezia, Marsilio, 2023 (Ugo Perolino)	p. 353
Giorgio Manganelli, <i>Altre concupiscenze</i> , a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2022 (Giuseppe Candela)	p. 356
Pietro Milone, <i>L'oltraggio di Pirandello e Dante. Dio, inconscio, fantasmi, poesia</i> , Pesaro, Metauro, 2023 (Itala Tambasco)	p. 359
Ilaria Muoio, <i>Capuana e il modernismo</i> , Ospedaletto (PI), Pacini editore, 2023 (Domenico Tenerelli)	p. 362
Massimo Natale, <i>Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"</i> , Venezia, Marsilio, 2009 (Lorenzo Moscardini)	p. 365
Marina Paino, <i>Concordanze liriche. Studi sulla poesia italiana del Novecento</i> , Venezia, Marsilio, 2022 (Alba Castello)	p. 368
Vanessa Pietrantonio, <i>L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario</i> , Milano, Bompiani, 2023 (Giovanni Salvagnini Zanazzo)	p. 371
Cesare Pomarici, <i>Paolo Volponi, memoria e innovazione. Dalla cultura classica alla rivoluzione informatica</i> , Roma, Carocci editore, 2022 (Ian Poggio)	p. 374
Caterina Romeo, <i>Tra follia e realismo magico. La produzione narrativa di Domenico Dara</i> , Roma, Giulio Perrone Editore, 2023 (Rosario Carbone)	p. 377
Rossana Rossanda, <i>Aperte lettere. Saggi critici e scritti giornalistici</i> , a cura di Francesco de Cristofaro, Milano, nottetempo, 2023 (Marianna Scamardella)	p. 381
Domenico Scarpa, <i>Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore</i> , Milano, Hoepli, 2023 (Paolo Cerutti)	p. 383
Angela Siciliano, <i>Catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani</i> , Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2023 (Giulia Sanguin)	p. 385
Gianluigi Simonetti, <i>Caccia allo strega. Anatomia di un premio letterario</i> , Milano, nottetempo, 2023 (Tommaso Dal Monte)	p. 388
Chiara Tavella, « <i>Con un piede sulle note e l'altro sulle parole</i> ». <i>Sguardi incrociati tra letteratura e musica</i> , Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023 (Lorenzo Resio)	p. 391
Enrico Terrinoni, <i>La vita dell'altro. Svevo, Joyce: un'amicizia geniale</i> , Firenze-Milano, Bompiani, 2023 (Chiara Marasco)	p. 394
Massimiliano Tortora, <i>La svolta del 1929. Prima e dopo Gli indifferenti di Alberto Moravia</i> , Palermo, Palumbo, 2023 (Marta Accardi)	p. 397
Federigo Tozzi, <i>Bestie</i> , edizione critica a cura di Valentina Sturli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023 (Giulia Perosa)	p. 400
Simone Volpato, <i>Trieste è un arcipelago. Libri unici e scontroscritte carte</i> , Dueville, Ronzani Editore, 2023 (Monica Schettino)	p. 403
Francesco Zambon, <i>L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale</i> , Venezia, Molesini Editore, 2023 (Francesca Micheletti)	p. 405

editoriale

Non possiamo non aprire questo editoriale con una notizia che è per noi motivo di grande soddisfazione: qualche giorno fa ci è stato comunicato dall'Anvur che **oblio** è stato inserito nell'elenco delle riviste di Classe A per i settori dell'italianistica e della comparatistica dell'Area 10. Si tratta del riconoscimento ufficiale di un progetto di lunga durata, per il quale siamo grati alla Mod, che ci ha sempre sostenuto con fiducia e attenzione, e all'ampia comunità di colleghi e colleghe di differenti generazioni che ha in vario modo dato vita a un'impresa autenticamente collettiva. Negli anni **oblio** ha affiancato agli originari imprescindibili referenti i diversi comitati – direttivo, scientifico, editoriale – e l'efficiente redazione con cui la rivista è adesso strutturata, ma molto hanno contato anche i contributi e le collaborazioni degli studiosi e delle studiose più giovani, che hanno potuto trovare nelle pagine della rivista un luogo di accoglienza e formazione.

Si può affermare che tutti insieme abbiamo vinto quella scommessa che nell'ormai lontano 2011 aveva motivato la scelta di un acronimo giocosamente antifrastico come **oblio** per denominare uno spazio di ricognizione bibliografica dedicato alla letteratura italiana degli ultimi due secoli: a significare l'opposta necessità di valorizzare e mettere in circolo un patrimonio di ricerca e conoscenza nel quadro sempre più dispersivo dei saperi contemporanei. «La nostra intenzione è di offrire un servizio» è la frase programmatica con cui si apriva l'editoriale del primo numero – e tale servizio sentiamo ancora di voler condividere e rilanciare a partire da questo traguardo che abbiamo tagliato. Non di meno, il passaggio in Classe A sancisce il processo di crescita che **oblio** ha intrapreso nel momento in cui all'opportunità, dodici anni fa per niente scontata, di poter fruire in *open access* di un corposo repertorio di recensioni ha aggiunto la molteplice tipologia di contributi – saggi, rubriche, interventi, dibattiti – che scandisce oggi la rivista.

Il numero che presentiamo ci pare manifesti con particolare evidenza l'orientamento intellettuale di **oblio**, nel corso del tempo sempre più consolidato e meglio precisato: la fedeltà allo spazio critico della modernità letteraria e al suo spirito di confronto, di agonismo, di incessante revisione della tradizione da essa edificata *iuxta propria principia*. La tradizione novecentesca e il nostro tempo presente: una trasversalità cronologica che nel numero 48 si esprime nei saggi dedicati ad autori fondativi (Montale, Palazzeschi, Silone), o all'oltrecanone delle scrittrici, sempre più necessario (Morante, Sfinge, Manzini) per ripensare nel suo insieme tale modernità letteraria, ma anche a poeti che attraversano il nostro presente interrogandone linguaggi e valori (Langella, Frasca). E ci pare ulteriormente significativo che non pochi dei saggi che ospitiamo siano dedicati ai carteggi – di Montale, Manzini,

Morante – che ne documentano i percorsi con inedite informazioni, denotando una ricerca che non rinuncia al radicamento filologico e storiografico.

Alla stessa logica di ricognizione delle radici dei nostri studi letterari rispondono poi i contributi dedicati alle eredità di due maestri rimpianti come Nuccio Ordine e Gian Carlo Ferretti, e la rubrica **all'attenzione**, spazio precipuo che **oblio** costantemente dedica alla ricognizione del fare critica e ai suoi interpreti. Nel presente numero torniamo a interrogarci sulla personalità intellettuale di Gino Blasucci, recentemente scomparso, dopo che nel numero **38-39** del 2020 avevamo dedicato un'ampia discussione al primo volume del suo commento ai *Canti*. Intervengono in questa occasione Pierluigi Pellini, Luca D'Onghia, Gianluigi Simonetti, Ida Campeggiani, Niccolò Scaffai e il nostro direttore Nicola Merola, mentre con la cura di Cristina Cabani e Giuliana Petrucci riceviamo un bell'inedito dal carteggio con Sebastiano Timpanaro di prossima pubblicazione.

Rilanciamo poi, e lo diciamo nell'auspicio di una futura e più assidua continuità, la rubrica **al presente**: ci occupiamo in questo **48** – e il numero gli si addice - di Maurizio Maggiani e del suo *Il Romanzo della Nazione*, doppiamente indicativo degli obiettivi della rubrica: mettere in atto l'intenzione di offrire un'apertura verso le forme vive della letteratura e intercettare la riflessione ambiziosa che la scrittura consegna sulla storia e sul tempo presente.

Anche questo numero continua a caratterizzarsi per il cospicuo numero di **recensioni**. Di ciò ringraziamo tutti coloro che con il loro prezioso contributo permettono a **oblio** di garantire quel servizio di cui si diceva sopra, e dare quindi conto, con un alto grado di rappresentatività, del composito scenario degli studi letterari sulla modernità e contemporaneità. Non cessiamo tuttavia, per incrementare ancora di più la nostra capacità di mappare tale scenario, di fare appello alla comunità di studiose e studiosi che collabora a **oblio**, con l'invito a non farci mancare il loro patrimonio di idee e di energia intellettuale in un tempo che di idee, di energia e di condivisione ha più che mai bisogno.

all'attenzione

Saggi critici da rileggere

Per Luigi Blasucci

con una lettera inedita a Sebastiano Timpanaro

a cura di Giuseppe Lo Castro

Giuseppe Lo Castro

Introduzione
Per Gino Blasucci

Con Luigi Blasucci – per tutti Gino, come nonostante e forse a dispetto dell’anzianità amava essere chiamato anche da amici e allievi ben più giovani –, «Oblio» vanta una effettiva frequentazione cominciata con il recupero, proposto dallo stesso Blasucci, di uno scritto di Sebastiano Timpanaro intorno ad alcuni falsi leopardiani («Oblio», VI, 21, 2016),¹ presentato come «un capolavoro di critica filologica», ma anche come esempio di una «bella lezione di onestà e di coraggio critico da parte di un filologo nei riguardi degli studiosi di letteratura. La stessa definizione di “bruttissimi versi” suona – sempre a detta di Blasucci – come una tirata di orecchi per tutti quei critici che nelle loro analisi variantistiche avevano avvolto la realtà negativa di quei testi nelle più elusive perifrasi, rinunciando per ciò stesso all’ipotesi ragionevole della loro falsità».²

Proprio dal dialogo tra Blasucci e Timpanaro, con la pubblicazione di una lettera inedita, «Oblio» riprende ora un discorso a più voci sulla sua lezione critica, già inaugurato con una articolata presentazione e discussione del primo volume del suo commento ai *Canti* («Oblio», X, 38-39). È un dialogo che, come constatano nella premessa Cristina Cabani e Giuliana Petrucci, curatrici di una prossima edizione del carteggio tra i due grandi critici, nella lettera in questione concerne in primo luogo la forma-libro, ma investe anche Leopardi e l’angolazione complementare che accomuna gli interlocutori nell’indagine sulla poesia e sul pensiero, nonché sulle inevitabili intersezioni tra l’una e l’altro. Blasucci, correndo consapevolmente, e quasi pudicamente, il rischio della «banalità generalizzante», dichiara che la «carica conoscitiva» è il cuore della poesia leopardiana: «ogni volta che Leopardi scrive una poesia lo fa per gettar luce su una modalità dell’uomo e della sua condizione, non proprio o non solo per celebrare l’intensità e la singolarità di un’emozione (ciò che fanno quasi tutti gli altri poeti)». Giudizio forte per un critico che si è soliti collocare, e lui stesso non si trovava per nulla a disagio dentro questa etichetta, come ‘stilistico’ – un punto su cui tornerò tra poco. Il rapporto con Timpanaro e la natura della risposta motivano queste precisazioni, che vanno collegate a una lunga consuetudine di argomenti condivisi. Il dialogo infatti non è solo epistolare, ma nasce da una intensa frequentazione, che, negli anni ’60, aveva trovato un luogo emblematico di incontro nella pisana Rosticceria Fiorentina - nel carteggio è evocata -, di cui i due

¹ S. Timpanaro, *Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani Con una presentazione di Luigi Blasucci*, «Oblio»,

² Ivi, p. 6.

erano *habitués* insieme a Cesare Cases e Carlo Ripa di Meana oltre a un nutrito gruppo di sodali.

Di questo spazio ideale di discussioni e ‘civile conversazione’, come qui la definisce anche Niccolò Scaffai, Gino Blasucci è rimasto sempre un animatore. Ne danno testimonianza molti degli interventi della nostra rubrica, che non possono fare a meno di ricordare una personalità abilissima e compiaciuta nel coniare formule di grande precisione ed efficacia (come quella che dà lo stimolo all’indagine di Ida Campeggiani), nell’illuminare gli ascoltatori con una lezione improvvisata, dettata dall’impellenza di realizzarla verbalmente, magari al telefono, per strada, o meglio in una cena conviviale, e persino, durante il covid, nel cortile di casa sua (lo rievoca Luca D’Onghia e anch’io posso farne attestazione). Questa predisposizione e predilezione per la parola orale e per una ricerca che ha bisogno di ascoltatori rendeva Blasucci un maestro, oltre e fuori da ogni impegno professionale. A sua volta lo stesso Blasucci, che, come sottolinea Merola, era dotato di una straordinaria capacità di tenere a mente una vasta enciclopedia poetica, amava citare un po’ aneddoticamente anche le massime orali di alcuni maestri e critici della generazione che lo aveva preceduto: in una catena che fa della pratica quotidiana e condivisa, della discussione amabile ma spesso accanita fino allo scontro, uno stimolo alla riflessione e all’elaborazione e uno stile che oggi appare per molti versi irraggiungibile.

Pierluigi Pellini, ad esempio, ricorda che, se il suo approccio critico poteva apparire inattuale, specie ad una prima impressione, fuori dalle mode Gino rimaneva perché era olimpicamente fedele a un’idea alta di letteratura, quella che va incontro e dà senso all’esperienza di ogni lettore. Spiegare il testo, sempre comunque dopo aver esaudito l’urgenza di farlo per sé, era anche il modo per comunicare la scoperta della complessità e densità di una forma e del suo senso. In questa pratica del confronto con gli altri, fossero pure gli allievi o i più giovani interlocutori che aveva piacere di frequentare, risiede a mio avviso anche l’esigenza di prendere posizione. Blasucci poteva apparire politicamente disimpegnato in anni di grande fervore ideologico e ancorato magari a un’idea datata del testo letterario come forma, appassionato com’era di questioni metriche e di rilievi puntuali, fino alla cura dei minimi dettagli in una pratica considerata scolastica come la parafrasi; eppure il suo atteggiamento non era di estraneità alle opinioni prevalenti, ma sottintendeva la necessità di capire prima di scegliere con coerenza una opinione, che poi difendeva e argomentava con fervore.

Tra gli interventi che ora pubblichiamo, molti ricordano la diffidenza di Blasucci per la teoria, malgrado ciò cercando, nella sua pratica interpretativa, il metodo e la linea di pensiero estetico ad essa eventualmente sottesi. Così facendo, escludono opportunamente ciò che spiace a Blasucci, ovvero la teoria come astrazione, come apparato concettuale che presume di poter aderire all’opera letteraria e non prende atto dei motivi per cui essa invece, come mostra di ritenere lui, si giustifica da sola, non per autosufficienza, ma perché la sua natura di oggetto estetico la rende suscettibile insieme di emozioni, sentimenti, senso, conoscenza, e chiede di essere

indagata con una cura, dice Scaffai, individualizzante. Anche la differenza rispetto a molti critici stilistici e formalisti può essere chiarita persino dalle ragioni della cura di Gino per gli aspetti metrici e figurali: questi certamente gli apparivano caratterizzanti del discorso poetico, ma lo erano anche in virtù del loro ruolo nell'organizzazione e nell'amplificazione del senso.

Gino era poi un uomo che si alimentava di letteratura, sapendo bene che essa aveva a che fare con la vita e gli serviva per spiegare e comprendere, ma anche per godere della perfezione formale e concettuale, che, come avrebbe detto Leopardi, ravviva sensazioni ed emozioni. Così forse si spiegano sia la passione per Leopardi e per il valore conoscitivo della sua poesia da cui ha preso le mosse questa introduzione, che il corpo a corpo con la vita (e l'esperienza) che ci restituiscono le paginette dei *Pensieri ai quattro venti* (Pisa, Ets, 2022) citati da Nicola Merola.

Nel licenziare queste righe di introduzione desideriamo ringraziare Pietro Blasucci, per la sempre pronta disponibilità a promuovere le iniziative che concernono il padre e a concedere i diritti.

Pierluigi Pellini

Pisa 1989

Famiglia di estrazione socio-culturale modesta (mio padre aveva la terza media, mia madre ha un diploma commerciale), ambiente provinciale (Marchirolo, un paese di nemmeno tremila abitanti, con forte presenza di immigrati meridionali: frontalieri con la vicina Svizzera), liceo classico ottimo ma molto tradizionale (Varese: un solo docente di qualità, intellettuale e umana, fuori dall'ordinario, Alfio Donati, cui la mia prima formazione letteraria deve quasi tutto). Quando, nel settembre del 1989, sono arrivato a Pisa, alla Scuola Normale, ero molto ingenuo.

Parlavo con un forte accento settentrionale (l'umiliazione delle risate di una studentessa del corso di perfezionamento, toscana, quando le ho chiesto, a colazione in collegio, di passarmi per favore una "michetta"); avevo una cultura scolastica, nozionistica, inerte (Alfio mi aveva invitato qualche volta alla Scala, mi aveva prestato qualche libro; ma le uniche cose che avevo veramente letto erano i manuali – meraviglia della SNS di un tempo, ancora autentico ascensore sociale: potermi classificare primo al concorso, nonostante la mia, in ogni senso, povera ignoranza); nutrivo ideali rivoluzionari del tutto avulsi dalla realtà, nati da ribellione edipica più che da consapevolezza politica (mio padre, figlio di un socialista fuggito in Francia durante il ventennio, ha votato a destra, a volte all'estrema destra, per tutta la vita; suo fantasma politico, suo ricorrente spauracchio urlato nei momenti di crisi – l'uccisione di Aldo Moro nel 1978, il sorpasso del PCI sulla DC nel 1984: i carri armati sovietici sulla piazzetta di Marchirolo, davanti casa) (mio sollievo, oggi, nel constatare che mia figlia e mio figlio, in materia di scelte politiche, hanno interrotto il moto pendolare delle generazioni di famiglia).

Se Luigi Blasucci, di cui avevo letto al liceo il solo articolo sui leopardiani «segnali dell'infinito», senza comprenderne la profondità (insofferente com'ero, al tempo, nei confronti di quello che mi pareva, scioccamente, eccesso di formalismo, se non arida micrologia), ha potuto valutare bene uno scritto di cui non ricordo nulla (ma l'avrà letto lui?) e soprattutto un orale in cui mi ostinavo a esporre banalità sull'ideologia di Montale, in risposta a sue puntuali domande su metrica e retorica dei testi, è probabilmente – non ho mai osato chiederglielo, ma ne sono intimamente convinto – perché deve avere intravisto in me qualche traccia di una storia che era stata anche sua, in tempi diversissimi: figlio di una famiglia ancora più modesta della mia, di Altamura, anche lui normalista. (Tristezza infinita nel constatare che gli allievi della SNS di oggi appartengono in maggioranza a ceti socio-culturali medio-alti – anche se non ancora, per fortuna, nelle proporzioni sconcertanti della Normale madre, l'ENS

della rue d'Ulm, dove abbondano addirittura i *noms à particule*; di questa perdita di senso e ruolo sociale della Scuola è certamente responsabile, a Pisa, anche la drastica diminuzione, rispetto ai tempi miei, degli ex normalisti nel corpo docente: ma questo è un altro discorso).

Avevo scelto di fare Lettere – ovviamente in conflitto con mio padre – perché amavo leggere, ma anche perché nel mio provincialismo mi ero fatto l'idea che un critico letterario importante fosse *ipso facto* destinato a un ruolo politico di primo piano. Come i Salinari, i Muscetta, gli Asor Rosa, su cui i miei manuali mi avevano fornito qualche ragguaglio. Come molti docenti che avrei incrociato nelle aule della Facoltà di Lettere di Pisa: lo storico della filosofia Nicola Badaloni era stato a lungo sindaco di Livorno, sedeva nel comitato centrale del PCI; l'italianista Umberto Carpi, più tardi senatore, era esponente di spicco dell'ala 'cossuttiana' dello stesso partito; perfino un mite e riservato studioso del Cinquecento, Piero Floriani, sarebbe di lì a poco diventato sindaco di Pisa. Ero nel contempo idealista e ambizioso – arrampicatore sociale, non esito a riconoscerlo, a posteriori: ma in un senso diametralmente opposto rispetto a quello incarnato dallo stuolo di giovani arrivisti che osservo oggi con impotenza e angoscia in convegni e scuole di dottorato. Per gli ambiziosi della mia generazione, il neoliberalismo non era ancora seconda natura, un altro mondo era illusoriamente considerato possibile, riuscire nella vita accademica significava anche, anzi soprattutto, lasciare un segno sui destini generali. (Sarcastica autocommiserazione, oggi, nel constatare che il contributo più significativo che sono stato in grado di offrire al bene comune è negli ormai cinque anni di direzione disinteressata di un dipartimento universitario).

Non era Blasucci, nel 1989, il mio modello: di lui si diceva (non gli ho mai chiesto conferma) che nel dopoguerra votasse socialdemocratico, salvo poi ricredersi e partecipare – forse unica concessione a un impegno politico diretto – a manifestazioni e volantaggi contro la “legge truffa” del 1953. Come critico, già nei miei anni di università era considerato, con Mengaldo, il massimo metricologo italiano; e perfino nelle sue lezioni universitarie, lente e a volte svogliate (tanto diverse dalle sue conferenze: sempre intense, brillanti, in alcuni casi travolgenti), mostrava di essere capace come pochi altri di leggere un testo poetico, di attraversarne tutti i livelli (dalla lingua all'ideologia), di farne dialogare le forme, le figure e anche i temi. Ma al testo si fermava, rifiutando quello che uno dei suoi allievi più brillanti e eterodossi (forse in realtà meno eterodosso di quanto possa sembrare), Gianluigi Simonetti, ha un po' ingenerosamente definito il “trovarobato delle scienze umane”: *bric-à-brac* culturale di cui, invece, ero a quei tempi avido. E mi sembrava un limite, negli anni dell'università, perfino quello che oggi mi appare come il pregio più incontestabile dei lavori critici di Blasucci: il rifiuto della provocazione brillante, della *trouvaille* enigmistica, dell'originalità fine a sé stessa (in questo diversissimo – più solido, ancorché in apparenza meno affascinante – rispetto ai due suoi maestri d'elezione: Spitzer e Contini; fedele invece, piuttosto, alla severa sobrietà di un Fubini). Il suo scopo è sempre stato di tornare all'unità dei testi, dopo averli passati al microscopio

linguistico, metrico, stilistico, tematico, strutturale: per coglierne l'essenziale, che nei grandi capolavori – agli antipodi della retorica fumosa e compiaciuta della “cifra nel tappeto”, cara a altri critici che riscuotevano larghi consensi nell'ultimo decennio del Novecento – è quasi sempre (oggi ne sono convinto anch'io) di un'abbagliante semplicità.

Come ha scritto benissimo Niccolò Scaffai, compito della critica, per Blasucci, non è «la decifrazione dei significati nascosti, ma la definizione di quelli esposti». Invece, il giovane ingenuo che ero inseguita, nello studio della letteratura, la più aggiornata (per l'Italia) teoria – e le sirene dei significati nascosti. Mi attiravano appunto le scienze umane: psicanalisi, antropologia, economia politica; e le letture (che si presentavano come) profonde. Soprattutto, a ogni sforzo intellettuale chiedevo una diretta implicazione politica.

Vent'anni dopo, a Pisa, era ancora sorprendentemente viva la memoria di un Sessantotto carico di conseguenze (spesso negative), di una Normale in cui studiavano (poco) i Sofri e i D'Alema. Non mi sfuggiva il ridicolo di un Francesco Orlando che regge, in una manifestazione studentesca, un cartellone con su scritto “Operai della Saint-Gobin” (pare esista una fotografia, non l'ho però mai vista); o di un Remo Ceserani improvvisato economista nelle riunioni del gruppo di estrema sinistra di cui faceva parte, “Servire il popolo” (l'aneddoto era raccontato, con la consueta autoironia, dallo stesso Remo). Nondimeno, precisamente a Orlando e a Ceserani mi sono rivolto per guidare i miei studi – e non me ne pento.

Mi rammarico invece di non avere imparato tutto quel che avrei potuto da Blasucci: di cui ho seguito fedelmente il seminario in tutti i miei sette anni di Normale – spesso però dicendone ingenerosamente male (tanto più ingenerose, le mie insofferenze giovanili, in quanto proprio da quel seminario, nel 1992, è nato il mio primo articolo, su Montale). Sembra strano oggi, ma nel 1989, a Pisa, in un ambiente culturale e politico rimasto per molti versi fermo ai fasti di metà anni Settanta (e chiuso, con poche eccezioni, a stimoli stranieri), agli occhi di uno studente universitario il discrimine fra il ‘nuovo’ e il ‘vecchio’, prima ancora che dall'adesione a uno dei “metodi attuali della critica in Italia” (il libro di Corti e Segre aveva ormai quasi quattro lustri, ma i “metodi” erano ancora, appunto, più o meno quelli), passava per il ripudio del crocianesimo. Ai pregiudizi crociani di cui la critica italiana era, a suo dire, ancora impregnata, dedicava ogni anno qualche cenno polemico, se non un'intera lezione, Francesco Orlando. Per l'estetica (idealista, e non solo) ostentavano disprezzo – che in alcuni casi era in realtà ignoranza – i filologi neopositivisti che dominavano alla Facoltà di Lettere (su tutti, Santagata); e della linea maestra della critica marxista ‘ufficiale’ italiana (De Sanctis - Croce - Gramsci) erano enfatizzati il punto di partenza e quello d'arrivo – mentre il marxismo eterodosso che si era imposto da quasi tre decenni nelle università prima francesi e poi americane era ancora osteggiato a Pisa (motivo non ultimo delle difficoltà accademiche di Ceserani, diventato professore ordinario ben oltre i cinquant'anni).

Ora, delle capacità di lettura di Blasucci si faceva, in Facoltà come in Normale, unanime elogio (sincero), accompagnato però da un qualche sorriso condiscendente: elegante nella persona e nella scrittura, certo; impeccabile nella memoria poetica; fine esteta (non era un esteta, in realtà: ci torno dopo). Incapace però, agli occhi di filologi e marxisti (gli uni e gli altri positivisti), di capire – lui che sapeva a memoria e studiava quasi solo quattro autori sublimi – la necessità di rimestare la polvere degli archivi, di resuscitare i minori dimenticati, terreno di conquista coloniale (in perfetta logica produttivista e neoliberista) della nuova scuola storica. E incapace – agli occhi di critici psicanalitici, marxisti benjaminiani, adepti insomma dei “metodi attuali” – di cogliere la novità dell’apporto delle scienze umane. Se in quegli anni Blasucci (lo abbiamo ricordato in molti, dopo la sua scomparsa) amava definirsi polemicamente “critico liceale” – era, questa, una delle più acuminata punte polemiche che il suo riservato *understatement* si concedeva in pubblico: negli anni della lunga e meravigliosa vecchiaia è poi tornato spesso, con compiaciuta autoironia, su questa definizione –, era per rivendicare la legittimità dell’interesse esclusivo per gli autori più grandi: quelli che tutti dovrebbero conoscere, anche a scuola (poi, in realtà, i minori li studiava eccome, ma sempre in funzione della riuscita estetica dei più grandi: basti ricordare Govoni per Montale, e non poco ciarpame lirico, fra Cinque e Settecento, per Leopardi). Si voleva “liceale” anche per sottolineare la necessità di andare all’essenziale dei testi, come si può fare con i ragazzi delle scuole superiori – era stato per lunghi anni, con umiltà, un insegnante molto amato: naturalmente vedeva come fumo negli occhi la didattica interdisciplinare promossa più tardi da libri come *Il materiale e l’immaginario*; ma la sua insofferenza più grande (l’ho già accennato) era per le letture cervelotiche, per gli eccessi di un’intelligenza capziosa sempre a rischio di trasformarsi nel suo contrario. E tuttavia si definiva “critico liceale” anche, forse soprattutto, per ribadire il primato del gusto sul metodo – su qualsiasi metodo: perfino quello ammiratissimo di Contini, sulle cui rigidità, negli studi leopardiani e montaliani, Blasucci ha scritto due articoli splendidi, che non saprei come altro definire, se non teorici.

Primato del gusto significava per lui fiducia nell’intuizione, fedeltà all’orecchio – anche in contrasto con le risultanze positiviste (i computi statistici di sillabe e accenti, su cui non perdeva occasione per manifestare qualche scetticismo). Capacità, insomma, di ascoltare i testi con amore – per passione profonda, non per esercizio di laboratorio. Una delle prove più inconfutabili dell’onestà intellettuale di Gino mi è sempre parsa questa: gli dispiaceva un poco che io studiassi con Ceserani e Orlando; che frequentassi più volentieri i suoi seminari informali (al caffè, dopo pranzo) che quelli ufficiali in Normale. A volte, sempre con garbo, esprimeva scetticismo sui lavori – anche i più importanti – dei miei due maestri universitari, per esempio sulla *summa* di Orlando dedicata agli *Oggetti desueti*, alle cui note avevo lavorato con dedizione e sconfinata ammirazione. Eppure Gino non mancava mai di ribadire la sua stima per uno studioso di cui non condivideva quasi nulla, dal ciclo freudiano in poi (mentre citava con convinto consenso i saggi degli anni Sessanta, su Baudelaire,

Mallarmé e Proust): lo stimava per l'intelligenza critica, certo; ma soprattutto perché era pronto a riconoscere che Francesco, pur ingabbiandola in astruse frazioni simboliche, amava la letteratura – poi Blasucci aggiungeva volentieri che altri studiosi, magari a lui più vicini in fatto di metodi, consideravano gli autori di cui si occupavano come semplice, intercambiabile oggetto di un'applicazione estrinseca. Distingueva insomma con impeccabile lucidità chi sceglieva gli argomenti di studio perché li considerava essenziali per la propria vita, per la propria visione del mondo; e chi si specializzava sul classico (o peggio sul minore) di turno, solo perché su quell'autore restava ancora tanto da fare – un'edizione critica, un commento...: con logica, appunto, squallidamente produttivista.

Perché eleganza (nella persona, nel vestire, nell'eloquio e nella scrittura) non significava per lui estetismo, ma necessità esistenziale (oltre che piacere). Lo dice a chiare lettere uno dei più recenti saggi montaliani, proprio in questi giorni raccolti dalle Edizioni della Normale, per le cure di Niccolò Scaffai: Gino voleva far capire «che l'uomo vive anche di letteratura, che la letteratura è una funzione vitale». Ecco, Blasucci mi ha insegnato quel poco che so di metrica e stilistica; mi ha insegnato prudenza nell'astrazione teorica e nella curiosità enciclopedica. Anche grazie a lui, non sono mai riuscito a diventare, per fortuna, un 'orlandiano' ortodosso: dando qualche dispiacere a Francesco. Grazie a lui, solo a tratti mi sono fatto contagiare dalla meravigliosa, quasi adolescenziale curiosità di Remo per certe novità d'oltre Oceano – di cui peraltro lo stesso Ceserani vedeva i rischi, come nel caso della confusa galassia dei *Cultural Studies*. Grazie alla lezione di Blasucci, ancora, quando nella mia vita professionale sono diventato un comparatista – etichetta disciplinare che a lui pareva, e qualche volta anche a me pare, velleitaria, se non assurda – ho sempre tenuto a distanza la tentazione dei *Fuffa Studies*, cui numerosi comparatisti indulgono, in Italia e altrove (e perciò agli occhi dei più giovani posso certamente sembrare oggi un conservatore, un nostalgico della letteratura o perfino della letterarietà: un po' come, *si parva licet*, la sua stilistica un po' crociana pareva arcaica a noi, nel 1989).

Soprattutto, però, Blasucci mi ha insegnato (a volte, forse, anche senza che me ne rendessi conto) che ha senso fare questo mestiere per piacere e per convinzione esistenziale; per dare voce ai testi e aggiungere bellezza alla loro lettura – non avrei mai immaginato, quando ero studente, che il mio contributo (credo) più significativo agli studi letterari sarebbe stato un commento, a nove romanzi di Zola, in cui la lezione di Gino (mai esibita, a tratti perfino inconscia) è, me ne rendo conto a posteriori, spesso presente.

In un'epoca in cui il capitale simbolico della letteratura (lui non avrebbe apprezzato l'ammiccamento a Bourdieu, poco male) è ridotto al lumicino, ha invece sempre meno senso farlo, questo mestiere, per imporre ai testi una teoria, o per circondarli di suggestioni allotrie. È vero, Blasucci era rimasto in certa misura crociano; ma forse, oggi che nessuno studioso attivo deve più fare i conti con il fardello di una formazione idealista, potrebbe anche essere tempo di riflettere su quel che il rifiuto

radicale dell'estetica crociana ha fatto perdere nei decenni finali del Novecento alla nostra critica letteraria. Con tutti i loro limiti e le loro (col senno di poi) ingenuità, i libri di un Russo o di un Momigliano si rileggono più volentieri di quelli di un Avalle; e i critici del Novecento che più sono ancora capaci di illuminare un capolavoro – due nomi, diversissimi, per tutti: Leo Spitzer e Jean-Pierre Richard, il primo peraltro in larga misura crociano – sono spesso quelli i cui presupposti (o perfino pregiudizi) teorici possono apparirci più fragili e contraddittori.

Non era un esteta, Blasucci, perché l'amore per la letteratura era in lui etica del rispetto: per i suoi autori e i loro testi; ma anche per i suoi lettori e i suoi studenti. Certo, con i suoi allievi diretti poteva essere frustrante: il suo imperativo di fedeltà al testo, il suo rifiuto dell'azzardo ermeneutico, che erano esigenze deontologiche, potevano essere percepiti come rigidità autoritaria (la mia posizione laterale, rispetto alla sua scuola, era certamente privilegiata: gli ho potuto voler bene senz'ombra di aggressività edipica). Ma non era possibile non sentire, anche nei suoi momenti d'impuntatura, quella signorilità mite e un po' timida, che era il suo tratto più autentico, la sua impacciata sprezzatura.

A Pisa, nel 1989, c'erano docenti che fumavano il sigaro a lezione, in un'aula angusta dell'ultimo piano di Palazzo Ricci, e invitavano a uscire gli uditori cui eventualmente quell'odore desse noia; altri che arrivavano a lezione con venticinque minuti di ritardo sul quarto d'ora accademico, ostentando fastidio per la didattica, disprezzo per gli studenti. Docenti di sinistra, naturalmente, impegnati. Poteva capitare, a Gino, di arrivare in ritardo a lezione: per svagata dimenticanza, di cui candidamente si scusava.

Luca D'Onghia

Una conversazione infinita e una fonte mancata
(per Luigi Blasucci)

Antefatto personale: Pisa 2022, marzo (o maggio). Esco di casa a piedi, via spezzata in due da uno stradone a scorrimento veloce, e intitolata al primo egittologo italiano, morto nel giugno 1843 all'età che ho adesso, mentre scrivo queste righe. Guadato lo stradone, attraversato uno spiazzo informe che il tacere è bello, mi trovo all'imbocco di largo Sebastiano Timpanaro (junior, precisa notarilmente l'insegna) – Blasucci, sornione: «Timpanaro ha preso il largo» (sorrido). Nei giorni di acredine adolescenziale mi chiedo come si possa intitolare a qualcuno una striscia di prato riarso che corre tra due catene non interrotte di condomini rossicci (il massimo, in termini di simmetria, che abbia mai visto realizzato a Pisa). Ma lascio perdere e proseguo, anche questa mattina proseguo, non ricordo se schivando le pozze d'acqua che costellano i camminamenti sfondati o le merde dei cani che anche di notte si aggirano per il ritaglio pseudopratico (nel buio baluginano, eterni, i telefoni dei padroni). Poco dopo una biforcazione: a destra via Pasquale Landi, nuovo manto stradale tendente al nero bituminoso, a sinistra via Cisanello, con un ultimo tratto leggendariamente sconnesso, racchiuso tra scuole di ogni grado e timide villette, essudati di una borghesia incapace di pensare in grande. Qui tutto mi parla di Blasucci, perché le due strade hanno un solo sbocco: la sua via Gioberti. Passavamo da via Cisanello (la prendo tenendomi a sinistra, lato scolastico), e più di rado dalla parte di Santa Croce in Fossabanda, per andare a trovarlo anche durante la pandemia: chiacchierate in forma di serenata, Ida e io in piedi davanti a casa sua e lui affacciato alla finestra del primo piano, divertito («Io sto benissimo, è il mondo che sta male»). La sorte ha voluto che i suoi ultimi anni di vita fossero anche i miei ultimi anni a Pisa: la sua presenza è stata tra le non molte cose che hanno reso questi luoghi quasi sopportabili; e ora la sua assenza me li fa sembrare ancora più estranei. In cima a via Gioberti, dal lato di casa sua (*du côté de chez lui-Louis*), ecco via Silvio Luschi, da cui si raggiunge la nostra 'prima' pizzeria; e una volta, proprio lungo via Luschi satura di innaturali fiori fucsia, una stupenda cronaca su Montale e Contini e Solmi (Montale preferiva Solmi, e di molto). All'altro capo via Gioberti mette invece su via Garibaldi: lì la 'seconda' pizzeria, dove siamo andati tante volte, dove tutti lo adoravano e dove dava indefettibilmente prova delle sue energie, della sua intelligenza, soprattutto della sua eccezionale curiosità verso gli esseri umani. E quindi a tavola, per strada o a casa moltissimi suoi discorsi che si vorrebbe poter riascoltare: su Pisa, certo, sulla Normale, certo, su Russo su Pasquali su Fubini su Leopardi su Contini, certo, ma anche sul matrimonio (il suo, il nostro, il matrimonio in generale), sull'amore e sul desiderio, su

Dante, sulla fede, sulla Puglia arcaica, sulla depressione, sul commento ai *Canti* («Qualcuno sembra persino stupito dalla qualità del mio commento, ma cazzo, io appartengo alla mandata di Isella, di Pozzi, di Segre!» – e in effetti nell’università dei tardi anni Dieci la cosa poteva parere fantascientifica). Contini veniva a galla di frequente, forse anche perché sapeva che mi incuriosiva (la soddisfazione di Contini quando, fine anni Quaranta, Blasucci sedeva al tavolo con lui e prendendo posto si proclamava titolare di un *catetino*; il gioco a comporre insieme endecasillabi apocrifi – e di Pisa: «Sconta in umidità la sua mitezza», concordemente dato a Saba; l’incontro dopo tanto tempo un giorno, nei paraggi di un Lungarno, e i pareri scambiati su una poesia uscita qualche anno prima sul «Ponte», *Ballata scritta in una clinica*).

Risalgo via Gioberti, lasciando sulla sinistra le Officine Garibaldi dove il piccolo senato degli italianisti lo ha insignito di un premio nel settembre 2019, e penso a una sera – ho poi accertato: era il primo luglio del ’18 – con spedizione in pizzeria e finale di partita. Giocavano la Danimarca e la Croazia, che sarebbe arrivata in fondo al Mondiale a un passo dalla vittoria. Sentito che si andava ai rigori, Blasucci ci trascina fuori dal locale e si incammina speditamente (dovrei dire: corre) verso casa. Eccoci sul divano del suo strano soggiorno («Questa casa è al massimo per una persona e mezza, non per due»): tifiamo per la Croazia, i goal non ingranano e alla seconda volta che i danesi rimettono in pari il conto Blasucci se ne esce con un amaro ma eccitato «Vince il male, la ruota non s’arresta!». I suoi occhi brillano, spasima per i rigori ed è felice di essere lì, e di essere lì con noi. Io non conosco niente a memoria e quindi chiederò più tardi a Ida, che invece sa: è un verso che sta quasi alla fine di *Eastbourne*, una delle poesie difficili delle *Occasioni*.

Ecco, anche molto Montale naturalmente: per questo avrei forse trovato il coraggio di sottoporgli, magari in pizzeria, una fonte mancata per i *Limoni*. Amava categorizzare e distinguere, era una delle manifestazioni più tipiche della sua intelligenza a un tempo olimpica e vibratile (aggettivo che lui stesso riferì una volta alla propria scrittura: quasi offeso, perché avevo detto che m’impressionava la sua chiarezza, e la cosa doveva essergli sembrata limitativa) – e insomma: magari l’escogitazione della categoria di fonte mancata lo avrebbe divertito; e forse insospettito, probabilmente non persuaso (sento spesso risuonare una delle sue più memorabili sentenze: «Quanto sa essere ingegnosa la stupidità!»). D’accordo, veniamo al punto, generalizziamo: Che cosa diresti che è – mi avrebbe chiesto – una fonte mancata? Io professore la definirei così: una fonte mancata è una fonte plausibile dal punto di vista diciamo così intrinseco (il testo A e il testo B, messi uno accanto all’altro, sprigionano alcune risonanze), ma poco plausibile dal punto di vista storico (è improbabile che l’autore del testo B abbia letto il testo A).

Un’altra sera – abbiamo lasciato Pisa da vari mesi, la pandemia è esplosa e riesplosa, la nostra consuetudine con Blasucci interrotta; aspettiamo una bambina. Un’altra sera, tardi, ecco il ’21, sono a Cesena: scorro uno dopo l’altro, in una grande libreria a me

estranea, i dorsi bianchi di una serie di vecchi tascabili Garzanti (sono molte decine, forse un centinaio e passa). Ce ne sono due che contengono un'antologia di *Poeti dell'età barocca* introdotta da Giacinto Spagnoletti, lire settecento al tomo. Vado dritto a Góngora: ogni tanto negli anni ho letto qualche suo sonetto, mi piace molto anche se (proprio perché) non ne so praticamente niente. A p. 152 attacca il ritornello di una (famosa) *letrilla*:

No son todos ruiseñores
 los que cantan entre las flores,
 sino campanitas de plata,
 que tocan al alba;
 sino trompeticas de oro,
 que hacen la salva
 a los soles que adoro.

Dunque, non solo gli usignoli: ci sono anche le *trompeticas de oro* (la poesia? le api?) a 'cantare' in omaggio ai *soles* adorati dal poeta, qualunque cosa essi simboleggino. Ma qui – penso subito – siamo nei paraggi del finale neobarocco dei *Limoni*, delle memorabili «trombe d'oro della solarità». Bisognerebbe dirlo a Blasucci (per puro caso scoprirò solo dopo aver scritto queste poche pagine che l'accostamento è stato proposto *en passant* anche da Roberto Gigliucci). Ecco però il testo di Góngora nella sua versione breve (una terza strofa, ritenuta autentica e presente solo in pochi testimoni, si trova in tutte le edizioni recenti, ma per il nostro discorso è storicamente più sensato tenersi alla configurazione a due strofe, l'unica ad aver avuto effettiva circolazione fino agli anni Settanta del Novecento):

*No son todos ruiseñores
 los que cantan entre las flores,
 sino campanitas de plata,
 que tocan a la alba,
 sino trompeticas de oro, 5
 que hacen la salva
 a los soles que adoro.*

No todas las voces ledas
 son sirenas con plumas
 cuyas húmidas espumas 10
 son las verdes alamedas.
 Si suspendido te quedas
 a los suaves clamores,

*no son todos ruiseñores
 los que cantan entre las flores, 15
 sino campanitas de plata,
 que tocan al alba,
 sino trompeticas de oro,
 que hacen la salva
 a los soles que adoro. 20*

Lo artificioso que admira
 y lo dulce que consuela
 no es de aquel violín que vuela
 ni de esotra inquieta lira;
 otro instrumeto es quien tira 25
 de los sentidos mejores.

*No son todos ruiseñores
 los que cantan entre las flores,
 sino campanitas de plata
 que tocan al alba, 30
 sino trompeticas de oro
 que hacen la salva
 a los soles que adoro.*

[Traduzione: *Non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelli d'argento / che suonano all'alba, ma anche trombette d'oro / che suonano a salve / per i soli che adoro. // Non tutte le voci liete / appartengono a piumate sirene / le cui umide spume / sono verdi pioppeti. / Se resti immobile / ai richiami soavi, // non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelle d'argento / che suonano all'alba, ma anche trombette d'oro / che suonano a salve / per i soli che adoro. / L'artificio che desta meraviglia / e la dolcezza che consola / non è di quel violino che vola / né di quella inquieta lira; / altro strumento attira / i sensi migliori. // Non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelli d'argento / che suonano all'alba, ma anche trombette d'oro / che suonano a salve / per i soli che adoro.*]

È un pezzo complicato e sfuggente, che i poeti della Generazione del '27 hanno addirittura assunto a emblema dell'arte per l'arte (e nei *soles* che sigillano il ritornello si sono scorti ora gli occhi dell'amata, ora i lumi della poesia, ora i segni del Cristo). Ma non serve dilungarsi su tutto questo: il punto sono, potrebbero essere, le metaforiche *trompeticas de oro* come propellente delle egualmente metaforiche *trombe d'oro della solarità*. Su queste ultime Blasucci si è fermato nei suoi splendidi *Oggetti di Montale*: «nell'evocazione [...] delle finali “trombe d'oro della solarità” si avvertono evidenti tracce dell'immaginismo sensoriale di Govoni, e persino qualche eco testuale più precisa». E poi: «per le “trombe d'oro della solarità”, vero esemplare di sinestesismo 'barocco': “la tromba d'oro suonata dall'angelo bianco verso un mezzodì di mare azzurro”» (da *Autoritratto*, nelle govoniane *Rarefazioni e parole in libertà* [1915]), con ulteriore riscontro in nota: «Anche qui però è da registrare una convergenza 'alta', quella mallarmeana de “l'or de la trompette d'Été” (*Prose pour des Esseintes*, v. 20)». Con la sua iunctura Góngora certifica il carattere barocco indicato da Blasucci per l'immagine montaliana: le trombette gongorine rintoccano nel ritornello, così che, al pari di quelle di Montale, si trovano a figurare (anche) alla fine del pezzo; e poi ci sono i *soles* e l'*alba* da mettere a paragone con la *solarità*, senza contare l'isotopia *cantan-tocan-hacen la salva*, avvicicabile alle *canzoni* che nel testo di Montale sono riferite alle *trombe*. Rispetto alla *tromba d'oro* di Govoni (con annesso *angelo* musicante) e all'ancora diverso *or de la trompette d'Été* di Mallarmé, le *trompeticas de oro* gongorine (al plurale) sono inoltre più intensamente metaforiche: forse stanno per le api (referente concreto al pari dei limoni), forse anche per i mezzi della poesia che si proclama

superiore alla natura («Lo artificioso que admira, / y lo dulce que consuela», vv. 21-22), e di cui le *trompeticas* sarebbero *otro instrumento* (v. 25).

Ma basta così: il moto ipnotico e non concludente della *letrilla* (*no-sino, no-si, no-sino, no-ni, no-sino*) è tutt'altro dalla progressione, narrativa e anche gnoseologica, dei *Limoni* (*Ascoltami, – Meglio se [...] – Vedi, – Ma, Quando un giorno [...]*). La cui ultima strofa è questa:

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase. La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta	40
il tedio dell'inverno sulle case, la luce si fa avara – amara l'anima. Quando un giorno da un malchiuso portone tra gli alberi di una corte	45
ci si mostrano i gialli dei limoni; e il gelo del cuore si sfa, e in petto ci scrosciano le loro canzoni le trombe d'oro della solarità.	

Non è un mistero che a Montale interessasse anche la poesia barocca. Nel 1917, il 7 giugno, annota nel suo quaderno: «Oggi Biblioteca Universitaria. Il distributore in nome della *morale* rifiutò di darmi le poesie del Marino nella nuova edizione Laterza!! Ahimè, morale, come minacciano di farmi diventare antipatica!». Nello stesso quaderno, oltre a quello di Marino s'incontrano i nomi di Cervantes, Calderón de la Barca, Camões (*Camoens*), e ovviamente Shakespeare. Per quel che vale Góngora non c'è: per quel che vale, dato che non c'è neppure Donne, altro nome barocco di gran peso per Montale (arriverà dopo). Si sa inoltre quanto il concettismo (elisabettiano e nostrano) conti per certe zone della sua opera, specie nei paraggi di *Finisterre* e un po' in tutta la *Bufera*, già alla fine degli anni Trenta. E più avanti ancora (1945) il Montale critico si chinerà su *Del Barocco* di Eugenio d'Ors.

Ma a parte tutto questo a me non sembra troppo probabile che i *ruiseñores* di Góngora possano essere caduti sotto gli occhi di Montale entro il novembre 1922 (data di chiusura de *I Limoni*): perché Montale sarebbe dovuto ricorrere a un'edizione delle *Obras poeticas* del 1911 (Paris, Michaud), a quanto pare assente a Genova (è questa, tanto per fare un esempio illustre, l'edizione ora alla biblioteca di Palazzo Filomarino sulla quale probabilmente Góngora fu letto da Croce, grande ammiratore del poeta come poi sua figlia Alda); oppure a una scelta contenente *Las mejores poesías de Góngora* del 1918 (Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos: qui il cacciatore di tartufi intertestuali per un istante si illude, vedendo che del libro è conservata una copia proprio alla Biblioteca Universitaria di Genova; ma l'*ex libris* parla chiaro, il pezzo apparteneva fino ad anni recenti a Edoardo Sanguineti); oppure a chissà che altro che per ora non mi è neppure riuscito di individuare. La vera fortuna italiana di Góngora inizia del resto più tardi, tra il '36 delle prime traduzioni di Ungaretti e il '39 di un celebre saggio di Croce su «La

Critica» (significativo ma isolato l'esperimento traduttivo dedicato da Soffici a *Por una negra señora*, apparso il 15 ottobre 1913 su «Lacerba»).

Tutto qui per ora: un po' poco, e certo un po' poco per lei, professore. Ma la conversazione continua, anche perché – sono versi che le piacevano moltissimo – «la poesia / è infinita / come la vita».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ho incontrato la *letrilla* di Góngora sfogliando i *Poeti dell'età barocca*, prefazione di Giacinto Spagnoletti, *I. La poesia barocca in Italia, Spagna e America spagnola, Portogallo e Brasile*, saggi introduttivi e versioni di Fabio Demolli, Giuseppe Bellini, Pasquale Aniel Jannini, Milano, Garzanti, 1961, pp. 152-154; cfr. anche Maria Grazia Profeti, *La lirica*, in *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 289-415, alle pp. 297-298. Il testo dato sopra è – salvo la terza strofa qui omessa e qualche ritocco alla punteggiatura – quello del progetto *Todo Góngora* dell'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona (<https://arxiu-web.upf.edu/todogongora/poesia/letrillas/213/index.html>); più recentemente, con studio e commento che rendono l'idea non so se più della difficoltà del pezzo o dell'accanimento degli interpreti, in Daniel Weissbein, «*No son todos ruseñores*» (1609-1614?): *Music and Meaning*, in *A Poet for All Seasons. Eight commentaries on Góngora*, edited by Oliver Noble Wood and Nigel Griffin, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, pp. 153-208 (dove si inclina a una lettura in chiave cristologico-mistica della *letrilla*).

Per studi e testi montaliani: l'evocazione del nostro luogo gongorino con riferimento ai *Limoni*, senza ulteriori approfondimenti, è in Roberto Gigliucci, *Frantumi di introduzione*, in Id., *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Nuova Cultura, 2005, pp. 9-26, a p. 16, accanto ad altri possibili riscontri (Browning, Mallarmé, Pindemonte, Camerana); e con il dubbio finale, relativo proprio al passo di Góngora: «Un brano siffatto sarà potuto arrivare al giovane Montale in qualche modo?» (è da avvertire che il richiamo alla *letrilla* manca nella riedizione del libro apparsa due anni dopo, e nella quale l'*Introduzione* è quasi completamente rifatta: *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 9-18). E poi: Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002 (dal saggio *Montale, Govoni e l'oggetto povero* [1990], pp. 15-47, a p. 26 e nota 26 per la citazione sopra); Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 11-15 per *I limoni*.

Per Montale e il barocco: Eugenio Montale, *Quaderno genovese. Un diario del 1917*, a cura di Laura Barile, Genova, Il Canneto, 2021, p. 138 con il commento (il volume negato a Montale è quello delle *Poesie varie* di Marino curate da Benedetto Croce, apparso nel 1913; e sarà da ricordare che la serie degli *Scrittori d'Italia* era stata inaugurata, nel 1910, dall'antologia dei *Lirici marinisti*, a cura dello stesso Croce). E quindi: Ida Campeggiani, *John Donne e il barocco ne «La bufera e altro»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», 7/1, 2015, pp. 37-69 (prima parte) e 7/2, 2015, pp. 473-491 (seconda parte). Un esempio indicativo di barocco montaliano è offerto da *Nel sonno (Finisterre)*: se ne veda il commento in Eugenio Montale, *La bufera e altro*, edizione commentata da Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, con scritti di Guido Mazzoni, Gianfranco Contini e Franco Fortini, Milano, Mondadori, 2019, pp. 26-32. La recensione di Montale al libro di d'Ors è apparsa in «Il Mondo» del 3 novembre 1945 e si legge ora in Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997 (I ed. 1976), pp. 106-111.

Per la fortuna italiana di Góngora nel Novecento vedi Monica Savoca, *Góngora nel Novecento in Italia (e in Ungaretti) tra critica e traduzioni*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 27-32 per il primo trentennio del secolo, e pp. 151-198 per Ungaretti; il più antico saggio di Croce sul tema è *Góngora*, in «La Critica», XXXVII/1, 1939, pp. 334-349. Un episodio circoscritto è studiato più di recente in Cristina Marchisio, *Beniamino Dal Fabbro traduttore di Góngora («Tres víolas del cielo»)*, in «Italianistica», 43/1, 2014, pp. 151-174 (da vedere anche per la bibliografia).

I versi citati in chiusura vengono da *Congedo* di Aldo Palazzeschi (poesia apparsa in *Via delle cento stelle*, 1972), e chiudono, non a caso, anche il ricordo che a Blasucci ha dedicato Ida Campeggiani: *Nothing but the best. Un ricordo di Luigi Blasucci*, in «La letteratura e noi», 4 novembre 2021 (<https://laletteraturaenoi.it/2021/11/04/nothing-but-the-best-un-ricordo-di-luigi-blasucci-2/>).

Gianluigi Simonetti

Guinzaglio lungo

Luigi Blasucci e Walter Siti, che strana coppia.¹ Vederli insieme – come mi capitò quando discussi la mia tesi di laurea – faceva un certo effetto. Blasucci alto, bello, *cool*, portamento da attore e eleganza disinvolta e spontanea, fatta di giacche a coste e variazioni tono su tono; Siti col mal di schiena e un po' sudato, sguardo penetrante e battuta assassina, trasandato nel vestire, con picchi horror nella scelta dei calzini e delle scarpe. Blasucci sempre cordiale e simpatico, di compagnia, a suo agio con interlocutori diversi e curioso di tutti; Siti molto prendere o lasciare, con spigoli a vista e bordi taglienti: da una parte comunicazioni intime e forti (e capacità inaudita di andare al cuore di un problema saltando tutti i salamelecchi), dall'altra esibita indifferenza a ogni *bon ton*; interessato prevalentemente ai casi-limite, a tutto ciò che si staglia molto sopra o molto sotto la media degli esseri umani. Il primo vocatissimo alla didattica, insegnante (non professore) nell'anima, seduttivo verso i suoi spettatori; il secondo molto bravo a lezione ma dichiaratamente avverso a ogni pedagogia, in comunicazione solo con se stesso o con un Altro – quando parla in pubblico sceglie a caso una persona sconosciuta in prima fila e si concentra solamente sulle sue reazioni. Blasucci conviviale, pronto a discutere per lunghe ore – interminabili passeggiate tra studio, mensa e caffè, lungarni, casa e pizzeria – con le persone che amava e sui temi che aveva a cuore. Siti in cerca di sparring partner più che di amici, insofferente alle tavolate, disponibile a orologeria; geloso del suo tempo e dei suoi spazi, capace di confronti di grande intensità e energia esaurite le quali sembra che voglia sbatterti fuori dalla sua vita per sempre.

Si sono frequentati a Pisa per molti anni; avendo conosciuto e interrogato entrambi, credo di poter dire con stima e simpatia reciproca; ma anche con un certo pathos della distanza. Blasucci sconcertato dall'esibizionismo di Siti (troppo protagonismo intellettuale e privato: troppe idee e troppo radicali, troppo erotismo e troppa interiorità messa a nudo); Siti raffreddato dalle cautele di Blasucci (letture minuziose che si fermano un attimo prima di toccare i livelli profondi dell'inconscio, analisi serrate ma scettiche sulle risorse del non detto; una quotidianità troppo prudente sul piano personale e anche su quello in senso lato politico). In comune hanno avuto origini sociali modeste, un maestro molto bravo in Normale – Mario Fubini – una straordinaria sensibilità per le forme letterarie e, in sintesi, un'intelligenza del testo

¹ «Oriane de Guermantes e Tommasino Puzilli, strana coppia»: è l'attacco di *Pasolini e Proust*, saggio che Siti scrisse per la miscellanea *Studi offerti a Luigi Blasucci dagli allievi e dai colleghi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata e A. Stussi, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1996, pp. 517-534; ora in W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, pp. 266-289.

fuori dal comune, sostenuta e rafforzata dalla consapevolezza – frutto dello studio oltre che del talento – dei cosiddetti ‘strumenti critici’. Abbastanza per cementare la considerazione e l’affetto reciproci, non per assimilare passioni, metodi e oggetti di studio (anche se Montale, grande scrittore dualista e feticista, ha stimolato l’interesse di entrambi per l’oggettualità fisica e metafisica e le divinità in incognito: quasi contemporaneamente, e indipendentemente l’uno dall’altro, hanno scoperto per primi la vera identità di Clizia, o se si preferisce di Iride).

Ecco le due persone, e i due studiosi, da cui ho imparato di più, e che sono più orgoglioso di aver frequentato. E se adesso evoco il più giovane per ricordare il più anziano è solo per provare a capire un po’ meglio, e per contrasto, cosa ha significato quest’ultimo per me e per quelli che mi stavano intorno – a trent’anni dal nostro primo incontro e a due anni dalla sua scomparsa, e dopo avergli già reso i riconoscimenti più sentiti (i più doverosi e essenziali, ma anche in qualche modo i più ovvii).² E lo spunto per questa strana associazione mi viene appunto dalla rilettura di uno di quei ricordi scritti a caldo; la testimonianza di un mio compagno di studi, di qualche anno più grande ed esperto, che della figura di Blasucci ha saputo cogliere un aspetto originale. Anzi due; un elemento di forza e uno di fragilità:

Per quanto non nascondesse affatto le sue debolezze (*nevroticus sum et nihil nevrotici a me alienum puto* era uno dei motti che ripeteva ridacchiando), per quanto fosse capace di ire che, per essere eccezionali, risultavano tanto più terribili e memorabili, aveva un’aria di sicurezza e di autorità che il gusto della battuta, l’ironia, la stessa autoironia non facevano che Rafforzare.

Era (l’aggettivo è polveroso, ma giusto) olimpico – Giove essendo sereno, inscalfibile dallo scorrere del tempo e delle mode, pieno di passioni e tonante: credo lo sapesse bene, e giocasse con questa parte che, negli anni in cui ho studiato con lui, era ormai completamente perfezionata. Per generazioni di normalisti, finché ha insegnato, è stato il Padre, con tutte le ambivalenze *a parte subiecti et obiecti* che questo comporta.³

Verissimo tutto: tanto le malinconie quanto la sicurezza del gusto, tanto la giovialità quanto i rari momenti di ira, tanto la distanza dalle mode quanto la disposizione psicologica paterna. Paterna almeno per quelle generazioni di studenti che hanno conosciuto Blasucci in Normale, e cioè dalla seconda metà degli anni Ottanta in poi – dopo la cattedra alla Scuola e la pubblicazione di *Leopardi e i segnali dell’infinito* (1985), il primo volume dedicato al poeta a cui Blasucci ha maggiormente legato la sua carriera e la sua immagine stessa di studioso. Il libro insomma che l’ha consacrato come uno dei più grandi interpreti critici stilistici dei nostri anni; e i volumi successivi, e il commento leopardiano, avrebbero poi confermato.

Ma approfondendo un poco, mi son fatto l’idea che – come sembra intuire Donnarumma – questa posizione da Padre nobile, di olimpica serenità e sicurezza atemporale, sia stata da Blasucci costruita negli anni, rinsaldata dai successi critici e dal riconoscimento accademico, consolidata da un carisma arrivato finalmente a

² Gianluigi Simonetti, *Blasucci, l’italianista che amò L’infinito*, «Domenica», supplemento del «Sole 24 ore», 31 ottobre 2021, p. I.

³ Raffaele Donnarumma, *Lezioni di stile. Un ricordo di Luigi Blasucci. /1*, in «L’interpretazione e noi», 3 novembre 2021 (www.laletteratura e noi.it).

maturazione. Chi l'ha frequentato *prima* dei *Segnali dell'infinito*, dalla metà degli anni Sessanta alla metà dei Settanta – quando terminata l'esperienza liceale cominciò ad insegnare all'Università di Pisa – ricorda un Blasucci in parte diverso, dai giudizi meno sicuri, dall'identità e dalla personalità più incerta: apprezzato da alcuni suoi compagni proprio per le sue esitazioni, anche politiche, in una stagione di certezze fin troppo assolute; notevole per la sua capacità di vivere serenamente in penombra, mentre intorno fiocavano le sovraesposizioni narcisistiche, tra ideologia e cultura. Per quel Blasucci che si può immaginare in formazione, professionale e umana, fra i trenta e i cinquant'anni, pare contassero tra le altre due personalità diverse, che lui sentiva spiccate, e a cui faceva in qualche modo da 'spalla'. Da un lato il già citato Fubini (altra e più classica figura paterna, modello primo di autorevolezza olimpica), dall'altro e opposto lato Jack Giordani, l'amico pisano che tante volte io stesso gli ho sentito evocare, pur senza averlo (ed è strano, a ripensarci) mai visto: Giordani di mestiere pediatra, ma attore dilettante, estroverso ed istrionico fino alla goliardia. Se prestiamo fede a queste testimonianze più antiche, insomma, Blasucci non è nato Blasucci, lo è diventato, come è naturale del resto (e lo stesso, tra parentesi, vale forse per Siti: chi lo aveva incontrato da giovane mi parlava, mentre scrivevo la tesi e non lo conoscevo ancora, di un uomo disperato e umorale, a volte cattivo, abbastanza simile al protagonista di *Scuola di nudo*; mentre io sono certo di aver frequentato un signore emiliano dal carattere buono, intellettualmente generoso, saggio in modo perfino irritante, spesso allegro e perfino giocherellone). Ma tornando a Blasucci, la sua identità sarebbe stata una e trina. Per le generazioni di amici e colleghi nate negli anni Quaranta e Cinquanta, soprattutto un buon amico (non credo un fratello maggiore), di intelligenza cauta ed accogliente, non competitiva. Per chi è nato negli anni Ottanta e magari Novanta, e l'ha frequentato che era già in pensione e professore emerito, un nonno affascinante, benevolo e coltissimo, dall'invidiabile freschezza fisica e mentale («Io sto benissimo, è il mondo che sta male»),⁴ con un cervello capace di sintesi e vivacità surreali.

Ma per chi, come me o come Donnarumma, è nato fra la fine dei Sessanta e tutti i Settanta, Blasucci ha saputo occupare una terza posizione. Ha incarnato una figura potenzialmente paterna, dicevamo; ma paterna in un modo particolare. «Se Blasucci, come ho detto, era agli occhi di molti di noi il Padre, lo era in un modo spiazzante, difficile: chi rivendica di occuparsi del concreto e del particolare anziché della grande teoria, chi fa sentire tutto il peso della propria autorevolezza ma non esercita il potere, chi chiede fedeltà ai propri studenti e sa anche lasciarli andare per la loro strada recalcitra in qualcosa a quel ruolo, non vuole identificarsi sino in fondo con la Legge».⁵ Eppure – continua Donnarumma – quella Legge, senza i cui interdetti non si possono costituire le identità, Blasucci la identificava a suo modo. A volte ponendo veti inaggirabili, con una severità esplicita; a volte con un'ironia più insidiosa, che sminuiva le ambizioni totalitarie e imponeva la fatica dell'analisi. «Gelava gli azzardi

⁴ Cfr. l'intervento di Luca D'Onghia in questo stesso fascicolo, p. 1.

⁵ Raffaele Donnarumma, art.cit.

interpretativi con la cautela della perplessità o (ed è peggio) del buon senso; a volte, con un tono bonario di sufficienza, li prendeva un po' in giro».⁶

C'è differenza, naturalmente, fra un padre nobile e un padre vero e proprio (ancorché simbolico). Devo dire che in questa guida intermittente – autorevole ma non autoritaria, ironica ma non rompiscatole, competente e appassionata nei giudizi calcistici non meno che in quelli letterari, assennata e affidabile nell'analisi non solo dei testi ma anche dei casi della vita... Beh, in questa figura un po' dentro e un po' fuori la Legge, con un piede nella cultura e uno nella difficoltà di stare al mondo, in questa figura identifico appieno il *mio* Blasucci; ma non credo sia stato il mio soltanto. E da questo spiraglio finalmente intravedo l'affinità e forse la complementarità con il così diverso Walter Siti, che di tradizionalmente paterno ha sempre avuto molto poco («Il mio amico e collega Nando Taviani all'Aquila diceva che facevo lezione col preservativo»)⁷ Blasucci e Siti li vedo rispettivamente come un Padre a metà e un Padre impossibile: due figure autorevoli, dai giudizi attendibili, intellettualmente liberi; due uomini con uso di mondo, dalla ricca esperienza extraletteraria, sostanzialmente edonistici, e quindi non sterilmente accademici. Estranei in sostanza a tutti i poteri (non per astratta divisa morale, ma perché occupati o distratti in concreto da altro), in rapporti non lineari con tutte le istituzioni – incluse quelle famigliari, da tenere a prudente distanza. Padri-non-padri da amare, ascoltare e godere, che accettano il conflitto ma non costringono all'obbedienza; pongono limiti ma non ti dicono mai cosa fare. Padri-non-patroni dal guinzaglio lungo, capaci di relazioni forti ma non soffocanti, inclini alla vacanza e appunto al piacere. Già, il piacere. Lo ha notato benissimo Pino Sangirardi: tratto specifico del Leopardi di Blasucci – tra quello 'idillico' filosoficamente minorato di memoria crociana e quello ideologicamente impegnato nella denuncia del male storico e ontologico – resta «la capacità di 'fingere' il piacere in portentoso equilibrio sull'esplorazione dell'universalità del dolore».⁸ Che in questo agrodolce «piacer figlio d'affanno» io veramente e letteralmente 'riconosca i miei' può certo interessare solo me – mi cerco sempre padri renitenti e storti, pessimisti ma goderecci: per semplicità e per far presto potremmo chiamarlo destino (in ogni caso qualcosa cui è inutile opporsi: ormai è andata così). Credo però che una ricerca simile, magari diretta da motivazioni diverse, abbia impegnato tanti allievi o interlocutori di Blasucci, e direi non dei peggiori. Per due o tre generazioni di studiosi almeno è risultata cruciale – oltre alla sua cultura, alla sua onestà intellettuale, al suo infallibile orecchio per la grande letteratura – la possibilità che concedeva a tutti quelli che gli erano vicini di non intruparsi, di *staccarsi da lui*:

Sarebbe ipocrita, nella commozione per la sua scomparsa, negare che per far fruttare davvero la sua lezione era necessario staccarsi da lui, e che non pochi lo hanno fatto; ma proprio per questo, e forse al di là delle sue

⁶ *Ibid.*

⁷ W. Siti in *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a cura di C. Mazza Galanti, minimum fax, Roma 2019, p. 109.

⁸ G. Sangirardi, *Il Leopardi leopardiano di Luigi Blasucci*, in «Leopardiana», 2, 2023, p. 147.

aspettative, ha insegnato a più di quanti potesse considerare in senso proprio allievi della propria scuola. Bisogna essere grati ai maestri (e Blasucci si imponeva immediatamente come un maestro) perché ci costringono a prenderci da noi la nostra libertà.⁹

In molti abbiamo ringraziato Blasucci per le sue qualità più evidenti e inestimabili: per le cose che ci ha insegnato e per la classe con cui lo ha fatto; per averci lasciato in eredità quest'idea ormai desueta - la letteratura come forma, da studiare *iuxta propria principia*. In molti lo abbiamo ringraziato per come ci ha intellettualmente nutrito e allevato. Vorrei qui ringraziarlo per un aspetto meno evidente, ma credo non meno prezioso: per come ci ha lasciato andare.

⁹ Raffaele Donnarumma, art.cit.

Ida Campeggiani

La realtà e la coscienza: appunti su Blasucci e De Sanctis

Ricevere le telefonate di Blasucci era un dono: ogni volta, mettevo da parte tutto e rispondevo, aprendomi a quel dialogo che era ristoro e accensione intellettuale e umana. Capitava che le sue parole mi raggiunghessero quasi buffamente durante situazioni ‘di viaggio’: il che in un certo senso poteva renderle ancora più memorabili. Una sera d’autunno, da qualche parte in treno nella «buia campagna» tra Firenze e Pisa, in mezzo ai rumori e agli automi ignari della nostra telefonata, stava parlando di Dante. E pronunciò una delle sue massime, tanto sostanziose (per la densità di pensiero) quanto cristalline: «La realtà di Dante supera la coscienza di Dante». Questa frase è rimasta incisa dentro di me, mentre purtroppo la mia memoria non ha saputo trattenere ciò che ora posso solo immaginare con rimpianto, ossia le stupende spiegazioni e le esemplificazioni che deve avermi elargito anche in quella circostanza. Il suo significato è, all’ingrosso, questo: che Dante “è” più di quanto “sa” di essere. Per l’autore di una tesi di laurea che indaga come l’esperienza delle petrose influisca sulla lingua della *Commedia* (ne è derivato il saggio *L’esperienza delle ‘petrose’ e il linguaggio della Divina Commedia*, del 1957, che apre il volume *Lecture e saggi danteschi*)¹ si capisce che c’è di mezzo una questione di stile: o se vogliamo di come e in che modo la realtà sia presente alla coscienza di un autore. Nel finale di quel saggio, dopo aver illustrato l’ingrediente linguistico-retorico “energico” dell’espressione dantesca, Blasucci scrive: «La nota comune di tutti i fenomeni sopra esaminati è in quel loro giustificarsi essenzialmente *a parte subiecti*, nell’ambito di un particolare piglio espressivo; ed è perciò un’inclinazione piuttosto prevaricatoria da parte degl’interpreti, anche in questi casi, quella di attribuire alle espressioni dantesche un carattere sistematicamente funzionale nei riguardi delle situazioni in cui esse ricorrono».² L’attenzione di Blasucci è puntata sull’*asperitas* gratuita, non funzionale e pertanto rivelatrice della vera identità stilistica di Dante; ed è evidente in questo atteggiamento critico, che valorizza non i singoli contesti ma l’ispirazione di fondo, un’inclinazione a guardare al di là della mera lista delle occorrenze, oggi diremmo oltre la ‘statistica’ e le sue falso-vere seduzioni (e com’è noto questa capacità di individuare ciò che conta a prescindere dal censimento dei fenomeni in quanto tale è una delle cifre della critica stilistica blasucciana). E poi – cito ancora dal

¹ Luigi Blasucci, *Lecture e saggi danteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 1-34.

² Ivi, p. 33.

finale del saggio – Blasucci afferma: «Se quelle puntuali giustificazioni nascono dal bisogno di risolvere l'espressione dantesca nei termini di una realtà, fisica o psicologica che sia, la risoluzione più legittima sarà in molti casi proprio nella 'realtà' del temperamento di Dante». ³ Mi pare di ritrovare qui il senso della sentenza orale che ho ricordato sopra: Dante "è" più ancora di quanto "sa"; la realtà del temperamento di Dante fa aggio sulla sua stessa intenzione retorico-stilistica. Ma un'agnizione ancora più intensa è avvenuta dentro di me leggendo le pagine di un altro critico, naturalmente importante per Blasucci. Nel capitolo *L'«Orlando furioso»* della sua *Storia della letteratura italiana*, Francesco De Sanctis confronta Ariosto e Dante, il primo «artista» e il secondo «poeta», e poi precisa in che modo all'interno dell'animo di Dante il *poeta* prevalga sull'*artista*, visto che quest'ultimo è limitato dalla cultura medievale e dallo stesso temperamento energico dell'uomo: «Dante fu più poeta che artista: all'artista nocquero la scolastica, l'allegoria, l'ascetismo, e la stessa grandezza ed energia dell'uomo. Ci era nella sua coscienza un mondo reale troppo vivo e appassionato e resistente, perché l'arte potesse dissolverlo e trasformarlo». ⁴ Anche nel capitolo sulla *Commedia* l'insistenza di De Sanctis cade proprio su questo punto: sulla capacità della poesia di smarcarsi dalla teologia, su come Dante riesca quasi inconsapevolmente, con la forza della realtà, a sconfiggere l'insidia dell'astrazione, la tara del suo tempo. È allora singolare e forse significativo che l'unica citazione desanctisiana nei saggi danteschi di Blasucci sia un giudizio di valore a proposito di alcuni passi della terza cantica, definiti «gemme del Paradiso»: ⁵ giudizio che compare in pagine che vogliono mostrare plasticamente, con alcuni esempi, proprio la vittoria dantesca della poesia sull'allegoria. ⁶ Dunque: che cosa poteva trovare Blasucci nella frase di De Sanctis che ho citato sopra? Poteva trovare l'accostamento lessicale tra *realtà* («mondo reale») e *coscienza*, e – concettualmente – la preminenza della realtà, che entra nella coscienza con troppa forza, «troppo viv[a] e appassionat[a] e resistente» per potersi fare imbrigliare dalle maglie della retorica e della dottrina.

Più in generale, l'impulso di De Sanctis è plausibile per l'affinità di fondo con ampie zone della critica blasucciana: per l'impiego di un lessico affine; per la considerazione frontale dei classici, presi per le corna e fatti oggetto di una definizione appassionata, insieme stilistica e storiografica. Non ultima, per la capacità di De Sanctis di concentrare il giudizio in una sentenza quasi epigrammatica: il che rende la *Storia*, montalianamente, un *semenzaio* di trovate critiche. E proprio nei saggi montaliani raccolti da Niccolò Scaffai nel volume *Nuovi studi montaliani*, Blasucci si sofferma sul particolare sublime *d'en bas* del tardo Montale usando parole nelle quali riconosco l'eco di un'altra formula desanctisiana, il «sublime del comico»,

³ *Ibidem*.

⁴ Francesco de Sanctis, *L'«Orlando furioso»*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, pp. 416-455: 430.

⁵ L. Blasucci, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, in *Lecture e saggi danteschi*, cit., pp. 75-108: 107.

⁶ F. De Sanctis, *La «Commedia»*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 141-242: 224.

marchio stilistico dell'*Inferno* di Dante, specie di Malebolge («un sentimento di supremo disgusto e ribrezzo, che è il sublime del comico»)⁷. Tra i luoghi di Blasucci in cui se ne avverte l'eco rammento: «E allora dal seno stesso del 'comico' si riforma a suo modo il sublime» (a proposito di *L'educazione intellettuale*);⁸ e, pur in assenza della parola *sublime*, l'immagine «levitazione poetica del comico» (per *Divinità in incognito*).⁹ In questo caso la vicinanza è tutta lessicale, mentre semanticamente si deve prendere atto che la distanza è netta: «il sublime del comico» di cui parla De Sanctis non fa ridere, ma è un orrore 'romantico'; il sublime nato dal comico in Montale è l'effetto del contrappunto tra abbassamento prosastico e il suo contrario, quel «sublime di cui Leopardi diceva che la poesia non può fare comunque a meno».¹⁰

Un giovane Blasucci – lo raccontava lui stesso – aveva ricevuto da Luigi Russo l'incarico di riunire per Laterza gli scritti manzoniani di De Sanctis; solo quando il lavoro fu stampato si accorse di essersene dimenticato uno: imperdonabile sbadataggine, fonte di un rimorso ancora pungente dentro di lui, che aggiungeva di come all'epoca avesse addirittura pensato al suicidio. Non credo proprio che questo episodio abbia suscitato in Blasucci una qualche forma di imbarazzo o persino di 'antipatia' verso De Sanctis, che pure, almeno come leopardista, non era tra i suoi prediletti (mi vengono in mente le prese di distanza dai suoi giudizi su *Consalvo* e su *Alla sua donna*; anche se in materia leopardiana le sue vere bestie nere erano Tommaseo e Manzoni). Se lo ricordo qui è solo perché dà l'idea di come il confronto con i critici, e con i sommi in particolare, fosse per lui un concreto corpo a corpo, una rilettura incessante utile anche in vista di una sistemazione teorica (ma appunto: sempre concreta) della critica. Basta pensare ai tanti profili di critici che si trovano nei suoi libri, fino a quello superbo, e a suo modo molto intimo (perché fa i conti con l'uomo oltre che con lo studioso), del Contini montalista;¹¹ e più in generale basta pensare al suo modo di procedere, che è tendenzialmente comparativo – nei saggi e anche in sede di commento – perché non di rado muove dalle argomentazioni e persino dai giudizi di valore dei predecessori (anche remoti, purché del calibro di De Sanctis).

Non so cosa avrebbe pensato Blasucci di questi miei accostamenti, che forse si devono un po' anche al fatto che, quando leggo un testo, sento sempre che è con me. Oltretutto la sua voce continua a sorprendermi e a commuovermi perché risuona non tanto dentro di me, ma 'accanto' a me: presente mentre cammino, o nell'aula in cui sto facendo lezione. Non tanto nella mia coscienza (la mia davvero troppo ristretta per contenerlo) ma al di fuori: là dove ragionando e interrogando i testi si scoprono sempre cose nuove.

⁷ Ivi, p. 191.

⁸ L. Blasucci, *Chiose a L'educazione intellettuale*, in *Nuovi studi montaliani*, a cura e con una postfazione di Niccolò Scaffai, Pisa, Edizioni della Normale, 2023, pp. 58-72: 57.

⁹ Id., *All'insegna dell'anafora: lettura di un testo montaliano [Divinità in incognito]*, ivi, pp. 29-42: 30.

¹⁰ Ivi, p. 57.

¹¹ cfr. Id., *Di Contini su Montale*, ora nei *Nuovi studi montaliani*, cit., pp. 75-88.

P.S. Niccolò Scaffai, letto in anteprima questo testo, mi scrive che la frase di Blasucci era probabilmente, all'origine, una frase di Contini. Il suo ricordo ha risvegliato il mio, e ora credo con Niccolò che la frase sia stata pronunciata da Contini a proposito della tesi di Blasucci sulle petrose, lavoro peraltro continiano, anche se condotto sotto la guida di Russo. Nel dialogo tra Contini e Blasucci la questione realtà poetica vs. coscienza autocritica di Dante riguardava fatalmente l'Epistola a Cangrande; in quella telefonata, in effetti, Blasucci accennò alla famigerata Epistola, e proprio per ribadire una volta di più ciò che a lui stava a cuore anche come indicazione di metodo: la necessità di studiare concretamente la poesia dantesca a prescindere dalle sue dubbi e in ogni caso insufficienti sistematizzazioni teoriche. Quanto De Sanctis si avverte anche qui.

Niccolò Scaffai

Con Luigi Blasucci:
qualche idea (personale) sulla critica

«Chiamatele come volete, basta siano cose vive». Ho sentito spesso Luigi Blasucci ripetere questa frase, che lui aveva imparato a sua volta da Luigi Russo. Non erano moltissime le occasioni in cui ricordava le esortazioni del suo primo maestro, cui pure riconosceva un senso della storicità letteraria maggiore che negli altri suoi più importanti modelli: in particolare Contini e Fubini, per lui fonti più regolari di detti (e insegnamenti) memorabili.

Le «cose» a cui si riferiva Russo erano – o almeno così mi sembra le interpretasse Blasucci – i metodi, gli strumenti e i termini della critica letteraria. «Basta siano vive», cioè non inerti. Non contano le classificazioni estrinseche, ma la validità critica, la capacità di raggiungere e trasmettere una parte pur limitata di ‘verità’ (Blasucci non ignorava il conflitto e la varietà delle interpretazioni, certo, ma prendeva quasi sempre partito e soprattutto sapeva che esiste in ogni testo un nucleo storico di senso e una certezza della forma non soggetti ad arbitrio). Conta la resistenza al trascorrere del tempo e delle mode che invecchiano con i metodi, quando questi calano sul corpo del testo come il coperchio di un sarcofago.

Se è questo il significato della frase di Russo, si capisce perché Blasucci ne fosse stato impressionato, tanto da trasmetterla a sua volta ai propri allievi e interlocutori. Scettico, se non proprio ostile nei confronti della teoria, specialmente quando questa si compiace di un gergo tecnico o astratto che allontana dal testo, Blasucci cercava e apprezzava nella critica la definizione di oggetti particolari più che l’ambizione sistematica: «ma non vi basta Leopardi?» (o Montale, o Dante, o Ariosto) – sbottava di tanto in tanto, quando si confrontava con la critica dei ‘palombari’ (li chiamava così), che cercano significati altri, nascosti, distanti dalle parole degli autori. La scelta dei termini corrispondenti per individuare e delimitare ciascuna categoria era importante, direi anzi che era parte fondamentale dell’atto critico come disciplina razionale e assorbimento conoscitivo dei fenomeni (quelli del testo letterario così come di altri campi di esperienza e aspetti del mondo, per i quali vale la pena impegnarsi a capire e a vivere). Ma quei termini dovevano essere consequenziali alle cose, e soprattutto dovevano servire a liberarne le potenzialità, a farne sbocciare il significato, non a bloccarli dentro una rigida griglia. Erano agnizioni, non travestimenti, anche in senso stilistico: di rado Blasucci ammetteva elementi di un lessico speciale (men che meno il vocabolario parascientifico venuto in uso con lo strutturalismo), preferendo valorizzare il significato delle parole comuni.

Lo si vede bene nel suo studio forse più noto e citato, che deve qualcosa proprio alla temperie critico-teorica dello strutturalismo, se non altro per la sede in cui apparve per la prima volta: *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Pubblicato in «Strumenti critici» nel 1978, il saggio entrò a far parte del volume a cui ha dato il titolo, pubblicato dal Mulino nel 1985 (quel libro, ormai un classico della critica novecentesca, non solo leopardiana, non è più ristampato da molti anni: un 'segnale' da cui potrebbero scaturire, in altra sede, riflessioni sulle politiche culturali dell'editoria accademica). Fulcro dello studio, come sappiamo, sono i procedimenti linguistici di attivazione, «sul piano evocativo», dell'idea di infinito, che dalla lirica eponima si estendono al resto dell'opera leopardiana. Tali elementi non si esauriscono nel significato vago e indeterminato, che corrisponde alla definizione semantica dell'infinito leopardiano, ma si dispongono su più livelli, collegabili piuttosto alla dimensione del significante: il livello lessicale, cui pertiene la frequenza di parole polisillabiche, connesse con l'idea stessa di infinito; quello fonico, che si esprime nella «rilevanza strategica» dei timbri vocalici aperti, specialmente in 'a'; quello morfologico, cui corrisponde l'uso del plurale (*interminati spazi, sovrumani silenzi, morte stagioni*) legato alla «significazione dell'infinito» e dei superlativi (*profondissima*); quello sintattico e ritmico, in cui rientrano ad esempio l'uso dell'*enjambement* e una più complessa dinamica d'inversione, che lascio finalmente descrivere allo stesso Blasucci (fin qui citato solo per le espressioni tra virgolette):

Sul piano sintattico, la rilevanza attuale del prodotto (l'infinito) rispetto alle operazioni del meccanismo produttore (il pensiero) è sottolineata da un'ampia inversione che collocando in primo piano i vari complementi oggetti (ossia le diverse manifestazioni dell'infinità: «interminati spazi. . . , e sovrumani silenzi, e profondissima quiete») tende a ritardare il più possibile la rivelazione del soggetto fingente («io nel pensiero mi fingo»), il quale risulta così relegato in fondo al periodo, «come sopraffatto dall'oggetto del suo pensiero». [...] Naturalmente all'interno della struttura specifica della lirica la prolessi ora descritta va messa in una relazione speculare con la successiva rivelazione dell'infinito temporale, con cui si chiude il terzo periodo («e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei»), sicché l'evocazione dell'infinito nella sua duplice specificazione di spazio e di tempo risulta dislocata ai due estremi del discorso, ossia nelle due sedi fenomenologicamente privilegiate dalla lettura. Ma oltre il particolare disegno strutturale del componimento, l'inversione oggetto-soggetto, considerata localmente, costituisce un tipico procedimento evocativo dell'infinito: una sorta di 'inganno' sintattico che riflette, si direbbe, sul piano del linguaggio l'inganno stesso del pensiero fingente.

L'ordine e la definizione dei livelli non sono solo premesse argomentative, sono anche la struttura necessaria a sostenere l'idea critica – la considerazione dei segnali individuati nella lirica come moduli invarianti in altre opere leopardiane – e a prevenire la possibile obiezione che Blasucci stesso anticipa:

Prima di procedere a una simile rassegna vorrei però prevenire un'obiezione che si richiami al carattere differenziato con cui il tema dell'infinito si presenta nelle varie fasi della poesia leopardiana: carattere inevitabilmente sacrificato da un'indagine livellatrice come si annuncia la seguente. Senonché gli elementi invarianti che verranno fuori da questa analisi non sono un'invenzione del critico: l'interesse di una simile analisi consiste anzi proprio nell'individuazione di quegli elementi, connessi con le strutture stesse della poesia leopardiana.

L'interesse dell'analisi sta nell'individuazione di elementi immanenti al testo, chiarisce Blasucci; e questa a sua volta si realizza attraverso la distinzione e la definizione dei livelli, come abbiamo visto. L'elemento teorico che s'intravede alla base del saggio, e più precisamente il principio sincronico-strutturale da cui muove, sono ammessi solo in grazia e direi perfino in funzione di quell'esigenza definitoria e di quell'oggettività testuale. Per entrare nelle procedure del critico, cioè, la teoria deve rinunciare all'astrazione e alla comparazione, e accettare di fornire un ausilio individualizzante.

(Mi permetto di introdurre a questo punto una parentesi personale, che spero non troppo stonata rispetto al tenore di amichevole condivisione che caratterizza i contributi di questo dossier per Gino. In ogni caso, lettori siete avvertiti: passate pure direttamente al prossimo capoverso, se volete. Quando partecipai al concorso per entrare in Normale, nel 1994, avevo letto due saggi di Blasucci: *Le ragioni storiche della satira leopardiana*, nel vol. VII del *Materiale e l'immaginario* di Remo Ceserani e Lidia De Federicis, adottato e ben utilizzato da Maria Pezzati, la bravissima docente di Lettere del Liceo fiorentino in cui avevo studiato, il classico "Galileo"; e appunto l'articolo su *Leopardi e i segnali dell'infinito*, procuratomi in fotocopia non ricordo da chi, né come, probabilmente da mio padre. Parentesi nella parentesi: a Pisa, matricola, conobbi anche Remo Ceserani e frequentai i suoi corsi; era per vari aspetti, com'è noto, agli antipodi di Blasucci. Eppure è impossibile raccontare la formazione di molti allievi pisani di quegli anni, rievocati molto bene in questo dossier da Pierluigi Pellini, senza ricordare il contributo concomitante e ossimorico che veniva da docenti così diversi: Luigi Blasucci e Remo Ceserani, Francesco Orlando e Alfredo Stussi, Marco Santagata e Carla Benedetti... «ognuno riconosce i suoi». Allo scritto d'italiano, obbligatorio per tutti, uscì *Amai* di Umberto Saba. Con volenterosa ingenuità, applicai a quella poesia l'analisi per livelli – lessicale, morfologico, sintattico... – che avevo diligentemente appreso dal saggio leopardiano. Il tema fu apprezzato, ma credo assai più dall'altro esaminatore, Piero Cudini, che non da Blasucci, che non dette prova di aver colto il goffo omaggio, o stese un velo pietoso, preoccupandosi giustamente di verificare che il candidato sapesse piuttosto il significato di «Avvegna che...» nell'esordio del canto III del *Purgatorio*. In ogni caso, l'aneddoto non esprime solo il narcisismo della memoria... «non è peccato finché giova»; è anche la prova concreta dell'efficacia didattica dei saggi di Blasucci e della sua chiarezza argomentativa, tale da rendere accessibile perfino a uno scolaro una materia critica così complessa. Anche a questo mi fa pensare la definizione di 'critico liceale' che Blasucci dava di sé stesso).

È probabile che quest'attitudine distintiva sia il risultato di due fattori concomitanti: l'abitudine alla chiarezza didattica, che ha un grande alleato nella scansione precisa di termini e concetti; e l'insofferenza – che era in lui, in fondo, un'altra forma di distinzione – verso l'esibizione di un sapere invadente rispetto alla materia dell'opera.

Di qui anche il giudizio su alcuni altri critici, coetanei e no: non s'impara nulla, diceva, da quelli che, invece di spiegare, rendono inarrivabile il proprio sapere e non si fanno raggiungere dai lettori, frustrandoli e soprattutto privandoli della possibilità di apprezzare il testo. Pochissimi valevano lo sforzo: tra questi naturalmente Contini, il cui stile gli sembrava però sempre meno giustificabile. Non era scontato, come raccontava, per la sua generazione formarsi una scrittura libera dagli apparati retorici e dall'eccessiva ricercatezza; lo stile del critico, mi disse una volta, deve essere «ganzo» (tanti decenni in Toscana avevano pur lasciato delle tracce), ma questa qualità doveva essere il risultato di un accorto equilibrio basato più sull'intensificazione del lessico medio e sull'eleganza sintattica che non sullo scarto troppo marcato dalla lingua della civile conversazione.

Blasucci, si sa, era completamente alieno dalla competizione accademica, che non entrava minimamente nelle sue valutazioni; né il dissenso s'incancreniva in ostilità: per lui contava affermare l'idea critica, l'interpretazione in cui credeva, di fronte a tutti – studenti o colleghi emeriti – in qualsiasi situazione, più o meno opportuna. Dopodiché, se la disputa esegetica e pedagogica si risolveva felicemente, tanto meglio; altrimenti, restava al massimo in lui il rammarico di aver scoperto nell'interlocutore una 'falla'; e talvolta di aver provocato, da parte sua *sine ira et studio*, qualche risentimento di cui poteva sinceramente dolersi. Ma il fatto è che la gratificazione del testo e la felicità della sua più giusta lettura erano per lui, nel momento critico, la priorità; entrava, letteralmente, in un altro tempo e in un altro spazio. Quando gli fu donata la miscellanea per i settant'anni, Blasucci tenne un discorso di ringraziamento in cui ammise di essersi voluto occupare, nella sua vita, solo di autori grandissimi, perché si divertiva a leggerli. Tradizione vuole che anche Spitzer dicesse qualcosa del genere: sarà una prerogativa dei critici stilistici? In ogni caso, sembrava a volte che quel divertimento corrispondesse all'etimologia della parola: un volgersi altrove, verso la vita interna del testo.

A molti critici recenti, preferiva di gran lunga certi studiosi delle generazioni precedenti, meno citati, meno *à la page* se non proprio dimenticati: dava loro spazio, a lezione e nei saggi, e ne riportava in auge le idee con consenso («il grande De Lollis») o dissenso, ma comunque con un'attenzione che sembrava anacronistica ed era invece educativa: non era solo un invito 'filologico' a riconoscere negli scritti di quegli antecessori gli archetipi di certe presunte 'novità' proposte in studi più recenti; era anche un implicito o involontario modello – così mi appare adesso – di resistenza al flusso continuo che consuma le idee.

Mi accorgo ora che avrei potuto scrivere un contributo su *Blasucci e il tempo*: non solo perché il tempo, sia come tema (in Montale, in Leopardi) sia come procedura formale, narrativo-strutturale (in Dante, in Ariosto) è stato un argomento rilevante nei suoi studi; ma anche perché si aveva spesso l'impressione che *Chronos* ammettesse per lui delle deroghe alle proprie ferree leggi. Non mi riferisco solo alla fortuna (per noi, spero e credo anche per lui) della sua lunga vita, ma anche alla persistenza che caratterizzava il suo modo di entrare in relazione con i testi e con le persone: la

memoria prodigiosa che sembrava sfidare la «nozione esecrabile» del tempo; e la capacità, per me a volte sconcertante, di riprendere spesso dopo mesi se non anni una conversazione critica dal punto in cui la si era lasciata.

Era *snob* Blasucci? Forse, ma in un senso paradossale: direi che il suo era uno snobismo *d'en bas*, maturato come reazione allo snobismo *d'en haut* della critica che s'impone come ostensione spettacolare di un sapere enciclopedico; o come espressione tutta soggettiva di un gusto squisito; o, ancora, come esibizione di familiarità salottiera con gli autori; o, infine, come giudizio universale sul destino del mondo, della società e, più modestamente, della stessa critica (negli anni in cui ho incontrato Blasucci e ne sono diventato allievo era all'ordine del giorno la 'crisi della critica': credo che questo dibattito gli interessasse pochissimo, concentrato com'era, per fortuna, nella lettura di autori e opere che non conoscono crisi e tramonti). La sua idea della critica non coinvolgeva, nel bene e nel male, il ruolo del critico, ma la concreta applicazione della sua intelligenza, purché questa fosse messa al servizio del testo e dei valori innanzitutto formali attraverso cui l'autore esprime i propri contenuti. Amava dire che, tra l'intelligenza e la competenza, si fidava più della seconda che della prima; e diffidava delle costruzioni ingegnose, dalle escogitazioni brillanti, così come dalle conclusioni trionfalistiche che ci esortava a evitare nelle tesi e nei primi articoli. Anche per questo, seguiva a volte dubbioso le oblique traiettorie argomentative di critici diversi da lui per indole ma affini per interessi (Montale, Leopardi e il leopardismo); dei migliori apprezzava sempre e volentieri citava i risultati analitici.

Mi resta ancora un punto su cui vorrei convocare i ricordi: gli spazi in cui Blasucci esercitava la critica, i luoghi fisici e ideali in cui avvenivano l'elaborazione e la trasmissione dei suoi concetti e parole – potrei dire anche: le sue lezioni – senza distinguere tra sedi istituzionali e situazioni informali. È un elenco personale, come le stesse «idee sulla critica» che ho accumulato in queste pagine «con Blasucci», complemento di mezzo e soprattutto di compagnia, una compagnia che persiste al di là di tutto. Dunque: come prima cosa, l'ho già detto, l'antologia del liceo; poi lo studio al primo piano del Palazzo dei Cavalieri e quello (il vero studio) in via Gioberti a Pisa; l'aula Russo della Scuola Normale e la mensa del D'Ancona in via Consoli del Mare; i caffè di Borgo Stretto e Borgo Largo; i Lungarni, bicicletta portata a piedi; il Vieusseux, parecchie volte; il treno (Pisa-Firenze, Firenze-Pisa, Losanna-Firenze); molte, lunghe telefonate, come ricorda in questo dossier anche Ida Campeggiani (direi che il mio primo libro e più di un commento montaliano sono stati preparati e rivisti al telefono con Gino). E ora, ancora, i suoi libri, compreso quello postumo (*Nuovi studi montaliani*, Edizioni della Normale, 2023) che ho cercato di comporre avvicinandomi il più possibile ai criteri che, credo, avrebbe seguito lui. Dopo? Si vedrà.

Nicola Merola

Dentro la poesia, a memoria

Si è ttanta bella a vvèdela vistita,
Cristo, cosa sarà sott'a li panni!
(Giuseppe Gioachino Belli,
La bbellezza delle bbellezze)

1. Se fossi stato l'allievo di Blasucci che mi sarebbe piaciuto di diventare, non finirei sempre per prendermi qualche libertà eccessiva nei suoi confronti. Era tale anche il «Caro Maestro» con il quale io lo accarezzavo e lui fingeva di sentirsi coglionato ogni volta che gli scrivevo e lo è di più la mia ostinazione di adesso, che non posso contare sulla sua generosa complicità, per orientarmi in mezzo a tutta la grazia di Dio che ha lasciato dietro di sé nella sua bella prosa trasparente. Mi si scuserà, se per arrangiarmi incrocio intanto osservazioni senza pretese sulla *Lezione* con cui si è purtroppo conclusa la sua collaborazione a «Oblio»¹ e su quella metaforica e preterintenzionale dei suoi postumi *Pensieri «ai quattro venti»*.

Nel libretto in questione, che raccoglie rapide e rade riflessioni, a partire dagli anni Ottanta, in margine all'altrimenti invisibile ripiegamento senile su se stesso dell'autore, è difficile non attribuire un valore indiziario, e non testimoniale, all'unico tema al quale, dentro una fisiologica dispersione, sono sorprendentemente dedicati l'unica rubrica e gli 11 pensieri che la costituiscono su un totale di 149 (ma 3 soltanto nei primi 67, fin dove cioè è ancora abbastanza presente la datazione): «Teologia abusiva». Pur facilmente ravvisabile nell'annunciata sortita dalle competenze professionali del critico letterario, l'abuso non si riduce a essa. Credo anzi che la rubrica non abbia a che fare tanto con l'esercizio indebito di un altro mestiere, quanto con la dimensione teologica in cui vengono proiettati i problemi consueti di un indefettibile critico letterario, pure mai tentato prima dalle fughe teoriche.

Del resto, l'innominabile *delectatio morosa* di un Novecento non senza pentimenti e oscillazioni schierato sui fronti contrapposti e contraddittori dell'intuizionismo razionalista e del formalismo concettuale, è stata proprio la fantasmatica invadenza di

¹ A rigore, dovrei considerare l'ultima, anzi le ultime, collaborazioni a «Oblio» di Blasucci la sua *Introduzione alle «Ricordanze»* e l'intervista che rilasciò a Giuseppe Lo Castro, anche curatore della rubrica «In circolo» che al Maestro dedicammo per festeggiare l'uscita del primo volume della sua edizione dei *Canti* leopardiani (Parma, Guanda Fondazione Valla, 2019).

un ontologismo poetico che non è scomparso con la poesia pura e il crocianesimo e, benché rinnegato, non si è arreso né al materialismo dottrinario del secondo Novecento, né al pragmatismo successivo, ma è rimasto anche per Blasucci, dopo i suoi maestri Russo e Fubini, silenziosamente incongruo e sensibile come un arto mancante.

Come la teologia, la letteratura, con 22 occorrenze, è una presenza minoritaria e diversamente abusiva nei *Pensieri*. Tuttavia il loro incrocio e la loro distribuzione indirizzano il libretto e si attagliano all'autore meglio delle ragioni anagrafiche dichiarate, l'invecchiamento e l'approssimarsi della fine, peraltro presagite e sofferte con il ricordo della morte dei propri cari e la reazione a quella degli amici e proiettate in un Dopo inseparabile dalle certezze maturate nel Prima e insieme misterioso, nei limiti di una considerazione quasi accademica («dopo la mia morte, cosa ne sarà della coscienza del mondo?»).²

Anche questo Blasucci, mentre s'interroga laicamente sulla soggezione universale ai Novissimi della catechesi cattolica, la morte, il giudizio e la relativa sanzione, si scopre a supporre e forse a pretendere in quest'ambito la stessa ragionevolezza cui sa di potersi attenere in quello che gli è più familiare, dove sembra già teologico, cioè deduttivo, il giudizio dell'interprete che non ammette automatismi e non esegue disposizioni, mentre accompagna fedelmente e assicura la durata della poesia, persino se, come lui, ha sempre evitato di pronunciarsi sulla sua natura. A interessarlo, dentro e fuori della letteratura, è il problema della giustizia e del giudizio chiamato ad amministrarla.

Perciò nei *Pensieri* che più espressamente sono dedicati alla teologia, invece che dell'esistenza di Dio, si parla della giustizia che dovrebbe essere una sua prerogativa e delle sentenze che dottrinarmente ne anticipano l'esecutività.

Un'altra ragione per escludere l'attualità dell'inferno può essere quella per cui Dio non può volere, per riguardo alla felicità degli eletti, che questa si realizzi in concomitanza con la sofferenza dei dannati. Che essi godano sapendo della sorte degli altri, sarebbe infatti meschino; che godano non sapendolo, sarebbe una *diminutio* della loro perfezione.³

Forse Gesù sarà molto meno sofisticato di noi nell'apprezzare il nostro meglio.⁴

Le ragioni dei distinguo possono parere teleologiche:

² Luigi Blasucci, *Pensieri «ai quattro venti»*, a cura di Giuliana Petrucci, Pisa, ETS, 2022, p. 21 (n. 39).

³ Ivi, p. 17 (n. 26)

⁴ Ivi, p. 44 (n. 112).

Perché la nostra vita dev'essere un esame? È una vita e basta. Ciò non toglie il dovere di viverla nel modo più decente.⁵

Oppure senz'altro etiche (se non estetiche: lo stiamo per vedere), come quando si respinge la sopravvalutazione dell'effetto sul peccato che lo determina, poiché la punizione si trasformerebbe in una vendetta («secondo la nota formula “dente per dente”»), senza per giunta assicurare per davvero la sua proporzionalità.

Nessun peccato potrà mai uguagliare il minacciato orrore della dannazione.⁶

Figurarsi se il peccato è la mancanza di fede.

Si può avere un animo religioso senza essere credenti; e viceversa...⁷

«Sono sicura che Dio non distinguerà i credenti dai non credenti» (dettomi ieri sera dall'amica credente Isabella A.).⁸

Le aperture soteriologiche, periodicamente rampollate nelle riflessioni degli intellettuali, non sono nuove neppure presso i fedeli più convinti. Blasucci ci aggiunge la spregiudicata franchezza di una riconsiderazione dall'esterno, una respiscenza estetica («L'estetica è ancora più esigente dell'etica»),⁹ che si rifiuta di considerare i valori come adempimenti fine a se stessi e li concepisce in rapporto al loro contesto, che talora li snatura e li ridimensiona criticamente.

Se lo scopo di una guerra può essere giusto, i mezzi non lo sono mai.¹⁰

La ben nota contraddizione ulteriore tra la punizione e l'infinita bontà di chi dovrebbe infliggerla (o solo la piena responsabilità di fronte alle opere che non può non assumersene un giudizio libero), senza essere direttamente denunciata, si affaccia solo a proposito della letteratura, dove, se non si riesce a riconoscerla, la «grandezza [...] va cercata altrove»¹¹ o in un altro momento, come la pecorella smarrita. Pur di non «giustificare un simile spreco»,¹² Blasucci non si rassegna a considerare esaurita in un giudizio la funzione di un'opera, che, essendo invece eternamente consegnata a

⁵ Ivi, p. 38 (n. 98).

⁶ Ivi, p. 54 (n. 145).

⁷ *Ibidem* (n. 146).

⁸ Ivi, p. 44 (n. 113).

⁹ Ivi, p. 41 (n. 105).

¹⁰ Ivi, p. 25 (n. 58).

¹¹ Ivi, p. 35 (n. 90).

¹² Ivi, p. 22 (n. 45).

un testo, rimane disponibile alla lettura e alle sue variazioni. Come negare alla poesia il beneficio del pentimento, per l'interposta persona del postero che la riscopre? O quello dei precedenti onorevoli, o dei motivi dimenticati che l'hanno conservata fino a noi? O la liberatoria delle intenzioni segrete che finalmente la riscattino? Oppure infine la *pietas* con la quale regolarmente lo abbiamo visto ricomporre le spoglie di chi lo aveva preceduto?

La finezza d'una mente non sta tanto nel saper immaginare il bello di *ciò che potrebbe essere*, quanto, anzi soprattutto, nel saper cogliere il bello di *ciò che è*.¹³

Che è una definizione dei suoi margini d'intervento, se non la missione del critico. Lo ribadiscono due versi similcaproniani,

Tutto ciò che fu precario / apparirà necessario.¹⁴

Dell'incontro sempre incerto tra un'intenzione e una comprensione, l'eventuale condanna registrerà di volta in volta il successo o il fallimento, dopo aver esperito le strategie note, a cominciare da un procedimento razionale e verificabile come la parafrasi, con la quale l'interprete in un significato riconosce e verbalizza il risultato della sua lettura, esponendolo scrupolosamente alla falsificazione, o meglio al dissenso. E alla parafrasi Blasucci riconduce l'ambito dell'accertamento testuale, per rispetto della sua destinazione didattica, prima che della risaputa problematicità della poesia contemporanea.

In base alla mia esperienza di lettore sono arrivato a distinguere i testi poetici in due fondamentali categorie: gli orfici e i semantici. I primi puntano soprattutto sui valori evocativi-allusivi, i secondi su quelli significativi. Nel Novecento italiano, quella distinzione s'è incarnata esemplarmente nel duo Ungaretti-Montale. Nella maggioranza dei casi, però, le due categorie tendono a convivere, e i poeti dell'una hanno quasi sempre qualcosa dell'altra.¹⁵

Con l'avvertenza decisiva e rivelatrice che

Nell'interpretazione di un testo poetico una sottile linea divisoria separa il polisemico dall'arbitrario. Il primo diventa spesso alibi per il secondo.¹⁶

¹³ Ivi, p. 41 (n. 103).

¹⁴ Ivi, p. 51 (n. 136).

¹⁵ Ivi, p. 48 (n. 127).

¹⁶ Ivi, p. 51 (n. 139).

La sua preferenza di critico-commentatore, realmente o idealmente al cospetto di una classe di studenti, non può che andare alle poesie che gli consentono un accesso, anche audace, di tipo semantico. Non possono però neppure essere condannate le altre, non in quanto si debba cadere nel loro inganno, ma perché la storia di tutte le poesie ha insegnato, agli stessi interpreti più laici, che non è necessaria nessuna conciliazione preventiva per prestare loro ascolto e cercare di capirle. E il fantasma della poesia si affaccia ancora sugli spalti della coscienza.

Come concilii il tuo laicismo con la tua ‘teologia abusiva’? non concilio. Come un pittore cubista, accetto simultaneamente un volto di profilo e di prospetto.¹⁷

Quest’ultima citazione (che Blasucci presta al pittore cubista, pensando a una più familiare analogia) mi risparmia la ricerca di altri, più pretestuosi collegamenti tra l’interprete di poesia e il teologo abusivo che non si può non tentare di divenire per conciliarsi con i Novissimi, quelli della neoavanguardia (*pars pro toto*) come quelli catechistici. Se della teologia rimane più propriamente tributaria la teoria della letteratura, sono, ciascuno a modo suo, il poeta e il critico a emulare la duttilità, la plasticità, la resilienza, la prontezza addirittura, grazie alle quali, per conciliarlo con il senso comune e confermarne la naturalezza, reclutano e mobilitano tutto ciò che altrimenti non si giustificerebbe, al di là dell’illusoria oggettività rilevata da una lettura di servizio.

Per restare al Blasucci dei *Pensieri*, gli unici colpevoli perseguibili in campo letterario sono quelli più gravemente indiziati di malizia, cioè di affettazione, anche di quella che non sembra tale, magari è semplicemente ridondanza o enfasi in eccesso e però vale la pena di segnalare, manco a dirlo esteticamente, per la mancanza di stile, cioè di senso della misura e di giudizio, se non di giustizia.

Dopo averci urlato in tanti film che qui c’è il bene e là c’è il male, qui gli amici e là i nemici, i registi hollywoodiani hanno scoperto che le cose non sono così nette. Ma anche questo non hanno rinunciato a dircelo urlando.¹⁸

Perciò non è cedere al revisionismo lasciar scritto

«Passò la maggior parte della vita a riflettere sulle diseguaglianze sociali». Dio mio, la vita non gli suggerì altro?¹⁹

Neppure le clausole poetiche dovrebbero aver del resto bisogno di incentivi.

¹⁷ Ivi, p. 47 (n. 125).

¹⁸ Ivi, p. 11 (n. 11).

¹⁹ Ivi, p. 47 (n. 124).

Non mi piacciono i poeti dell'ultimo verso: bisogna essere poeti anche nei versi precedenti. (Detto per tanti autori dialettali, che programmano tutto in vista della *pointe* finale).²⁰

Che il rilievo non riguardi soltanto poeti e narratori, si vede chiaramente nelle tre considerazioni riservate al venerato Gianfranco Contini.

Costruendo i suoi ragionamenti, non si accontenta della loro originalità, ma esige che siano originali anche i mezzi verbali che adopera (richiede cioè al lettore un doppio sforzo di decifrazione). L'inganno dei suoi imitatori consiste nel ritenere che quel nesso sia necessario.

Forse è più proprio dire così. Contini esige che tutte le espressioni che adopera siano in sé originali, laddove un altro saggista, anche bravo, alterna i momenti dell'originalità verbale con quelli del discorso comune, fidando nel fatto che anche questi ultimi appariranno originali nel nuovo contesto (vedi ad esempio il Montale critico).²¹

Un ingegno aguzzo e puntiglioso. Quando una delle sue punte diventava una piuma, la gratificazione era doppia.²²

Nel poeta e nel critico, l'ingegno è essenziale, ma non basterebbe, se essi non assicurassero, ciascuno a suo modo, l'incontro più produttivo e efficace del testo con il lettore e non lo temperassero quindi con la discrezione di un giudizio capace di individuare e circoscrivere tutti i fattori da considerare nella circostanza, senza esagerare né nell'oltranza del testo, né nella rincorsa dell'interpretazione. Sicché nemmeno il critico può dimenticare che la scrittura alla quale affida ciò che crede di aver capito rischia comunque di veder ignorate come inutili complicazioni le ipotesi più analiticamente definite e in ultima istanza a loro volta affidate alla indulgenza dei lettori e alla carità delle esecuzioni.

2. Definendosi «un critico liceale»²³ (tanto risulta anche dal titolo della splendida lezione sulla quale sto per tornare, *Nel laboratorio della Commedia. Una lezione liceale*), lo stesso Blasucci che opta per la solidità della parafrasi, come se fosse il

²⁰ Ivi, p. 25 (n. 58). La riserva non risparmia nemmeno *I promessi sposi*, dove «la ricerca di simmetrie verbali con effetto epigrafico» fa sì che anche un lettore come Blasucci sia «sviato leggermente dal contesto, colpito dalla sua ingegnosità» (ivi, p. 7, n. 2).

²¹ Ivi, p. 50 (nn. 133 e 134). L'osservazione sugli imitatori forse vale di più e comunque è almeno altrettanto ridicola negli *heredipatae* debenedettiani.

²² Ivi, p. 22 (n. 43).

²³ Pierluigi Pellini, *Luigi Blasucci*, in Luciano Curreri, Pierluigi Pellini (a cura di), *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione. 1920-1940*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 76.

procedimento basilico della critica letteraria, oltre che l'istintiva riverbalizzazione di chi legge la poesia, non rinuncia a integrarla, pur di onorare il suo ufficio e di rispettare la classe di studenti che idealmente costituisce il suo pubblico, con la ricostruzione più veritiera di ciò che il capolavoro dantesco ha detto e continua a dire. La scelta di concentrarsi sulla diversa solidità della metrica, un aspetto spesso trascurato perché sembra semanticamente inerte e rimane invisibile alla parafrasi (che invece ne registra le conseguenze locali), diventa perciò una sfida strategica. Mentre i fenomeni considerati sono suscettibili di una descrizione oggettiva, è difficile immaginare una loro ricaduta semantica diversa da generiche corrispondenze psicologiche o dall'influenza sull'organizzazione sintattica e sulle scelte lessicali. Senza farne qualcosa di simile alle pieghe degli *origami* e però sapendo che rinvia ai regni oltremondani, alla loro geografia e alla loro storia, non si può negare che sia già eloquente l'articolata struttura del poema, non solo in cantiche, ma diviso in versi, terzine e canti, ciascuno regolato dalla propria *ratio*, la misura endecasillabica, la rima incatenata, gli esordi e le clausole, con le relative modalità rimiche: le terzine con «un solo adempimento rimico», che cioè «non prende le sue rime da una terzina precedente»,²⁴ e neppure ha seguito, e i canti con «un verso isolato che, rimando col secondo verso dell'ultima terzina, suggella il circolo delle rime, e con esse il canto stesso», e risulta in molti casi anche «sintatticamente autonomo».²⁵ Per esempio, lo schema della terzina, «insieme semplice e sagace», si presta a realizzare allo stesso tempo «compimento e scorrimento»²⁶ e «tende a combaciare [...] con la sintassi»,²⁷ fino alla «compenetrazione»²⁸ dando luogo a «segmenti sintattici metricamente scanditi»,²⁹ spesso introdotti da «giunture logiche [...], con la prevalenza dei vari *che*, di volta in volta causali, relativi, consecutivi, dichiarativi, comparativi»,³⁰ e trasformati in altrettante proposizioni dipendenti, mentre sono due terzine successive a contenere i termini di una similitudine. Versi costruiti poi per essere *à peu près* autonomi «gravitano tendenzialmente verso la parola in rima»,³¹ ma, in presenza di *enjambement* (più o meno traumatico a seconda che spezzi unità sintagmatiche o sintattiche),³² il loro mancato compimento disautomatizza lo scorrimento e, come ogni restrizione, stimola la creatività del poeta e offre sponde alla tessitura semantica del poema, per lo più perfettamente solidale con la sua

²⁴ Blasucci, *Nel laboratorio della Commedia. Una lezione liceale*, in «Oblio», VII, n. 28, 2017, p. 41.

²⁵ Ivi, p. 39.

²⁶ Ivi, p. 29.

²⁷ Ivi, p. 30.

²⁸ Ivi, p. 32.

²⁹ Ivi, p. 30.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 35.

³² Ivi, pp. 32-33.

regolarità e tuttavia capace di imporre le sue esigenze espressive e le deroghe necessarie alla loro soddisfazione, che

si porranno [...], nell'economia del testo, come pure variazioni, con la funzione di ribadire i successivi ritorni alle misure normali, che ne risulteranno per ciò stesso potenziati.³³

Nello scorrimento ritmico e narrativo, che valorizza e rende insieme impercettibili le restrizioni metriche, una deroga è la ricorrente «violenza [...] in sede rimica»,³⁴ con le forzature lessicali che consentono di parlare di un «uso [...] demiurgico del linguaggio»,³⁵ annunciato da un diffuso «abito metaforico»³⁶ e spinto fino all'«ardire»,³⁷ in nome della «stretta fedeltà di Dante al pensiero che vuole esprimere».³⁸

Sulla scorta di un'indicazione di Parodi, Blasucci individua una funzione altrettanto riconoscibile nei «terzi versi delle terzine, quando cioè la ricerca di una terza rima spinge il poeta a originali impennate linguistiche».³⁹ Con il complementare rilievo che

per ogni terzetto di rime la scelta dantesca include di norma una parola-chiave, indispensabile al proseguimento del discorso e adoperata prevalentemente in senso letterale; le altre due parole per lo più ne dipendono, e forniscono spesso a Dante l'occasione per le sue invenzioni metaforiche.⁴⁰

Se «Questa inventività della rima include anche momenti in cui l'estro lessicale dantesco confina con la vera e propria acrobazia»⁴¹ e «il lettore sensibilizzato alla vicenda delle rime si chiede con apprensiva curiosità come l'autore proseguirà il suo discorso»,⁴² di fronte alle soluzioni proposte e alla loro inverosimiglianza, Blasucci non manca di ammettere che con esse il poeta «lascierà quel lettore diviso tra ammirazione e perplessità: ammirazione per lo splendore dell'immagine in sé [...], perplessità per la sua esecuzione verbale, affidata a [...] ingegnose metafore».⁴³ Non è però questo il caso di uno degli esempi decisivi così prodotti, quello di *Par.* XXXIII, 91-96, dove, anziché da quella del primo verso della terzina, la rima in *-argo* deriva da quella del secondo, più caratterizzata e semanticamente strategica: *letargo*

³³ Ivi, p. 32.

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Ivi, p. 36.

³⁷ Ivi, p. 33.

³⁸ Ivi, p. 35.

³⁹ Ivi, p. 36.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Ivi, p. 37.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ Ivi, p. 38.

(che è il «termine meno sostituibile»)⁴⁴ Perplexità e ammirazione danno allo stesso modo ragione a Blasucci, perché la pausa corrispondente è quella che separa idealmente qualsiasi lettura dalla parafrasi e consentirà alla parafrasi reale di verbalizzare o almeno di riflettere inoltre la percezione della dimensione pragmatica e finzionale con la quale si confronta, cioè il ruolo attivo del poeta, imprescindibile non solo nella fattispecie.

Ugualmente organici e parafrasticamente funzionali risultano i canti («unità metriche del tutto autonome»),⁴⁵ anche se la loro

compiutezza [...] in quanto unità testuali non si affida, di norma, soltanto allo schema metrico. Dante cerca infatti di rinforzarla con qualche segno di demarcazione forte dei suoi confini.⁴⁶

Blasucci, in linea con la formula in cui ha già sintetizzato la dinamica della successione tra le terzine, si sofferma sulla «demarcazione» laddove è più evidente che «la possibilità di un solo adempimento rimico» già «trasforma il fatto metrico in una risorsa retorica, potenziando gli esordi con delle rime rare».⁴⁷ Svolgono una funzione analoga sia le «pause digressive», sia un annuncio dell'argomento - la classica protasi, o un più generico «prologo, una figura retorica [...] non solo di parola» -,⁴⁸ che interrompe il racconto con apostrofi e annunci, per esempio la «dichiarazione d'insufficienza espressiva»⁴⁹ tipica della *Commedia* e del suo caratteristico «motivo, che potrebbe definirsi ineffabilistico».⁵⁰ I prologhi, oltre ad «alimentare la trama sapienziale della *Commedia*»,⁵¹ comprendono «scene di vario soggetto»,⁵² quasi «Esordi-miniature»,⁵³ talora apparentemente sconcertanti come la «similitudine ritardata».⁵⁴ Al loro posto, si alternano avverbi di tempo, «*ex abrupto* di un discorso diretto»⁵⁵ e i «riallacciamenti [...] senza mediazione di prologhi».⁵⁶ Non manca la precisazione del diverso esito di queste premure prima e dopo il canto XVIII dell'*Inferno*,⁵⁷ dove c'è il primo esordio che «interrompe il racconto diretto» e

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 39. Nella stessa pagina, Blasucci ricorda che la posizione isolata dell'ultimo verso (che, limitandosi ad assicurare il compimento di una parola-rima precedente, non può avere rimanti) ha molto spesso «una sua ricaduta sintattica [...] risultando in molti casi sintatticamente autonomo», tanto da fargli assumere «la funzione di confine metrico del canto».

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 41.

⁴⁸ Ivi, p. 43.

⁴⁹ Ivi, p. 44.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 45.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 46.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 46.

⁵⁶ Ivi, p. 49.

⁵⁷ Ivi, p. 43.

termina la corrispondenza della «dimensione metrica (il canto) con quella escatologica» (i cerchi).⁵⁸

Tutto ciò e persino le naturali reazioni degli ipotetici lettori non sarebbero l'oggetto di una lettura ancora meno ipotetica della parafrasi, se la missione didattica di Blasucci non consistesse in una più ampia comprensione dei testi, all'altezza di una semantica solo per convenzione letteralmente parafrasabile e in nessun modo linguisticamente reversibile, ma in realtà frutto anche di implicazioni, allusioni e pure coincidenze (il confine che le separa è sottile quanto quello tra poeti orfici e semantici), cioè soggetta a una parafrasi integrativa, quella che vede l'opera e l'autore dentro di essa. È così forte anzi il legame stabilito, che la conseguenza macroscopica del suo modo di procedere, cioè il disinteresse o lo gnosticismo riguardo all'ontologismo poetico, trova una sua giustificazione e un'alternativa nella ricchezza dei nessi da lui stabiliti: il poetico in quanto intensamente comunicativo spiega del resto la nettezza della sua opzione per i significati. Di qui l'attesa di allievi e ammiratori, che pregustavano la sua edizione dei *Canti*, certi che le proverbiali prodezze interpretative dei suoi sei libri leopardiani, prima mai così ravvicinate e interagenti, avrebbero reso tangibilmente godibile lo slalom inter e intratestuale di un artista delle discese genealogiche.

Le deroghe confermeranno le regole, ma aprono anche una via d'uscita. Se non ai «poeti orfici», a chi come Blasucci cerca di spiegare il valore dell'opera con i suoi meriti artistici, la cultura e l'ingegno, e a suo beneficio decide di utilizzare la potestà giudiziaria connessa all'esercizio dell'interpretazione, rintracciando nessi e dimostrandone la funzionalità nella parafrasi. Con un paragone che a lui non sarebbe forse dispiaciuto, in questo modo il giudizio, anziché fingere di sintetizzare un'analisi testuale, si pronuncerebbe laicamente su prestazioni simili appunto a quelle sportive, dove si fronteggiano e si lasciano apprezzare giocate da maestro, colpi spettacolari, soluzioni estrose, tanto per la loro inaudita semplicità, quanto per la raffinata concertazione che, assicurandone l'efficacia semantica, in mancanza di meglio, illustra e celebra la loro appartenenza alla tradizione, cioè a un'eccellenza registrata dalla storia e concepita come la sanzione oggettiva di un ideale condiviso e un repertorio di modi e persuasioni sempre attingibile. Può essere ugualmente laica l'attrazione per la funzione poetica e il complemento a cento richiesto alla critica rispetto alla relativa fallacia ontologica, vantaggiosamente sostituendola con le complementari prestazioni dei poeti e dei critici sul terreno problematico delle previsioni (è tale persino la parafrasi, che dell'efficacia offre il modello basico), dove, con la lezione del passato, si combinano intenzioni ipotetiche (del lettore e della critica ulteriore) e inferenze da esse provvisoriamente autorizzate, escluse dalla

⁵⁸ Ivi, p. 47.

prassi critica di Blasucci e contemplate dalla sua ortodossia tradizionalista e provvidenzialista.

3. L'area d'intervento della parafrasi parzialmente coincide con quella dove è meno contestabile il primato del testo. Il primato del testo non è mai stato per Blasucci un allineamento con il più esigente orientamento linguistico della critica nei trent'anni intercorsi tra i due noti annunci di Cesare Segre, ma era la professione di una originaria fedeltà, in teoria banale e ovviamente non dichiarata, a un approccio squisitamente empirico, nella veste più radicale e pragmatica del *res tene, verba sequuntur*, applicato dove le parole sono già cose e tradirle non è una scelta contemplata dal più elementare dovere scientifico. Con tutto ciò, stando a quanto riferisce uno dei suoi ammirevoli allievi, e ho ricordato recentemente, a lezione lo sentivano ripetere volentieri che, «se la stilistica contraddice la statistica, le campane a morte suonano per la statistica».⁵⁹ Blasucci ribadiva così il suo empirismo, precisando però che le esperienze sulle quali si fondava non erano tanto o solo quelle estrinsecamente rilevabili, esterne al testo o specificamente relative alla sua lettera, ma tenevano conto del complemento attivo della lettura, previsto dalla lettera e consistente nella valorizzazione dei suoi nessi funzionali con il contesto, sia di quello prossimo che di quello remoto. Non per questo ha mai ceduto alla tentazione di promuoverli a indizi necessari e sufficienti non di uno o più testi in particolare, ma della Poesia in genere.

Non credo che lui, anche solo in rapporto alla diversa durata dell'applicazione personale, abbia mai concepito la critica come una lettura alternativa o una protesi offerta a quella dei lettori comuni. Di quest'ultima però, oltre a tenere conto, conservava la soggezione nei confronti di una realtà verbale definita e in ultima istanza impenetrabile, la stessa che agli altri critici imponeva il materiale ritorno sui testi in esame e la consultazione di quelli utilizzabili e con la quale lui invece poteva confrontare naturalmente un vastissimo repertorio e accedervi quasi automaticamente (o meglio con l'esperienza diretta di una grande quantità di nessi individuati), attingendo alla medesima fonte e ai rapporti in essa riscontrabili. La differenza non era però nemmeno la velocità in quanto tale. Cambiavano la natura e la portata dei riconoscimenti, che per lui, più che l'esito dello scorrimento di un paradigma, mentale o materiale, erano autentiche agnizioni e fulminee riaccensioni di sinapsi precedenti.

Dal commovente concerto in cui si sono intrecciate per la sua scomparsa le voci degli allievi⁶⁰ e dagli onori del trionfo che continua a decretargli la loro eccellente qualità,

⁵⁹ Pellini, *Luigi Blasucci* cit., p. 76.

⁶⁰ Cito almeno Gianluigi Simonetti, *Blasucci, l'italianista che amò L'infinito*, «Domenica», supplemento del Sole 24 ore, 31 ottobre 2021, p. IV; Raffaele Donnarumma, *Lezioni di stile. Un ricordo di Luigi Blasucci. /1*, in

manca il dato che salta ai miei occhi di catecumeno, o meglio, non il dato, ma la percezione nitida e sofferta di una distanza generazionale. Senza nulla voler togliere all'efficacia che neppure in questo caso si può negare al suo esempio e al suo magistero, mi stupisce che nessuno degli allievi, dai quali mi separa una analoga distanza, dichiarati con la dovuta enfasi, oltre all'ammirazione, la propria estraneità rispetto alla sconfinata e confidente disponibilità che gli assicurava un'ineguagliabile dimestichezza con la poesia sapientemente coltivata lungo una vita intera con i testi capitali della nostra tradizione.

Sono stato anch'io testimone ammirato delle frequenti prove della sua conoscenza *par coeur* pressoché di tutto lo scibile poetico, quando, più sorprendenti che nei saggi, citazioni diffuse dei versi antichi e moderni di un po' tutti i poeti arieggiavano i suoi interventi estemporanei e risultavano opportune e funzionali né più né meno che se fossero meditati nessi argomentativi o *pointes* epigrammatiche. Solo adesso però mi rendo conto che la sua preferenza per le opere in versi dipendeva anche dalla possibilità di memorizzarle, utilizzandone le prerogative e affidando al largo spettro dei ricordi, volontari e razionali o automatici e analogici, la prima ricognizione. Che fosse una ricognizione introspettiva, non significava solo riconoscere il ruolo e sfruttare intensivamente facilitazioni mnemoniche quali la rima e l'omometria, ma confrontarsi empiricamente con un mondo di individui, come per antonomasia sono considerate le opere letterarie e in questo caso concretamente esemplifica la molteplicità di poesie memorizzate.

Mi rendo conto che, per avvertire appieno lo scarto, bisogna essere cresciuti in una scuola meno lontana da quella della sua infanzia, com'è stata ancora la mia, quando imparare a memoria era prescrizione inappellabile, ma già rappresentava lo studio nei suoi aspetti meno comprensibili e anche ai meglio disposti sembrava una versione nozionistica e gravemente riduttiva dell'apprendimento, in aperta contraddizione con il pur raccomandato spirito critico. Ne rende semmai l'idea l'incredibile discredito dal quale sono ai giorni nostri colpite le conoscenze positive d'ogni tipo, anzi la pura prospettiva della loro faticosa acquisizione, in confronto con la gratuità promessa dalle periferiche e dalle esternalizzazioni.

Non nego che all'inizio sono stato tentato di spiegarmi l'eccezionalità delle prestazioni mnemoniche di Blasucci come se fossero il complemento di una pronunciata diffidenza nei confronti delle generalizzazioni, una punta di diamante anzi del controcanto alla loro interminabile stagione d'oro. E ho giocato con la somiglianza che intravedevo con un personaggio letterario, il *memorioso* Funes immaginato da Borges, cioè con il nesso tra un «mondo sovraccarico [dove] non

«L'interpretazione e noi», 3 novembre 2021 (www.laletteratura e noi.it); Ida Campeggiani, *Nothing but the best. Un ricordo di Luigi Blasucci*. /2, in «L'interpretazione e noi», 4 novembre 2021 (www.laletteratura e noi.it); Pellini, *Trittico per Gino Blasucci*, in «L'ospite ingrato», Giornale, 29 novembre 2021 (www.ospiteingrato.unisi.it).

c'erano che dettagli quasi immediati» e la ripulsa delle «idee generali»,⁶¹ che nel personaggio era una limitazione patologica. Non ho però aspettato la «Teologia abusiva», per capire che la diffidenza era tattica, o così era nata, per reagire al diverso conformismo che ha avuto in sorte la generazione di Blasucci e non cadere dalla padella idealista nella brace successiva, politica, scienziata ecc.

Tra quelli che in proposito, almeno per quanto riguarda la brace dell'ontologizzazione dell'arte, hanno preferito tagliar corto, vale la pena di ricordare l'invece problematicissimo Benjamin, con la proposta di intendere la sopravvivenza moderna dell'arte come quella di un culto, celebrato esemplarmente nello spettacolo cinematografico, all'insaputa del pubblico, che quel culto officia, fruendone in una maniera che continua a apparire impropria e tuttavia non è stata mai persuasivamente corretta.⁶²

Da un culto così potente e incomprensibile, muove un altro apologo di Borges che presumo non lontanissimo dal sentire di Blasucci e non inutile per comporre la contraddizione dal suo ritegno serenamente ammessa e prima sbandierata da Benjamin. Sempre nei *Pensieri*, in accordo con qualcuno di quelli succitati e con quanto credo di vedere, si legge:

Gli pareva che tutto il processo dell'esperienza si risolvesse nel riconoscere un contenuto di verità a quelle massime passivamente apprese.⁶³

L'apologo è quello intitolato *La scrittura del Dio* ed è uno dei racconti dell'*Aleph*. Vi si narra di un sacerdote che, essendo stato imprigionato negli oscuri recessi di un carcere da feroci invasori stranieri, si convince di essere giunto alla profetizzata fine dei tempi e si scervella per capire come il Dio del quale è fedele possa mantenere l'antichissima promessa di lasciare all'umanità una rivelazione capace di salvarla da questa estrema sciagura. Il sacerdote cerca perciò di immaginare in che modo la rivelazione, pur trasmessa all'origine del mondo, abbia potuto rimanere accessibile e immutata attraverso i secoli e nonostante gli accadimenti più imprevedibili; su che supporto debba esser stata scritta per resistere a qualsiasi sconvolgimento; come ora possa giungere infine proprio a lui, nonostante la sua reclusione senza speranza. Poiché, nella gabbia accanto alla sua, quando la luce del sole si spinge nelle segrete dove è imprigionato, può vedere l'andirivieni di un giaguaro, il sacerdote si rende conto che solo una creatura viva avrebbe potuto rimanere immutata attraverso le generazioni e osserva attentamente il suo mantello, finché non riesce a decifrare un

⁶¹ Jorge Luis Borges, *Funes, o della memoria*, in *Tutte le opere*, trad. it., a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984, pp. 715 e 714.

⁶² Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, nella trad. it. del volume omonimo, Torino, Einaudi, 1966, pp. 22-27 e *passim*.

⁶³ Blasucci, *Pensieri* cit., p. 13 (n. 15).

significato nelle sue caratteristiche macchie nere. Non per questo, come pacificato dall'adempimento divino della promessa e rassegnato a non beneficiarne personalmente, ne ritiene necessaria la trasmissione all'esterno, resa impossibile dalle sue condizioni e in ogni caso resa superflua dalla sua stessa fede.

Benché miscredente, anch'io rinuncio a ripetere il macchinoso ragionamento con cui qualche anno fa una mia difesa degli studi letterari⁶⁴ si è avvalsa della *Scrittura del Dio* e punto senz'altro sull'impressione di allora: il processo indiziario attraverso il quale il sacerdote capisce come il Dio potrebbe raggiungerlo con la sua rivelazione assomiglia a un identikit della polizia, ma di fatto elenca le prerogative essenziali della tradizione, anzi della Tradizione, che attraversa i secoli e sfida la storia, accoglie tutto e non dipende da nessuno, rimanendo immutabile nonostante qualsiasi vicissitudine, gli incontenibili incrementi e le lacune tragiche, e recando un messaggio al quale non si può rinunciare, ma che è inutile sforzarsi di identificare e diffondere, come pure non smettiamo di fare, visto che comunque non potremmo che lasciare altre tracce dopo quelle in cui essa consiste.

Se aggiungo che, per il sacerdote borghese, l'unico sollievo è l'esercizio della comprensione e il suo strumento è la memoria, sembrerà forse meno azzardato il mio riferimento alla *Scrittura del Dio* e alla tradizione, per parlare di Blasucci. Quasi tutte le citazioni delle pagine precedenti dai suoi *Pensieri* ripropongono e completano l'identikit borghese, a cominciare da quest'ultimo dettaglio. La salvezza universale alla quale guarda Blasucci, da teologo e da critico, è quella assicurata dalla tradizione e come essa tuttavia soggetta alle variazioni della storia, che non ne potranno mutare la sostanza finché non rinunceranno alla sua durata e alla forma che specialmente la assicura, come uno specchio e una prova sperimentale, attraverso tutte le evoluzioni possibili, cioè alla sua natura idealmente letteraria, da finzione universalmente condivisa.

Con un'altra citazione, e un distinguo finale, tolgo il disturbo. Si tratta dell'articolo promozionale, che incorre quindi in un comprensibile pregiudizio, attivo e passivo, di uno scrittore nondimeno notevole e affermato: Francesco Piccolo, *Il nuovo Robinson per riscoprire il piacere della lettura*.⁶⁵ Dopo essersi domandato se «C'è una spiegazione per cui essere umani adulti leggono libri, vedono film, passano tempo» tra «mostre [...] concerti [...] teatri», e essendosi interrogato a maggior ragione, verrebbe da dire, sulle motivazioni di chi legge pure riviste in cui di tutto ciò si parla, Piccolo dice che siamo in molti a domandarci «che senso abbia», benché «Tendiamo a non chiedercelo», come non ci chiediamo «che senso abbia il passare dei giorni,

⁶⁴ Nicola Merola, *Degli studi letterari non ci si può sbarazzare*, in Maria Carmela Benvenuto, Paolo Martino (a cura di), *Linguaggi per un nuovo umanesimo*, Città del Vaticano, libreria Editrice Vaticana (ma si legge ora nel mio *Critica a tempo. Postumi di un genere letterario che fu egemone in Italia*, Manziana, Vecchiarelli, 2020).

⁶⁵ In «la Repubblica», 13 settembre 2023, p. 31.

delle settimane, dei mesi e degli anni». E si risponde con le parole di un cantante, Vasco Rossi: «vogliono dargli un senso anche se un senso non ce l'ha».

Il senso mancante non sarà ma assomiglia parecchio a quello invano cercato, per conto della Tradizione, da critici e poeti. Chissà «cosa sarà sott'a li panni»? Non c'è bisogno di altro per cominciare la caccia, seguire una pista e immaginarne sempre una meno battuta.

Cristina Cabani e Giuliana Petrucci

Luigi Blasucci e la forma libro¹

Delle ventuno lettere di cui disponiamo inviate da Blasucci a Timpanaro fra il 1967 (quando Timpanaro lasciò Pisa per trasferirsi a Firenze dove già lavorava per l'editrice La Nuova Italia) e il 2000 (anno in cui si arresta l'epistolario per la morte dello stesso Timpanaro), tutte di grande interesse, abbiamo scelto di pubblicare quella del 14 ottobre 1985, nella quale Blasucci riflette sul suo primo libro leopardiano appena pubblicato: *Leopardi e i segnali dell'Infinito*. Un esemplare del volume, con dedica autografa («A Sebastiano, con ammirazione, affetto, gratitudine. Gino»), era arrivato pochi giorni prima a casa Timpanaro, come si ricava da una lettera del 9 ottobre in cui il destinatario ringrazia l'amico Gino «per il dono del bellissimo libro leopardiano e per l'affettuosa dedica», subito aggiungendo in parentesi: «l'“ammirazione” davvero non mi è dovuta, ma l'affetto è ciò che importa e anche la comunicazione di idee».

Dopo un esordio in cui rinnova l'affetto di un'amicizia, Blasucci risponde a alcuni rilievi di Timpanaro, ma prima di tutto gli conferma il timore, che ancora persiste nonostante le rassicurazioni dell'amico, che il libro non appaia «propriamente unitario», piuttosto una raccolta di saggi leopardiani. Anche la Premessa, «quasi tutta autodifensiva e giustificatoria» (come già altri amici gli avrebbero segnalato), finirebbe per denunciare involontariamente il limite di un libro che è venuto formandosi per aggregazione di studi in buona parte già pubblicati nel corso degli anni.

Si può subito rilevare che questo modo di procedere è una caratteristica comune a tutti i libri di Blasucci, la cui misura ideale è sempre stata il saggio e non la monografia, come lui stesso per primo riconosceva. Una caratteristica inevitabile, connessa al suo modo di lavorare: dal particolare al generale, dall'analisi minuta all'osservazione globale del fenomeno e ai suoi riflessi. Il che non significa, tuttavia, che i suoi libri manchino effettivamente di un nucleo forte, di un cuore argomentativo. Non può sfuggire, infatti, l'attenzione con cui li ha di volta in volta confezionati: non raccolte casuali di saggi, ma strutture dotate di una propria interna organicità che il lettore scopre gradualmente guidato anche dalle indicazioni iniziali. Quell'organicità sembra del resto scoprirla lui stesso a posteriori; non è mai un dato iniziale della sua ricerca, che si presenta sempre come un'esplorazione,

¹ La lettera che qui pubblichiamo fa parte del carteggio tra Luigi Blasucci e Sebastiano Timpanaro in corso di allestimento. Essa consta di un foglio intestato alla Scuola Normale Superiore, dattiloscritto verso/retro con saluti e firma manoscritti.

un'interrogazione del testo. La ragione finale dell'“insieme” risulta dall'organizzazione dei saggi entro capitoli specifici, come succede, e lo citiamo solo per brevità espositiva, in uno dei suoi ultimi volumi, *Commentare Leopardi* (2018), scandito com'è in due parti: la prima, «Sui commenti ai *Canti*», la seconda, «Tre applicazioni», in cui si offrono esempi di commento a tre poesie leopardiane. Ora, se rileggiamo la Prefazione a *Leopardi e i segnali dell'infinito* alla luce di quanto è scritto nella lettera, possiamo dire che quest'ultima funziona da cartina di tornasole di un timore presente, ma non espressamente dichiarato in quella sede. Affermazioni quali: «A uno sguardo complessivo risalta una certa varietà nei modi d'impostazione del discorso [...] Più che alla diacronia dei singoli studi, certo non sottovalutabile per un arco di più di venti anni particolarmente ricchi di proposte metodologiche, quella varietà andrà riferita a effettive esigenze di spostamento dell'obiettivo critico, ossia all'opportunità di determinare di volta in volta l'angolazione visuale nell'interrogazione dei testi [...] Nella diversità dei modi di impostazione permangono tuttavia alcune direttive critiche di fondo a garantire, mi sembra, una linea di continuità nell'interpretazione», potrebbero apparire come un mettere le mani avanti per parare possibili critiche, come rassicurazioni volte a placare segrete angosce. In realtà, a un lettore di oggi, esse risultano puramente descrittive e non mosse da patemi d'altro genere. Lo stesso timore non solo scomparirà nelle successive pubblicazioni, ma si trasformerà in una cifra distintiva e ogni volta ribadita.

Nella Prefazione al volume *Sulla struttura metrica del «Furioso»* (2014), per esempio, si legge: «Nella prefazione a una raccolta di saggi è quasi d'obbligo giustificare l'operazione editoriale puntando sull'omogeneità dei vari scritti o sulla presenza di un filo conduttore, vero o presunto. Questo compito, nel mio caso, è reso pressoché superfluo non solo dall'identità del soggetto (il *Furioso*), ma dall'insistenza con cui nei vari scritti è ribadita l'importanza della funzione metrica». Per quel libro, nato come smembramento dell'originario *Studi su Dante e Ariosto* (1969), del quale più difficile sarebbe stato rivendicare la natura unitaria, simili preoccupazioni avrebbero potuto in fondo avere una loro ragione. Ma anche in quel caso Blasucci individua nell'«attenzione pressoché costante dedicata ai fatti espressivi [...] la peculiare fisionomia della raccolta». E, con maggior sicurezza, nella riedizione dei suoi studi ariosteschi, individuerà nella componente metrica il filo conduttore di un insieme le cui basi risalgono appunto agli inizi degli anni '60. Tale sicurezza è consolidata dalla presenza di un nuovo lungo saggio, *Sulla struttura metrica del Furioso*, che, come accade spesso, dà il titolo all'intero volume. Quel saggio maturo finisce così per fornire una chiave di lettura unitaria anche agli studi di molti anni prima. E che Blasucci sia stato uno studioso fedele a se stesso non crediamo possano sussistere dubbi.

Il criterio della unitarietà pur nella variazione, tematica o metodologica, è un principio dunque che appare chiaro a Blasucci nell'allestimento dei suoi libri. È lui a scriverlo a Timpanaro proprio nella nostra lettera, ricordando che in nome di quel

criterio ha tagliato fuori non solo il saggio *Su una lettera «insincera» di Giacomo Leopardi*, (cosa di cui Timpanaro chiede ragione: «E perché non hai incluso nel volume anche l'articolo sulla "lettera insincera", così acuto e ricco di finezza psicologica? Questa esclusione davvero non la capisco»), ma anche *Le ragioni storiche della satira leopardiana* (poi *I tempi della satira leopardiana*) e *Gentile critico di Leopardi*. I tre saggi, usciti rispettivamente sul «Giornale storico della letteratura italiana» (1965), nell'antologia scolastica di Remo Ceserani e Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario* (1981), e sul «Giornale storico della letteratura italiana» (1962), dovranno aspettare la loro comparsa in volume nel 1989, all'interno de *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*: una conferma questa di quanto poco premesse a Blasucci collezionare libri; gli premeva piuttosto seguire linee di ricerca congeniali sul momento, che prima o poi avrebbero trovato una loro convergenza e una destinazione finale. Una prova ulteriore in questo senso può essere fornita dai sette studi su Montale, già pubblicati in rivista tra il 2005 e il 2013, e appena usciti, postumi, in *Nuovi studi montaliani* (2023) a cura di Niccolò Scaffai. Anche sul titolo *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, derivato da quello di un saggio contenuto nel libro, Timpanaro aveva eccepito: «ti confesso che mi sembra dia un risalto troppo esclusivo ai Segnali dell'infinito, un saggio che io, come ti ricordi, arrivai a capire in tutto il suo valore dopo iniziali perplessità dovute alla mia arretratezza in fatto di stilistica e che ora ammiro; ma in quel volume ci sono tanti altri saggi di argomento diverso e di tale altezza, che non meritavano di essere, in certo senso "retrocessi" a causa di quel titolo». In effetti, il saggio ricordato, da cui è mutuato il titolo del libro, ha finito nella memoria dei lettori per oscurare tutti gli altri, quasi a coincidere con l'intero volume. In certo senso Timpanaro ha ragione; in quel libro infatti è presente un altro importantissimo studio, *La posizione ideologica delle "Operette morali"*, del quale lo stesso Timpanaro aveva caldeggiato la nascita già alla fine degli anni '60, quando Blasucci, prima a voce poi per lettera, gli aveva esposto le linee principali della sua riflessione sulla svolta nel pensiero di Leopardi da un «sensistico-esistenziale» a un «materialistico integrale». L'obiezione mossa da Timpanaro, più o meno fondata, dipende non solo dall'importanza che Timpanaro riconosce a quel saggio, ma anche dalla poca simpatia che aveva mostrato per l'altro, *I segnali dell'infinito*, ben documentata da una lunga lettera risalente al 1979 quando, dopo aver letto l'articolo da poco uscito su «Strumenti critici», esprimeva la sua perplessità soprattutto riguardo all'analisi sui significanti fonici (i timbri vocalici in "a", «attivatori» dell'idea di infinito). Pur dichiarando la propria incompetenza in fatto di stilistica, Timpanaro teme che l'amico si stia lasciando sedurre dal canto delle nuove sirene, cioè da quegli orientamenti critici come lo strutturalismo (ma anche la psicanalisi), e in senso lato la critica formale, che proprio in quegli anni riscuotevano un grande favore anche in ambito marxista, e che lui aborrriva. Ma oltre a ciò si aggira, a nostro avviso, un altro fantasma, precisamente quello di Contini, dal quale Blasucci mutua, nel suo scritto, l'espressione «un trionfo di à» a proposito dell'*Infinito*. In anni più recenti, nell'articolo *Ancora su Sebastiano Timpanaro* (in *La*

svolta dell'idillio, 2017), Blasucci ricorderà, come diretto testimone, l'avversione di Timpanaro per Contini, alla cui scrittura rimproverava «la civetteria con cui ha sempre voluto *épater* i lettori» e «un sincero e tuttavia eccessivo astio contro la “rozzezza» («Il Ponte», *Per Sebastiano Timpanaro*, LVII, nn. 10-11, 2001, p. 288). Tornando alla lettera, in essa ancor più che nella Prefazione, Blasucci ribadisce in modo esplicito la sua presa di distanza tanto da una lettura tutta “idillica” (Croce), quanto da una lettura tutta “eroica” (Binni), e individua nello stretto nesso pensiero-poesia e nella carica conoscitiva della poesia leopardiana il vero nucleo unificante e di conseguenza la chiave di lettura unitaria dell'intero volume.

Luigi Blasucci

Lettera a Sebastiano Timpanaro

Pisa, li 14.10.85

Carissimo Sebastiano,

grazie di cuore per le cose lusinghiere che mi dici del mio libro: anche se so che c'entra in parte la benevolenza e l'affetto, mi rimane pur sempre qualcosa di cui essere orgoglioso. Il mio timore era (ed è) che fosse una raccolta di studi leopardiani, non propriamente un libro unitario. Questo timore si riflette nella "Premessa", quasi tutta autodifensiva e giustificatoria: cosa che qualche amico mi ha già rimproverato. A quella unità sono arrivato a sacrificare, oltre allo scritto sulla lettera "insincera", che tu rammenti, anche uno scritto sui tempi della satira leopardiana (pubblicato nell'8° volume, mi pare, dell'antologia di Ceserani e la recensione agli scritti leopardiani di Gentile (dove la polemica metodologica fa aggio sul concreto discorso critico). Volevo parlare della poesia di Leopardi, e volevo parlarne in termini né crociani né binniani. La dimensione "conoscitiva" di cui parlo nella premessa può essere una banalità generalizzante, ma corrisponde a quello che sento: né Croce né Binni (tanto più comprensivo) suggeriscono questo. Lo suggeriresti semmai più tu: ma tu hai preferito lavorare direttamente sul pensiero e sulle coordinate filosofico-culturali, con risultati di cui nel mio libro sono evidenti i riflessi (soprattutto nello studio sulle *Operette morali*). Per la stessa angolazione che hai scelto, la tematica dell'infinito, ad es., resta un po' marginale nel tuo discorso; mentre chi parla della poesia leopardiana deve considerarla centrale (anche se non esaustiva). Per me comunque ogni volta che Leop. scrive una poesia lo fa per gettar luce su una modalità dell'uomo e della sua condizione, non proprio o non solo per celebrare l'intensità e la singolarità di un'emozione (ciò che fanno quasi tutti gli altri poeti). Questo intendo per carica conoscitiva della sua poesia: e lo dico prima che arrivi il vanificante crociano a obiettarmi che tutta la poesia è conoscitiva. Su questo so di trovare il tuo pieno accordo, per questo amo di uguale amore l'idillico e l'eroico (ma anche il metafisico, il corale-gnomico, ecc.).

Capisco le tue perplessità sul titolo in quanto poco comprensivo di tutto ciò che c'è nel libro; io avevo proposto Interpretazioni leopardiane, ma l'editore lo trovò troppo duro e accademico; proposi anche I segnali dell'inf. e altre interpret. leopard., ma lo trovò lungo e ancora un po' duro. Alla fine cedetti; ma so benissimo tutto quello che si può obiettare a quel titolo (anche perché, voglio aggiungere, non ritengo lo scritto a cui si riferisce come il più rappresentativo del libro).

Ma qui voglio anche confessarti un mio piccolo (ma serio) disappunto linguistico: e in questo caso io sono l'unico colpevole. La frase con cui qualifico le nostre conversazioni in chiusura della "Premessa" («per me sempre ricche di illuminazioni e di stimoli») è pressappoco la stessa con cui lodo il commento di Russo («così ricco di illuminazioni e di stimoli»): quando me ne sono accorto mi son dato della bestia. Il fatto è che l'avevo trovata per dire delle conversazioni con te e poi l'avevo adoperata (senza accorgermi della ripetizione) per correggere la primitiva frase finale del discorso su Russo. Ci son rimasto molto male e son qui a confessartelo. Spero solo che la diversità dei contesti dia un valore un po' diverso alle parole. *Cari saluti a Maria Augusta. Un forte abbraccio dal tuo Gino.*

saggi

e interventi

Arianna De Gasperis

«Mostruoso, eppure reale»

Forme e distorsioni del materno nelle opere di Sfinge

Nella vasta e poco esplorata produzione di Sfinge, pseudonimo di Eugenia Codronchi Argeli (1865-1934), si riconosce la presenza di un motivo caro alla sensibilità della scrittrice imolese, ovvero la volontà di indagare gli aspetti più complessi e controversi del materno borghese. A partire da alcune novelle e romanzi, il saggio intende esaminare le ricorrenze tematiche all'interno delle rappresentazioni materne: tra queste, la falsità della 'naturalità' dell'amore genitoriale (*Parole non pronunciate mai*); la possibilità di rendere i figli strumento per rivendicare egoismi e bisogni poco altruistici (*Una donna incontrata due volte...*); il graduale disfacimento dell'identità e del corpo femminili che avviene durante la gravidanza (*La vittima, La costola di Adamo*); la problematicità dell'esclusività del dualismo madre-figlio (*Io e mio figlio*); infine l'esplorazione del tema della confessione che riveste per le madri della scrittrice un valore catartico in quanto unico mezzo attraverso cui è consentito esprimere pensieri oscuri e proibiti (*Io e mio figlio, Parole non pronunciate mai*).

The extensive and unexplored work of Sfinge, nom de plume of Eugenia Codronchi Argeli (1865-1934), exhibits the repetition of the particularly beloved topic of motherhood and its problematic and controversial aspects. Starting from selected short stories and novels, this essay examines recurring themes within maternal representations: for example, the truth behind the "naturalness" of parental love (Parole non pronunciate mai); children as instruments to assert selfishness and self-absorption (Una donna incontrata due volte...); the gradual disintegration of female body and identity that occurs during pregnancy (La vittima, La costola di Adamo), the complexity of exclusive mother-son relationship (Io e mio figlio); and lastly, the confession's theme, which holds a cathartic value for mothers and turns into a mean through which they are allowed to express dark and forbidden thoughts (Io e mio figlio, Parole non pronunciate mai).

Nell'articolo *Femminismo tragico* pubblicato su «Il Giornale d'Italia» nel marzo 1908 Sfinge, *nom de plume* di Eugenia Codronchi Argeli, commentando l'attentato ai danni della famiglia reale portoghese avvenuto un mese prima, in cui persero la vita re Carlo I e il figlio Luigi Filippo, medita sulla tragicità della sorte delle due Regine madri.¹ Interrogandosi sulla natura del dolore materno, riconosce che esso non ha eguali nei sentimenti umani: a fronte dell'immagine di una madre che piange il proprio figlio, «tutto pare piccolo, o sopportabile, o inevitabile, o giudicabile».² La crudeltà del sentimento, connaturato alla condizione materna, non distingue la provenienza né la condizione sociale: il dolore delle Regine madri si differenzia da quello delle altre perché, straordinariamente, «lo si conosce e lo si sa».³ Si tratta di un'eccezione: destino del tragico materno è non essere visto dal di fuori, bensì

¹ Da una parte Maria Pia di Savoia, madre di Carlo I, «già sulla soglia della vecchiezza», dall'altra la regina Maria Amelia, «ancora giovane, bella»; Sfinge, *Femminismo tragico*, «Il Giornale d'Italia», 62, 2 marzo 1908, p. 3.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

soggiornare nello spazio angusto delle pareti di casa, dove il dolore è accumulato e consumato:

Sempre vi sono nella vita, nella cronaca giornaliera, donne che soffrono: il tragico quotidiano è fatto specialmente di ignorate lagrime femminili, di tragedie intime che non si vedono e non si sanno, che le pareti delle case, sontuose o squallide, nascondono e custodiscono.⁴

Alla luce della commistione tra maternità e dolore, tanto profonda da rendere difficile riconoscere l'inizio dell'una e la fine dell'altro, la scrittrice ritiene urgente l'intersezione col tema della questione femminile. Negli anni in cui scrive, la riappropriazione del simbolo della Madre da parte di alcune correnti del femminismo italiano è già in atto; azione che, come evidenzia Annarita Buttafuoco, non fu senza conseguenze. La caratura simbolica che venne affidata alla figura della madre voleva fissare una "specificità" femminile su cui far leva nei contesti sociopolitici; ciò contribuì, sul piano culturale, a non mettere mai realmente in discussione il vincolo che esso costituiva per le donne nel Paese.⁵

Su tale passaggio, la riflessione di Sfinge è tutt'altro che disinteressata. Nell'articolo *La moda, il lusso e gli aneliti femminili* la scrittrice denuncia l'effettiva distanza dell'emancipazionismo dalla realtà sociale del Paese e lamenta la mancanza di una presa di coscienza collettiva sulla questione femminile.⁶ Nondimeno, in altri luoghi si mostra fiduciosa nei confronti dell'emancipazione delle donne, a suo avviso effetto del passare del tempo e delle generazioni («Quello che deve accadere accadrà. Non si arresta la maturazione delle messi»).⁷ Tuttavia, se le leggi, prodotto ingiusto degli uomini, possono cambiare e cambieranno, così non è per la sorte tragica delle madri, di fronte all'immutabilità della quale ogni diritto richiesto a gran voce e ottenuto è poca cosa: si educino allora le donne a comprendere il valore ingenito della nobiltà e della sofferenza materne, «immutabili leggi del nostro tragico destino»,⁸ che diventano base di appoggio per la demistificazione dell'inferiorità femminile.

Il peso tutt'altro che secondario affidato al materno nelle riflessioni politiche della scrittrice, nonché i complessi aspetti che lo integrano, sono temi ben riconoscibili anche nella produzione romanzesca e novellistica. Dal primo romanzo *La vittima*, edito nel 1907, fino alle ultime raccolte di novelle, la maternità è motivo prediletto dell'imolese, la cui ricorsività è declinata in soluzioni narrative sempre diverse e nuove; la longevità dell'interesse letterario fu altresì propedeutica a sviluppare una

⁴ *Ibidem.*

⁵ Annarita Buttafuoco, *Cronache femminili. Temi e momenti della stampa emancipazionista in Italia dall'unità al fascismo*, Arezzo, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici dell'Università degli Studi di Siena, 1988, pp. 45-46.

⁶ «Non bisogna farsi illusioni, ma persuadersi che da noi non esiste ancora (purtroppo!) una "questione femminile". Il movimento femminista è solo parziale: quella che pensa e vuole elevarsi è solo una minoranza»; Sfinge, *La moda, il lusso e gli aneliti femminili*, «Il Giornale d'Italia», 129, 9 maggio 1908, p. 3.

⁷ Sfinge, *Femminismo tragico*, cit., p. 3. Quattro anni prima si esprime con termini simili: «ma se nulla v'ha d'immobile sulla terra e intorno ad essa... perché dovrebbe fare eccezione proprio il destino della donna? È un assurdo. Ma per fortuna, c'è il dolce maggio che fa fiorir le rose, c'è l'estate che fa biondeggiare le biade... e c'è il tempo che fa maturare le idee...»; Sfinge, *Per le donne contro le donne*, «Il Giornale d'Italia», 128, 7 maggio 1904, p. 3.

⁸ Sfinge, *Femminismo tragico*, cit., p. 3.

riflessione ampia e stratificata che non tralasciasse nessuno degli aspetti cari alla sua sensibilità di «convinta femminista, valutatrice cioè delle potenzialità latenti nelle donne»⁹ che collima con alcuni argomenti del femminismo socialista.¹⁰ Le scrittrici tra Ottocento e Novecento che si interessano di maternità si misurano con la letterarietà del motivo materno e, specialmente, con la portata simbolica del modello risorgimentale e postrisorgimentale della *madre del giovane patriota*, al contempo mitizzato e saldamente ancorato al suo contesto storico-politico. Mediante un'appropriazione del lessico familiare, alla madre furono assegnate le funzioni di cura, di attesa e di preparazione morale alla possibile morte del figlio (maschio) in guerra, secondo una prospettiva patriottica di centralità della stessa nel garantire la nascita e la crescita dei futuri patrioti.¹¹ Il letterario, in tale quadro, si fece promotore della trasmissione dei discorsi e dei saperi nazionalistici in cui il personaggio materno è paradigma (si vedano le madri di Jacopo e di Enrico ne *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* e in *Cuore*),¹² contribuendo al suo radicamento nella società e nella cultura italiane di fine Ottocento.¹³ Le scritture femminili, che fanno dell'autoespressione uno strumento per relazionarsi alla cultura maschile che (ri)produce modelli e figurazioni normate,¹⁴ predispongono un particolare stato di «intreccio»¹⁵ tra rappresentazione e autorappresentazione e producono «un proprio discorso *sul* e *del* femminile».¹⁶ Ragionare di maternità dall'inedito posizionamento di madri o potenziali madri¹⁷ plasma un discorso critico dagli esiti eterogenei: dall'elogio dei compiti virtuosi della «donna di famiglia»¹⁸ nel dialogo di Neera tra madre e figlia sulle pagine di «Cordelia», al caso *Una donna* di Sibilla Aleramo, edito nel 1906, che è tra i primi segnali dell'urgenza di intavolare un dibattito sui limiti del sistema

⁹ Sfinge, *La coppia futura*, «Il Giornale d'Italia», 131, 11 maggio 1912, p. 3.

¹⁰ Sfinge si trovò in accordo, ad esempio, con le lotte per il diritto al lavoro; a suo avviso «il lavoro [...] deve stabilire l'equazione, il destino della coppia umana futura»; *ibidem*. La peculiare declinazione del femminismo da parte della scrittrice è ben riassunta dalla definizione di Dionisio Dall'Osso di femminismo «elevato», ovvero «sdegnoso di tutto ciò che sapeste di materialistico, di artificioso, di convenzionale, di calcolato, di sensuale»; Dionisio Dall'Osso, *Ricordo di "Sfinge" (Eugenia Codronchi Argeli)*, Imola, Associazione Giuseppe Scarabelli, 2001, p. 4.

¹¹ Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 77-79.

¹² Monica Cristina Storini, *Figurazioni del materno e voci narranti nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, in Daniela Brogi et al. (a cura di), *Nel nome della madre. Ripensare la figura della maternità*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2017, pp. 109-127, pp. 118-119.

¹³ Marina Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135, p. 88.

¹⁴ Monica Cristina Storini, *Non solo madri: figurazioni letterarie e narrazione in Grazia Deledda, Fausta Cialente e Anna Banti*, in Cristina Giorcelli e Marina Morbiducci (a cura di), *M/Other. Scansioni di alterità*, Napoli, Guida, 2015, pp. 133-147, p. 134.

¹⁵ Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. 64.

¹⁶ Monica Cristina Storini, *Non solo madri*, cit., p. 134. Per il successivo sviluppo nel Novecento italiano, si rimanda al volume Lucy Delogu (a cura di), *La letteratura italiana e il concetto di maternità*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015.

¹⁷ Ombretta Frau, *Fatte per essere madri? Il rifiuto della maternità nella letteratura femminile fra Otto e Novecento*, «Anuario de Letras Modernas», 16, 2011, pp. 35-47, p. 38.

¹⁸ *Notizie varie*, «Cordelia», 3, 20 novembre 1881, pp. 23-24, cit. in Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra*, cit., pp. 78-79.

familiare patriarcale¹⁹ e sugli aspetti di una femminilità moderna in vista del nuovo secolo.²⁰

L'amica Ada Negri, in una lettera-recensione al romanzo *La vittima* (1907) conservata nel fondo Carte Sfinge presso la Biblioteca comunale di Imola,²¹ commenta con ammirazione che «il libro imposta qui, con potenza grande, la questione non solo della maternità, ma addirittura del matriarcato».²² La scrittrice e poetessa, che qualche anno prima aveva dato alle stampe la raccolta *Maternità*,²³ espone una delle ricorsività teorico-tematiche che si riconoscono in altri luoghi della produzione di Sfinge, ben segnalandone la rilevanza all'interno del terzo romanzo. Nelle economie familiari dei romanzi e delle novelle della scrittrice imolese il paterno perde la sua canonica valenza sociopolitica e culturale. In primo luogo, la sua influenza è precipuamente materiale: spesso del tutto assente o partecipa limitatamente alla sua funzione fisiologica,²⁴ il padre non ha (più) autorità e dunque legittimità, sia essa morale o giuridica. Nel poco tempo concesso dalla narrazione, l'autrice si limita a presentarne un'immagine beffarda e non propriamente lusinghiera: per usare le parole di Dionisio Dall'Osso, ella «fa del maschio una figura da agitare nelle sagre della stupidità».²⁵ Diego, il giovane di cui si innamora la protagonista de *La vittima* Amedea, propone la via dell'aborto per risolvere l'inconveniente della sua gravidanza.²⁶ Dopo l'aggressiva reazione della compagna, rifiuta i propri doveri senza particolare turbamento, lasciando la stanza sollevato «di essersi liberato di un grande impiccio».²⁷ E ancora, nella novella *Parole non pronunciate mai*, un'anonima madre biasima la subalternità e la debolezza del marito, «schiavo»²⁸ della figlia e strenuo difensore di ogni suo capriccio. Il silenzio accomuna i padri di *Io e mio figlio (dalle memorie di una madre)* e di *Una donna incontrata due volte...*. Se nella prima novella la sua morte improvvisa comporta l'affidamento dell'educazione e del sostentamento filiale alla consorte, nel secondo è

¹⁹ Ombretta Frau, *Introduzione*, a Mantea (Gina Sobrero), *Espatriata. Da Torino a Honolulu*, a cura di Ombretta Frau, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 7-40, pp. 23-25.

²⁰ Patrizia Zambon, *Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo*, «Studi Novecenteschi», 16, 38, 1989, pp. 287-324, pp. 293-295.

²¹ Nella Biblioteca comunale di Imola (d'ora in poi BIM) il fondo archivistico Carte Sfinge, all'interno del più ampio Fondo Eugenia Codronchi Argeli (Sfinge), conserva manoscritti, documenti legali e corrispondenza della scrittrice e della compagna Bianca Belinzaghi, scrittrice e pianista milanese.

²² Lettera di Ada Negri a Eugenia Codronchi, manoscritta, datata Casa, 8 giugno 1907, BIM, Stanza 15, Carte Sfinge, Carteggio (1862-1942), fasc. Ada Negri. Le due si erano conosciute presumibilmente grazie a Bianca Belinzaghi; un anno prima, in una lettera a lei indirizzata, Negri scriveva: «Ardo dal desiderio di conoscere Sfinge. Tutto mi attira in lei, il fortissimo ingegno, l'originalità reale e la bellezza limpida del carattere [...] Grande fortuna è per te l'averla per amica, per sorella di elezione. E tu meriti questa fortuna...»; Lettera di Ada Negri a Bianca Belinzaghi, manoscritta, datata Valle Mosso (Biella), 16 agosto 1906, BIM, Stanza 15, Carte Sfinge, Carteggio (1862-1942), fasc. Ada Negri.

²³ Ada Negri, *Maternità*, Milano, Treves, 1904.

²⁴ Dionisio Dall'Osso, *Sfinge, ovvero del "noli me tangere"*, «Pagine di vita e storia imolesi», 3, 1986, pp. 36-61, p. 42.

²⁵ Ivi, p. 53.

²⁶ «Ma ci sono tanti modi per aiutarsi contro simili sventure! È semplice, comune, innocuo, me lo hanno assicurato. Nella vita, purtroppo, accadono spesso sventure come la nostra, e si scongiurano così... non capisci? Si ricorre ad un farmacista, ad uno specialista»; Sfinge, *La vittima*, Palermo, Sandron, 1907, p. 230.

²⁷ Ivi, p. 232.

²⁸ Sfinge, *Qui non si trova!*, Milano, Treves, 1920, p. 67.

ridotto alla stregua di uno strumento atto a raggiungere lo scopo prefisso: la madre protagonista ammetterà alla propria confidente che «l'uomo non serve alla donna che per renderla madre. Tutti gli altri rapporti fra i due sessi, secondo il mio avviso, sono inutili».²⁹

Bandito, o almeno ridimensionato, il coinvolgimento emotivo e/o economico dell'uomo nell'esperienza genitoriale, la madre spodesta il *pater familias* e ne assume il ruolo sociale e politico, dando vita ad un nuovo ordine monogenitoriale che sostiene sé stesso in maniera indipendente: Amedea è al contempo la «madre» e «anche il padre per la sua creatura».³⁰ Negri, nel ricondurlo al matriarcato, presumibilmente rimanda al dibattito etnoantropologico di metà Ottocento nato sulla scia degli studi di Johann Jakob Bachofen relativi al diritto materno [*Mutterrecht*]; il testo dell'antropologo svizzero, in cui si dimostrava l'alternarsi delle strutture sociali patriarcali e matriarcali nell'antichità umana, influenzò profondamente le idee dell'emancipazionismo femminile, perlopiù francese.³¹

Le nuove famiglie di Sfinge, che svelano l'indebolimento della forma familiare borghese,³² sono eredi di una riflessione, sostenuta dalle lotte femministe italiane, sulla regolarizzazione della maternità "illegittima", che aspirava a validare la maternità in sé come alternativa potenzialmente autonoma.³³ Ciò è ancora più visibile nella sorte a loro affidata: poiché incarnano una sessualità non autorizzata dall'istituzione matrimoniale, esse subiscono un'esclusione dalla visibilità sociale che si riversa in una condizione di reclusione e di vulnerabilità economica e politica. Amedea, dopo essere stata cacciata dalla casa in cui abita, è costretta a rifugiarsi con il figlio appena nato in un luogo dove nessuno potrà vederli;³⁴ la protagonista di *Una donna incontrata due volte...*, abbandonata da amici e conoscenti nel momento in cui ha avuto un figlio senza marito né compagno, vive una felice condizione di isolamento.³⁵ L'emarginazione della diade madre-figlio non solo dalla controparte maschile, ma anche dal più generale consorzio sociale, è avvisaglia dell'incrinatura che produce nell'ordine borghese. Lungi dal lodare acriticamente o dal biasimare a fini moralistici, la scrittrice usufruisce dei diversi intrecci per disporre la tesi di una comunità procreativa alternativa alla regola patriarcale.³⁶

²⁹ Ivi, p. 6.

³⁰ Sfinge, *La vittima*, cit., p. 245.

³¹ Giulio Schiavoni, *Bachofen in-attuale? Note in margine alla sua ricezione*, a Johann Jakob Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, t. I, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 1988, pp. XXXVII-XLVII, p. XLV.

³² Ombretta Frau, *Libri chiusi e pagine bianche. Lettrici ingannevoli in Jolanda e Sfinge*, in Giovanna Capitelli e Olivia Santovetti (a cura di), *Lettrici italiane tra arte e letteratura. Dall'Ottocento al modernismo*, Roma, Campisano, 2021, pp. 81-93, p. 85;

³³ Annarita Buttafuoco, *Cronache femminili*, cit., p. 47.

³⁴ «Non vedeva alcuno, nessuno sapeva dove ella si nascondesse»; Sfinge, *La vittima*, cit., p. 225.

³⁵ «Tutta la mia vita è in questo piccolo mucchio di roba bianca e rosea. I miei parenti, i miei amici... non mi guardano più. Che me ne importa?»; Sfinge, *Qui non si trova!*, cit., p. 14.

³⁶ Si tratta di un *modus operandi* ricorrente nella produzione della scrittrice, che Dionisio Dall'Osso riscontra specialmente nei romanzi: «spesso i romanzi di Sfinge sono dibattiti o monologhi sulla libertà della donna, con capitoli autonomi: la trama non è che l'architettura di una tesi»; Dionisio Dall'Osso, *Sfinge, ovvero del "noli me tangere"*, cit., p. 47.

È ricorrente un *iter* di maternità tortuoso e difficoltoso, lontano dagli ideali di rigore, logicità e coerenza. Nei due romanzi *La vittima* e *La costola di Adamo*,³⁷ distanziati tra loro da poco più di dieci anni, si verifica la medesima circostanza di una gravidanza più o meno inaspettata, più o meno benivola, di donne che rigettano, almeno inizialmente, la prospettiva procreativa. A fronte dell'immagine della madre Giuseppina, donna esitante e servizievole verso il marito «padrone»,³⁸ la giovane Amedea respinge un modello di femminile dipendente, da cui è disgustata sin da bambina,³⁹ e persegue i propositi di lavorare come giornalista e scrittrice, ritenendo il dovere della genitorialità un comune «pregiudizio».⁴⁰ Lucidamente critica, ritiene che la maternità presupponga il totale asservimento di sé ad un futuro individuo di cui non si conosce nulla; in tal senso, la assimila ad una condanna universale delle madri all'infelicità e all'insoddisfazione.⁴¹ Andrea Norbani, che esercita difficoltosamente la professione medica a Ravenna tra preconcetti sociali e attivismo politico, è di parere simile, oltre a riservare particolare attenzione alla materialità del processo generativo: a suo avviso, la gravidanza, ultimo atto di sottomissione ai desideri e ai piaceri del maschile, impone alle donne una graduale degenerazione del corpo e della salute, incompatibile con uno «spirito alto».⁴² Entrambe, in momenti e stati personali diversi, accoglieranno una gravidanza solitaria; l'una conscia di non averla progettata né anelata, ammettendo che «avrebbe certo risposto no, se freddamente avesse dovuto decidere ella stessa dell'evento»,⁴³ l'altra riconoscendo infine il desiderio riposto di avere un figlio dall'uomo di cui è innamorata, nello sfondo tumultuoso della partenza di quest'ultimo per la Settimana rossa ravennate.⁴⁴

In *Parole non pronunciate mai* la madre-narratrice, nel ripercorrere la propria giovinezza, ricorda di avere avuto per molti anni un matrimonio felice; ma lo scontento del marito, «afflittissimo, mortificato, deluso che io non gli mettessi al mondo dei figliuoli»,⁴⁵ la porta a ragionare sulla possibilità di averne. Il desiderio del marito è dovuto, oltre che ad una personale predilezione per i bambini e alla volontà di lasciare in eredità la propria fortuna costruita nel tempo, alla legge non scritta che è ben nota ai coniugi: «lo scopo del matrimonio, nella gente normale ed onesta, sono i figli».⁴⁶ Poiché l'ordine borghese impone a chi si unisce in matrimonio l'obbligo

³⁷ Sfinge, *La costola di Adamo*, Milano, Treves, 1918.

³⁸ Sfinge, *La vittima*, cit., p. 64.

³⁹ Tra i ricordi dell'infanzia, uno in particolare riporta una dissonanza simbolica tra le due: la fanciullesca reazione all'odore che la madre emana, un odore di cucina, che a lei «dispiaceva, che non l'attirava», paradigmatico del femminile domestico e oppresso; ivi, p. 33.

⁴⁰ Ivi, p. 140.

⁴¹ «Da quanto aveva letto, osservato e intuito, ella credeva sapere che uscire da sé stessi, e fare di un altro essere di cui ignoriamo e ignoreremo sempre il fondo dell'anima, il fulcro del mondo, il nostro Universo, è follia: che la saviezza è d'esser soli e forti, intangibili e impeccabili»; ivi, p. 139.

⁴² «Come potrebbe uno spirito alto, una vasta mente di donna acconciarsi all'unione forzata con un corpo straziato dal figliare, indebolito, abbruttito dai patimenti della povera carne che soggiace al servaggio della specie?»; Sfinge, *La costola di Adamo*, cit., p. 72.

⁴³ Sfinge, *La vittima*, cit., p. 213.

⁴⁴ Anna Santoro, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 62.

⁴⁵ Sfinge, *Qui non si trova!*, cit., p. 64.

⁴⁶ *Ibidem*.

procreativo, camuffato da senso comune, la madre raccoglie alcune personali ragioni e, dopo una difficoltosa attesa di otto anni, partorisce una bambina cui il padre assegna il nome Letizia.⁴⁷

Di altro avviso è la protagonista di *Una donna incontrata due volte...* che, perduto prematuramente l'unico figlio in guerra, è ora immersa in una «forma di dolore selvatico, quasi aggressivo».⁴⁸ Incapace di pensarsi altro rispetto all'essere madre, accetta a fatica il crudele lutto che l'ha lasciata intimamente smarrita. Durante la conversazione con la narratrice, afferma di ritenere la maternità «una vocazione» e una «missione»,⁴⁹ oltre che un'esperienza totalizzante ed esclusiva. L'interlocutrice rinviene nel dolore della donna non tanto la sofferenza per il figlio perduto, quanto la delusione per non poter più assolvere al proprio compito:

Comprendevo d'essere in presenza di un chiuso inconscio egoismo che, in fondo, non pensava che a sé... Perché non l'udivo lamentarsi della spezzata vita del fiore ventenne che era suo figlio... non l'udivo lagnarsi e straziarsi del crudo destino di *lui*, ma sempre e soltanto del destino suo proprio... Ella era senza pianto a forza di patimento, ella era nel più nero abisso di dolore, sì, perché suo figlio era morto... eppure non soffriva così atrocemente per pietà di lui... ma per sé, per la sua solitudine, per la sua nostalgia, per la delusa maternità di cui aveva bisogno...⁵⁰

Un secondo incontro tra le due, a distanza di anni, rivela che la madre non è più sola, ma accompagnata da un bambino; alle curiose domande su chi sia, afferma che si tratta del proprio figlio, avuto e voluto per necessità «di non morire».⁵¹ Infrangendo «tutti gli ostacoli e tutte le leggi»⁵² e provocando l'allontanamento di amici e parenti, ella è tornata ad esercitare il solo incarico per cui è nata; com'è facile intuire, in austera solitudine: «Non avevo tempo da perdere... Si ricorda che glielo dissi? Non volevo un marito, non volevo un amante, io. No. Volevo un figlio, un altro figlio. Per poter vivere».⁵³

Un dettaglio bizzarro non sfugge agli occhi della donna: la premurosa madre, alle urla capricciose del figlio, interrompe la loro conversazione e accorre con fare aggressivo, assimilato all'animalesco, ma anche profondamente e teneramente appassionato.⁵⁴ Pur turbata dalle rivendicazioni del tutto personali, offuscate dietro una facciata di altruismo evanescente, che contaminano la scelta della donna, si

⁴⁷ Ivi, pp. 64-65.

⁴⁸ Ivi, p. 2.

⁴⁹ «Per me, il solo, solissimo, esclusivo modo d'esser felice, era la maternità. Io non sono nata con altra vocazione, con altra missione che questa: essere madre»; ivi, p. 4.

⁵⁰ Ivi, p. 7, corsivo nel testo.

⁵¹ Ivi, p. 11.

⁵² Ivi, p. 14.

⁵³ Ivi, p. 12, corsivo nel testo.

⁵⁴ «A un tratto il pupattolo, scorgendo la madre, fece un capriccio, si mise a strillare. Essa parve realmente una leonessa, cui qualcuno minacciasse il lioncello nella nascosta tana... Ebbe uno slancio veramente e minacciosamente felino. Si gettò sulla capricciosa bestiola, avveza ad esercitare ogni tirannia. Lo coprì di carezze, di moine, chiamandolo coi più appassionati appellativi della sua fantastica adorazione. Mai voce di amante ebbe note di così calda passione, di dedizione così totale e così spasmodicamente soave...»; ivi, p. 13.

ricosce commossa da un amore materno «senza voluttà e, dunque, senza peccato».⁵⁵

Sebbene l'atto materno si riveli intessuto di egoismi adulti, è il figlio, in realtà, a detenere il potere nella relazione, a gestirne tempi e attività, mantenendo impudentemente la madre in una posizione di sudditanza. Non diversamente dall'idolatria paterna tanto esecrata in *Parole non pronunciate mai*, pilastro della struttura madre-figlio sembra essere la facoltà di quest'ultimo, sin dal momento in cui nasce, di catalizzare l'attenzione su di sé e sui propri bisogni, anche più frivoli, nonché di esercitare un controllo edificato sull'incarico di cura.

La novella *Io e mio figlio (dalle memorie di una madre)* scandaglia ulteriormente la conformazione del potere filiale. Trovatasi sola nel processo di educazione del figlio, la madre protagonista gli garantisce una formazione completa, non mancando di affetto e presenza costante. La sua eccessiva premurosità, tuttavia, genera involontariamente un rapporto simbiotico che la rende, agli occhi del piccolo, «fusa addirittura con la divinità».⁵⁶ A mano a mano che egli cresce, le meccaniche si ribaltano: il giovane costruisce gradualmente una propria indipendenza che, però, ha l'effetto di distruggere l'identità della protagonista, ormai indissolubilmente ancorata allo stato materno e non in grado di emanciparsi, contaminata anch'essa dalla morbosità del rapporto. Ne è prova l'irrazionale risentimento verso le corteggiatrici del figlio: ponendosi in competizione con una spasimante, pensa di poter rivendicare su di lui una sorta di «diritto divino».⁵⁷

Ne *La vittima*, la peculiare disposizione del potere nella relazione tra Amedea e il figlio si integra con il conflitto tra creazione e procreazione, che è equilibrio costantemente precario all'interno del romanzo: giornalista e scrittrice di successo, una volta incinta è costretta a lasciare la casa precedente per stabilirsi in un'abitazione più modesta, lontana dagli sguardi giudicanti della «gente».⁵⁸ Ormai estromessa dall'*élite* letteraria e artistica romana, dedica tutto il giorno e buona parte della notte a scrivere articoli e terminare il proprio dramma teatrale. Il lavoro, se prima aveva garantito alla giovane la fuga da una famiglia oppressiva, è ora unicamente direzionato al sostentamento del figlio e ne è, in qualche modo, dipendente.⁵⁹ La maternità ha imposto una modifica tanto nello spazio, quanto nel tempo, appropriandosi dell'autonomia che la protagonista aveva agognato in gioventù, rinchiusa all'interno della propria camera, da cui guardava con desiderio la distesa della città di Roma.⁶⁰

Amedea, ottenuto il tanto vagheggiato successo alla prima del dramma, esce frettolosamente dal teatro e torna a casa, dove si inginocchia davanti alla culla del

⁵⁵ Ivi, p. 15.

⁵⁶ Ivi, p. 137.

⁵⁷ Ivi, p. 144.

⁵⁸ Sfinge, *La vittima*, cit., p. 244.

⁵⁹ «Ella dava a suo figlio tutto quello che poteva: il suo latte, il suo tempo, il suo ingegno, poiché ora lavorava per lui, sperava di poter mettere ai piedi della sua culla un piccolo trofeo di gloria...»; ivi, p. 247.

⁶⁰ Ivi, pp. 28-31.

figlio come farebbe davanti ad un altare; infine, offre la *pièce* come «dono espiatorio»⁶¹ del peccato di averlo generato senza le condizioni opportune, domandandosi se la propria sudditanza basterà per una redenzione e se, al contrario, la maternità le sarà sufficiente «per sempre».⁶² Ne consegue che, nella nuova comunità che Sfinge propone, l'assenza del padre comporti una nuova immagine di potere all'interno del contesto familiare. In qualità di sorte imposta dall'ordine naturale, la maternità vincola le donne all'oppressione non più all'uomo ma al figlio, sia sul piano materiale che spirituale ed emotivo. È, nuovamente, un destino dalla validità universale: salvo che nei romanzi citati, Sfinge significativamente non specifica il nome delle madri protagoniste e ne mantiene l'anonimato, alludendo alla possibilità di estenderne l'esperienza su scala più ampia: «Ci saranno altre madri, al mondo, nelle mie stesse condizioni? Forse. Non ci sono casi isolati, nella vita. Cosa faranno? Come agiranno? Non so»,⁶³ si domanda una di loro.

La complessità della coppia madre-figlio esige non poche difficoltà rispetto alla resa dell'«arcano»⁶⁴ dell'esperienza. Se, sul piano lessicale, Sfinge mutua la semantica del mistico e del divino, ma anche della giurisprudenza (il figlio di Amedea è un «giudice»⁶⁵ a cui chiedere perdono, mentre la madre di *Parole non pronunciate mai* affronta un «tribunale»⁶⁶ personale e severo), sul piano stilistico e narrativo sembra prediligere alcune strategie. Ne *La vittima*, la comunicazione non verbale è centrale a scapito di quella verbale. Il pianto si fa segnale nascosto della trasfigurazione corporeo-spirituale effetto della maternità: avvenuto il concepimento, Amedea prova un insolito malessere fisico e, «presa come da un fiero disgusto di sé, da una misteriosa tristezza, da un'angoscia non mai provata»,⁶⁷ piange per la prima volta. La gravidanza non ancora nota si manifesta tramite sintomi ascrivibili ad una malattia improvvisa che disturba le sue attività quotidiane e specialmente lavorative, a prova ulteriore del conflitto tra piano creativo e procreativo.⁶⁸ Lo scambio di informazioni con il medico che le comunica l'inaspettata notizia avviene tra ellissi e movenze eloquenti.⁶⁹ Le lacrime accompagnano la prima di una serie disordinata e caotica di

⁶¹ Ivi, p. 254.

⁶² «Ella lo guardò, s'inginocchiò vicino alla culla, vi appoggiò la fronte, mormorò: "Ecco; per te!". Ma nel suo petto martellava una furia di domande: "Ti basterà questo? E tu basterai a me per sempre?"»; ivi, p. 259.

⁶³ Sfinge, *Qui non si trova!*, cit., p.77.

⁶⁴ Sfinge, *La vittima*, cit., p. 216.

⁶⁵ Ivi, p. 247.

⁶⁶ Sfinge, *Qui non si trova!*, cit., p. 61.

⁶⁷ Sfinge, *La vittima*, cit., p. 196.

⁶⁸ «Il suo corpo sano fino a quel tempo come un giovane albero rigoglioso, si mise a darle qualche molestia. Sentiva spesso come un senso di soffocazione, il cuore le palpitava fino alla gola se saliva in fretta poche scale; una svogliatezza la prendeva qualche volta che le impediva per ore di muoversi, e l'obbligava a rimaner coricata intere giornate con grave danno del suo lavoro»; ivi, p. 208.

⁶⁹ «"Secondo il mio avviso", si decise a dire il dottore che aveva taciuto, tossito, sospirato ad ora ad ora, "ella non è affetta da nessun male. Potrei e vorrei sbagliarmi... ma credo di veder giusto. Mi aiuti... Quello che devo dirle non è facile per me... eppure, penso, ella non vorrebbe ch'io glielo facessi sapere per mezzo d'altri...". Amedea aprì gli occhi pieni di così ansiosa interrogazione che il vecchio abbassò i suoi, passandosi la mano su e giù per il capo con un gesto ch'era andato facendo durante quella visita professionale che pareva costargli tanta fatica. Amedea capì: si abbassò un attimo gli occhi in grembo, li alzò di nuovo in faccia a colui che taceva; e questa volta il suo sguardo dovette precisare un'interrogazione, poiché il medico non abbassò il suo; ma alzò le spalle, allargò le braccia, concludendo la sua mimica

condizioni emotive intense ma transitorie: dalla disperazione all'eroica resistenza,⁷⁰ dalla sacralizzazione della missione⁷¹ al rimorso di aver affermato il proprio egoismo,⁷² la protagonista tenta invano di comprendere e gestire il passaggio dall'una all'altra. Il pianto, infine, sancisce la chiusura del romanzo e la condanna di Amedea, che si dispera significativamente vicino alla culla del figlio.⁷³

Nei testi di *Io e mio figlio (dalle memorie di una madre)* e *Parole non pronunciate mai* la scelta della forma narrativa ricade sulla confessione scritta in prima persona. Il titolo della prima novella conduce a supporre che si tratti di un diario; nel secondo caso, invece, la madre ricorre straordinariamente ad una penna e una serie di fogli sparsi («Parlo poco e scrivo ancora meno. Non avevo mai sentito il bisogno né trovato il tempo di scrivere il mio diario, come fanno alcune mie amiche...disoccupate»).⁷⁴ Tale forma consente alla scrittrice di creare uno spazio solitario adibito a pensieri difforni non solo rispetto alle aspettative sociali e culturali, ma anche ai giudizi esterni di amici e conoscenti:

La gente giudicava e giudica la mia maternità meravigliosa e perfetta. Un solo figlio [...] sano, bello, intelligente, di buona indole, nato tra gli agi e le risorse di una elevata posizione sociale. Così è. Eppure quanti guai (direi quanti dolori, se non temessi che la parola potesse sembrare esagerata) mi ha dati mio figlio dacché è nato, solo...vivendo!...⁷⁵

Il mondo mi crede una donna felice. Cosa mi manca infatti, agli occhi di chi esteriormente mi guarda?⁷⁶

Eppure nessuno s'è mai accorto di questo mio doloroso, torturante segreto. [...] Passo per una madre tenerissima.⁷⁷

con un triste ma risoluto affermare del capo... La giovane donna, col volto tra le mani, *piangeva*»; ivi, pp. 210-211, corsivo nel testo.

⁷⁰ «E la sua faccia apparve come trasfigurata. Serena, atteggiata a un'espressione di volontà ferma, di risolutezza eroica: la faccia dei martiri che onoravano nel loro corpo morituro il mistero dell'Inconoscibile e che si offrivano con gioia al sacrificio»; ivi, p. 211.

⁷¹ «Ma l'apprendere all'improvviso quella verità, quel fatto inevitabile, fece scaturire dalla fonte oscura del suo essere, uno zampillo di sentimenti gagliardi e freschi, che le cantarono dentro una canzone di quasi insopportabile gioia. Fu presa subito da un grande rispetto, da un sacro amore per il suo grembo fecondo»; ivi, pp. 213-214.

⁷² «Perché mai aveva essa provato quell'insano scoppio di gioia alla rivelazione della sua maternità? Anche quello era stato - ella pensava - un grido, il più fiero, del suo egoismo; giacché ella, nella sua coscienza fatta lucida, si rendeva conto che non aveva il diritto di procreare nelle condizioni in cui lo aveva fatto. La grande, terribile, sacra responsabilità di dare la vita, ella se l'era assunta spensieratamente, follemente, per il suo solo piacere, per il tripudio della sua carne, confusa ad un essere vile»; ivi, p. 235.

⁷³ «Seduta presso la culla di suo figlio, nella stanzetta rischiarata da un fioco lume, i gomiti sui ginocchi, la faccia tra le palme, ella piangeva...»; ivi, p. 260.

⁷⁴ Sfinge, *Qui non si trova!*, cit., p. 61. Sulla straordinarietà dell'atto della scrittura diaristica si sofferma, sempre in posizione incipitaria, Mantea (pseudonimo di Gina Sobrero) in *Espatriata. Da Torino a Honolulu* (1908), diario del viaggio transoceanico compiuto dalla scrittrice al seguito del marito Robert William Wilcox, nonché della loro permanenza hawaiana: «Sono sposa da due mesi. Ho pensato tante volte in questo tempo di scrivere il mio giornale come fanno molti; ma me ne hanno trattenuto due idee ben distinte; speravo di essere felice, quindi di non avere storia - credevo in buona fede che sarebbe sufficiente sfogo alla mia esuberante espansività la quotidiana comunione di pensieri ed impressioni con mio marito»; Mantea (Gina Sobrero), *Espatriata. Da Torino a Honolulu*, cit., p. 53.

⁷⁵ Sfinge, *Qui non si trova!*, cit., pp. 131-132.

⁷⁶ Ivi, p. 62.

⁷⁷ Ivi, p. 73.

L'intimità del diario, inoltre, ben si presta a chiarire sentimenti nebulosi e riflessioni aggrovigliate:

Ma ora, non so perché provo la necessità intima ed urgente di qualche cosa che mi aiuti a vedere chiaro in me stessa, a definire con esattezza quello che sento e che soffro, a confessarmi davanti al tribunale della mia coscienza. Per questo ho deciso di tracciare un rapido racconto dell'ultima parte della mia vita. Per mettere ordine nelle mie idee, per mettere parole su sentimenti confusi, per aprire coraggiosamente la mia piaga, bendata e nascosta gelosamente a tutti.⁷⁸

Con la tensione emotiva di una criminale che ammette il proprio delitto,⁷⁹ le madri confessano i rispettivi segreti. La prima rivela di aver cresciuto il figlio, data la sua prematura vedovanza, secondo le proprie personali inclinazioni, con l'intenzione di «cancellare dal suo essere tutte le tracce paterne che mi dispiacevano e che avevano fatto di colui ch'era stato per cinque anni il mio compagno, un uomo mediocre, di nessuna bellezza interiore».⁸⁰ Dedicatasi con impegno all'educazione del figlio, ne segue meticolosamente i progressi: l'una diventa lo specchio dell'altro. L'inesorabile e graduale distacco del figlio intaccherà intimamente la relazione genitoriale, ma anche l'identità stessa della madre; sebbene conscia della fatalità dell'atto materno, in grado di costruire e al contempo distruggere, arricchire e allo stesso tempo depauperare, ella assisterà dolorosamente al fatto che «ogni giorno che passa, pure essendo un figlio modello, egli mi appartiene un po' meno».⁸¹

Di tutt'altra natura il «doloroso, torturante segreto»⁸² della madre di *Parole non pronunciate mai*, che confessa di non amare la figlia come vorrebbe e dovrebbe:

Ma se Maria Letizia non fosse mia figlia, se questa ragazza, così com'è, io la guardassi, per dir così, di fuori, ch'essa non mi appartenesse, e che l'istintivo indistruttibile affetto non mi legasse a lei, questa ragazza non mi piacerebbe, non la sceglierei, non l'amerei.

Siamo troppo diverse. Non ci comprendiamo. Non ci assomigliamo. Apparteniamo a due categorie spirituali diverse.⁸³

La “naturalità” dell'amore materno è oggetto di dubbio: «“Non amo io dunque mia figlia, se posso giudicarla?” Questa è la domanda atroce che mi son fatta tante e tante volte, col cuore in tumulto».⁸⁴ L'incompatibilità caratteriale e i conflitti tra le due conducono alla constatazione che la relazione tra genitori e figli è sottoposta, come altre, alle regole della fortuna, che determinano se alla comunione di parentela corrisponda un'affinità di anime.⁸⁵

⁷⁸ Ivi, p. 61.

⁷⁹ «La verità è che... No, un momento, non è tempo ancora. Voglio raccontare con ordine»; ivi, p. 64.

⁸⁰ Ivi, p. 133.

⁸¹ Ivi, p. 148.

⁸² Ivi, p. 73.

⁸³ Ivi, p. 69.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ «Così lei, la mia piccola, nata dal mio seno, carne della mia carne, figlia del mio amore e del mio patire, cresceva, si sviluppava, si affermava, totalmente diversa da quella che l'avrei voluta, estranea all'anima mia, come se fossimo lontane l'una dall'altra per differenza di razza, di sangue, di spirito e di sentimento!»; ivi: p. 68.

Se la voce non può pronunciare il segreto perché potenzialmente pericoloso («Dire? No. La mia bocca si rifiuterebbe di pronunciare queste parole»),⁸⁶ la parola scritta abbozzata su alcuni fogli sparsi, quaderno proibito *ante litteram*, concede una fievole luce:

Forse, in questo bisogno di scrivere la mia pena, c'è una speranza. Quella di liberarmene, cacciandola fuori dal mio cuore, come una infermità che lo rode. Fare uscire il mio tormento da me, come una specie di esorcismo: con un atto di sincerità e di umiltà che mi dia la pace, se non quella materna felicità che a me è stata negata...⁸⁷

Il sentimento «contro natura, mostruoso»⁸⁸ è come una malattia pervasiva che trova, nel temporaneo sollievo della scrittura, l'unica via per sfogarsi. Essa diviene atto trasgressivo individuale che permette, entrando nell'oscurità delle «pareti delle case»,⁸⁹ di rompere un *habitus* di pensiero collettivo e condiviso da altre donne nella «storia dell'anima umana, fatta di cose che non si dicono e di convenzioni che sempre si ripetono».⁹⁰ Ma quest'ultima prospettiva non consola la protagonista, conscia che deve accettare il dolore, pur straziante, di uno stato di cose immutabile e inconfessabile. Ciò che resta da fare è cancellare le tracce del crimine, riportando il tutto alle tenebre e all'oblio: ella sceglierà, infine, di incenerire le proprie parole mai pronunciate, scongiurando la possibilità che qualcuno possa imbattersi nel contenuto («Nessuno deve posarvi gli occhi...»)⁹¹. Una scena per molti aspetti analoga sarà replicata, più di trent'anni dopo, da Valeria in *Quaderno proibito* (1952) di Alba de Céspedes; coincidenza che è rivelatrice della persistenza di una sensibilità cara alle scrittrici, destinata a svilupparsi col procedere del Novecento, riguardo all'intimità della congiunzione di materno e scrittura, che trova nel «quaderno nero»⁹² che ogni donna scrive per sé e nasconde agli occhi degli altri, non meno che nell'obbligatorietà della sua distruzione, uno straordinario terreno di convergenza.

⁸⁶ Ivi, pp. 63.

⁸⁷ Ivi, p. 62.

⁸⁸ Ivi, p. 72.

⁸⁹ Sfinge, *Femminismo tragico*, cit., p. 3.

⁹⁰ Sfinge, *Qui non si trova!*, cit., p. 78.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² «Ma non lo troverà, non troverà nulla: sono voluta rimanere sola apposta, per far scomparire il quaderno. Lo brucerò. Quando Marina tornerà a casa sentirà l'aria lievemente intiepidita, poserà la mano sulla terracotta della stufa, come per caso, e capirà tutto. Capirà, ne sono certa, perché tutte le donne nascondono un quaderno nero, un diario proibito. [...] Di tutto quanto ho sentito e vissuto in questi mesi, tra pochi minuti non vi sarà più traccia. Rimarrà solo, attorno, un lieve odore di bruciato»; Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, Milano, Mondadori, 1952, pp. 242-243.

Gian Luca Rampazzo

Forme di rappresentazione della massa nella narrativa di Aldo Palazzeschi

Il saggio analizza le modalità narrative utilizzate da Palazzeschi per rappresentare determinati aspetti della fenomenologia della società di massa. L'analisi è preceduta da un chiarimento terminologico sul tema della massa, dall'identificazione delle possibili fonti e dalla definizione del ruolo svolto dalla massa nell'opera dell'autore. La massa è rappresentata come un flusso continuo di voci contrapposte all'individuo. Tale rappresentazione sotto forma di 'voci', nei testi analizzati – :*riflessi* (1908), *Il codice di Perelà* (1911), il racconto *La bomba* (1913), *Fratelli Cuccoli* (1948), il racconto *La signora dal ventaglio* (1951), il racconto *L'uomo del campanello* (1966), *Il Doge* (1967) e *Stefanino* (1969) –, non solo è strutturale ma diventa essa stessa oggetto della narrazione. Si riscontrano quattro diversi stadi che corrispondono ad altrettante modalità, in continuità fra loro e accomunate dalla medesima funzione: provocare nel lettore, tramite la mimesi e la deformazione comica, una sorta di straniamento. Ogni modalità è descritta, indagata nella propria origine e nel rapporto che intrattiene con le altre. È infine stabilito un rapporto gerarchico che intercorre fra la natura del ruolo svolto dalla massa, le modalità di rappresentazione delle voci e le caratteristiche macro-stilistiche dell'opera di Palazzeschi.

*This essay analyses the narrative modes used by Palazzeschi to represent certain aspects of the mass society phenomenology. The analysis is preceded by a clarification of terminology on the mass theme, an identification of the possible sources and a definition of the role played by the crowd in the author's work. The crowd is represented as a continuous flow of 'voices' opposed to the individual. This representation through voices, in the analysed texts – :*riflessi* (1908), *Il codice di Perelà* (1911), the short story *La bomba* (1913), *Fratelli Cuccoli* (1948), the short story *La signora dal ventaglio* (1951), the short story *L'uomo del campanello* (1966), *Il Doge* (1967) and *Stefanino* (1969) –, is not only structural, but it also becomes the narrative object. There are four different stages corresponding to as many modes, in continuity among them and united by the same function: to provoke, through mimesis and comic deformation, a sort of 'distancing effect' in the reader. Every mode is described, investigated in his origin and in the relationship with the other modes. Finally, a hierarchical relationship is established between the nature of the role played by the crowd, the modes of voices representation and the macro-stylistic features of Palazzeschi's work.*

1. L'avvento della società di massa è senza dubbio uno dei fenomeni sociali che più hanno inciso su XIX e XX secolo: fra i numerosi autori che tentano di definire le masse e il loro crescente peso politico e culturale nella società contemporanea è presente anche Aldo Palazzeschi (1885-1974),¹ il quale intuisce a suo modo il cambiamento in corso e lo rappresenta in letteratura, facendo della 'massa' uno degli elementi strutturali della propria opera narrativa. I fenomeni di massa rappresentati dall'autore sono molteplici (fanatismo politico, informazione, moda, turismo) e si

¹ Per informazioni di carattere generale sia sulla biografia dell'autore che sulle opere si rimanda a Gino Tellini, *Palazzeschi*, Roma, Salerno Editrice, 2021.

manifestano in luoghi precisi (la piazza, il ballo, il processo), fra conformismo e omologazione, suggestione e manipolazione. Dal momento che l'eterogeneità dei fenomeni in questione rischia di generare eccessiva ambiguità, appare opportuno fornire alcuni ragguagli sul significato dei termini 'folla' e 'massa'. Attenendosi a definizioni tradizionali della sociologia,² con 'folla' si intende un insieme cospicuo di persone, riunite nello stesso luogo, che agisce fisicamente, magari anche in modo violento; il termine è di ambito positivista e ha connotazione implicitamente negativa in riferimento ai tumulti popolari. Con 'massa' invece si intende un gruppo di individui anch'esso molto numeroso, ma non dipendente da una compresenza fisica e spaziale, caratterizzato da un atteggiamento più passivo e influenzabile; questo secondo termine è predominante nel Novecento, sicuramente meno dispregiativo e comprendente fenomeni politico-culturali più complessi rispetto alla semplice rivolta popolare.

Palazzeschi nelle sue opere alterna fenomeni di folla e fenomeni di massa, senza distinguerli nelle modalità di rappresentazione e utilizzando i termini 'folla' e 'massa' (quando non addirittura 'gente' o 'popolo') nell'accezione comune che li vede sinonimi. L'ambiguità terminologica – già insita in realtà nel concetto stesso di massa –³ all'interno della quale si deve quindi destreggiare chi analizza l'opera dell'autore, nasce dal fatto che vengono rappresentati fenomeni che dalla sociologia sono stati distinti, ma che nella rappresentazione autoriale della realtà sono invece afferenti a un tema unitario, quindi rappresentati, nella forma, attraverso le medesime modalità. Pertanto, si è scelto di riferirsi al tema in questione con «tema della massa», premurandosi di definire di volta in volta, per ogni singolo testo analizzato, quale fenomeno specifico si vuole intendere. In Palazzeschi, come nel caso dei fenomeni di massa, sono individuabili numerosi temi ricorrenti che, prescindendo dalle periodizzazioni, permettono di considerare l'*opera omnia* nel complesso, senza tuttavia ricorrere a una fumosa unità di stampo idealistico: i temi infatti permangono ma non rimangono invariati, vengono anzi declinati in modi differenti a seconda del contesto con i quali vengono fatti interagire dall'autore. Le singole declinazioni del tema della massa, osservate nel loro insieme, pur lungi dall'essere organiche e scientifiche, consentirebbero inoltre di ricostruire una sorta di teoria fenomenologica della società di massa interna alla rappresentazione autoriale.

2. È complesso cercare di ricostruire il modo in cui Palazzeschi può aver recepito il tema. La questione meriterebbe una trattazione autonoma, che non pertiene agli obiettivi di questo saggio; appare tuttavia utile sviluppare alcune considerazioni sulle possibili fonti dell'autore. Sono noti, in questo senso, il catalogo dei testi da lui

² Luciano Galino, *Dizionario di sociologia*, Torino, UTET, 2014.

³ «Il termine [massa] viene peraltro usato da lungo tempo con grande varietà di significati, a volte da parte di uno stesso autore e nello stesso testo, e molti di essi sono generici o ambigui, forse più di ogni altro termine del linguaggio sociologico», *ivi*, pp. 412-417.

posseduti nella biblioteca personale⁴ e il catalogo dei testi presi in prestito alla Biblioteca del Gabinetto G. P. Vieusseux.⁵ Il primo permette di formulare delle ipotesi sugli interessi di Palazzeschi successivi alla prima guerra mondiale,⁶ mentre il secondo, affiancato ad altre fonti indirette come il carteggio con Marino Moretti,⁷ testimonia la sua formazione fra il 1903 e il 1907.⁸ Fra i pochi autori non-letterari, a distinguersi in entrambi i cataloghi è certamente Friedrich Nietzsche,⁹ il quale, come già ampiamente dimostrato dagli studi,¹⁰ rappresenta il perno filosofico su cui Palazzeschi costruisce buona parte della propria elaborazione teorico-letteraria. Nel *Così parlò Zarathustra*,¹¹ la massa, sotto nomi diversi (ma principalmente «Volk»), è presente sia nella cornice narrativa che all'interno dei discorsi del protagonista, fornendo molteplici spunti per un confronto. Vanno tenuti in considerazione due elementi in particolare: in primo luogo l'immagine del popolo al mercato che deride le parole di Zarathustra e lo spinge a cercare come discepoli i solitari;¹² da ciò l'esaltazione positiva della solitudine in quanto valore contrapposto alla massificazione; in secondo luogo il disgusto per la società contemporanea nella quale lo Stato liberale e i suoi apologeti, in nome di una rovinosa uguaglianza, scendono a compromesso con le masse.¹³ Entrambi gli aspetti trovano alcune possibili corrispondenze nella rappresentazione palazzeschiana, ma Nietzsche, a differenza di

⁴ *Inventario della biblioteca di Aldo Palazzeschi*, a cura di Simone Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022, che riprende *La biblioteca di Aldo Palazzeschi*, a cura di Simone Magherini. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.

⁵ Simone Magherini, *L'invenzione del poeta illetterato. Per uno studio delle fonti letterarie del primo Palazzeschi (1903-1907)*, in Id., *Avanguardie storiche a Firenze e altri studi tra Otto e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2012, pp. 239-256.

⁶ La biblioteca consta di 3672 testi (2172 monografie e 1500 periodici). Con l'esclusione di un piccolo nucleo superstite della biblioteca paterna, un nucleo di letture giovanili e uno di prime edizioni proprie e di amici, la maggior parte dei testi si aggiunge a partire dagli anni Venti.

⁷ Le conferme delle iscrizioni alla Biblioteca sono in Laura Desideri, *Cronologia del Gabinetto Vieusseux 1819-1995*, in «Antologia Vieusseux», n.s., II, 3-4, settembre 1995-aprile 1996, p. 189; per il carteggio invece si veda Marino Moretti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio I (1904-1925)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999. I due giovani amici si confrontano con regolarità sulle letture che svolgono, confermando e integrando le informazioni dedotte dal catalogo.

⁸ Palazzeschi da ragazzo non compie studi letterari approfonditi e si diploma ragioniere alla Scuola Commerciale «Leon Battista Alberti» di Firenze. La sua prima vera formazione si situa fra queste date, durante le quali Palazzeschi frequenta la Reale Scuola di Recitazione «Tommaso Salvini» di Luigi Rasi (dove appunto conosce Marino Moretti) e poi tenta brevemente la carriera da attore nella Compagnia Talli & Soci: probabilmente su indicazione dello stesso Rasi, Palazzeschi si iscrive alla Biblioteca del Gabinetto G. P. Vieusseux, attraverso la quale entra in contatto con buona parte della letteratura a lui contemporanea.

⁹ Fra i prestiti risultano: Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Torino, Bocca, 1906 (1° agosto 1906) e Friedrich Nietzsche, *Le voyageur et son ombre. Opinions et sentences mêlées (Humain, Trop humain, t. II)*, Paris, Société du Mercure de France, 1902 (1 agosto 1906). Nella biblioteca personale: Federico Nietzsche, *Opere complete di Federico Nietzsche*, voll. I-XI, Milano, Monanni, 1926-1927.

¹⁰ Per lungo tempo si è ipotizzata tale relazione, si vedano il dibattito in *Palazzeschi oggi, Atti del Convegno, Firenze 6-8 novembre 1976*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978 e le ipotesi esposte in Luciano De Maria, *La nascita dell'avanguardia*, cit. Dopo l'accertamento, sono stati numerosi gli studi a riguardo; si cita a titolo esemplare Fausto Curi, *Palazzeschi e Nietzsche*, in *Palazzeschi europeo / Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005*, a cura di Willi Jung e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Sossio Giametta, Milano, Bompiani, 2010; tutti i riferimenti e le citazioni al testo di Nietzsche sono da riferirsi a questa edizione.

¹² Si vedano il *Proemio di Zarathustra* e il discorso *Delle mosche al mercato*.

¹³ Si vedano i discorsi *Del nuovo idolo*, *Della virtù che rimpicciolisce*, *Della canaglia*, *Delle tarantole*, *Dei sapienti famosi*.

Palazzeschi, non è interessato a mostrare i meccanismi che regolano il funzionamento della massa in sé. Per questo motivo, pur essendo una parte dei dubbi sulla ricezione autoriale del tema potenzialmente risolvibile con questa comparazione, è necessario rivolgersi anche altrove; Nietzsche è però, al momento, l'unico punto fermo, poiché sembrano non esserci studiosi vicini alla disciplina sociologica. Il riferimento degli studi sull'argomento, per il periodo preso in considerazione, è senza dubbio Gustave Le Bon, che con la sua *Psicologia delle folle*, nel 1895, pone un modello di pensiero autorevole che influenzerà con forza tutta la prima metà del Novecento. Sebbene ci siano apparenti concordanze fra la caratterizzazione della massa proposta dallo studioso francese e quella proposta dallo scrittore fiorentino, mancano tuttavia prove concrete che il secondo conoscesse direttamente il primo, così come qualsiasi altro studioso dell'epoca; fa eccezione Cesare Lombroso, che pur ha studiato le masse, ma non nelle opere consultate da Palazzeschi.¹⁴ Il mito del 'poeta illetterato',¹⁵ che negli ultimi decenni è stato ampiamente sfatato, rischia in questa specifica occasione di trovare pericolose conferme, di cui però è difficile accontentarsi in sede critica. Fino all'emergere di nuove prove che gettino luce sulla questione, bisogna perciò accontentarsi di speculare sulle sue ombre. In primo luogo, è possibile ipotizzare che Palazzeschi abbia letto studi sulle masse in modo stravagante rispetto alle fonti documentate; lo stesso Lombroso, per esempio, potrebbe essere stato oggetto di un approfondimento più esteso. A questo si potrebbe sommare il fatto che idee estremamente pervasive come quelle di Le Bon potessero all'epoca circolare ed essere apprese in modo sommario senza la necessità di un tramite diretto. Devono, in questo senso, essere tenute in conto l'approssimazione con cui Palazzeschi rappresenta i fenomeni e la mancanza di sensibilità terminologica cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente, sintomatiche forse di un interesse amatoriale per il tema. Su questo bisogna comunque essere cauti, poiché le apparenti imprecisioni potrebbero anche essere il frutto di consapevoli scelte stilistiche di un Palazzeschi parodista della sociologia.

3. Resta da definire in quali termini la massa sia un elemento strutturale dell'opera narrativa di Palazzeschi. Uno dei principali rapporti di senso su cui si regge la realtà rappresentata dall'autore è l'opposizione fra individuo (o unità individuale, nel caso di gruppi di personaggi che agiscono come unitari) e alterità, la quale, in contesti

¹⁴ Fra i prestiti sono presenti: Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, 3 voll., Milano, Bocca, 1896-1897 (23 novembre 1903); Cesare Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino-Roma, Roux, 1893 (28 novembre 1903); Cesare Lombroso, *Delitti vecchi e delitti nuovi*, Torino, Bocca, 1902 (3 febbraio 1904). Simone Magherini ipotizza che queste letture fossero finalizzate a studi sulla caratterizzazione dei personaggi.

¹⁵ Nelle interviste Palazzeschi ha sostenuto in più occasioni e con grande fermezza questa narrazione di sé: «Non ho mai letto molto né con metodo, e la mia ispirazione letteraria venne suscitata in me sempre dall'osservazione diretta della vita e dalla mia naturale fantasia. La mia vera maestra fu la strada. Rare volte sono andato in biblioteca riportandone sempre un senso di oppressione e di malinconia» (da Roberto De Monticelli, *Il nipote delle Materassi ha fatto strada*, in «Il Giorno», 13 gennaio 1959. Le interviste cartacee dell'autore sono raccolte in Aldo Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste [1934-1974]*, a cura di Giorgina Colli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014).

corali, si configura spesso come ‘di massa’. Sono interpretabili sotto questo filtro numerosi romanzi; si portano ad esempio i rapporti fra il principe Kore e i trafiletti giornalistici che parlano della sua scomparsa (:riflessi), l’uomo di fumo e gli abitanti del regno di Torlindao (*Il codice di Perelà*), le sorelle Materassi e il vicinato di Coverciano (*Sorelle Materassi*), i fratelli Cuccoli e la società circostante (*I fratelli Cuccoli*), il Doge e i veneziani (*Il Doge*) e Stefanino e gli abitanti del proprio comune (*Stefanino*). Anche in un numero rilevante di novelle si rintraccia il contrasto fra il buffo protagonista¹⁶ e la «comunità umana» con cui egli si relaziona. L’unità individuale è di natura ambigua e impenetrabile, e il suo aspetto e il suo comportamento sono in una certa misura difformi rispetto all’alterità di massa, la quale è invece caotica e impetuosa, ma anche superficiale e omologante, volubile e suggestionabile. L’ambiguità e la difformità dell’individuo causano la reazione della massa, che sviluppa una morbosa curiosità nei suoi confronti finalizzata alla sua significazione e normalizzazione. L’alterità di massa, a causa delle caratteristiche che la definiscono, è però impossibilitata a comprendere a pieno l’individuo e riesce solo a ‘farlo diventare’¹⁷ ciò che essa vorrebbe che fosse o ciò che le si fa credere, per manipolazione, o si convince, per fraintendimento, che sia. In sede critica fino ad oggi si è dato molto spazio all’indagine delle ragioni dell’individuo all’interno di questa opposizione, trascurando in buona parte l’entità antagonista. Questo saggio intende appunto definire le forme con le quali Palazzeschi configura l’alterità di massa. Le masse palazzeschie sono rappresentate sotto forma di quelle che verranno chiamate ‘voci’, le quali mimano il funzionamento della psicologia interna alle masse stesse: la massa di Palazzeschi non è infatti un blocco monolitico dotato di un pensiero unico e immutabile, ma un insieme fluido e dinamico di unità (singole persone o gruppi) che esprimono la propria opinione su ciò che di volta in volta è l’oggetto di interesse; ogni opinione espressa da una singola unità è intesa come ‘voce’. Le voci confliggono fra loro per il momentaneo dominio sull’opinione generale della massa, che muta continuamente sulla base del conflitto in corso. L’affermarsi di un’opinione generale determina di conseguenza il comportamento della massa. La conflittualità delle voci è data dal fatto che tutte le unità mirino a significare e normalizzare l’individuo sulla base di quello che è il proprio orizzonte culturale. Se la singola voce è quindi espressione dell’orizzonte culturale della singola unità, la collettività delle voci può essere di conseguenza interpretata come espressione dell’orizzonte culturale collettivo della massa, e quindi della società, che viene rappresentata. Quest’ultima deduzione apre l’opera di Palazzeschi anche a

¹⁶ Palazzeschi stesso nella *Premessa* all’edizione delle novelle del 1957 fornisce una definizione: «Dirò quello che per “buffi” io intenda. Buffi sono tutti coloro che per qualche caratteristica, naturale divergenza e di varia natura, si dibattono in un disagio fra la generale comunità umana; disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza» (Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1957).

¹⁷ Cfr. al riguardo Cristina Terrile, «Sono gli altri che mi fanno diventare» / *Palazzeschi e la poetica del ‘cospetto’*, Napoli, Guida, 2016. Spesso i personaggi di Palazzeschi sono personaggi ‘specchio’, la cui volontà non è espressa e a cui l’alterità attribuisce significato.

un'ipotetica lettura in senso 'politico':¹⁸ dal momento che la società rappresentata è quella italiana in diversi momenti della sua storia, si potrebbero ricostruire desideri e inquietudini dei suoi cittadini sulla base di ciò che l'autore fa esprimere loro attraverso le voci.

La mimesi di questo flusso continuo di voci è raggiunta da Palazzeschi utilizzando, in momenti diversi della sua produzione, modalità di rappresentazione differenti ma accomunate dalla medesima funzione: provocare nel lettore, tramite la deformazione comica, una sorta di straniamento. La rappresentazione mimetica delle voci permette infatti a chi legge di ottenere una consapevolezza straniata, e quindi critica, del funzionamento della psicologia della massa; funzionamento che viene esasperato con effetti comici. L'«allegria»¹⁹ è, infatti, per Palazzeschi, il mezzo col quale l'individuo può superare attivamente la propria condizione di disagio nei confronti dell'alterità di massa: ridere di essa con distacco, invece che esserne oppresso; è una soluzione tragicomica – il disagio non scompare, viene solo rovesciato – che permette all'individuo di invertire i rapporti di forza e sopra-elevarsi rispetto alla massa. Questa inversione si inserisce coerentemente nella più generale poetica del «saltimbanco», che, da *Chi sono? (Poemi, 1909)* al *Controdolore* (1914), connota l'intera produzione giovanile – in particolare, ma non solo – di Palazzeschi: il serio, o meglio ciò che comunemente è inteso come tale nella società, non è più tollerabile se non nel suo rovesciamento parodistico; da ciò la ricerca di una sorta di «anti-sublime» che ne faccia da contraltare.²⁰ Nel più ampio progetto di negazione nichilistica²¹ di senso che l'autore opera in questa direzione, la scelta di spostare l'attenzione sull'alterità rispetto all'individuo comporta la rinuncia definitiva a un

¹⁸ Relativamente a Palazzeschi non si può certo parlare di impegno militante, dal momento che non possiede una teoria politica precisa né tantomeno un'ambizione pratica; tuttavia, lungi dal poter essere programmatici, esistono numerosi luoghi testuali che permettono di comprendere quali fossero le opinioni dell'autore sulla contemporaneità. Si pensi ovviamente a *Due imperi... mancati* (1920) e *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945* (1945), in cui le posizioni dell'autore sono esplicite, ma anche alle «favole allegorico-sociali (Luciano De Maria, *La nascita dell'avanguardia*, cit.)», ovvero *Il codice di Perelà* (1911) e *Il Doge* (1967). Ad ogni modo, qualsiasi rappresentazione della società e dei suoi problemi, per quanto in chiave umoristica, è di per sé 'politica' in senso lato, sarebbe quindi un errore ingenuo considerare Palazzeschi uno scrittore d'evasione.

¹⁹ Riferendosi al suo primo romanzo, all'interno del quale è rappresentato per la prima volta il rovesciamento del rapporto individuo-massa, Palazzeschi scrive: «[:riflessi] rispecchia fedelmente una giovinezza turbata e quasi disperata. E tale fu la mia fino al giorno che tale disperazione e turbamento come per un miracolo, come per virtù di un incantesimo del quale non saprei io stesso spiegare il mistero (approfondita conoscenza della vita, degli altri e di me stesso?) si risolsero in allegria. E pur rimanendo un solitario fedele e geloso della mia solitudine, fui da quel giorno molto allegro. Poche persone in questo mondo risero quanto io ho riso, e tale ho saputo conservarmi fino alla vecchiezza» (Aldo Palazzeschi, *Premessa*, in Id., *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 2-3). Alla luce di queste parole sembra difficile negare che la poetica palazzeschiana affondi le proprie radici nella biografia dell'autore (forse il riferimento è all'omosessualità, percepita dallo stesso autore come un elemento di forte diversità e individuata da diversi critici, a volte con eccessivo accanimento, come possibile causa prima, e ad altri aspetti del Palazzeschi persona), ma sarebbe banale limitarsi a questa interpretazione, così come in genere pericolosi sono i tentativi di psicoanalizzare gli autori. Nella rappresentazione letteraria, infatti, questa condizione di disagio finisce inevitabilmente, per essere universale ed epocale in quanto la definizione dell'identità individuale e del rapporto individuo-massa all'interno della società è fra le questioni umane più rilevanti dell'età contemporanea.

²⁰ Sulla questione, ma ancora più in generale sulla situazione della poesia agli inizi del Novecento, si sofferma in maniera esaustiva e completa Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977.

²¹ Questa prospettiva in particolare è affrontata da Antonio Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987.

‘io’ soggettivo assoluto, portatore cioè di serietà-verità piena, in favore di una pluralità spesso indefinita e relativistica di soggetti nella quale l’io stesso, divenuto ormai oggetto, si perde.

Nei testi che si è scelto di analizzare la rappresentazione delle voci arriva ad essere più che strutturale, poiché da essa non solo dipende il progredire della narrazione, ma è oggetto stesso della narrazione: *:riflessi* (1908), *Il codice di Perelà* (1911), il racconto *La bomba* (1913, poi in *Il re bello*), *Fratelli Cuccoli* (1948), il racconto *La signora dal ventaglio* (1951, da *Bestie del 900*), il racconto *L’uomo del campanello* (1966, da *Il buffo integrale*), *Il Doge* (1967) e *Stefanino* (1969). Tali testi sono facilmente raggruppabili secondo la periodizzazione canonicamente applicata all’autore: esordio crepuscolare/tardo-decadente (*:riflessi*), gioventù futurista (*Il codice di Perelà* e *La bomba*), maturità realista (*Fratelli Cuccoli* e *La signora dal ventaglio*) e vecchiaia neo-avanguardista (*L’uomo del campanello*, *Il Doge* e *Stefanino*). A ognuno dei quattro gruppi rispettivamente corrisponde, pur tenendo conto di una certa gradualità, una differente modalità di rappresentazione delle voci. Il passaggio da una modalità all’altra è determinato dalla tormentata ricerca di Palazzeschi per una rappresentazione che sia percepita come adeguata a riprodurre nello stile le caratteristiche delle voci. Le quattro modalità si presentano infatti come stadi di un’evoluzione in questa direzione. La coincidenza fra periodizzazioni e modalità lascia intendere un nesso stringente, interno alla rappresentazione autoriale della realtà, fra la natura dell’opposizione strutturale individuo-massa, le modalità di rappresentazione delle voci e le caratteristiche macro-stilistiche che determinano la periodizzazione. È utile chiedersi se ci sia un rapporto gerarchico fra i tre elementi, quale sia e se sia stabile o mutevole: esiste un elemento prioritario e motore nell’evoluzione della narrativa palazzeschiana, rispetto al quale gli altri solo conseguentemente si mettono in movimento? Portare luce su questo aspetto potrebbe aiutare a ottenere una comprensione più completa dell’opera dell’autore.

Fino a questo momento si è fatto esclusivo riferimento all’opera narrativa: la scelta è dovuta anche, ma non solo, dal desiderio di dare un taglio ‘di genere’ all’analisi. Nonostante ciò, è giusto sottolineare il fatto che la massa, o meglio la «gente», è protagonista, oltre che nei testi narrativi e memorialistici (ai quali si farà comunque cenno), anche nella poesia. Sin dagli esordi (*I cavalli bianchi* del 1905) si può notare la reiterata presenza, nelle scene descritte all’interno dei singoli componimenti, di un’opposizione fra «un pubblico anonimo» e un centro di interesse misterioso.²² Se la somiglianza è evidente, anche nella natura teatralizzante dei testi – della quale si ragionerà specificamente nell’analisi del secondo stadio –, e se persino alcuni

²² Già Saccone (Antonio Saccone, *L’occhio postumo. Palazzeschi debuttante*, in Id., *L’occhio narrante*, cit., pp. 11-34), partendo dalla precedente analisi di Lugnani (Lucio Lugnani, *La prima raccolta di Palazzeschi ovvero l’apocalisse per scherzo*, in «Linguistica e letteratura», 1-2, pp. 81-151), si sofferma sulla questione. Tellini, riferendosi agli stessi testi, afferma che «il personaggio più di ogni altro presente in scena, quasi in ogni poesia, è un personaggio anonimo e corale, ovvero “la gente” [...]» e porta l’attenzione sull’«isolamento dell’io, emarginato dal consorzio umano, ossessionato dallo sguardo giudicante di osservatori indiscreti, onde il motivo dell’anomato, della coralità, dell’assenza del soggetto protagonista. Il quale si nasconde in cerca di rifugio e protezione» (Gino Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 51).

espedienti linguistici per rappresentare la massa sono talvolta simili, va tuttavia tenuta in considerazione una sostanziale differenza: la «gente», nelle poesie di questa raccolta, è completamente muta e legata al solo atto visivo.²³ Per questo motivo, non essendo presenti voci di alcun tipo, l'analisi proposta non può essere estesa a tali componimenti. Più stringente è il confronto con alcune poesie dell'*Incendiario* (1910), nelle quali, come verrà approfondito sempre nell'analisi della seconda fra le modalità, il dialogo è invece preponderante.²⁴

4. L'analisi dei testi, che seguirà l'evoluzione degli stadi, è quindi divisa in quattro paragrafi, a loro volta quadripartiti in: descrizione delle caratteristiche formali dei testi e delle implicazioni ermeneutiche derivanti da esse, con particolare attenzione alla modalità di rappresentazione della massa (1), indagine sull'origine della modalità stessa (2), comprensione delle relazioni che essa intrattiene nei confronti della modalità precedente e di quella successiva (3) e, infine, definizione del rapporto gerarchico fra natura dell'opposizione individuo-massa, modalità di rappresentazione e caratteristiche macro-stilistiche (4).

4.1 Il primo stadio è circoscrivibile con precisione alla seconda parte di *:riflessi* (1908).²⁵ Il romanzo è diviso in due parti: la prima formata dalle trenta lettere scritte dal protagonista, il principe Valentino Kore, al suo amante, mentre la seconda da una serie di trafiletti giornalistici che commentano la sua scomparsa misteriosa dalla villa familiare. Il testo appare quindi al lettore come un'accurata selezione e giustapposizione di documenti, operata da un narratore, non identificabile, che non fa mai sentire la propria voce: è infatti il lettore a dover ricostruire il significato del romanzo stabilendo relazioni di senso fra i diversi segnali disseminati nel testo. Il nodo cruciale del romanzo - il quale rappresenta un punto di svolta per l'intera produzione giovanile -, come riconosciuto pressoché unanimemente dalla critica, è nel rapporto fra le due parti del libro, che a seconda della chiave interpretativa

²³ «Un pubblico anonimo (“la gente”), interdetto dall'eloquio, inibito ad ogni iniziativa che non sia quella, ossessivamente coatta, del guardare» e ancora «Gli spettatori sono progressivamente dislocati in un pubblico-massa, impossibilitato a dire, imbalsamato in una funzione ottica totalmente automatizzata» (Saccone, *L'occhio postumo*, cit., pp. 11-34).

²⁴ Riferendosi all'*Incendiario*, Fausto Curi sostiene in relazione alla carnevalizzazione della poesia che: «Nella misura in cui è ridotta a un livello di elementarità molto vicino al grado zero, l'antipoesia palazzeschiana si costituisce tutta sulla base dell'oralità. Il dialogo e la “parola raffigurata” ne sono elementi essenziali. [...] profanazione e dialogizzazione sono gli elementi costitutivi anche del *Codice di Perelà*, che va dunque inserito di pieno diritto in questa linea» (Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, cit., pp. 43-44).

²⁵ Il romanzo prende il nome dalla lirica *Gioco proibito* (*Lanterna*, 1907), dove la parola ‘riflessi’ compare tre volte a fine di verso; il romanzo è ideato nel 1906 ma redatto solo dopo la pubblicazione di *Lanterna* e pubblicato l'anno successivo per l'editore fittizio ‘Cesare Blanc’, il gatto dello scrittore. Dimenticato e quasi ripudiato dall'autore, trova, cambiando nome in *Allegoria di Novembre*, una seconda edizione solo con Vallecchi nel 1943 e una terza con Mondadori nel 1958; in questo medesimo anno la lirica *Gioco proibito* assume il titolo *:riflessi*. Le notizie sulla storia compositiva ed editoriale, così come le citazioni dalla versione originale del 1908, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 7-130, 1393-1460.

utilizzata permette di significare il testo in modi differenti:²⁶ per questa analisi si è scelto, attraverso un procedimento analogo, di leggere il testo attraverso il filtro della massa e del suo contrasto con l'individuo. Mentre nella prima parte (serio-tragica) si assiste al racconto in prima persona dell'ossessione patologica del principe nei confronti di quello che lui chiama 'incubo giallo',²⁷ cioè l'alterità rispetto all'individuo, nella seconda parte (comico-parodistica) trova spazio la prima grande rappresentazione palazzeschiana di un fenomeno di massa: la stampa scandalistica, di cui l'autore parodia lo stile retorico. Le voci della massa sono in questo testo identificabili con i singoli trafiletti. Il principe è scomparso e nessuno, tantomeno chi legge, sa che cosa gli sia successo; ciò nonostante il lettore si ritrova sommerso da un mare di ritagli di giornale che speculano sulla questione. Partendo dall'evento misterioso si diramano infatti numerose ipotesi del tutto infondate; in una prima fase le ipotesi vengono espresse al modo condizionale («[il Principe Valentino Kore] *si sarebbe ucciso* la scorsa notte nella sua villa di Bemualda»),²⁸ con avverbi dubitativi («forse»), verbi che denunciano incertezza («pare», «sembra») o insinuazioni sotto forma di domanda. In un secondo momento le ipotesi già formulate, pur senza aver trovato prove a sostegno, assumono uno status di verità, che permette ai giornali di elaborare su di esse ulteriori ipotesi relative ai dettagli; le ipotesi originarie vengono quindi espresse in termini di certezza («La scorsa notte, nella sua villa di Bemualda, in Toscana, *si suicidava* il Principe Valentino Kore»),²⁹ mentre le ipotesi ulteriori ripartono dall'incertezza («*Forse* per il suo stato di salute? *Pare* si sia esploso un colpo di revolver alla tempia»).³⁰ È solo dopo l'elaborazione delle ipotesi («S'ignorano completamente le cause del suicidio. *Sono forse da ricercarsi nelle finanze del Principe, sembra, molto avariate?*») ³¹ assunte in seguito come veritiere («*Sembrerebbe giustissima la versione per le cause finanziarie*, è ormai assodato che

²⁶ A titolo esemplificativo si ricordano Saccone (Antonio Saccone, «*Un giuoco complicato, molto complicato*» ovvero «*parole un pochino astruse ma molto notevoli*», in Id., *L'occhio narrante*, cit., pp. 35-68), che, riflettendo sulla focalizzazione, segnala il passaggio da «un'impostazione monodica e monoprospettica», caratterizzata da «macrosoliloquio, narcisistica introspezione, luttuosa ipertensione, uniformità stilistica», a «un'ammiccante polifonia e pluralità di punti di vista» che replica «con micromultiloqui e con un'ottica estroversa, frantumata in una molteplicità di fuochi e di registri tonali, che distorcono e svalutano ogni dramma coscienziale», permettendo un radicale ribaltamento di soggetto e oggetto; Sanguineti (Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1970, pp. 80-105), che stilisticamente ha parlato di «inevitabile caduta nel buffonesco o nell'ironia» di fronte alla presa di consapevolezza che «il sublime non è più tollerabile in alcun modo, se non nella sua dimensione rovesciata», e da ciò il bisogno di comporre una seconda parte che rovesci il senso di una prima che è ormai sentita come banale e stilizzata; Cangiano (Mimmo Cangiano, *L'uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi [1905-1915]*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011), che, da un punto di vista filosofico, vi legge una «sfiducia nelle possibilità di una ricerca (sempre nevrotica) della verità oggettiva», a cui segue l'accettazione umoristica della pluralità delle prospettive.

²⁷ Il colore giallo, per il quale Kore prova ribrezzo, è associato sistematicamente all'alterità di cui il protagonista ha nevrotico timore, in particolare: la «piccola bettola» del paese in cui si trova, i «tre pagliai» che finisce per incendiare e la sala da ballo della villa in cui risiede. Di simile parere è anche Cristina Terrile, *L'«incubo giallo» dei pagliai / Le origini di un'ossessione*, in Id., «*Sono gli altri che mi fanno diventare*», cit., pp. 55-79. Curiosamente, forse per un gioco del caso, la stessa stampa scandalistica di cui ora si tratterà, è chiamata, dall'inglese «yellow journalism», 'stampa gialla'.

²⁸ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 111.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 112.

il patrimonio del Principe versa in pessime condizioni)»³² che, operando una distorsione della realtà, si individuano le prove a sostegno di esse («La tenuta in Toscana costituiva prima una delle maggiori rendite del patrimonio, si trova ora in miserevoli condizioni, i poderi furono poco a poco quasi tutti venduti»);³³ tuttavia le ipotesi formulate dai giornali finiscono per confutarsi a vicenda («Sembra veramente che il patrimonio del principe Valentino Kore ascenda ancora a più di un milione. Le condizioni di disordine sono appunto dovute alla eccezionale noncuranza che il Principe aveva del denaro»)³⁴ e risultano in definitiva inconcludenti. Le ipotesi infatti si diffondono con una rapidità che dipende proporzionalmente dal grado di suggestione che sono capaci di suscitare nell'opinione generale e non dal loro grado di veridicità; anche questo aspetto è espresso linguisticamente dall'utilizzo di avverbi e locuzioni ridondanti (il caso suscita «vivissima impressione», «impressione grandissima», «vivo interesse», quindi si diffonde «rapidissimamente»). L'opinione generale, in questo modo, passa incessantemente da un'ipotesi all'altra: dal suicidio all'omicidio, dalla fuga improvvisa alla semplice «burla», fino a mettere in discussione il fatto stesso che il principe si sia mai recato nella villa familiare. Il testo si interrompe senza fornire una soluzione al mistero, lasciando intuire invece come il dibattito delle voci sia continuato estendendosi nel tempo e nello spazio (le tre voci finali riferiscono che la notizia si sta espandendo in Francia, Stati Uniti e Giappone) in un processo di speculazione che tende potenzialmente all'infinito. Palazzeschi, riassumendo, rappresenta quindi in modo mimetico il funzionamento di queste voci, ripetitive e formulari al punto da risultare caricaturali, portandolo alle estreme e comiche conseguenze, in modo da fornire al lettore il distacco necessario a ottenerne una consapevolezza straniata.

Sono di fatto certi i testi ai quali Palazzeschi fa riferimento, dal punto di vista sia stilistico che contenutistico, per la stesura dell'epistolario del Principe,³⁵ ma anche l'utilizzo degli articoli di giornale, pur rimanendo estremamente originale nell'uso che ne fa Palazzeschi, potrebbe avere una fonte di ispirazione diretta: *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, più nello specifico il capitolo VII, *Cambio treno*, nel quale il protagonista, di ritorno da Montecarlo, legge la notizia del proprio presunto suicidio. La notizia è riportata a blocchi, spezzata dalla narrazione in prima persona che la commenta, dando l'impressione al lettore di leggere l'articolo in modo graduale al pari del protagonista; eliminando artificiosamente gli intermezzi narrativi presenti nel testo originale, la notizia apparirebbe però in questa forma:

³² Ivi, p. 113.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 125.

³⁵ Al di là delle evidenti somiglianze con la «grande famiglia dell'estetismo internazionale fin de siècle» (Gino Tellini, *Palazzeschi*, cit., pp. 86-92), sono individuati come modelli l'opera di Remy de Gourmont e *Bruges la Morte* di Rodenbach, preso in lettura da Palazzeschi il 10 giugno 1907; capitale per approfondire la questione è certamente il saggio di Maria Carla Papini (Maria Carla Papini, *Un gioco di "riflessi": Aldo Palazzeschi e Remy de Gourmont*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1, pp. 116-130, 1997, poi raccolto in Id., *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2005).

SUICIDIO

Ci telegrafano da Miragno: Jeri, sabato 28, è stato rinvenuto nella gora d'un mulino un cadavere in istato d'avanzata putrefazione. Il molino è sito in un podere detto della Stia, a circa due chilometri dalla nostra città. Accorsa sopra luogo l'autorità giudiziaria con altra gente, il cadavere fu estratto dalla gora per le constatazioni di legge e piantonato. Più tardi esso fu riconosciuto per quello del nostro bibliotecario Mattia Pascal, scomparso da parecchi giorni. Causa del suicidio: dissesti finanziari.³⁶

Oltre allo stile giornalistico che, per ovvie ragioni, accomuna questo articolo ai trafiletti di *:riflessi*, si possono notare numerose somiglianze anche dal punto di vista del lessico e delle locuzioni utilizzate (in Palazzeschi si trovano i corrispettivi: «Giunge dalla Toscana un *telegramma*»,³⁷ «si recherà a momenti il Commissario di Pubblica Sicurezza seguito dalle *autorità*»,³⁸ «La villa rimane *piantonata* fino a nuovo ordine»,³⁹ «S'ignorano completamente le *cause del suicidio* [...] Disperazioni finanziarie? *Disperazioni finanziarie*»⁴⁰ e molti altri) e del contenuto: entrambi riferiscono una sparizione misteriosa, un presunto suicidio, l'azione delle autorità e la supposizione sulle cause finanziarie. Gli elementi accennati nell'articolo pirandelliano vengono sviluppati e arricchiti nel flusso di voci di Palazzeschi. I contatti fra i due romanzi, così come fra le opere dei due autori, in realtà non si fermano a questo dato e andrebbero indagati più a fondo,⁴¹ ma in questa sede è preferibile soffermarsi sull'origine della modalità. Si ha la certezza che Palazzeschi abbia letto *Il fu Mattia Pascal*, dal momento che risulta preso in prestito alla biblioteca del Gabinetto Vieusseux il 10 maggio del 1905,⁴² proprio a ridosso dell'ideazione e stesura di *:riflessi*. È possibile quindi ipotizzare che l'autore, notando il passo riportato, abbia intravisto delle potenzialità espressive latenti nell'utilizzo dell'articolo di giornale e abbia deciso di appropriarsene per deformarlo, estremizzarlo – l'aspetto parodistico e paradossale è sicuramente già presente in Pirandello, ma Palazzeschi, se così fosse, l'avrebbe spinto ben oltre la moderazione – e, soprattutto, moltiplicarlo fino a renderlo struttura e oggetto. La prima delle modalità di rappresentazione risulta essere di natura anti-narrativa (intesa come negazione dei modi narrativi tradizionali ereditati dal romanzo

³⁶ Le parole del testo, rimaneggiato in modo arbitrario eliminando ripetizioni e intermezzi narrativi, sono tratte da Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. 1, pp. 394-395.

³⁷ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 111.

³⁸ Ivi, p. 113.

³⁹ Ivi, p. 117.

⁴⁰ Ivi, pp. 113-114.

⁴¹ Entrambi i protagonisti, per esempio, sfogano le proprie frustrazioni su alcuni pagliai; si potrebbe inoltre dire che fra i principali temi affrontati nei due romanzi ci sia il problema della definizione dell'identità fra la percezione individuale e l'opinione dell'alterità; un'analisi puntuale potrebbe forse rintracciare ulteriori contatti. Palazzeschi in una lettera a Vallecchi del 1942, per un «difetto di memoria», scrive: «è un romanzo giallo avanti lettera, ed è avanti lettera pirandelliano, Pirandello non esisteva ancora nel 1907.»; la lettera è riportata in Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit. Sono da segnalare le somiglianze individuabili fra le poetiche dei due autori (come per esempio *Umore* e *Controdolore*, in Willi Hirdt, *Pirandello e Palazzeschi*, in *Palazzeschi europeo*, cit., e Alberto Godioli, *Laughter from Realism to Modernism. Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi e Gadda*, Londra, Routledge, 2020).

⁴² Oltre a questo, di Pirandello risultano in prestito: *Befte della morte e della vita* (5 maggio 1904) ed *Erma bifronte. Novelle* (21 maggio 1907). Nella biblioteca personale di Palazzeschi si trova anche Angioletti Giovanni Battista, *Luigi Pirandello, narratore e drammaturgo*, Torino, ERI, 1958. Difficilmente la comparsa con tale frequenza di un autore può essere casuale.

ottocentesco) e addirittura anti-letteraria (il ‘collage’ di ritagli di giornale non è certo una forma letteraria, a differenza dell’epistolario della prima parte del romanzo). Se da un lato questo espediente si sposa molto bene con la volontà di sperimentare nuovi strumenti in ambito letterario, tanto da essere un ottimo antecedente dell’avanguardia in senso stretto,⁴³ dall’altro potrebbe rivelare la rudimentalità dei mezzi narrativi di un autore che affronta per la prima volta il romanzo (Palazzeschi fino a quel momento ha pubblicato solo poesia e forse scritto, per prova, qualche abbozzo di teatro). La profonda insoddisfazione stilistica di Palazzeschi per il proprio romanzo è evidente prima e dopo la sua pubblicazione, come si evince rispettivamente dai carteggi con Moretti⁴⁴ e Marinetti;⁴⁵ *:riflessi* si rivela un insuccesso e viene criticato sia in privato che in pubblico per i difetti della sua prosa.⁴⁶ La delusione è tale da spingere l’autore a ripudiare il romanzo per lungo tempo: questo viene infatti ripubblicato solo nel 1943, dopo un faticoso lavoro di restauro stilistico durante il quale Palazzeschi lo definisce ‘zoppicante’ («Quello che zoppica»);⁴⁷ e in seguito nel 1958, edizione nella cui già citata *Premessa* si giustifica la presenza del testo giovanile nonostante la «forma che risente in certo modo il gusto di quel tempo e che non doveva essere poi l’espressione giusta della mia personalità».⁴⁸ Ciò a cui si riferisce l’autore non è solo la patina stantia di tardo-decadentismo che caratterizza il testo, ma anche la giovanile incertezza tecnica, quando non grammaticale e sintattica, che lo rende spesso traballante – e sono questi i due elementi su cui Palazzeschi tenta di agire nelle due riedizioni della maturità. Potrebbe in questo senso non essere casuale la scelta, per entrambe le parti del romanzo, di forme prosastiche che, in una certa misura, richiedono minore sorveglianza: se nella seconda parte si hanno infatti dei brevi trafiletti, sintatticamente elementari e scritti nel registro tipico della stampa scandalistica, nella prima è invece utilizzata la forma epistolare, la quale consente e giustifica, fra le varie forme romanzesche, una maggiore tendenza all’oralità. La modalità di rappresentazione delle voci di *:riflessi* raggiunge ad ogni modo l’effetto stilistico ricercato (straniamento comico), ma rimane in definitiva un esperimento casuale, un *unicum* che non può essere riproposto né tantomeno assunto a mezzo narrativo stabile.

⁴³ Palazzeschi ha a posteriori parlato di «romanzo liberty» per definirne lo stile, in Aldo Palazzeschi, *Premessa*, in Id., *Opere giovanili*, cit. Sono diversi i critici che hanno visto nella seconda parte del romanzo una manifestazione prematura della sperimentazione avanguardistica, per esempio Luciano De Maria, *La nascita dell’avanguardia*, cit., pp. 153-160.

⁴⁴ Moretti prima della pubblicazione scrive all’amico: «Mi dispiace sentire che tu parli con tanta leggerezza della tua opera. [...] Tu dici di inviarmelo perché “non sai che fartene?”», in Marino Moretti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio I (1904-1925)*, cit., pp. 100-101.

⁴⁵ Inviandolo a Marinetti, Palazzeschi lo definisce «l’aborto di un romanzo», in Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio. Con un’Appendice di altre lettere a Palazzeschi*, Milano, Mondadori, 1978.

⁴⁶ Moretti stesso per primo scrive di «deficienza - come debbo dire? - stilistica», in Marino Moretti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio I (1904-1925)*, cit., p. 133.

⁴⁷ Palazzeschi scrive spesso a Vallecchi, suo editore, per informarlo sull’avanzamento dei lavori della ristampa dei romanzi che confluiranno nel primo volume della sua opera omnia. Le lettere in questione sono riportate in Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 1393-1459.

⁴⁸ Aldo Palazzeschi, *Premessa*, in Id., *Opere giovanili*, cit., pp. 2-3.

Nel passaggio fra la prima parte e la seconda di *:riflessi* si può, alla luce di queste considerazioni, individuare il momento in cui avviene il fondamentale ribaltamento di prospettiva nel rapporto individuo-massa: dalla tragica univocità delle lettere si passa alla molteplicità comica dei trafiletti, il focus non è più sull'ossessione dell'individuo nei confronti dell'alterità di massa, ma sull'ossessione della massa per l'individuo. Il cambio di prospettiva determina per la prima volta l'esigenza di una forma adatta a rappresentare tale molteplicità, ed è cercando questa forma che Palazzeschi abbandona la propria poetica tardo-decadente per lanciarsi verso la sperimentazione (proto-)avanguardista. La priorità gerarchica, stando a questo primo stadio, appartiene quindi al rapporto individuo-massa, il quale, modificando la propria natura, determina l'inizio della ricerca palazzeschiana sulle modalità di rappresentazione della massa stessa e, consequenzialmente, impone un cambiamento macro-stilistico.

4.2 Per il secondo stadio si è scelto di analizzare *Il codice di Perelà* (1911)⁴⁹ e il breve racconto *La bomba* (1913).⁵⁰ Il primo testo, attraverso la parabola cristologico-nietzschiana del protagonista, mette in luce il fanatismo e la volubilità delle masse in ambito politico; il secondo è una sorta di *divertissement*, che gioca sulla suggestione per cui un cesto di fichi, nell'allucinazione collettiva di una folla, può facilmente trasformarsi in un ordigno esplosivo. Entrambi i testi sono accomunati da una scrittura ibrida, frutto della fusione organica della forma romanzesca e della forma teatrale: è cioè presente una narrazione in terza persona che si alterna a lunghe sequenze di discorso diretto, nettamente predominanti, che simulano la forma di un copione teatrale. La progressione della storia avviene infatti prevalentemente per scene, cui la narrazione funge pressoché da sostegno. *La bomba* ha una struttura simile ma molto più semplice: il racconto è composto da una serie di scenette comiche, intramezzate da brevi righe di narrazione, che segnalano l'entrata in scena e il movimento all'interno di essa dei personaggi,⁵¹ con l'esclusione del primo – «I primi a vederla furono due pensionati comunali affetti da gotta»,⁵² che tramite l'utilizzo del pronome enclitico fa intendere come il narratore stia ironicamente assumendo il punto di vista dei «due pensionati», inducendo anche il lettore a credere

⁴⁹ La prima idea del romanzo la si fa risalire addirittura al 1908, quando è annunciato come «prossimamente» in *:riflessi*, mentre per la composizione del testo si può considerare attendibile quanto indicato in calce alla prima edizione: «Firenze, 1908-1910»; la seconda edizione arriva nel 1920 per Vallecchi editore; sempre per Vallecchi sono nel 1943 la terza edizione, all'interno della raccolta *Romanzi straordinari* e nel 1954 la quarta, con il cambio di titolo in *Perelà uomo di fumo*; il testo trova finalmente pace nel 1958 con l'edizione per Mondadori all'interno di *Opere giovanili*, dove è riacquisito il titolo originale. Le notizie sulla storia compositiva ed editoriale, così come le citazioni dalla versione originale del 1911, sono tratte da Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 137-352, 1461-1522.

⁵⁰ Il racconto è pubblicato per la prima volta sulla rivista «Lacerba» (I, 3) l'1 febbraio 1913 e confluisce nel 1921 nella raccolta *Il re bello*; fra i pochi superstiti al rifiuto dell'autore, il testo viene inserito nell'edizione definitiva di *Tutte le novelle* del 1957. Le notizie sulla storia editoriale, così come le citazioni, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1975, pp. 454-458, 961-974.

⁵¹ Il cesto di fichi si trova infatti al centro della piazza cittadina, intorno al quale gradualmente, con l'arrivo di diversi personaggi, si crea una folla.

⁵² Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., pp. 454-458.

che il cesto contenga una bomba –, tutti gli altri intermezzi narrativi appaiono infatti scarni e simili a didascalie da copione teatrale («Giunse una servuccia che stiracchiava una bambina per il braccio»),⁵³ seppur al passato remoto invece che al tempo presente. *Il codice di Perelà* contiene invece una maggiore complessità di combinazioni fra le due forme: i primi quattro capitoli (*L'utero nero*, *Il thè*, *Dio e Il Ballo*) sono scritti integralmente come macro-sequenze dialogiche, alternando monologhi (sia di Perelà che dei vari personaggi che incontra) a scambi corali di battute; nel primo (*L'utero nero*) sono presenti anche due brevi monologhi interiori di Perelà, sulla guerra e sull'amore, in prima persona; in apertura del quinto (*Visita a Suor Mariannina Fonte. Suor Colomba Mezzertino...*) compare il primo breve spazio narrativo, che però lascia subito il posto alla riproduzione del testo di una lettera, dopo la quale ricomincia il dialogo (che prosegue poi per i due successivi, *Ala e Il Prato dell'Amore*); nell'ottavo (*Iba*) un altro breve spazio narrativo precede il lungo monologo della guida di Perelà attraverso i luoghi del regno, che continua ininterrotto, se non si considerano le fugaci domande dell'uomo di fumo, nei due successivi (*Villa Rosa e Delfo e Dori*, quest'ultimo è chiuso da poche righe di narrazione); l'undicesimo (*La fine d'Alloro*) presenta invece una narrazione all'interno della quale sono inseriti scambi corali di battute, mentre il successivo (*Il Consiglio di Stato*) è di nuovo integralmente dialogico; dodicesimo e tredicesimo (*Perché?* e *L'Indisposizione di Perelà*) sono invece, pur contenendo al loro interno dialoghi, la parte più stabilmente narrativa del romanzo, nella quale, oltre alla descrizione dei fatti, sono riportate, sempre in terza persona, le riflessioni intime di Perelà e i pensieri della massa (quest'ultimo aspetto avrà un importantissimo sviluppo nello stadio successivo); infine, negli ultimi due capitoli (*Il Processo di Perelà e Il Codice di Perelà*), si trovano una prima parte narrativa e una seconda dialogica.⁵⁴ Entrambi i testi analizzati possiedono un alto grado di implicito: dove è assente la narrazione, pressoché ogni informazione (spazio, tempo, azioni, etc.) deve essere infatti dedotta dal lettore, con uno sforzo di ricostruzione attiva di senso, dai dialoghi che ha di fronte; persino le singole battute sono prive di qualsiasi segnalazione che indichi l'identità di chi sta parlando; la narrazione fa appunto da sostegno nei punti del testo in cui l'implicito non è altrimenti sopportabile e il dialogo da solo non è sufficiente a rappresentare la realtà. Per comprendere a fondo tale aspetto è importante chiarire che, quando si parla di 'romanzo-teatro', non si tratta di un banale scambio di denominazione – Palazzeschi non ha scelto di scrivere un copione teatrale e chiamarlo 'romanzo' per semplice provocazione –, né tantomeno di una goffa giustapposizione: la fusione organica delle due forme consiste nello sfruttamento di alcune potenzialità espressive insite nella forma teatrale all'interno della forma romanzesca.⁵⁵ Il teatro è infatti una combinazione di arti diverse che ha

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Si ricorda che, nell'edizione del 1958, ai capitoli elencati si aggiunge anche il brevissimo *Villino Colibrì*, mentre l'ultima pagina de *Il Codice di Perelà* (il capitolo) si separa per diventare autonoma in *Sua Leggerezza Perelà*.

⁵⁵ Saccone, citando a sua volta Cesare Segre, parla di «incastonamento del diegetico nel mimetico» (Antonio Saccone, *Il codice della leggerezza*, cit., pp. 69-120).

vita solo nella dimensione performativa, mentre il copione è solamente il riferimento scritto della sua componente verbale. Il copione teatrale è quindi scritto, ma la sua esecuzione, al pari della sua fruizione da parte del pubblico, avviene, tramite la recitazione, combinata con le altre arti, all'interno della messa in scena. Il romanzo-teatro di Palazzeschi, al contrario, è scritto e rimane testuale, in quanto la sua esecuzione avviene tramite la sola lettura. Perciò, nonostante il romanzo-teatro apparentemente somigli a un copione teatrale, è completamente diverso il modo in cui se ne usufruisce, così come, di conseguenza, l'effetto che esso provoca nel lettore. La differenza più rilevante è che nella rappresentazione teatrale gli impliciti del testo vengono sciolti dalle componenti non testuali, mentre nel *Codice di Perelà* essi permangono alla lettura. Se nel copione l'implicito è un aspetto connaturato alla strumentalità del testo, nel romanzo-teatro diventa scelta stilistica, finalizzata, per quanto concerne la sola rappresentazione delle voci della massa, a mimare la spersonalizzazione dell'individuo che entra a far parte di una folla. In questo secondo stadio, ogni singola battuta di un dialogo corrisponde infatti alla voce di un individuo: se l'implicito relativo all'identificazione di chi sta parlando può essere sciolto dal lettore quando le battute appartengono a personaggi che agiscono come individui, ciò non può avvenire quando le battute sono espresse da insiemi di personaggi che agiscono come coralità. Le battute di questa specifica tipologia sono le voci della massa. Queste sono appunto indefinibili e procedono in gruppo, come gli individui che, formando una folla, rinunciano alla propria autonomia e non sono più identificabili se non in quanto parte dell'entità collettiva. Nella *Bomba*, intorno al cesto di fichi, si raduna una folla composta da personaggi chiaramente definiti al momento della loro comparsa in scena («due pensionati», «una servuccia», «un ragazzo di macelleria», «un barocciaio, un frate e due ragazze linfatiche»), i quali, entrando nel gruppo, perdono qualsiasi connotazione. Nel *Codice di Perelà* sono numerose le folle: le signore intorno al pozzo e i gentiluomini alla corte del re (*L'utero nero*); le dame della stessa (*Il thè e Il ballo*), che transitano continuamente dalla condizione individuale a quella collettiva, e viceversa; la corte riunita intorno ai resti carbonizzati del vecchio servitore (*La fine d'Alloro*); il pubblico del processo (*Il processo di Perelà*) e il gruppo di persone che sul finale trova la cella vuota (*Il codice di Perelà*). La relazione di continuità fra la prima e la seconda modalità di rappresentazione delle voci della massa si regge sul fatto che le caratteristiche in precedenza attribuite alla speculazione dei trafiletti di :*riflessi* sottendono anche alla formazione dei gruppi di battute corali dei testi del secondo stadio:

- [Perelà] Allora, sotto l'azione del fuoco, io sarei giorno per giorno carbonizzato lentissimamente, trasformato, trasformato nel lungo volgere degli anni, fino a rimanere intatto ma di compattissimo fumo. *Fu questa la più accurata purificazione che il fuoco abbia mai compito sopra la carne?*

- *Purificazione!*

- *Purificazione!*

- *Purificazione!*

- è così, è così.

- Ma sì, sì è così.

- La purificazione!
- [...]
- Tanto à vissuto uomo e tanto gli ci è voluto...
- Per purificarsi.
- Infatti! Trentatré anni di peccato ne vogliono trentatré di penitenza.
- Voi siete, signor Perelà, un uomo purificato, e questo vi renderà ai nostri occhi un essere privilegiato ed eccezionale.⁵⁶

La folla sta cercando di significare l'ambigua natura del protagonista attraverso numerose ipotesi e, fra queste, si impone sull'opinione generale, per il maggiore grado di suggestione che è in grado di provocare, e non per la sua maggiore veridicità, quella che interpreta il fumo come segno di purificazione. Su questa ipotesi, assunta immediatamente a certezza, si sviluppa la convinzione collettiva che Perelà sia il messia cui affidare la stesura di un nuovo codice di leggi per il regno. Il meccanismo di progressione delle ipotesi è quindi il medesimo, cambia però, col variare della forma (articoli di giornale nel primo stadio e dialoghi nel secondo), la lingua utilizzata:⁵⁷ mentre nei trafiletti di *riflessi* per rappresentare le voci della massa essa si adatta alla retorica scandalistica, nei testi del secondo stadio assume le caratteristiche tipiche dell'oralità: sintassi molto semplice, lessico di registro colloquiale (con tendenze al turpiloquio), replicazioni tipiche dell'oralità e un utilizzo intenso di segni interpuntivi esclamativi per dare enfasi 'gestuale' alle parole. Per indagare sull'origine di tale scrittura ibrida, è importante definire quale sia il rapporto che lega Palazzeschi al teatro. Sin da giovane l'autore è frequentatore del mondo teatrale (anche del teatro di varietà: nel 1902 assiste al caffè concerto "Alhambra"), tanto da decidere di iscriversi, nel 1903, alla Regia Scuola di Recitazione "Tommaso Salvini" di Firenze, diretta da Luigi Rasi. Studia per tre anni e debutta con la compagnia "Talli & Soci" al Teatro Duse di Bologna nel 1906, abbandonando però la carriera teatrale poco dopo. L'esperienza del teatro, seppur breve e fallimentare, rappresenta tuttavia per Palazzeschi il primo importante contatto con il mondo della scrittura e della letteratura in generale.⁵⁸ È inoltre utile tenere in considerazione la 'teatralità' dei testi di Palazzeschi, che negli anni hanno prodotto numerosi adattamenti.⁵⁹ Prima ancora che in prosa, la forma teatrale ha in realtà un'applicazione in poesia: nella raccolta *L'incendiario* (1910)⁶⁰ è infatti frequente l'utilizzo del dialogo, che, pur considerando la divisione in versi e l'aspetto rimico, si configura in modo analogo rispetto a quanto avviene nel *Codice di Perelà*. Liriche

⁵⁶ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 149-150

⁵⁷ Già Saccone individua una continuità fra l'uso del «si dice» impersonale delle precedenti opere e quello del discorso diretto del *Codice di Perelà* (*Ibidem*).

⁵⁸ Per i rapporti biografici e non solo fra Palazzeschi e il teatro: Gino Tellini, *Le muse inquiete dei moderni, Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Roma, Storia e Letteratura, 2006 e Alessandro Tinterri, *L'incendiario a teatro*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001*, a cura di Gino Tellini, Firenze, Olschki, 2002.

⁵⁹ Maramai fa un elenco esaustivo di tutti gli spettacoli teatrali nati dall'adattamento di testi palazzeschi; Fernando Maramai, *Palazzeschi drammaturgo e precursore del teatro sintetico*, in «Il Castello di Elsinore», XXV, 66, 2012, pp. 79-102.

⁶⁰ Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002.

come *L'incendiario*, eponima della raccolta, e *La fiera dei morti* in particolare possono essere analogamente definite poesia-teatro.⁶¹ Tenendo conto della lunga lavorazione del *Codice di Perelà* (1908-1910), di fatto contemporanea a quella dell'*Incendiario*, si può ipotizzare che i due esperimenti di fusione, romanzo-teatro e poesia-teatro, siano frutto di una medesima volontà e abbiano viaggiato di pari passo influenzandosi a vicenda. Ci sono inoltre prove di un interesse produttivo in campo strettamente teatrale. Nel luglio del 1910, nel pieno dei lavori sul *Codice di Perelà*, Palazzeschi accenna a Marinetti uno dei propri progetti futuri:

E sto accanitamente mulinando l'opera del nuovo teatro che sconvolga tutto, che non à nulla a che fare dai Greci a noi. Ma siccome questa sarà addirittura insultata bisogna aspettare e metter fuori Perelà nel quale, qualunque cosa si possa dire, sfido l'oste a voler negare l'ingegno.⁶²

Nel marzo dell'anno successivo, la situazione sembra invariata:

Ora sono occupatissimo, debbo dentro primavera-estate finire il mio ultimo definitivo libretto di versi col quale dò addio alla musa spicciola. [...] Se tu mi prometti di non dir nulla con nessuno ti dirò che *si tratta del teatro futurista*. Guarda che ci terrei ad essere il primo a metter fuori un dramma futurista. Per l'originalità non temo rivali. Mi sono ispirato nel teatro Greco e in Shakespeare esclusivamente e mi sono portato nel campo moderno con mezzi strabliantemente nuovi. [...] I *Drammi Futuristi* sono 4 e sono quasi sicuro che non passeranno inosservati, non lo possono assolutamente. Guarda che non ci sono delle pazzie, i mezzi sono nuovi ma perfettamente equilibrati.⁶³

Marinetti risponde: «Parleremo anche di tutti i tuoi progetti, che sono interessantissimi, e di altri nostri, pure rivolti al teatro. La discussione sarà certamente proficua». A giugno Palazzeschi chiede: «E il teatro? C'è nessuno che prepara drammi?».⁶⁴ Il carteggio tace da luglio 1911 (in cui si discute di un incontro fra i due a Firenze) a gennaio 1912, quando Marinetti accenna per l'ultima volta ai *Drammi Futuristi*: «Intanto, mandami il volume di poemi di cui mi parlavi, e quell'altro di piccoli drammi, invece di bruciarli, cosa che farai, spero, soltanto a parole».⁶⁵ Il volume non viene mai pubblicato e non si può sapere con certezza se i testi di cui si parla nel carteggio siano stati effettivamente dati alle fiamme; ipotesi accattivante è che essi abbiano trovato un differente percorso di pubblicazione,

⁶¹ Curi, analizzando dal punto di vista semiotico il processo per cui nelle poesie dell'*Incendiario* si assiste al trasferimento di interesse dal soggetto verso l'alterità esterna ad esso, afferma che: «La straordinaria originalità della poesia di Palazzeschi deriva dunque principalmente da una doppia violazione della norma che presiede alla comunicazione poetica tradizionale, e cioè dalla radicale desublimazione stilistica e dalla drastica riduzione della soggettività a favore dell'alterità. L'organizzazione formale del messaggio poetico palazzeschiano, infatti [...], non è mai il risultato dell'azione linguistica di un emittente che opera in una condizione di separatezza e di solitudine psicologica e già da tale sua condizione è portato a sublimare la propria esperienza come esperienza in qualche modo eccezionale, ma è piuttosto il prodotto dell'interagire dell'emittente del messaggio con i suoi destinatari e/o della sostituzione dell'unico emittente istituzionalmente proprio del messaggio con una pluralità di emittenti. Si tratta pertanto di una poesia almeno tendenzialmente transletteraria, e transletteraria in due sensi: da un lato si apre verso la conversazione orale, da un altro lato verso il teatro» (Fausto Curi, *Perdita d'aureola*, cit., pp. 104-105).

⁶² Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio. Con un'Appendice di altre lettere a Palazzeschi*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 18-19.

⁶³ Ivi, pp. 39-41.

⁶⁴ Ivi, p. 56.

⁶⁵ Ivi, p. 61.

magari in rivista. Questo potrebbe essere proprio il caso del racconto *La bomba*, uscito su «Lacerba» all'inizio del 1913.⁶⁶ Alla luce del carteggio con Marinetti, Palazzeschi sembra essere il primo a portare all'interno del Futurismo la volontà di rinnovare il teatro e l'utilizzo di quelle forme dialogiche che poi nella teorizzazione del movimento verranno definite 'sintetiche'. È in questo senso importante comprendere come l'attività delle avanguardie storiche non sia mai completamente individuale, ma frutto di un'elaborazione e uno scambio collettivo. Sarebbe ingannevole compiere l'equazione 'futurismo = marinettismo' e considerare gli altri scrittori come semplici e momentanei complementari o discepoli, dal momento che lo stesso Marinetti, come ispirò gli altri membri del movimento, così fu da loro, compreso Palazzeschi, ispirato.⁶⁷ La teatralità delle opere di Palazzeschi, pur distanziandosi fortemente per intenti dagli altri scrittori del movimento,⁶⁸ si inserisce infatti pienamente nella logica teatralizzante di buona parte del Futurismo e dell'avanguardia storica in generale. Il primo manifesto futurista sul teatro, dove compare per la prima volta il concetto di «sintesi», è il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*⁶⁹ del 1911, firmato anche da Palazzeschi, quando Marinetti non ha ancora scritto opere teatrali futuriste (*Roi Bombance* e *Poupées électriques* sono precedenti alla fondazione del movimento); è però da notare come anche in *Mafarka il futurista* (1909 in francese, 1910 in italiano), seppur in modi differenti, sia già presente un piccolo esperimento di teatro nel romanzo.⁷⁰ Frutti di un'elaborazione comune, nascono da un incontro fra Palazzeschi e Marinetti a Livorno nell'estate del 1913 i manifesti *Il teatro di varietà* e *Il controdolore*.⁷¹ Dello stesso periodo è l'opuscolo *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, nel quale Marinetti scrive:

Spirito rivoluzionario e assolutamente futurista in tutte le sue opere, Palazzeschi diede, nel suo *Codice di Perelà*, il primo *romanzo sintetico*,⁷² senza legami né ponti esplicativi, senza quei capitoli grigi pieni di belle zeppe necessarie, nelle quali Flaubert si rammaricava di aver sciupato tanto ingegno. [...] ⁷³

⁶⁶ Di questo avviso è Maramai (Fernando Maramai, *Palazzeschi drammaturgo e precursore del teatro sintetico*, cit., p. 89), che propone questa soluzione per *Tre diversi amici e tre liquidi diversi*, *L'uomo e il serpente*, *L'uomo e lo specchio*, *Una famiglia*, ed altri estratti dalla rubrica *Spazzatura*, tenuta sempre su «Lacerba».

⁶⁷ Sull'intera questione dei rapporti di reciproca influenza fra Palazzeschi e Marinetti/Futurismo, scrive già Fausto Curi, nei termini di un «convergere verso il "teatro" di tutta l'arte futurista», dissacrante e desublimante, che trova la sua prima e «massima realizzazione» nei testi fortemente dialogici dell'*Incendiario* (Curi, *Perdita d'aureola*, cit., pp. 105-120).

⁶⁸ Per Saccone c'è una sostanziale differenza fra la poetica esaltante ed esaltata di un Marinetti e quella di totale negazione nichilista di Palazzeschi, che affidandosi alla plurivocità afferma relativismo e incertezza (Saccone, *Il codice della leggerezza*, cit., pp. 69-120).

⁶⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, in *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008.

⁷⁰ Ci si riferisce ai dialoghi fra Mafarka e Langurama nel capitolo *Gl'ipogei* e fra Gazurmah, Le Brezze Beffarde e Gli Echi in *La nascita di Gazurmah. L'eroe senza sonno*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista*, Perugia, Francesco Tozzuolo Editore, 2022.

⁷¹ Sempre nei *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008.

⁷² Il concetto, fondamentale per la poetica del movimento fino ai suoi ultimi anni, viene definito in uno scritto teorico relativo al romanzo solo nel 1939, con il manifesto *Il romanzo sintetico*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968.

⁷³ Ivi, pp. 62-65.

La definizione di «sintetico» si riferisce proprio alla forma ibrida del romanzo-teatro, che viene innalzato a capostipite di un nuovo genere. La teorizzazione definitiva del *Teatro sintetico futurista* avviene però solo nel 1915, quando Palazzeschi ha già abbandonato il movimento. Il manifesto è infatti firmato da Marinetti, Corra e Settimelli, i quali omettono fra i precursori proprio Palazzeschi. Questi, nello stesso anno, tiene su «Lacerba» la rubrica *Spazzatura*,⁷⁴ dalla quale non risparmia attacchi diretti e personali ai propri ex-compagni. Con questa rubrica Palazzeschi si propone di pubblicare i «fondi di magazzino» della propria produzione letteraria, fra i quali possono essere rintracciati altri testi, oltre alla *Bomba*, la cui origine è per ipotesi riconducibile ai *Drammi futuristi* mai pubblicati. È quindi possibile che la pubblicazione di simili testi possa essere stata una provocazione in risposta all'esclusione dal novero dei precursori del teatro sintetico. La forma romanzo-teatro, pur con importanti differenze rispetto al *Codice di Perelà*, verrà utilizzata spesso nella narrativa del movimento nei due decenni successivi, producendo anche risultati interessanti, ma Palazzeschi non ne rivendicherà mai la paternità o il primato. Sempre ragionando sulle informazioni dedotte dal carteggio, si possono inoltre elaborare due ulteriori riflessioni sulle fonti dichiarate da Palazzeschi per la realizzazione dei *Drammi*: il «teatro Greco» e «Shakespeare». In primo luogo, il tragico che caratterizza entrambe le fonti può essere servito da materiale per il ribaltamento umoristico di Palazzeschi, che trova il proprio culmine teorico nel *Controdolore* e avrà riverbero – si è già ricordato come il manifesto in questione sia frutto di un'elaborazione comune – sull'intera poetica del movimento futurista. Certamente in Marinetti e più generalmente nel Futurismo era già presente l'aspetto parodistico, ma la tendenza ludica e il «ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange»⁷⁵ nasce solo con Palazzeschi. In secondo luogo, la conoscenza diretta del teatro greco da parte dell'autore permette di stabilire un parallelismo fra i gruppi di battute corali palazzeschiani di cui si è ragionato e il coro del teatro greco: entrambi gli elementi, infatti, in quanto rappresentativi di una determinata collettività, si fanno portatori di valori collettivi e si rapportano con l'individualità degli attori principali. Terminata l'analisi di questa seconda modalità di rappresentazione, si può compiere un primo confronto con la modalità precedente (anti-narrativa e anti-letteraria). L'utilizzo dell'ibrido romanzo-teatro è un espediente, al pari dei trafiletti di *riflessi*, di natura anti-narrativa, poiché sostituisce alla narrazione tradizionale la progressione scenica, ma fortemente letteraria, dal momento che utilizza forme, pur rielaborate in modo estremamente innovativo, appartenenti al contesto letterario tradizionale. Il romanzo-teatro, alla prova testuale, si rivela un mezzo molto più solido e maturo: pur sottraendosi nuovamente al confronto diretto con una prosa 'normale', esso è in grado di reggere una narrazione prolungata e complessa, che solo in alcuni brevi tratti necessita di sostenersi su modalità di racconto tradizionali, le quali offrono, al contempo, il vantaggio di creare particolari effetti di contrasto e mescolanza. La

⁷⁴ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., pp. 1305-1350.

⁷⁵ Ivi, p. 1224.

seconda modalità di rappresentazione delle voci si dimostra, nello specifico, molto efficace nel riprodurre nello stile le caratteristiche della massa e nel creare l'effetto di straniamento comico. Tuttavia, nonostante il notevole risultato, – spesso oggi ricordato, per quanto riguarda il *Codice*, come il massimo raggiungimento dell'avanguardia storica italiana nell'ambito della prosa narrativa – Palazzeschi si dimostra insoddisfatto della propria creatura. Già dagli ultimi mesi a ridosso della pubblicazione, come testimoniato dai carteggi privati, l'autore lascia intendere come il *Codice di Perelà* sia «un romanzo pieno di idee grandiose», ma percepito da lui stesso come «non bello di stile, né organico in nulla»,⁷⁶ che necessita un «lavoro di lima» nonostante abbia raggiunto l'effetto desiderato «anche a furia di bastonate».⁷⁷ A causa di questa stessa irregolarità – che solo a partire dagli anni Cinquanta verrà rivalutata –,⁷⁸ il romanzo viene accolto freddamente da pubblico e critica, gettando nello sconforto Palazzeschi («Sto già preparando il libro di poesie che verrà fuori in autunno per ravvivare un po' il bel fiascone del romanzo. Non è piaciuto a nessuno! Non avrei mai creduto che il mio *Perelà* avesse così poco potere persuasivo»)⁷⁹. Forse è proprio l'insuccesso del romanzo a spingere l'autore ad abbandonare così repentinamente il progetto dei *Drammi futuristi* (di cui *La bomba* è, come ipotizzato, una sopravvivenza), probabilmente simili nella forma, per evitare un fallimento analogo. A partire dal 1912, Palazzeschi comincia a pubblicare su varie riviste numerose novelle, la maggior parte delle quali confluirà nella raccolta *Il re bello*, ideata già a questa altezza temporale, ma pubblicata solo nel 1921: l'autore considera tali testi come una sorta di laboratorio di potenziamento della propria prosa, da anteporre alla prova di un successivo romanzo («Io dunque lavoro, scrivo delle novelle per prepararmi così a riaffrontare il romanzo dopo aver ottenuto un pubblico e avere ottenuta da me una certa sicurezza di riuscita.»)⁸⁰. Le novelle della raccolta, con l'esclusione dei testi riconducibili ai *Drammi*, presentano infatti una prosa molto più tradizionale, sintomatica di una ricerca formale in direzione opposta rispetto alle sperimentazioni del *Codice di Perelà*. Lo stesso vale per le due successive edizioni del romanzo (1920 e 1943), che modificheranno il testo proprio nel tentativo di 'normalizzarne' lo stile espungendo le caratteristiche spiccatamente orali e dialogiche.

In questo secondo stadio, il rapporto fra individuo e massa rimane invariato rispetto al ribaltamento di prospettiva che era avvenuto nella seconda parte di *:riflessi:*: ad essere beffata dall'individuo è sempre la massa, le cui voci vengono rappresentate in modo efficace tramite i gruppi di battute corali del romanzo-teatro. A non essere soddisfacente, per la personale percezione dell'autore e del pubblico coevo, è però il

⁷⁶ Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio*, cit., p. 18.

⁷⁷ Ivi, pp. 33-34.

⁷⁸ Il principale fautore di questa inversione è certamente Luigi Baldacci, che, per primo, con i suoi numerosi saggi e articoli (capitale rimane l'intervento del 1956 su «Belfagor», poi raccolto in volume: Luigi Baldacci, *Aldo Palazzeschi*, in Id., *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Ottocento e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 142-169) ha determinato una rivalutazione storica del 'Palazzeschi avanguardista' rispetto al 'Palazzeschi realista'.

⁷⁹ Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi, *Carteggio*, cit., pp. 47-48.

⁸⁰ Ivi, p. 63.

risultato macro-stilistico: la fredda accoglienza subita dal romanzo, sommata alle insufficienze di cui Palazzeschi per primo sembra accusarlo, portano probabilmente a un abbandono dello sperimentalismo di questa seconda modalità. Fra anni Dieci e Venti, l'autore lavora infatti per costruirsi una prosa più stabile e meno stravagante, che cerchi di superare la tradizione dall'interno senza ricorrere ad espedienti di natura strettamente avanguardista. Se quindi il rapporto individuo-massa rimane stabile, si inverte il rapporto gerarchico vigente fra esigenze macro-stilistiche, questa volta determinanti, e modalità di rappresentazione.

4.3 Per quanto riguarda la circoscrizione del terzo stadio si apre una questione, più complessa, su cui è bene ragionare prima di procedere. Si è scelto di analizzare due capitoli dei *Fratelli Cuccoli* (1948)⁸¹ e il racconto *La signora dal ventaglio* (1951):⁸² come appare evidente dalle date, fra il secondo e il terzo stadio si interpone un lungo periodo di tempo (circa una trentina d'anni) durante il quale vige una sorta di 'silenzio' delle voci della massa. Nel mezzo ci sono la Prima guerra mondiale – trauma sociale e personale, testimoniato in *Due imperi... mancati* (1920) – e la dittatura fascista – raccontata da Palazzeschi nel secondo libro memoriale, *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945* (1945) –; ricordando l'attesa del popolo romano per Mussolini, che si deve affacciare, per la prima volta, dal balcone di Piazza Venezia, Palazzeschi infatti scrive:

*Disse taluno che il palazzo era stato di recente acquistato da una società di pompe funebri, e altri da un grande bazar, un bazar di ricordi che a quel modo iniziava la mostra delle proprie mercanzie. Altri, parlando denso quanto generico, e misteriosissimo, che sul piazzale si sarebbe svolto un austero rito, e altri invece una corrida, e che quello era il palco destinato alle autorità; altri infine, che proprio lì si stava preparando una rappresentazione di burattini di eccezionale interesse. E non appena sul parapetto medesimo, alla sinistra dell'osservatore venne depositato un randello di ottimo, sicuro legno, tutti sussultarono in coro aspettando di vedervi apparire Fagiolino, l'amato eroe del popolo bolognese. Roma è una città ricca di voci, e non passa giorno che ciascuno non ne raccolga parecchie. [...] E una voce si levò finalmente, a spazzarle via tutte: a quel balcone si sarebbe affacciato il Duce.*⁸³

e, successivamente, descrivendo l'uomo nuovo fascista:

⁸¹ Palazzeschi comincia a lavorare al romanzo quando *Sorelle Materassi* non è ancora apparso in volume (1934); *I fratelli Cuccoli* sarebbe dovuto essere pubblicato a puntate, come il precedente, sulla rivista «Nuova Antologia»; fra questa data e quella di effettiva pubblicazione (1948, per Vallecchi), si interpongono altri lavori, la guerra e, non per ultimi, contrasti editoriali con la stessa rivista; la seconda edizione è del 1960, nei *Romanzi della maturità*, per Mondadori, a cui seguono le tascabili del 1967 e 1973. Le notizie sulla storia compositiva ed editoriale, così come le citazioni dal testo, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, II, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 7-432, 1383-1458.

⁸² Il racconto è raccolto in *Bestie del 900* del 1951, ma pubblicato lo stesso anno (19 dicembre) sulla rivista «L'Europeo»; confluisce poi, insieme agli altri della raccolta, in *Tutte le novelle* del 1957. Le notizie sulla storia editoriale, così come le citazioni, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., pp. 595-604, 961-974.

⁸³ Tutte le citazioni al testo sono tratte da Aldo Palazzeschi, *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2016, p.4.

[Il nuovo cittadino] Doveva essere senza cervello: questa la condizione prima e indispensabile, non c'era più bisogno di pensare, bastava il suo a pensare per tutti e ce n'era di troppo, un cervellone grosso grosso per l'intera famiglia.

A tale annuncio parve la folla enorme subire un sollevamento tutta insieme, quasi che un meccanismo nascosto avesse sollevato il pavimento della piazza in maniera visibile: senz'occhi, senza bocca e senza orecchi, tutte le valvole chiuse, se non quando si trovava davanti a lui, nel qual caso soltanto doveva aprirle tutte e tenerle spalancate.⁸⁴

Il silenzio delle voci della massa è, per Palazzeschi, conseguenza diretta del regime mussoliniano: le opere ideate e scritte durante il periodo fascista presentano infatti un notevole ridimensionamento del ruolo dell'alterità rispetto all'individuo nella rappresentazione autoriale. Nelle *Sorelle Materassi* (1934), il capolavoro di questo periodo, non sono presenti vere e proprie voci, ma solo sguardi curiosi e sussurri del vicinato di Coverciano che osserva le azioni delle due anziane ricamatrici. Nei racconti del *Palio dei buffi* (1937) la figura più ricorrente è probabilmente quella del 'misanthropo'⁸⁵ che si nega ogni tipo di rapporto con l'alterità. Lo stesso autore, per via delle vicende personali che lo colpiscono, vive questi anni in modo solitario. Sempre all'interno dei *Tre imperi*, Palazzeschi fa riprendere la parola alla massa solo dopo la destituzione del dittatore; essa si chiede che fine abbia fatto Mussolini e, una volta accertate le modalità della sua morte, rivolge la propria attenzione all'altro dittatore, di cui invece la misteriosa scomparsa lascia ampio spazio alla fantasia popolare.⁸⁶ Il pluralismo delle voci, al termine della guerra, ricompare quindi con la stessa vivacità del passato, trovando due esemplari rappresentazioni nelle opere che si è scelto di analizzare: *La signora dal ventaglio* è il racconto di un babbuino che, per una serie di fraintendimenti, mette in ridicolo i meccanismi di funzionamento della moda; *Fratelli Cuccoli* è invece un romanzo complesso, contenente diverse linee tematiche, una delle quali è certamente l'uscita dei quattro fratelli protagonisti dal nucleo familiare e la loro entrata in società; il percorso di crescita dei personaggi è segnato da due fondamentali momenti-luoghi, a cui sono dedicati specifici capitoli, in cui i fratelli si rapportano all'alterità di massa: il ballo (*Ballo a Villa Letizia*) e il processo (*Il processo Cuccoli*), cui, come già accennato, la massa è particolarmente legata nell'opera dell'autore. La rappresentazione delle voci, nei due testi scelti per l'analisi, non è strutturale: la narrazione appunto non dipende da essa, ma si limita a

⁸⁴ Ivi, pp. 7-8.

⁸⁵ Nelle *Note ai testi* (in Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., p. 973) De Maria riferisce di «Un tipo particolare di "buffo"», ricorrente, che è quello del «celibe incallito, misantropo, pessimista e avaro, che vive di solito con una donna di servizio»; i numerosi testi che possiedono questo tipo di buffo come protagonista si configurano quasi come variazioni sul tema.

⁸⁶ «E il Führer? / Il Führer ancora poche ore... e sparisce. / "Come?" / "Dove?" / "Perché?" / Di lui non si sa più niente, non si ritrova, nemmeno una falange, nemmeno un'unghia, nemmeno un pelo del ciuffo ammaliatore, nemmeno la puzza del Führer. La puzza c'è ma è tutta sparsa nell'etere. Il Führer sparisce. / "È volato in aeroplano." / "È scappato in sommergibile." / "È andato nel Giappone." / "È in Africa con l'impermeabile." / "È in Argentina con la governante." / "È in Spagna vestito da donna, in costume da gitana, e balla accompagnandosi con le nacchere; chi lo riconosce?" / "È sempre in Germania, ma i plastici della bellezza gli hanno cambiato il viso." / "Lo hanno preso gl'inglesi per mandarlo alle bagnature. Loro fanno sempre così." / "Lo hanno preso gli americani per farlo vedere." / "Lo hanno preso i russi, e potete andar sicuri che non si rivede più." / Si pensa subito alle cose complesse, impossibili e assurde, la cosa semplice è sempre l'ultima a venire in mente», in Aldo Palazzeschi, *Tre imperi... mancati. Cronaca 1922-1945*, cit., p. 195.

contenerla, in modo organico, in singole scene. Entrambi si collocano all'interno del periodo 'realista' dell'autore, inaugurato da *Stampe dell'Ottocento* (1932) e concluso da *Roma* (1953), il quale impone appunto alle voci della massa una modalità di rappresentazione meno egemonica rispetto alla seconda. La massa è descritta in modo lineare da un narratore esterno che la scompone in gruppi dotati di un'opinione e che ne riporta pensieri e comportamenti. Ogni gruppo è una voce della massa. Tali gruppi vengono indicati tramite pronomi indefiniti («molti» – «altri»), locuzioni con la medesima funzione («le prime» – «la parte avversa») oppure categorizzazioni generiche («i vecchi e gli uomini di media età» – «gli uomini giovani»); l'indefinito serve, ancora una volta, a rappresentare la spersonalizzazione dell'individuo all'interno della massa; la fonte stessa delle notizie che vengono diffuse è spesso vaga («taluno», «vi fu chi», «fu vista», «era stata vista»). Nella maggior parte dei casi – come suggerisce anche la natura oppositiva delle espressioni utilizzate per indicarli – la massa è divisa in modo binario in gruppi opposti l'uno all'altro. Questo aspetto della rappresentazione palazzeschiana della massa mima quindi, oltre alla spersonalizzazione, il fenomeno psico-sociale della polarizzazione di gruppo. I gruppi si alternano in una progressione dialettica, una sorta di flusso di coscienza collettivo, che determina il comportamento della massa. La libera rappresentazione dei pensieri, così come si presentano nella mente prima di essere razionalmente organizzati, viene applicata non al singolo individuo ma alla massa: al monologo interiore si sostituisce appunto il dialogo fra le unità che compongono la stessa. Ancora una volta, rispetto alle modalità precedenti, il meccanismo che sottende al processo di creazione delle voci, come evidente nella *Signora dal ventaglio*, è sempre il medesimo:

Un ortolano che si recava al mercato dell'Urbe per la vendita dei suoi prodotti, riferì di aver visto [...] una signora seduta presso la tomba di Nerone che si faceva vento con un grande ventaglio rosso. [...] egli poté vedere con chiarezza: prima la sua faccia perfettamente nera, quindi il deretano rosso acceso quasi quanto il ventaglio.

Comunque stessero le cose, si trattava senza dubbio d'una straniera, una straniera che voleva conservare l'incognito, venuta a Roma in viaggio istruttivo, di piacere, di curiosità.

Taluno che con aria misteriosissima si vantava d'essere bene informato, dava per certo trattarsi di una principessa africana venuta a Roma per visitare la tomba di Nerone [...].⁸⁷

Fra le ipotesi di identificazione si impone quindi per grado di suggestione e non di veridicità, dal momento che la signora si rivela infine essere una scimmia, quella che interpreta la figura misteriosa come una principessa africana. Le donne della città, partendo da questa ipotesi assunta a certezza e interrogandosi sulle sue intenzioni, si polarizzano fra chi vuole che la principessa sia giustiziata e chi invece la eleva a modello di femminilità. In conseguenza dell'imposizione dell'opinione del secondo gruppo, con l'aiuto della stampa di settore, la principessa africana impone la moda del ventaglio rosso su tutte le donne di Roma. Nel primo dei capitoli analizzati dai

⁸⁷ Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., p. 596.

Fratelli Cuccoli, ovvero *Ballo a Villa Letizia*, molto spazio viene dato ai dialoghi fra i singoli personaggi e alle descrizioni esterne del narratore della folla danzante; le scene dedicate alle voci della massa sono brevi e, seppur private di qualsiasi ambizione teatrale e ridotte a brevi dialoghi perfettamente inseriti nella prosa, si possono ascrivere ancora alla seconda modalità.⁸⁸ Nel capitolo *Il processo Cuccoli* è invece utilizzata la terza modalità: la divisione della massa in gruppi polarizzati è utilizzata per riprodurre differenze generazionali («i vecchi e gli uomini di media età»), a loro volta polarizzati in due sotto-gruppi, e «gli uomini giovani») e di classe sociale («le più illustri» e le semplici borghesi); presenti ma esclusi dal dibattito sono «le donne» e «gli uomini del popolo». Sia nella *Signora dal ventaglio* che nei due capitoli dei *Fratelli Cuccoli*, il narratore, oltre a descrivere la massa attraverso le sue voci, ne commenta il comportamento:

Alle sette del mattino i telefoni della città entrarono in lizza per un intreccio d'appuntamenti, informazioni e notizie. E già alle sette una folla enorme si stringeva davanti alla Corte d'Assise nell'attesa che se ne aprisse il portone, il quale venne aperto soltanto a un quarto alle nove, quando la folla iniziò il sempre deprecato e mai fuggito *pigiapigia*, la cui intensità stabilisce l'importanza di un avvenimento in modo empirico ma infallibile. E si dice che gli uomini amano la comodità. Se questo è indice di sicura importanza, possiamo dichiarare senz'altro quella strepitosa del nostro avvenimento, giacché il famoso *pigiapigia* fu orribile, un grado di più e sarebbe divenuto micidiale. I soliti gridi laceranti di femmine, con pallori e deliqui, i conforti più che prossimi; i soliti alterchi dei maschi che, per fortuna, eran legati l'uno all'altro, egregiamente, per dare sfogo a umori prepotenti. Pareva che ognuno, sbuzzando dall'ammasso, si sarebbe sovrapposto al vicino.

Chi restando al largo osservi serenamente un tale spettacolo deve concludere, nella massima buona fede, non trattarsi che di una prova materiale per misurare la carne umana nella sua attrazione ed elasticità.⁸⁹

Le parole del narratore, ironicamente a metà fra il resoconto giornalistico e le osservazioni di un sociologo, forniscono al testo una particolare patina linguistica, che risponde in modo adeguato al desiderio di mimesi e straniamento ricercati da Palazzeschi. L'effetto è raggiunto, pur mantenendo una facile comprensione del testo, dal momento che tutte le informazioni sono riportate in modo esplicito, e richiedendo al lettore, in virtù di una prosa regolare, un minore sforzo di costruzione di senso rispetto alle sperimentazioni avanguardiste.

La modalità appena descritta è frutto di un'evoluzione interna alla scrittura palazzeschiana ed è attestata per la prima volta nel *Codice di Perelà*, dove, nei capitoli in cui predomina la prosa (*La fine di Alloro*, *Perché?* e *L'Indisposizione di Perelà*), alcune voci della massa sono riprodotte in questo modo:

Egli si dileguava, partiva per non ritornare mai più, tutto sarebbe stato salvo senza ricorrere a violenze. Ma *c'erano quelli che volevano spiegazioni*, volevano far giustizia, egli in certo modo la passava troppo liscia a questa maniera. Questo bravo signorino se la cavava a buon mercato, troppo a buon mercato. Bisognava

⁸⁸ Per esempio: «- Una signora col diadema. - Stefania era la sola che portava il diadema. / - Sarà una donna di teatro. / - È un'attrice. / - È una cantante. / - È una diva del cinematografo. / - È una principessa russa. Loro il diadema lo portano anche in cucina. / - Sono falsi! / - Sono falsi! - Si sparsero questi primi apprezzamenti ovunque», in Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, II, cit., p. 219.

⁸⁹ Ivi, p. 315.

trattenerlo e punirlo. Chi sa che da lontano non potesse nuocere al paese ugualmente. Dove andava? A fare vittime altrove certamente. A seminare fumo in altre contrade. A burlarsi di altri uomini. Bisognava fargli subire un processo e dargli la pena che si meritava, così e non altrimenti si doveva fare. Ora era libero e si rideva un'ultima volta dei beati minchioni che aveva tanto bene saputo corbellare fino dal primo giorno che comparve.

Dall'altra parte si diceva invece che era meglio se ne andasse da sé quieto quieto, egli non avrebbe potuto nuocere più a nessuno dacché tutti erano in guardia contro di lui, invece a mettersi in guerra chi sa come poteva andare a finire. Che bestia era mai quella? Da dove era venuto? Non si sapeva con chi si aveva a che fare, era un miracolo del cielo che se ne erano liberati così alla lesta. In fondo questo andarsene pacificamente dimostrava che se anche Perelà era un diavolo, era un buon diavolo, di quelli che nuociono con una certa discrezione.⁹⁰

Si ritrovano già l'utilizzo degli indefiniti e la polarizzazione di gruppo interna alla massa, così come, in altri punti, i commenti del narratore. In forma simile sono rappresentate alcune delle voci, sopra citate, dei *Tre imperi*, affiancate però da altre voci che invece mantengono ancora la seconda modalità; questa situazione intermedia, che si presenta successivamente anche nei *Fratelli Cuccoli*, fa comprendere come la transizione da uno stadio all'altro sia graduale e la loro netta divisione sia principalmente funzionale all'analisi. L'indefinito che indica i gruppi di cui si compone la massa inoltre riprende l'ambiguità dei trafiletti di *:riflessi*, che era resa tramite simili espedienti linguistici. La terza modalità affonda le sue radici nel tempo, ma emerge e si afferma come mezzo privilegiato di rappresentazione delle voci solo quando Palazzeschi, scegliendo di abbandonare la sperimentality avanguardista per dirigersi gradualmente verso una prosa più solida e di tipo tradizionale, ha necessità di utilizzare per le voci una forma che si adatti ad essa. Ai motivi prettamente letterari si possono aggiungere anche il desiderio di distacco dagli scrittori con cui aveva collaborato in precedenza, i quali avevano favorito prima la guerra e dopo il fascismo, e il fatto che le sue opere realiste riscuotano un successo di pubblico e critica di gran lunga maggiore – *Sorelle Materassi* è un *best-seller* internazionale, che gli permette di affermarsi definitivamente come scrittore –, spingendolo a proseguire su questa strada. Il recupero della tradizione realista nella scrittura va inoltre di pari passo con le letture che l'autore compie nei due decenni fra le guerre: la biblioteca di Palazzeschi, infatti, si arricchisce in questo lasso di tempo di molti dei maggiori scrittori dell'Ottocento realista,⁹¹ che fungono da modello di buona scrittura ed escludono qualsiasi stravaganza; l'interesse per tale tipo di scrittura è anche confermato dalla sua opera di traduttore.⁹²

La terza modalità, a differenza della seconda (letteraria e anti-narrativa), è sia letteraria che narrativa, e si inserisce, pur comportando elementi di novità, completamente all'interno della tradizione. Ogni sperimentalismo avanguardista, pur

⁹⁰ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, I, cit., p. 300.

⁹¹ Per citare i più numericamente presenti: Balzac, Čekov, Daudet, Dostoevskij, Flaubert, Stendhal, Tolstoj e Turgenev, oltre agli italiani De Roberto, Manzoni, Nievo e Verga. Le opere di questi autori ritrovate nella biblioteca di Palazzeschi sono in edizioni stampate fra anni Venti e Trenta, quindi acquistate (e, per ipotesi, lette) non prima di questo periodo.

⁹² Alphonse Daudet, *Tartarino di Tarascona*, Milano, Mondadori, 1931 e Stendhal, *Rosso e nero*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012 (del 1944, ma rimasto inedito fino al 2012).

restando Palazzeschi volontariamente lontano dalla «bella pagina» della prosa d'arte e mantenendo il proprio stile «illetterato», è eliminato in favore della normalizzazione linguistica e sintattica. La prosa raggiunta è un mezzo ovviamente replicabile e atto a sostenere una narrazione complessa e prolungata, ma il modo in cui vengono rappresentate le voci è, per quanto riguarda l'obiettivo di riprodurre le caratteristiche della massa nello stile, efficace solo in parte. D'altro canto, la prosa permette, non essendo costretta all'espressione verbale diretta come invece è la seconda modalità, una descrizione maggiormente approfondita dei pensieri e dei comportamenti della massa. La ricerca di Palazzeschi, a questo punto, mira a trovare una nuova prosa di compromesso, che, pur conservandone i pregi, superi i limiti espressivi della prosa tradizionale.

Nel terzo stadio, il rapporto fra individuo e alterità di massa si ritrova invariato, nonostante si interponga il periodo di silenzio delle voci durante il quale il ruolo del secondo elemento si riduce notevolmente. La terza modalità, il cui sviluppo dà i suoi frutti nel secondo dopoguerra, non rappresenta, così come si potrebbe pensare, un momento di contrazione rispetto allo slancio espressivo dell'avanguardia: Palazzeschi consolida in questo periodo il proprio stile narrativo e acquisisce una maggiore sicurezza, derivata dalla soddisfazione sia personale che di critica e pubblico per le proprie opere 'realiste'. I requisiti macro-stilistici sono quindi raggiunti, ma, al contrario, è la modalità di rappresentazione delle voci della massa, contratta e delimitata a poche scene, a non essere sentita come adeguata a riprodurre stilisticamente la vivacità della massa. Dopo aver lungamente lavorato per rendere sicura la propria scrittura narrativa, Palazzeschi è spinto perciò a cercare, proprio in virtù dei propri raggiungimenti, un nuovo superamento della prosa tradizionale. Se quindi il rapporto individuo-massa rimane relativamente stabile, torna ad essere in posizione gerarchicamente superiore, rispetto alle esigenze macro-stilistiche, la ricerca di una modalità di rappresentazione delle voci adeguata.

4.4 I testi selezionati per l'analisi del quarto e ultimo stadio sono tre: il racconto *L'uomo del campanello* (1966)⁹³ e i romanzi *Il Doge* (1967)⁹⁴ e *Stefanino* (1969).⁹⁵ Il primo descrive il modo in cui il semplice gesto non-conforme di un individuo sia in grado di polarizzare l'opinione della massa cittadina che lo processa; il secondo affronta il tema del turismo di massa all'interno della città di Venezia; il terzo mostra l'ossessione della massa per la singolare conformazione fisica del protagonista, la quale viene trasformata in pretesto per una rivolta politica. Anche nel quarto stadio, come nel terzo, la massa è divisa in gruppi di cui il narratore espone pensieri e comportamenti. Tali gruppi, così come le fonti delle notizie che si diffondono, sono sempre indicati in modo indefinito-generico e oppositivo («i più» – «altri», «taluno»

⁹³ Pubblicato all'interno della raccolta *Il buffo integrale* (1966). Le notizie sulla storia editoriale, così come le citazioni, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, cit., pp. 812-818, 961-974.

⁹⁴ Le notizie sulla storia compositiva ed editoriale, così come le citazioni, sono prese da Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, II, cit., pp. 667-809, 1539-1580.

⁹⁵ Ivi, pp. 811-958, 1581-1628.

– «talaltro», «assertori oltranzisti della sua innocenza» – «gli assertori della sua colpevolezza», «i pessimisti» – «gli ottimisti», «gli uomini» – «le donne», «materialisti» – «coloro che mettono al primo posto [...] la forza dello spirito e i valori della vita ideale») col fine di riprodurre stilisticamente la spersonalizzazione e la polarizzazione all'interno delle masse. Nell'*Uomo del campanello* la massa si divide fra chi sostiene la libertà del protagonista e chi invece lo accusa di minare l'ordine pubblico; nel *Doge* sono presenti due folle, i veneziani e i turisti: i primi cercano di dare un significato alle mancate apparizioni del doge annunciate dagli altoparlanti, mentre i secondi si interrogano sul fascino della città e dei suoi abitanti; in *Stefanino* la cittadinanza, opposta all'autorità costituita che la governa, cerca di svelare e interpretare ciò che essa, reticente, cerca di nasconderle riguardo a Stefanino. Se la quarta modalità di rappresentazione delle voci rimane, per quanto riguarda le caratteristiche dei gruppi, molto simile alla terza, essa torna ad essere, come già nella seconda, oggetto e struttura stessa dell'opera, poiché da essa, in buona parte, dipende il progredire della narrazione. I due romanzi hanno infatti come tema esplicitamente dichiarato la «folla»:

Ecco, il germe del libro mi pare proprio lì: che Stefanino è diverso da tutti. E tutti sono la folla, la massa che già da tempo faccio protagonista dei miei libretti. Prenda *Il Doge* per esempio e anche *Perelà*. Così ho fatto un romanzo di folla, senza personaggio, perché la massa non è amorfa, la massa insegna molte cose e bisogna darle considerazione. Nel libro ci sono un mucchio di “espressioni di massa”, che vogliono scoprire in questo affascinante conglomerato i singoli individui. Quando uno parla, secondo me, parla in nome degli altri [...].⁹⁶

Ogni dubbio sulla consapevolezza autoriale della centralità del tema della massa all'interno dei propri testi – di quelli analizzati in questo paragrafo così come retrospettivamente di quelli appartenenti agli stadi che precedono –, viene risolto alla luce di queste parole. Se la massa è perciò il tema principale, assumono un maggiore rilievo anche i commenti del narratore su di essa, che si interpongono alle voci e si sviluppano ora notevolmente sia in profondità che in lunghezza; per esempio nel *Doge*:

Il contegno delle masse assume sempre questo movimento a ondate come si manifesta nelle acque del mare che per l'azione volubilissima dei venti vengono in un senso o nell'altro trasportate; e gli studiosi più agguerriti in fatto di vita sociale, come del resto gli storici sulle vicende del mondo conosciuto e conoscibile informati capillarmente, ed in modo del tutto particolare su questo genere di imprese che assumono un carattere di elasticità facilmente riscontrabile oltre che al massimo livello preoccupante, si mantengono di una cautela indescrivibile nel loro esame; e non di rado dimostrano vera e propria perplessità nel modo stesso di giudicarle, e una volta con tanta pena formulato il giudizio al momento di esprimerlo ci pensano duecento volte. Mentre noi ci domandiamo: si possono tollerare comportamenti di questa specie?⁹⁷

⁹⁶ Intervista, in occasione della pubblicazione di *Stefanino*, a Pierfrancesco Listri su «L'Espresso», in Aldo Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste [1934-1974]*, cit., pp. 294-301.

⁹⁷ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, II, cit., p. 735.

Anche i riferimenti parodistici agli «studiosi più agguerriti in fatto di vita sociale»⁹⁸ si fanno più espliciti e in una certa misura più tecnici e costanti, dando legittimazione all'interpretazione cronachistico-sociologica dello stile di cui si è scritto nel paragrafo precedente. *L'uomo del campanello*, scritto prima dei romanzi e ancora molto simile nella forma alla *Signora dal ventaglio*, si configura come un testo intermedio fra terzo e quarto stadio, ma fa già intravedere lo sviluppo che le voci della massa avranno nei testi successivi, e in particolare nel *Doge*, che rappresenta invece il culmine stilistico della quarta modalità. In quest'opera, infatti, agli aspetti già descritti, si somma la cosiddetta «antigrammatica»:⁹⁹ la prosa è caratterizzata da periodi lunghi fuori misura – nei casi estremi superano la pagina –, ricchi di anacoluti e incisi, precisazioni e divagazioni ridondanti, che si diramano e dilungano ben oltre la frase principale. Il flusso di coscienza collettivo abbandona quindi la sintassi regolare per abbracciare il caos:

I pessimisti, che col loro spirito di avanguardia rappresentano in questi casi la falange più agguerrita e operante, e che soltanto un giorno prima avevano dato per cosa certa non essersi affacciato il Doge dovendo annunciare una iattura di tale enormità come a nessun popolo e in nessun tempo era accaduta eguale, e per la quale all'ultimo momento non gli era bastato il cuore, e a noi rimane agevole poterne misurare l'entità se era venuto meno il coraggio a un cuore di quella proporzione, unico possiamo assicurare; una cosa così orrenda come all'umanità non ne era capitata un'altra dal diluvio universale, giacché questa volta si sarebbe trattato del giorno del giudizio sicuramente, e forse qualche cosa di peggio per cento volte, tanto che molti incominciarono a guardarsi dentro rimescolandosi spaventatissimi di sé medesimi e del proprio modo di procedere, di fare e di sentire; terrorizzati per tutto quello che avevano fatto e che veramente non avrebbero dovuto fare; era la prima volta che capitava un caso simile, precipitandoli in tale stato di orgasmo e di paure, di disperazione, che prima di muovere un dito ci avrebbero pensato cinquanta volte; e mentre fino allora s'erano espressi giustificando il contegno del Doge e il suo inqualificabile indugio in un senso del tutto umano e timoroso, ragionevolmente sentimentale, proclamavano alto e netto, bene o male che fosse e qualunque potesse essere il contenuto delle parole, che doveva affacciarsi risolutamente, esprimersi a parlare, doveva dichiarare fino in fondo la verità a chi di ragione; senza veli, senza preamboli, senza metafore né sottigliezze, senza cercare di nascondere con l'eloquenza l'enormità del proprio dire, giacché oramai ci voleva poco a rendersi conto che in ogni modo si trattava di una cosa spaventevole, e soprattutto senza bilanciarne la portata con fallaci speranze e irrealizzabili promesse, come s'usa nei casi di questo genere: e si dichiaravano pronti ad assumere col massimo slancio e con virile coraggio posizione.¹⁰⁰

Il caos della sintassi è utilizzato per rappresentare stilisticamente la natura caotica della psicologia della massa. Dal punto di vista della lettura, il testo è sicuramente più ostico e richiede un maggiore sforzo attivo per inseguire il senso attraverso le torsioni linguistiche elaborate da Palazzeschi. Lo stile vuole farsi sentire in modo più deciso proprio per rimarcare la centralità della massa e porre l'attenzione del lettore su di essa e sulle sue caratteristiche. Nel *Doge* le voci della massa, unite ai commenti del

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Così la definisce Montale sul «Corriere della Sera»: «Dir che mai Palazzeschi s'era infischiato a tal segno della *consecutio temporum* e delle subordinate e coordinate è dir poco. Bisogna pensare a un'antigrammatica del pensiero in atto, a un poliedrico pensiero sempre in via di formazione. Se ben si volesse ricordare il solito *cliché* del monologo interiore bisognerebbe aggiungere che il monologante non è un uomo e nemmeno l'autore del libro ma il conglomerato, il torrione di infiniti verbiages raccattati da ogni parte», *ivi*, pp. 1572-1573.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 693-694.

narratore, costituiscono la maggior parte del romanzo, lasciando all'azione narrata uno spazio relativamente marginale, quasi che questa svolgesse la funzione di pretesto alla rappresentazione delle voci stesse. La trama è infatti minimale, mentre ad essere sviluppata maggiormente è proprio la psicologia interna alla massa. In *Stefanino* l'antigrammatica è meno presente e la rappresentazione delle voci, pur rimanendo protagonista, si ricolloca all'interno di una trama più complessa. La continuità fra la quarta e le precedenti modalità è di fatto ovvia, dal momento che essa deriva direttamente dalla terza, e il meccanismo sotteso alla creazione delle voci della massa non solo è il medesimo, ma è portato alla sua massima espressione. *Il Doge* è, nello specifico, interamente costruito sul meccanismo per cui ipotesi infondate, per il loro grado di suggestione e non di veridicità, vengono assunte a verità finalizzate all'elaborazione di ulteriori ipotesi, sulla base delle quali la massa decide di comportarsi in certo modo, fino a che il dibattito non porta a un'altra ipotesi dominante sull'opinione generale, la quale, a sua volta, determina un altro comportamento; emblematica è la voce secondo cui, dopo due giorni di mancate apparizioni, «alle dodici precise il Doge si sarebbe affacciato alla Loggia del Palazzo per annunciare aperta ufficialmente la rivoluzione»:¹⁰¹ i veneziani, gettati nel panico, cercano di comprendere in che termini la rivoluzione avrà luogo e decidono di barricarsi in casa lasciando la città deserta; nessuno si presenta quindi all'appuntamento e sa realmente se il Doge si sia o meno affacciato, motivo per cui seguono ulteriori teorie a riguardo, fino all'emergere di una nuova voce secondo cui, accantonando i propri progetti rivoluzionari, «il Doge era apparso seguito da due signore»:¹⁰² le ipotesi sull'identità della seconda signora – la prima è la Dogaressa – portano alla convinzione che il Doge abbia reso ufficiale la bigamia. Nel resto del romanzo, così come negli altri due testi analizzati si ripropone sempre lo stesso meccanismo.

Il ritorno a un tipo di scrittura sperimentale, che mette nuovamente in discussione le regole della prosa tradizionale, è spesso imputato, nelle opere della vecchiaia, al clima di neo-avanguardia in cui esse si collocano: i nuovi avanguardisti considerano Palazzeschi un padre e ne riscoprono la produzione più sperimentale; una simpatia, quella con la neo-avanguardia, sicuramente reciproca.¹⁰³ L'autore, che fino a pochi anni prima li aveva definiti «scherzi di gioventù»,¹⁰⁴ rivaluta i propri scritti giovanili e decide di riproporne lo spirito surreale e irriverente. L'ultimo Palazzeschi non è tuttavia una banale replicazione dell'esperienza giovanile, né tantomeno una piatta omologazione ai dettami dei contemporanei, ma un'evoluzione autonoma e originale.

¹⁰¹ Ivi, p. 726.

¹⁰² Ivi, p. 743.

¹⁰³ Ne sono una prova il rapporto con Edoardo Sanguineti e le collaborazioni di Palazzeschi a «Il Verri» di Luciano Anceschi.

¹⁰⁴ L'espressione è ripresa da Aldo Palazzeschi, *Scherzi di gioventù*, Napoli, Ricciardi, 1956, dove sono raccolti i manifesti giovanili dell'autore preceduti dalla sezione intitolata *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*; l'intero volume è poi riprodotto in appendice a Aldo Palazzeschi, *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958.

Il neo-superamento della forma tradizionale in Palazzeschi avviene, per la seconda volta, come conseguenza della rappresentazione delle voci e della molteplicità di cui esse si fanno portatrici: differentemente da quanto elaborato nelle opere giovanili, questo superamento non avviene tramite l'ibridazione di generi (*Il codice di Perelà*) o l'inserimento di elementi extra-letterari all'interno del testo (*:riflessi*), ma attraverso la deformazione della stessa prosa tradizionale. Il flusso di coscienza collettivo, unito all'antigrammatica che lo spinge alle sue estreme conseguenze – questo il compromesso finale cui giunge Palazzeschi nei suoi ultimi anni –, infrange la norma linguistica per una precisa scelta espressiva e con un ampio progetto stilistico alle spalle.

Anche all'interno di quest'ultimo stadio il rapporto fra individuo e alterità di massa continua a rimanere invariato, mentre la ricerca di una modalità di rappresentazione delle voci della massa adeguata torna ad essere dominante fino a determinare un nuovo e ultimo cambiamento macro-stilistico. Analizzando, in conclusione, lo sviluppo dell'opera di Palazzeschi alla luce dei rapporti gerarchici che si è cercato di definire, si può notare come la natura dell'opposizione strutturale fra individuo e alterità di massa sia, tutto sommato – pur con una decisa flessione nel periodo fra le due guerre –, una costante. In virtù di ciò, si sviluppa quindi una dialettica fra modalità di rappresentazione delle voci della massa e caratteristiche macro-stilistiche, che si alternano nella ricerca formale palazzeschiana, fino a trovare una sintesi di compromesso nelle opere dello stadio finale. La rappresentazione delle voci si rivela essere, in definitiva, uno degli elementi motori della tensione stilistica di Palazzeschi.

Anna Dolfi

Un «doloroso bisogno di luce»: un carteggio con Montale

L'analisi del recente epistolario Montale-Solmi consente di sottolineare l'importanza dei carteggi, di ripercorrere in particolare quelli montaliani, mettendo in luce la singolarità di un rapporto di amicizia che fissa una tonalità epistolare che presenta significative sottolineature e omissioni, puntando sulle reciproche fragilità.

The analysis of the recent Montale-Solmi correspondence allows us to underline the importance of the correspondences, to retrace those of Montale, highlighting the singularity of a friendship that establishes an epistolary tone that presents significant underlinings and omissions, focusing on the mutual fragility.

Trovandosi davanti alla corrispondenza tra Montale e Solmi¹ è inevitabile riflettere sull'importanza offerta alla conoscenza degli autori e delle opere dalle scritture del privato felicemente rese disponibili dagli eredi² o – per scrittori progressivamente più distanti da noi – dalla scadenza o allontanamento dei diritti. Accanto ai diari (per quel che riguarda Montale è il caso di ricordare il *Quaderno genovese*)³ e alle interviste (si pensi ai due volumi curati da Francesca Castellano che raccolgono tutte quelle del

¹ Eugenio Montale, Sergio Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980*, a cura di Francesca D'Alessandro, Macerata, Quodlibet, 2021 (d'ora in poi M-S 2021). Queste pagine sono nate in occasione della presentazione del carteggio che si è tenuta a Firenze il 15 maggio 2023 nella sala «Sibilla Aleramo» della Biblioteca delle Oblate, alla quale ho partecipato insieme alla curatrice del volume e a Stefano Carrai. Ad oggi gli interventi sul libro, sostanzialmente analoghi tra loro anche per la necessaria brevità nel sottolineare correttamente i punti di immediato rilievo, si sono per lo più avvicinati sulla stampa periodica. Tra questi Stefano Verdino, *Montale-Solmi, amici al fronte. Un carteggio durato tutta la vita*, in «Il Secolo XIX», 28 novembre 2021; Paolo Di Stefano, *Sono un ingenuo complicato*, in «Corriere della sera», 5 dicembre 2021; Silvia Cammertoni, *Una giovinezza spesa con Montale nella letteratura*, in «Alias – il manifesto», 23 gennaio 2022; Matteo Marchesini, *Il carteggio fra Montale e Solmi, amici e rispettivi lettori di fiducia*, in «Il foglio», 27 gennaio 2022; Giuseppe Lupo, *Amicizia letteraria coltivata a colpi d'epistole*, in «Domenica / Il sole 24 ore», 13 febbraio 2022; Alberto Saibene, *L'epistolario. Eugenio Montale e Sergio Solmi, una lunga amicizia*, in «Doppiozero», 13 marzo 2022; Alfonso Berardinelli, *Montale-Solmi, carteggio sull'etica della poesia*, in «Avvenire», 26 marzo 2022; Federica Alziati, *Due anime «fuori dall'ingranaggio». Finalmente edito il carteggio tra Eugenio Montale e Sergio Solmi*, in «Azione», 24 aprile 2022. Più ampio e motivato, anche per il maggior agio della sede di pubblicazione, l'intervento di uno studioso 'solmiano' come Giovanni Pacchiano (*Ombre. Il carteggio Montale-Solmi*, in «Antologia Vieusseux», 15 giugno 2022).

² Ancora qualche decennio fa i gentilissimi figli di Sergio Solmi, pur concedendo l'autorizzazione alla pubblicazione delle lettere di Betocchi conservate dal padre, avevano preferito rinviare ad altro tempo e sede la riproduzione di quelle del loro congiunto, ragion per cui l'edizione risultò 'a una sola voce'. Cfr. Carlo Betocchi, *Lettere a Sergio Solmi*, a cura di Michela Baldini, introduzione di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006.

³ Eugenio Montale, *Quaderno genovese. Un diario del 1917*, a cura di Laura Barile, Fano, Il canneto, 2021.

nostro poeta)⁴ non c'è dubbio che gli epistolari rivestano un ruolo particolare perché più del resto aiutano a ricostruire un clima culturale che coinvolge, oltre ai due interlocutori, l'intera società letteraria a loro vicina. Insomma il privato e il culturale (e con una marcata sottolineatura del primo nel caso delle corrispondenze)⁵ finiscono spesso più che altrove per intrecciarsi. Anche se, diversamente dalle interviste che, pur seguendo gli accidenti della fortuna, si conservano con maggiore facilità, consegnate come sono a giornali e riviste, le lettere subiscono (e avviene comunemente), oltre agli effetti della censura/autocensura, perdite intenzionali o fortuite, smarrimenti momentanei o definitivi... Per altro più grandi sono i protagonisti e più acquistano importanza e risulta essenziale conoscerle; dunque la nostra gratitudine va ai curatori di queste meritorie imprese, specie se accompagnate, oltre che dalla trascrizione, da annotazioni puntuali e da apparati di corredo, come avviene – merita sottolinearlo – nel caso del volume Montale-Solmi.

Grazie a quest'ultimo, senza dubbio il più consistente (oltre 600 pagine), cominciano a essere un buon numero gli epistolari montaliani che abbiamo a disposizione, anche se non raggiungono la quantità di quelli di altri di poeti novecenteschi (basti il riferimento a Ungaretti e Betocchi). Il nuovo Montale-Solmi contiene complessivamente 338 lettere conservate tra la Fondazione Sapegno di Morgeux e il Centro Manoscritti Autori contemporanei di Pavia. *D'emblée* risalta la diversità delle presenze: i numeri (237 lettere di Montale contro le 101 di Solmi) sono eloquenti non solo per lumeggiare le abitudini montaliane o per evocare i trasferimenti e i danni causati dall'alluvione di Firenze che, sillabando gli *Xenia*, ricordiamo avere «sommerso il pack dei mobili, / delle carte, dei quadri che stipavano / un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto», ma per ricordare che ogni carteggio è inevitabilmente pieno di buchi, per altro in qualche modo significativi nonostante il silenzio. Certo rimane la curiosità di sapere cosa potevano contenere le missive mancanti di Sergio Solmi, anche se siamo abbastanza sicuri che sia completa la raccolta che riguarda il suo corrispondente, dopo tutto la più necessaria agli studi, stante la cura nella conservazione praticata da Solmi e dai suoi eredi.

L'arco cronologico che l'epistolario ci offre è di fatto più breve di quello dichiarato (per altro correttamente) tra il 1918 e il 1980, visto che davvero pochi sono i pezzi scritti/conservati dopo il 1940: uno nel '45, tre nel '46, quattro nel '47, due nel '48, e neppure una decina (soprattutto cartoline) quelli che arrivano all'interruzione. Ma nel '48 Montale si era trasferito a Milano, e dunque i due, quanto meno nell'ultimo trentennio, tranne nei periodi di assenza dalla città, non avevano motivo di scriversi. Prima del Montale-Solmi, il libro più consistente contenente materiale 'montaliano' era stato un epistolario che definirei complementare, quello delle *Lettere da casa Montale (1908-1938)*,⁶ che ricostruisce per bocca/penna di altri un clima familiare,

⁴ *Interviste a Eugenio Montale (1931-1981)*, a cura di Francesca Castellano, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, 2 voll.

⁵ Si pensi, per quanto ci riguarda in proposito, a quanto dibattuto in «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella *scrittura epistolare moderna*. Atti di seminario (Trento, maggio 1991), a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1992.

⁶ *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Zaira Zuffetti, Milano, Ancora, 2006.

con i suoi problemi e difficoltà. Difficoltà di cui si troverà qualche cenno anche nel carteggio a Solmi (una Genova che preoccupa per i fratelli a cui pensare, le cattive condizioni di salute del padre, i riferimenti alla sorella Marianna, nel nostro caso quasi solo per via di un fidanzato/marito provvidenziale nel procurare un lavoro a Solmi presso la Banca Commerciale italiana...). Ma appunto non di un epistolario montaliano si tratta. Se si escludono altre corrispondenze (per altro brevi), collaterali anche se preziosissime, che riguardano scambi nei quali è centrale il personaggio Montale anche in assenza di suoi scritti (il caso del carteggio tra Irma Brandais e Gianfranco Contini)⁷ o relative agli ultimi anni (il libretto di lettere a Angelo Marchese),⁸ non sono molti i testi che possano servire da termine di confronto per valutare il tono e il modo di porsi di Montale a partire dalla natura del suo interlocutore. Poche sono insomma le lettere che consentano di collocare in parallelo quanto scritto nello stesso giorno a destinatari diversi, e misurare così, a parità cronologica, quanto indotto dagli argomenti, dalla tipologia del rapporto, dall'umore dell'altro. Certo, anche a livello generale, non può non colpire, di contro a una complessiva serietà di tono dominante nel nostro carteggio, il modo leggero e svagato delle lettere a Mosca,⁹ o quello delle missive veloci e concentrate indirizzate a «Piumetto/Piumino/Piumà/Pennino...»,¹⁰ anche se proprio queste ultime, date alla mano, permettono qualche prima considerazione. Basta prendere una lettera del 12 dicembre 1932 per vedere come Montale, che a Penna cita in modo allusivo e scherzoso dei versi («gli isolotti dei tuoi sensi»), si rivolga invece a Solmi in forma piana per qualche consiglio (quale lirica convenga inviare a riviste e giornali); o scegliere una lettera di sofferenza amorosa indirizzata a Irma e confrontarla con quella a Solmi del 12 ottobre 1935 per accorgersi come nello scrivere all'amico sia occultata la causa della depressione (anche se altrove si potrà trovare qualche vaga allusione a qualcosa di noto, forse comunicato direttamente, ma mai dichiarato su carta da nessuno dei due), per lasciare spazio a riflessioni di scacco che spostano comunque altrove l'occasione e la motivazione segreta. Scriverà infatti Montale:

Caro Sergio, / senza volere ho scritto la mia data... di nascita. Infatti compio oggi 39 anni, solo come un cane e senza voglia di vivere di più [...] Se non ti scrivo quasi mai è sempre per il mio stato d'animo che non potrebbe essere più depresso e fallimentare. Non è stato saggio puntar tutto su un po' di letteratura e rinunciare alla vita, che dopo tutto è l'unica cosa che abbiamo. E non è stato neppure coraggioso, ma ormai è inutile recriminare.¹¹

Per altro manca quasi del tutto nelle lettere a Solmi l'uso di una lingua mescidata all'inglese e al francese che fa l'incanto di certe lettere di Eusebio: un *modus*

⁷ Irma Brandais, Gianfranco Contini, «*Questa stupida faccia*». *Un carteggio nel segno di Eugenio Montale*, a cura e con una nota di Marco Sonzogni, prefazione di Domenico De Martino, Milano, Archinto, 2015.

⁸ «*Le sono grato*». *Lettere di Eugenio Montale a Angelo Marchese (1973-1979)*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2002.

⁹ Eugenio Montale, *Moscerilla diletta, cara Gina*, con uno scritto di Bianca Montale, a cura di Maria Antonietta Grignani e Giovanni Battista Boccardo, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2017.

¹⁰ Eugenio Montale, Sandro Penna, *Lettere e minute 1932-1938*, Milano, Archinto, 1995.

¹¹ M-S 2021, p. 554.

loquendi che il nostro usa anche con Contini, con Clizia soprattutto. Quell'inglese mescolato all'italiano, che dà anche ad alcune lettere a Penna un tono scherzoso, è estremamente episodico e normalizzato in quelle indirizzate al coetaneo amico milanese. Non c'è neppure quel tanto parlare di leggerezze, insieme alla letteratura, come avviene con il «Darling baby Contini»,¹² qui appena citato, e perfino con qualche cautela, mentre erano già intercorse tra i due alcune belle lettere:

Ti ho mandato un art. di certo Contini, di Domodossola, su di me. È un giovane che non conosco. Che te ne pare? Mi sembra assai promettente, se tutto non finirà capassescamente. Ma parrebbe meno sfrontato e più autentico (S-M 2021, pp. 533-534).

Decisamente più significativa la lettera a Solmi del 16 aprile 1940 nella quale Montale discute le contrapposte posizioni di Gargiulo e Contini sul valore degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni* opponendo a quelle l'intelligenza interpretativa dell'amico.¹³

Ma abbondiamo i confronti (sfasature per altro sul tono variato nel rivolgersi a un diverso corrispondente erano già state notate da Montale a proposito di Svevo, in una lettera del 12 marzo 1926: «Sono assai sorpreso delle malinconie di Svevo. A me scrisse tre volte, con espressioni di grande amicizia e stima, tra goffe e commoventi»),¹⁴ per spostarci più addentro nell'epistolario per quanto ci dà di insostituibile in merito alla natura dei due corrispondenti, alle loro speranze e timori. Le lettere più intriganti sono quelle del primo decennio. Solmi vi si tratteggia subito come affetto da un'«indolente scontentezza»¹⁵, si sofferma su «ore patetiche» mitigate solo dalla lettura di Poliziano e Laforgue, insiste sulla sua «porca poltroneria spirituale», sulla vita che lo «inaridisce»,¹⁶ sull'attitudine agnostica, sul suo essere sperduto ed esistere solo negativamente.¹⁷ Vede Montale come un amico a cui progressivamente guardare con crescente ammirazione, ne commenta le liriche, lo segue nell'uscita dalla fase 'mediterranea'. Non può che rimarcare costantemente la propria «debolezza di carattere assolutamente spaventosa» ricorrendo a una suggestiva metafora: «in questa nuova vita mi faccio un po' l'effetto del pipistrello in pieno sole, che svolazza di qua e di là e sbatte miseramente contro i muri».¹⁸ Niente pare attenuare il suo «doloroso bisogno di luce».¹⁹ Espressione splendida, come la precedente del pipistrello accecato, che è per certi versi la cifra del suo essere dentro

¹² Così in una lettera dell'11 luglio 1935 in *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 27.

¹³ «Nel tuo saggio mi sembra addirittura prezioso e nuovo quanto dici a proposito dell'atonìa e del non-sentimento, e insomma la confutazione della passività nel senso antipoetico delineato prima dal G. e poi, con più rigore, dal C.» (M-S 2021, p. 566).

¹⁴ M-S 2021, p. 154 (da una lettera a Sergio Solmi del 12 marzo 1926).

¹⁵ M-S 2021, p. 27 (da una lettera a Montale del luglio-agosto 1920).

¹⁶ M-S 2021, p. 33 (da una lettera a Montale del 20 settembre 1920).

¹⁷ M-S 2021, p. 62 (da una lettera a Montale del 14 luglio 1922).

¹⁸ M-S 2021, p. 84 (da una lettera a Montale del novembre 1923).

¹⁹ «Io ho un doloroso bisogno di luce, amico mio, e tu potresti darmene» (M-S 2021, p. 86; da una lettera a Montale del 1° maggio 1924. Proprio da questa lettera abbiamo tratto il sintagma che figura nel titolo di questo nostro intervento).

il mondo e in una corrispondenza ove il frustrato desiderio di incontro, la velleitaria aspirazione a spostarsi nella città dell'altro, la ricerca di un lavoro ben pagato, l'incertezza sul proprio valore, contribuiscono a mantenere costante una tonalità inevitabilmente depressiva per una «vita rubata e difficile»²⁰ contro cui è impotente anche la ribellione.²¹

Nelle lettere di Montale, pur piene di incertezze e di *spleen*, troviamo già precocemente sottolineata l'importanza «delle reminiscenze e tracce d'altri in opere d'arte»,²² la valorizzazione dell'arte come forma di «artificio d'ordine superiore»,²³ sparse professioni di laicissima fede («Io per mio conto [...] mi professo allievo di Marco Aurelio e di Epitteto e di Epicuro, di Amiel e di Maurice de Guérin»).²⁴ Si rileva nel complesso un tono più sciolto, paradossalmente più fiducioso nel valore della scrittura rispetto a quello del suo interlocutore, anche se già il 30 novembre 1920 appariranno nello scambio interpersonale segni di «epistolofobia»,²⁵ di distacco:

Ho perso da molto tempo ogni fiducia nella filosofia e posso informarti del mio ben definitivo distacco da ogni forma di hegelismo di gentilismo ecc. (estetica crociana compresa) [...]. Debbo anche dire, per onestà, che a ciò che ho distrutto non ho finora sostituito quasi nulla (M-S 2021, p. 35).

Le dichiarazioni sulla delusione verso la filosofia di Croce e Gentile,²⁶ le riflessioni, la valorizzazione dell'«io morale»²⁷ che non può non essere alla base dell'Arte, si alternano alla dichiarata astenia nervosa, al barometro «sempre basso»,²⁸ alla consapevolezza della difficoltà e fatica di tutto, perfino di scrivere:

Nervi esauriti, costruzione debole e psicologia pochissimo aderente alla vita di tutti i giorni; ecco ciò che mi affligge da anni in modo sempre più grave rendendomi inadatto alla vita pratica non meno che a quella intellettuale. / M'avvedo che anche per fare il poeta occorre una discreta schiena oltre ad una ben convinta autolatria.²⁹

Confesserà nel dicembre del '22 che «Purtroppo la mia casa spirituale invece di essere costruita su la roccia salda dell'Eterno – come mi propongo da secoli di fare – ha la sua base sulle acque correnti dei fenomeni. Mi mordo le dita a pensarci, ma è

²⁰ M-S 2021, p. 105 (da una lettera a Montale del 15 aprile 1925).

²¹ «Mi ha preso un'arida ribellione contro tutta questa vita che le cose mi hanno rubata, e ch'io devo sorvegliare minuto per minuto per non sfuggirne» (M-S 2021, p. 111; da una lettera a Montale del 2 luglio 1925).

²² Precisando che la cosa non lo «inquietava più, anzi è per me indizio di serietà di lavoro» (M-S 2021, p. 30). In questo caso, come in tutti gli altri a cui si fa riferimento in queste pagine, procediamo per campioni, visto che quanto ci preme è mostrare la tonalità generale del carteggio a partire da qualche esempio significativo.

²³ «[...] si potrebbe chiedersi [...] se arte non sia anche e soprattutto *artificio*, ma artificio d'ordine superiore che finisce per raggiungere una verità più eterna di quella che a noi pare di servire confessandoci e autobiografandoci a tutto spiano» (M-S 2021, p. 40; da una lettera a Solmi di inizio aprile 1921).

²⁴ M-S 2021, p. 30 (da una lettera a Solmi del 4 agosto 1920).

²⁵ M-S 2021, p. 35 (da una lettera a Solmi del 30 novembre 1920).

²⁶ M-S 2021, p. 49 (da una lettera a Solmi del 15 aprile 1922).

²⁷ «Per me una estetica non è possibile; il fatto arte mi è misterioso. Quel che so è ch'esso affonda le sue radici anche nel nostro io morale» (*ibidem*).

²⁸ M-S 2021, p. 187 (da una lettera a Solmi del 9 giugno 1926).

²⁹ M-S 2021, p. 44 (da una lettera a Solmi del 10 luglio 1921).

così»,³⁰ e nel luglio del '23: «In sostanza continuo a camminare in filo del rasoio: né letterato né uomo pratico».³¹

Ma a colpire di più è quanto Montale non dice: non si trova neppure un accenno³² a Irma Brandeis, la cui conoscenza, il cui amore aveva nutrito gli anni fiorentini; nessun cenno esplicito alla sua partenza e abbandono che, come sappiamo dalle testimonianze a Bobi Bazlen (un amico a cui Montale avrebbe dedicato nel *Diario '71-'72* una lettera mai inviata: «Con questa lettera / che mai tu potrai leggere ti dico / addio e non aufwiedersehen e questo / in una lingua che non amavi, priva / com'è di Stimmung»), avevano portato il poeta al limite del suicidio. Nessuna menzione si trova dei giovani poeti fiorentini che pure Montale frequentava e che vedevano in lui un maestro, o dell'ermetismo e dei suoi teorici (Bo, Macrí...), o di quanto ruotava intorno al Vieusseux, di cui si ricorda soltanto il freddo «boreale» dei locali e i pochi soldi a disposizione nella precarietà del tutto. Perché? In alcuni casi si può pensare a una sorta di auto-censura condizionata da discrezione e politica, ma non è che una tenue ipotesi. È più probabile che la ragione si trovi in un'amicizia, quale quella con Solmi, iniziata troppo presto per potersi attestare su un vero dibattito discorsivo/intellettuale; un'amicizia nella quale predomina la reciproca confessione di impotenza e di scacco. Quanto al resto parleranno più di dove e come pubblicare (anche per ricavare da recensioni e articoli un qualche sostentamento) che di letteratura *tout court*, disquisiranno sull'affidabilità delle sedi editoriali e di chi le gestisce, se si eccettuano le prime lettere nelle quali Montale, andando più a fondo, parla esplicitamente di un bisogno di indole etica piuttosto che estetica,³³ della necessità di armonia, di equilibrio,³⁴ con la conseguente esaltazione della vita interiore. È un'amicizia la loro nata con il servizio militare, attraversata dalla guerra («porca vitaccia in grigio-verde» la chiamerà Solmi, alludendo anche a un «periodo così sacrificato e sperduto della mia vita»,³⁵ un periodo passato in isolamento, e «non c'è peggior morte che la solitudine»),³⁶ in un clima troppo serio per alimentare scherzi o tono leggero, e che pure era bastato per creare tra loro un legame indissolubile. Si veda una delle prime lettere di Montale, quella del 7 ottobre 1918, con alcuni versi dal titolo *Montale in guerra / A Solmi*: «Desiderio di stringer vecchie mani – / di rispecchiarsi in visi un tempo noti – / sotto il grondare di un gelato azzurro / che la campana dello Shrapnell scuote...».

³⁰ M-S 2021, p. 73 (da una lettera a Solmi del 19 dicembre 1922).

³¹ M-S 2021, p. 80 (da una lettera a Solmi del 16 luglio 1923).

³² Ovvio al contrario l'assenza del nome della Dalmati, una delle altre muse montaliane, visto che si tratta di una frequentazione e corrispondenza relativa soprattutto agli anni milanesi. Cfr. Eugenio Montale, *Divinità in incognito. Lettere a Margherita Dalmati (1956-1974)*, a cura di Alessandra Cenni, Milano, Archinto, 2021.

³³ «All'arte sono venuto dalla filosofia: la soluzione del mio problema artistico è per me un bisogno d'indole essenzialmente etica più che estetica: forse il bisogno di risolvere tutte le antitesi e i dualismi nell'opera di bellezza» (M-S 2021, p. 18; da una lettera a Solmi del 10 gennaio 1920).

³⁴ «Io per me vorrei vivere, risolvere nell'azione tutte le disarmonie e discordanze che sono in me» (M-S 2021, p. 24; da una lettera a Solmi del 17 aprile 1920).

³⁵ M-S 2021, p. 20 (da una lettera a Montale del 7 febbraio 1920).

³⁶ M-S 2021, p. 22 (da una lettera a Montale del 5 aprile 1920).

Belle le lettere iniziali, compresa quella, affettuosissima, del 12 novembre 1919, da cui la curatrice ha tratto il titolo del libro.³⁷ Perché allora si ha l'impressione che manchi qualcosa, nella scrittura, nella confidenza, nonostante la fragilità esibita, le confessioni ripetute di incapacità e debolezza? Forse i due erano troppo uguali (o presunti tali, a partire dall'età) per mettere in gioco quegli elementi di emulazione, con conseguente creazione di un io fittivo, alternativo al reale, che spesso nutrono la scrittura epistolare? Forse perché avevano subito esibito apertamente le proprie debolezze, ed era difficile in seguito dare un'altra immagine di sé? Forse, più semplicemente, perché il tono di un rapporto si configura a partire dall'avvio e tende, per una sorta di inerzia, a mantenersi tale. E nel caso di Solmi e Montale tutto era iniziato (e per forza di inerzia continuerà a ripetersi) con lo scontento iniziale, con il desiderio di mutare il luogo ove vivere (eppure sappiamo come questo sia per certi versi un *topos* delle lettere giovanili di tanti), sia pur combinato con la conseguente paura dei cambiamenti e una costante insoddisfazione. Il loro rapporto era iniziato e era subito stato accompagnato dalla ricerca perennemente frustrata di un impiego in grado di permettere la sopravvivenza e dal desiderio di almeno un minimo di notorietà in grado di alimentare la possibilità e la pulsione alla letteratura.

Emblematiche già le prime lettere, quella di Solmi del 4 marzo 1918 («come passano i tuoi giorni filati dall'Inesorabile Parca»? I miei malissimo, per ora»), o la successiva, dell'8 marzo 1918: «Mio dio, sono stanco stanco stanco. Ho sonno sonno sonno [...]. Coraggio, e avanti. / Lavoreremo, se vivremo. E vivremo».

Nella maggior parte delle lettere insomma dominano lo sconforto, la delusione, la percezione dell'insuccesso, i lamenti per la cattiva salute, per la maledetta insonnia che perseguiterà per decenni ambedue, in particolare Montale. Né sembrano servire a risolvere (penso in particolare a Solmi) un impiego stabile infine trovato proprio grazie a Montale (Solmi continuerà con le inquietudini e i dubbi anche dopo aver raggiunto una ragionevole stabilità grazie a un lavoro che gli avrebbe aperto anche significative possibilità editoriali), il matrimonio o la nascita dei figli (in altri casi in grado di placare l'ansia giovanile – penso ad esempio alle lettere di Bigongiari), che qui danno solo attimamente un po' di serenità,³⁸ visto che anche la famiglia è spesso sentita come un peso, un impegno che occupa il tempo impedendo la concentrazione. Per altro ci sono interi periodi e manciate di anni nei quali le lettere di Montale, intento alla preparazione del suo secondo libro, si rarefanno, per non parlare del terzo libro, che rientra ormai, almeno in parte, nell'orbita milanese. Certo nel caso di Montale, a dispetto di tutto, si assiste negli anni al fortificarsi di una vocazione, mentre l'altro continua ad apparire incerto e indeciso (e la cosa non può che stupire, se si pensa alla quantità e importanza degli studi e saggi di Solmi, ai suoi scritti, oltre

³⁷ «Io meno la solita 'porca vita' che puoi immaginare: e sono tutto pieno di ammirazione per quei pochissimi, che come te, attraversano le mie stesse geenne brucianti senza scottarsi per niente e senza perder nulla di quella forza e di quella serenità che convengono a gente come noi; persuasa che ciò che è nostro non ci sarà tolto mai, né per nequizia di tempi né per malvagità di uomini» (M-S 2021, p. 9; da una lettera a Solmi del 12 novembre 1919).

³⁸ M-S 2021, p. 224 (da una lettera a Montale dell'11 settembre 1926).

che di critica, di prosa e di poesia). Si pensi a una lettera a Solmi da Monterosso del 15 settembre 1926:

Quanto alla poesia in cui riconoscermi... credo di nutrire, sotto sotto, un certo qual disprezzo per tutti i suoi inganni. Certo continuerò, se vivrò, a occuparmene; ma sento che ormai il mio interesse va quasi solo al meccanismo secreto della creazione: i risultati umani mi sembrano dei «trompe-l'œil». Si soffre, nella vita, più ancora di quanto si possa esprimere in poesie piene di cicuta; ma è un'altra sofferenza, ignobile e affatto pittoresca... (S-M 2021, p. 226).

Nell'epistolario Solmi-Montale si delinea piuttosto un mondo letterario conosciuto e praticato da lontano, ove a ricorrere, quanto a frequentazioni, sono i nomi di amici/colleghi percepiti, per lo meno a tratti, come infidi e distanti. Debenedetti, *alias* Giacomino, è tra i più citati e denigrati (intelligente ma pieno di sé, un'aridità, «vanesimo»,³⁹ «più agro che dolce»);⁴⁰ il suo nome ricorre con cautela nelle lettere sia dall'uno che dall'altro per difetti di carattere e limiti culturali,⁴¹ anche se il più bersagliato è Capasso (il 3 dicembre del 1930 Montale scriverà a Solmi e a Quasimodo⁴² a proposito delle fastidiose richieste di recensioni e di lodi che gli arrivano da lui), mentre positivo è il giudizio sul giovane Sapegno.⁴³ Per altro Montale si mostra sicuro delle e nelle sue valutazioni, se dirà di sé in una lettera: «Io sono un catalogatore e definitore assai pronto di uomini e di cose».⁴⁴ Altre figure appaiono sullo sfondo, menzionate per i saluti, anche con una qualche affettività (ad esempio nel caso di Francesco Messina, con il quale però, stando a quanto qui si vede, non si immaginerebbe l'esistenza di un preciso e mirato carteggio).⁴⁵ In positivo, tra le tante acquisizioni che l'epistolario Solmi-Montale permette o in qualche modo rafforza, vale ricordare il legame e la stima per gli autori della linea ligure-triestina (Sbarbaro, sulla cui poesia ci sono belle lettere, Grande, *mon vieux* Grande, Svevo, Saba...), il ritratto di personaggi genovesi di contorno (Bonzi...), l'attenzione, non senza qualche riserva, per Quasimodo, definito nel luglio del '34 «un ragazzo carino, pieno di energia», che «ha torto di odiare Ungaretti».⁴⁶ Severo il giudizio sulle poesie di Cardarelli, sulle pagine di Bacchelli; parole gentili invece per Praz e per Tecchi. Di grande interesse le lettere con riferimenti e testi di liriche giovanili che poi entreranno a far parte degli *Ossi* (con relative varianti; poesie che Montale invia a Solmi per un parere, con le valutazioni conseguenti, e la successiva

³⁹ M-S 2021, p. 375 (da una lettera a Solmi del 18 giugno 1929).

⁴⁰ M-S 2021, p. 444 (da una lettera a Solmi del 30 novembre 1930).

⁴¹ Cfr. M-S 2021, p. 211 (da una lettera a Solmi del 17 agosto 1926).

⁴² Eugenio Montale, *Lettere a Quasimodo*, a cura di Sebastiano Grasso. Premessa di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1981. Quasimodo lo aveva conosciuto grazie alla mediazione di Pugliatti, come risulta dalle *Lettere a Pugliatti. Montale e la critica nel carteggio con Salvatore Pugliatti e tre lettere di Elio Vittorini*, a cura di Sergio Palumbo. Prefazione di Carlo Bo, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1986.

⁴³ M-S 2021, p. 217.

⁴⁴ M-S 2021, p. 176 (da una lettera a Solmi del 28 maggio 1926).

⁴⁵ Eugenio Montale, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina 1923-1925*, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller, 1995.

⁴⁶ M-S 2021, p. 508.

richiesta di consulenza per l'ordine da dare all'indice della nuova edizione degli *Ossi*), il racconto della travagliata pubblicazione di quella seconda edizione (compresa la scelta dell'immagine per la copertina), i dubbi che accompagnano il periodo di gestazione delle *Occasioni*. Nel settembre del '29 scriverà dell'incapacità di trovare un «filone diverso da quello degli ossi», della necessità di evitare «stanche ripetizioni delle prime cose» («Avrei bisogno di vivere, di viaggiare e di maturare nuove esperienze»)⁴⁷.

Il carteggio risulta anche soprattutto prezioso (ne vediamo i frutti in un'opportuna appendice a cura di Letizia Rossi) per la possibilità di ricostruire alcune delle prime pubblicazioni giornalistiche montaliane finora disperse e di dare consistenza concreta ad astratte collaborazioni e rubriche. Sono state recuperate, grazie agli estremi forniti nelle lettere, le recensioni/segnalazioni che Montale faceva della coeva letteratura francese, un divertente pezzo sugli amori del Foscolo (firmato con il *nom de plume* di Durtal – un mediocre scrittore protagonista dell'*Abisso* di Huysmans – che figura anche in calce a qualche lettera a Solmi). Alcuni dei testi saggistici recuperati sono significativi perché aggiungono qualcosa in merito alla posizione politica di Montale (importante ad esempio una lettera del 2 giugno 1926 dove parla della «stretta fascista [che] qui è diventata forte, e chi non è dei loro non può vivere»)⁴⁸. Si pensi al breve pezzo in ricordo di Gobetti,⁴⁹ o a un'allusione a Gobinau che non lascia dubbi:

Le teorie 'razziali' trionfanti, speriamo per poco, in Germania, hanno avuto un buon effetto, tra i molti non buoni: quello di ridestare l'attenzione del pubblico europeo intorno al nome e all'opera del conte di Gobineau [...]. Da noi esiste sull'argomento un ottimo libro di Lorenzo Gigli, uno scrittore che non ha atteso Hitler per accorgersi di Gobinau (S-M 2021, p. 620).

Significativo poter documentare l'attenzione che non solo, come sappiamo, lo aveva portato a leggere Svevo, ma a cimentarsi con il Joyce più arduo o con poeti francesi post-valeriani come Fargue, Jouve, Supervielle, St. John Perse, Milosz.... Di grande interesse i testi (spesso estremamente sintetici, ridotti come sono ai soli rimandi bibliografici) che segnalano romanzi francesi su cui poi le recensioni raccolte nel *Secondo mestiere*, o squarci valutativi su testi e autori non testimoniati altrove. Si pensi ad esempio a quanto Montale scrive a proposito di Aragon e delle sue *Les cloches de Bâle* («Aragon è uno degli scrittori surrealisti più ricchi d'ingegno e si può sperare che le campane di Basilea abbiano a suonare a festa per lui»)⁵⁰ o a quanto annotato a margine della morte di Gustav Lanson circa il rapporto tra critica e storia

⁴⁷ M-S 2021, p. 380. Cfr. anche: «Passo un brutto periodo, in un ufficio umido e freddo, senza nemmeno un tavolo per sedermi. Di leggere o lavorare seriamente non se ne parla. E gli anni passano, e temo che gli *Ossi di seppia* siano poco più che una capassata qualunque...» (M-S 2021, p. 493; da una lettera a Solmi del 1° febbraio 1932. Il corsivo per indicare il titolo del primo libro montaliano è nostro; si lamenta infatti, nell'edizione dei testi, un troppo stretto adeguamento alle modalità scritte dei due interlocutori, laddove sarebbero stati auspicabili almeno l'introduzione dei corsivi, ove necessario, e lo scioglimento di alcune abbreviazioni).

⁴⁸ M-S 2021, p. 183 (da una lettera a Solmi del 2 giugno 1926).

⁴⁹ Che aveva conosciuto grazie a Solmi, che glielo aveva raccomandato come possibile editore degli *Ossi*.

⁵⁰ M-S 2021, p. 630.

della letteratura⁵¹ o su certe *platitudes* a cui si era lasciato andare Claudel parlando di Hugo, Stendhal, Flaubert. Significativi anche gli schermati accenni anticrociani velati sotto il riferimento al tabù dell'impossibilità di una storia letteraria.⁵² Ricche di interesse le cronache teatrali di Sergio Solmi recuperate grazie all'indicazione di commissioni e riviste (e si tratta di uno degli aspetti meno noti del grande interprete di Alain, Leopardi, Montaigne...).

Insomma, a partire da quanto questo volume consente di scoprire e rivela si potrà muoversi anche per condurre altre ricerche, interrogandosi sui singoli personaggi nominati, sulle riviste, le situazioni, seguendo i temi ricorrenti... Ci sarebbero da studiare capillarmente le lettere che contengono riferimenti alle raccolte montaliane o ai progetti di antologia con relative inclusioni e esclusioni; studiosi con diverse competenze e curiosità⁵³ potranno accrescere i rimandi (al di là delle note che ne offrono le coordinate essenziali) alla ricerca di rifrazioni e incroci che facciano interagire testi e corrispondenti. Ma il lavoro da fare è quanto di meglio possa offrire un libro da mettere accanto a quelli *solum* montaliani che, perfino nella bufera, mantengono l'oro «sul taglio».⁵⁴

⁵¹ M-S 2021, p. 632.

⁵² M-S 2021, p. 639.

⁵³ Sul tema non c'è molto, se si escludono le pagine di Maria Antonietta Grignani e di Leonardo Bellomo.

⁵⁴ La citazione è dalla lirica proemiale della terza raccolta e richiama i volumi preziosi conservati nell'isolato nido di Clizia.

Antonio D' Ambrosio

Autoritratto (in)volontario. Per un profilo epistolare di Gianna Manzini

Per valorizzare un'autrice ingiustamente «scacciata dal paradiso dell'attenzione», il saggio delinea criticamente la figura di Gianna Manzini così come emerge dalle lettere sia di recente pubblicate sia inedite. Nel rapporto con Enrico Falqui, con cui dal 1935 decide non solo di «vivere» ma anche di «lavorare insieme», e con gli amici Leonetta Cecchi, Giuseppe e Luisa Dessi, che coinvolge nei suoi progetti, su tutti la direzione della rivista «Prosa», affiora l'«autoritratto» di sicuro non progettato, schietto e genuino, di una donna e organizzatrice culturale. Nel legame rispettoso con i maestri De Robertis e Cecchi, che ne influenzano le tecniche stilistiche e compositive, e in quello amicale e professionale con Arnoldo Mondadori per curare la sua immagine pubblica, spicca invece il suo talento di scrittrice. Questi aspetti si ritrovano nel breve ma intenso carteggio con Gianfranco Contini (1941-1956), ancora inedito, in cui, oltre a questioni private e reciproca stima (Manzini è, insieme a Banti, l'unica donna inserita nella *Letteratura dell'Italia unita*), risalta la preoccupazione di affermarsi come autrice veramente europea con la traduzione dei suoi testi in Francia.

In order to rehabilitate an author unjustly «driven away from the paradise of attention», the essay critically outlines the figure of Gianna Manzini as it emerges from the letters both recently published and unpublished. In her correspondence with Enrico Falqui, with whom from 1935 she decided to «live» and «work together», and with her friends Leonetta Cecchi, Giuseppe and Luisa Dessi, whom she involved in her projects, above all the management of the magazine «Prosa», we read a frank and genuine «self-portrait» of a woman and cultural maker. In the respectful relationship with the masters De Robertis and Cecchi, who influenced her style and compositional technique, and in the private and professional one with Arnoldo Mondadori who was in charge of her public image, her talent as a writer stands out. These aspects are found in the brief still intense unpublished correspondence with Gianfranco Contini (1941-1956), in which, in addition to private matters and mutual esteem (along with Banti, Manzini is the only woman featured in Letteratura dell'Italia unita), she expresses a concern in establishing herself as a truly European author through the translation of her texts in France.

*La lettera è il mio impero esteso ad un altro.
Charles Grivel, La lettera che uccide*

1. Una Lettera tra le lettere

Amico Editore,

È cosa commovente ritrovare vivo in noi, dopo anni, un progetto di lavoro: il nostro calore lo ha nutrito adagio, senza corromperlo, mentre altri interessi ne distraevano l'impegno, le premure, l'amore. E ne avevano sopraffatto perfino il ricordo, allorché, a un tratto, esso ci meraviglia, chiedendo con la voce della

fedeltà stessa, un po' sacrificata dal silenzio e commossa dal proprio recondito suono, di diventare rappresentazione, vivo giuoco di carte.

Cortesemente, sollecitando un romanzo, foste voi a risvegliare quella voce.

[...]

Adesso vi sarà facile immaginare come io stimi generosa la vostra particolare attenzione che mi ha permesso di parlarvi del mio lavoro, di problemi di lavoro, e di sfiorare in tal modo segreti che riguardavano non solo la mia vita, ma una mia ragione di vita.

Si è creato così col vostro accogliente ascoltare, e questo mio filo di voce, nel traffico e nel frastuono che ci circonda, un piccolo angolo di intimità. In virtù della quale vi prego di gradire quel poco che vi ho dato, dimenticando quel tanto che non vi ho dato. E di credere nella mia gratitudine.

Gianna Manzini¹

Quel «vivo giuoco di carte», cui approda con fatica un «progetto di lavoro» sopito dal tempo, distratto da «altri interessi», ma vivo e bruciante, smanioso di venire alla luce, che reclama attenzione dal profondo della coscienza con voce sommessa, flebile, al limite della percezione, assume la veste di una lunga e articolata lettera, confezionata in forma di romanzo su sollecitazione dell'«amico editore». Una lettera che poteva dotare di un corpo tanto compatto e coerente, pur nel suo alto gradiente di sperimentazione, solo l'arte della «sostanziosa»² Gianna Manzini (1896-1974), così attenta alle ragioni intime della scrittura, che nella coraggiosissima e personale *Lettera all'Editore*³ porta a compimento un lavoro di riflessione sulle strutture e i meccanismi del testo cui aveva dato avvio sin dai suoi esordi di scrittrice.⁴

Questo sublime esercizio letterario è l'«affermazione chiara, esplicita, dell'opera d'arte come artificio, come costruzione, e prodotto [...] di un impegno con materiali e tecniche precise»,⁵ organizzati attorno a tre nuclei che si intervallano con regolarità: 1) la *Vicenda romanzesca*, sezione diegetica che si sviluppa in frammenti più e meno ampi; 2) l'*Avventura personale*, sezione metadiegetica in cui si dispiegano «le riflessioni dell'autrice con se stessa, le difficoltà di maneggiare certi personaggi ribelli, il rapporto con i personaggi messi in scena discussi e correlati con la scrittrice, la spinosità di aver ripreso in mano un'opera troncata»;⁶ 3) la lettera al suo editore –

¹ Gianna Manzini, *Lettera all'Editore*, a cura di Clelia Martignoni, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 31 e 323.

² Clelia Martignoni, *L'audace «metaromanzo» della Manzini*, in Gianna Manzini, *Lettera all'Editore*, cit., p. 9. Ci pare questo l'aggettivo più calzante per definire la sua caratura di narratrice. D'altronde, il 22 febbraio 1964, circa il primitivo titolo di *Album di ritratti* (1964), *Filigrane*, proposto dal compagno di una vita, il critico Enrico Falqui, aveva confidato ad Alberto Mondadori: «Bellissimo titolo; ma mi sembra che mi butti tutta verso il calligrafismo e che calamiti aggettivi come “preziosa, squisita, raffinata”, che mi fanno andare in bestia. Combatto da tanto tempo per essere più spedita, più concreta, più etc. etc...» (Sabina Ciminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021 – d'ora innanzi abbreviato in LE –, pp. 406-407).

³ La prima edizione esce per Sansoni nel 1945, cui ne segue l'anno successivo una seconda per Mondadori con varianti numerose (tra cui l'aggiunta del sottotitolo *Giuoco di carte*), ma di scarso valore sostanziale.

⁴ Si è concentrata sulle dinamiche metatestuali della narrativa manziniiana Giamila Yehya, *Sulla soglia dell'opera. Figure e percorsi metanarrativi nella scrittura di Gianna Manzini*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia delle scritture femminili, XVII ciclo, discussa presso la Sapienza Università di Roma nel 2005.

⁵ Lia Fava Guzzetta, *Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 41. Per un'analisi particolareggiata del romanzo si vedano Lia Fava Guzzetta, *Manzini*, cit., pp. 40-58 e Leone Piccioni, *L'arte della Manzini e Lettera all'editore*, in Marco Forti (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del Convegno* (Pistoia-Firenze, 27-28-29 maggio 1983), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, pp. 107-112.

⁶ Clelia Martignoni, *L'audace «metaromanzo» della Manzini*, cit., p. 19.

«potrebbe anche chiamarsi la coscienza tecnica», annotava Emilio Cecchi⁷ – che incornicia i primi due e dove l'autrice interviene direttamente sospendendo la narrazione e assicurando al romanzo «un carattere dinamico di *work in progress*», mentre si pone «un problema di intreccio [...], di personaggi da interpretare [...], mentre cerca «di liberarsi di elementi ed effetti che ella forse sente il bisogno di ridimensionare e far sedimentare», «di individuare ed esprimere certe nuove sue possibilità».⁸

Ma perché scandagliare proprio in una lettera «il problema costruttivo, la tecnica di composizione, la poetica stessa» dell'opera letteraria, offrendosi come «autore-interlocutore che apertamente comunica le difficoltà di stesura»?⁹

Perché solo tramite il genere epistolare, che giustamente Bachtin giudica «semiletterario»,¹⁰ tramite la sua garanzia di privatezza si può riconoscere e svelare la poliedricità del sé; solo in questo luogo appartato, nel «piccolo angolo di intimità» che abitano due individui ormai in confidenza, in questo ambiente artificiale chiuso all'esterno dove un «accogliente ascoltare» recepisce persino il sussurro di un «filo di voce», si possono affrontare «problemi di lavoro», «sfiorare [...] segreti che riguardano [...] una ragione di vita»: la scrittura. Solo per lettera Gianna Manzini è riuscita a mettersi definitivamente a nudo nel suo ruolo di autrice, tanto consapevole della materia che governa da mostrarla al lettore nel suo stato elementare, di materia prima, e mostrare al contempo sé stessa all'opera, nei panni di supremo architetto del testo.

Il ricorso alla forma epistolare nell'opera creativa non verrà meno, anzi,¹¹ denuncia la dimestichezza con una tipologia di scrittura alla quale Manzini era legatissima: «un buon settore della letteratura di tutto il mondo è dato dagli epistolari: senza i quali, una gran parte della fisionomia di scrittori che ci sono carissimi sarebbe sconosciuta. E di questi scrittori, spesso, non solo il valore più umano, ma anche il più validamente artistico, si è espresso nel tu per tu della lettera».¹² Eppure questa considerazione sembra lontana dalla sua pratica conservativa: se le sue missive, numerosissime, affollano gli archivi dei destinatari, lo stesso non può dirsi del contrario, quasi non tenesse a preservare la «fisionomia» di chi le scrive. Esplorando

⁷ Emilio Cecchi, «Lettera all'editore» di Gianna Manzini, in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1972, vol. II, p. 922.

⁸ Lia Fava Guzzetta, *Manzini cit.*, p. 43.

⁹ Ivi, p. 40.

¹⁰ Cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 69-70.

¹¹ Ancora nel 1969, ad esempio, firmava un'introduzione a una monografia su Domenico Theotocopuli detto El Greco, *Autoritratto involontario* (in *L'opera completa del Greco*, presentazione di Gianna Manzini, apparati critici e filologici di Tiziana Frati, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 5-9; poi in Gianna Manzini, *Sulla soglia*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 7-25; ora in Ead., *Autoritratto involontario e altri racconti*, a cura di Margherita Ghilardi, Milano, La Tartaruga, 1996, pp. 225-238), stesa sotto forma di lettera fittizia inviata al pittore dall'amico Giulio Clovio («e per copia conforme» a lei stessa), al quale sovrappone la propria identità in «una confessione involontaria», interiore, sulle origini e i moti della scrittura, di nuovo ammantata di quell'aura di artefice pienamente responsabile del proprio fare.

¹² Traggo la citazione dal dialogo inedito *Della corrispondenza*, di cui sono stati pubblicati brevi stralci in Gianna Manzini, «La voce non mi basta». *Lettere a Giuseppe De Robertis e a Emilio e Leonetta Cecchi*, a cura di Alberto Baldi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019 (d'ora innanzi abbreviato LDC), pp. XI-XIII (il testo riportato è alle pp. XII-XIII).

il tripartito archivio della scrittrice¹³ (virtualmente riunito nell'inventario del 2006), in particolare l'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma, che accoglie la più parte della corrispondenza in entrata,¹⁴ si capisce che Gianna Manzini non l'ha ordinata «per intero, né lo ha fatto in termini cronologici o alfabetici distinguendo mittente per mittente; ha preferito piuttosto costituire fascicoli tematici legati ad occasioni particolari», oppure «ha individuato gruppi di corrispondenti o corrispondenti singoli ai cui nomi ha direttamente intitolato i fascicoli»:¹⁵ è evidente, insomma, «una cura non sistematica ma parziale delle proprie carte», ordinate a partire da «alcuni argomenti “sensibili”», per cui «la scrittrice deve aver avuto a cuore [...] un ordinamento per sé più che per la posterità, un riguardo finalizzato alla memoria e all'uso personali prima che al lascito di un ritratto biografico e letterario».¹⁶ Lei stessa, d'altronde, lo ammetteva scrivendo a Giuseppe De Robertis: «Riunendo le mie carte ho fatto un pacchettino a parte delle lettere di De Robertis: io non salvo quasi nulla. Non ce la faccio».¹⁷

È tuttavia vero, per contro, che alle lettere spedite Manzini ha consegnato la sua quotidianità, i suoi sentimenti, i suoi progetti: il senso stesso del suo esistere. Ha costruito un rapporto unico con ciascuno dei suoi interlocutori, cui si è affidata con fiducia e ha dischiuso il suo io nelle molteplici sfaccettature di donna, scrittrice, organizzatrice culturale, sapendo di dipingere, man mano, un genuino «autoritratto involontario».

2. «Essere così e non altrimenti»: sodalizi intellettuali, rapporti editoriali

Pare impossibile contraddire Clelia Martignoni quando afferma che Manzini «è assistita [...] da un genio incantevole e capriccioso di epistolografa. Abilità o istinto che sia, grazie all'invenzione verbale sa sempre spostare il messaggio più banale nel dominio della grazia»:¹⁸ rispetto alle altre sue colleghe,¹⁹ infatti, la ricercata affabulazione linguistica di cui è capace la conduce a disporre, persino nella missiva, selezionate tessere lessicali, secondo un andamento ritmico che fa il periodo mai ridondante o difficile, ma al contrario arioso ed elegante. D'altronde la scrittura, nelle

¹³ Le carte di Gianna Manzini sono conservate presso l'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano.

¹⁴ Una parte minoritaria è custodita dalla Fondazione Mondadori, una esigua dalla Biblioteca Nazionale di Roma.

¹⁵ Eccezione fatta per la corrispondenza con Enrico Falqui, priva di titolo e separata dagli altri corrispondenti.

¹⁶ Cecilia Bello Minciocchi, *Introduzione alla Prima parte* di Cecilia Bello Minciocchi, Clelia Martignoni, Alessandra Miola, Sabina Ciminari, Anna Cucchiella e Giamila Yehya (a cura di), *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Roma, Carocci, 2006, pp. 54-55.

¹⁷ Lettera a Giuseppe De Robertis del 06.01.1957, in LDC, p. 159. Una veloce panoramica dei corrispondenti manziniani si legge in Myriam Trevisan, *Lettere d'autore tra le carte di Gianna Manzini*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», VII, 2007, pp. 477-498.

¹⁸ Clelia Martignoni, *Presentazione*, in Ead. (a cura di), *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, mostra bio-bibliografica e catalogo, Firenze, 1983, p. 8.

¹⁹ Per un confronto stilistico è di qualche utilità la sinossi di Myriam Trevisan (a cura di), *Da scrittrice a scrittrice. Lettere sulla vita e sull'arte*, in «Bollettino di italianistica», III, 2, 2006, pp. 263-290, in cui si leggono missive di Sibilla Aleramo, Anna Banti, Maria Bellonci, Alba de Céspedes, Gianna Manzini, Elsa Morante, Anna Maria Ortese.

sue variegata espressioni, è vissuta alla stregua di una «monacazione, [...] sottomissione ad un impegno che è tanto più rigoroso quanto meno precisato, dal quale deriva una scabrosa libertà»²⁰ e al quale si giunge solo per virtù di un inesausto esercizio di lettura; che permette «di vedere proprio bene, di capire in una maniera dannata, come si dovrebbe fare e rifare, riprendendo tutto, ricoagulando in modo che sulla pagina ogni cosa tornasse con un rigore specchiante: come dentro», alla ricerca di un «gioco d'equilibri, di alti e bassi di luci e di ombre»,²¹ di una musicalità che asseconi il movimento di cose e personaggi:

Vorrei insomma scoprire risonanze e legami (esistono esistono esistono) fra cose, tempi, apparenze, persone, sogni, e darne, come in uno scatto d'entrata in scena, tutto un fitto giuoco di rifrangenze, con uno spicco prorompente, aereo e vincolato, nel cui geometrismo impeccabile si rispecchi fatalità e arbitrio, dramma e misura. Vorrei, scrivendo, svelare l'invisibile fremente architettura di questo ricchissimo mondo ancora tanto ignoto.²²

Una tecnica che lei stessa giudica “fuori moda”:

Una confessione: leggo libri di giovani e giovanissimi; e di fronte ai migliori mi entusiasmo, conservando la libertà interna che permette di aderire, di accogliere, di dare ragione: perché non mi sento affatto prigioniera dei miei modi: anzi, quello che ho in testa di fare, pur esulando da qualsiasi programmatica “novità”, da qualsiasi moda, mi tenta e mi accende proprio in quanto lo sento su una *mia* nuova linea di sviluppo. Voglio dire che a deprimermi non è “l'aria che tira”. Tutt'altro. La sicurezza nella mia, come dire? genuinità, nella mia intima ragione di essere così e non altrimenti, io l'ho conservata.²³

E in effetti, se si eccettua la produzione giovanile, di diritto inserita nella linea solariana, volta a riabilitare la narratività dalle ceneri del frammento e della prosa d'arte,²⁴ Manzini è sempre stata una scrittrice appartata rispetto alle tendenze coeve, estranea ai canoni (tanto al realismo fascista quanto al neorealismo), dedita a una ricerca solitaria, caratterizzando la sua scrittura in senso sperimentale e innovativo. Una ricerca che, ad ogni modo, non esita a ravvivare, seppur parcamente nella ricostruita sostanza diegetica, la fiamma di quelle ceneri; e che le ha permesso di contribuire «alla nascita del romanzo moderno europeo: in questo senso si iscrive a pieno titolo nella cultura europea, lei così poco “nomade”, così poco tradotta e conosciuta all'estero».²⁵ Comunque sollecita nel recepire e giudicare le novità del

²⁰ Gianna Manzini, *Forte come un leone*, Milano, Mondadori, 1947, p. 78.

²¹ Lettera a Giuseppe De Robertis del marzo 1943, in LDC, p. 49.

²² Lettera a Giuseppe De Robertis del 04.11.1953, in LDC, p. 128.

²³ Lettera a Emilio Cecchi del 06.05.1955, in LDC, p. 217.

²⁴ Sulla narrativa solariana, e più in particolare sul rapporto di Manzini con «Solaria», si vedano Lia Fava Guzzetta, *Solaria e la narrativa italiana intorno al 1930*, Ravenna, Longo Editore, 1973 (soprattutto pp. 119-125); Sandro Briosi, *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Milano, Mursia, 1976 (soprattutto pp. 303-307); Isotta Piazza, *La «sostanza di romanzo» (senza romanzo) in «Solaria»*, in Caroline Patey e Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 167-180; Antonio D'Ambrosio, «Una diversa me stessa». Venti racconti di *Gianna Manzini*, in Laura Bardelli, Elisa Caporiccio, Ugo Conti, Antonio D'Ambrosio, Carlo Facchin e Martina Romanelli (a cura di), *«La sintassi del mondo». La mappa e il testo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 393-401.

²⁵ Francesca Bernardini Napoletano, *Introduzione*, in Francesca Bernardini Napoletano e Giamila Yehya (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Gianna Manzini*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, p. 13.

panorama letterario, nel riconoscere e valutare le proprie evoluzioni stilistiche, sempre fedele al suo «sacrificio d'asceta»²⁶ e decisa nell'esprimere con autorevolezza opinioni sui suoi testi. Non refrattaria, tuttavia, a battere nuovi percorsi più «commerciali»,²⁷ che se da una parte segnano la versatilità della sua penna, dall'altra dichiarano la necessità di avvicinarsi a un pubblico più ampio, il grande rovello che la cruccia sin dal suo ingresso nel catalogo di Casa Mondadori, nel 1940, grazie all'intercessione di Alba de Céspedes ed Enrico Falqui: Manzini è una scrittrice colta, complessa, in grado di attrarre perlopiù lettori raffinati, di conseguenza la coraggiosa scelta di Arnoldo Mondadori di accoglierla tra i suoi autori non può corrispondere a un investimento economico altrettanto coraggioso,²⁸ sebbene abbia sopperito in più occasioni alle sue disperate difficoltà economiche.²⁹ Per fronteggiare la condizione di indigenza, lei stessa si sottopone a deprimenti e «obbligati facchinaggi pseudo letterari»,³⁰ il lavoro, cioè, come cronista di moda su riviste e quotidiani, dove firma i suoi pezzi con gli pseudonimi Vanessa e Pamela: «robaccia»,³¹ insomma, che deprime la sua libertà letteraria e la vincola alla soddisfazione delle esigenze dell'industria culturale, anche se – sottolinea – quegli scritti si affrancano «dal solito tono tra informativo e salottiero» per rientrare piuttosto in «una specie di critica estetica e del costume».³²

Ma nonostante tutto, Gianna Manzini prosegue con audacia³³ il suo itinerario letterario, nell'orgogliosa affermazione della propria autonomia intellettuale, forte dell'appoggio della critica, che più dei lettori plaude al suo successo:

Ecco qua: uno sguardo sui rendiconti, e mi sgomento; e anche capisco che se non ho buttato la penna, se non ho tolto di mezzo “la scrittrice” o tutta me stessa, vuol dire che nel mio amore per il mio lavoro c'era, c'è qualcosa d'indomito, una fede, un destino: al quale neppure questi squallidi rendiconti riescono a sottrarmi. In base alle cifre che ho sotto gli occhi, dovrei più che dubitare di me. Ma da tanti anni mi accompagnano fedelmente testimonianze della critica, spesso addirittura smaglianti; e non ho mai sentito diminuire la stima dei critici e dei lettori che mi festeggiarono fin dai primi libri.³⁴

Qualche passo avanti si è verificato nell'ultimo decennio, per cui cfr. le traduzioni curate da Martha King di *Lettera all'Editore* (*Game plan for a novel*, New York, Italica Press, 2008) e *Ritratto in piedi* (*Full-length portrait*, New York, Italica Press, 2011) e il saggio di Laura Salsini, *Addressing the Letter: Italian Women Writers' Epistolary Fiction*, Toronto, Toronto University Press, 2010.

²⁶ Lettera ad Arnoldo Mondadori del 16.06.1947, in LE, p. 375.

²⁷ Scrivendo *Allegro con disperazione*, che la «innamora sempre di più»: «C'è parecchia vita sotterranea che deve, vuole essere portata alla luce con temeraria finezza. C'è sesso, sesso (chi sa che broncio mi farà Falqui: bisognerà lottare parecchio; per ora sto zitta); c'è intreccio (sicuro!); e, per dirla in termini di pubblicità cinematografica, c'è perfino un po' di suspense. E guai se venisse meno un incanto poetico che sovrasti la parola e quasi annulli la così detta bravura (che progetto presuntuoso!)» (lettera ad Alberto Mondadori del 09.06.1962, in LE, p. 401).

²⁸ Cfr. la lettera di Arnoldo Mondadori a Gianna Manzini del 16.04.1949, in LE, p. 167.

²⁹ Cfr. le lettere ad Arnoldo Mondadori del 29.09.1943 e del 15.10.1943, in LE, pp. 364-365.

³⁰ Lettera ad Arnoldo Mondadori del 16.06.1947, in LE, p. 375.

³¹ Lettera a Giuseppe De Robertis del maggio 1941, in LDC, p. 36.

³² Lettera ad Arnoldo Mondadori del 16.11.1936 [ma 1939], in LE, p. 357.

³³ «Amico Editore, lei è un combattente, il più gagliardo e valoroso combattente che io conosca: perché non vuole accorgersi che io sono un buon soldato? In trincea, fino all'ultimo respiro: non nel paradiso dei “riconoscimenti”, delle lodi» (lettera ad Arnoldo Mondadori del 12.11.1958, in LE, p. 393).

³⁴ Lettera ad Arnoldo e Alberto Mondadori del 16.09.1955, in LE, p. 381.

E, forse, sarà anche per la sua «straordinaria coscienza del mestiere letterario»³⁵ che Casa Mondadori punta su di lei, in barba al fatturato;³⁶ anzi, la sua sfida sarà proprio quella di riuscire ad aumentarne il pubblico e sbloccare il paradossale divario tra la sua «figura editoriale e quella, diciamo così, profilata nel panorama, ormai anche storico, della critica».³⁷ Un'impasse da cui Manzini uscirà solo a fine carriera, nel 1971, allorché nella collana «Scrittori italiani e stranieri» pubblica *Ritratto in piedi*, accorato ricordo del padre che le farà guadagnare fama e aggiudicare (prima donna) il prestigioso premio Campiello. Confessa in punta di penna, quasi imbarazzata, a Vittorio Sereni, dal 1958 direttore letterario della Mondadori:

Che ne sapevo, io, del pubblico? Nulla. E se la paura c'è sempre stata, riguardava me e il mio lavoro, me e l'intenzione che mi aveva mossa e che, dopo, temevo d'aver tradita. Adesso il "successo" (proprio fra virgolette) mi ha spaventata. Come mi dispiacerebbe deludere questo pubblico che mi ha dato sorprendentemente prova di tanta simpatia.³⁸

Il trionfo raggiunto dà finalmente un tangibile riscontro alla strategia di Mondadori, che nel tempo ha insistito tanto e in maniera costante su un'autrice così letteraria ma poco remunerativa, comunque tassello "istituzionale" del suo catalogo – nonostante qualche fugace tradimento –,³⁹ certo che prima o poi il valore di lei sarebbe stato riconosciuto e adeguatamente considerato.

La cura che Manzini riserva alle sue opere è maniacale (dalle bozze ai paratesti finanche alle foto per la pubblicità, scelte con attenzione per presentare la sua immagine), tanto che più volte dichiara la difficoltà a separarsene. Una devozione al lavoro, quasi un'abnegazione, che ha bisogno per concretarsi di una «splendida, benedetta» solitudine,⁴⁰ pienamente realizzabile solo in «una stanza tutta per sé»,⁴¹ «per astrarmi in un mondo che è mio e nel quale mi muovo con prontezza e agio»,⁴² di cui la scrittrice soffre la mancanza dal suo trasferimento a Roma, nella metà degli

³⁵ Anna Nozzoli, *I ritratti della Manzini*, in Ead., *La parete di carta. Scritture femminili nel Novecento italiano*, Verona, Gutenberg, 1989, p. 150.

³⁶ «La sua è un'arte difficile, e appunto per questo destinata a durare al di là del successo più o meno grande nel vasto pubblico» (lettera di Alberto Mondadori a Gianna Manzini del 21.09.1955, in LE, p. 172).

³⁷ Lettera ad Arnoldo e Alberto Mondadori del 16.09.1955, cit.

³⁸ Lettera a Vittorio Sereni del 13.01.1972, in LE, p. 416.

³⁹ Su tutti, *Lettera all'Editore*: inviato già nell'estate del 1943 a Mondadori, il manoscritto non verrà subito preso in considerazione a causa della guerra; Manzini, impaziente, ne consegna una copia a Federico Gentile, che lo pubblicherà per Sansoni nel 1945, garantendogli la vittoria del Premio Costume. Rientrerà presso l'editore originario – cui dopotutto la lettera era indirizzata – solo l'anno successivo, non senza alcuni inconvenienti diplomatici, ricostruiti da Sabina Ciminari, *Gianna Manzini: lettere (carte e opere) all'editore*, in LE, pp. 145-156.

⁴⁰ Lettera a Giuseppe Dessì dell'11.07.1969, in Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì e a Luisa, con un inedito su I sogni di Dessì e un'antologia della critica dispersa*, a cura di Alberto Baldi, Firenze, Firenze University Press, 2019 – d'ora in poi abbreviato LD –, p. 48.

⁴¹ Superfluo richiamare l'omonimo scritto di Virginia Woolf (1929), come d'altronde la convergenza poetica tra le due autrici (cfr. Lia Fava Guzzetta, *Gianna Manzini verso Virginia Woolf [passando per Pirandello]*, in Lia Fava Guzzetta, Clelia Martignoni, Georges Güntert, Francesca Di Monte, Anna Caiazza, Anna Panicali, *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo*, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 9-37), tanto che non è per nulla azzardato considerare Manzini la Virginia Woolf italiana, che avrebbe riconosciuto il debito nei confronti della scrittrice inglese nel ritratto *La lezione della Woolf*, in «Le tre arti», I, 3, 1945, p. 5, poi in *Forte come un leone*, cit., pp. 76-95.

⁴² Lettera ad Arnoldo Mondadori del 14.06.1946, in LE, p. 372.

anni Trenta.⁴³ Perché questo desiderio si avveri dovrà attendere il 1957, con il trasloco da viale Giulio Cesare alla più spaziosa abitazione in via Lovanio. Ma la buona riuscita di un progetto reclama anche la vicinanza per primi dei maestri, le cui parole sono fonte di incoraggiamento, sostegno, conforto, perché «sola non mi basto».⁴⁴ Non è sicuramente casuale che sulla prima pagina dell'*Omaggio a Gianna Manzini* del 1956 campeggi il nome dei due critici che più degli altri hanno accompagnato il suo lungo percorso.⁴⁵

Da una parte, Giuseppe De Robertis, il critico del «saper leggere» e del frammento, vigile sentinella della letteratura contemporanea, delicato esploratore dei valori musicali del testo (in poesia come in prosa), con cui è in contatto dal 1939. È proprio lui, si può dire, a consacrare la fortuna critica di Manzini, scrivendo una prefazione alla silloge del 1941, *Venti racconti*,⁴⁶ punto di partenza imprescindibile per tutti gli studi a venire. Di fronte a questo privilegio, la destinataria è visibilmente emozionata:

A parte la cordialità, e vorrei dire la simpatia con cui lei mi ha “tenuta d’occhio”, che impalpabili fili ha saputo vedere intrecciati dal mio primo libro all’ultimo. Ecco che la catena d’immagini e sensazioni ricorrenti, da lei scoperta e messa in evidenza, mi ha fatta riconciliare con la mia giovinezza, avvicinandomela. Oltre tutto, una malinconia sanata.⁴⁷

Una sincera gratitudine, reiterata in varie occasioni nel corso della corrispondenza: addirittura, «io ormai scrivo spesso proponendomi di piacerle»⁴⁸. De Robertis, d'altronde, mantenne una “lunga fedeltà” all’opera manziniana, apprezzandola sia su quotidiani e riviste⁴⁹ sia per lettera. In virtù di questa profonda sintonia, Manzini non esita a definirsi «la sua trepida scolaria»,⁵⁰ che al maestro avrebbe dedicato uno dei ritratti nell’omonimo *Album* del 1964, vero e proprio segno di riconoscenza, in cui ammira la sua inedita capacità di «abbordare rive dello spirito ben lontane dalla comune previsione di limite».⁵¹

Dall’altra parte Emilio Cecchi, «elzevirista principe del giornalismo italiano»,⁵² maestro della prosa d’arte: dalla lettura dei *Pesci rossi* nel 1920 –⁵³ «in un lontanissimo, ma indimenticabile giorno della mia vita studentesca», in pieno clima rondista – Manzini avvertì «il sospetto di una vocazione letteraria; e, quel che più

⁴³ Cfr. per esempio la lettera a Leonetta Cecchi Pieraccini del 01.08.1954, in LDC, p. 342.

⁴⁴ Lettera a Leonetta Cecchi Pieraccini del 30.07.1941, in LDC, p. 268.

⁴⁵ L’*Omaggio*, in «La Fiera Letteraria», XI, 19, 6 maggio 1956, pp. 3-7, rientra nella rubrica *Galleria degli scrittori italiani*, avviata negli anni Cinquanta. A p. 3 gli articoli di Emilio Cecchi, *Le tappe di un cammino in continuo progresso*, e di Giuseppe De Robertis, *Un lucido delirio a chiarezza di sé*.

⁴⁶ Giuseppe De Robertis, *L’arte della Manzini*, in Gianna Manzini, *Venti racconti*, Milano, Mondadori, 1941, pp. 13-20. Sulla raccolta, e più in generale sull’evoluzione dei modi stilistici della prima Manzini, mi si permetta di rimandare nuovamente ad Antonio D’Ambrosio, «Una diversa me stessa». *Venti racconti di Gianna Manzini*, cit., pp. 401-413.

⁴⁷ Lettera a Giuseppe De Robertis del 20.08.1941, in LDC, p. 43.

⁴⁸ Lettera a Giuseppe De Robertis del 07.01.1947, in LDC, p. 84.

⁴⁹ Cfr. Giuseppe De Robertis, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 295-298 e 299-303.

⁵⁰ Lettera a Giuseppe De Robertis del 28.03.1951, in LE, p. 115.

⁵¹ Ivi, p. 58.

⁵² Romano Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 tomi, Torino, Loescher, 1981, tomo I, p. 319.

⁵³ Emilio Cecchi, *Pesci rossi*, Firenze, Vallecchi, 1920.

conta, la rivelazione di un linguaggio tutto nuovo, di una forza espressiva, di una saporosa gioia di vedere e di sentire che mi hanno avuta schiava per sempre». ⁵⁴ È lo stile, di fatto, che la irretisce, sia nella prosa narrativa che giornalistica, e che sarà continuamente motivo di ispirazione:

mi inamora quell'ardua speditezza, quel frantumare e legare con una logica sempre imprevedibile, quella tenace pieghevolezza che dà a' suoi periodi il senso di un'ossatura speciale: una vibratilità di acciaio insieme a una fluidità e a un calore di sangue. ⁵⁵

E in lui troverà sempre un valido sostegno: ⁵⁶ «mi rivolgo di continuo a lei, chiedo la sua approvazione, mi faccio guidare, mi sforzo di indovinare che cosa mi direbbe lei; e mi pare di capire». ⁵⁷

L'ossequiosa riverenza di Gianna Manzini si palesa nell'uso costante dell'allocutivo di cortesia (dopotutto, «quando si onorano i maestri anche gli scolari gioiscono»), ⁵⁸ che non la ostacola tuttavia a scrivere loro anche per essere rincuorata nei momenti di sconforto. ⁵⁹ Così come agli amici (i coniugi Dessì, Leonetta Cecchi, Maria Bellonci...) e al «caro amico» editore, nei cui confronti non mancano mai parole di stima e vicinanza. In particolare, proprio ripercorrendo il dialogo con gli interlocutori di Casa Mondadori affiora l'identità editoriale-letteraria della scrittrice, collocata in prima battuta nella collana «Lo specchio» (serie «I Prosatori») per poi migrare nei «Narratori italiani» (nelle serie «Opere di Gianna Manzini», a testimonianza della solidità della sua presenza nel catalogo) e, infine, negli «Scrittori italiani e stranieri». In «questo eterno giuoco d'azzardo della confessione» ⁶⁰ che è la lettera, Manzini comunica le sue ansie, le sue sconfitte, ⁶¹ i suoi entusiasmi per la realizzazione di importanti progetti, come la direzione della rivista «Prosa. Quaderni internazionali», uscita in soli tre fascicoli nel luglio 1945, nel marzo e nell'ottobre 1946. Gemella di «Poesia. Quaderni internazionali», attiva dal 1945 al 1948 sotto la direzione di Falqui, era principalmente dedicata alla narrativa e «impegnata – attraverso l'esercizio delle traduzioni, in gran parte realizzate da letterati [...] – nella prospettiva di una apertura europea e internazionale della letteratura italiana di quegli anni». ⁶²

⁵⁴ Lettera a Emilio Cecchi del 26.07.1961, in LDC, p. 238. La corrispondenza con Cecchi è limitata, consta solo di 35 pezzi epistolari, rispetto ai 149 inviati a De Robertis.

⁵⁵ Lettera a Emilio Cecchi dell'11.08.1956, in LDC, p. 229. Cfr. anche Gianna Manzini, *Testimonianze e ricordi*, in Giulio Cattaneo (a cura di), *Omaggio a Cecchi*, in «L'Approdo letterario», XIII, 40, 1966, pp. 93-95.

⁵⁶ Cfr. Emilio Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 919-928.

⁵⁷ Lettera a Emilio Cecchi del 14.05.1956, in LDC, p. 221.

⁵⁸ Lettera a Emilio Cecchi del 25.01.1958, in LDC, p. 232.

⁵⁹ Cfr. la lettera a Giuseppe De Robertis del 17.06.1946, in LDC, p. 77.

⁶⁰ Gianna Manzini, *Forte come un leone*, cit., p. 42.

⁶¹ Emblematico il caso della partecipazione al Premio Strega nel 1953 con *Animali sacri e profani*, primo nella selezione della cinquina, ma sorpassato nella votazione finale da *L'amante fedele* di Massimo Bontempelli. La delusione, amara, si riverbera nel dialogo con De Robertis (cfr. lettere del 15.06.1953 e del 02.04.1954, in LDC, pp. 123 e 132-133) e Leonetta (cfr. lettera dell'08.07.1955, in LDC, p. 349).

⁶² Marina Zancan, *Le protagoniste*, in Laura Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci, 2021, pp. 29-30. Cfr. Lia Fava Guzzetta, Gianna Manzini e i quaderni internazionali di «Prosa», in «Rivista di letteratura italiana», XXIII, 1-2, 2005, pp. 473-481.

Dopo la pubblicazione del primo numero presso le Nuove Edizioni Italiane, di nuovo per intercessione di Falqui, che ne lamentava la scarsa diffusione, la rivista passa a Mondadori, che elogia «il modo col quale è concepita», «la vigoria dei testi e delle traduzioni», «la acuta intelligenza della scelta» nella «ricostruzione di una cultura veramente intercontinentale»,⁶³ suscitando però qualche gelosia.⁶⁴ Bilanciano il brio della pubblicazione con un grande editore,⁶⁵ gli inviti calorosi e le letture appassionate dei saggi,⁶⁶ da una parte la fatica del lavoro, a tratti così logorante da invocare l'interruzione,⁶⁷ dall'altra l'imbarazzo di dover rifiutare proposte anche di persone amiche.⁶⁸ Pur nella sua breve durata, Manzini ha degnato «Prosa» della consueta attenzione riservata ai suoi testi, un affetto premuroso, che forse, verrebbe da dire, compensava quel desiderio materno, vivissimo nella giovinezza,⁶⁹ destinato purtroppo a rimanere irrealizzato.

E così nelle lettere irrompe anche il privato, dall'amore per Falqui – dapprima passionale e travolgente,⁷⁰ poi dagli anni Cinquanta più difficoltoso, per il carattere scostante, brusco, ostile di lui –⁷¹ alla salute precaria,⁷² che le impone frequenti

⁶³ Lettera di Arnoldo Mondadori a Gianna Manzini dell'11.10.1945, in LE, p. 157.

⁶⁴ Dal 1944 Alba De Céspedes dirigeva per Darsena «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», poi, dal numero 27-28, «Mercurio. Mensile di politica, lettere, arte, scienze». All'inizio del 1946 ne propone l'edizione ad Arnoldo, che però rifiuta con diplomazia: «il momento è assai difficile per l'editoria in generale» e poi «Mercurio» ha la sua sede a Roma. De Céspedes tuttavia intuisce che si tratta di una scusa, e chiama in causa proprio «Poesia» e «Prosa», trimestrali, entrambe romane, accolte più che volentieri dalla Casa milanese: «Non riesco proprio a capire. *Prosa* sì, *Mercurio* no». Evidentemente, nel delicato momento di ricostruzione culturale del dopoguerra, a Mondadori interessava sostenere due riviste letterarie piuttosto che una di natura anche politica. E dunque, «mettiamo una pietra su Mercurio». Cfr. Laura Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista. 1944-1948*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012, pp. 87-91, le citazioni alle pp. 88 e 90.

⁶⁵ «Io sono effettivamente innamorata di Prosa e di Poesia mondadoriane» (lettera ad Arnoldo Mondadori del 26.10.1945, in LE, p. 368).

⁶⁶ Cfr. la lettera del 04.11.1945 a Giuseppe De Robertis (LDC, p. 66), che in «Prosa», II, 1, 1945, pp. 264-292 pubblicherà *La "Morale cattolica" nell'edizione del '19*, poi accolto in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 3-51.

⁶⁷ Cfr. Lettera a Emilio Cecchi del 29.01.1947, in LDC, p. 205.

⁶⁸ È il noto caso del primo capitolo di *Eros e Priapo* di Gadda, *Il bugiardone*, respinto perché «intollerabilmente osceno». Cfr. Paola Italia, Giorgio Pinotti, *Nota al testo*, in Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2016, pp. 353-357, la cit. a p. 357, e Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Enrico Falqui e a Gianna Manzini*, a cura di Aldo Mastropasqua, in «I quaderni dell'ingegnere», 5, 2014, pp. 95-186.

⁶⁹ Nella fase iniziale della corrispondenza con Falqui, i due immaginano addirittura una bambina di nome Benvenuta, frutto del loro amore (cfr. la lettera del 18.02.1935, in Marta De Gennaro, «Lavorare insieme». *Lettere di Gianna Manzini a Enrico Falqui [1934-1935]*, in «Avanguardia», XXIII, 68, 2018 – d'ora innanzi abbreviato LF –, p. 138), cui Manzini resterà legata. Se ne trova testimonianza nei racconti *Bambina che aspetta*, in Gianna Manzini, *Rive remote*, Milano, Mondadori, 1940, pp. 71-80 e *La bambina che non ebbi*, in Ead., *Lettera all'Editore* cit., pp. 39-67, che inaugura l'*Avventura personale*.

⁷⁰ Cfr. almeno la lettera a Enrico Falqui dell'08.04.1935, in LF, p. 145. E sia ulteriore prova la dedica sulla copia del libro di esordio, *Tempo innamorato* (Milano, Corbaccio, 1928), di proprietà di Enrico Falqui, conservata nella Sala Rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con collocazione S.FAL.III.MANZINI.1: «A Enrico, non il | «Tempo innamorato»; | ma i giorni innamorati: tutti».

⁷¹ Cfr. le lettere a Giuseppe Dessi del 04.01.1963, in LD, pp. 25-27; a Emilio Cecchi del maggio 1955, in LDC, pp. 216-218; a Leonetta Cecchi Pieraccini del luglio 1946 e del giugno 1947, in LDC, pp. 286-289 e 292-296.

⁷² Manzini soffriva sin da giovanissima di gravi problemi all'apparato respiratorio, che le provocavano spossatezza, asma e febbre («la sparviera» dell'omonimo romanzo del 1956 è infatti la tosse); dopo altre sventure anche di non lieve entità, come la rottura del femore nel 1964 (cfr. la lettera a Giuseppe Dessi del 12.07.1964, in LD, pp. 30-31), dalla fine degli anni Sessanta si ammalò di glaucoma, che colpì «il fulcro della sua tremenda potenza» e la portò a riflettere in

soggiorni in campagna, a Siena presso Villa Solaia, dagli amici Elena de Bosis e Leone Vivante, e in montagna d'estate, sulle amate Dolomiti, che le offrono l'occasione di un'immersione nella natura, sottoposta nei suoi scritti a un'intensa trasfigurazione lirica: «un paesaggio è una catena di ritmi: che trovano o no una rispondenza in noi. Quando va bene è quasi la felicità; per lo meno una specie di parentela misteriosa e entusiasmante».⁷³

Pare inoltre particolarmente sensibile alla posizione sociale della donna, di cui rivendica con orgoglio l'indipendenza e la libertà, già nei difficili anni Trenta:

Mi sembra che il malinteso fondamentale di tanti, di quasi tutti i menage, derivi dalla pretesa – orrenda! – che le donne hanno di vivere del lavoro di un uomo. Io vedo tutto in un altro modo. Lavorare insieme conservando, ad ogni costo, indipendenza intellettuale, entusiasmo, sorriso[.] I sacrifici della casa, e dell'eleganza – te lo dice un donnino ambiziosissimo – sono meno pericolosi de gli altri sacrifici: tempo, riposo ecc. Il lavoro deve soprattutto esprimerci, garantire di noi, conservarci come un sale.⁷⁴

Tanto che i lavori socialmente attribuiti alle donne sono svolti non per dovere, ma per un piacere fine a se stesso:

Ho voglia di far lavori da donna, coll'ago, coll'uncinetto, coi ferri da calza. Io non so cucire, né fare maglie. Anzi è sempre stata per me una gran pena – come una cosa innaturale che mi incattiviva – dovermi, ogni tanto, applicare a certi lavorini esasperanti. Ora, che mi succede? Trovo un golf avviato e mi provo a sferruzzare. Cerco le mie calze smagliate e le rammendo, buona, in un cantuccino [...].⁷⁵

Una posizione netta, che ritroveremo anche in un articolo del 1963, significativamente intitolato *Scacciata dal paradiso*, in cui la questione sociale, con ogni probabilità mediata anche dall'ormai difficile rapporto col compagno, si intreccia a osservazioni critico-letterarie: la donna non è più ridotta a mero ornamento di una narrazione, ma prende parte attiva al processo di creazione; e proprio il potere demiurgico che esercita sulla parola può renderla «forte come un leone» e indurla a denunciare e reagire alla condizione di inferiorità e subordinazione in cui per secoli è stata relegata.⁷⁶

3. «Un fedele della Letteratura»: il carteggio con Gianfranco Contini

Risulterà ormai chiaro che il nome di Gianna Manzini aveva circolato prevalentemente nelle conversazioni dei lettori colti e dei critici, la cui benevola accoglienza, ancorché limitata, era comunque motivo di lusinga. Figurarsi, poi,

maniera ancora più consapevole sul rapporto con la morte (cfr. la lettera a Giuseppe Dessi del luglio 1968, in LD, pp. 44-45).

⁷³ Lettera a Leonetta Cecchi Pieraccini del 10.07.1963, in LDC, p. 400.

⁷⁴ Lettera a Enrico Falqui del 01.03.1935, in LF, p. 140.

⁷⁵ Lettera a Enrico Falqui dell'08.12.1934, in LF, p. 133.

⁷⁶ Cfr. Gianna Manzini, *Scacciata dal paradiso*, in «Corriere della Sera», 1° giugno 1963, p. 7. Lo scritto si legge ora in Ead., *Scacciata dal paradiso*, a cura di Sarah Sivieri, Hacca, Matelica, 2012, pp. 139-144.

l'appagamento nel finire in una storia letteraria, che la consacrava autrice originale e innovativa, idonea ad avere un posto tutto per sé tra le pagine di quel volume. È quanto si verificò nel 1968, quando Gianfranco Contini, classe 1912, all'epoca docente di filologia romanza all'Università di Firenze, pubblicò *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, la prima di una serie di quattro antologie della nostra letteratura:⁷⁷ Manzini è presente col racconto *Specchiata in sogno* (tratto da *Rive remote*) nella sezione «*Aura poetica*» e *solariani*, in compagnia di Comisso, Alvaro, Bonsanti, Anna Banti, Vittorini, Tomasi, Santucci. Unica donna, insieme a Banti,⁷⁸ a rappresentare l'età della nazione, per quella «rara perfezione formale», eredità squisitamente «dannunziano-rondistica» ma «intrisa di trasfigurazioni analogiche e di sollecitazioni irrazionalistiche, quando non oniriche, che non è esagerato chiamare surrealiste», mitigata dall'influenza di Proust, Woolf, Giraudoux e dall'«incontro con lo stile monologante d'un Pirandello (e anche d'un Palazzeschi, o più tardi d'un Landolfi) [...]». Tale incontro è eminentemente femminile, se in letteratura questa categoria ha ragion d'essere [...].⁷⁹ Una specificità «di genere», si direbbe, che le guadagna uno scranno invidiabile nel canone degli autori. Stando a ciò che rimane del loro carteggio,⁸⁰ il primo apprezzamento di Contini risalirebbe al 1940, proprio in occasione della pubblicazione di *Rive remote*:

⁷⁷ In ordine cronologico di pubblicazione: Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968 (le citazioni a venire provengono dalla nuova edizione con introduzione di Cesare Segre, Milano, BUR, 2012); Id., *Letteratura italiana del Quattrocento*, ibidem, 1976; Id., *Letteratura italiana delle origini*, ibidem, 1978; Id., *Letteratura italiana del Risorgimento. 1789-1861*, ibidem, 1986.

⁷⁸ Contini antologizza un passo da *Artemisia* (Firenze, Sansoni, 1947), romanzo che indaga la condizione femminile con l'«inesauribile brio» di «continui tocchi di colore locale e temporale», dell'«uso d'un materiale linguistico elettissimo senza mai farsi premeditato estetismo perché l'eleganza vi è inventata momento per momento» (Id., *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, cit., p. 1005). Manzini e Banti condividevano una leale amicizia e una stima tale, che senza difficoltà si coinvolgevano l'una nei progetti dell'altra (si veda, per esempio, la collaborazione di Banti a «Prosa» e di Manzini a «Paragone», il bimestrale fondato dall'amica insieme al marito Roberto Longhi nel 1950).

⁷⁹ Id., *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, cit., p. 994.

⁸⁰ Il carteggio di Gianfranco Contini e Gianna Manzini, certamente lacunoso per l'abitudine di entrambi di non conservare tutta la corrispondenza in entrata, risulta inedito e copre un arco cronologico che va dal 1941 al 1966 e consta di un totale di 43 pezzi: 12 missive di Contini sono conservate nel Fondo Manzini dell'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma (abbreviato AdN), serie Corrispondenza, sottoserie Corrispondenza indirizzata a Gianna Manzini, fascicolo 6 «Di Paulhan e Jouhandeau e Valery Larbaud» (lettere del 16 gennaio 1948 e 20 febbraio 1951), fascicolo 17 «Lettere a Venti Racconti» (una lettera senza data), fascicolo 18 «di Omaggio a Gianna» (lettera del 1° dicembre 1945), fascicolo 7 «Corrispondenza varia» (tutte le altre missive eccetto quella del 6 luglio 1947, conservata nella serie Carte di Gianna Manzini dell'Archivio di Enrico Falqui, sottoserie Corrispondenza); 1 missiva (10 aprile 1950) di Contini si trova nella Raccolta Falqui presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (abbreviato BNCRM) con segnatura A.R.C. 12 A 254; 30 missive di Manzini sono custodite nel Fondo Contini presso la Fondazione Ezio Franceschini di Firenze (abbreviata FEF), serie 13 Corrispondenza, mittente 1484 Manzini Gianna, raggruppate in due fascicoli (anni 1941-1950 e 1951-1966). Rimando per ulteriori approfondimenti al già citato inventario dell'archivio di Manzini e a quello del filologo (Claudia Borgia, *Inventario dell'archivio di Gianfranco Contini*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012). Per il copyright dei testi di Gianna Manzini: © 2015 Mondadori Libri Spa. Sia rivolta la mia più sincera gratitudine al prof. Riccardo Contini e alla casa editrice Mondadori, nelle persone delle dott.sse Stefania Klein De Pasquale e Marianna Sartori, per avermi permesso, con molta generosità, lo studio di queste carte. Sono altresì grato alla prof.ssa Cecilia Bello, responsabile dell'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma, alle dott.sse Eleonora Cardinale e Annamaria Piccigallo della Sala Falqui della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, al Comitato dei Garanti e alla prof.ssa Elena Stefanelli della Fondazione Ezio Franceschini di Firenze. La mia riconoscenza, infine, anche a Paola Italia, che nel lontano 2017 mi ha iniziato, da «pellegrino degli archivi», alle carte continiane.

sono felice d'aver tra mano il Suo libro. In rivista pagine come *La coperta, Messaggio*⁸¹ hanno già, si capisce, la loro "immortalità"; ma diversa. Sarà il fatto che il libro sospinge allo scaffale; dove il *Filo di brezza* racchiudeva ancora nel suo bozzolo un'immagine di eleganza = poesia che parve insuperabile. E ora non lo si pensa più, dopo un tal vicino.⁸²

È proprio l'organizzazione in una struttura coerente che eleva alla massima potenza la poesia (si badi, già di per sé «immortale») dei 14 racconti singolarmente considerati. A quell'altezza cronologica, *Rive remote* è in effetti la raccolta di Manzini più nuova e matura, dove il tempo non è solo da intendersi, in senso proustiano, perduto, di cui si va disperatamente *à la recherche*, ma è «continuamente riattualizzato dallo scorrere del sangue nel quale il tempo, a sua volta, verifica la sua incidenza. Ma questo continuo scorrere del sangue è anche ritmo, musica, poesia, l'imponderabile, dunque, e l'inesprimibile che diventano, nel flusso vitale, peso ed espressione con i quali raggiungere le "rive remote"»; e tale musicalità si orchestra sul pentagramma della memoria, «che acutizza i sentimenti e suscita i trasalimenti sulla cui frequenza il sangue ritma il suo potere, la sua sovranità».⁸³ Si spiega così la scelta antologica di un racconto che rievoca la figura della madre.

Altri elogi non mancheranno: ai «superbi» ed «eleganti» *Venti racconti*,⁸⁴ alla «transumana» *Lettera all'Editore*,⁸⁵ alla fusione tra istanza morale e prassi stilistica in *Forte come un leone*,⁸⁶ alla «perfezione irrecusabile» di *Ho visto il tuo cuore*,⁸⁷ alla «perfezione formale» di *Animali sacri e profani*, in cui si amalgamano «materia linguistica», «materia sonora» e «materia pittorica», evocando ancora una volta lo spettro di quella oziosa disputa tra calligrafi e contenutisti che aveva infiammato i dibattiti del Ventennio, in cui alla fine si riconosce a Gianna Manzini il merito di averla superata egregiamente.⁸⁸

⁸¹ Usciti rispettivamente in «Circoli», VIII, 7-8, luglio-agosto 1939, pp. 998-1011 e in «Letteratura», I, 2, 1937, pp. 62-67, i due racconti entreranno in *Rive remote* alle pp. 11-42 e 101-114.

⁸² Biglietto di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 13.03[.1940], AdN. La trascrizione di questa e delle altre missive, manoscritte e vergate a penna salvo diversa indicazione, riproduce a testo l'ultima lezione ricostruibile dai documenti originali, di cui rispetta le particolarità grafiche. Tutti gli accenti sono stati adeguati all'uso moderno. Si ricorre al corsivo in luogo della sottolineatura, alle parentesi unciniate per le integrazioni, ai puntini di sospensione nelle parentesi unciniate in caso di testo illeggibile, alle parentesi quadre corsive per indicare modifiche del curatore al testo citato. In nota si indicano la tipologia di documento (lettera, biglietto), la data (tra parentesi quadre se congetturata), e la sola sede di archiviazione, rimandando alla nota 80 per i dettagli.

⁸³ Enzo Panareo, *Invito alla lettura di Gianna Manzini*, Milano, Mursia, 1977, p. 47.

⁸⁴ Lettera di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 06[.12.1941], AdN.

⁸⁵ Lettera di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 01.12.1945, AdN.

⁸⁶ Lettera di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 06.07.1947, AdN.

⁸⁷ Lettera di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 20.04.1950, BNCRM.

⁸⁸ Doveroso rammentare che Raffaello Franchi, recensendo *Boscovivo* in «Solaria», VII, 7-8, 1932, pp. 50-55, aveva argomentato che era stata Manzini, «una donna, una scrittrice», a risolvere, «con ardore e persuasione d'arte, la polemica uggiosa», facendo convergere calligrafismo e «sostanza di romanzo»: «nessuno è più calligrafo, in senso buono, ossia più artista di Gianna Manzini; nessuno più di lei è capace di trascendere il gusto estremo della parola, l'assurdità felice dell'immagine, la completa astrazione di un periodo in concretezza di umanità e commozione. [...] Studiare quanta sostanza di romanzo possa ottenere ogni pagina di Gianna Manzini sarebbe, in linea divagatoria, una cosa da tentare» (cit. alle pp. 50 e 53).

il Suo libro, per le pagine antiche e per le nuove, m'è sembrato che adempisse, in questo '53, a una funzione anche più unica che dieci, che quindici anni fa. Ricordo che, a contatto di gomiti con le ore in cui lessi (o rilessi) i Suoi capitoli, mi accadde di ascoltare (e neanche questo mi accade tanto spesso, in tempi così affollati) alcuni accordi di Mozart, Boccherini ecc. E mi resi conto che la sua parentela originaria è proprio con codeste arti dove bisogna fare i calcoli con la Forma in prima istanza; o la chiami la materia linguistica (come si dice: materia sonora, materia pittorica). Mi parve una riprova d'esser nel giusto quando vidi che il libretto si chiudeva proprio, e direi in Lei inconsuetamente, su un ricordo figurativo: il San Paolo di Niccolò dell'Abate.⁸⁹ Prenda i <...> e li compari a un altro libro, pure eccellente <...> medesima gara, e che accusa (non dirò ostenta <...> il risentimento stilistico, quello di Gadda. Direi che in <...> paradigmi sono raccolti i due, e opposti, atteggiamenti possibili dello Scrittore (il cosiddetto Contenuto e la cosiddetta Calligrafia): da un lato l'impegno a presentare una parte di sé come modello conoscitivo, e quindi a rilevarne la forma; dall'altro, l'omaggio a una Forma in qualche modo preesistente, l'adeguamento a un canone di rapporti oggettivi, vuoi nella loro bellezza, non fuori di lì (vuoi d'una verità che non ha nulla da farsi perdonare, che non chiese d'essere riscattata nel proprio irrigidimento formale). In altri termini, non sarei disposto a prender troppo in parola quanto può essere saggistico nella presentazione, e tende a farsi leggere in ch' chiave cecchiana (già Cecchi, in una posizione estrema e paradossale, è stato in sostanza unico a mediare gli opposti, cioè a cercare nei valori linguistici puri la salute minacciatissima della sua anima). Quando lei fa varcare alla trota lo *scalino sonoro*, o nel capolavoro di *Una vacca* solidifica in fantasma la corta memoria del bovino, e porta l'immaginazione più prossima (e più felice) alle cose, ci rapisce, certo, in una verità, ma una verità che non fu mai sprovvista di qualificazione, grezza natura: fu, semmai, quella stessa presenza di una Forma che può accadere di avvertire nell'esperire la Natura come nell'esperire una sonata del sette o una tela del quattrocento. Oserò aggiungere che la purezza formale mi pare più insigne nelle interpretazioni "dall'esterno", ossia dall'interno del soggetto (appunto *Una vacca*, *Pascolo a Carbonin* ecc.), che nelle interpretazioni "dall'interno" (dell'oggetto), cioè nella fase antropomorfa ed espressionistica (caso-limite *Un cavallo*)?⁹⁰

Nei giudizi di Contini «io mi ci specchio con una specie di buffo e diffidente batticuore»,⁹¹ dice Manzini, quasi a disagio ad aver ricevuto l'approvazione da uno dei più fini lettori di cose contemporanee.⁹² Per sdebitarsi, gli propone, ma senza successo, un saggio o una traduzione da pubblicare su «Prosa», «qualche ghiottoneria confacente ai capricci di Contini»,⁹³ che proverà a risarcirla della mancata collaborazione progettando un'edizione in francese di alcuni testi da *Rive remote e Venti racconti* per Les Éditions Aux Portes de France,⁹⁴ con cui collaborava dalla fine del 1945⁹⁵ in quanto curatore della sezione italiana, e per le quali aveva compilato

⁸⁹ È *Il cavallo di San Paolo*, in Gianna Manzini, *Animali sacri e profani*, cit., pp. 139-145.

⁹⁰ Lettera di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 23.07.1953, AdN. Le lacune incolmabili sono purtroppo dovute al deterioramento della carta.

⁹¹ Lettera a Gianfranco Contini dell'11.12.1941, FEF.

⁹² Contini aveva già pubblicato *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939 e *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942. Sul suo ruolo di critico militante cfr. Nicola Merola (a cura di), *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, Atti del convegno internazionale di Arcavacata, 14-16 aprile 2010, Pisa, ETS, 2011.

⁹³ Lettera a Gianfranco Contini del 17.11.1945, FEF.

⁹⁴ La casa editrice fu fondata nel 1942 da Roger Schaffter, Pierre-Olivier Walzer e Jean Cuttat, con sede nel cantone svizzero del Giura; dal 1945 apre una filiale a Parigi diretta da Cuttat. Alcune informazioni si leggono in Beatrice Sica, *L'Italia magica di Gianfranco Contini. Storia e interpretazione*, Roma, Bulzoni, 2013. Cfr. anche le lettere del biennio 1945-1946 in Maria Villano (a cura di), *Lettere per una nuova cultura. Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, *passim*.

⁹⁵ Contini abitava a Friburgo, in Svizzera, dal 1938, quando era stata chiamato a ricoprire la cattedra di filologia romanza che fu di Bruno Migliorini e mantenne fino al 1952, quando prese servizio sulla stessa disciplina presso la Facoltà di Magistero all'Università di Firenze.

l'antologia *Italie magique*⁹⁶ e redatto una nota alla traduzione di *Ragazzo* di Piero Jahier.⁹⁷ Proprio in virtù dei suoi legami privilegiati col mondo letterario transalpino,⁹⁸ il critico sembra l'interlocutore più adatto a favorire l'ingresso della scrittrice nella cultura europea, cui costei ambiva già da parecchio tempo,⁹⁹ comprensibilmente, d'altronde, vista la sua perfetta aderenza, fin dalle prime prove narrative, a una più generale atmosfera modernista di respiro sovranazionale. E basti elencare le fonti di *Tempo innamorato* per rendersene conto: D'Annunzio, Tozzi, Cecchi, Proust, Gide.

Rassicurata sulla realizzazione dell'impresa da Jean Vogel, segretario delle Éditions des Portes, Manzini, su suggerimento di Falqui, pensa a «un volume antologico tutto di confessioni, tutto di “prima persona”, per il quale ci si potrebbe servire anche di “Forte come un leone” che è la cosa alla quale io tengo di più»,¹⁰⁰ ma è angustata per la traduzione, perché «dicono (ci devo credere o è un lusingante luogo comune?) che non è facile tradurre le mie pagine:¹⁰¹ per cui l'offerta di Chuzeville», momentaneamente a Roma per affari, «di tradurre i miei racconti mi rallegra moltissimo».¹⁰² Nonostante le eleganti insistenze, sollecitate non solo da motivazioni

⁹⁶ Aldo Palazzeschi, Antonio Baldini, Nicola Lisi, Cesare Zavattini, Enrico Morovich, Alberto Moravia, Tommaso Landolfi e Massimo Bontempelli, *Italie magique. Contes surréels modernes*, choisis et présentés par Gianfranco Contini, traduits de l'italien par Hélène Breuleux, Paris, Aux Portes de Frances, 1946.

⁹⁷ Piero Jahier, *Adolescent*, roman traduit de l'italien par Armand et Béatrice Mastrangelo, note de Gianfranco Contini, Paris, Aux Portes de France, 1946.

⁹⁸ Si tenga a mente che il giovane Contini aveva completato la sua formazione accademica con un biennio (1934-1935) di perfezionamento a Parigi, principalmente sotto la guida di Joseph Bédier.

⁹⁹ Cfr. la lettera a Enrico Falqui dell'08.12.1934, in LF, p. 134. Dagli anni Cinquanta, inoltre, Manzini collabora con la celebre «Nouvelle Revue Française», dove pubblica quattro testi ricompresi in *Album di ritratti* alle pp. 17-20 (*Sopra una fotografia dei funerali di Gide*), 67-71 (*Adolescenza e sorriso in Valéry Larbaud*), 73-80 (*Camus insidiato dalla poesia*), 89-93 (*Nel linguaggio il siero della verità*). Si ricordino, infine, le traduzioni su «Prosa»: *Una famiglia felice* di Jean Giraudoux (II, 2, 1946, pp. 112-123), *La mia Elisa e I miei sogni* di Marcel Jouhandeau (II, 3, 1946, pp. 136-146). Infine Jean Paulhan, *Le cause celebri*, traduzione di Gianna Manzini, con un saggio di Luciano Anceschi, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952 (edizione originale: *Les causes célèbres*, Paris, Gallimard, 1950), di cui aveva anticipato due pezzi nell'*Omaggio a Paulhan*, in «La Fiera Letteraria», VI, 14, 1951, pp. 4 e 5.

¹⁰⁰ Nella lettera del 9 maggio 1947 (FEF) specifica l'idea: una silloge di dieci pezzi più *Forte come un leone* che segua «una linea autobiografica in modo da mettere insieme una specie di mia storia intima, una lunga e spezzata confessione, che avrebbe un'unità di tono e di contenuto quasi romanzesca».

¹⁰¹ Lo notava già negli anni Trenta Valéry Larbaud, grande stimatore di Manzini, di cui tradusse insieme a Henri Marchand il racconto *La moglie del sordo* (in Gianna Manzini, *Incontro col falco*, Milano, Corbaccio, 1929, pp. 165-175), *La femme du sourd*, in «La Nouvelle Revue Française», XXII, 250, 1934, pp. 43-49. Cfr. la lettera a Enrico Falqui del 19 marzo 1935, in LF, p. 143.

¹⁰² Lettera a Gianfranco Contini del 14.04.1947, FEF.

di prestigio internazionale bensì anche dalla necessità di guadagnare,¹⁰³ l'accordo decade.¹⁰⁴

L'approdo dei suoi libri in terra francese rimane un tarlo, perché «era, ed è, una cosa importante: un avvenimento», che richiede il naturale coinvolgimento dell'editore: Mondadori, infatti, era riuscito ad accordare la traduzione di *Lettera all'Editore* alla prestigiosa Calmann-Lévy,¹⁰⁵ la cui traduttrice Simone Barde, tuttavia, combina un gran «pasticcio»:

a parte le “luciole per lanterne”, tutti i ritmi sono rotti, i legami sintattici non rispettati, il periodo riportato a soluzioni elementari, come di lettera dettata a macchina. Ma mi è preso il dubbio di essere io in torto: di peccare d'ambiziosa esigenza, di non rendermi conto che una traduzione implica un sacco di libertà... Insomma sono su tutte le spine: da questa traduzione mi sento ridicoleggiata. [...] Io non mi rassegno di presentarmi al pubblico francese (come se il pubblico francese potesse accorgersi di me) male in arnese.¹⁰⁶

Al giudizio richiesto, Contini, con la pazienza e l'obiettività del professore, discute il suo «fastidio per l'improprietà tonale» e l'«allarme per il triviale fraintendimento (!!!)», suggerendo a Manzini stessa, «se non fosse possibile il ricorso a un traduttore separato», di correggere «tre, quattro, dieci volte»: «questa è la soluzione che Le consent[e] la giusta salvaguardia del Suo onore letterario».¹⁰⁷

Eppure lei, «l'energia, la possibilità di una [sua] collaborazione come quella che sarebbe necessaria per tentare di salvare quel malloppo, [...] non ce l'ha/», perciò preferirebbe chiedere aiuto a qualche vecchia conoscenza.¹⁰⁸ Ma anche in questo caso, ogni tentativo fallisce. Bisognerà attendere il primo successo di pubblico, *La Sparviera*, perché il suo nome scavalchi le Alpi: l'edizione francese uscirà per Stock nel 1958,¹⁰⁹ seguita da una portoghese l'anno successivo¹¹⁰ e una cecoslovacca nel 1972;¹¹¹ si aggiungerà inoltre una versione olandese dell'*Arca di Noè*¹¹² nel 1961.¹¹³

¹⁰³ Nella lettera databile tra il 3 e il 19 agosto 1947 (FEF), Manzini chiede aiuto per tenere «qualche conferenza in Svizzera. Con Lucia Longhi. Sento che Lucia avrebbe grandissimo successo: i suoi argomenti possono essere svariatiissimi e approfonditi; e poi lei dispone di una cultura brillante e di un piglio piuttosto autorevole. Non la faremo “sfigurare” se lei ci introdurrà. Per me non è soltanto l'attrazione del viaggio o del paese nuovo da vedere a sollecitarmi: io spero (si può dire “accanitamente” a proposito di speranza? Mi pare di no: diciamo “furibondamente”: peggio ancora?) spero di raggranellare qualche soldo in modo da potere, per un certo periodo, lavorare al romanzo che ho in mente, senza arrabattarmi con le distraentissime collaborazioni» (potrebbe riferirsi al racconto lungo *Il valtzer del diavolo* dell'omonima raccolta del 1953, piuttosto che a *La Sparviera*, che uscirà nel 1956).

¹⁰⁴ Cfr. la lettera di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 16.01.1948 (AdN): «le Portes erano in stasi, né mi riusciva di cavarne un soldo sui molti scudi che mi debbono. Su quest'ultimo punto, nessun miglioramento per ora». Le Éditions des Portes avrebbero chiuso l'anno successivo, acquistate dal ginevrino Pierre Cailler.

¹⁰⁵ Cfr. lettera ad Arnoldo Mondadori del 14.06.1946, in LE, pp. 371-372.

¹⁰⁶ Lettera a Gianfranco Contini del 14.09.1947, FEF.

¹⁰⁷ Lettera dattiloscritta di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 12.10.1947, AdN.

¹⁰⁸ Lettera a Gianfranco Contini del 16.10.1947, FEF.

¹⁰⁹ Gianna Manzini, *L'épervière*, traduit de l'italien par Michel Breitman, avant-propos de Dominique Aury, Paris, Librairie Stock, 1958.

¹¹⁰ Ead., *O gavião*, tradução de Rosalia Braancamp, Lisboa, Publicacoes Europa-America, 1959.

¹¹¹ Ead., *V pazúroch žen*, traduzione di Lea Škanderová, illustrazioni di L'udovít Hološka, Bratislava, Smena, 1972.

¹¹² Ead., *Arca di Noè*, Milano, Mondadori, 1960 (ora Roma, Rina edizioni, 2023), che riunisce i bestiari dell'autrice.

¹¹³ Ead., *De arke noachs*, met illustraties van K. Hengeveld, Gravenhage, Pax, 1961.

Nel dialogo con Contini, di cui Manzini nutre smisurata stima,¹¹⁴ si ritrovano le medesime questioni riferite agli altri interlocutori: la salute che la fiacca e la rende «sfracassatissima», il bisogno di riposo in montagna – con le consuete suggestive descrizioni di paesaggi –, la preoccupazione per la sua candidatura ai premi letterari,¹¹⁵ il coinvolgimento nei progetti che coordina – in questo caso l’*Omaggio a Paulhan*¹¹⁶ su «La Fiera Letteraria» –,¹¹⁷ la premura di fargli recapitare i suoi libri. Tra questi, in particolare *Il valtzer del diavolo* – «un libro tutto recente; ed io lo considero un mio punto di arrivo. Insomma mi è carissimo» –, su cui Anna Banti, «con commovente amabilità, mi domanda ora di suggerirle un recensore» per «Paragone»: «ed io, considerata la disattenzione alla quale sono più che mai fatta segno, mi son permessa di fare il suo nome»:¹¹⁸ «una parola sua, se verrà, quando verrà, mi farà felice».¹¹⁹ Contini acconsente e più volte Manzini esprime la sua incontenibile gratitudine:

Caro Contini,

[...] Mi pare d’averglielo detto: ormai dal mio lavoro non aspetto che un po’ d’attenzione da parte di critici e di amici come lei. Si capisce che è un plurale ristrettissimo; e anche per questo prezioso. Potessi ritrovare un briciolo di salute! Devo lavorare, devo scrivere tante cose, devo farmi ragione, e farne avere a chi ha creduto in me. Devo esplorare tante strade che sono mie, e che senza la mia piccola lampada forse rimarrebbero sepolte. Mi pare, s’immagini, di dovere ancora cominciare. E la vita mi scappa via a precipizio. Sono dunque impaziente di riprendere la penna in mano.

Penso che il suo articolo sarà, oltre tutto, un tonico. [...]

Con tanta affettuosa gratitudine mi creda

la sua
Gianna Manzini¹²⁰

¹¹⁴ Lo reputa «una delle rare persone che ancora ritengono di dover dimostrare qualche attenzione per il mio lavoro. E Dio sa quanto mi costa questo benedetto lavoro. [...] Ho voluto soltanto testimoniare quanto io invece sappia fare attenzione e distinguere un fedele della Letteratura da tanti infedeli. E s’intende che, qui, fedele vuol dire competente» (lettera a Gianfranco Contini del 06.08.1953, FEF).

¹¹⁵ «Come forse saprà la prima votazione per il premio Strega è andata bene per me; ma ora vi sono “terribili” manovre elettorali che minacciano seriamente il mio piccolo successo. E io sono un’inerte. Non posso contare nemmeno sulla solidarietà di gruppi. Ma su quella dei singoli amici sì. E come mi fa piacere poter vantare fra questi il mio fedele amico Contini» (lettera a Gianfranco Contini del 15.06.1953, FEF).

¹¹⁶ I rapporti tra Manzini e Paulhan dovevano risalire almeno all’inizio degli anni Quaranta. Nel Fondo Manzini dell’Archivio del Novecento è conservata la minuta di una lettera con data 21 aprile 1946, in cui la scrittrice esterna a Paulhan, all’epoca collaboratore dell’editore Gallimard, la preoccupazione per la sorte delle traduzioni francesi dei suoi libri (in sintonia, dunque, con quanto esprime a Contini), in particolare di *Lettera all’Editore* (cfr. Giamila Yehya, *Sulla soglia dell’opera*, cit., p. 94).

¹¹⁷ All’invito dell’amica, Contini argomenta il suo diniego: «Quanto vorrei poterla obbedire anche per la faccenda Paulhan. Ma ahimè stavolta intervengono tre impedimenti dirimenti: il primo, che ritengo molto esagerata la stima corrente per Paulhan [...]; il secondo, che non ho la minima simpatia personale per quel signore, pontificalmente sussiegoso secondo il peggiore stile degli scrittori francesi; il terzo, che avrei difficoltà a collaborare alla *Fiera letteraria* per quel suo carattere di conformismo troppo alieno da me [...]. Le confesso tutto: mi sono trovato a pensare che, se la civiltà attuale dovesse continuare per qualche secolo (com’è fortemente improbabile), si parlerà per un pezzo di Gianna Manzini quando non si saprà chi sarà stato Jean Paulhan (eccettoché fra gli specialisti di malgascio)» (lettera dattiloscritta di Gianfranco Contini a Gianna Manzini del 20.02.1951, AdN).

¹¹⁸ Lettera a Gianfranco Contini del 06.08.1953, FEF.

¹¹⁹ Lettera a Gianfranco Contini del 22.08.1953, FEF.

¹²⁰ Lettera a Gianfranco Contini del 06.10.1953, FEF.

Il balsamo, che allevia la malattia che la attanaglia, la fatica di portare a termine il lavoro con serenità e senza affanni, la sensazione che l'esistenza sfugga repentinamente, è la vicinanza degli amici, pochi, fidati, che apprezzano lei e il suo lavoro, che la salvano dalle burrasche della vita; «piccola lampada» che funge da bussola per l'orientamento. Una metafora abituale nella scrittura di Manzini, cui ricorre in luoghi strategici della sua opera a “illuminare” le fondamenta della sua narrativa, su tutte l'arte di Virginia Woolf.¹²¹ Ed è, appunto, l'avallo ottenuto che «fartremar di chiaritate l'âre», dà la spinta ad affrontare il foglio di carta, a esprimere sé e la realtà: «olio nel lume», lo chiama talvolta.¹²²

Contini pubblicherà la recensione l'anno successivo, esprimendo tutta la sua simpatia per quel «capolavoro pittorico assoluto», in cui convivono in un miracoloso equilibrio la psicologia come «strumento di rappresentazione», il «misticismo erotico», la pietà in quanto «incoercibile impulso a un'integrazione amorosa e vitale che ella [la protagonista Silvia] si assunse l'iniziativa di conferire a individui tremanti di paura, reietti dalla società, lesi da una condizione d'inferiorità nell'autonomia del proprio agire», l'«affabulazione sul tema della salvezza» in quanto «forma perfetta e irrevocabile, l'*écriture artiste* in quanto usata a fini di premunizione e dominio sull'irrazionale». Infine la «palmare correzione dei procedimenti retorici»: «non ci si può rifiutare d'inscrivere quell'impresa d'istintiva perpetua animazione e interpretazione del reale sotto l'epigrafe [...] di espressionismo.¹²³ *Audition colorée* (se si volge questo tipo a significare qualunque procedimento analogico), espressionismo: proprio due sintomi della più agiata eredità romantica», conditi con le suggestioni più moderne del tardo D'Annunzio («non meno nella punteggiatura (che val quanto dire il ritmo) che per l'elezione e la giacitura dei dati lessicali»), di Cecchi («per la scansione ritmica») e dell'esperienza rondista («la realtà del sogno dannunziano, dimagrato del connettivo eloquente, restituita alla sua purità»)¹²⁴ È proprio *Il valzer del diavolo*, allora, a fare di Manzini «una delle più eleganti persone di questa nostra letteratura».¹²⁵

¹²¹ Cfr. Gianna Manzini, *La lezione della Woolf*, cit., pp. 77-78.

¹²² «Il suo articolo è stato l'olio nel lume» (lettera a Giuseppe De Robertis del 04.11.1953, in LDC, p. 127).

¹²³ Sull'espressionismo, cfr. anche quanto si legge in Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, cit., p. 994: «La trama descrittiva della Manzini è soggetta a una perpetua animazione antropomorfa degli oggetti, che è pertanto espressionistica in senso proprio». Una più generale attenzione del filologo a questa categoria espressiva si sarebbe esplicitata nella voce *Espressionismo letterario*, redatta per l'*Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1977, vol. II, pp. 780-801; poi in Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105.

¹²⁴ Id., recensione a Gianna Manzini, *Il valzer del diavolo*, in «Paragone», V, 50, 1954, pp. 82-86; ora in Id., *Altri esercizi. 1942-1971*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 179-184, da cui cito.

¹²⁵ L'importanza di Manzini nella letteratura italiana del Novecento, di nuovo in una prospettiva di genere, viene ribadita anche in uno scritto su Anna Banti, *Parere ritardato su Artemisia*, uscito in «La Fiera Letteraria», IV, 4, 1949, pp. 1-2, poi in *Altri esercizi. 1942-1971*, cit., pp. 173-178: la «dissoluzione del romanzo, ossia ritiro della narrazione al romanzo da fare», ha un «esempio insigne [...] nella *Lettera all'editore* di Gianna Manzini». Il legame individuato da Contini «sarebbe atto a far seriamente riflettere sull'opportunità d'una categoria (categoria culturale, beninteso: cultura di sentimenti) di stile “femminile”: opportunità riconoscibile solo quando ne fossero chiaramente definite le istituzioni, le quali sarebbero probabilmente da riassumere in un impressionismo introspettivo, interpretazione perenne del gesto, o addirittura della sensazione come stato d'animo perennemente rappreso in gesto; posizione aliena e dalla visività ferma

Che fatica a trattenere l'euforia:

Caro caro amico,

mi dispiace aver tardato a ringraziarla del suo bel saggio. [...]

Ma eccomi qua, festosa e grata. Perché io continuerò sempre a rallegrarmi d'essere aiutata a capire, a rendermi conto: questo mi fa essenzialmente piacere; e l'aiuto diventa forse maggiore quando certi punti di prospettiva divergono un poco dal mio, o certe costruzioni costringono, e quindi limitano, quella libertà che ognuno s'immagina d'avere e che diventa un personale "infinito possibile".

Le sono particolarmente grata per aver sottolineato certa "salvezza". Salvezza che mi diventa ogni giorno di più un fatto complesso, pressante, quasi un miraggio che mi sollecita, starei per dire mi perseguita, da ogni parte mi volti.

Che bel saggio ricco e "attivante". Grazie di nuovo (oh "grazie" è una parola insufficiente e quasi stonata: l'ho sentito appena è scivolata la penna). [...]

Con una stretta di mano sono la sua vecchia amica

Gianna¹²⁶

A questa, come a tutte le altre dimostrazioni entusiastiche, Contini avrebbe sicuramente risposto alla stessa maniera, seguendo la falsa riga di questa lettera di un 29 agosto, difficilmente collocabile all'interno della corrispondenza:

Cara signora Gianna,

[...] la mia confusione [...] fu grande, a ricevere dei ringraziamenti pochissimo meritati; quando in credito rimane sempre e soltanto l'Autore, quanto più il lettore s'avvicina al critico, cioè s'impegna a capire o fa le viste professionali d'aver capito. Il tirocinio gl'insegna soltanto a precisare e giustificare il suo debito. La sua memoria poetica è un archivio d'azioni di grazie. Il suo compito si riduce, mi sembra, a condividere il *luogo* preciso dove il miracolo s'è compiuto.¹²⁷

4. «Niente lettere mie»

Si è detto di un affetto materno di Manzini per i suoi libri; in parte, è stato così anche per il suo archivio. A partire dal 1947, passati i cinquant'anni, l'autrice inizia a interrogarsi seriamente sul futuro della sua opera, nella speranza «che i miei libri possano durare qualche anno più di me»:

La parola "eredi" che ricorre nei contratti mi fa constare una volta di più che io non ho "eredi". Mi sarebbe dunque gradito che, quando anche Falqui non potesse occuparsi più della mia "opera", essa rimanesse di assoluta proprietà della Mondadori. Mi sento ora, in questo goffo discorso come lo zotico che vuol porgere un fiore. Non veda il gesto. Veda il fiore: una gaggia all'occhiello dell'amico editore.¹²⁸

Un sincero segno di riconoscenza all'«amico editore», confermato anche dopo la sua scomparsa nel 1971 al figlio Giorgio, dal 1968 presidente della casa editrice, cui

e disinteressata dell'immagine e dall'incisiva analisi razionale dei moti; posizione che consuma così rapidamente i suoi oggetti da sciogliere i nessi e preferire la coordinazione».

¹²⁶ Lettera a Gianfranco Contini dell'11.03.1954, FEF.

¹²⁷ Lettera di Gianfranco Contini a Gianna Manzini datata 29 agosto, AdN.

¹²⁸ Lettera ad Arnoldo Mondadori del 27.06.1947, in LE, p. 376.

ribadisce la ferma volontà di affidare «alla casa Mondadori i miei libri tutti. I quali dovranno pur continuare a rendere qualcosa, se saranno ristampati e se tenuti vivi, com'è opportuno e conveniente fare».¹²⁹ Una volontà che coinvolgeva anche le sue carte, lettere comprese, da custodire con cura per l'importanza che avevano rivestito nella costruzione della sua identità. Opinione certamente condivisa da Contini, sicuro che i suoi carteggi sarebbero stati prima o poi pubblicati:

Forse un giorno pubblicheranno i nostri carteggi. Allora sarà chiara la nostra natura fondamentale di scrittori d'epistolari, che avranno cercato un qualsiasi pretesto per fare, all'anagrafe, della letteratura, e avran fatto passeggiare sotto queste professioni occasionali la loro disperazione: non la disperazione urlante, bracalona; ma la etimologica e negativa.¹³⁰

Su questo aspetto, invece, Manzini appare più dubbiosa, se non contraria: pubblicare lettere equivale a entrare nel privato, toccare «intimità segrete», violare l'immagine pubblica che l'individuo ha costruito: è necessario, perciò, che su di esse agisca il tempo, si sedimenti la patina del passato che con la sua «piccola lampada» faccia luce sulle cose dalla giusta prospettiva; solo così si potrà evitare il rischio di dipingere un ritratto frettoloso e deformato.

Caro Alberto, carissimo amico,

[...]

Oggi le scrivo per un altro motivo: leggo di continuo raccolte di lettere; se ne preparano spudoratamente anche “a caldo”. Intimità segrete vengono rovesciate dai cassetti nelle pagine di libri. Non c'è nessuno che, possedendo lettere di scrittori, esiti ad arrampicarsi sul morto. Alberto caro, è un argomento vecchio, ma allo stato delle cose e col passare degli anni (i miei), sempre più incombente. Dunque mi raccomando a lei: mi lasci riposare in pace: niente lettere mie, anche se ve ne fossero delle bellissime e tali da fare intrecciare corone di alloro sulla mia tomba. Niente: almeno fino a quaranta anni dalla mia morte.

D'accordo, vero?¹³¹

E adesso, proprio sulla soglia dei cinquant'anni dalla sua scomparsa, siamo certi di non rivolgerle alcun torto morale.

Le lettere presenti nel saggio sono tratte da:

Gianna Manzini

© 2015 Mondadori Libri S.p.A., Milano, per gentile concessione dell'Editore

¹²⁹ Lettera a Giorgio Mondadori dell'11.09.1972, in LE, p. 418. Il testamento verrà siglato qualche mese prima della morte della scrittrice occorsa il 31 agosto 1974.

¹³⁰ Lettera di Gianfranco Contini a Enrico Falqui del 03.10.[1935], in Aldo Mastropasqua, *Contini-Falqui. Storia di un'amicizia epistolare*, in «Moderna», XIII, 1, 2011, p. 65.

¹³¹ Lettera ad Alberto Mondadori del 18.10.1966, in LE, p. 413.

Alessandro Viola

Il machiavellismo dei dittatori Silone lettore di Meinecke

La critica ha spesso associato la *Scuola dei dittatori* di Ignazio Silone al *Principe* di Machiavelli, riconoscendo in entrambi la volontà di svelare i meccanismi nascosti del potere. Curiosamente però la figura del Segretario compare all'interno del testo sotto una luce tutt'altro che positiva. Il presente lavoro prova a interrogarsi sulla ricezione siloniana dell'opera di Machiavelli, mostrando il debito dell'autore verso la lettura di un importante libro di Friedrich Meinecke: *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*. A questa fonte, la cui presenza è avvalorata da importanti raffronti testuali, l'autore attinge a più riprese, costruendo attraverso di essa l'immagine di un Machiavelli precursore dell'assolutismo, ammirato dagli aspiranti dittatori di tutto il mondo, e guardato con problematico scetticismo dal democratico protagonista del libro.

Critics have often associated Silone's School of Dictators with the Prince of Niccolò Machiavelli, both having the ambition to reveal the hidden mechanisms of power. But despite this commonality, it is worth noting that the figure of Machiavelli is quoted by Silone in a far from positive light. The present work tries to question Silone's reception of Machiavelli's work, showing the author's debt towards the reading of an important book by Friedrich Meinecke: Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte. From this source, whose presence is supported by important textual comparisons, the author draws on several occasions, building through it the image of a Machiavelli precursor of absolutism, admired by aspiring dictators from all over the world, and viewed with problematic scepticism from the democrat protagonist of the book.

1. Silone e Machiavelli

Nei suoi *Ragguagli di Parnaso* (1612) Traiano Boccalini immagina che Machiavelli venga condotto in tribunale con l'accusa di essere un «seduttore e corruttore del genere umano» nonché un «seminatore di scandalosi precetti politici».¹ Chiamato alla sbarra per difendersi, l'imputato ricorda inizialmente come il «machiavellismo» non sia una sua invenzione, bensì una costante nel comportamento dei regnanti di ogni tempo. I suoi scritti non facevano altro che fornire un «occhiale politico»,² una lente di ingrandimento capace di rendere più evidente e leggibile un fenomeno già esistente.

¹ Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di Luigi Firpo, Roma-Bari, Laterza, 1948, pp. 88-89. Per quanto riguarda la lettura machiavelliana di Boccalini rimando a Maria Cristina Figorilli, «Cose politiche e morali». *La presenza di Machiavelli nei Comentarj sopra Cornelio Tacito di Traiano Boccalini*, in Laura Melosi e Paolo Procaccioli (a cura di), *Traiano Boccalini tra satira e politica*, Atti del Convegno di Studi (Macerata-Loreto, ottobre 2013), Firenze, Olschki, 2015, pp. 217-237.

² Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, cit., p. 89.

Subito dopo, però, il Machiavelli di Boccalini presenta anche un'altra linea difensiva. La sua opera, dice, non è stata scritta per i principi (loro i meccanismi del potere li conoscono già), ma per i popoli, per le «genti semplici» che potrebbero non riuscire a penetrare l'effettiva natura della politica. Non si tratta solo di dare un «occhiale politico», ma anche di qualcos'altro: se il popolo veniva rappresentato come un «gregge» indifeso, Machiavelli adesso gli donava dei «denti posticci di cane»,³ delle armi per difendersi dal potere. Il popolo non segue più acriticamente il pastore-principe: ora è capace di rispondere, di mordere, di lacerare. È l'inizio di quella lettura «obliqua»⁴ del *Principe* che vedrà Machiavelli come un autore democratico, e che troverà spazio – tra gli altri – nelle opere di Rousseau⁵ e Foscolo.⁶

A questo specifico tipo di lettura, a questo Machiavelli democratico, sembrano fare riferimento le numerose recensioni che hanno accompagnato un importante libro di Ignazio Silone. La *Scuola dei dittatori*, infatti, viene frequentemente paragonata al *Principe*, e questo sia in coincidenza con la sua prima pubblicazione, nel 1938, sia in occasione della sua prima edizione italiana, nel 1962:⁷ Clifton Faidman, sul «The New Yorker» scrive che Silone ha «rifatto *Il Principe* adattandolo alla nostra epoca»;⁸ Carl S. Joslin sostiene come l'opera di Silone sia appena inferiore al capolavoro machiavelliano;⁹ e commenti del tutto simili si possono leggere nelle recensioni di Kate Brien,¹⁰ Alfred Kazin,¹¹ e di Martin Kingsley, il cui articolo verrà intitolato, significativamente, *The new Machiavelli*.¹² Stesso discorso vale per la critica italiana: Panfilo Gentile saluta l'uscita del libro di Silone come un «nuovo Principe»,¹³ e Luigi Salvatorelli, in un lungo saggio critico, insiste a più riprese sul parallelo fra le due opere. Come Machiavelli nella sua opera più celebre ha

smontato la macchina dei principi, o «tiranni» del Rinascimento italiano, così Ignazio Silone ne *La scuola dei dittatori* smonta la macchina dei «duci» del nostro tempo. «Non credo» dice Tommaso il Cinico «che la lettura del Machiavelli abbia condotto al potere un solo principe»; ugualmente la

³ Ivi, p. 90.

⁴ Traggio questa espressione da Franco Fido, *Machiavelli*, Palermo, Palumbo, 1965, p. 40.

⁵ A questo proposito si vedano Ruth W. Grant, *Hypocrisy and integrity. Machiavel, Rousseau, and the ethics of politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1997; Filippo Del Lucchese, *Freedom, equality, and conflict: Rousseau on Machiavelli*, in «History of political thought», 1, 2014, pp. 29-49.

⁶ Si vedano i vv. 155-158 del carme *De' Sepolcri*, dove Machiavelli è detto «quel grande / Che temprando lo scettro a' regnatori / Gli allor ne sfronda, ed alle genti svela / Di che lagrime grondi e di che sangue» (Ugo Foscolo, *De' Sepolcri*, in Idem, *Poesie e Carmi*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena e Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 121-140). Per una disamina della lettura foscoliana di Machiavelli si veda, fra gli altri, Daniela Shalom Vagata, *Nel segno della letteratura: Ugo Foscolo interprete di Machiavelli*, in «Italianistica», III, 44, 2015, pp. 89-108; e cfr. Sandra Parmegiani, *L'interpretazione foscoliana di Machiavelli modello di lingua, stile letterario e pensiero politico*, in «Studi rinascimentali», 1, 2003, pp. 157-162.

⁷ Sulla storia editoriale del libro si veda Bruno Falchetto, *Notizie sui testi*, in Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, I, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1534-1548.

⁸ Clifton Faidman, in «The New Yorker», 26 novembre 1938.

⁹ Carl S. Joslin, in «Book-of-the-Month Club News», dicembre 1938.

¹⁰ Kate Brien, in «The Spectator», 17 febbraio 1939.

¹¹ Alfred Kazin, *A Dialogue on Dictatorships*, in «The New York Herald Tribune», 12 dicembre 1938.

¹² Martin Kingsley, *The New Machiavelli*, in «New Statesman and Nation», 4 febbraio 1939.

¹³ Panfilo Gentile, *Tommaso il Cinico*, in «Corriere della Sera», 28 agosto 1962.

lettura del Silone non condurrà mai al potere un duce, poiché egli mira a immunizzare la gente dall'opera di seduzione degli aspiranti tiranni d'oggi.¹⁴

Machiavelli e Silone sembrano accomunati dalla volontà di demistificare il potere. Siamo, ancora una volta, in prossimità dell'«occhiale politico» di Boccalini. Questa visione, comune a tanti recensori, sembra peraltro trovare conferma in un passaggio del libro stesso. La *Scuola* consiste in un lungo dialogo in cui Mister Doppio Vu e il Professor Pickup, arrivati in Europa per apprendere l'arte del colpo di stato, discutono con Tommaso il Cinico (vero e proprio alter ego dell'autore) sulla natura delle dittature. Nel secondo capitolo il protagonista, esiliato in Svizzera per motivi politici, si trova a doversi difendere dalle accuse che gli vengono mosse dai due interlocutori americani. Tommaso sarebbe un «profugo politico», ovvero «uno sconfitto»: «Non essendo stato capace di avere un successo nel vostro paese» chiede il prof. Pickup «come osate tenere cattedra di cose politiche?». ¹⁵ A questo punto il protagonista ricorda come tutta la storia della scienza politica sia legata a delle figure di esuli (Machiavelli compreso) e poi chiosa con una frase che sottolinea implicitamente proprio le qualità demistificanti, per così dire, dell'opera del Segretario:

Marx ha, nella nostra epoca, con altri mezzi e altre intenzioni, adempiuto alla stessa funzione di Machiavelli nel 1500, in quanto ha cercato di mettere in chiaro il funzionamento reale della società capitalistica della sua epoca, liberandolo dai veli della filosofia idealista tedesca e dell'umanitarismo francese. Per cui, non a torto, egli è stato definito il Machiavelli del proletariato.¹⁶

L'espressione «Machiavelli del proletariato» è chiaramente ripresa da Benedetto Croce,¹⁷ il che non dovrebbe stupire se si considera la formazione di Silone all'altezza dell'anno 1938.¹⁸ Una cosa che invece stupisce di più è come, a dispetto delle numerose recensioni che mettevano in parallelo il libro di Silone col *Principe*, nella *Scuola dei dittatori* Machiavelli appaia sotto una luce tutt'altro che positiva.¹⁹ Sempre nel secondo capitolo, subito dopo aver parlato degli esuli illustri che hanno arricchito la scienza politica, Tommaso il Cinico inizia a discutere sulla differenza che intercorre tra teoria e pratica, tra le acquisizioni teoriche e le loro possibili

¹⁴ Luigi Salvatorelli, *Silone ha scritto un "Principe" per il XX secolo: «La scuola dei dittatori»*, in «La Stampa», 12 settembre 1962.

¹⁵ Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, in Idem, *Romanzi e saggi*, I, cit., pp. 1027-1028.

¹⁶ Ivi, p. 1029.

¹⁷ Benedetto Croce, *Materialismo storico ed economia marxistica*, a cura di Maria Rascaglia e Silvia Zoppi Garampi, Napoli, Bibliopolis, 2001, p. 118.

¹⁸ Sull'influenza di Croce, da cui Silone ha «imparato diverse cose importanti» si legga Ignazio Silone, *Alcuni fatti della mia vita*, in «Twice a Year», autunno-inverno 1938, traduzione italiana di Marisa de Alteriis, adesso in Idem, *Romanzi e saggi*, I, cit., pp. 1381-1384.

¹⁹ Su alcune differenze tra il libro di Silone e il trattato di Machiavelli si è soffermato anche Giuseppe Leone, *Silone e Machiavelli. Una "scuola..." che non crea "principi"*, prefazione di Vittoriano Esposito, Pescara, Centro Studi "Ignazio Silone", 1970, pp. 65-66.

applicazioni. Il problema di fondo è che Mister Doppio Vu ritiene una «stupidità» l'idea che possa esistere «una scienza o un'arte della dittatura» da apprendere in Europa e che sia possibile «applicare altrove».²⁰ Pickup, il suo consigliere politico, è invece convinto che questa scienza esista; Tommaso no. Alla domanda sul perché in precedenza abbia citato Machiavelli Tommaso risponde:

Non credo che la lettura del Machiavelli abbia condotto al potere un solo principe. Sulla differenza che corre tra la teoria e la pratica si usa ricordare un divertente episodio capitato al Machiavelli stesso. Trovandosi a Milano ospite del famoso condottiero Giovanni delle Bande Nere, questi lo pregò di mostrargli sulla piazza le nuove ordinanze militari da lui sostenute in un recente trattato, e a tal scopo mise a sua disposizione un intero corpo di fanti. Durante due ore Machiavelli cercò di ordinare i tremila fanti secondo lo schema da lui nel suo libro sì bene e sì chiaramente descritto, ma non vi riuscì. Quando sembrò che l'attesa cominciasse a durar troppo, poiché il sole cocente incomodava gli spettatori e l'ora del pranzo era già inoltrata, Giovanni delle Bande Nere disse: «Io vò cavar tutti noi di fastidio e che andiamo a desinare». E detto allora al Machiavelli che si ritirasse, in un batter d'occhio, con l'aiuto dei tamburini, ordinò quei fanti in vari modi e forme, con ammirazione di tutti.²¹

L'episodio citato è tratto da una novella di Matteo Bandello,²² lo stesso di cui avrebbe parlato Gramsci nei suoi *Quaderni* (dandone tuttavia una lettura molto diversa).²³ In seguito Pickup cita apertamente due opere di Machiavelli. Sempre nel secondo capitolo si legge:

A mio parere, cambiano i tempi, non gli uomini. Ben scrisse il Machiavelli sull'immutabilità della natura umana nel variare dei secoli: «Il mondo fu sempre a un modo abitato da uomini che hanno avuto sempre le medesime passioni». Non per nulla Mussolini ha raccontato che, quando era ragazzo, il padre gli leggeva ogni sabato sera *Il Principe*.²⁴

Nel capitolo successivo, invece, parlando dell'alternarsi delle forme di governo, Pickup cita l'anaciclosi:

in materia d'instabilità dei regimi, fa legge, mi sembra, il classico argomento del Machiavelli, per cui niuna forma è stabile, dato che la virtù partorisce quiete, la quiete ozio, l'ozio disordine, il

²⁰ Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1029.

²¹ Ivi, pp. 1029-1030.

²² Si tratta nella novella I, 40 inclusa nella dedicatoria. Si veda Matteo Bandello, *Novelle*, introduzione di Luigi Russo, premessa al testo e note di Ettore Mazzali, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 54-55.

²³ Infatti scrive Gramsci: «L'impiego di questo aneddoto per trarne conseguenze sull'astrattezza del Machiavelli è un non senso e dimostra che non si capisce la sua portata esatta». Semplicemente Machiavelli «non era un militare di professione, ecco tutto; cioè non sapeva il “linguaggio” degli ordini e dei segnali militari (trombe, tamburi ecc.). [...] Si può dire dunque solo questo del Machiavelli, che fu troppo corvivo ad improvvisarsi “tamburino”» (Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, Q. 14 [I] § 32, pp. 1688-1689). Per quanto riguarda la lettura gramsciana di Machiavelli, mi permetto di rimandare ad Alessandro Viola, *Il “leninismo precoce” di Machiavelli. Egemonia e comune medievale in Antonio Gramsci*, in «Chroniques Italiennes», I, 38, 2020, pp. 167-186.

²⁴ Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1034.

disordine rovina; e similmente, per reazione, dalla rovina nasce la nostalgia dell'ordine, dall'ordine virtù e da questa gloria e buona fortuna.²⁵

Le due citazioni sono tratte rispettivamente da *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*²⁶ e dal libro V delle *Istorie Fiorentine*.²⁷ La cosa che comunque mi pare valga la pena di sottolineare è che l'uomo che cita positivamente il Machiavelli è qualcuno che aspira alla dittatura, mentre Tommaso, sostenitore delle libertà democratiche, cita il Machiavelli in maniera completamente diversa: inizialmente ne riconosce l'importanza storica, ma non pensa che sia attuale; e in un secondo momento si impegna a smentire attivamente le sue osservazioni.²⁸ Nel *Principe* Machiavelli sosteneva che la sua conoscenza della politica derivava dalla «lunga esperienza delle cose moderne» e dalla «continua lezione delle antiche».²⁹ Così la pensa il professor Pickup, che infatti fa riferimento alla continuità della natura umana e ad alcune immutabili leggi storiche; così non la pensa Tommaso, che ridimensiona molto l'importanza delle «cosiddette leggi della storia o della politica»,³⁰ valorizzando l'esperienza diretta del presente, con tutte le più minute peculiarità che essa comporta. Nel protagonista di questo dialogo, in questo senso, è distinguibile un tono guicciardiniano.

2. Machiavelli e Meinecke

La scuola dei dittatori è stata giustamente definita una «opera foce» in cui convergono una grande quantità di letture, esperienze personali, e analisi sulla natura dello stato totalitario.³¹ In questa massa di testi preliminari, per così dire, vanno annoverati anche gli articoli scritti da Silone per «Lo Stato operaio» tra il 1927 e il 1930³² e il suo poderoso saggio monografico sul fascismo pubblicato a Zurigo nel

²⁵ Ivi, pp. 1041-1042.

²⁶ Cfr. Niccolò Machiavelli, *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*, in Idem, *Opere politiche*, vol. III, *L'Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di Jean Jacques Marchand, Denis Fachard e Giorgio Masi, Roma, Salerno, 2001, p. 462.

²⁷ Infatti Machiavelli sostiene che «sempre dal bene si scende al male, e dal male si sale al bene» e questo perché «la virtù partorisce quiete la quiete ozio, l'ozio disordine, il disordine rovina, e similmente dalla rovina nasce l'ordine, dall'ordine virtù, da questa gloria e buona fortuna» (Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine*, in Idem, *Opere*, vol. III, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 2005, p. 519).

²⁸ Cfr. Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1034; pp. 1042-1044.

²⁹ Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Giorgio Inglese, Torino, Einaudi, 1995, p. 4.

³⁰ Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1035.

³¹ Marino Biondi, *Il machiavellismo spiegato ai sudditi. «La scuola dei dittatori»*, in Idem, *Scrittori e miti totalitari. Malaparte, Pratolini, Silone*, Firenze, Polistampa, 2002, p. 219.

³² Cfr. Ignazio Silone, *Elementi per uno studio del PNF. Borghesia, piccola borghesia e fascismo* [firmato Secondino Tranquilli], in «Lo Stato operaio», I, 8, ottobre 1927, pp. 875-890; Idem, *Borghesia, piccola borghesia e fascismo* [firmato Secondino Tranquilli], in «Lo Stato operaio», II, 4, aprile 1928, pp. 151-160; Idem, *Sviluppo e funzioni del sindacalismo fascista* [firmato Secondino Tranquilli], in «Lo Stato operaio», II, 10, novembre-dicembre 1928, pp. 692-703; Idem, *La situazione italiana alla vigilia del plebiscito*, in «Lo Stato operaio», III, 2, febbraio 1929, pp. 111-121; Idem, *Il congresso internazionale antifascista* [firmato Secondino Tranquilli], in «Lo Stato operaio», III, 3, marzo 1929, pp. 190-196; Idem, *Riformismo e fascismo* [firmato Pasquini, seguito da una Postilla redazionale], in «Lo Stato

1934.³³ *La scuola dei dittatori*, uscita pochi anni dopo, riprende e arricchisce alcune suggestioni tratte da questi lavori precedenti, e lo fa anche integrando una ricca serie di letture, che vanno dalla *Politica* di Aristotele fino ai testi di Proudhon e Sorel.³⁴ Una grande varietà di riferimenti che Silone decide di includere nel testo, spesso rendendo esplicite le proprie fonti.

Ci sono, però, anche alcuni riferimenti il cui riconoscimento è lasciato al lettore. Ad esempio all'inizio del capitolo terzo Mister Doppio Vu dice che «secondo un luogo comune, a cui un mediocre romanziere americano ha ora dato forma di slogan, il fascismo sarebbe da noi impossibile».³⁵ In questo caso Silone sta citando un libro di Sinclair Lewis,³⁶ ma il riferimento è tutt'altro che esplicito, e la stessa cosa accade anche con altri autori.³⁷

Altre volte ancora l'autore cita un testo senza dare alcuna indicazione che si tratti di un riferimento.³⁸ È questo il caso di un importante libro di Friedrich Meinecke: *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*. Silone può averlo letto nell'edizione tedesca nel 1924,³⁹ e la sua influenza su *La scuola dei dittatori* è passata fino ad ora inosservata.

Nel secondo capitolo del libro Tommaso il Cinico si fa beffe di tutta quella letteratura fiorita «nell'epoca dell'assolutismo» dove «l'arte della politica» viene trattata «come una scienza occulta».⁴⁰ Per farlo propone una breve sinossi di un lavoro di Gustav Freytag, *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*, una «parodia divertente» della «Ratio Status del 1666».⁴¹ L'opera viene riassunta come segue:

operaio», IV, 3, marzo 1930, pp. 174-188; Idem, *Dichiarazione del compagno Pasquini al CC del PCI (presentata dal compagno Pasquini il 15 gennaio 1930)* [seguito da una Postilla redazionale], in «Lo Stato operaio», IV, 4, aprile 1930, pp. 260-265; Idem, *Guglielmo Ferrero* [firmato i.s.], in «Lo Stato operaio», IV, 5-6, maggio-giugno 1930, pp. 370-375.

³³ Faccio riferimento a Ignazio Silone, *Der Fascismus. Seine Entstehung und seine Entwicklung*, Zürich, Europa-Verlag, 1934.

³⁴ Cfr. Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., pp. 1040; 1117-1118; 1048.

³⁵ Ivi, p. 1041.

³⁶ Si tratta di Sinclair Lewis, *It Can't Happen Here*, New York, Doubleday, 1935. Il romanzo narra la storia di Berzelius "Buzz" Windrip che si candida alle elezioni, sconfigge Franklin Delano Roosevelt, e dopo essere diventato Presidente degli Stati Uniti instaura un governo totalitario. La satira di Silone sembra quasi una premessa alla satira di Lewis, e credo che anche per questo motivo si sia tracciato un parallelo tra Mister Doppio Vu, aspirante dittatore degli Stati Uniti, e il personaggio di Berzelius Windrip, effettivo dittatore. Nel libro di Lewis alcuni critici americani hanno riconosciuto i lineamenti del politico della Luisiana Huey Long, e lo stesso è avvenuto per quanto riguarda il romanzo di Silone (cfr. Maria Nicolai Paynter, *Ignazio Silone: Beyond the Tragic Vision*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto, 2000, p. 69).

³⁷ Ad esempio nel capitolo ottavo si legge che «Uno studioso francese ha scritto che il mito è un desiderio collettivo personificato» (Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1102). La citazione è di Edmond Douffé (cfr. Edmond Douffé, *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, Algeri, Jourdan, 1908).

³⁸ Su questo punto si veda anche Giuseppe Leone, *Silone e Machiavelli*, cit., pp. 35-38.

³⁹ Sulla conoscenza di Silone della lingua tedesca rimando a Bruno Falchetto, *Cronologia*, in Ignazio Silone, *Romanzi e saggi*, I, cit., pp. LI-LVII.

⁴⁰ Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1032.

⁴¹ *Ibidem*. Le stesse parole si trovano in Meinecke, dove si legge che Freytag ha scritto una «schneidende Satire auf die Ratio status aus dem Jahre 1666» (Friedrich Meinecke, *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, München-Berlin, Oldenbourg, 1924, p. 180).

Il giovane considerato adatto alle funzioni di consigliere del principe viene introdotto negli appartamenti segreti in cui sono gelosamente conservati gli "Arcana Status" inerenti alla sua nuova altissima funzione: le uniformi di stato, le maschere di stato, gli occhiali di stato, la polvere per gli occhi, ecc. Vi sono speciali mantelli di stato, che attribuiscono a chi li indossa la dovuta autorità e reverenza, e si chiamano *salus populi*, *bonum publicum*, *conservatio religionis*, secondo che servono a spillare dai sudditi nuove imposte o a mandare in esilio ed espropriare gli oppositori, sotto il pretesto sempre efficace che essi sono diffusori di dottrine eretiche. Un mantello, completamente logorato dall'uso quotidiano, si chiama *intentio*, buona intenzione, e serve a tutto giustificare. Con gli occhiali di stato si entra in pieno illusionismo: essi permettono di vedere ciò che non esiste, e di non vedere ciò che esiste, ingrandiscono i fatti senza importanza e impiccioliscono gli avvenimenti gravi.⁴²

Il brano appena citato è una riscrittura frase per frase di quanto si trova in *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*:

Da wird der junge, als brauchbar befundene Rat des Fürsten eingeführt in die geheimen Gemächer, wo die *arcana status* sich befinden, die Staatsmäntel, Staatslarven, Staatsbrillen, Augenpulver usw., mit denen man arbeitet. Schön verbrämte, innen schäbige Staatsmäntel, heißen *salus populi*, *bonum publicum*, *conservatio religionis* usw. gebreucht man, wenn man den Ständen gegenübertritt, die Untertanen zu Kontributionen willig machen oder jemand unter dem Vorwand falcher Lehre von Haus un Hof jagen will. Ein im täglichen Gebrauche ganz abgetragener Mantel heißt *Intentio*, gute Meinung; mit ihm legt man den Untertanen neue unerträgliche Lasten auf, mergelt sie durch Frondienste aus und fängt unnötige Kriege an. Mit den verschiedenen Staatsbrillen kann man Mücken zu Elefanten oder kleine Wohltaten des Fürsten su größten Gnadenbeweisen machen.⁴³

Come si può vedere i due testi sono praticamente identici.⁴⁴

A partire da questa base testuale che testimonia una lettura di Meinecke, sembra ragionevole avanzare l'ipotesi che anche altri specifici punti dell'opera siloniana risentano dell'influenza della *Idee der Staatsräson*. Faccio riferimento segnatamente a tre passaggi della *Scuola dei dittatori*, tutti in un modo o nell'altro aventi a che vedere il legame tra l'assolutismo, la Ragione di Stato, e l'opera di Machiavelli. Poche righe prima, sempre nel secondo capitolo, il prof. Pickup lamenta come la «causa prima e vera della decadenza dell'odierna vita politica» consista nel suo essere «gremita di dilettanti presuntuosi». Poi aggiunge:

In altri tempi, per contro, l'iniziazione all'arte politica era lunga e dura, e operava una selezione severa tra quelli che osavano aspirarvi. Già Tacito, nei suoi *Annali*, a proposito della politica di Tiberio, parlò di

⁴² Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1032.

⁴³ Friedrich Meinecke, *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, cit., pp. 180-181.

⁴⁴ Riporto di seguito una traduzione del passo di Meinecke: «Il giovane consigliere del principe, dichiarato idoneo a tale ufficio, viene introdotto negli appartamenti segreti, dove si trovano gli "arcana status", i mantelli politici, le maschere politiche, gli occhiali politici, le polveri da gettare negli occhi ecc., con i quali si lavora. I mantelli politici, riccamente adorni all'esterno, ma sdruciti nell'interno, chiamati "salus populi", "bonum publicum", "conservatio religionis" ecc., sono usati quando ci si presenta ai ceti o si vuol ottenere il consenso dei sudditi per nuovi tributi, oppure si cerca di spodestare qualcuno dei suoi beni sotto il pretesto che professa false dottrine. Un mantello tutto logoro per l'uso quotidiano si chiama "intentio", buona intenzione; con questo si caricano i sudditi di nuove insopportabili gravanze, li si smunge mediante tributi e si impegnano in guerre superflue. Con i diversi occhiali politici si possono trasformare zanzare in elefanti e i piccoli benefici del principe in massime grazie» (Friedrich Meinecke, *L'idea di ragion di stato nella storia moderna*, traduzione di Dino Scolari, Firenze, Sansoni, 1970, p. 146).

“Arcana imperii”, dei segreti del potere. Non è stata forse questa l’origine della stabilità di certe monarchie? La politica ha i suoi segreti o misteri, come ogni altra arte, misteri ai quali si può essere iniziati solo da persone competenti. Nell’epoca in cui gli uomini avevano ancora il tempo di meditare e non erano ancora istupiditi dalla stampa quotidiana, tra il XV e il XVII secolo, vi fu in Europa tutta una letteratura sugli “Arcana Reipublicae”, sui misteri della cosa pubblica, riservata a coloro che dovevano essere i collaboratori dei principi nell’arte di governare. Anche allora vi era, senza dubbio, un aspetto delle istituzioni che non aveva nulla di segreto e che la stessa plebe poteva, dal di fuori, contemplare e ammirare, ma in quegli “Arcana” è detto che si trattava semplicemente di “simulacra”, ovvero di costruzioni fittizie, dietro le quali la politica celebrava i suoi misteri.⁴⁵

Questo brano riassume in poche righe alcuni dei punti più importanti del quinto capitolo del libro di Meinecke: l’influenza di Tacito, le cui opere «sono tutte pervase dall’idea della ragion di stato»⁴⁶ e che saranno un repertorio fondamentale per la trattatistica politica della controriforma;⁴⁷ la «letteratura sugli “Arcana reipublicae”», di cui viene fatta una vera carrellata a inizio capitolo;⁴⁸ e l’idea degli «“Arcana”» come «“simulacra”», che Silone evidentemente trae dalla trattazione che Meinecke riserva al *De arcanis rerum publicarum libri VI* di Arnolfo Clapmar (1605) e al commento che ne avrebbe fatto Giovanni Corvino nel suo *Discursus de arcanis rerum publicarum* (1644).⁴⁹ Tutti riferimenti molto precisi che, messi così in fila, non credo lascino dubbi su una loro filiazione dal saggio tedesco.

Inoltre, poco dopo nel medesimo capitolo, il prof. Pickup parla di un incontro con Curzio Malaparte e della sua *Tecnica del colpo di Stato*. Si tratta di una vera e propria stroncatura, ma la cosa più interessante è un breve passaggio in cui Tommaso sostiene che «la tendenza a considerare la politica come mera tecnica» non sia altro che «un residuo intellettuale del Rinascimento»,⁵⁰ che è un’osservazione quantomeno particolare. Credo che anche in questo caso l’autore possa aver attinto dal libro di Meinecke, dove si afferma a più riprese che la ragione di stato «fin dal primo momento»,⁵¹ fin dalla sua prima formulazione machiavelliana,⁵² è stata da subito una «semplice tecnica politica». ⁵³ Apparentemente gli aspetti tecnici della ragion di stato di Machiavelli diventano, nel testo di Silone, gli aspetti tecnici tipici di una intera epoca.

Infine il prof. Pickup torna a parlare di Machiavelli all’inizio del terzo capitolo, e lo fa ricordando la teoria dell’anaclosi e del susseguirsi delle forme di governo. Subito dopo però, e questa è la cosa più peculiare, lo stesso personaggio cita Spengler, il cui pensiero integra le proposizioni di Machiavelli:

⁴⁵ Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1031.

⁴⁶ Friedrich Meinecke, *L’idea di ragion di stato nella storia moderna*, cit., p. 25.

⁴⁷ Cfr. Ivi, pp. 219-221.

⁴⁸ Cfr. Ivi, pp. 120-121.

⁴⁹ Cfr. Ivi, pp. 132-137.

⁵⁰ Ivi, p. 1036.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Su questo si legga l’intero capitolo in Ivi, pp. 25-48. Qui Machiavelli viene presentato come il «primo scopritore dell’essenza della ragion di stato» (Ivi, p. 41).

⁵³ Friedrich Meinecke, *L’idea di ragion di stato nella storia moderna*, cit., p. 7.

Avete ragione, anche il tempo ha i suoi diritti. Alla vostra richiesta risponde Spengler con la sua teoria sul fiorire e decadere delle civiltà, che completa e attualizza il pensiero del Machiavelli. La decadenza colpisce gl'imperi e le repubbliche come la vecchiaia colpisce l'uomo. Non c'è modo di sfuggire. Fino a che punto l'America è ora coinvolta nella decadenza dell'Occidente? Alcuni lati della sua diagnosi geniale, a me sembra, colpiscono il nostro paese ancora più dell'Europa, altri forse meno. Nella più sfavorevole delle ipotesi, la scelta spetta alla nostra volontà: anche in questo io sono d'accordo con lo Spengler. Il dovere è di irrigidirsi sul proprio posto, anche senza speranza, egli ha scritto. Star fermi come quel soldato romano, di cui si sono trovate le ossa dinanzi a una porta di Pompei, il quale morì perché allo scoppio dell'eruzione del Vesuvio qualcuno aveva dimenticato di scioglierlo dalla consegna.⁵⁴

Il passo allude alla filosofia della storia del *Tramonto dell'Occidente* e la storia del soldato romano è presa dal libro *L'Uomo e la macchina*,⁵⁵ mentre l'associazione tra Spengler e Machiavelli sembra essere anch'essa tratta dal libro di Meinecke. In effetti all'interno del suo lavoro lo studioso tedesco tesse un legame strettissimo tra il Segretario fiorentino e la «Germania moderna» dove, si legge, «finalmente Machiavelli trovava gli uomini che lo comprendevano», e tra questi proprio lo Spengler.⁵⁶ Nelle pagine finali del suo lavoro Meinecke si sofferma su alcune leggi storiche spengleriane e sul suo *Tramonto dell'Occidente*.⁵⁷ Non è da escludere che, anche in questo caso, Silone non abbia fatto altro che assecondare una suggestione di Meinecke per costruire il personaggio del prof. Pickup: un intellettuale che ambisce ad essere consigliere di tiranni.

3. Conclusioni

La scuola dei dittatori di Silone risente inequivocabilmente della lettura della *Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*. Come si è avuto modo di vedere, nel secondo capitolo l'autore include la descrizione di una opera satirica secentesca che è la traduzione parola per parola di un passo tratto dal quinto capitolo del libro di Meinecke. Inoltre, poche righe più sopra, il personaggio del prof. Pickup mette in fila una serie di informazioni molto minute riguardo la letteratura degli Arcana Imperii: tutte informazioni, peraltro, contenute nel medesimo capitolo del saggio tedesco. Infine credo che il riconoscimento di questa fonte possa aiutare a comprendere anche altri passaggi dell'opera (quello sulla *Tecnica* di Malaparte e il parallelo tra Machiavelli e Spengler) e a gettare luce sulla ricezione siloniana di Machiavelli. La figura del Segretario arriva a Silone attraverso più di una mediazione – il saggio dello studioso tedesco, certo, ma anche un importante contributo di Croce – ed è

⁵⁴ Ignazio Silone, *La scuola dei dittatori*, cit., p. 1042.

⁵⁵ Cfr. Oswald Spengler, *L'uomo e la macchina: contributo ad una filosofia della vita*, traduzione di Angelo Treves, Milano, Corbaccio, 1931, p. 52.

⁵⁶ Friedrich Meinecke, *L'idea di ragion di stato nella storia moderna*, cit., p. 377.

⁵⁷ Cfr. Ivi, pp. 442-443. La teoria, nello specifico, è quella degli stati dei fellahin. Su questo si vide Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone e Furio Jesi, traduzione di Julius Evola, Parma, Guanda, 1991, pp. 881-925.

soprattutto attraverso l'opera di Meinecke che l'autore costruisce il personaggio dell'aspirante consigliere di tiranni. Il prof. Pickup rivendica tutta una linea di pensiero che parte dal Segretario per approdare fino all'epoca dell'assolutismo e alla moderna filosofia tedesca, che è proprio quanto viene argomentato nelle pagine della *Idee der Staatsräson*.

Elena Porciani

Menzogna e sortilegio e le «lettere d'affari»
di Elsa Morante (1942-1948)

In questo articolo ripercorrerò i carteggi, in gran parte inediti, tra Elsa Morante e le principali case editrici del tempo negli anni fra il 1942 e il 1948, con l'obiettivo di mostrare non solo come l'eccentricità di *Menzogna e sortilegio* nel clima letterario del periodo non abbia penalizzato le sorti della sua pubblicazione, ma anche come l'autrice abbia saputo abilmente promuovere la propria opera. Venuti a conoscenza del romanzo che sta scrivendo, Bompiani, Einaudi, Garzanti, Mondadori propongono ciascuno a Morante di pubblicare il libro. Inizialmente vicina a un accordo con Garzanti, poi sfumato, Morante preferisce attendere di aver terminato il lavoro e nel gennaio 1948 scrive tre lettere simili a tre editori diversi per presentare il romanzo. Sarà Einaudi a rispondere più rapidamente e aggiudicarsi la pubblicazione.

This paper will examine the correspondence, mostly unpublished, between Elsa Morante and the main publishing houses of the time from 1942 to 1948. The purpose is not only to show that the eccentricity of Menzogna e sortilegio in the literary trends of the time did not penalize its publication, but also to pinpoint Morante's ability to promote her works. As they came to know about the novel she was writing, Bompiani, Einaudi, Garzanti, and Mondadori proposed in turn to Morante to publish it. Initially Morante seemed to have reached an agreement with Garzanti, but after such an opportunity was abandoned, she preferred finishing to write her novel before making a final decision. In January 1948 she wrote three similar letters to three different publishers. The first to reply was Einaudi and thus Morante entrusted her work to his publishing house.

Le donazioni alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma delle carte di *Menzogna e sortilegio* effettuate dagli eredi nel 1989, con un'appendice nel 2016, hanno consentito di distinguere due momenti nella storia della redazione del romanzo: una profase, situabile tra il febbraio 1941 e l'estate 1943, e una fase corrispondente alla stesura vera e propria, che si estende dall'estate 1944 al marzo 1947 e alla quale seguono alcuni rimaneggiamenti e la trascrizione dattiloscritta.¹ Lo spartiacque, come è noto, è costituito dallo sfollamento al seguito di Alberto Moravia nelle montagne vicino a Fondi, nel Lazio meridionale, fra il settembre 1943 e il maggio 1944: un

¹ Per una disamina della vicenda genetica del romanzo cfr. M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999; G. Palli Baroni, *Sulle tracce di Menzogna e sortilegio*, in G. Zagra, S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa*, Roma, Editore Colombo, 2006, pp. 37-47; E. Fratocchi, *Da Elsa a Elisa. Le postille sui quaderni di Menzogna e Sortilegio di Elsa Morante*, in A. Capobasso, G. Cirone, D. Raffini, M. Rusu, C. Silvestri, L. Trovato (a cura di), *Postille e marginalia nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2019, pp. 175-184. Per una descrizione aggiornata delle varie tranches delle donazioni cfr. E. Cardinale, *Giudizi a caldo sull'Isola di Arturo dall'Archivio Morante della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», XVIII, 2020, pp. 21-27. Si ringraziano Carlo Cecchi e Daniele Morante per l'autorizzazione alla consultazione del materiale epistolare di Elsa Morante conservato nell'Archivio dell'autrice sito la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Un sentito ringraziamento a Isotta Piazza per i suoi preziosi suggerimenti.

periodo nel quale, come ricordava lo scrittore, «Elsa era disperata»² perché non aveva con sé i quaderni del romanzo. Solo al ritorno a Roma, databile al luglio 1944, Morante riprende in mano il libro, che sarà pubblicato da Einaudi nell'estate del 1948.³

Diversamente dalla storia genetica del romanzo, quella della pubblicazione è una vicenda che nel suo complesso non è stata mai indagata, con l'unica eccezione dei recenti lavori di Giulia Bassi dedicati all'attività editoriale di Natalia Ginzburg,⁴ che hanno consentito di contestualizzare meglio il ruolo giocato da quest'ultima nell'approdo di *Menzogna e sortilegio* alla casa editrice torinese.⁵ Sul fronte degli studi morantiani il contributo più rilevante è rappresentato dalle pagine dedicate alla corrispondenza del 1948 fra l'autrice e Giulio Einaudi da Marco Bardini nella sua importante monografia *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*,⁶ dove appare anche una parziale trascrizione della lettera che il 22 gennaio 1948 l'autrice scrisse da Anacapri all'editore per proporgli il romanzo. Lo studioso riporta vari segmenti epistolari che si possono leggere presso l'Archivio Giulio Einaudi, in quanto presso quello della scrittrice non sono conservati i documenti da cui essi sono tratti; parimenti, ha attinto dall'Archivio torinese Lorenzo Cantatore nel suo ottimo studio del 2013 dedicato alla storia editoriale delle *Bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*:⁷ il libro che nel 1942 segna l'avvio del sodalizio di Morante con quello che sarebbe stato l'editore di una vita, con non poche conseguenze sulle sorti di *Menzogna e sortilegio*. Nello stesso giro di anni ha fornito qualche ulteriore informazione il volume *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, curato nel 2012 da Daniele Morante; al suo interno, infatti, oltre al carteggio con Natalia Ginzburg fra il 1947 e il 1948, si trova la corrispondenza del periodo con figure del *milieu* einaudiano come Cesare Pavese e Italo Calvino.

Dopo la donazione dei materiali epistolari da parte degli eredi di Morante alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, risalente al 2013, la situazione è radicalmente mutata. Nell'*Amata* Daniele Morante ricordava che le lettere pubblicate erano solo una parte di un *corpus* molto più variegato e consistente: quasi cinquemila

² E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita parole idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 56.

³ Per una ricostruzione più dettagliata delle traversie dei quaderni rimando al volume *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, di prossima pubblicazione presso Carocci Editore.

⁴ In particolare, la ricerca della studiosa è confluita nel capitolo «Della narrativa si occupa solo Natalia», contenuto in G. Bassi, «Con assoluta sincerità». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, Firenze, Firenze University Press and USiena Press, 2022, pp. 87-100.

⁵ Cfr. N. Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, in A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, in «Reporter», inserto «Fine secolo», 7-8 dicembre 1985, poi in A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 26-28. L'intervento della scrittrice è citato da Garboli a supporto delle sue scarse – non del tutto corrette – annotazioni sulla pubblicazione del libro: «1947-1948 Inverno: tramite Natalia Ginzburg, manda in lettura alla casa editrice Einaudi il romanzo *Menzogna e sortilegio*. [...] 1948 [...] Giugno: esce da Einaudi il romanzo *Menzogna e sortilegio*» (C. Garboli – E. Morante, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. 1, pp. LIV-LV).

⁶ Cfr. M. Bardini, *Morante Elsa* cit., p. 243.

⁷ L. Cantatore, *Libri per ragazzi numero uno: la lunga storia di Einaudi, Morante e Caterina*, in E. Cardinale, G. Zagra (a cura di), «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 17, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2013, pp. 65-96.

documenti⁸ che sono adesso catalogati e disponibili per la consultazione nell'Archivio della scrittrice⁹ e che, a esplorarli, riservano non poche scoperte interessanti. Una di queste riguarda proprio la storia della pubblicazione di *Menzogna e sortilegio*, che si dipana non solo nel 1948, ma già negli anni precedenti.

A differenza di quanto si è in genere ritenuto, prestando sin troppo credito alle dichiarazioni della stessa Morante, l'autrice non si è rinchiusa negli angusti locali della sua abitazione di via Sgambati 9 a scrivere «l'ultimo romanzo della terra»¹⁰ come una romita monaca letteraria, simile alla Elisa De Salvi che nel romanzo tesse l'intreccio della sua famiglia in una claustrofobica camera della finzione. Al contrario, una serie di materiali inediti del periodo mostra che al travaglio della composizione si è accompagnata un'accorta gestione dei rapporti con gli editori. Come stiamo per vedere, l'Archivio ci testimonia di una corrispondenza fra il 1942 e il 1948 con Bompiani, Einaudi, Garzanti e Mondadori, assai interessati al romanzo in corso di redazione e disposti a proporre alla giovane scrittrice di pubblicarlo presso di loro.

In realtà, che negli ambienti intellettuali fosse noto che Elsa Morante stava scrivendo un libro di un certo spessore non dovrebbe costituire una notizia del tutto inedita per la critica sull'autrice. Bardini ha infatti segnalato, sempre nella sua monografia del 1999, che nel dicembre del 1941 Leo Longanesi, direttore del *Sofà delle Muse* di Rizzoli, aveva annunciato «sulla seconda bandella di sovraccoperta»¹¹ delle *Lettere* di Nietzsche la prossima uscita, nella medesima collezione, di un romanzo di Morante intitolato *Vita di mia nonna*. Questo fatto, peraltro, contribuisce a spiegare la particolare fortuna del titolo per indicare l'*Ur-Menzogna e sortilegio* della profase, anche se le carte ci mostrano titolazioni e tentativi diversi rispetto all'originale idea di raccontare la vicenda di un'anziana signora cieca alla quale, in un gesto di pietà, vengono lette le finte lettere del figlio morto in guerra.¹²

Può darsi che l'annuncio del futuro volume sia da ricondursi a un vero e proprio contratto di pubblicazione che Morante avrebbe sottoscritto in un imprecisato momento dei primi anni Quaranta, come scrive il 18 marzo 1946 a Orio Vergani, scrittore, giornalista e collaboratore di Garzanti, in una lettera su cui tra poco ci soffermeremo. Certo è che seppure appaia sin troppo precoce a confronto degli incerti materiali redazionali risalenti al periodo, la mossa di Longanesi testimonia di una primitiva ma già insistita circolazione di notizie sul romanzo sin quasi dall'inizio

⁸ Cfr. D. Morante, *Introduzione*, in *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. IX.

⁹ Più precisamente, «Il Carteggio Morante, ordinato in ordine alfabetico per mittenti, con segnatura A.R.C.52.A, conserva 4691 lettere a Elsa Morante dal 1936 al 1985. Sono inoltre presenti 219 minute di Elsa Morante dal 1934 al 1980» (E. Cardinale, *Giudizi a caldo sull'Isola di Arturo*, cit., p. 23).

¹⁰ M. David, *Entretien avec Elsa Morante*, in «Le Monde», 8 marzo 1968, p. 8 (traduzione mia).

¹¹ M. Bardini, *Morante Elsa*, cit., p. 276.

¹² Scrive Garboli: «Comincia la prima stesura di *Menzogna e sortilegio*, col titolo *Vita di mia nonna*» (C. Garboli - E. Morante, *Cronologia*, cit., p. XLV). Il critico fa però risalire *Vita di mia nonna* al 1943 mentre le carte datano questo titolo al 23 febbraio 1941, cosa che spiega anche la possibilità per Longanesi di annunciare il romanzo alla fine del medesimo anno.

della sua stesura.¹³ Nondimeno, si comprende che la lettera a suo tempo trascritta da Bardini non costituisce che uno dei tasselli di una vicenda assai più articolata, la quale, peraltro, desta un certo stupore visto che la scrittrice aveva senz'altro generato una buona impressione con la raccolta di racconti *Il gioco segreto* (Garzanti, 1941) e, grazie anche al matrimonio con Moravia, era ormai una protagonista della mondanità letteraria romana, ma nella misura narrativa più ampia era di fatto una esordiente.¹⁴ Al riguardo, sarà da ricordare come, nonostante le difficoltà della guerra e del dopoguerra, in questi anni fioriscano nuove collezioni di narrativa alle quali esplicitamente rimandano gli editori che scrivono a Morante, tesi a fiutare il libro dal giusto potenziale anticipando i concorrenti. Il romanzo in *fieri* diventa così l'oggetto di una sorta di caccia all'opera da inserire in catalogo, nella quale la spunterà colui che non troppo doveva persuadere Morante a diventare una 'sua' autrice: perché, di fondo, una 'sua' autrice era già.

1. 1942, 1945, 1946

Tra i meriti del lavoro di Cantatore sopra menzionato si riscontra anche quello di aver reso noto che Giulio Einaudi era al corrente del progetto del romanzo sin dal 27 luglio 1942, quando Morante gli comunicò la rinuncia all'incarico di tradurre *La Reine Margot*, con tanto di restituzione dell'anticipo: «dovendo in questo periodo dedicare parte del mio tempo a un libro che sto scrivendo, non potrei per ora impegnarmi in un libro di mole così vasta».¹⁵ La risposta dell'editore è meno costernata di quanto ci si potrebbe attendere: «Sono molto spiacente che non ci siamo accordati per la *Reine Margot* ma d'altra parte mi fa piacere sentire che il tempo risparmiato lo dedicherò a un libro Suo»;¹⁶ segue una proposta, relativa a una collezione da poco avviata: «Per i miei "narratori contemporanei" non vuol far qualcosa? S'intenda con Alicata»,¹⁷ il direttore della sede romana con il quale Morante aveva appena messo a punto la pubblicazione delle *Bellissime avventure di*

¹³ La vicinanza di Longanesi ad Arrigo Benedetti, con Mario Pannunzio collaboratore di «Omnibus» e poi direttore di «Oggi», il periodico a cui Morante collaborò dalla primavera del 1939 a tutto il 1941, può contribuire a spiegare il senso di una lettera del 9 ottobre 1947 inviata da Benedetti a Morante. Dopo essersi lamentato che Elsa non solo non gli ha spedito il consueto racconto annuale per «L'Europeo», ma neppure ha scritto «un rigo di risposta» a un precedente sollecito, Benedetti pone una domanda che ha tutta l'apparenza di essere retorica: «Forse sta scrivendo qualche lungo romanzo? In questo caso auguri» (A.R.C.52.A Benedetti Ar.2, c. 1r). Di tenore non dissimile è la breve lettera che Alba De Céspedes scrive a Morante il 20 aprile 1948: «Ora che hai consegnato il romanzo potrai, spero, preparare un racconto per "Mercurio"» (A.R.C.52.A De Céspedes.1, c. 1r).

¹⁴ È vero che Morante aveva già pubblicato lo scombinato romanzo *Qualcuno bussava alla porta*, apparso in ventinove puntate su «I diritti della scuola» tra il 25 settembre 1935 e il 30 agosto 1936, ma si tratta di un precedente ben presto caduto o, piuttosto, ricacciato nell'oblio dalla stessa autrice, sebbene lo si possa oggi considerare un palinsesto di temi e modi della sua narrativa a venire.

¹⁵ Archivio Giulio Einaudi, Elsa Morante, Lettera a Giulio Einaudi, 27 luglio 1942. Arrivatigli ad Anacapri i due volumi dell'originale francese, l'autrice aveva con sgomento scoperto che la mole del romanzo richiedeva «il doppio» (*ibidem*) del lavoro da lei preventivato.

¹⁶ Archivio Giulio Einaudi, Giulio Einaudi, Lettera a Elsa Morante, 5 settembre 1942.

¹⁷ *Ibidem*.

Caterì dalla trecciolina: non un mero libricino marginale quindi, ma un'essenziale tappa del rapporto con Einaudi.

È però dopo la tempesta bellica che entriamo nel vivo della vicenda. Il 18 maggio del 1945 Giulio Einaudi, allertato da una non precisata comune conoscenza, torna alla carica scrivendo una breve lettera alla scrittrice, come testimoniano i materiali conservati presso l'Archivio dell'editore, utili a integrare i documenti del *côté* einaudiano che si trovano nell'Archivio Morante:

Gentile Signora,

Sono lieto di sapere che Ella sta lavorando ad un nuovo libro e può ben immaginare quanto mi sarebbe gradito leggere il Suo romanzo se, appena ultimato, Ella volesse farmelo conoscere.

Nella speranza che Ella voglia concedermi la Sua fiducia e pertanto aderire al mio invito, La ringrazio sentitamente e La prego di volermi comunicare qualche cosa in proposito.¹⁸

Morante risponde dieci giorni dopo, rivelando anche l'identità della fonte di Einaudi: «come era già mia intenzione e come dissi anche a Muscetta, sarà per me un grande piacere di presentare a Lei il romanzo al quale lavoro da tempo con molta passione e molto impegno, e che, penso, non tarderà molto ad essere ultimato».¹⁹ I tempi saranno assai più lunghi, ma sembrano esserci già tutte le premesse per la pubblicazione che si concretizzerà tre anni dopo. Tuttavia, nonostante le rassicurazioni e i ringraziamenti a Einaudi – «del Suo cortese invito e della sua fiducia» –,²⁰ poco più di sei mesi dopo il destino del libro pare avere cambiato decisamente rotta. Come ci rivela una minuta dattiloscritta del 10 gennaio 1946 riemersa dall'Archivio Morante, la scrittrice ha in corso un dialogo molto avanzato con Aldo Garzanti, l'editore del *Gioco segreto*. La lettera segue una conversazione nella quale Morante, «davvero lieta di conoscere, finalmente, il [suo] Editore!»,²¹ si è decisamente sbilanciata a favore di una continuazione del rapporto:

Riguardo ai miei futuri libri, Le confermo adesso quanto ebbi già a dirLe a voce, e cioè che assai volentieri affiderò alla Sua casa la pubblicazione del lungo romanzo di cui sto scrivendo in questi giorni l'ultima parte. Condivido il Suo parere che il formato "Il Milione" sia il più adatto alla mole di questo mio libro.

Trattandosi però di un'opera di genere piuttosto nuovo e singolare, mi piacerebbe che l'esterno rispecchiasse per quanto è possibile, il contenuto, e quindi Le sarei grata se Ella volesse confermarmi quanto già mi accordò a voce, e cioè che potrò curare io stessa la sovraccoperta.²²

Morante gradisce la collezione *Il Milione* a cui Garzanti pensa per il libro, dedicata a opere corpose, narrative ma anche drammatiche – del 1946 è il primo volume del teatro di Ibsen –, pur nutrendo qualche apprensione per la sovraccoperta, che la collezione prevede monocromatica, di uno spartano verde. Morante pensa invece a «una figura ad acquerello che la pittrice Leonor Fini ha dipinto» appositamente e le

¹⁸ Archivio Giulio Einaudi, Giulio Einaudi, Lettera a Elsa Morante, 18 maggio 1945.

¹⁹ Archivio Giulio Einaudi, Elsa Morante, Lettera a Giulio Einaudi, 28 maggio 1945.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A.R.C.52.A Morante E.8, c. 1r.

²² *Ibidem*.

ha consegnato, «accingendosi essa in questi giorni a ritornare in Francia».²³ Qualora non fosse possibile utilizzare l'opera dell'amica, si potrebbe pensare «a un altro pittore adatto, per esempio a Carlo Levi»²⁴, che ha già ritratto la scrittrice in occasione della prima pubblicazione sul «Meridiano di Roma», avvenuta il 25 aprile 1937 con *L'uomo dagli occhiali*. Non è questo, però, un cedimento nella volontà di controllo che l'autrice vuole esercitare. Morante chiede di poter curare «il testo di ogni eventuale nota bibliografica o riassuntiva a scopi pubblicitari o per l'interno della copertina o altro»,²⁵ pur rendendosi conto che le richieste sono molte: «le scuserà pensando che questo mio lavoro è per me di somma importanza, avendo io dato ad esso il meglio delle mie forze e della mia ispirazione, e una lunga e costante fatica – tanto che, non per modo di dire, tengo a questo libro davvero più che a me stessa!».²⁶ Simili espressioni accorate ricorrono nella corrispondenza del periodo e bene danno il senso dell'urgenza emotiva che soggiace alle richieste di Morante, dettate da un totalizzante coinvolgimento nella scrittura.

Una lettera del successivo 23 gennaio di Orio Vergani sembrerebbe sancire l'accordo, ma suggerisce altresì sottotraccia l'impossibilità di esaudire *in toto* i desideri dell'autrice.²⁷ Vergani, che già aveva seguito Morante in occasione della pubblicazione del *Gioco segreto*,²⁸ le scrive su incarico diretto del suo editore:

Gentile Amica,

il Dr. Garzanti, che è in questi giorni occupatissimo, mi prega di rispondere alla Sua lettera del 10 corr. che ci è giunta molto gradita con la notizia della sua decisione di affidarci la pubblicazione del suo romanzo. Siamo dunque d'accordo su tutto.²⁹

Vergani rassicura Morante sul controllo dei «testi delle note bibliografiche sia a scopi pubblicitari o per l'interno della copertina», così come conferma che l'editore intende inserire il romanzo nella «raccolta “Il Milione”».³⁰ Si nota, tuttavia, come la lettera enfatizzi nella prima parte l'accordo tra editore e autrice in modo da rendere più digeribile a quest'ultima le difficoltà relative alla proposta della copertina. Il nome di Fini, afferma Vergani, gli «è personalmente noto e caro come quello di una intelligente artista» e per suo conto non nutre dubbi che l'idea della «sopracoperta sia ottima»,³¹ ma la prassi di Garzanti è diversa:

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ La lettera per qualche ragione non era pervenuta a Morante, per cui Vergani la allega a una nuova missiva del 14 febbraio successivo, inviata su sollecitazione di Garzanti stesso.

²⁸ Sono conservati nell'Archivio Morante alcuni documenti epistolari di Vergani risalenti al settembre e all'ottobre 1941 che testimoniano della correzione delle bozze *in fieri* della raccolta, uscita nel novembre successivo.

²⁹ A.R.C.52.A Vergani.5, c. 1r.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

In via di massima noi desidereremmo di mantener alla sopracoperta della raccolta un tipo unico, come del resto fa Mondadori per tutte le sopracoperte della collezione “Omnibus” che, qualunque sia l’opinione che gli autori hanno del pittore Tabet, sono sempre affidate al pittore Tabet per mantenere una unità di stile.³²

Il suggerimento che Vergani, «da amico»,³³ dà a Morante è di inviare alla casa editrice un bozzetto della copertina di Fini in modo che Garzanti possa farsene un’idea; si potrebbe infatti «interrompere la nostra serie abituale»,³⁴ anche se non ci può essere certezza al riguardo:

[...] poiché quello della copertina, al cui rinnovamento dobbiamo tutta la nostra attenzione, è uno dei punti nevralgici cui bisogna far la maggiore attenzione. Nei nostri rapporti coi libri, non posso, fin d’ora, impegnarmi a poter accontentarla anche in questo.³⁵

Si intuisce che il nome di Leonor Fini, pittrice eccentrica e visionaria, non deve essere suonato gradito a Garzanti, forse perché reputata troppo difficile a confronto dell’agile comunicabilità di un pittore-illustratore come Giorgio Tabet. E così Vergani un po’ concede, un po’ si ritrae, timoroso forse di far troppo direttamente trapelare le obiezioni dell’editore, ma anche di perdere l’accordo con un’autrice che si sta rivelando esigente e determinata: «Lei sa che la mia autorità arriva fino a un certo punto ma non credo in ogni modo che proprio su questo ostacolo si dovrebbe incontrare delle difficoltà».³⁶ Vergani promette di spezzare «tutte le possibili lance» in favore della soluzione prediletta da Morante e le ricorda poi, non senza blandirla, quanto ancora «sia orgoglioso di aver potuto presentare il suo primo volume di racconti alla nostra Casa».³⁷ Aggiunge a conferma di ciò: «Mi creda dunque, più che un collaboratore, un alleato»,³⁸ per chiudere nel *post-scriptum*, con apparente *nonchalance*: «Se Ella crede che le mandiamo a volta di corriere il contratto per il romanzo e per il volume di racconti nei termini che stabiliremo di comune accordo, non ha che a scrivercelo».³⁹

Morante risponde il 18 marzo 1946, come mostra un’altra minuta dattiloscritta, scusandosi innanzitutto della sua «deplorable pigrezza epistolare»⁴⁰ – un *topos* dei suoi carteggi nei futuri decenni – e ribadendo che il piacere di avere a che fare con un amico, editore ma anche scrittore, la «consola nello scrivere lettere d’affari (che è una vera impresa per [lei])».⁴¹ Un simile cappello ha le sembianze di una *captatio benevolentiae* tesa a mitigare l’evidente intiepidimento rispetto ad accordi che parevano pressoché conclusi: «Nell’ultima Sua, vedo con soddisfazione accolte quasi

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ivi*, c. 2r.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ A.R.C.52.AVergani.6.Alleg, c. 1r. Della minuta sono conservate due copie: si cita da quella in cui Morante ha apposto un numero maggiore di correzioni autografe, che testimoniano di un’intenzione più avanzata.

⁴¹ *Ibidem.*

tutte le mie richieste, ma d'altra parte preferisco concludere ogni definitivo accordo il giorno che potrete darmi una precisa risposta anche nei riguardi del formato e della copertina»,⁴² come ribadito in un «incontro da Piovene».⁴³ Soprattutto, Morante appare sconcertata dal paragone con la collezione *Omnibus*:

Di fatti, ch'io sappia, questa collezione raccoglie tre qualità di libri: 1) autori stranieri di larga popolarità. 2) ristampe divulgative di autori italiani ormai classici e morti. 3) i cosiddetti *romanzi fiume*, tipo di letteratura abbondante e andante, per viaggio o per famiglia. Io non so chi siano gli autori italiani viventi che fan parte di detta collezione, ma è certo che io non accetterei di pubblicare il mio libro né in essa né in altra similare. Mi pareva di aver capito che *Il Milione* era la collezione dove uscì la *Neera*, e vidi appunto questo libro, uscito in una raccolta diretta da Pancrazi, sotto una copertina tipografica, molto seria, senza illustrazioni di sorta, con bei caratteri ottocenteschi, – e ciò andava bene. Ma una copertina giornalistico-illustrativa sul tipo di quella *Omnibus* non va assolutamente per il libro che io vi offro.⁴⁴

La reazione può apparire eccessiva, quasi che il romanzo stesso debba uscire nella collezione di Mondadori. Si intuisce come con tutta la cura per non irritare la sua interlocutrice, menzionando le copertine di Tabet, Vergani abbia lasciato trasparire una visione editoriale che all'autrice è parsa irrispettosa del suo lavoro, con l'effetto – disastroso – che questa si è ritratta da un accordo molto avviato, se non proprio quasi concluso. Come un pittore non può accettare di esporre i propri lavori in «una mostra di arti ornamentali o lavori artigianali»,⁴⁵ Morante non vede perché «un autore dovrebbe permettere che un libro profondamente serio, che gli è costato anni di lavoro continuo e il cui intento è solo di poesia, deva esser confuso con uno dei qualsiasi romanzetti o romanzi di letteratura amena e puramente commerciale».⁴⁶ Il passo presenta varie correzioni autografe, a conferma della delicatezza del discorso, ma anche della fermezza con la quale la scrittrice fa presenti le proprie ragioni. In particolare, il termine 'poesia' è il frutto di un vigoroso intervento a penna e ripropone con forza un concetto chiave dell'immaginario morantiano, di ascendenza idealistica e, al contempo, di chiara declinazione umanistica nella distinzione fra alta e bassa letteratura. La scrittrice continua che non vede quale «vantaggio» possa venire a Garzanti da una «simile stonatura»,⁴⁷ e chiede se il libro potrebbe in realtà uscire anche fuori collezione:

Non mi accusi d'immodestia, caro Vergani, ma visto che sono qui per parlare del mio libro un poco anche come di una merce, Le dirò che mi pare se il cuore non m'inganna, che questo mio libro sia nato sotto una buona stella. E cioè oltre all'essere stato pensato e scritto con piena *felicità* e lavorato con cura estrema, mi sembra che esso possieda una sua singolare umanità che può interessare e appassionare fuori del consueto, anche il pubblico.⁴⁸

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, cc. 1r-2r.

⁴⁷ Ivi, c. 2r.

⁴⁸ *Ibidem*.

L'immodestia è stata spesso associata alla postura autoriale di Morante, ma in questo caso si riconosce, oltre alla difesa incondizionata del proprio lavoro, una scommessa sugli esiti del libro che appare nutrita della medesima esuberanza della *vis* scrittoria, sfrontata e lucida allo stesso tempo. Né nel proprio caso Morante avverte un conflitto tra il successo di pubblico e la poesia, a differenza di quanto accade nei 'romanzetti o romanzi' sopra menzionati. «Non so se voi riservate solo a pochi privilegiati la grande fortuna di apparire fuori di ogni collezione»,⁴⁹ prosegue l'autrice che, malgrado non sia «anziana e celebre come altri»,⁵⁰ è assolutamente convinta di meritare un trattamento di riguardo: «sarebbe da parte Vostra un'ingiustizia e una sottovalutazione del mio lavoro il non concedermi quanto concedete ad altri».⁵¹ Morante torna poi sulla questione della copertina, che potrebbe essere «tipografica, seria, magari austera, sul tipo della vecchia Treves», anche se la sua preferenza rimane per una «con dipinti o disegni, ma, s'intende, di un genere *artistico*, non *ameno*»,⁵² della quale occuparsi personalmente, d'accordo con l'editore. Si avverte però, dietro lo sforzo diplomatico, la malcelata insofferenza: «In verità, una richiesta come questa della sopracopertina mi sembra quanto mai legittima, e, a quel che mi risulta, nessun editore si rifiuta di accondiscendere a richieste di questo genere per gli autori che stima».⁵³ E in linea con la locuzione 'in verità', che possiede un sapore evangelico, Morante si descrive come una che «si dà al proprio lavoro con tutte le sue forze e con una fede veramente religiosa»,⁵⁴ dopodiché l'appello all'amico Vergani diventa esplicito: «Voi vedete dunque di favorirmi e sento che l'editore di questo libro non avrà a pentirsi della sua fiducia il giorno che esso sarà uscito».⁵⁵ L'Archivio non restituisce ulteriori lettere di area Garzanti relative a *Menzogna e sortilegio*. Ciò sembra suggerire che le richieste dell'autrice siano state considerate eccessive, anche se potrebbe darsi che i successivi documenti epistolari si siano persi o che siano seguiti contatti orali di cui non è serbata traccia, visto che comunque Morante non sembra voler chiudere del tutto la porta all'editore: in un *post-scriptum* apposto a mano nella minuta fornisce notizie in merito alla lunghezza del romanzo («di circa 700 pagine») e ai tempi del lavoro («Il manoscritto definitivo potrà essere pronto e inviato nell'estate prossima (Giugno-Luglio)».⁵⁶

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Si noti la ripetizione del termine, che per Morante costituisce il contrario della letteratura di valore. L'aggettivo ricorre anche nella pagina diaristica del 1° maggio 1945 dedicata a Mussolini: «Mimo abile, e tale da far effetto su un pubblico volgare. Gli si confà la letteratura *amena* (tipo ungherese), e la musica patetica (tipo Puccini)» (C. Garboli - E. Morante, *Cronologia*, cit., p. LII). Al di là dell'idiosincrasia per il compositore toscano, è possibile che qui Morante intrecci il titolo della collana di Treves *La biblioteca amena* con la narrativa popolare dell'ungherese Mór Jókai, i cui romanzi di successo erano usciti sia nella collana di Treves che nella *Biblioteca romantica* di Sonzogno.

⁵³ A.R.C.52.AVergani.6.Alleg, c. 2r.

⁵⁴ *Ivi*, c. 3r.

⁵⁵ *Ibidem*. Nella conclusione della lettera leggiamo: «La prego di presentare al dott. Garzanti le mie richieste con *cuore* ed *eloquenza*. Ché, quanto a lei, sono convinta che, appena letto il libro, sarà delle mie stesse idee (se già non lo è)» (*Ibidem*).

⁵⁶ *Ibidem*.

Certo è che d'ora in avanti Morante preferirà non impegnarsi più con nessun editore prima della conclusione del libro, forte del fatto che 'pretendenti' alla pubblicazione si sono affacciati sin dalle prime fasi della scrittura, persino proponendole contratti – e il riferimento sembra essere a Longanesi e Rizzoli, come si è sopra ipotizzato, a meno che non si tratti di una strategia per allentare la pressione di Garzanti:

D'altra parte, non c'è fretta di prendere decisioni, giacché il libro non è ancora del tutto terminato, – e per esser sincera, presa come sono dallo scriverlo, io non ho ancora gran volontà di occuparmi attivamente del resto. Fra l'altro, fino ad oggi non ho ancora proceduto a precisare la posizione, non per altro per correttezza, nei riguardi di altri accordi che avevo già precedentemente avviati (avevo pure, sebbene da poco scaduta la data, un contratto di opzione).⁵⁷

3. 1947

Sebbene l'ipotesi di pubblicare con Garzanti sia tramontata, qualcosa è evidentemente trapelato nel mondo non troppo grande dell'editoria del tempo arrivando alle orecchie di Giulio Einaudi, che incarica Natalia Ginzburg, vice-consulente dall'estate del 1945 dei «Narratori contemporanei»,⁵⁸ di scrivere a Morante. L'Archivio dell'editore ci restituisce una lettera del 27 gennaio 1947:

Cara Elsa,

Einaudi mi prega di scriverLe per chiederLe notizie del Suo romanzo. Corre voce che l'ha già dato a Garzanti: è così? Einaudi protesta perché, secondo una vecchia promessa, il romanzo doveva essere nostro. Le sarei grata se volesse dirmene qualcosa.⁵⁹

La risposta di Morante è datata 12 febbraio 1947 e testimonia della nascente amicizia tra le due scrittrici. Nell'*Amata* è stata pubblicata solo la finale aggiunta autografa, dove, «finiti gli argomenti d'affari» (*Am*, p. 265), Elsa confessa alla sua nuova amica quanto sia difficile per lei parlare del romanzo: «Quel che so, è che da più di due anni non vivo che di questo, e lo scriverlo mi ha procurato una felicità straordinaria. Di più non so dire, ma son certa che, per quel che mi riguarda, non potrei fare di meglio». ⁶⁰ Per noi è invece più rilevante la lettera vera e propria, dattiloscritta:

La notizia che io abbia dato il manoscritto a Garzanti non è vera: né a lui né, ancora, a nessun altro Editore, giacché il mio manoscritto definitivo non è ancor pronto, avendone da poco iniziato la ricopiatura a macchina. [...] Le dirò poi che nel caso di Garzanti preferii sospendere gli accordi fin da un anno fa, giacché mi pareva che fra le sue collezioni non ve ne fosse alcuna adatta. È vero altresì che sono in trattative con altre Case Editrici di Milano. Ma se a suo tempo io presi in considerazione le loro offerte, senza prima

⁵⁷ *Ibidem*. Il passo presenta varie correzioni, a testimonianza anche qui della cautela che Morante pone in una questione senz'altro delicata. Nella prima minuta, infatti, si parla di «un vero e proprio contratto» (A.R.C.52.AVergani.6.Alleg. c. 3bisr).

⁵⁸ Cfr. G. Bassi, «*Con assoluta sincerità*», cit., p. 44.

⁵⁹ Archivio Giulio Einaudi, Natalia Ginzburg, Lettera a Elsa Morante, 27 gennaio 1947.

⁶⁰ Elsa Morante, Lettera a Natalia Ginzburg, in *L'amata* cit., p. 265.

avvertire voi, non fu certo perché io avessi dimenticato il precedente invito di Einaudi, al quale anzi tenevo moltissimo. Fu invece perché in quell'epoca mi veniva assicurato, anche da autori della vostra stessa Casa, che Einaudi aveva deciso di dedicare la propria attività ad opere di saggistica e simili e non già ad opere di narrativa [...].⁶¹

Morante afferma che il «riconfermato invito [le] fa un grandissimo piacere»,⁶² ma, prima di prendere decisioni definitive, di nuovo rinviate al completamento del dattiloscritto – e contro le quali evidentemente le precedenti promesse non sono dirimenti –, fa altresì presente di essere «in trattative con altre Case Editrici di Milano».⁶³ È possibile che l'autrice mostri una certa enfasi per alimentare la contesa e spuntare condizioni di pubblicazioni più vantaggiose – non a caso chiede anche raggugli per una possibile ristampa di *Cateri*, «per trarne un po' di guadagno» –,⁶⁴ ma in effetti l'inizio del febbraio 1947 è particolarmente caldo: come stiamo per vedere, le è arrivata una proposta di Bompiani e forse, attraverso la mediazione della comune amica Alba De Céspedes, ha già qualche sentore dell'interesse di Alberto Mondadori.

La presenza degli imprecisati *competitor* non pregiudica comunque le buone relazioni con Einaudi. Il successivo 6 marzo Ginzburg riscrive a Morante dicendosi «contenta che la notizia su Garzanti non fosse vera»⁶⁵ e precisando che «Einaudi non ha mai pensato a trascurare la narrativa», solo che «nei due anni immediatamente successivi alla liberazione, c'erano opere urgenti di carattere saggistico e politico, da metter fuori perché legate a un interesse di strettissima attualità».⁶⁶ Cita a mo' di esempio la collana dei «Narratori contemporanei», nella quale usciranno nel corso dell'anno vari romanzi, tra cui uno suo e uno di Pavese – da identificarsi rispettivamente con *È stato così* e *Il compagno* –, e conclude con un tono conciliante che riprende l'*incipit*:

Capisco bene che Lei non voglia prendere ora un impegno definitivo; rimandiamo pure la questione a più tardi, quando il romanzo sia pronto; ma insomma sono contenta che non l'abbiamo ancora irreparabilmente perduta.⁶⁷

Per quanto riguarda invece gli editori milanesi nebulosamente menzionati, il primo a sondare il terreno è Valentino Bompiani che, venuto a conoscenza del romanzo forse tramite lo stesso Moravia, autore di punta del suo catalogo, ha scritto a Morante il 1° febbraio: «Cara Signora, so che lei è quasi alla fine del suo romanzo che leggerei con molto interesse e con molta fiducia, se lei vorrà mandarmelo. Spero non abbia altri

⁶¹ A.R.C.52.A Morante E.10, c. 1r.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*. Morante mostra anche di essere convinta di terminare la trascrizione entro l'estate del 1946, mentre invece saranno necessari ulteriori mesi. Fornisce inoltre informazioni sull'impegnativa mole del volume: «dalle 700 alle 800 pagine di stampa» (*ibidem*).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Archivio Giulio Einaudi, Natalia Ginzburg, Lettera a Elsa Morante, 6 marzo 1947.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

impegni».⁶⁸ Anche in questo caso, nella risposta del successivo 13 febbraio, dopo aver ringraziato l'editore del «cortese invito»,⁶⁹ l'autrice prende tempo: «Avendo [...] già in precedenza avviato trattative con altri, non posso da parte mia, per il momento, assumere un impegno preciso»;⁷⁰ si ripromette, comunque, di fare avere all'editore notizie del lavoro non appena l'avrà concluso.

La lettera di Alberto Mondadori è datata 12 febbraio 1947. Dopo aver espresso dispiacere per non aver incontrato l'autrice durante un suo lungo soggiorno romano, il giovane editore, da poco rientrato nella casa madre dopo l'esperienza del rotocalco «Tempo», fa una proposta concreta e allettante:

Ho saputo da molte parti, del Suo romanzo che mi hanno detto bello e interessante. Sarei felice di averlo e di leggerlo. Soprattutto ora che ho terminato di elaborare un progetto che credo sia ben riuscito. Si tratta di creare una collezione di narratori italiani da mettere sotto il segno della Medusa e da intitolare esattamente LA MEDUSA DEGLI ITALIANI.⁷¹

Sicuramente Mondadori, che ha a cuore le sorti di una collezione che non avrà vita facile nemmeno all'interno della casa editrice,⁷² mira a ingraziarsi l'autrice, ma la circostanza che abbia avuto notizia della qualità del romanzo da «molte parti» conferma quanto ampiamente l'ambiente letterario fosse ormai a conoscenza del libro in corso di stesura. Non di meno Mondadori insiste sul prestigio della collezione, derivata dalla già esistente *Medusa*, che ha appena finito di «elaborare»: un «progetto» teso a raccogliere gli scrittori «più degni di rappresentare davanti al nostro pubblico la più bella tradizione della narrativa italiana» per «rompere quella zona di sorda resistenza che frapponne [...] una impossibilità di comprensione»⁷³ fra scrittori e pubblico. La lettera si conclude con un'esortazione: «Mi mandi dunque il Suo libro».⁷⁴ Morante, che mostra di aver già saputo della nuova collezione da Alba de Céspedes⁷⁵ e confida ancora che la trascrizione dattiloscritta del romanzo sia pronta prima dell'estate, appare lusingata e tentata, ma offre una risposta che non è di tono molto diverso da quella riservata a Bompiani:

⁶⁸ A.R.C. 52.A Bompiani V.1, c. 1r.

⁶⁹ A.R.C.52.A Morante E.9, c. 1r.

⁷⁰ *Ibidem*. In una lettera del 12 agosto successivo a Moravia Bompiani mostra di non aver ricevuto più notizie: «Altro argomento – Come saprai, scrissi a tua moglie per chiederle il suo romanzo. Ella mi rispose gentilmente che mi avrebbe scritto, ma nulla ho più saputo. Vuoi dirle, da parte mia, che aspetto una sua lettera, o meglio il manoscritto?» (A.R.C.52.A Bompiani V.2, c. 1r).

⁷¹ A.R.C.52.A Mondadori Al.1, c. 1r.

⁷² Sulla complicata storia della collezione, penalizzata anche da un conflitto sulle strategie editoriali tra Alberto e Arnoldo Mondadori, cfr. L. Gnani, «*La Medusa degli Italiani*»: le ragioni del fallimento della collana, in «Acme. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano», LXXI, 2018, 1, pp. 141-168.

⁷³ A.R.C.52.A Mondadori Al.1, c. 1r.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Che De Céspedes si sia attivata per favorire l'approdo di Morante a Mondadori sembra suggerirlo anche una lettera del 17 gennaio 1947 ad Alberto Mondadori; vi leggiamo infatti, a proposito di «Murante», probabile refuso per «Morante»: «Raccomandale l'invio del romanzo». In un'altra lettera del 6 marzo della scrittrice all'editore si legge: «La Morante mi ha detto che ti scriverà in questi giorni». Entrambe le lettere sono conservate nell'Archivio Alba De Céspedes presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Detto questo, vorrò perdonarmi se non posso, da parte mia, assumere fin d'ora impegni assoluti e precisi. Il fatto è che precedentemente al Suo graditissimo invito ero già entrata in trattative più o meno avanzate con altre Case Editrici e devo per correttezza, prima di concludere circa la pubblicazione del mio romanzo, chiarire la mia posizione nei loro riguardi. Ora, io preferirei rimandare la conclusione di tutto ciò a un poco più tardi quando il mio lavoro sarà al termine e potrò occuparmi della questione con mente più libera. Spero che Ella vorrà conservarmi la Sua fiducia fino a quel momento: allora io non mancherò d'informarla sullo stato dei miei attuali impegni per sentire quanto a Lei piacerà eventualmente di propormi e per farLe conoscere il mio lavoro.⁷⁶

Il 13 marzo 1947 Alberto Mondadori risponde che attenderà «con pazienza e fiducia» la conclusione del libro, ma appare piuttosto persuaso – ed è un aspetto di cui tenere conto per il prosieguo della vicenda – che Morante pubblicherà il libro nella *Medusa degli italiani*: «Naturalmente, condivido la speranza che anch'Ella manifesta, che si possa giungere da ambo le parti alla felice conclusione di un accordo».⁷⁷ Certo è che dalla corte che i vari editori fanno a Morante si evince che, se *Menzogna e sortilegio* appare distante dal *mainstream* neorealista del periodo, non dobbiamo nemmeno ritenere che fosse, alla sua uscita, opera situata ai margini della vita culturale del tempo. Si nota poi come la scrittrice, consapevole dell'interesse che il suo romanzo sta suscitando negli editori, abbia ben salde in mano le redini delle trattative e tenga in caldo i vari pretendenti: a nessuno dice no, anzi alimenta le speranze di tutti e attende, per decidere, di aver pronto il libro.

4. 1948

Arriviamo così allo snodo decisivo del gennaio 1948. Come ci rivelano le minute conservate nell'Archivio, la lettera a Einaudi trascritta da Bardini non è l'unica che Morante, ad Anacapri con Moravia in uno dei suoi lunghi soggiorni del periodo sull'isola, redige tra il 21 e il 22 gennaio 1948 per proporre la pubblicazione del suo libro. Morante scrive infatti a tre diversi editori: Bompiani, Einaudi e Mondadori, coloro che, calato il sipario sull'ipotesi Garzanti, hanno tutti in diverso modo nell'anno precedente manifestato interesse per il romanzo.

Innanzitutto, il 21 gennaio Morante scrive a Valentino Bompiani. Dopo aver spiegato le ragioni del ritardo nelle comunicazioni promesse – «la revisione e ricopiatura m'hanno richiesto più tempo ch'io non pensassi» –,⁷⁸ l'autrice ribadisce di considerare «vantaggiosa e lusinghiera» la pubblicazione presso Bompiani, ma anche dichiara di avere «avviati parziali accordi» con altri editori.⁷⁹ Non manca poi di rilevare di avere una certa fretta di firmare un contratto: deve partire il 29 febbraio per un lungo viaggio in Inghilterra, ma soprattutto, «non avendo pubblicato altri libri che, nel 1942, un volume di racconti giovanile e immaturo, non [può] più perder

⁷⁶ A.R.C.52.A Morante E.11, c. 1r.

⁷⁷ A.R.C.52.A Mondadori Al.2, c. 1r.

⁷⁸ A.R.C.52.A Morante E.12, c. 1r.

⁷⁹ *Ibidem*.

tempo nell'attesa».⁸⁰ Vorrebbe quindi ricevere, «in luogo di un invito generico», una proposta definitiva, tanto più che possiede «sole due copie del manoscritto»,⁸¹ che evidentemente non vuole disperdere:

[...] oso pregarLa, prima di spedirglielo secondo la Sua gentile richiesta, di dirmi in tutta sincerità, e con la precisione che Le sembri opportuna, s'Ella ritiene probabile, in linea di massima, il Suo gradimento definitivo del mio libro, e in tal caso, quali condizioni mi proporrebbe, vale a dire entro quali limiti di tempo intenderebbe pubblicarlo, in quale collezione e formato, quali sarebbero i miei diritti e il possibile anticipo, ecc. [...]

Le sarei gratissima s'Ella potesse farmi avere la risposta che Le chiedo al più presto possibile, perché, naturalmente, io considero mio dovere, oltre che mio interesse, di non prendere ulteriori accordi con nessuno, e di non consegnare il manoscritto ad altri, prima d'averla veduta.⁸²

A un successivo segmento dedicato al «lavoro ininterrotto» di anni e allo «straordinario divertimento e felicità»⁸³ nello scrivere il libro seguono alcune rapide note descrittive, che esprimono la consapevolezza dell'autrice riguardo alla sua «eccentrica modernità»:⁸⁴

Il libro si compone di 779 pagine dattilografate fitte (in media 33 righe per ogni pagina, e 77 lettere per ogni riga). Pur essendo moderno nel concetto e nella psicologia, esso segue nella costruzione lo schema del romanzo classico: è insomma lo specchio d'un intero piccolo mondo, sia pure immaginario, segue dal principio alla fine una complessa e intrecciata vicenda, è ricco di personaggi, di situazioni, ecc.⁸⁵

A illustrazione del complesso intreccio del romanzo Morante aggiunge una triade di possibili titoli, nella quale fa la sua comparsa quello che sarà poi il prescelto: «1) Il Cugino. - 2) Menzogna e sortilegio. - 3) L'anima al diavolo»,⁸⁶ e acclude un allegato con l'indice, non conservato nell'Archivio.

Non molto dissimili sono le due lettere del 22 gennaio 1948: è evidente che Morante ha una scaletta di massima che, non senza una certa assertività dei toni, adatta a ciascuno dei destinatari. Specie la lettera indirizzata ad Alberto Mondadori appare ricalcata su quella inviata a Bompiani: sono riassunti i contatti dell'anno precedente, in questo caso riferiti alla *Medusa degli italiani*, dopodiché l'autrice menziona le trattative in corso con altri editori, sebbene niente di definitivo sia stato concluso: «Ma naturalmente, non potrei certo, prima di prendere un impegno definitivo con altra C[a]sa, trascurare una possibilità così lusinghiera e vantaggiosa come quella di pubblicare il libro presso Mondadori»,⁸⁷ anche se, aggiunge in seguito, il libro «risulterà d'una mole assai più grossa che i normali volumi della *Medusa* e bisognerà

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ G. Rosa, *Ovvero il romanziere*, in G. Agamben, A. Berardinelli et alii, *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'Ombra, 1993, p. 56.

⁸⁵ A.R.C.52.A Morante E.12, c. 2r.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ A.R.C. 52.A Morante E 13, c. 1r.

quindi farne due volumi». ⁸⁸ Anche in questo caso Morante manifesta la necessità di una definizione rapida della proposta editoriale a causa dell'imminente partenza per l'Inghilterra e di un'altrettanto veloce tempistica nella pubblicazione: «non avendo io in questi ultimi anni pubblicato quasi nulla, per dedicarmi esclusivamente a questo lavoro, non potrei più, senza mio danno, perder tempo in una ulteriore attesa». ⁸⁹

Anche la descrizione del romanzo è sostanzialmente identica a quella contenuta nella lettera a Bompiani, così come la chiusa sulla fatica e sulla felicità di un lavoro durato anni, mentre sia per la scelta del titolo che per l'indice la scrittrice rimanda a un allegato, non conservato nell'Archivio.

La lettera a Einaudi – l'unica, come si è detto, di cui non vi sia traccia nell'Archivio della scrittrice – si apre con il rimando all'accordo preso con Natalia Ginzburg di risentirsi dopo aver concluso il romanzo, la cui «revisione e ricopiatura, iniziate l'anno scorso, [...] hanno richiesto più tempo del previsto», ⁹⁰ e alle spiegazioni già adottate per aver preso contatto con altri editori. Morante si premura, tuttavia, di fare intendere che la sua preferenza ideale non è stata in discussione, ma le frasi utilizzate sono molto simili a quelle che appaiono nella lettera a Mondadori:

[...] la possibilità di vedere uscire il mio libro nelle Sue edizioni è troppo lusinghiera e attraente per me perché io possa trascurarla, e quindi non vorrei certo prendere impegni definitivi con altri, senza aver saputo prima quali sono presentemente le Sue idee nei miei riguardi. ⁹¹

Seguono le consuete considerazioni sulla necessità di decidere le sorti del romanzo prima di partire a fine febbraio «per l'Estero» e di pubblicarlo al più presto, essendo il suo ultimo libro risalente al 1942. Soprattutto, Morante chiede che l'editore, «con gentile sollecitudine» le faccia sapere, senza impegno, le condizioni della pubblicazione: «in quale collezione metterebbe il libro, quali diritti ed eventuale anticipo sarebbe disposto a offrirmi, ecc.», in modo da potersi regolare «con miglior conoscenza e sicurezza». ⁹² Dopo alcune righe identiche a quelle che nelle altre lettere descrivono la mole del dattiloscritto e la commistione di modernità psicologica e impianto narrativo classico, così come i medesimi sono i tre titoli proposti, Morante si dilunga di più nella presentazione della struttura del romanzo:

Non è fantastico, perché tutto quanto accade in esso è verisimile; ma non può dirsi nemmeno che è realistico, giacché i personaggi sono uomini e donne poco adatti alla vita reale, i quali sconfinano fuori di essa e si perdono proprio per questo motivo. È un mito doloroso, e antico quanto il mondo: ma io spero d'averne dato una versione abbastanza singolare, se devo giudicare dalla singolare e spontanea felicità ch'essa m'ha dato nello scriverla. Inventandola, non avevo certo in mente dei modelli letterarii [*sic*]: difatti, questo contrasto mi ha attirato più d'ogni altro fin da quando, si può dire, ho cominciato a leggere e a scrivere, e si può dire che fin da principio tendevo a raccontare questo romanzo. Quanto al risultato, non posso certo giudicarlo da sola.

⁸⁸ Ivi, c. 2r.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Archivio Giulio Einaudi, Elsa Morante, Lettera a Giulio Einaudi, 22 gennaio 1948. Curiosamente, la grafia utilizzata da Morante è Ginsburg.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

Quel che è certo è che ho dato a questo libro il meglio di cui sono capace e lo considero il mio massimo impegno.⁹³

La «singolare e spontanea felicità» e il «massimo impegno» di nuovo richiamano la lettera a Ginzburg del 12 febbraio 1947, suggerendo che Morante ostenti sicurezza sul valore del suo lavoro, ma anche sia consapevole che il romanzo le ha consentito di procedere in quell'opera di unificazione della «curiosa molteplicità» delle sue prime prove da lei stessa rilevata – e auspicata – in un'annotazione del 1945 sul cosiddetto *Quaderno di Narciso*.⁹⁴ Se si può avvertire una sottile contraddizione tra il rifarsi al «romanzo classico» e il rifiuto di riconoscere «modelli», ciò non sottrae plausibilità a una descrizione del libro come di un racconto consustanziale alla condizione umana e non ascrivibile, *tout court*, né al fantastico né al realistico. Con grande lucidità Morante individua la chiave del romanzo nella rappresentazione di un «contrasto» che da un lato conferisce senso di realtà alla perdizione psicologica dei personaggi, dall'altro arricchisce di una dimensione immaginativa la verosimiglianza che ha comunque rispettato.

Spedite le tre lettere, dobbiamo supporre che la scrittrice sia rimasta in attesa della risposta più rapida, che si rivela quella di Einaudi, nella forma di un telegramma inviato il 28 gennaio da Ginzburg: «EINAUDI DISPOSTO STAMPARE SUBITO TUO ROMANZO ATTENDO MANOSCRITTO SEGUE LETTERA = NATALIA».⁹⁵ Nella lettera, redatta di proprio pugno il 30 gennaio sulla carta intestata della casa editrice, Ginzburg aggiunge: «Einaudi è molto contento di pubblicare il tuo libro: m'ha detto che ti avrebbe scritto lui stesso, per precisarti le condizioni»,⁹⁶ preannunciando a Elsa che il romanzo uscirà nella collana *I coralli* e avrà circa mille pagine: «Einaudi non si è spaventato»;⁹⁷ per il titolo, invece, si riserva di leggere il libro prima di pronunciarsi. Aggiunge poi: «Quando ho letto i titoli dei tuoi capitoli, ho sentito dell'invidia: non un'invidia acrimoniosa e cattiva, ma una sana invidia, la voglia di provare anch'io a costruire una casa con scale e piani e il fumo che esce fuori dal camino».⁹⁸

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ «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» (citato in M. Bardini, *Elsa Morante e L'Eroica*, in «Italianistica», XLI, 2012, pp. 121-136). Sulla rilevanza di questo appunto nella definizione dell'ipergenere romanzo di Morante cfr. E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, *passim* (www.sapienzauniversitaeditrice.it/node/7824, ultimo accesso 30.10.2023).

⁹⁵ Archivio Giulio Einaudi, Natalia Ginzburg, Telegramma a Elsa Morante, 28 gennaio 1948. Da segnalare che sul telegramma conservato nella cartella morantiana dell'Archivio Giulio Einaudi è stata successivamente apposta a penna la data erronea del 28 gennaio 1947. Anche a non volere ammettere l'incongruità del telegramma in una simile data, precedente a ogni comunicazione tra le due scrittrici, contribuiscono a spostare di un anno l'invio del telegramma la circostanza che esso sia stato inviato ad Anacapri, da dove Morante aveva scritto a Einaudi il precedente 22 gennaio, e il fatto che Natalia dia del tu a Elsa, mentre nel febbraio del 1947 le due si davano ancora del lei.

⁹⁶ Natalia Ginzburg, Lettera a Elsa Morante, in *L'amata* cit., p. 266.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Ivi, pp. 266-267. Conclude poi Ginzburg, dopo alcune considerazioni ironiche sul premio «Il Tempo» vinto per *È stato così*: «Spero dunque di leggere presto il tuo libro» (ivi, p. 267).

Il destino di *Menzogna e sortilegio* appare, così, sostanzialmente deciso prima della fine del gennaio 1948, poco più di una settimana dopo che l'autrice ha inviato le lettere da Anacapri: la risposta di Valentino Bompiani, datata 31 gennaio, arriva già troppo tardi. L'editore si dichiara «lieto» della proposta e invita Morante a inviargli il manoscritto «al più presto», mostrando di prediligere il titolo che diverrà quello definitivo: «io preferirei il secondo “MENZOGNA E SORTILEGIO”»⁹⁹ ed è possibile che anche di questo non secondario parere Morante si sia ricordata nella scelta finale. Non si hanno ulteriori documenti che testimonino delle modalità del congedo dell'opzione Bompiani, il quale rimarrà comunque in buoni rapporti con la scrittrice. Più delicata si rivela invece la vicenda con Alberto Mondadori, con il quale l'autrice rischia di incappare in un incidente diplomatico. La risposta dell'editore reca la data del 2 febbraio:

Appena tornato, dopo aver appreso le belle notizie che Lei mi dava, Le telegrafai per colmare in qualche maniera il lungo ritardo, peraltro involontario, nel darLe una risposta. Voglio anzitutto ringraziarla della “fedeltà” al nostro accordo, nella quale mi lusingo di vedere la naturale conseguenza di una corrente di simpatia stabilitasi fra Lei e la nostra Casa fin dai primi rapporti. Mi auguro che questa possa sempre più consolidarsi e diventare una cordiale affettuosa amicizia fra la nostra nuova Autrice e noi. Come Le ho telegrafato, saremmo lietissimi di leggere il Suo romanzo e perciò voglia inviarmelo in visione al più presto.¹⁰⁰

Con ogni probabilità il telegramma a cui fa riferimento Alberto Mondadori è quello conservato nell'Archivio della scrittrice, erroneamente attribuito al padre Arnaldo, in cui si legge: «RINGRAZIOLA SUA GENTILE LETTERA VENTIDUE GENNAIO SARÒ LIETISSIMO LEGGERE SUO ROMANZO SCRIVOLE CORDIALITÀ MONDADORI».¹⁰¹ Non è possibile ricostruire la data del suo invio, ma il fatto che lo stesso editore nella lettera del 2 febbraio parli di un «lungo ritardo» lascia intendere che egli abbia fatto passare comunque troppi giorni prima di dare un segnale di risposta.

La lettera non appare esente da una certa ambivalenza. Da una parte, Mondadori chiama Morante «nostra nuova Autrice», dando l'impressione di considerare la pubblicazione cosa fatta: «Circa le condizioni noi saremmo lieti di farLe condizioni particolari. E, cioè, mentre generalmente corrispondiamo agli Autori la percentuale del 10%, a Lei offriremmo il 10% fino a 3000 copie, il 12% da 3000 a 6000, il 15% oltre le 6000. Condizioni, quindi, di favore».¹⁰² Dall'altra, le ricorda che le «incrudite condizioni dell'editoria» hanno costretto la casa a rifiutare «anche opere di notevole spicco», anche se immutata è la «fiducia di una continua lunga e felice attività letteraria».¹⁰³ Anzi, dopo aver preso visione dello «schema del romanzo», che ha trovato «interessantissimo», Mondadori afferma di essere «ansioso della lettura del

⁹⁹ A.R.C.52.A Bompiani V.3, c. 1r.

¹⁰⁰ A.R.C.52.A Mondadori Al.2, c. 1r.

¹⁰¹ A.R.C.52.A Mondadori.Ar.2, c. 1r.

¹⁰² A.R.C. 52 A Mondadori.Al.2, c. 2r.

¹⁰³ Ivi, c. 1r.

manoscritto»; peraltro, «La mole non osta, di per se stessa a farlo comparire nella Medusa degli italiani»,¹⁰⁴ mentre per il titolo si potrà scegliere con calma.

Morante risponde il 27 febbraio, quasi alla vigilia della partenza, con una lettera di cui non ci è rimasta la minuta. Qualcosa, tuttavia, si perde nella corrispondenza e il 3 marzo Alberto Mondadori scrive di nuovo all'autrice:

Non voglio assolutamente attribuire questo silenzio a una rinuncia da parte Sua ad affidare il Suo romanzo a noi che ormai ci riteniamo i prescelti da Lei per questa pubblicazione, come abbiamo avuto modo di parlarne in un colloquio con la comune amica De Céspedes.¹⁰⁵

Alberto Mondadori si appella anche alla consulenza editoriale di Debenedetti e ribadisce che la «“Medusa degli italiani” sarà ben lieta di vedere nel Suo romanzo un'altra brillante possibilità di affermazione»¹⁰⁶, ma Morante è già partita con Moravia – e anche Eugenio Montale e Drusilla Tanzi – per l'Inghilterra e la Francia. Risponderà a Mondadori solo il 19 aprile, al rientro dal viaggio, rimandando alla precedente lettera del 27 febbraio, che immagina non gli sia stata recapitata a causa di un disguido della segreteria, per illustrare i motivi che l'hanno indotta, «certo non senza rammarico»,¹⁰⁷ a rinunciare alla proposta della pubblicazione nella *Medusa degli italiani*. Chiarito il contrattempo che, con suo dispiacere, può aver fatto pensare «a un silenzio così scorretto e inopportuno da parte [sua]», Morante confida che la sua decisione «non guasti la amicizia e la fiducia» dimostratele.¹⁰⁸

È Arnoldo Mondadori in persona a scriverle il successivo 26 aprile, dopo che il figlio gli ha passato la corrispondenza, per confermare a Morante la risoluzione dell'equivoco della lettera non pervenuta ed esprimerle, a sua volta, «il rammarico per non aver ricevuto in lettura il Suo romanzo».¹⁰⁹ Il grande editore mantiene toni da gentiluomo anche dopo aver saputo che il libro uscirà altrove: «non mi resta che accompagnarla coi migliori voti di buona fortuna e di lieto successo, e augurarmi un nuovo, più proficuo incontro con Lei»,¹¹⁰ che avverrà, in effetti, nel 1966 con la pubblicazione in due volumi del romanzo negli Oscar.¹¹¹

Nel frattempo, Ginzburg ha letto il libro, di cui il 24 febbraio ha ricevuto il dattiloscritto, con «correzioni a mano, in inchiostro rosso»,¹¹² come testimonia un

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ A.R.C..52.A Mondadori Al.3, c.1r.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ A.R.C.52.A Morante E.14, c. 1r.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ A.R.C.52.A Mondadori Ar.1, c. 1r.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ In realtà, le carte conservate presso la Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori datano già al 1960 una trattativa, guidata dal direttore letterario Vittorio Sereni, per la pubblicazione del romanzo nella collana economica *Il bosco*, all'interno delle intese editoriali stipulate fra Einaudi e Mondadori nella seconda metà degli anni Cinquanta. L'accordo con l'autrice, però, non fu trovato: Morante voleva aspettare di pubblicare la nuova edizione, che vide la luce nel 1961, ma soprattutto voleva un tornaconto economico che Mondadori non poteva garantirle.

¹¹² N. Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 26.

telegramma conservato nell'Archivio Einaudi.¹¹³ Il giorno successivo è quello dell'approvazione definitiva: «ROMANZO ACCETTATO COMPLIMENTI EINAUDI NATALIA».¹¹⁴ Il 28 febbraio, alla vigilia della partenza per l'Inghilterra, Morante scrive di nuovo a Einaudi manifestando la sua contentezza per la pubblicazione, ma ponendo anche una serie di questioni relative alla correzione delle bozze, alla sopraccoperta, alla collezione, ai diritti di autore, all'anticipo, alla tempistica: «Spero che tutte queste mie proposizioni La troveranno compiacente e che Ella vorrà scusare la mia ansia e sollecitudine comprendendo quanto mi stia a cuore la sorte di questo libro al quale ho dato il meglio della mia esperienza e delle mie forze».¹¹⁵ Il tono è quello dello scambio epistolare con Garzanti, a conferma della cortese fermezza con la quale Morante imbastisce le trattative con gli editori, a loro volta capaci di far valere le loro ragioni con serafico *aplomb*. Fra tutte le richieste spicca quella relativa alla più specifica destinazione editoriale del romanzo:

Natalia mi accennò che il libro uscirebbe nei "Coralli". Ora, se il libro fosse di una mole normale, vale a dire fino alle 600 pagine, io non desidererei di meglio che vederlo uscire in questa collezione così pregevole e così fortunata. Senonché io temo (e credo che Ella, appena considererà la cosa, sarà d'accordo con me), che il formato dei "Coralli" non sopporti le mille pagine del mio romanzo (né d'altra parte mi sembra opportuno dividerlo in due volumi, ché di solito tale divisione è dannosa sia all'Editore che all'opera). Ora, nella tradizione della Casa Einaudi, vi sono invece dei volumi di formato più grande (sul tipo della Collezione Straniera e di quella dei Saggi), con sopraccoperta a colori, che mi sembrano l'ideale per il genere del mio libro. Veda, per favore, di venirmi incontro su questo punto, al quale tengo particolarmente.¹¹⁶

Einaudi risponde il 6 marzo e concorda che il romanzo «non potrà entrare nei "Coralli" perché questa collezione non consente libri di mole superiore alle 500-600 pagine»,¹¹⁷ ma inaugurerà invece «una nuova collezione nella quale metteremo anche altri volumi grossi che abbiamo tra le mani».¹¹⁸ L'editore riprende punto per punto le altre 'proposizioni' di Morante, accontentandola o trovando felici compromessi, che includono anche la possibilità di avere voce in capitolo «nella scelta dell'artista»¹¹⁹ per la copertina. Il 22 aprile 1948 viene pertanto inviata alla scrittrice la copia del contratto da firmare, ulteriormente modificata «secondo i Suoi suggerimenti»;¹²⁰ Morante la rispedisce tre giorni dopo, accompagnandola con una lettera che ci mostra

¹¹³ Il telegramma recita: «MANOSCRITTO ARRIVATO SALUTI NATALIA» (Archivio Giulio Einaudi, Natalia Ginzburg, Telegramma a Elsa Morante, 24 febbraio 1948), con un'oscillazione tra 'manoscritto' e 'dattiloscritto' che ricorre nella corrispondenza fra le due.

¹¹⁴ Archivio Giulio Einaudi, Giulio Einaudi - Natalia Ginzburg, Telegramma a Elsa Morante, 25 febbraio 1948.

¹¹⁵ Archivio Giulio Einaudi, Elsa Morante, Lettera a Giulio Einaudi, 29 febbraio 1948.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Archivio Giulio Einaudi, Giulio Einaudi, Lettera a Elsa Morante, 6 marzo 1948.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Archivio Giulio Einaudi, Giulio Einaudi Editore, Lettera a Elsa Morante, 22 aprile 1948.

la sua soddisfazione per la copertina, scelta insieme a Einaudi – «mi pare molto bella» –,¹²¹ ma anche il persistere di incertezze sul titolo:

Menzogna e sortilegio può sembrare attraente, ma, secondo me, ha il difetto di dire troppo, di essere un po' troppo evocatore di una certa epoca e un poco letterario. Mi riservo però di pensarci ancora, nella speranza di trovare un titolo più bello. S'intende che La informerò di ciò tempestivamente.¹²²

Morante non dimentica di reclamare l'anticipo, pari a 100.000 lire, che Einaudi le invia il 28 aprile, congiuntamente all'originale del contratto da lui firmato. Riguardo al titolo, l'editore si limita a esprimere il suo dispiacere, avendo capito che per convincere Morante ad accordarsi alle sue idee conviene fare finta di non contraddirla: «lo trovavo molto bello e mi pareva che si adattasse anche bene alla copertina. Sarà difficile che Lei ne trovi uno più bello; in tal caso troverà naturalmente il mio immediato consenso».¹²³ E puntualmente Morante gli dà ragione quando il 10 maggio gli risponde per ringraziarlo per la stipula del contratto e l'anticipo:

[...] credo che, tutto considerato, col ritornare della Sua stessa idea, vale a dire che *Menzogna e sortilegio* è ancora il migliore possibile, e si accorda meglio di ogni altro con la copertina, e anche col carattere del romanzo.¹²⁴

Ciò che segue è noto: pur con qualche disguido postale, nel mese di maggio le bozze arrivano a Morante e *Menzogna e sortilegio* esce nel luglio successivo, dando avvio alla parabola maggiore della scrittrice e consolidando un rapporto già avviato con *Caterì*. Tuttavia, i documenti adesso disponibili suggeriscono che la storia editoriale del romanzo e delle successive opere morantiane avrebbe potuto essere diversa, così come la predilezione per Einaudi più volte dichiarata all'amica Natalia Ginzburg e all'editore appare più la strategia di un'autrice determinata a ottenere il meglio per il romanzo a cui ha affidato la sua sopravvivenza.

¹²¹ Archivio Giulio Einaudi, Elsa Morante, Lettera a Giulio Einaudi, 25 aprile 1948. È possibile che gli ultimi aggiustamenti del contratto e la scelta della copertina siano stati decisi in un incontro tra Einaudi e la scrittrice che, nella lettera del 28 febbraio, auspicava di riuscire a passare da Torino al suo rientro dall'Inghilterra

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Archivio Giulio Einaudi, Giulio Einaudi, Lettera a Elsa Morante, 28 aprile 1948.

¹²⁴ A.R.C.52.A Morante E.15, c. 1r. Secondo Bardini, «E. M. si lasciò amabilmente convincere proprio perché intimamente già persuasa» (*Morante Elsa. Italiana*, cit., p. 250), ma c'è da dire che le carte conservate nell'Archivio Morante mostrano quanto la questione del non dire troppo le stesse a cuore. Per la storia del titolo, cfr. *ivi*, pp. 249-253.

Donatella La Monaca

«Cancella molto e ardi»:
la poesia di Giuseppe Langella

Da *Il moto perpetuo* alla *Bottega dei cammei* dal *Reliquiario della grande tribolazione* sino a *Pandemie*, il ‘racconto’ poetico di Giuseppe Langella, in una variazione continua di ritmi, registri e accenti, si distende ad accogliere moti autobiografici e scosse epocali affinando, proprio nell’ascolto del vissuto personale, l’acume dello sguardo verso l’altro, la spinta a penetrare i mutamenti delle sorti collettive. Sottentra alla tessitura tematica e formale della sua poesia quella corda civile che, innervata da fondamenti etici «tanto più forti quanto più impliciti», connoterà in modo crescente nel tempo la sua vena poetica nel dialogo con una contemporaneità colta nei suoi tratti nevralgici.

From Il moto perpetuo to Bottega dei cammei to Reliquiario della grande tribolazione up to Pandemie, Giuseppe Langella's poetic 'tale', in a continuous variation of rhythms, registers and accents, stretches out to embrace autobiographical motions and epochal shocks, refining, precisely in listening to personal experience, the acumen of the gaze towards others, the drive to penetrate the changes in collective destinies. The civic cord that underlies the thematic and formal weaving of his poetry which is innervated by ethical foundations that are 'as strong as they are implicit', will increasingly characterise Langella's poetic vein in the dialogue with a contemporaneity grasped in its neuralgic traits.

«La realtà è perennemente viva, accesa, attuale»,¹ altresì, l’arte è tale soltanto se ne interroga il «movimento multiforme e cangiante, inesauribile».² Così risuona l’assunto vibrato da Elsa Morante, al cuore di *Pro o contro la bomba atomica*, che nel rivendicare l’intrinseca vocazione dell’arte a contaminarsi con la vita reale pedinandone l’ininterrotto divenire, restituisce appieno la fisionomia poetica di Giuseppe Langella. La sua formazione letteraria densa e profonda si traduce, infatti, lontana da infingimenti retorici o autocompiacimenti edonistici, nell’ascolto vigile e partecipe «di tutto quanto accade»³ nella storia come nella quotidianità, nell’interrogazione della realtà nel suo «moto perpetuo». Così recita, infatti, il titolo della raccolta di versi edita da Aragno nel 2008, quasi ad evocare proprio il «multiforme e cangiante, inesauribile movimento» dell’essere che, in una partitura variegata di temi e intonazioni, si propaga attraverso le sezioni che la compongono. Da *Accenni di fuga* a *Quasi una trenodia* sino a *Scherzi*, complice l’adozione del lessico musicale, il racconto poetico, in una variazione continua di ritmi, registri e

¹ Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in Eadem, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1990, vol.2, p. 1542.

² Ivi, p. 1543.

³ Ivi, p. 1539.

accenti, si distende ad accogliere moti autobiografici e scosse epocali, anzi, proprio nell'ascolto del vissuto personale si affina l'acume dello sguardo verso l'altro, la spinta a penetrare i mutamenti delle sorti collettive. Sottentra già alla tessitura tematica e formale di questa silloge quella corda civile che, innervata da fondamenti etici «tanto più forti quanto più impliciti»,⁴ connoterà in modo crescente, nel tempo, la vena poetica di Langella nel dialogo con una contemporaneità colta nei suoi tratti nevralgici. Tipi e *topoi* di un costume societario patinato e vacuo popolano, infatti, la sezione del volume, *Leggende metropolitane*, ricca di stoccate pungenti nei confronti dei «falsi paradisi»⁵ di un vivere comunitario «troppo presto soddisfatto dai beni superflui»⁶ di un'opulenza illusoria. «Sauna, massaggi, abbronzature, / fitness, estetica del viso»⁷ troneggiano in cima ai *Piccoli annunci* che, nella poesia omonima, si susseguono in un'enumerazione incalzante, memore del Palazzeschi della *Passeggiata*, mimando il linguaggio propagandistico delle occasioni irrinunciabili:

Sementi d'ogni specie, fiori, / piante da frutta, rampicanti. / Boutique via Torino: borsette/ di serpenti, velette, guanti. / Appartamenti vista mare, /lussuosi, centoventi metri, / rate o contanti: ottimo affare! / Telai, finestre, doppi vetri. / Compro preziosi, gemme rare. / Edicola giornali centro / cittadino, lauti guadagni. / Piastrelle, sanitari, arredo / bagni. Veicoli industriali.⁸

Beni immobili, utensili d'arredo, accessori voluttuari, si ibridano a comporre un groviglio di oggetti da cui persino le «sementi», i «fiori», le «piante da frutta» i «rampicanti» vengono fagocitati in una compravendita che, a dispetto di ogni retorica celebrativa, culmina nell'offerta vantaggiosa del «reputato esercizio» di «Funebri onoranze “Chivalà”». ⁹ Risuona così, con una virata ironica, il prosaico memento dell'essenza «bassa e frale» della condizione umana che nessun elitario possesso materiale potrà mai esorcizzare. Inclina, altresì, ad un irridente bonomia il piglio con cui lo sguardo poetico si posa sull'ossequio di «tre donne sui quaranta: / un po' rotonde, sì ma non obese»,¹⁰ al «mito della dieta»,¹¹ prassi espiatoria imposta dallo stereotipo mediatico di un «corpo snello, seducente», pegno necessario, nell'impoverimento delle relazioni coniugali, «per mettere appetito / a un uomo negligente». ¹² Come la «vecchia signora» pirandelliana, «tutta goffamente imbellettata», si «para come un pappagallo» nell'illusione di tenere desto l'amore di un «marito molto più giovane di lei»,¹³ così queste moderne «Grazie»¹⁴ si sottopongono al sacrificio mondano della rinuncia alimentare sino a quando, «in capo

⁴ Italo Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Idem, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, vol. I, 1991, p. 1202.

⁵ Giuseppe Langella, *Piccoli annunci (I falsi paradisi)* in Idem, *Il moto perpetuo*, Torino, Nino Aragno, 2008, p. 17.

⁶ Italo Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1201.

⁷ Giuseppe Langella, *Piccoli annunci (I falsi paradisi)* cit., p. 17.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Giuseppe Langella, *La dieta*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 16.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994.

¹⁴ Giuseppe Langella, *La dieta*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 16.

a pochi giorni / di penitenza inquieta e d'umor bruno, / assai più del piacer poté il digiuno». ¹⁵ La riconoscibilità del celebre verso dantesco che evoca l'efferata pena inflitta al conte Ugolino costretto ad assistere alla consunzione per inedia dei figli sino a quando «più che il dolor poté il digiuno», si piega qui, con uno stilema caro al nostro poeta, a far cozzare l'aulico col prosaico rovesciando la tragedia in parodia: «ché vinte dalla fame / e affrante dagli insipidi contorni, / ghignando tra i singhiozzi come pazze, / le Grazie si gettarono / ai piedi d'un salame / e se ne rimpinzarono / finché non furon sazie». ¹⁶

Sfilano, a fianco delle vestali del cibo, i ben più inquietanti sacerdoti della «carta di credito» o del «viva voce»: nel tratteggiarne i profili la penna dell'autore si tinge di un umore corrosivo a stigmatizzare, con amara fermezza, l'indiscriminata mercificazione e la dilagante reificazione elette a norma di un vivere comunitario distorto. «Carta di credito, *coupé* fiammante, / abbronzato, rampante, sempre in sella» appare il playboy, tracotante dispensatore della propria virilità sino a quando lo scorrere del tempo implacabile gli presenta il conto della sua vulnerabilità. «I capelli d'argento, / le rughe, il doppio mento... / , al ventre una puntura» gli deturpano il corpo e lo spettro della malattia infrange ogni ingannevole presunzione di intoccabilità generando, all'opposto, esiti rovinosi: «Si sveglia col catarro e porcocane / manda a puttane la favola bella: / improvviso detona / uno sparo, un colpo di rivoltella: / il baro in doppio petto / ha premuto il grilletto, / facendosi saltare le cervella». ¹⁷ In questa chiusa tagliente, ad amplificare l'urto straniante tra l'illusione e la realtà, è l'eco della dannunziana «favola bella» che, emblema alto della chimera d'amore nel rapimento panico della *Pioggia nel pineto*, si desublima qui nell'insegna della condotta libertina. Non sopravvive, infatti, la «favola bella» al suo ruvido svelamento schiacciata, in un impietoso gioco di rime, da quel «colpo di rivoltella» con cui il «baro», soverchiato dal suo stesso bluff, si fa «saltare le cervella». L'«ingresso fatale della metro», tra gli scenari alienanti prediletti nella poesia di Langella, attende, invece, il moderno «eroe in camicia» mentre affida ad un assolo al cellulare «lo scolo minuto dei suoi giorni» che «corre senza imbarazzi, / in viva voce, verso / la foce del viale» in un rutilare effimero di «viaggi, di crociere, / di amiche», di feste. È un racconto di sé ostentato e compulsivo destinato anch'esso a spegnersi, con il suo carico di fatuità, tra la «gente» che «scende a frotte» le scale della ferrovia sotterranea: l'«inghiotte», infatti, «l'imbutto senza scampo. / Il segnale è caduto: / là sotto non c'è campo». ¹⁸

Il moto perpetuo dei destini umani continua a scorrere attraverso le sezioni del volume mosso, come in *Quasi una trenodia*, sulla metafora del viaggio in treno scandito, nel suo cadenzato itinerare, ora dal ritmo meditativo delle incursioni memoriali tra «occasioni» private, «commiati», «mancati incontri», ora dalle

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Giuseppe Langella, *Carta di credito* in *Il moto perpetuo*, cit., p. 14.

¹⁸ Idem, *Viva voce* in *Il moto perpetuo*, cit., p. 15.

inflessioni polifoniche delle storie collettive che prendono corpo nello spazio animato dei vagoni. La rimeditata eco dell'esperienza poetica di Caproni si riverbera proprio nella leggerezza pensosa con cui la coralità delle sorti umane si incarna negli oggetti, nelle geografie, negli ambienti della vita ferroviaria. «La ressa, i biglietti, il facchino, / gli annunci di ritardo, il tabellone»¹⁹ prestano la propria fisicità al racconto dei «casi umani e dei frangenti» che la voce poetica talvolta, come accade in *Stazioni (Dialogo tra un Ferroviere e un Viaggiatore)*, si diverte a mimare nell'incedere del dialogo battente:

«La seconda è Caravaggio.» / «Ferma pure a Casaleto?» / «Si capisce, naturale!» / «Ma Olmeneta non la salta?» / «No di certo, gliel'ho detto:/ le fa tutte, è un regionale!» / «Dura troppo, questo viaggio.» / «Non s'inganni, appena un'ora!» / Potrà leggere, se crede, / le notizie del giornale». / «Per che cosa? Dio ne scampi!» / Vanità, mercati, danni, / elezioni, guerre, abusi... / Quante sono le stazioni?» / «Solo dieci».²⁰

Suona svagata la levità di questo apologo in versi nel cui *explicit* si svela, però, come, a dispetto del lungo vorticare di stazione in stazione, «arte più saggia» non vi sia che viaggiare «preparati» all'approdo ultimo di qualunque mortale peregrinare. Altrove, è proprio sull'essenza transeunte di ogni cammino terrestre e sull'impossibilità di decifrarne sino in fondo il senso, che si accorda il pedale malinconico della versificazione come in *Anapesti su un eurostar*, laddove lo sguardo del viaggiatore si protende invano a catturare i dettagli degli spazi esterni troppo rapidi nello sfilargli innanzi senza sosta: «Il paesaggio mi sfugge, / si ritrae allo sguardo. / Oltre il vetro non scorgo / che un riflesso dell'intima scena: / un sipario / affollato di nomi, di storie, di scorie; beffardo».²¹ Fuor di metafora, a nessun occhio terreno è dato di poter penetrare il diaframma dell'ignoto e così, anche lo sguardo del poeta si riconverte verso il «sipario affollato» del vissuto con tutte le sue «trappole» e i suoi «scorni»²² mentre il «convoglio frattanto prosegue / la sua corsa» nell'attesa che prima o poi appaia, ineluttabile, «rosso il disco»²³ dell'ultima stazione: «Sul binario/ stride a tratti la ruota nel suo arrembaggio./ Buio fitto... / Ma non serve gettare alcun dado: / sul biglietto che ho in tasca sta scritto, / dove vado».²⁴ Nessun fatalismo asfittico sottentra alla pur acuta consapevolezza della transitorietà dei destini umani sostenuta, all'opposto, dalla viscerale spinta a viverne nella pienezza ogni fibra, anche in virtù della radicata fede in una dimensione oltremondana. Anzi, più acuminata è la percezione della fragilità, più intensa è la proiezione verso *Altre odissee*, la sezione del testo in cui l'indomita tensione conoscitiva si incarna nella «brama / del

¹⁹ Idem, *Mancato incontro*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 25.

²⁰ Idem, *Stazioni (Dialogo tra un ferroviere e un viaggiatore)*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 35.

²¹ Idem, *Anapesti su un eurostar*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 34.

²² Eugenio Montale, *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale, Satura*, in Idem, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1996, p. 309.

²³ Giorgio Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee (1960-1964)* in Idem, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2008, p. 256.

²⁴ Giuseppe Langella, *Anapesti su un eurostar*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 34.

molt'accorto ingegno»²⁵ che sospinge «di nuovo in mezzo ai flutti» un Ulisse contemporaneo mosso senza requie dall'insopprimibile «curiosità del mondo»:²⁶ «Allora mai vedremo / convertito il tuo remo / in pala per il grano»? / «Sarebbe vano, temo. Inseguo il colpo d'ala».²⁷

E se l'inquieto eroe omerico solca inesausto i marosi dell'esistenza, il poeta «insegue il colpo d'ala» inerpicandosi in *Alta via*, titolo allusivo ai componimenti in cui è la passione autobiografica per l'esplorazione delle vette a farsi allegoria di un percorso ascensionale nel quale sete di conoscenza e ricerca spirituale si fondono. Il ricordo delle scalate più ardite si presta, infatti, con i suoi scoramenti e le sue conquiste, a declinare l'eterno tema della sfida al destino, del «mistero della vita», della consegna ad una nozione di fede che la poesia traduce nell'«andare avanti nel sereno, / incontro al giorno, sopra le opache valli / dove l'uomo s'annoia o si dispera».²⁸ Presenza salvifica nei «malanni» e nelle «tempeste» di ogni esperienza terrena è la donna, così evocata da Erri De Luca nell'epigrafe che introduce la partizione del volume orchestrata, sin dal titolo montaliano *Giorno e notte*, come un omaggio alla centralità della figura femminile, qui incarnata dalla moglie del poeta e in cui echi letterari e tradizione biblica si intersecano. Alla sacralità laica di Clizia, «perigliosa annunziatrice dell'alba»²⁹ nei versi della *Bufera e altro* cui questa sezione si ispira, si accosta la 'regalità' quotidiana dei versi sabiani a Lina «di tutte le donne la più pia» che «di fascini [ha] rivestita la sua malinconia e di civetteria la santità».³⁰ E come il poeta triestino intona intorno all'«amorosa anima» della compagna il suo affettuoso «intermezzo» così, con un analogo piglio affabulatorio, il nostro autore ritrae del profilo amato, l'«innato pudore»,³¹ la «virtù senza parole»,³² il «collo di vaniglia»,³³ il «canto somnesso» d'una «sirena persa in faccende»,³⁴ accordando il suo dono sulla cadenza di versi scelti dal *Cantico dei cantici*, a suggello di un cammino coniugale di elettiva condivisione. Anch'esso rifluisce nel moto perpetuo che alimenta ogni umano transito terrestre tra i misteri di un itinerario esistenziale cui il poeta, nella chiusa del volume, guarda come ad una *historia salutis in allestimento*, un percorso che, per quanto insondabile e accidentato, scaturisce e riconduce al «grembo di Dio»:

Sicché dobbiamo stare, / richiuse sul mistero / le grandi ciglia opache, / a quel che da anni luce / ci ammiccano le stelle: / che questa nostra terra, / cara e dannata, su cui/ poggiamo i piedi e l'ossa, / e tutto

²⁵ Idem, *Nemo in patria*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 42.

²⁶ «Nella discreta insistenza degli anni/ incontro Jesi, torno a Federico: tra lento e alacre mi porto / la curiosità del mondo» recitano, in un'ulteriore declinazione dell'inesausto viaggiare, i versi di Natale Tedesco, *Da Jesi, in treno, a Bruno* in Idem, *In viaggio*, Torino, Nino Aragno, 2011, p. 21.

²⁷ Giuseppe Langella, *Nemo in patria*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 42. Da questo momento, a seguire, il corsivo all'interno delle citazioni riproduce il testo originale.

²⁸ Idem, *Sotto il Palù*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 56.

²⁹ Eugenio Montale, *Giorno e notte, La bufera e altro* in *Tutte le poesie*, cit., p. 209.

³⁰ Umberto Saba, *Intermezzo a Lina*, in *Umberto Saba, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003, p. 83.

³¹ Giuseppe Langella, *L'ombrello buono*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 80.

³² *Ibidem*.

³³ Idem, *Tulipani*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 78.

³⁴ Idem, *Il canto della sirena* in *Il moto perpetuo*, cit., p. 79.

l'universo, / col suo mirabile / corteo di lune spente/ e d'astri incandescenti, / per quanto è lungo e largo / sta in grembo a Dio, / e un dì rinascerà / – a che? – fuori del tempo.³⁵

La certezza dell'approdo ultimo nulla sottrae all'irrequietezza della ricerca, al mai sentirsi paghi di risposte che soltanto la compromissione viscerale con la vita consente di pedinare con tenacia. «Cancella molto e ardi»³⁶ recita, infatti, il verso conclusivo dell'intera raccolta, «memento» rivolto proprio al «poeta», ad «uno che fa versi», affinché «riduca a chiarezza» sulla pagina l'essenza della sua scommessa di senso con il mondo. Non a caso, nell'ideale continuità di temi e forme su cui si modula nel tempo il discorso poetico di Langella, è proprio la «claritas», l'ambita «grazia suprema» perseguita da ogni esperienza artistica che, alla «deriva parnassiana», sappia opporre l'esercizio dell'«arte per la verità»:

La forma non può valere, infatti, se non in quanto conferisce *claritas*, cioè trasparenza e splendore, a una qualche idea o sentimento di noi e della vita, essenza estratta per distillazione dall'esperienza, dal contatto del poeta con una data realtà.³⁷

Così recita il «foglietto illustrativo» che, con la consueta vena autoironica, il poeta antepone alla *Bottega dei cammei* silloge edita nel 2013, il cui titolo rinvia volutamente proprio al carattere 'artigianale' di una scrittura in versi intenta, come la maestria del «cesello», al «nitore del disegno», alla «sicurezza dello scavo», agli ozi aspri di uno «stile e una sapienza di vita risolti in punta di bulino».³⁸ E come, nell'occasione autobiografica a cui questa raccolta deve la sua spinta, l'immagine dissepolta dalla sapiente incisione dei maestri veneziani effigia volti femminili, altresì i cammei in versi di Langella ritraggono profili di donne mossi da un'ispirazione in cui letteratura e vita si fondono nel «secolo del mascara e dei *coiffeurs*».³⁹

Tornano, infatti, interlocutori elettivi, «autori di vividi cammei parlanti»,⁴⁰ Saba, Penna e su tutti il Caproni «cantore di Annina»⁴¹ che al titolo onorifico di «dottore in poesia»⁴² predilige la veste del «modesto artigiano» qui evocato proprio per il suo richiamo all'arte dell'«antico vasaio» proteso a non «troppo discettare intorno alla natura e all'essenza di un vaso», ma a «costruire vasi [...] quanto più possibile belli e utili».⁴³

E «belli e utili» sfilano i versi dedicati in questa silloge ad alcuni tratti peculiari dell'«eterno femminile» mutuati dalla quotidianità più concreta e posti, con una sottile e mai canonica trama di risposdenze, in dialogo con gli autori che in ogni

³⁵ Giuseppe Langella, *Il grembo di Dio (Su una domanda di Leopold Infeld)*, in *Il moto perpetuo*, cit., pp. 92-93.

³⁶ Idem, *Memento*, in *Il moto perpetuo*, cit., p. 112.

³⁷ Idem, *Foglietto illustrativo* in *La bottega dei cammei*, Novara, Interlinea 2013, p. 9.

³⁸ Ivi, p. 7.

³⁹ Ivi, p. 8.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Giorgio Caproni, *Sulla poesia*, a cura di Roberto Mosenca, Roma, Gaffi, 2016, p. 22.

⁴³ *Ibidem*.

tempo ne hanno consegnato l'essenza all'immaginario letterario, alla memoria collettiva. Da *Angela* a *Giusy*, da *Maria* a *Zobeide*, da Dante ad Elsa Morante, da Calvino a Erri De Luca, attraverso *Armida* e Tasso, *Elena* e Omero, *Serena* e Mario Luzi, *Selene* e Dino Campana, viatico di tali raffinati rimandi è un nome di donna seguito in epigrafe da citazioni tratte da opere non esibite di scrittori e poeti, da Omero a Franca Grisoni, sotto la cui insegna ogni cammeo viene posto. Così in un composito intarsio di biblico e mitico, i «nomi parlanti» e le «muse ignare» protagonisti di questa inedita bottega compongono una sorta di dizionario poetico che, lontano da abusati stereotipi, suona anche come un 'racconto' eslege attraverso i secoli:

Penelope

Tu non sai pigliar partito: tu vorresti e poi non vuoi. Lorenzo de' Medici

Volteggi su una lama, / in bilico tra brama e cauto impaccio. / Opachi solchi incide/ il pattino sottile, e stride il ghiaccio. / Non sai, dama indecisa, / che il tuo ondeggiar tra inviti e fughe uccide?⁴⁴

Qui, in un sottile intreccio intertestuale, la suggestione omerica del nome odissiaco si interseca alla leggerezza della canzone a ballo medicea per esitare, con un'immagine gozzaniana, non il virtuoso temporeggiare della regina fedele ma il fatale «ondeggiar tra inviti e fughe» di una «dama indecisa». Nella voluta varietà di risonanze che accorda l'esergo ai nomi evocati, unico spicca il cammeo ispirato a *Maria* che introdotto da un passo del Vangelo di Luca, ne reca scolpito l'umile accoglimento del mistero sacro della maternità:

Maria

Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore. Luca 2, 19

*Custodisci ogni evento, / il tuo cuore è un sacrario, / quel che è stato un momento / giace in te leggendario.*⁴⁵

Si espande, di fatto, in questa raccolta quell'attenzione al multicolore protagonismo femminile intrapresa qualche anno prima dalla specola privata di *Giorno e notte* la cui eco si riverbera testuale nel cammeo dedicato a *Giusy* «*fuoco e vestale*».⁴⁶ Analogamente, a conferma dell'intreccio di fili rossi che dal *Moto Perpetuo* si dipana sviluppandone costanti tematiche e scelte espressive, si pone la silloge edita nel 2015, *Reliquiario della grande tribolazione. Via crucis in tempo di guerra* in cui il motivo dell'inerpicamento in vetta, già metafora nelle poesie di *Alta via* dell'impervio percorso di crescita conoscitiva e spirituale, diviene icona drammatica della *via crucis* dei soldati al «tempo della Grande Guerra». Il cesello prezioso dei cammei, con la sua custodita intimità, lascia qui spazio all'icasticità tragica dei reperti bellici, «*assiti, pioli, stanghe, tavolacci*»⁴⁷ recuperati in alta quota lungo le trincee

⁴⁴ Giuseppe Langella, *Penelope, La bottega dei cammei*, cit., p. 43.

⁴⁵ Idem, *Maria, La bottega dei cammei*, cit., p. 39.

⁴⁶ Idem, *Giusy, La bottega dei cammei*, cit., p. 29.

⁴⁷ Giuseppe Langella, *Reliquie*, in *Reliquiario della grande tribolazione. Via crucis in tempo di guerra*. (Con tavole d'artista e nota di Franca Grisoni), Novara, Interlinea, 2015, p. 15.

dell'Adamello, «fra i muri a secco/ contesi allo stambecco» laddove «vissero e morirono a centinaia, / finché durò la naia», «reliquie» del cammino sacrificale di una generazione di giovani martiri:

Il vento ne rimescola le voci. / I nomi sono incisi sulle croci. // Casematte, cunicoli, tettoie/ divelte, feritoie, / schegge, cassette, lamiere ritorte, / ostaggi della sorte; / carrucole, funi, reticolati, / sbarre, ferri incrostati / di ruggine, scheletri di baracche, / ghirbe, tuniche, sacche.⁴⁸

Netta e destinata a diventare sempre più pervasiva nell'opzione del poeta per il 'racconto' della realtà, si rivela l'elencazione serrata di oggetti che acquistano, nella loro asciutta concretezza, l'esemplarità emblematica della testimonianza. La condizione di precarietà estrema patita dai soldati tra le asperità delle alture, introdotta dall'ungarettiano «si sta come d'autunno sugli alberi le foglie», prende corpo, sin dai titoli delle *Stazioni* che ne scandiscono il calvario, proprio nella fisicità di dettagli materiali: *Elegia sopra una scatoletta arrugginita*, *Vino rosso*, *Lamiera*, *Brandello di stoffa*, *Reticolati*, *Legno dei dolori*, *Chiodi*, *Scarpe al sole*, *Pietra diaccia*, *Cunicoli*. A ciascuno di tali componimenti si accosta, in un dittico assonante di parola e immagine, la riproduzione di opere di artisti che hanno combattuto in luoghi e situazioni di cui ogni manufatto reca l'impronta. «Di tanti alpini, delle loro gesta, è tutto quel che resta»⁴⁹ e a tali «scrigni preziosi», «custodi di memorie» il poeta si rivolge dischiudendoli in un'allegoria della grande tribolazione i cui momenti cruciali vengono rilette come le fatali scansioni della passione di Cristo. Accade così che il frugale «rancio in una scatoletta»,⁵⁰ consumato nella mesta attesa della battaglia insieme ad un fiasco di vino rosso per «togliersi di dosso / una tristezza nera»,⁵¹ assuma, per «i mestì morituri»,⁵² la sacralità sacrificale dell'«ultima cena in compagnia»⁵³ prima di lanciarsi «incontro al *dies irae* / uscendo dalla fossa»,⁵⁴ mentre i «reticolati»⁵⁵ acuminati delle trincee, «sterminate matasse di filo», si stendono «come enormi corone di spine, / a difesa di un fragile asilo». ⁵⁶ L'acme di questa via crucis militare si raggiunge nei versi posti ad epigrafe della «croce» realizzata dall'artista Edoardo Nonelli con materiali reperiti tra la «pietra diaccia», i «cunicoli», le «gallerie aperte nella roccia» dagli alpini, «legno dei dolori», vessillo espiatorio del calvario di «dodici cristi tutta una leva»: «O legno centenario, / arso dal sole, scavato dai venti, / tutto costole e solchi, schegge e fori; / midollo che si spacca dai dolori, / fosti fasciame che scalda e ripara, / buono per la baracca e per la bara». ⁵⁷

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 16.

⁵⁰ Idem, *Elegia sopra una scatoletta arrugginita*, in *Il grande reliquiario della grande tribolazione*, cit., p. 19.

⁵¹ Idem, *Vino rosso*, in *Il grande reliquiario della grande tribolazione* cit., p. 21.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Idem, *Elegia sopra una scatoletta arrugginita*, in *Il grande reliquiario della grande tribolazione* cit., p. 19.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Idem, *Reticolati*, in *Il grande reliquiario della grande tribolazione* cit., p. 19.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Idem, *Legno dei dolori*, in *Il grande reliquiario della grande tribolazione* cit., p. 29.

Ogni elemento dello scarno equipaggiamento militare si carica, nel dettato poetico, dell'ambivalenza presaga della morte, dal «brandello di stoffa» unico frammento superstite della divisa, ai chiodi che, «messi ai piedi se il ghiaccio s'invetra, / nella terra affondati a baluardo, / in parete di pietra piantati»⁵⁸ divengono, altresì, tramite sicuro dell'ascesa «sulla croce d'abete nel giorno / del passaggio oltre il muro del pianto».⁵⁹ Ed ancora, in *Scarpe al sole* tacita è la speranza del milite che, pur nella gravezza delle marce sfiancanti, permangano «impastate nella mota» le «suole», piuttosto che «rivolte come eliotropi al sole».⁶⁰ L'accostamento all'eliotropio, proteso per elezione naturale verso la luce solare, condensa in un'icona ossimorica il timore umano della morte e al tempo stesso la fede nell'attingimento della luminosità eterna. Non a caso, nell'epilogo della raccolta, a conclusione delle stazioni di questa «passio», spicca un'unica pagina in cui il titolo *Resurrexit* coesiste con l'eloquente citazione, tratta dal *Sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, «Ghe rivarem a baita?»⁶¹: quasi che di fronte al fatale interrogativo sulla possibilità di «ritornare a casa» dopo la guerra, l'unica risposta sia la prospettiva del riscatto dal martirio nella vita eterna.

Esiste, invero, per pochi sopravvissuti, il momento agognato dell'«addio, monti di roccia e di ghiaccio», del ritorno «a valle, ai mestieri della pace, / alle tenere carni della sposa, / al profumo di bucato, alla brace/ nella stufa, alla botte generosa»⁶² in una chiusa poetica, *Discesa*, che dalla sacra memoria del sacrificio collettivo degli alpini attinge per rilanciare, dinanzi ad una contemporaneità flagellata da grandi tribolazioni, il valore della convivenza pacifica.

Sempre più, nel tempo, la poesia di Langella diviene sismografo sensibile dei sommovimenti di una realtà odierna insidiata dall'autolesionismo dell'agire umano, da un delirio di onnipotenza i cui prodromi trovano sin dai primi del Novecento letteraria premonizione.

Nel profetico epilogo della *Coscienza di Zeno*, al termine del suo eccentrico percorso autoconoscitivo, Zeno Cosini formula il lapidario assunto secondo cui «la vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio». Ancor più, con ironico disincanto, prefigura un tempo a venire in cui «il triste e attivo animale potrebbe scoprire e mettere al proprio servizio delle altre forze. Ne seguirà una grande ricchezza... nel numero degli uomini. Ogni metro quadrato sarà occupato da un uomo. Chi ci guarirà dalla mancanza di aria e di spazio?».⁶³ L'inquietante interrogativo sveviano, mosso sin da quel 1923 in cui viene edito il romanzo, su un'intonazione provocatoria sembra riverberare, con significativa antiveggenza, la propria eco sull'agonismo etico di quella poetica del realismo terminale nell'alveo della quale matura l'elaborazione di

⁵⁸ Idem, *Chiodi* in *Il grande reliquiario della grande tribolazione* cit., p. 31.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Idem, *Scarpe al sole*, in *Il grande reliquiario della grande tribolazione* cit., p. 33.

⁶¹ Idem, *Resurrexit*, in *Il grande reliquiario della grande tribolazione* cit., p. 39.

⁶² Idem, *Discesa*, in *Il grande reliquiario della grande tribolazione* cit., p. 41.

⁶³ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Idem, *Romanzi e «continuazioni»*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1084.

Pandemie. Realismo terminale che, nelle intenzioni del suo fondatore Guido Oldani e nelle parole di Giuseppe Langella, «allude al fenomeno di concentrazione cittadina delle masse umane, con tutto quel che ciò comporta in termini di integrazione o conflittualità sociale e di preservazione o ibridazione di lingue, culture, costumi e religioni». ⁶⁴ «La Terra è in piena pandemia abitativa» – recita infatti il manifesto breve del realismo terminale, dal titolo *A testa in giù*, firmato proprio da Oldani Langella e Salibra:

il genere umano si sta ammassando in immense megalopoli, le «città continue» di calviniana memoria, contenitori post-umani, senza storia e senza volto. La natura è stata messa ai margini, inghiottita o addomesticata. Nessuna azione ne prevede più l'esistenza. Non sappiamo più accendere un fuoco, zappare l'orto, mungere una mucca. ⁶⁵

Abbiamo perso la «selezione salutare», ammoniva ancora Svevo, il quale, ad arricchire di suggestioni il dialogo ideale intrapreso, imputava già da allora all'«occhialuto uomo» la creazione di «ordigni» che non avessero «più alcuna relazione con l'arto» che non fossero più assonanti rispetto al ritmo delle leggi naturali. «Ordigni che si comperano, si vendono e si rubano» rendendo «l'uomo sempre più furbo e più debole» ⁶⁶ scrive sempre nel memorabile finale della *Coscienza di Zenò*. «È il trionfo della vita artificiale», si legge oggi in elettiva continuità nel manifesto breve del realismo terminale, in cui l'ordigno sveviano è «l'oggetto» il cui silente potenziale distruttivo, così come preconizzato dallo scrittore triestino, si cela proprio nella sua pervasività:

Gli oggetti occupano tutto lo spazio abitabile, ci avvolgono come una camicia di forza. Essi ci sono diventati indispensabili. Senza di loro ci sentiremmo persi, non sapremmo più compiere il minimo atto. Perciò, affetti da una parossistica bulimia degli oggetti, ne facciamo incetta in maniera compulsiva. Da servi che erano, si sono trasformati nei nostri padroni; tanto che dominano anche il nostro immaginario. ⁶⁷

E se, al culmine della sua lucidissima disamina, l'autore della *Coscienza di Zenò* prefigurava che «sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati», ⁶⁸ in un crescendo, alla progressiva esautorazione dell'uomo, così si allude nelle battute cruciali del manifesto: «L'invasione degli oggetti ha contribuito in maniera determinante a produrre l'estinzione dell'umanesimo». ⁶⁹ Ma, come già Svevo travestiva di toni apocalittici l'implicita esortazione allo scuotimento delle coscienze, altresì, la tensione che muove i fondatori del realismo terminale e attraversa le poesie accolte da Langella in questa

⁶⁴ Giuseppe Langella, *Prime notizie sul realismo terminale*, in «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Novecentesca», X, 38-39 2020, p. 62, www.progettooblio.com [ultimo accesso 20.05.2023].

⁶⁵ Guido Oldani, Giuseppe Langella, Elena Salibra, *A testa in giù. Manifesto breve del realismo terminale*, in Stefania Segatori, *Pandemie, glossari e visioni: il realismo terminale e la poesia di Giuseppe Langella*, in «Diacritica» VIII, 46, 25 dicembre 2022.

⁶⁶ Italo Svevo, *La coscienza di Zenò*, cit., p. 1084.

⁶⁷ Guido Oldani, Giuseppe Langella, Elena Salibra, *A testa in giù. Manifesto breve del realismo terminale*, cit.

⁶⁸ Italo Svevo, *La coscienza di Zenò*, cit., p. 1085.

⁶⁹ Guido Oldani, Giuseppe Langella, Elena Salibra, *A testa in giù. Manifesto breve del realismo terminale*, cit.

preziosa silloge, è protesa a rileggere la contemporaneità mimandone ironicamente i linguaggi, perché più stridenti ne appaiano le storture. Procedimento formale cruciale di tale riscrittura del reale è la «similitudine rovesciata» che assume, cioè come termine di paragone per comprendere ciò che esiste o che accade, non la natura ma il mondo artificiale, proprio a rimarcare la reificazione imperante oggi. La similitudine rovesciata diviene, nelle battute conclusive del manifesto breve, «l'utensile per eccellenza del realismo terminale; il registro, la chiave di volta, è l'ironia. Ridiamo sull'orlo dell'abisso, - scrivono i tre autori - non senza una residua speranza: che l'uomo, deriso, si ravveda. Vogliamo che, a forza di essere messo e tenuto a testa in giù, un po' di sangue gli torni a irrorare il cervello. Perché la mente non sia solo una *playstation*».⁷⁰

Si conclude, così, con un guizzo agonistico, il manifesto e si iscrive nell'alveo di tale poetica, disegnandone una sorta di diagramma tematico e formale questa raccolta di Giuseppe Langella, esito di un percorso maturato nel tempo dall'interlocuzione sempre vigile con una contemporaneità denudata, nelle sue pieghe epocali e antropologiche, dalla trincea di una resistenza etica e civile irriducibile. «*La terra è un otto volante, una giostra / che si contendono a spinte e sgambetti/ i più ambiziosi per mettersi in mostra*»⁷¹ recitano, infatti, i versi iniziali della lirica, che inaugura il volume, dedicata a Guido Oldani il cui titolo *Pandemie*, mutuato dalla più recente calamità sanitaria, viene qui declinato al plurale ed eletto ad emblema di tutte le ulcerazioni sociali, politiche, culturali, ecologiche che attanagliano questo nostro sfigurato pianeta ridotto a «*un grande frullatore, / dove ogni cosa vortica e si ammucchia, / si urta e si miscela senza posa*».⁷² Proprio tale vorticare viene accolto nelle cinque sezioni in cui il volume si articola, ciascuna posta sotto un'insegna che ne coglie piaghe e urgenze in fulminanti fotogrammi ispirati agli accadimenti più crudi, alle questioni irrisolte della storia recente, della vita vissuta. Da *Cronache della barbarie* attraverso *L'uomo delle metropoli*, *Money, money, money*, *La terra presa a calci* sino a *Fratelli tutti, gli ultimi i primi*, se ne dispiega, infatti, un impietoso attraversamento che trae l'avvio dall'emulazione irridente dell'informazione di massa così come si riversa in una mescolazione indistinta nel notiziario, il telegiornale, «la solita svendita al dettaglio», un «puro abbaglio» entro cui il dramma coesiste con la nota di costume, la stoccata politica, la nota di servizio. «Un mercatino delle pulci», in cui tutto converge a comporre la «ricetta dell'*utile dolci*»,⁷³ precetto oraziano qui ridotto ad un ben più strumentale “indottrinare distogliendo”. E se Orazio si presta al controcanto irriverente della retorica mediatica, l'eco della più alta poesia civica manzoniana si piega al rovesciamento parodico dei «disonorevoli» toni del dibattito politico:

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Giuseppe Langella, *Pandemie. A Guido Oldani in Pandemie e altre poesie civili*, Milano, Mursia, 2022.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Giuseppe Langella, *Notiziario*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 9

S'ode a destra uno slogan di fronda, / gli fa eco, dal centro, un insulto ;/ «Si conceda» - si grida - «l'indulto, / o si torni al più presto a votar.» / A sinistra, per gioco di sponda, / si schiamazza, si fischia, si strilla... / Chi la spegne, oramai, la scintilla? / Sugli spalti, dovunque, è *bagarre*.⁷⁴

La stoccata dissacrante nei confronti di un'opinione pubblica imbonita e stordita dallo scadimento a rissa del confronto parlamentare amplifica ancor di più l'indifferenza, l'incuria istituzionale in cui colpevolmente si consumano le «barbarie della cronaca» che le poesie di questa sezione evocano con tagliente indignazione. Dalla strage di piazza Fontana, al disastroso ritiro della Nato dall'Afghanistan attraverso lo scempio dei pestaggi spettacolarizzati, delle morti sospette in questura, della falcidia inarrestabile di migranti, è sempre alle microstorie che Langella attinge per stigmatizzarne in carne e ossa il martirio doloso, sottraendole al tempo stesso all'ulteriore beffa dell'oblio. Così, in uno stringente corpo a corpo con gli accadimenti imputati, l'affondo tagliente sull'evento drammatico si accompagna all'inflessione meditativa in corsivo ora declinata, come nel caso del componimento dedicato all'imprenditore zootecnico lacerato dall'esplosione di piazza Fontana, in movenze da coro tragico: «*Sbarrano gli occhi accecati i morti / nella tomba e non si danno pace, / per le loro terribili sorti*»⁷⁵ ora, invece, nelle forme dell'affilata provocazione: «*Si è mai visto un anarchico che vola? / Lo voglio esaminare alla moviola. / Che accadde alla questura di Milano/in quella stanza tetra al quarto piano?*».⁷⁶ Risuona, nell'urticante 'levità' di questo incipit, la pronuncia della militanza avanguardista, tra le corde predilette del nostro autore abilissimo nel fondere in una inedita ricodifica espressiva stilemi, posture, sperimentatismi, ibridazioni lessicali nutriti dalla tradizione letteraria ma qui innervati di una vitale modernità comunicativa: «*Han detto che ha tentato un bungee jumping / senza legarsi alle sbarre del potere. / Gelò la notte un thumping ./ Non era l'Uomo Ragno, / Pinelli il ferroviere; / cadere a corpo morto / fu tutto il suo guadagno*».⁷⁷ La partitura fonica della versificazione si modula, in un dettato asciutto, su un gioco sapiente di rime, assonanze, ritmi mai incline a lusinghe estetiche sempre sostenute, piuttosto, dalla densità civica del tema affrontato: «*Forse qualcuno ha perso la pazienza, / forse a qualcuno pesa la coscienza/ per aver simulato un incidente, / per aver suicidato un innocente*».⁷⁸ La crudezza delle realtà interrogate diviene essa stessa corpo della scrittura, pratiche esecrabili di un vivere sociale disumanizzato vengono messe a nudo attraverso immagini degradate che ne traducono la levatura infima: «*Ci sono gli orchii, nelle fiabe, / che ai bimbi incutono paura; / ma dentro quali cessi sporchi / domani spurgherà la tabe / della rancura verso quelli / di fuori, che corrode i cuori / e in pompe d'odio li sfigura?*».⁷⁹ La xenofobia viene, in questi versi, colta in tutta la sua biliosa visceralità dalla metafora dei miasmi fognari, la dissezione cruenta delle

⁷⁴ Idem, *Disonorevoli in Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 10.

⁷⁵ Idem, *Attende il trattore*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 13.

⁷⁶ Idem, *Non era l'Uomo Ragno*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 14.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Idem, *Xenofobi in Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 17.

carni è invece l'unico scempio da cui vengono graziati i tanti esseri umani ammassati, come carico animale, nelle stive delle tratte clandestine: «Non si son dati neppure la pena / di disossarvi o di tagliarvi a tranci, / prima di rovesciarvi nella stiva. / Cara grazia! Piegate, orsù, la schiena / allegri, ché non vi hanno appesi ai ganci».⁸⁰ Scenario desolato di questa vile transumanza è il mare, profanato nella sua vitale naturalità in un grottesco reliquiario, un «postumo sacrario», un «museo», «un acquario dietro un cristallo» in cui i «morti affogati» trovano buona pace, celebrati «come bronzi di Riace»,⁸¹ nei riti commemorativi di queste stragi annunciate. Ancora il mare tornerà, più avanti, come sfondo soffocato di spiagge estive gremite di corpi e oggetti, in un carnaio indistinto che l'accumulazione lessicale sciorina con un ritmo battente, teatralizzando una delle liturgie più distintive del costume contemporaneo:

Sulle spiagge d'estate/ si riversa, a vagonate, la massa / dei bagnanti, con o senza natanti; / tanti, vi dico, tanti da contarne, / che sembra alla Esselunga/il banco della carne:/ «Paghi pure alla cassa» /. Bianca, rossa, mulatta, magra o grassa / ce n'è per tutti i gusti; / spalla, petto, trippa, cosce, culatta/ e polpa scelta per i bellimbusti; / di manzo, di maiale, o di vitello... / «Non è ora di pranzo», / «Cosa ho fatto di male?», «Cocco bello»!⁸²

È infatti sulle derive antropologiche dell'«uomo delle metropoli» che lo sguardo implacabile del poeta si concentra nel secondo movimento del suo viaggio dentro le «falsificazioni artificiali e deperibili»⁸³ di una società della disintegrazione, direbbe la Morante, popolata da «C-ottimisti». «Ragionieri, stagiste, calciatori, / modelle, segretarie, tute blu, / lavoratori stagionali in nero», si è tutti ingranaggi, «congegni a molla cui dare la carica. / Pezzi di ricambio, o al massimo *bijoux*», prosciugati sino a quando come «pile esauste, non serviremo / più, ci smaltiranno in una discarica».⁸⁴ Il luogo reietto degli scarti si profila l'approdo ultimo di un'umanità residuale, condannata ad un pendolarismo frenetico «stipati/ in piedi nei vagoni le mattine, / come tante lattine nei cartoni; / e manca l'aria, peggio dei sacchetti / sotto vuoto di filetti d'otaria»⁸⁵ o sepolta «underground», nelle viscere delle stazioni metropolitane, dal cui «intestino cieco» con «un raschio, un tuono, un sibilo tenuto», «irrompe bieco / in un frastuono acuto di ferraglie / il treno».⁸⁶ Creatura acefala, di suggestione manzoniana, «la folla pendolare» «spremuta dalle porte si riversa, / corre, barcolla, si spinge, si affretta»⁸⁷ omologata, frastornata dall'ostentazione di un benessere artificioso e patinato che mette al bando fragilità e precarietà, «schiene curve», «visi asciutti», e persegue piuttosto la «distrazione di massa».⁸⁸ «Chi vuol pensare con la propria testa / fa peccato» è infatti il mantra che scandisce l'alienante movida sui

⁸⁰ Idem, *Esodi*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 18.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Idem, *Tutti al mare*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 32.

⁸³ Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1542.

⁸⁴ Giuseppe Langella, *C-ottimisti*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 23.

⁸⁵ Idem, *Pendolari*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 24.

⁸⁶ Idem, *Underground*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 25.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Idem, *Armi di distrazione di massa*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 26.

navigli, alcolica «corrida» di «figli del conto in banca, / braccia e collo tatuati», «rosei visi» e «occhi spenti»,⁸⁹ asserviti come automi al controllo di un «dio spione», il «Grande Fratello» che «dispone sonde, fibre, antenne», «plagia, plasma, clona» e «a forza di spot e pattumi» «vota al consenso e ai consumi».⁹⁰ Mai appannato da facili demonizzazioni o da moralistiche reprimende, lo scandaglio del poeta coglie nell'elezione a totem della vita in rete l'insidia più corrosiva di ogni auspicato, rinnovato umanesimo: «Lo schermo è il buco nero del mondo: / attira tutto, i sogni, le lotte, / il falso e il vero, e frulla e lo inghiotte / nel suo palinsesto senza fondo».⁹¹ Nel palinsesto vorace del web, frammenti di vite virtuali si stratificano senza di fatto lasciare segno vero di sé; in questo canovaccio senza spessore non c'è più spazio neanche per la montaliana «traccia madreperlacea di lumaca o smeriglio di vetro calpestato»,⁹² per una testimonianza, cioè, che permanga autentica pur nella crisi, soltanto l'effimero turbinio di un presente senza memoria: «Vortica la ruota degli allori/ la storia si smemora ogni sera» – chiosa, infatti, il nostro poeta in assonanza ideale con l'autore della *Bufera e altro* – «si vince o perde al mercante in fiera, / svaniscono, esuli i valori».⁹³ Si esiliano i valori, perché sacrificati alla sudditanza individuale e collettiva al «dio quattrino», al delirante inseguimento di «money, money, money», soldi, soldi, soldi, dinanzi a cui si inchinano le sorti di una «Europa coi motori in avaria» che «consuma la sua ennesima agonia / su un'altalena infida di *exit poll*»,⁹⁴ sul movimento schizofrenico delle borse. È un dio spietato, il denaro, linfa perversa per «*la fame pingue degli usurari*»⁹⁵ per i parassiti dell'evasione, «peggio delle idrovore: / in prima fila a mungere e a succhiare»,⁹⁶ per il «business dell'eolico» che «corona di spine / le colline pettinate dai venti» e «quando inerti restano le pale / nell'aria che ristagna / sembra tutta un calvario la montagna, / tante sono le croci».⁹⁷ Le figurazioni mutate dal martirio inflitto al corpo umano di Cristo si piegano qui a rendere ancor più inerme e sacrificale il corpo della «terra presa a calci» dall'uomo dell'era globale, un «Prometeo» metropolitano «ladro di fuochi fatui, inventore / di ordigni, mostri e cloni in provetta» che, da custode del giardino donatogli dal re dell'universo, presume di potersi sostituire al «Creatore».⁹⁸ Dall'«ultima balena / coperta di morchia e di bitume»,⁹⁹ alla «povera vacca / in preda a tremi e spasmi» per il «prione [...] che riduce a una spugna il cervello»¹⁰⁰ sino a «una coppia e una bambina» sepolte da una «rovina di cascami / e di pietrisco»

⁸⁹ Idem, *La movida*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 31.

⁹⁰ Idem, *Il Grande Fratello*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 29.

⁹¹ Idem, *Il buco nero*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 28.

⁹² Eugenio Montale, *Piccolo testamento*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 275.

⁹³ Giuseppe Langella, *Il buco nero*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 28.

⁹⁴ Idem, *Brace, brace!* in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 35.

⁹⁵ Idem, *Strozzini*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 37.

⁹⁶ Idem, *Idrovore*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 39.

⁹⁷ Idem, *Il business dell'eolico*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 38.

⁹⁸ Idem, *Prometeo*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 53.

⁹⁹ Idem, *Disastro ambientale*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 50.

¹⁰⁰ Idem, *Mucca pazza*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 54.

eruttata da «infami / stolte montagne betoniere»,¹⁰¹ sfilano, in un'unica forma di creaturalità violata, le vittime di un ecosistema che, imbrigliato da una «camicia di forza / fatta di ferro, catrame e cemento», al culmine della saturazione «si scrolla e sputa fuoco»,¹⁰² diviene artefice di morte. Una infernale «città di Dite» diventa, infatti, allegoria di un'umanità segregata «sottoterra, cacciat[a] dallo smog e dall'effetto serra», emblema claustrofobico di un «tempo tristo» in cui un bimbo chiede al nonno cosa sia il cielo che mai ha visto: «un grande velo / disteso sulla testa, / tempestato di strass, / da sfoggiare ad una festa»,¹⁰³ è la risposta da fiaba che ne riceve. E sul filo rosso di questa «favoletta ecologica», che nel riferimento alla città di Dite risveglia già suggestioni dantesche, la penultima sezione del volume si chiude con un apologo, *Cose dell'altro mondo (terzine ecologiche per Dante)*, che scorta il lettore dall'inferno («un'enorme marmitta che ribolle/ di dannati, un delirio di consumi,/una pompa che intride aria e zolle/ di veleni, di plastiche, di fumi»), attraverso il Purgatorio, «il luogo dello smaltimento», in cui «la pianta che vi cresce è il pentimento / per le ferite inflitte alla natura: / effetto serra incendi, inquinamento», sino al Paradiso in cui «cantano gli spazi siderali / le lodi eterne dell'eterno Amore» e si «c'è un grande sfavillio da cima a fondo» ma, in un gozzaniano abbassamento, «le stelle [son] tanti fuochi artificiali». ¹⁰⁴ La tensione civile, vibrata dal nostro poeta a demistificare le «magnifiche sorti e progressive» millantate da «un secolo superbo e sciocco», si evolve, nella sezione conclusiva del volume *Fratelli tutti. Gli ultimi i primi*, in una presa di coscienza che suona, altresì, come un'esortazione. Nella citazione attinta da una delle encicliche più rivoluzionarie di papa Bergoglio, la cui genesi affonda nell'invito di san Francesco d'Assisi a un «amore che va al di là delle barriere della geografia e dello spazio»,¹⁰⁵ Langella ribadisce la comune appartenenza ad un mondo offeso che si incarna, nelle poesie di quest'ultima sezione, nei destini, nelle storie, nei volti di alcune figure esemplari. Tra di essi spiccano, con l'innocenza sacrificale dei ragazzini morantiani, il *Bambino coi libri in braccio*, il marocchino Rayane, che costretto ad abbandonare il ricovero per sfollati a Primavalle, «sceglie a colpo sicuro» quali «cose care» portare con sé: «i libri di scuola, tutto il suo futuro»¹⁰⁶; l'adolescente Barthélémy, della Costa d'Avorio, morto nel «suo sarcofago»,¹⁰⁷ il vano del carrello d'atterraggio di un aereo, nel tentativo estremo di raggiungere Parigi; l'afroamericano Floyd «rapper di colore» soffocato da un «giustiziere» bianco «con un ginocchio sulla gola»¹⁰⁸, e ancora Willy Monteiro Duarte massacrato a Colleferro per aver cercato di sedare una rissa. «Il tuo sorriso non ti ha protetto / dalla ferocia cieca e vorace / di anime nere», recitano i versi, «non

¹⁰¹ Idem, *Frana a Chiareggio*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 52.

¹⁰² Idem, *La pentola a pressione*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 55.

¹⁰³ Idem, *Memorie dal sottosuolo (favoletta ecologica)* in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 57.

¹⁰⁴ Idem, *Cose dell'altro mondo (terzine ecologiche per Dante)*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 59.

¹⁰⁵ *Lettera enciclica Fratelli tutti del Santo Padre Francesco sulla fraternità e l'amicizia sociale*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2020, p. 1.

¹⁰⁶ Giuseppe Langella, *Il bambino coi libri in braccio*, in *Pandemie e altre poesie civili*, cit., p. 64.

¹⁰⁷ Idem, *La pallina d'avorio*, ivi, p. 65.

¹⁰⁸ Idem, *I can't breathe*, ivi, p. 66.

andrà perso/ però, il tuo gesto di uomo giusto, / te lo prometto»,¹⁰⁹ chiosa il poeta, intonando le corde di una fraternità che passa, a dispetto di ogni degrado, attraverso il dono di sé e nella cui persistenza risiede l'unica chiave di rifondazione comunitaria. Non a caso, è all'icona evangelica del buon samaritano che si ispira il titolo della poesia che più ne interpreta l'essenza, dedicata a Don Roberto Malgesini, che «*in mezzo a ciechi e sordi / accudiva i balordi, / il prete dei migranti. / Morto come Cristo tra i ladroni*». ¹¹⁰ Nella sua polifonica orchestrazione, questa silloge, proprio mentre affonda il bisturi nel «corpo malato del tempo che si dibatte ovunque senza requie», ribadisce che l'«amore della vita», per quanto vilipeso, sopravvive tenace e lo ricorda in «un'opera di poesia» che, parafrasando ancora Elsa Morante, vuol essere un «atto d'accusa e una preghiera». ¹¹¹

¹⁰⁹ Idem, *Slogan per Willie*, ivi, p. 70.

¹¹⁰ Idem, *Il buon samaritano*, ivi, p. 71.

¹¹¹ Elsa Morante, *Nota introduttiva all'edizione americana della Storia*, (1977) in *Opere*, I, cit., p. LXXXIII.

Samuele Maffei

Tre volte *Rame* La filologia al servizio di Gabriele Frasca

Il titolo dell'articolo rovescia una citazione di Stefano Dal Bianco apparsa nel terzo numero della rivista padovana «Scarto minimo» in aperta polemica con il neometricismo degli anni '80, di cui Gabriele Frasca è illustre rappresentante: «la bellezza ritrovata in una forma classica è il postmoderno al servizio dei filologi». Dopo aver dimostrato quanto in realtà la scelta delle soluzioni metriche nel Nostro risponda a una poetica pervicacemente radicata in una teorizzazione biopolitica, si ricercano le tracce di una filologia implicita – ovvero di una progettualità filologica – attraverso lo spoglio variantistico di alcuni testi della sua opera prima, *Rame*, apparsa tre volte (Corpo 10, 1984; Zona, 1999; in *Lame*, L'Orma, 2016). Tutti i componimenti presi in esame, scelti per la loro esemplarità spaziando tra le sezioni filologicamente significative, sono accompagnati da un apparato genetico puntualmente commentato.

The title of the article reverses a quotation by Stefano Dal Bianco that appeared in the third issue of the Paduan journal «Scarto minimo» in open polemic with the neometricism of the 1980s, of which Gabriele Frasca is a well-known proponent: «la bellezza ritrovata in una forma classica è il postmoderno al servizio dei filologi». After showing how much in reality the choice of metrical solutions in Frasca's work responds to a poetics stubbornly rooted in a bio-political theorisation, the traces of an implicit philology – that is of a philological planning – are investigated through the variantistic scrutiny of some texts from his first work, Rame, which appeared three times (Corpo 10, 1984; Zona, 1999; in Lame, L'Orma, 2016). All the components examined, chosen for their exemplary nature by ranging between the philologically significant sections, are supported by a punctually interpreted genetic apparatus.

«Mettete da parte i fazzoletti»: ¹ così Cortellessa, nella postfazione alla seconda edizione di *Rame* (Zona, 1999), esorcizza la possibilità di interpretare la ripubblicazione del testo fraschiano edito quindici anni prima (Corpo 10, 1984) come una nostalgica monumentalizzazione del già fatto. Un *bon mot* che avrà ancor più motivo di essere diciassette anni dopo, quando l'opera in questione sarà ospitata, nella sua terza e ultima (almeno per ora) edizione, in *Lame* (L'Orma, 2016), libro-collettore composto dalle due raccolte d'esordio, *Rame* e *Lime* (Einaudi, 1995), cui seguono *Quarantena*, progetto in fieri costituito da cinque canzoni, una per anno, dal 2012 al 2016, e *Versi risparsi*, sorta di varie ed eventuali riconducibile a un arco cronologico quasi quarantennale, dal 1976 al 2013. Ma, se è vero che due indizi non fanno una prova, per corroborare l'intervento cortellessiano circa l'intenzione non narcisistica dell'operazione, occorrerà anzitutto

¹ Andrea Cortellessa, *Rimò*, in Gabriele Frasca, *Rame*, Genova, Zona, 1999, p. 84.

chiarire come la rifunzionalizzazione di un testo – non solo del proprio, ma anche e soprattutto di quelli attribuiti ad altri autori (Frasca ha riscritto, tra gli altri, testi di Adriano, Arnaut Daniel, Beckett, Badiou, Frugoni, La Rochefoucauld, Tacito, Shakespeare), talvolta finanche fuoriuscenti dall’ambito strettamente letterario (i Beatles per l’esplicita sezione *Tre tracce dai Beatles*, presente nei *Versi rispersi di Lame*) – possa averne una politica. Il riferimento immediato è, ovviamente, all’*Angelus Novus* di Paul Klee riutilizzato da Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia* in chiave antistoricistica: guardare al passato per proiettarsi nel futuro, tra essere stato e dover essere, dialetticamente e allegoricamente:

Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l’infanto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle.²

Stessa ascendenza materialistica parrebbe allora spettare anche all’altro tratto peculiare della poetica di *Rame* (e di Frasca in generale), ossia l’impiego delle macchine metriche della tradizione in senso antitradizionale, scongiurando definitivamente l’interpretazione del neometricismo come esito diretto del *sense of an ending* postmoderno. Per comprendere meglio questo passaggio, occorre riferirsi anzitutto alla *Tesi* benjaminiana suddetta, resa ancor più funzionale dal fatto che gli strumenti metrici del passato non vengono mai riesumati da Frasca archeologicamente, ma artatamente riattualizzati sia tramite la ricerca di schemi rimici particolari (come per i sonetti della sezione *Rimerai* di *Rame*), sia montando insieme meccanismi diversi (come per la sezione *Rimastichi* di *Lime*, in cui la *retrogradatio cruciata* è applicata alle quartine), sia attraverso l’iperbolizzazione esponenziale delle forme (come per le *Poesie da tavola*, sestina sestuplicata). Ma a ricondurre sotto l’egida della critica marxista tale procedimento contribuisce anche un passo di Benjamin di poco precedente a quello sopra citato:

La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell’immagine, che balena una volta per tutte nell’attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato.³

Seguendo questa filigrana, la gabbia metrica entro cui si dimenano i versi fraschiani assurgerebbe a elemento doppiamente significativo, e in senso contenutistico – il che spiegherebbe l’insistenza sul campo semantico della reclusione, non solo nella raccolta in questione – e in senso politico, come possibilità di rinchiudere il presente in un fermoimmagine che ne restituisca quantomeno le parvenze, poco prima (quindi, trattandosi di tempo, già poco dopo) che si immetta nella verticalità del passato. Dunque,

² Walter Benjamin, *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Francesco Desideri, Torino, Einaudi, 2014, p. 80.

³ Ivi, p. 77.

la forma chiusa garantisce al testo una funzione-memorabilità, strettamente collegata alla necessità di un ritorno alla trasmissione orale della poesia nell'era dei media elettrici, in senso onghiano,⁴ e alla dimensione bio-estetica entro cui è riconducibile tutta la produzione fraschiana. Infatti, per Frasca riportare in auge le forme chiuse significa anzitutto rifiutare una concezione della poesia esclusivamente tipografica e superare la sua usuale – almeno da due secoli – fruizione *submissa voce*, caldeggiando la possibilità di un ritorno all'oralità. Non si tratta di un vezzo artistico né di una nostalgica riesumazione dell'aedo, ma della messa in pratica di quanto altrove teorizzato – in particolare ne *La letteratura nel reticolo mediale*, magistrale opera saggistica riedita per Sossella nel 2015 –,⁵ considerando anche che i fraschiani «“parti” poetici assomigliano meno a vacanze dell'animus speculativo che non a verifiche “sul campo” di quanto in altre sedi messo a punto».⁶ Per comprendere la portata del fenomeno, quindi, occorrerebbe rifarsi ai ragionamenti dell'autore sul concetto di “letteratura” (e le virgolette gli saranno care, almeno quando sovrastanti il termine *lato sensu*) come

sinonimo approssimativo di un fenomeno essenzialmente linguistico ben più complesso cui si darà il nome di “arte del discorso”, che ha attraversato nel corso del tempo una varietà di supporti, modificandosi a ogni nuova incarnazione mediale e rileggendo ogni volta genealogicamente (vale a dire assorbendo e riattualizzando) le sue forme precedenti.⁷

In questa pratica di coercizione diacronica del corrente medium culturale sui precedenti sta la miopia con cui oggi si pensa al supporto tipografico come unico mezzo attraverso il quale le informazioni sono sempre andate tramandandosi. Ma estromettendo il punto di osservazione dalla materia osservata, ci si accorgerebbe presto di come almeno fino alla fine del XVIII secolo il concetto di letteratura inteso in senso odierno vada ridimensionato nelle sue possibilità di significazione. Date per certe le origini formulaiche della poesia, occorre tener conto che anche dopo la rivoluzione gutemberghiana e almeno per tutto il Seicento – Frasca lo ha ricordato più volte –⁸ leggere ha significato anche ascoltare la lettura altrui, dacché il diffuso analfabetismo certamente rendeva il consumo librario individuale una pratica elitaria e poco accessibile. Inquadrata in quest'ottica, la rivoluzione tipografica assume i connotati di una rivoluzione culturale propriamente borghese contro la quale dal secondo dopoguerra si è sentita la necessità di progredire, avendo quella esaurito le sue risorse, perché

⁴ Cfr. Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁵ Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Piano Rosa Boca, Luca Sossella Editore, 2015.

⁶ Andrea Cortellessa, *Una tafelmusik di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell'«ipersestina» di Gabriele Frasca*, in *Anticomoderno. La sestina*, Roma, Viella Libreria Editrice, 1996, p. 81.

⁷ Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, cit., p. 14.

⁸ Si veda, almeno, l'intervista virtuale di Lello Voce a Frasca dal sintomatico titolo *Libri da leggere con le orecchie: Lello Voce incontra Gabriele Frasca*: <https://www.youtube.com/watch?v=YmUV68jPXdc> [ultimo accesso 25.05.2022].

perentoriamente messe in discussione dalla diffusione dei media elettrici, produttori di una oralità nuova, di ritorno. Ma c'è di più: la propensione verso una poesia per le orecchie serve a titillare un aspetto che la diffusa poesia per gli occhi sembra disconoscere, e cioè l'importanza della memorabilità del testo, sempre garantita dalla struttura metrica. Per citare direttamente le parole dell'autore in un'intervista rilasciata a Ilaria de Seta, il metro «è una macchina memoriale».⁹ Ciò che fa della poesia frasciana una poesia impegnata è il rifiuto del soggettivismo, a favore di un artigianato poetico che si presta alla divulgazione di un sapere pulviscolare di cui l'uomo (come specie) ha bisogno per sopravvivere e per evolversi: in altre parole, alla poesia dell'anima di certo lirismo si preferisce la poesia dell'animale. L'essere umano necessita tanto di informazioni genetiche, cioè del corredo genetico ereditato biologicamente, quanto di informazioni non genetiche, cioè di input culturali propedeutici all'evoluzione. Il linguaggio è quindi il medium attraverso il quale la cultura si è sempre tramandata, nonché il principale elemento di distinzione tra l'uomo e l'animale, cioè ciò che, fra le altre cose, ha garantito il processo di ominazione. La facoltà linguistica differisce dagli altri sistemi di comunicazione per una funzione non solo comunicazionale, ma anche e soprattutto informazionale, cioè capace di svincolare l'individuo dalla tirannia del presente e consegnarlo alla possibilità di raccordare passato e futuro attraverso la sua capacità memoriale. Visto che il linguaggio è una protesi del corpo e «la memoria biologica [...] è creativa e non rigidamente replicativa»,¹⁰ cioè non ripropone *tout court* le informazioni ma le sottopone a una ricategorizzazione che comporta una trasformazione degenerativa a livello neuronale, la trasformazione causata dalla rimappatura delle funzioni di riproduzione garantita dalla dinamica associativa è, anzitutto, una trasformazione corporale.

Dal momento poi che la stessa “selezione dei gruppi neuronali” prevede che molti circuiti cerebrali differenti possano dare luogo a uno stesso segnale in uscita, vale a dire all'insorgere di un vasto numero di strutture non-identiche che svolgono però funzioni simili (secondo dunque una concezione popolazionistica delle sinapsi di tipo “degenerativo”), al punto tale che nel cervello esistono “centinaia, se non migliaia, di sistemi diversi di memoria”, appare chiaro quanto una simile memoria “ricategoriale”, piuttosto che garantire una riproduzione identica del patrimonio virtuale di reminiscenze individuali e della porzione d'informazione non genetica messa a disposizione da una comunità, assicuri in realtà una propagazione “associativa” dei propri atti, congiunti a quanto il medium linguistico dovrebbe preservare. “Un atto può, per esempio, attivare un nuovo atto, una parola nuove parole, e un'immagine può evocare un racconto”.¹¹

⁹ *Un poeta che torna e incrocia. Ilaria de Seta intervista Gabriele Frasca*, <https://www.insulaeuropea.eu/2018/06/28/un-poeta-che-torna-e-incrocia-ilaria-de-seta-intervista-gabriele-frasca/>, 28 giugno 2018 [ultimo accesso 25.05.2022].

¹⁰ Gerald M. Edelman e Giulio Tononi, *A Universe of Consciousness. How Matter Becomes Imagination*, trad. it. *Un universo di coscienza. Come la materia diventa immaginazione*, Torino, Einaudi, 2002, p. 120.

¹¹ Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Piano Rosa Boca, Luca Sossella Edizioni, 2015, p. 32.

Non a caso, il corpo è il tema principale dell'intera produzione fraschiana. E lo è insieme al suo nemico naturale: il tempo. Corpo e tempo sono inseriti nel contesto poetico in senso oppositivo: il primo, calato nella pagina, e ancor più dentro nella metrica, sfugge in senso fotografico alla trasformazione a cui il tempo lo condanna biologicamente. Ed è sempre secondo quest'ultima accezione – biologicamente – che entrambi vanno interpretati: il corpo è tale in quanto invecchia perseguendo quotidianamente il soddisfacimento dei bisogni primari. Stessa cosa vale per il tempo: non c'è spazio per una interiorizzazione temporale, non c'è spazio per il ricordo né per l'utopia, piuttosto si inscena la sempiterna angoscia orizzontale di un presente che erode, trasforma e nullifica. Al netto di queste considerazioni, quale ruolo gioca la metrica nella partita di questa bioestetica? Riprendendo le osservazioni di McLuhan, Frasca osserva che «ogni medium [...] è in realtà due media, quello che serve da contenitore più o meno fissante e quello che lo fa viaggiare».¹² Il linguaggio, essendo un mezzo attraverso il quale garantire la memorabilità dell'informazione non genetica, quindi utile a collegare l'essere stato (passato) al dover essere (futuro), ha bisogno di «una macchina astratta sostanzialmente “metrica”, perché memorabile e comunitaria, e narrativa (in quanto associativa)»:¹³ vale a dire, per le questioni dette sopra circa i rapporti memorabilità-corpo, di una macchina per il riposizionamento dei sensi. Dunque, anche in opposizione alle teorie sanguinetiane circa l'inutilità dell'auto-riscrittura poetica, culminante nei celeberrimi versi di *Stracciafoglio* 19, secondo cui «una poesia si corregge con un'altra poesia»,¹⁴ la predisposizione all'impianto filologico in Frasca arriva a dominare il testo fino a caratterizzarne la significazione: di qui la necessità di considerare i tre *Rame* (1984, 1999, 2016) come un'unica opera in progressione, fluida (in senso adorniano) pur nelle sue rigide strutture, su cui non si può indagare senza l'intervento della variantistica, pena una interpretazione incompleta. Non a caso, nella penultima raccolta fraschiana, *Rive*, uscita per Einaudi nel 2001, compare, fra le tante grottesche figure che animano quel «circo dei mostri»¹⁵ che è la sezione *fenomeni in fiera*, l'esaltazione ironica del nuovo critico-dandy, *il brodo recensore*, quindi – per contrasto – l'apologia nostalgica della continiana critica degli scartafacci: «fortuna finì il tempo dei contini / di quello sprofondarsi dentro i testi / come per trarne fuori gl'intestini / mi disse uno aiutandosi coi gesti».¹⁶ Tornando a restringere il campo d'indagine sulle tre edizioni di *Rame*, sarà utile seguire lo spunto proveniente dalla postfazione di Giancarlo Alfano a *Lame*, in cui – pur ammettendo l'impossibilità di aprire una digressione filologica in quella sede – si segnala la presenza sia di «un gran numero di microvarianti, che vanno dall'ordinamento interno delle diverse sezioni alla

¹² Ivi., p. 35.

¹³ Ivi., p. 33.

¹⁴ Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 250.

¹⁵ Gabriele Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001, p. 145.

¹⁶ Ivi., p. 154.

scomparsa di tutte le dediche presenti nei volumi originari», sia di un «accurato lavoro di revisione, a volte vera e propria riscrittura», nonché di «interventi apportati dall'autore per rimarcare taluni aspetti ritmici». ¹⁷ Sommando questa preziosa indicazione allo spoglio variantistico da me effettuato, si cercheranno gli assi cartesiani entro cui rappresentare gli smottamenti stilistici, semantici e ritmici che caratterizzano i testi di *Rame* secondo la logica della lunga durata, da *Rame* 1984 (da ora R1) a *Rame* 1999 (da ora R2) a *Rame* in *Lame* 2016 (da ora La). Prima di procedere con l'analisi delle varianti, converrà soffermarsi quanto più rapidamente sulle differenze che intercorrono tra le tre edizioni a livello macrotestuale, e cioè relativamente ai tagli, alle aggiunte e alle stesure *ex novo* delle sezioni che le compongono. Seguendo l'esauritivo schema che Alfano ha allestito nella sua postfazione a *Lame*, ¹⁸ risulta facile notare come la gestazione dell'opera abbia favorito una rielaborazione anche strutturale, secondo una logica di presenze, assenze e posizionamenti che proveremo a riassumere. Queste le sezioni di La:

- 1) la prima è *Poesie da tavola*, come anche in R1, ma diversamente da R2, in cui figurava in terza posizione, dopo *Rimerai* e 2;
- 2) la seconda è appunto – e non a caso – 2, sezione presente, come abbiamo visto, in R2, ma che non compare in R1;
- 3) la terza è *Opere attribuite al Lissandrino*, non attestata né in R1 né in R2, dunque elaborata appositamente per l'edizione di La;
- 4) la quarta è *Adriano*, che compare in R1 col titolo *le tre adriane*, poi esclusa in R2, e infine recuperata in La;
- 5) la quinta è *Il chemista domestico*, presente anche in R1 e R2, i cui componimenti ammontano a 41, 3 in più rispetto a R2, da cui viene eliminato il *quartetto a billy mackenzie*, recuperando 3 componimenti da R1;
- 6) la sesta è *Rimerai*, ciclo di 15 sonetti apparso in R2 in posizione incipitaria con 12 esemplari, di cui 3 (*così odiami se vuoi e comincia subito*, *A Marcello Frixione*, *dal sepolcro di Guido Nerli e ehi della vita chi mai mi risponde*) restano esclusi in La, mentre vengono recuperati i primi sei esemplari della sezione *Rimasti* di *Lime*;
- 7) la settima è *Sette*, attestata già in R2;
- 8) l'ottava è *Frugoni*, riscontrabile sia in R1 che in R2;
- 9) la nona è *Vieni velocemente verso me*, anch'essa presente in tutte e tre le edizioni;
- 10) la decima – l'ultima – è *Germanico*, inserita a partire da R2.

Passiamo ora all'analisi delle varianti dei singoli testi e, seguendo una campionatura che per motivi logistici – e senza pretesa di esaustività – procederà per esempi significativi in termini di intensità e pertinenza, cerchiamo di verificare quella «tendenza a chiarire il dettato» ¹⁹ individuata da Alfano come comune denominatore delle pratiche di auto-

¹⁷ Giancarlo Alfano, *Il mobile volere*, in Gabriele Frasca, *Lame. Rame + Lime seguite da Quarantena e Versi rispersi*, a cura di Riccardo Donati e Giancarlo Alfano, Roma, L'Orma, 2016, p. 419.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 417.

¹⁹ *Ibidem*.

riscrittura fraschiane, e valutiamo, di volta in volta, le conseguenze semantiche, metriche e ritmiche a essa implicate. Tendenza suggerita, tanto per cominciare, dalla prima variante riscontrabile, coincidente con la prima parola del testo, dunque più che mai a funzione proemiale: R1 *vanezze* > R2, La *vanità*. Il contesto è quello delle *Poesie da tavola*, sezione posta in apertura sia in R1 che in La: si tratta della famosa sestina sestuplicata (nota come “ipersestina”, malgrado le riserve dell’autore volte a scongiurare il legame con l’ipersonetto zanzottiano), caratterizzata da 42 strofe (6 sestine, dunque 36 strofe da sei versi, e 6 rispettivi congedi), snodantisi fino alla fine della prima sestina secondo il tradizionale meccanismo intrastrofico della *retrogradatio cruciata*, il quale di lì in poi viene rizomaticamente esteso a livello interstrofico, grazie alla sostituzione «ad ogni giro di boa»²⁰ dell’ultima parola-rima con una nuova e all’applicazione del sistema permutativo all’alternanza degli schemi rimici delle singole strofe.²¹In questo sistema insieme chiuso (sestina) e aperto (sua replicazione e permutazione), l’io biologico inscenato calca e ricalca gli stessi passi, si muove spasmodicamente senza andarsene, nella reclusione corporea a cui è condannato e di cui è allegoria metatestuale la gabbia metrica. La sostituzione di *vanezze* (R1) con *vanità* (R2, La), in riferimento ai *percorsi* di cui si è detto, comporta un duplice movimento a livello semantico: di ampliamento del dominio, dato che il significato del primo termine, unicamente legato all’‘inconcludenza’, si apre anche all’accezione di ‘compiacimento frivolo’ del secondo, e di distensione in senso comunicativo, essendo il primo termine evidentemente più letterario del secondo. Ma la sostituzione ha anche, evidentemente, delle ricadute metriche e ritmiche rilevanti: in particolare lo spostamento del primo ictus dalla seconda posizione alla terza.

Poesie da tavola, I

1. vanità dei percorsi se a brillare
2. nelle notti le insegne imposte orme
3. per disegnarsi il senso delle strade
4. forgiato nel passante austeri strati
5. di pieni che s’alternano al pallore
6. dove rivanno i tempi come stormi

1. R1 *vanezze* > R2, La *vanità*
2. R1 *andando mole delle notti in* > R2, La *nelle notti le insegne imposte*
3. R1 *o a rincuorarsi eccessi* > R2, La *per disegnarsi il senso*
5. R1 *rimbrotti in vacuità e voglie in* > R2, La *di pieni che s’alternano al*
6. R1 *disciplinano i tempi alterni in* > R2, La *dove rivanno i tempi come*

²⁰ Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, p. 391, nota 39.

²¹ Non essendo questa la sede adatta a un simile approfondimento, per una più chiara ed esaustiva spiegazione del funzionamento delle *Poesie da tavola* si rimanda a Andrea Cortellessa, *Una tafelmusik di fine secolo. Flusso percettivo e interdizione narrativa nell’«ipersestina» di Gabriele Frasca*, in *Anticomoderno. La sestina*, a cura di Fabio Massimo Bertolo, Paolo Canettieri, Anatole Pierre Fuksas, Carlo Pulsioni ed Enrico Pulsoni, Roma, Viella Libreria Editrice, 1996.

Cambiando sezione progressivamente,²² lo stesso movimento semantico può dirsi per il secondo componimento di *Adriano*, riscrittura dell'epigramma adrianeo *Animula vagula blandula* attestata solo in R1 e La. Al v. 4, la sostituzione della congiunzione copulativa negativa *né* di R1 («né mai più come suole orbi») con la copulativa affermativa *e* di La («e mai più come suole orbi») non solo allarga il dominio della funzione da 'negativo-aggiuntivo' a generalmente 'aggiuntivo', ma aumenta anche la fruibilità del testo, esorcizzando l'equivoco dell'ipotesto foscoliano prima riscontrabile in *Né più mai toccherò le sacre sponde*.

Adriano, II

1. dove andrai quando con strazio
2. sentirai secca nel male
3. l'afrodite linfa torbida

4. e mai più come suole orbi
5. cuore e rigore il canale
6. righeranno dello spazio

1. R1 *lo* > La *con*
2. R1 *secchirà inganno trionfale* > La *sentirai secca nel male*
4. R1 *né* > La *e*

Approdando alla sezione successiva, si entra nell'ambiente casalingo de *Il chemista domestico*, alchemico ricettacolo di quartine calato in una quotidianità insieme erotica ed erosiva, il cui titolo, oltre ad assecondare certo gusto ecolalico tipicamente fraschiano (ChEMISTa : doMESTICo), rimanda alla matrice alchimistica dell'intera raccolta. *Rame* come l'elemento chimico associato a Venere tramite la sigla Cu, dal nome latino *cuprum* ('rame'), derivato a sua volta dall'isola di Cipro, luogo di nascita di Afrodite e sito celebre per l'estrazione del metallo in questione. In ultima istanza, vale la pena di sottolineare la matrice sarcastica comune a tutti i componimenti di questa sezione, supportata dall'impiego di «forme metriche popolarresche come la villotta e lo strambotto, di componimenti fortemente ironici, che magari rimanderanno più al "piccolo chimico" dell'infanzia di Frasca che non all'*Acerba* di Cecco d'Ascoli».²³ Tornando allo studio delle varianti, qui il procedimento anti-ermetico persiste e si intensifica: ne sono validi esempi il passaggio dalla rappresentazione della vagina come

²² Per la disposizione delle sezioni e dei relativi componimenti fa fede la versione attestata nell'ultima edizione, cioè quella contenuta in La. Va inoltre detto che, data la finalità filologica della presente disamina, restano escluse sia le sezioni che tra un'edizione e l'altra non presentano varianti, in particolare 2 e *Sette*, sia la sezione *Opere attribuite al Lissandrino* che, come si è visto, è presente solo in La.

²³ Andrea Cortellessa, *Una tafelmusik di fine secolo*, cit., p. 94, nota 41.

«eràclea pietra bivalve utero» di R1 al semplice «utero» di La nello *strambotto dell'ora pasto* (in R1 *villotta l'ora pasto*, assente in R2) e l'intera riscrittura dello *strambotto tiemmi desto* (in R1 *villotta tiemmi desto*, assente in R2), che in La sacrifica gli arcaismi *notteggiando*, *balbire* e *sarcire*, a favore di un dettato più nitido e di una sintassi più piana, cui contribuiscono anche il taglio dell'eponalessi di *veglie* al v. 4 e il conseguente abbassamento dell'andamento iterativo del testo, procedimento riscrittoria adottato dall'autore anche in altri luoghi della raccolta. Ecco, per desiderio d'eshaustività, ulteriori esempi di varianti che eliminano la ripetizione: *Poesie da tavola XXIX*, 2 (R2 *quanto fu niente il niente se addestrati* > La *quanto fu fosco il niente se addestrati*); *Poesie da tavola XXX*, 6 (R2 *pieni o pieni del tutto in nuove strade* > La *al deserto gl'incroci senza strade*); *Poesie da tavola XXXV*, 5 (R2 *dell'oggi oggi fottuto dona le ombre* > La *di filare nell'oggi quelle ombre*); *Adriano III*, 3 (R1 *svuotati altri occhi altri addobbi* > La *svuotati gli occhi d'addobbi*); *Il chemista domestico XL*, 4 (R1, R2 *prima che sia un primo approdo* > La *al primo complice approdo*). Inoltre, la trasformazione dello *strambotto tiemmi desto* arriva a sostituire la rima centrale di R1 *terra : guerra* con la più raffinata rima inclusiva di La *ombra : sgombra*. Questa, oltre a essere in dialogo col processo derivativo della parola-rima *ongla > s'enongla* della sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di Arnaut Daniel, da Frasca riscritta col titolo *la ferma voglia che nel cuore m'entra*²⁴(qui *unghia > s'inunghia*) e saggisticamente analizzata ne *La furia della sintassi*,²⁵ sembra riecheggiare le *Poesie da tavola*, dacché *ombre* è la parola-rima con cui si chiude l'ipersestina, mentre *sgombri* figurava come parola-rima in R1, prima di essere sostituita in R2 con *schermi*.

strambotto dell'ora pasto

1. anche invertendo maschio e femmina ecco
2. che non per questo non s'impone l'utero
3. a mietere fra tante membra mute
4. il drago che s'abbraccia zampabecco

T. R1 *villotta l' > La strambotto dell'*

1. R1 *pure montando il > La anche invertendo*
2. R1 *come l'eràclea pietra bivalve > La che non per questo non s'impone l'*
3. R1 *mietendo tuttavia membrane > La a mietere fra tante membra*
4. R1 *o surrezione ai draghi gambabecco > La il drago che s'abbraccia zampabecco*

strambotto tiemmi desto

1. non copuli la notte con la mano
2. d'una parola amplificata in ombra

²⁴ Gabriele Frasca, *Lame*, cit. pp. 329-330.

²⁵ Cfr. Idem, *La furia della sintassi*, cit., pp. 63-102.

3. meglio l'insonnia che la mente sgombra
4. di tutto lo squittio che dici umano

T. R1 *villotta* > La *strambotto*

1. R1 *non notteggiando copule* > La *non copuli la notte con*
2. R1 *posta in solleciti a balbire io terra* > La *d'una parola amplificata in ombra*
3. R1 *fore o angosce mercurie e mai altra guerra* > La *meglio l'insonnia che la mente sgombra*
4. R1 *veglie sarcendo a veglie el ser humano* > La *di tutto lo squittio che dici umano*

Il ciclo di sonetti che segue, quasi interamente di impronta cavalcantiana, dal titolo *Rimerai*, derivante in parte dalla sezione omonima di R2 (9 componimenti su 15) e in parte dalla sezione *Rimasti* di *Lime* (da ora L; 6 componimenti su 15), presenta piuttosto lievi smottamenti di significato sempre però in senso distensivo: in particolare, vengono attenuate certe sferzate baroccheggianti che caratterizzavano le versioni precedenti, come testimonia lo sfoltimento delle tante arcadiche *amarilli*, *clizia* e *lachesi*, in particolare nei componimenti VII (*anche se è sole quello che riluce*), IX (*non è parola in me che ti rapprende*) e XV (*quanti inganni protesi quanti intesi*). Relativamente al sonetto VII, l'intenzione di eliminare espliciti riferimenti al barocco a livello lessicale si accompagna metricamente a una evoluzione dello schema rimico, che passa da ABBA ABBA CDD DCC di R2 al meno rigido ABBA BAAB CDD DCC di La, forse come progressivo avvicinamento al modello cavalcantiano di *L'anima mia vilment'è sbigotita* (ABBB BAAA CDD DCC). In questa ottica, la sostituzione delle rime cavalcantiane in *-ardo* di R2 (*sguardo*, *ardo*, *tardo*, *guardo*) con le rime in *-oto* di La (*vuoto*, *ignoto*, *remoto* e il quasi rimante *nodo*) sembra contraddittoria, se non che potrebbe rispondere a un'esigenza di *variatio* rispetto al sonetto IX, dove nelle medesime posizioni (2, 3, 6, 7) si riscontrano terminazioni in *-ardo*, addirittura con corrispondenza di rimanti in seconda e sesta posizione (*sguardo*, l'ipermetra *ardono*, *tardo*, *beffardo*).

Rimerai, VII

1. anche se è sole quello che riluce
2. e surriscalda a vita in tanto vuoto
3. la mandorla che complica d'ignoto
4. ciò che nemmeno a voce si riduce
5. vivo di suo se fosse ormai remoto
6. il senso dal senziente che lo cuce
7. non sarebbe che un astro senza luce
8. lo spreco d'energia che è il nostro nodo
9. questo è il sole comprendo e questo è il vento
10. questi i sospiri miei questo il tuo viso
11. e qui il perno s'appunta che diviso
12. fa il tuo corpo da ciò che m'hai reciso
13. guarda come al bagliore tuo mi tento

14. con vita il marmo e invece ombra divento

2. R2 *della pietra sconnessa al franto sguardo* > *La e surriscalda a vita in tanto vuoto*
3. R2 *finché s'affossa non è per ciò che ardo* > *La la mandorla che complica d'ignoto*
4. R2 *ma amarilli mia cruda è che* > *La ciò che nemmeno a voce si*
5. R2 *la vista mia amarilli è che induce* > *La vivo di suo se fosse ormai remoto*
6. R2 *in basso gli occhi a me che troppo tardo* > *La il senso dal senziente che lo cuce*
7. R2 *sono a seguirla e sfolgora se guardo* > *La non sarebbe che un astro senza luce*
8. R2 *i battenti del viso dov'è luce* > *La lo spreco d'energia che è il nostro nodo*
9. R2 *quest'è il sole le dico quest'è* > *La questo è il sole comprendo e questo è*

Rimerai, IX

1. non è parola in me che ti rapprende
 2. né verbo alcuno vibra nel tuo sguardo
 3. ma è che resti inerte se pure ardo
 4. assieme fiato e senso e ti sorprende
 5. che ti dia vita dove il suono offende
 6. la muta verità che mi fa tardo
 7. al desiderio complice e beffardo
 8. delle mie inezie e delle tue faccende
 9. e intanto so che brucio mentre sgretola
 10. infine il corpo inchiostro al morto spaccio
 11. di quanto inutilmente va secreto
 12. a rianimarti e so che se col braccio
 13. del verso ti trattengo al tuo divieto
 14. quanto più stringo più mi stringo al laccio
3. R2 *ghiaccio al tocco se* > *La inerte se pure*
 4. R2 *mani ed è che non tardano le mende* > *La assieme fiato e senso e ti sorprende*
 5. R2 *ed è che mai la sete ti sorprende* > *La che ti dia vita dove il suono offende*
 6. R2 *cruda amarilli perché affanna* > *La la muta verità che mi fa*
 7. R2 *il desiderio e goffo ed è* > *La al desiderio complice e*
 10. R2 *la sabbia del tuo corpo al crudo* > *La infine il corpo inchiostro al morto*
 12. R2 *dentro i tuoi fianchi* > *La a rianimarti*
 13. R2 *t'afferro e tengo ad ogni* > *La del verso ti trattengo al*

Rimerai, XV

1. quanti inganni protesi quanti intesi
2. sospetti tanti in sillabe ne esposi
3. pensieri falsi o sensi rugginosi
4. coi quali cancellai segni di pesi
5. quante spronai indolenze e quante arresi
6. speranze d'improbabili riposi
7. tu sola sai che in questi versi posi
8. il germe in cui rapprendi o la sua ascesi
9. o amarilli tu sai che in questi ospizi
10. dove una voce volge le sue spire

11. da me fino alle labbra d'altri tizi
12. non c'è mai vita che si possa dire
13. solo quel palpito degli orifizi
14. che ribattono il tempo sul morire

7. R2 *mia lachesi* > La *la sua ascesi*

Passando a *Frugoni*, serie di distici in rima baciata che riscrivono il sonetto sul tradimento amoroso *E chi questo agitò spergiuro letto?* attribuito a Carlo Innocenzo Frugoni, il fenomeno torna a esplicitarsi nuovamente a livello sintattico-lessicale: ad esempio, nel terzo componimento, lo sguardo menzognero e rivelatore che in La chiaramente «stagna acceso sul [...] volto» dell'adultera è l'apice di un processo di distensione già avvertibile tra R1, dove era cripticamente nominalizzato («sguardo mentito stagno sul suo volto»), e R2, in cui veniva parzialmente sciolto nella mediazione della relativa («sguardo che falso stagna sul suo volto»).

Frugoni, III

1. lo sguardo stagna acceso sul suo volto
2. che alta la veste in lei fatto raccolto

1. R1 *sguardo mentito stagno* > R2 *sguardo che falso stagna* > La *lo sguardo stagna acceso*
 2. R1 *alta* > R2 *se alta* > La *che alta*

A seguire, la sezione *Vieni velocemente verso me*, riscrittura in terzine (endecasillabo, settenario, endecasillabo; AaA) del Salmo 22, presenta un andamento variantistico che favorisce la chiarificazione linguistica attraverso un ammodernamento semantico e lessicale. Nella prima terzina, al v. 1, gli anni che passano sono detti in R1 «spansi», in R2 «sparsi» e in La «veloci», secondo una variazione che riguarda oltre la fruibilità testuale anche il significato del tempo in cui è calato e che descrive, negli anni '80 ampio ed esteso (espanso), a fine millennio disorientante (sparso), nel 2016 veloce (in senso post-postmoderno). A tale smottamento di significato corrisponde la sostituzione del ritmo spondaico-dattilico di R1 e R2 con quello giambico di La, dunque il passaggio da un sistema accentuativo più o meno lineare a un'alternanza di baratro e acme che ben rappresenta la percezione temporale schizofrenica, orgasmica, bipolare, della contemporaneità più avanzata. Al v. 3, la pratica riscrittoria mira ad alleggerire fonicamente il testo attraverso una progressiva eliminazione e separazione dei suoni aspri a contatto (R1 *stratti tranci d'angosce* > R2 *tratti tranci d'angosce* > La *tranci d'angosce trai*).

Vieni velocemente verso me, I

1. se pur veloci gli anni a progredire
2. come da un'esca vile
3. tranci d'angosce trai da folte file

1. R1 *spansi gli anni veloci* > R2 *sparsi gli anni veloci* > La *se pur veloci gli anni*
3. R1 *stratti tranci d'angosce in* > R2 *tratti tranci d'angosce in* > La *tranci d'angosce trai da*

Nell'ultima terzina, il colpo inferto dalla donna ferina ai danni dell'io lirico in R1 le permetteva di *ringavagnare* ('riporre nel paniere', fig. 'accogliere nell'animo') il dominio su questo senza pagarne conseguenze («se inulto il colpo a cui mi ringavagni»), mentre in R2 e in La, secondo un'accezione lessicalmente più comunicativa e – di nuovo – più in linea con i tempi, le garantisce semplicemente di riguadagnarlo («se inulto il colpo cui mi riguadagni»).

Vieni velocemente verso me, XIII

1. se inulto il colpo cui mi riguadagni
2. non il male ma i segni
3. di chi subii donna di bruma spegni

1. R1 *a cui mi ringavagni* > R2, La *cui mi riguadagni*

Per concludere la panoramica, entrando in quel girone dantesco (*Inf.* VI)-tacitano (*Annales II*, 23-24) che è *Germanico* (presente solo in R2 e La), si riscontra il solito meccanismo di ampliamento del significato e semplificazione del dettato, come nel caso della volta celeste da cui scaturisce la pioggia battente che tortura i corpi dei naufraghi (IV, 3; evidentemente la stessa di *Inf.* VI), in R2 detta metonimicamente (dunque semanticamente in restrizione) «ferrea», per poi distendersi nel senso più comune e più aperto di «bigia» attestato in La. Inoltre, questa variante, per quanto sacrifici la quasi rima al mezzo *ferrea : terrei* di R2, favorisce l'andamento allitterante della bilabiale sonora in prima posizione (*bigia, battente, bronchi*) entro cui confluisce anche la sostituzione al v. 5 di *sbiadendo* (R2) con *biadendo* (La). Sostituzione, quest'ultima, che ben dimostra quanto la pratica auto-correttoria fraschiana il più delle volte tenda a conservare la musicalità originaria, dato che le lezioni più recenti richiamano spesso foneticamente e metricamente le lezioni precedenti. Così, per riportare solo alcuni esempi tratti da altri componimenti, in *Poesie da tavola XI*, 3 (R1 *rabide* > R2, La *calide*); *Adriano I*, 6 (R1 *esposta* > La *composta*); *Il chemista domestico XXVI*, 1 (R1 *seccaia* > R2, La *seccagna*); *Rimerai V*, 14 (L *ultimo* > La *intimo*); *Frugoni IV*, 2 (R1 *in tranci* > R2, La *d'altri*); *Vieni velocemente verso me IX*, 1 (R1 *imbolando* > R2, La *involando*).

Germanico, IV

1. il corpo ancora a fremere ma invano
2. al cielo volto e dalla volta inzuppo
3. bigia e battente e l'occhio dà nel gruppo
4. dei bronchi terrei dove lontano
5. sperde biadendo il cenno d'una mano

3. R2 *ferrea* > La *bigia*

5. R2 *sbiadendo il cenno di* > La *biadendo il cenno d'*

Scendendo nel particolare delle varianti semanticamente non significative, alla stessa intenzione esplicativa risponde l'aggiunta dell'acca alle interiezioni e ai vocativi, per renderli più riconoscibili e per evitare facili equivoci con le congiunzioni, dunque il passaggio da *o* a *oh*, attestato tra R2 e La in più luoghi testuali: *Poesie da tavola VI*, 1; *Poesie da tavola VI*, 5; *Poesie da tavola IX*, 1; *Il chemista domestico XIX*, 1; *Il chemista domestico XXVIII*, 4 (R1 *to'* > R2 *tò* > La *toh*); *Vieni velocemente verso me V*, 2.

Chiarite le istanze ideologiche e filosofiche implicate in questa poetica – valore allegorico della riscrittura, funzione bioestetica delle forme chiuse, ruolo filogenetico della triade metrica- oralità-memorabilità – e rintracciate le coordinate dell'evoluzione variantistica nella propensione a un linguaggio meno ermetico e più velocemente fruibile (conformemente ai tempi che corrono, in tutti i sensi), sarà più eloquente il titolo del presente articolo. Infatti, risulteranno apoditticamente vane le riserve espresse dal giovane Dal Bianco sul terzo numero della rivista padovana *Scarto minimo*, da lui fondata insieme a Benedetti e Marchiori nel 1986, promotrice di un azzeramento dello scarto tra linguaggio poetico e linguaggio reale, di conseguenza apertamente anti-avanguardista e anti-neometricista, secondo cui

l'adozione di una metrica canonica non può liberare da una mancanza di interiorità, di un ritmo corporeo. Si rischia di ottenere una ritmicità o primitiva oppure dal vago sapore arcadico, neoclassico o arcaistico. [...] Non è lecito assumere pari pari le forme canoniche. C'è un cedimento nella terzina e nel sonetto, una resa che sa troppo di consolazione tranquillamente consumata, la bellezza ritrovata in una forma classica è il postmoderno al servizio dei filologi.²⁶

Crede che lo scopo primario del riuso delle forme classiche sia il soddisfacimento di un gusto *démodé* tipicamente postmoderno che predisponga ai posteri una filologia possibile significa – ed è giustificabile, vista la ridotta distanza cronologica tra la manifestazione del fenomeno e il tentativo fenomenologico – negare il risvolto est-etico che sottostà all'operazione. Per coglierlo, occorre – ora, a distanza di tre edizioni, è certamente più facile dirlo – cambiare posizione e identità all'espedito filologico

²⁶ Stefano Dal Bianco, *Materiali di una nuova lirica*, in «Scarto minimo», 3, 1988, pp. 31-37.

rispetto all'opera che lo contiene: non più feticistico fine, o feticismo *della* fine (in senso lyotardiano), ma allegorico e politico mezzo.

interventi

Nicola Merola

Ricordo di Nuccio Ordine (1958-2023)

Per me Nuccio (come un po' tutti anch'io ho cominciato quasi subito a chiamarlo così), l'improbabile diminutivo di un nome inconsueto e fatale come Diamante, non è mai stato il complemento di un cognome che presto risultava superfluo e solo a chi fosse prevenuto poteva sembrare antifrasticamente rivelatore del suo carattere. Sono del resto diventato amico di Nuccio Ordine quando era ancora studente, il più esuberante e generoso tra quelli che si affacciarono alle mie prime lezioni all'università della Calabria, ma anche il laureando prediletto di Giulio Ferroni, del quale avrebbe conservato sempre l'impronta, decisiva nella sua precoce fermezza vocazionale, oltre che per l'ispirazione eticamente risentita e la perentorietà conseguente.¹ Tanto più notevole questa fermezza, quanto meno l'originaria vitalità del suo ingegno, che si era già espressa felicemente in una significativa attività giornalistica e lo aveva portato al titolo di pubblicista, lasciava prevedere una vocazione studiosa così severa. A mia conoscenza, questa giovanile esperienza giornalistica è stata l'unica alternativa alla carriera universitaria che Nuccio abbia sia pure provvisoriamente preso in considerazione.

Negli stessi anni in cui redigeva quella di dottorato, aveva infatti ripensato e corretto in vista della stampa la sua tesi di laurea (*La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Napoli, Liguori, 1987), che gli sarebbe subito valsa il primo degli innumerevoli riconoscimenti a lui attribuiti, il premio «Le città della Magna Grecia» di quello stesso anno. Successivamente il libro sarebbe stato accompagnato da commendatizie di Ilya Prigogine e Eugenio Garin, come in seguito l'apparentemente digressivo *Tre corone per un re. L'impresa di Enrico III e i suoi misteri*, che al contrario riprende e approfondisce temi sottesi al suo libro d'esordio, avrebbe avuto la prefazione di Marc Fumaroli.

Al riguardo, non era una profezia e non voleva essere un consiglio, ma non posso non ricordare la predica che ritenni di dovergli infliggere, benché fosse molto tardi e la giornata non avesse risparmiato né me né lui, la sera stessa in cui gli fu conferito il primo premio. Sulla soddisfazione, in lui stava ormai avendo la meglio il disappunto per la paternalistica sufficienza che aveva accompagnato il conferimento e dalla quale risultava evidente che del libro era stato capito poco o nulla. La sua tempra bellicosa gli avrebbe magari suggerito una replica sopra le righe e averla trattenuta era già diventato un buon motivo per non disperare sul suo futuro. Un po' a sorpresa, ciò che dissi per consolarlo, visto che non era aria di festeggiamenti, produsse un effetto

¹ Con la massima tempestività, proprio Ferroni ha comunicato la sua scomparsa, tracciandone un lucido e affettuoso profilo, sul sito dell'ADI (l'Associazione Degli Italianisti, alla quale Nuccio Ordine era affiliato).

straordinario, forse perché era proprio ciò che avrebbe voluto sentirsi dire e veniva da uno che gli voleva bene. Eppure era solo la verità, che, se non rende liberi, ci restituisce a noi stessi. Il premio sarebbe restato nel suo *curriculum* e nessuno invece gli avrebbe mai rinfacciato le incomprensioni dell'anonimo estensore della motivazione. Lo ripeterei perciò ancora adesso che lui non c'è più, malauguratamente sostituito da libri e cimeli, e che quelli che non erano d'accordo allora sulla destinazione del premio, hanno avuto tutto il tempo e ottime ragioni per ricredersi. Quando uscì il suo primo libro, Nuccio aveva già alle spalle il dottorato di ricerca in Scienze letterarie e un biennio da borsista presso i «Tatti» di Firenze, il centro di ricerca sul Rinascimento italiano della Harvard University, e si apprestava a intraprendere la decisiva esperienza francese, colta al volo quando della lingua aveva una approssimativa conoscenza e rimasta anche culturalmente decisiva, a partire dalla ricerca interdisciplinare e internazionale da lui condotta sugli anni francesi del suo Giordano Bruno. Bruniane come la tesi di laurea e il libro che ne aveva tratto, furono le pubblicazioni da lui curate immediatamente dopo, la direzione della sua prima collana presso Les belles lettres (sarebbero diventate tre, se non quattro) e il corrispondente giro di amicizie italiane e francesi. E bruniani erano i titoli con cui vinse il concorso di ricercatore all'università della Calabria, nel 1990, e due anni dopo, a dieci dalla laurea, quello di professore associato.

Fu così che potei avvalermi del più valido collaboratore e del collega migliore che potessi avere, da che non c'erano più Alfonso Berardinelli, Costanzo Di Girolamo, Ferroni e Ivano Paccagnella, rendendomi subito conto delle spiccate attitudini didattiche e della precoce maturità scientifica di Nuccio e trovando in lui un prezioso tramite per l'ambiziosa politica culturale del dipartimento da me troppo a lungo diretto. Nella folta galleria dei nostri ospiti ad Arcavacata, tra quelli di cui eravamo debitori al suo spirito d'iniziativa e alla sua popolarità, non posso non menzionare Carlo Dionisotti (al quale conferimmo la laurea *honoris causa* nel 1994), Hans Georg Gadamer (che ammiravo da anni, ma non avevo mai contattato, e invece lui riuscì a invitare con successo), Jorge Guillén (nel convegno del 1998 con il quale salutammo l'amico e collega Dante Della Terza, ormai trasferitosi a Napoli) e George Steiner, che tanta parte avrebbe avuto nella vita del mio giovane amico. Con Muscetta avevo già avuto frequenti occasioni d'incontro tra Roma e Acri (dove era *magna pars* della ripresa di iniziative su Padula), ma l'idea di festeggiare i suoi ottant'anni fu di Nuccio, che lo convinse a presenziare alla nostra iniziativa e mi coinvolse in una linea di ricerca sulla novella,² intonata a uno degli interessi del festeggiato e rivelatasi poi produttiva per entrambi.

Almeno all'inizio, nei ripetuti inizi in cui è consistita la sua vita di relazione, era lui stesso che tendeva a presentarsi a chiunque solo come Nuccio. Gli altri, quasi senza distinzioni, quando ancora non lo conoscevano (e non erano condizionati dall'esperienza di cameratismo condivisa da docenti e discenti in quella specie di

² Nicola Merola, Nuccio Ordine (a cura di), *La novella e il comico. Da Boccaccio a Brancati*, Napoli, Liguori, 1996. Lui ci sarebbe tornato da solo con *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, ivi, 2009.

laboratorio di un Sessantotto a tempo indeterminato che è stata l'università della Calabria), erano gli increduli testimoni e i nuovi destinatari della naturalezza con cui, come da studente con i suoi professori, lui diventava subito un nome familiare, oltre che per i già menzionati, per gli altrettanto autorevoli Yves Hersant, John Freccero, Nino Borsellino, Sebastiano Timpanaro, Lina Bolzoni, Luigi Blasucci, Remo Ceserani, Mario Lavagetto, Bruno Gentili, Carlo Ossola, Pierre Hadot, Luciano Canfora, Giorgio Bárberi Squarotti (che gli affidò l'edizione Utet delle opere di Bruno), Gian Biagio Conte, Remo Bodei, Franco Brioschi, Umberto Eco (ospite d'onore di un pranzo al quale partecipò anche il nostro rettore, Gianni Latorre, di Nuccio sincero estimatore), Luca Serianni, Antonio Tabucchi, Cesare Segre, Giancarlo Mazzacurati, Carlo Alberto Madrignani. E, benché mi stia limitando a quelli che sono stati nostri ospiti, qualcuno sicuramente mi sfugge. Già in questo, Nuccio Ordine aveva rivelato un autentico talento, approfondendo una naturale cordialità e una trascinante gioia di vivere e mettendo a frutto, con l'avviamento promozionale, le molte doti personali, l'intelligenza pronta, l'applicazione quotidiana, l'onnivora curiosità, gli slanci affettuosi, lo stesso aspetto fisico (altezza e voce stentorea erano il suo biglietto da visita, insieme con un sorriso disarmante), e spendendoli con una determinazione straordinaria in tutto il suo spettro, dalle frequenti e fruttuose visite alle principali biblioteche in Europa e in America alla trasformazione in biblioteca della sua casa, dal trasporto contagioso al ripiegamento tattico, dalla mortificazione rabbiosa, tra pianto e stridor di denti (ne sono stato il primo destinatario e il privilegiato testimone per vent'anni almeno), alla sua puntuale rimozione e a una imperturbabile insistenza.

Quando ormai era diventato associato e, quasi presàgo dell'ininterrotta serie di successi che lo attendeva, non si vergognava di scalpitare in attesa dell'ultima promozione, Nuccio venne ripetutamente invitato a insegnare in varie università all'estero, senza mai deporre la sua fierezza meridionale e calabrese, che anzi non si peritava di vantare. E in effetti, da ordinario, ha subito cominciato a collezionare lauree e dottorati *honoris causa* (alle università di Urbino, Louvain, Comillas, nonché presso quelle sudamericane di Rio Grande do Sul, Caxias do Sul, Ciências de Saúde de Porto Alegre Valparaíso), venendo anche ascritto come membro d'onore all'Istituto di Filosofia dell'Accademia russa delle scienze e al Comitato scientifico dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani e conseguendo oltre venti premi in tutto il mondo, per un'attività di ricerca che non ha mai avuto sosta e avrebbe avuto una risonanza addirittura maggiore con le onorificenze italiane e straniere, culminate nel purtroppo finale «Premio principessa delle Asturie per la comunicazione e l'umanistica» per il 2023.

Come a suo tempo lo consolai della delusione, avvertendolo anche che crescere, dentro e fuori del mondo degli studi, significava sapere che esistono le scorciatoie, ma è sempre meglio farne a meno, se non altro per amor proprio, così ora mi affretto ad abbandonare la via più facile, il suo eloquentissimo *cursus honorum*, e ne celebro senza remore il quotidiano e apprezzatissimo impegno didattico, la fertile dedizione

scientifico e il suo vero e proprio genio organizzativo, dentro e fuori dell'università. Ne hanno dato ampia prova sia le importanti collane che ha inventato e diretto (per Liguori e per Bompiani, oltre che per Les belles lettres, tutte concepite al servizio dei classici), sia la rete fittissima e irripetibile delle relazioni che stabiliva, da editoriali e accademiche spesso diventate non superficialmente amicali. Del risvolto imprenditoriale di questa attitudine, la più recente e certo la non meno importante, è stata la sua associazione al ristretto comitato di personalità della cultura che hanno sostenuto *La nave di Teseo*, presso la quale stanno ancora uscendo le sue opere. Cercherò poi di rendere conto, più che della sua produzione maggiore sulla letteratura e la cultura del Rinascimento (che non rientra nelle mie competenze), delle pubblicazioni dell'ultimo decennio (tranne ovviamente il libro già nominato tra quelli con illustri mallevadori *Tre corone per un re. L'impresa di Enrico III e i suoi misteri*), in cui il suo culto dei classici è andato al di là della ricerca specialistica, traducendosi nella loro difesa militante e nella corrispondente riflessione teorica e simbolicamente coronando la felice rincorsa alla quale sin da studente era stato costretto dalle lacune della sua preparazione liceale (venire dal liceo scientifico, per chi tanto avrebbe amato i classici latini e greci, era una sfida appassionante).

Quanto all'insegnamento, non senza ribadire le sue rigorose posizioni con molti interventi sul «Corriere della Sera», di cui è stato a lungo un collaboratore (come anche del «Pais»), e con la sua incisiva campagna in favore della serietà degli studi e dell'investimento ideale che bisognerebbe pretendere da tutti i docenti, mobilitandoli contro la deriva aziendale delle università (non fu una campagna, ma era ricorrente anche la sua difesa degli immigrati, fin dal titolo rinnovata da uno dei suoi ultimi libri), ricordo con ammirazione le sue affollate lezioni di Letteratura italiana (e in esse la costante promozione dello studio e della ricerca disinteressata), arricchite da efficaci iniziative di scambi culturali, in cui gli studenti potevano conoscere di persona docenti di altre università, italiane e straniere, e avere una viva percezione della continuità tra la didattica e la ricerca. Con uno spirito non troppo diverso, il professor Ordine applicava il suo credo umano e professionale nei rapporti diretti con gli studenti, attentamente ascoltati e compresi, fino alla sincera commozione con cui si volgeva e prestava aiuto a quelli svantaggiati, anche a costo di entrare in contrasto con colleghi meno sensibili di lui e forse invece davvero discendenti con i pierini raccomandati, come gli veniva da pensare.

Lo stesso nostro rapporto personale risentì negativamente dei fronti opposti sui quali, pur pensandola allo stesso modo sull'essenziale, ci schierammo proprio per questioni didattiche e di politica accademica. L'amicizia è durata fino alla fine (quando le nostre conversazioni telefoniche presero una imprevista piega malinconica), ma la solidarietà (che potrebbe essere peraltro l'insegna dietro la quale si è schierato in tutti i campi, spesso contro il mio parere) è una cosa diversa dalla confidenza e dalla prossimità umana e intellettuale dei primi anni. Se non è stata al loro centro, la politica accademica sottende significativamente i libri di cui sto per parlare.

Sugli studi dedicati a Bruno, che è restato la stella polare della sua produzione scientifica (collocata al confine, e talora oltre, con la storia della filosofia e quella politica e sociale),³ altrove ci si pronuncerà in maniera più pertinente. Questa è semmai l'occasione per aggiungere che del culto bruniano lui non rimase un semplice officiante (spendendosi tra l'altro per la causa nel comitato scientifico dell'Istituto italiano per gli studi filosofici di Gerardo Marotta), ma seppe divenire il coerente testimone, rendendo omaggio all'eroica militanza intellettuale del martire di Campo de' fiori con l'irriducibile indipendenza di giudizio e l'audacia del pensiero, oltre che con le molteplici pubblicazioni e la presidenza de Centro internazionale di Studi Telesiani Bruniani e Campanelliani.

Nei suoi libri, la svolta militante emerge clamorosamente nel 2013, con *L'utilità dell'inutile. Manifesto* (uscito lo stesso anno, ma un po' prima, in Francia),⁴ che resta anche quello più fortunato, avendo superato le dieci edizioni ed essendo stato tradotto in trentadue paesi. Con *L'utilità dell'inutile*, Nuccio Ordine inaugura la formula che seguiranno i successivi, e quasi altrettanto fortunati, *Classici per la vita. Una piccola biblioteca ideale* e *Gli uomini non sono isole. I classici ci aiutano a vivere*:⁵ una traversata della nostra tradizione, più o meno brevemente introdotta e illustrata da una scelta opportunamente commentata di citazioni funzionali, tratte dall'opera di narratori, poeti e filosofi antichi e moderni, italiani e stranieri. Con una diversa formula, la medesima ispirazione ritorna nel più agile e conclusivo *George Steiner. L'ospite scomodo*.

I primi tre consistono in un ininterrotto ammaestramento, ogni stazione del quale articola la costante umanistica della nostra tradizione, implicita nella paradossale utilità dell'inutile (con la virtù premio a se stessa, come presso gli Stoici), affidandola alle parole antologizzate e rimodulandole pianamente con l'impianto generale, per collegare gli autori più impervi e i temi meno popolari, senza perdere mai di vista il proprio pubblico e le sue pretese culturali, né rinunciare alla massima accessibilità. Come non togliersi il cappello di fronte a libri dentro i quali qualsiasi lettore può cedere alla tentazione di spigolare sulle orme dell'antologista, non più nelle biblioteche e tra i libri con le competenze e la fatica necessarie, ma tra i brani, con l'assistenza di un commento altrettanto sapientemente concluso. Dal canto mio, a costo di fargli l'eco e di tradire lo spirito di questo omaggio, non posso non interrogarmi sul significato complessivo di operazioni simili, sulla loro morale, come esse infallibilmente cercano una «chiave di lettura»,⁶ manco a dirlo, edificante o civilmente impegnata, da offrire al lettore.

³ Ricordo i suoi *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Collana Biblioteca, Venezia, Marsilio, 2003; *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano, Raffaello Cortina, 2007; *Le rendez-vous des savoirs. Littérature, philosophie et diplomatie à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2009; *Tre corone per un re. L'impresa di Enrico III e i suoi misteri*, Milano, Bompiani, 2015.

⁴ Nuccio Ordine, *L'utilità dell'inutile. Manifesto. Con un saggio di Abraham Flexner*, Milano, Bompiani, 2013.

⁵ Idem, *Classici per la vita. Una piccola biblioteca ideale*, Milano, La Nave di Teseo, 2016, e *Gli uomini non sono isole. I classici ci aiutano a vivere*, ivi 2018.

⁶ Idem, *L'utilità dell'inutile* cit., p. 40.

Il loro intento non sarà originale, ma è originalissima l'attualizzazione dell'antico modello erudito, certo anticipata dagli insuperabili e meno tetragoni precedenti degli *Essais* di Montaigne e delle *Pensées* di Pascal o dallo *Zibaldone* leopardiano, forse anacronistica e tuttavia capace di catturare l'attenzione e di mantenerla desta sia con la brevità dei passi e dei commenti, peraltro analoga a quella che si incontra nei capolavori saggistici menzionati, sia con la declinazione dello stesso asserto, quello del primo titolo della serie: un paradosso regolarmente confermato, con l'autorità dei testi e l'autorevole sonorità della loro enfaticizzazione.

Invece però di rammaricarsi per il mancato approfondimento della dimensione letteraria di racconti e poesie (tra poco ci tornerò), che avrebbe complicato la definizione della ricercata utilità dell'inutile, vale la pena di sottolineare la straordinaria ampiezza di questa mobilitazione delle intelligenze di tutti i tempi e paesi, che mette una accanto all'altro, talora in ordine alfabetico (non però *L'utilità dell'inutile*, da cui ora cito), e riconduce all'insegnamento morale, capolavori della letteratura (che chiamavamo amena e comprende, ma non si riduce ai saggi) come Robert Louis Stevenson (*L'isola del tesoro* è quella dove il protagonista «scopre che il vero tesoro non coincide con i dobloni e gli zecchini ma con la cultura di cui essi sono espressione»), Giovanni Boccaccio (per il quale «Le favole dei poeti [...] ci insegnano a difenderci dall'ossessione dei guadagni e dell'utile», oppure che «invita al reciproco rispetto nella tolleranza e nella civile convivenza»), Italo Calvino (che nomina l'innominabile, se i classici per lui, quando se ne esalta l'utilità inaspettata, «si leggono solo per la gioia di leggerli»).⁷ E pazienza se, per quelli come me, naturalmente anche fuori di questa rapida campionatura, il piacere della lettura ha soprattutto l'utilità pedagogica di non cercare messaggi o grimaldelli, ma di offrire un conveniente campo di sperimentazione emotiva e intellettuale, uno dei tanti che accompagnano la crescita dell'unico animale senza istinto, il campo cioè dove, come si vivono per interposta persona, e quindi senza correre alcun pericolo, situazioni estreme e rischiose, così ci si imbatte e si imparano le cose più diverse (in meno tempo e con meno fatica che nella vita reale), che diventeranno presto nozioni, ricavando senza rendersene conto e quindi senza sforzo informazioni generali e istruzioni per l'uso. Il tutto mentre si saggia la propria capacità di gestire insieme realtà e finzione, leggi e convenzioni, l'osservare e il capire.

L'ultimo libro di Nuccio che ho letto, quello su *George Steiner*, è anche l'ultimo che ha potuto pubblicare (non tengo conto naturalmente delle traduzioni che si sono moltiplicate nel corso degli anni). Poco sopra ho preso le distanze dalla sua tendenza a tradurre e a ridurre a una morale, o, come si diceva quando Nuccio è entrato all'università, a un messaggio, il significato di un'opera letteraria. Al contrario, uno dei crucci di Steiner, almeno per la sua ricerca quello maggiore, era che la grande letteratura e la grande arte, né più né meno della grande filosofia, non avevano prodotto nessun effetto benefico sui ciechi esecutori del male assoluto della Shoah e che, se c'era, la morale ricavata da tutta quella vita interiore, non era servita niente.

⁷ Ivi, pp. 52, 92-93, 191, 106.

Al problema il volumetto dedica un capitolo della lunga introduzione, «Gli studi umanistici ci rendono più umani?». Con le parole di Steiner, puntualmente citate, vi si prende atto che gli studi umanistici non umanizzano, che le scienze e persino la filosofia possono assecondare la peggiore politica: «Il nazionalsocialismo, il fascismo, lo stalinismo [...] nascono dal contesto [...] dei luoghi eccelsi della civiltà, dell'istruzione, del progresso scientifico e degli sforzi umanitari».⁸ E Steiner non era stato più tenero altrove nei confronti della letteratura e della musica.

D'altronde, per bocca dello stesso intervistatore (con le interviste raccolte dopo il suo saggio iniziale, e con quelle rimaste disperse tra «Corriere della Sera» e «Sette», Nuccio era tornato alle sue origini giornalistiche), il procedimento critico di Steiner sarebbe consistito nel «leggere i testi in profondità», movendo «da una parola o da una frase per poi svelare inediti, e quasi sempre provocatori, cortocircuiti tra scrittura e mondo».⁹ In questo modo, se a essi non la si vuole semplicemente rifiutare, ogni eventuale efficacia pratica di morali o messaggi sarebbe subordinata alla mediazione di un critico, anzi alle diverse mediazioni della critica a seconda dei procedimenti seguiti e dei loro risultati. Della stessa critica in tutte le sue sfumature, chiamandola letteratura secondaria, Steiner stigmatizza l'invadenza e le prevaricazioni, mentre, per lo stesso intervistatore, con l'«assalto più agguerrito» l'intervistato ne esemplifica il «profondo fascino».¹⁰ Anche qui, *chapeau* per l'onestà intellettuale di chi stava contemporaneamente sostenendo l'opposto, pur di mostrare la piena solvibilità morale della letteratura.

C'era un nesso tra la letteratura della morale e la battaglia di Nuccio contro

le pedagogie edonistiche che hanno sfasciato la scuola e l'università, illudendo gli studenti che il sapere si possa acquisire per gioco e non con fatica. Un testo, un quadro, un brano musicale domandano silenzio, concentrazione, dedizione. Solo le «bellezze facili», quelle che non lasciano un segno, possono essere consumate nel rumore e nella distrazione.¹¹

Le bellezze facili, che pure, ha ricordato bene Nuccio, si acquisiscono «per gioco e non con fatica» e «possono essere consumate nel rumore e nella distrazione», sono però quelle che, come invogliano i lettori e ne favoriscono l'apprendimento indiretto e involontario (indolore, stavo per dire), così, grazie alla guida degli insegnanti, esercitano l'attenzione e premiano l'osservazione dello studente, conferendo allo studio il fascino della scoperta personale e integrandolo con la disponibilità della tradizione, o riconducendolo a essa. Se poi la letteratura occupa il posto che ancora le assegniamo, è perché la sua attrattiva principale continua a essere quella della finzione, che invece, subordinata alla morale della favola, sembra perdere ogni valore, la sua libertà d'oscillazione.

⁸ Idem, *George Steiner. L'ospite scomodo*, Milano, La Nave di Teseo, 2022, citt. alle pp. 56-57.

⁹ Ivi, p. 122.

¹⁰ Ivi, p. 81.

¹¹ Idem, *Gli uomini non sono isole. I classici ci aiutano a vivere*, Milano, La Nave di Teseo, 2018, p. 271.

Alle mie fisime, che non sono granché mutate, Nuccio non diede ascolto nel lontano 1999, in Calabria, al cospetto dello stesso Steiner (che vi sarebbe tornato sei anni dopo per ricordare Timpanaro), e mi sarei meravigliato del contrario. Adesso è troppo tardi per dirgli che mi dispiace di averlo corretto allora. Aveva torto, ma stava per dirglielo anche Steiner. Per fortuna però, se io non gli diedi ragione, gliel'hanno data gli allori mietuti e la costernazione generale per la sua scomparsa. A essa mi aggiungo, con il ricordo indelebile della sua gioia di vivere e della sua amicizia. Gliene resto grato.

Isotta Piazza

Gian Carlo Ferretti
Un'eredità raccolta e una mancata

Il 9 dicembre 2022 è venuto a mancare Gian Carlo Ferretti, fine critico letterario e storico dell'editoria italiana tra i più noti e i più prolifici. L'ultimo contributo che ha scritto credo sia stato la *Premessa* alla raccolta di saggi di Alberto Cadioli (*Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*) che Virna Brigatti ed io gli avevamo chiesto, solo pochi mesi prima.¹ In quell'occasione era stato, come di consueto, meticoloso nella comprensione del suo 'mandato' (aveva voluto sapere esattamente di cosa si trattasse, quale dovesse essere il taglio del suo contributo e quanto potesse essere lungo) e puntualissimo nella consegna, ma anche molto generoso nel ritratto dell'amico e collega, ritratto che aveva concluso con queste parole: «E contento e orgoglioso sono altresì, nel rendermi conto che Alberto Cadioli è complessivamente più bravo di me».² Non penso che Ferretti si sottovalutasse, bensì che in quella concessione, oltre all'affetto e ad una sincera stima, egli abbia manifestato la consapevolezza di essere stato e di essere rimasto, nonostante le innumerevoli pubblicazioni scientifiche, un outsider dell'accademia italiana.

Se mi sono dilungata in questo aneddoto è perché l'occasione, qui concessami, di tracciare un ricordo dell'attività critica di Gian Carlo Ferretti, temo si trasformerà in una requisitoria sul senso dell'essere oggi intellettuali, e sul valore di un'eredità di studi che forse, proprio in ragione dell'irregolarità del *curriculum* professionale di Ferretti, rischia di essere prematuramente trascurata.

Ferretti, un curriculum in tre tappe (e due diramazioni)

Prima tappa. Nato a Pisa nel 1930, Ferretti si laureò nel 1952 nell'ateneo cittadino, discutendo una tesi su Vincenzo Monti di cui fu relatore Luigi Russo. Nel memoriale *Una vita ben consumata. Memorie pubbliche e private di un ex comunista* (Aragno, 2001), Ferretti riconosce a Russo («storicista inquieto») «l'assunzione e lo sviluppo di una metodologia tesa a ricostruire la storia unitaria del mondo morale, ideale, poetico di uno scrittore; a storicizzare ogni elemento della sua esperienza (dichiarazioni di poetica, dati biografici, opere minori, epistolari, eccetera); a

¹ Gian Carlo Ferretti, *Un sodalizio. Premessa*, in Alberto Cadioli, *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di Virna Brigatti e Isotta Piazza, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 7-9.

² Ivi, p. 9.

recuperare in una critica integrale poesia e non poesia, purezze e impurità di un testo; a considerare personalità letteraria e personalità civile come aspetti di una stessa personalità che si illuminavano a vicenda, nel quadro di una storia della civiltà».³ Nonostante l'ammirazione reciproca tra allievo e maestro, quando Russo gli propose di tentare la carriera accademica, Ferretti declinò l'invito («facendolo infuriare»⁴), allettato da una professione più interessante e dinamica quale gli parve allora quella del giornalista. Trasferitosi a Milano, per lavorare prima alla rivista mensile *Il calendario del popolo* e poi al quotidiano l'*Unità* (di cui, a partire dal 1958, fu responsabile della terza pagina), si trovò immerso in una città «quasi leggendaria»,⁵ culturalmente molto vivace, sede non solo delle più importanti testate giornalistiche e case editrici, ma anche luogo elettivo di una miriade di intellettuali. Questi anni di giornalismo culturale portarono Ferretti ad avvicinarsi ad alcuni temi e problemi che poi sarebbero rimasti centrali nella sua riflessione come nel caso del «discorso specifico e continuativo sui problemi generali dell'editoria, attraverso servizi, inchieste»,⁶ alcuni dei quali rimasti celebri come quella condotta su *Rinascita*, nel 1967-1968, sul destinatario del lavoro creativo (*Per chi si scrive un romanzo? Per chi si scrive una poesia?*), che coinvolse una nutrita platea di scrittori.⁷ Attraverso la sua attività di giornalista culturale, Ferretti strinse amicizie e relazioni con intellettuali e scrittori di primissimo piano, come Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino, con i quali rimase in contatto per tutta la loro vita: per Pier Paolo Pasolini nutrì una particolare stima letteraria, protrattasi nel tempo, che ha dato vita a innumerevoli contributi, tra cui un lungo e articolato saggio incluso nel suo primo libro a stampa, *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini* (Roma, Editori Riuniti, 1964), poi la monografia interamente dedicatagli nel 1976, *Pasolini. L'universo orrendo* (Roma, Editori Riuniti), *L'ultima intervista di Pasolini*, con Furio Colombo (Roma, Avagliano, 2005), sino al libro pubblicato nel 2022, *Pasolini personaggio. Un grande autore tra scandalo, persecuzione e successo* (Novara, Interlinea). Anche a Calvino Ferretti ha riservato importanti studi (*Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista (1945-1985)*, Roma, Editori Riuniti, 1989 e *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Manni, 1997), ma di quella relazione colpisce oggi soprattutto il confronto culturale continuativo e paritetico (documentato dai numerosi scambi epistolari) che essi intrattennero per più di vent'anni, dalla fine dagli anni Cinquanta sino agli anni Ottanta. A caratterizzare questa prima stagione di studi è il coraggio di spingersi «al di là di quegli autori (da Moravia a Vittorini a Pavese) che per diverse ragioni hanno

³ Gian Carlo Ferretti, *Una vita ben consumata. Memorie pubbliche e private di un ex comunista*, Torino, Aragno, 2001, p. 31.

⁴ Ivi, p. 39.

⁵ Ivi, p. 49.

⁶ Gian Carlo Ferretti, *Racconto di una vocazione*, in *Il marchio dell'editore. Libri e carte, incontri e casi letterari*, Novara, Interlinea, 2019, pp. 9-45, la citazione alle pp. 12-13.

⁷ Altrettanto significative furono l'inchiesta condotta, nell'ottobre del 1962 e apparsa su l'*Unità*, sul boom del libro, quella del gennaio 1964 sull'avvenire del libro e quella del 1966 sul libro economico.

dominato e dominano le bibliografie di questi anni [...], e che sono ormai collocabili in una prospettiva storico-critica abbastanza precisa». ⁸ Ferretti, invece, preferì occuparsi degli scrittori coevi in via di affermazione, ovvero di quelli già sottoposti alla sua indagine letterario-giornalistica, divenuti nelle monografie oggetto di riflessioni molto più articolate, capaci di coniugare il tratto della militanza (già caratterizzante gli articoli) e quello del rigore metodologico. Punto d'approdo di questa prima stagione è il libro *La letteratura del rifiuto* (Milano, Mursia, 1968, poi riproposto, nel 1981 in una seconda edizione accresciuta con il sottotitolo *e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*), in cui Ferretti traccia una vasta mappa letteraria di narratori e poeti (da Pavese a Vittorini, Sereni, Roversi, Giudici, Raboni) indagati (oltre che nella loro poetica) nella relazione che essi intrattennero con l'industria culturale. Anche Calvino rimase colpito da questo saggio, e gli volle dedicare una lunga lettera di commento: «Ho letto le parti riguardanti Pasolini, che resta sempre il tuo cavallo di battaglia, perché certo in lui il confronto tra l'ideologia esplicita e quella implicita dà più risultati», ⁹ ma anche il quadro generale tracciato da Ferretti sembra convincere l'autore: «la [...] storia forse per la prima volta in questo tuo libro è impostata con delle categorie (storico-politiche oltreché letterarie) che spiegano cos'è successo». ¹⁰

Seconda tappa. Nel 1968 Ferretti lasciò l'impegno giornalistico presso l'*Unità* ¹¹ e dopo una parentesi come redattore per la rivista *Tempo medico*, entrò nella casa editrice Editori Riuniti, dove nel 1976 gli fu offerto di inaugurare e dirigere una nuova sede milanese (a fianco della storica sede romana). La possibilità di guardare dall'interno dell'officina editoriale quei meccanismi che lo avevano sempre interessato, rinvigorì la specificità anche del suo lavoro di studioso. Proprio in questi anni, infatti, Ferretti pubblicò due tra i suoi più importanti lavori critici: *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia* (Torino, Einaudi, 1979, poi nuova edizione Milano, il Saggiatore, 1994, con il sottotitolo *Editoria, informazione e critica libraria in Italia dagli anni cinquanta agli anni ottanta*), e *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"* (Bari-Roma, Laterza, 1983, 1994 ² e riproposto più recentemente da Milano, Ledizioni, 2019). Il nucleo fondativo di questa stagione di studi va individuato nella necessità, già chiaramente avvertita da Ferretti nel contesto degli anni settanta e dei primi anni ottanta, di «mettere concretamente in discussione la equivoca separatezza di fondo (l'«indipendenza» o «autonomia» illusoria o presunta) che caratterizza il rapporto tra l'editoria borghese e

⁸ Gian Carlo Ferretti, *Nota introduttiva*, in *Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 9.

⁹ Lettera di Italo Calvino a Gian Carlo Ferretti, Parigi 3 febbraio 69, in *Calvino. Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1027-1029, la citazione a p. 1029.

¹⁰ Ivi, p. 1027.

¹¹ «Un redattore dell'*Unità* aveva nel suo lavoro quotidiano più margini di iniziativa e di discussione di quanti ne avesse un redattore del *Corriere della Sera*. Ma non mancavano certamente i condizionamenti e le censure [...], che mi portarono nel 1968 ad abbandonare il giornale» (G.C. Ferretti, *Racconto di una vocazione*, in *Il marchio dell'editore* cit., p. 15).

la critica e intellettualità nel suo complesso».¹² Viceversa, secondo Ferretti, industria editoriale, critica letteraria e organizzazione del lavoro intellettuale sono tutti direttamente connessi con i processi di produzione e distribuzione culturale, e interconnessi tra loro in un rapporto di trasformazione reciproca che non può essere negato quanto, piuttosto, indagato. Questa prima e seconda fase, dunque, hanno molto in comune: in entrambe Ferretti si propose ad un pubblico di addetti ai lavori, ma anche ad un pubblico più vasto e generalista, attraverso affondi militanti e a tratti polemici che, non a caso, sollevarono dibattiti e questioni rimaste sino a quel momento nell'ombra. Eppure nell'intento comune ad entrambe le stagioni di legare (rivisitando lo storicismo di Russo) indissolubilmente letteratura e società, possiamo riconoscere anche una svolta nel fatto che il confronto prioritario della prima stagione è rappresentato da letteratura e ideologia (ma anche più concretamente letteratura e politica), mentre nella seconda stagione la letteratura viene indagata a partire dal suo rapporto ambivalente, contraddittorio ma ormai ineludibile, con l'industria culturale. *Terza tappa.* Chiusa la stagione giornalistica e quella editoriale, nel 1987 Ferretti entrò, dalla porta principale, nell'accademia italiana, assumendo il ruolo di professore ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea alla Facoltà di Magistero della Sapienza di Roma (poi passata all'Università degli Studi Roma Tre). Questo ingresso non fu repentino, bensì preparato da Ferretti attraverso il conseguimento, nel 1971, dell'abilitazione alla libera docenza cui era seguita una proficua collaborazione con la cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea di Sergio Antonielli, presso l'Università degli Studi di Milano. Memorabile, degli anni milanesi, rimase un seminario su Pier Paolo Pasolini in cui fu invitato lo stesso scrittore, a riprova del fatto che l'ingresso in accademia non mitigò lo spirito militante né modificò l'orientamento dei suoi studi. Dopo il pensionamento, accettò l'invito dell'Università di Parma a proseguire l'attività di didattica universitaria, con contratti d'insegnamento di Letteratura italiana contemporanea e sistema editoriale (2004-2009) cui seguì una collaborazione con il Laboratorio di editoria dell'Università Cattolica di Milano, diretto da Roberto Cicala.

In questi anni di studio e docenza, Ferretti pubblicò una molteplicità di studi che potremmo (a posteriori) dividere in tre direttive prioritarie: da una parte possiamo annoverare i saggi dedicati ad autori italiani, tra cui ricordiamo, ad esempio: *Ritratto di Gadda* (Roma, Laterza, 1987), *L'infelicità della ragione nella vita e nell'opera di Vitaliano Brancati* (Milano, Guerini e associati, 1998), *La morte irridente. Ritratto critico di Luciano Bianciardi uomo giornalista traduttore scrittore* (Lecce, Manni, 2000), *Volponi personaggio di romanzo. Con tre testi inediti*, con Emanuele Zinato (Lecce, Manni, 2009). All'inizio degli anni Novanta, Ferretti inoltre cominciò a tratteggiare il lavoro critico-editoriale di alcuni tra i più importanti letterati editori della scena nazionale. Benché questa fortunata espressione sia debitrice del saggio di Alberto Cadioli, pubblicato nel 1995 (intitolato, appunto, *Letterati editori*), la prima

¹² G.C. Ferretti, *Il mercato delle lettere* cit., p. 13 (la citazione è tratta dalla 1ª edizione).

monografia in tal senso è quella di Ferretti, *L'editore Vittorini* (Torino, Einaudi, 1992), cui ne sarebbero seguite numerose altre dopo: *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni* (Milano, Il saggiautore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999), *Giorgio Bassani editore letterato*, con Stefano Guerriero (Lecce, Manni, 2001). *Storia di un editor. Niccolò Gallo* (Milano, Il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2015), *L'editore Cesare Pavese* (Torino, Einaudi, 2017). Direttamente imparentato con questo filone di studi vi sono le monografie dedicate alla ricostruzione di tasselli di storia editoriale italiana come, ad esempio, *La lunga corsa del Gattopardo. Storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo*, (Torino, Nino Aragno, 2008), *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi* (Milano, Bruno Mondadori, 2012), *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, con Giulia Iannuzzi (Roma, Minimum fax, 2014), *Il marchio dell'editore. Libri e carte, incontri e casi letterari* (Novara, Interlinea, 2019), cui possiamo aggiungere due fondamentali ricostruzioni di ampio respiro come *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003* (Torino, Einaudi, 2004, 2007²), e *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet, 1925-2009*, con Stefano Guerriero, (Milano, Feltrinelli, 2010). *Il libro che mancava*. Infine, vorrei porre l'attenzione sul volume *L'altra Italia del "Politecnico" di Vittorini. Attraverso la posta dei lettori*, pubblicato da Novara, Interlinea nel 2021, scritto da un Ferretti ultranovantenne e concepito con una lucidità e un acume esemplari. Nella vasta bibliografia dedicata a Vittorini e al Politecnico, Ferretti è riuscito infatti ad individuare e a colmare un vuoto critico, gramscianamente rappresentato dalla ricerca di chi fossero davvero i lettori di questa rivista e dall'analisi di come essa abbia concretamente inciso nella società italiana, attraverso un ricco e proficuo dialogo con il pubblico dei destinatari. *Il percorso abbandonato*. Da un articolo dedicato a Ferretti, recentemente pubblicato da Cadioli,¹³ vengo a sapere che Pier Paolo Pasolini, colpito dall'avvenenza del critico e amico, gli aveva proposto di lavorare come attore all'interno di un suo film, ma poi, vista la sua scarsa attitudine per la recitazione, aveva subito cambiato idea. Se fosse andata altrimenti, avremmo avuto l'ennesimo attore italiano, ma ci saremmo persi tanti libri fondamentali.

L'eredità intellettuale: un bilancio problematico e autocritico

Ragionando ora in termini generali sulla produzione critica di Ferretti potremmo individuare un primo fil rouge nella predilezione per autori solo apparentemente diversi tra loro, come Pasolini, Volponi, Roversi, Brancati, ma in realtà affini per la condivisione di una produzione letteraria «conflittuale, problematica, *impura*: una letteratura turbata, insofferente o armata nei confronti del mondo, e fondata sulla

¹³ Alberto Cadioli, *Gian Carlo Ferretti. Critico letterario e storico dell'editoria*, in «Charta», n. 181, aprile-maggio 2023, pp. 28-35.

capacità di vivere fino in fondo con lucida consapevolezza il rapporto con *l'altro da sé*, e le contraddizioni e crisi che ne derivano». ¹⁴ A questo primo nucleo autoriale occorre aggiungere anche Vittorini, Calvino e Sereni, tutti indagati da Ferretti ponendo una precipua attenzione «per il ruolo sociale e politico» da essi ricoperto, all'interno di una vasta e ricorrente analisi incentrata sul «rapporto tra scrittore e società, letteratura e mercato». ¹⁵

Accanto a questo nucleo, vi è poi la schiera di studi dedicati alla storia dell'editoria e ai suoi protagonisti, grazie ai quali Ferretti è diventato un punto di riferimento imprescindibile per questa disciplina, tant'è che numerose espressioni da lui coniate (come, ad esempio, “editori protagonisti” e “protagonisti nell'ombra”) sono entrate nel fraseggio storico-critico degli addetti ai lavori. Questa produzione è senza dubbio la parte d'eredità intellettuale che ha avuto più successo in termini di orientamento metodologico, al punto che oggi nessuno degli studiosi di storia dell'editoria letteraria italiana può prescindere dalla conoscenza (e influenza) di questi lavori. Anche *Il best seller all'italiana*, del 1984, è stato un libro molto fortunato e, tuttavia, questa pubblicazione (e forse l'intera stagione di studi cui appartiene) ha corso in passato il rischio di essere fraintesa così come corre oggi il rischio di essere prematuramente trascurata. Se l'espressione *best seller all'italiana* è rimasta in uso per stigmatizzare opere costruite a tavolino per intercettare un vasto pubblico, nell'accezione originaria, invero, Ferretti non si scaglia tanto contro l'ingresso della narrativa italiana nella moderna industria editoriale europea, quanto piuttosto sulla scelta *all'italiana* di occultare quell'ingresso attraverso il blasone della tradizione, puntando su formule già collaudate che si esauriscono velocemente e su autori che vengono marginalizzati dal pubblico, già a partire dai primi anni Ottanta, grazie al successo delle più spregiudicate politiche letterario-editoriali americane. La sua poliedrica analisi, fatta di autori e di opere, di editori italiani e di strategie editoriali, di critici più o meno funzionali al mercato, di dati di vendita, di movimenti letterari e stagioni della letteratura, non può essere dunque banalmente ricondotta sotto le insegne, oggi *démodé*, della sociologia della letteratura (come spesso accade), ma andrebbe letta e riproposta come un modello di militanza critica tanto più efficace e necessaria quanto più industrializzata appare oggi la nostra letteratura. Se, infatti, la declinazione storicista della prima stagione, alla luce del crollo delle ideologie politiche, potrebbe risultare scarsamente produttiva per indagare la *letteratura circostante*, il serrato confronto tra letteratura e industria culturale, alla base della seconda, dovrebbe rappresentare un modello ineludibile per gli studi dedicati alla contemporaneità.

Nel tentativo di stilare un bilancio sull'eredità intellettuale di Ferretti, non credo sia improduttivo chiederci perché i lavori chiaramente riconducibili entro la disciplina della storia dell'editoria (scritti per altro negli anni in cui Ferretti ebbe una cattedra universitaria) abbiano avuto tanto successo e visibilità, mentre la stagione critica

¹⁴ G.C. Ferretti, *Una vita ben consumata* cit., p. 32.

¹⁵ Ivi, p. 33.

precedente in cui Ferretti tentò la strada di una nuova forma di militanza (senza per altro essere più iscritto nel circuito del giornalismo culturale né, ancora, in quello accademico) rappresenti oggi la parte di eredità più difficile da accogliere.

Questo rischio da un lato, forse banalmente, mi induce a chiedermi quanta parte di un'eredità intellettuale possa sopravvivere, nella critica e nell'accademia italiana, al di là delle scuole, dei gruppi di lavoro, delle relazioni intellettuali istituzionalizzate. Gian Carlo Ferretti è stato anche professore universitario, ma, avendo egli sperimentato una pluralità di altri lavori intellettuali, temo possa pagare oggi il suo approdo tardivo e il fatto di non avere lasciato allievi arruolati in accademia, con una mancata valorizzazione della sua eredità. Oltre alle condizioni oggettive del suo percorso professionale, a rendere Ferretti un outsider ha indubbiamente collaborato anche il suo habitus mentale: commentando la direzione storico-editoriale intrapresa ad un certo punto della carriera e poi mai più abbandonata, Ferretti ne ha individuato il motivo nella particolare soddisfazione, ricavata in questo ambito, per il proprio «gusto della scoperta [...], da sempre esercitato in vario modo nell'insieme del mio lavoro», come se dismessi gli abiti professionali del giornalista egli non avesse però mai davvero abbandonato il gusto dell'inerpicarsi in un «fitto bosco pieno di sorprese, di sentieri appena tracciati o ancora da tracciare».¹⁶

Dall'altro lato, la situazione descritta mi sprona a ragionare sulla parzialità del nostro ruolo, sempre più accademico e meno militante o militante ma con meno mordente e senza spazi pubblici per esserlo, ruolo divenuto ancora più asfittico da quando la logica dell'Abilitazione Scientifica Nazionale, rigorosamente vincolata a specifici settori scientifico-disciplinari, reprime sul nascere ogni indirizzo di lavoro spurio che prescindano dagli steccati codificati. Insomma, rispetto alla varietà delle professioni intellettuali sperimentate con successo e con soddisfazione da Gian Carlo Ferretti tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, mi chiedo quali opportunità concrete potrebbero offrirsi oggi ad un giovane Ferretti per coltivare un discorso critico di ampio respiro. E, postulato che la professione accademica sia ancora una delle (poche) rimaste in tal senso, mi chiedo se sia giusto accettare di inscrivere l'attività di ricerca in logiche più burocratiche che scientifiche. Se un giovane Ferretti bussasse oggi in università, giudicandola l'unico/l'ultimo spazio di ingaggio intellettuale non estemporaneo né effimero, temo infatti che sarebbe l'università a sbarrargli la strada, perché troppo ibrido, troppo militante, troppo all'avanguardia e recalcitrante agli steccati. Questa situazione accademica ha delle ripercussioni sul piano scientifico, laddove è andato istituzionalizzandosi un racconto del Novecento attraverso due distinte narrazioni: quella editoriale (dei numeri e delle case editrici), afferente ad un determinato settore scientifico-disciplinare, e quella letteraria (delle opere e degli autori), riconducibile ad un altro settore. Rimane così ancora in parte da percorrere una terza ipotesi di narrazione del Novecento letterario italiano (che era quella avviata da Ferretti) che metta in relazione l'alternarsi delle stagioni letterario-editoriali e quella

¹⁶ G.C. Ferretti, *Racconto di una vocazione* cit., p. 22.

dei movimenti culturali, che legga le opere insieme alle contingenze che le hanno prodotte, che consideri l'industria editoriale un ingranaggio ineludibile della tradizione novecentesca.

Accettare l'eredità di Ferretti significa allora mettere in discussione l'*habitus* accademico e i suoi peccati e riaprire l'ipotesi di una critica impura e combattiva che torni ad appropriarsi di un mandato di politica culturale.

al presente

Il Romanzo della Nazione
di Maurizio Maggiani

a cura di
Giuseppe Lo Castro e Chiara Portesine

Chiara Portesine

Premessa

Inventare la Storia, rivoluzionare le storie

Per fare un romanzo ci vuole una nazione, potremmo canticchiare come motivetto da narratologi militanti; ma vale anche il ritornello contrario? I romanzi possono (ancora) costruire dei progetti di democrazia attiva?

Nella rubrica «al presente», *Il Romanzo della Nazione* di Maurizio Maggiani, pubblicato da Feltrinelli nel 2015 e vincitore del premio Elsa Morante per la narrativa, è stato accerchiato da quattro voci (e metodologie) felicemente complementari: tre ascrivibili al campo della critica letteraria (Alessio Giannanti, Erminio Risso e Giuseppe Lo Castro) e una a quello della filosofia politica (Gianfranco Ferraro). Tra le opere di Maggiani, la scelta non è ricaduta sul libro di maggiore impatto mediatico (*Il coraggio del pettirosso*, 1995) né, cronologicamente, sull'ultimo uscito (*L'eterna gioventù*, 2021). Abbiamo ritenuto, infatti, che *Il Romanzo della Nazione* fosse il libro più 'discutibile' di Maggiani, per la sua capacità di farsi, letteralmente, 'generatore di discussioni', plurali e urgentemente attuali. La rubrica è arricchita, inoltre, da una piccola silloge di Maggiani fotografo, volta a illustrare alcuni episodi familiari del *Romanzo della Nazione*, e già edita a corredo di un suo antefatto narrativo di scarsa circolazione, *Basta, davvero*.¹ A riprova di un'attenzione della grande critica verso l'opera di Maggiani ripubblichiamo anche due saggi esterni al dibattito promosso da «Oblio»: un contributo inedito di Carlo Alberto Madrignani, presumibilmente il frutto di un discorso pronunciato a Pisa in occasione di una presentazione pubblica del secondo romanzo di Maggiani (*Vi ho già tutti sognato una volta*, 1990);² in quella circostanza a promuovere Maggiani era intervenuto anche Remo Ceserani, già attento scopritore dello scrittore e recensore sulla «Talpa libri» del «Manifesto» di *Mauri Mauri* il 13 aprile del 1989. Di Ceserani riproponiamo qui uno dei suoi ultimi interventi, dedicato proprio al *Romanzo della nazione*, una recensione scritta a caldo e uscita nel supplemento «Alias Domenica» del «Manifesto» il 27 settembre del 2015.³ Oltre al ruolo di fedele fiancheggiatore

¹ M. Maggiani, *Basta, davvero*, Milano, Telecom Italia, 2006, ora riedito: Roma, Abbot, 2022. Ringraziamo Maurizio Maggiani per la gentile concessione delle fotografie.

² Ringraziamo gli eredi di Carlo Madrignani per la per la gentile concessione dell'inedito, un dattiloscritto con correzioni autografe.

³ La recensione è consultabile anche nell'«Archivio» digitale del «Manifesto», all'indirizzo: <https://ilmanifesto.it/maggiani-scogli-della-storia-e-scogli-del-romanzo> (ultimo accesso: 13.11.2023). Ringraziamo le eredi per la gentile concessione del testo.

critico di Maggiani,⁴ Ceserani diventerà addirittura una delle comparse anonime del *Romanzo* – ossia l'«importante studioso della letteratura» che, verso il finale del libro, porterà il caso-Maggiani a «un convegno di quelli dove è invitata solo la crema» (p. 274), presentandolo come un esempio di romanziere postmoderno ma affezionato alla realtà.

Tralasciando per il momento Ceserani e Madrignani, a una lettura incrociata degli altri quattro interventi sorprende il ritorno degli stessi temi e, addirittura, delle stesse citazioni. L'iterazione si rivela pienamente compatibile con un romanzo che insiste sugli elementi primari del narrabile (dalla famiglia alla memoria, dalle lotte al sogno immobile del paesaggio). Gli stessi *Leitmotive*, però, interrogati da lettori diversi, hanno dato risposte effervescentemente diverse, a partire dalle maiuscole del titolo (*Romanzo e Nazione*), interpretate come un recupero «ironico» degli ideali ottocenteschi oppure, all'opposto, come un loro «ambizioso» rilancio in età contemporanea.

Il *Romanzo della Nazione* racconta la saga dei socio-economicamente sommersi, di chi si è trovato «dalla parte infetta del destino» (p. 266), per le oscure colpe (del capitale) dei padri. Come sottolinea Riso, quest'opera porta avanti una riflessione sull'oralità e sulla polifonia inaugurata nel *Coraggio del pettirosso* (1995) e nella *Meccanica celeste* (2010). L'importanza attribuita alla dimensione orale, tuttavia, non si trasforma mai in un virtuosismo dialettale o tardo-neorealista. Al contrario, Maggiani si prende cura dell'alterità linguistica dei suoi personaggi: l'io narrante, per quanto «esorbitante e narcissico», si scioglie nelle storie dei suoi personaggi, facendo passare il megafono dell'enunciazione tra i cortei e i cortili.

Attraverso il punto di vista della madre Adorna, che diffida delle «busie» romanzesche del figlio, Maggiani elabora, secondo Riso, una «teoria della letteratura come bugia, come falso programmatico che però ci parla – e strettamente – della realtà». Insomma, una bugia a fin di bene – e a fin di mondo. Anche per Lo Castro il romanzo di Maggiani vuole essere un «saggio» – di certo non un paper accademico ma un romanzo-manifesto, in cui documento, archivio e *novel* si scambiano incessantemente i ruoli.

Oltre all'orizzonte polifonico e metaromanzesco, gli interventi si concentrano sulle possibili sovrapposizioni tra l'identikit del narratore e quello di Maggiani. Secondo Lo Castro, il libro non può considerarsi propriamente «autofiction o biofiction»

⁴ Ceserani, oltre a *Màuri. Màuri* (1989) (*Mauri e sirene. L'ultimo Maria Corti e un esordio*, «Il Manifesto», 13 aprile 1989), aveva recensito: *Felice alla guerra* (1992) (sia in *Proposte di lettura*, «L'Immaginazione», 95, aprile 1992, p. 10, che in *Parvenze di guerra vissuta nel golfo della Spezia*, «Il Manifesto», 15 gennaio 1992), *Il coraggio del pettirosso* (1995) (*Mille anni di solitudine*, «Il Manifesto», 23 marzo 1995) e *La regina disadorna* (1998) (*Genova dissolta nell'oceano*, «Il Manifesto», 12 settembre 1998, supplemento di «Alias Libri»). Il critico, inoltre, aveva citato *Mauri Mauri* in una rassegna di romanzi (*Gli anni settanta nel romanzo*, «L'Indice dei Libri del mese», VII, 2, 1990, p. III) e aveva proposto Maggiani in una ricognizione sulla narrativa contemporanea (*Maurizio Maggiani, in ...«una veritade ascosa sotto bella menzogna»... Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart*, a cura di H. Felten e D. Nelting, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000, pp. 109-118), attestandosi tra i promotori più fedeli e attenti dell'opera di Maggiani. Per orientarsi nel lungo inventario dei saggi pubblicati da Remo Ceserani, cfr. la *Bibliografia delle opere di Remo Ceserani 1958-2017*, curata da Stefano Lazzarin e disponibile sul sito dell'editore Mucchi: <https://www.mucchieditore.it/images/Extra/BibliografiaCeseraniLazzarin.pdf> (ultimo accesso: 13.11.2023).

perché «l'io che narra non parla di sé [...], piuttosto ci mette a parte di un progetto irrisolto» – e che appartiene, peraltro, alla storia plurale di una collettività. E però nella lettura di Giannanti, il Maggiani del *Romanzo della Nazione* spingerebbe in avanti una certa «tendenza all'autobiografismo», endemica (apparentemente) a tutte le sue prove narrative: «in questo romanzo, più che negli altri, l'io narrante corrisponde con l'autore empirico». La forte convinzione nella reversibilità tra *fiction* e autobiografia conduce Giannanti a soffermarsi sul rapporto di Maurizio con i suoi genitori, in un viaggio destinato a tornare, inesorabilmente, alla geografia e al linguaggio dell'infanzia contadina. Attraverso la focalizzazione sul nucleo familiare, Giannanti colloca il rapporto di Maggiani con la storia e con le tante singole storie, così amplia l'orizzonte autofinzionale di partenza, offrendo una decodifica complementare a quelle di Risso e Lo Castro. Per quest'ultimo, inoltre, la ricezione collaborativa del pubblico è prioritaria rispetto a qualsiasi questione autoriale: *Il Romanzo della Nazione* si costruisce, infatti, «in un dialogo col lettore anche sul proprio farsi», nonché sul proprio disfarsi o auto-intrappolarsi nei vicoli ciechi delle storie.

Alla dimensione narratologica e stilistica si aggiunge, con l'intervento di Ferraro, una riconfigurazione filosofica del libro. L'analisi di Ferraro parte, infatti, dal concetto di «spiritualità politiche» formalizzato da Michel Foucault a partire dagli anni Settanta. Il legame tra la filosofia politica e la prassi romanzesca è dato dall'esempio di Mazzini e dalla sua forte «vocazione al martirio politico». Del resto, gli incontri tra Maurizio e il padre hanno luogo in un ricovero per anziani chiamato, significativamente, “Giuseppe Mazzini”. Nel finale dell'intervento, Ferraro ribadirà come Mazzini e Garibaldi siano stati gli «spettri che hanno continuato ad aleggiare nelle epoche a venire», nonché i Lari familiarmente collettivi delle comunità di Maggiani.

Per Ferraro, la generazione che ha combattuto la Resistenza è, invece, una «mancata costruttrice di Nazioni». Il romanzo e la poesia hanno rappresentato la redenzione compensatoria e il «rifugio naturale» di un'intera collettività. Il *Romanzo della Nazione* si converte, così, nel «romanzo dei costruttori della nazione», potentemente minuscolo e risarcitivo. Scrivere «permette a chi legge di tornare dove non si è mai stati»: il romanzo nasce un attimo dopo che la nazione non è stata costruita, trasformando le macerie in nuove fondamenta abitabili.

Pur nella diversità (a tratti battibecante, a tratti sintonica) delle prospettive, tutti e quattro i critici hanno dedicato alcune righe all'interpretazione dell'aforisma «VIVERE DI SOGNI È UN'UTOPIA», pronunciato da Dinetto (p. 90) e destinato a ritornare, come un ritornello apoditticamente maiuscolo, in tutto il romanzo. Per Risso, infatti, «qui sta il cuore della narrazione» giacché, se una vita di sogno somiglia pericolosamente a un'utopia, «senza sogni di costruzione e mutazione delle condizioni materiali non si vive, si esiste solamente». Analogamente, per Lo Castro «un mondo senza sogni è un mondo senza vita», giacché la storia è fatta anche di progettazioni favolose e di visionarie ideologie. Per Ferraro, la frase risuona «quasi enigmatica», scissa tra un

significato positivo e «desiderabile» e un risguardo negativo («vivere di sogni» implica uno scollamento tra pensiero rivoluzionario e realtà). Nell'intervento di Giannanti, lo slogan, diventato il «laconico testamento del padre», dischiude l'«utopia necessaria» della letteratura, il messaggio che ratifica l'incontro tra la storia e la sua messianica attesa.

Passando, invece, ai due interventi che fanno da cornice storica alla rubrica, bisogna precisare che, nel caso di Madrignani, non si tratta di una recensione o di un commento specificamente rivolto al *Romanzo della Nazione*. Anzi, la visione di Madrignani, avendo presenti soltanto i primi due romanzi, sarà da considerare necessariamente parziale e angolata. A Madrignani interessava fornire un affresco del «fitto bosco e sottobosco» della narrativa contemporanea, da Andrea De Carlo al Malerba di *Fuoco greco*. Rispetto alla generazione dei giovani scrittori, Maggiani si muoveva in bilico tra la qualità dei tempi e una marcata (e immunizzante) originalità. Nonostante alcune «tare» generazionali (in particolare, il ripiegamento su una prosa classificabile come manierista o tardo-gaddiana), Maggiani resta comunque uno «scrittore 'sano' che usa il linguaggio come un gioco serio e laborioso».

Nel *Romanzo della Nazione*, rispondendo alle accuse mosse da «un pezzo grosso, un vero mito per tutti i convenuti» al convegno (p. 278) (ossia Nanni Balestrini), Maggiani potrebbe aver fatto tesoro di alcune critiche di Madrignani, difendendo, ma anche argomentando meglio, la propria postura autoriale. Maggiani, infatti, rivendicherà di aver inserito in un romanzo scritto nel 1994 la parola «uccelletto» – che, svela sardonicamente Maggiani rispondendo a Balestrini (e, forse, allo spettro di Madrignani), non proviene né da Petrarca né dal «poetese» ottocentesco ma, più prosaicamente, dalla «canzone del cacciatore» che gli cantava il padre la sera.

Per concludere con la recensione di Ceserani, sulle pagine del «Manifesto» il critico parla di un'«oralità istintiva musicale», per cui la prosa di Maggiani sembra sgorgare naturalmente «dal mondo contadino delle veglie nelle stalle o dai primi anni della radio quando le famiglie la sera si riunivano attorno all'apparecchio». Questa apparente ingenuità timbrica viene bilanciata da un avvicinarsi di momenti metanarrativi in cui «vien fuori nientemeno che una teoria del romanzo» – non il romanzo realistico «ben fatto», borghesemente in giacca e cravatta, ma un «romanzo generoso», vestito con i panni della realtà. Ceserani si concentra poi sul personaggio della nonna Anita, la cui attitudine verso il mondo spiega «fin troppo bene», per sineddoche, le difficoltà che «ha avuto l'Italia nel costruirsi una nazione» nonché «l'inevitabile sconfitta di chi pretende di scrivere il Romanzo della Nazione, il Buddenbrook o l'Underworld della Val di Magra». Nonostante la moltiplicazione ennesima dei piani, il romanzo mantiene un «elemento strutturale forte, e al tempo stesso ambiguo», in una coerenza macrotestuale garantita, per paradosso, dalla sua stessa dispersione. Il romanzo di Maggiani, infatti, racconta il «fallimento della costruzione», fondandovi la propria sintassi nonché l'organicità del sistema millepiani dei personaggi. Lo stile si salda alla storia e la digressione diventa «sul piano della forma narrativa, il correlativo oggettivo di una vicenda storico-politica

come quella italiana»: una disseminazione di regioni-storie, unite nella loro separatezza. Lo scacco del racconto, la coazione a intrecciare pazientemente le vicende nonostante il ‘cattivo fine’ a cui sono condannate, è il vero motore del romanzo.

E proprio sulla costruzione ‘propulsivamente fallimentare’ delle storie (e della Storia) si concentrano i quattro interventi della rubrica. Potremmo chiederci conclusivamente se si assista a un rinnovato bisogno di utopie in questo presente post-pandemico e belligerante, in cui la guerra e lo spettro nero dei fascismi (uniti alla ‘nuova’ apocalisse antropocenica) non sono scheletri nell’armadio della storia ma nudo presente. Proprio il presente, questo «attimo grandemente incasinato» in cui «a saperci frugare ci si trova tutto» (p. 201), è il mezzo di contrasto di ciascun romanzo che voglia sognarsi come storico. Maggiani, come Fatima, è un «collezionista di facce» (p. 207) – non solo dei suoi personaggi ma anche dei lettori che si affacciano, con le proprie storie più o meno maiuscole, in questo *re-enactment* romanzesco della storia d’Italia. Per alcuni, la Resistenza è un modellino dai colori sbreccati, ereditato dalle cantine di qualche nonno, per altri sarà materia dell’interrogazione inflitta dall’ennesimo supplente precario.

Come si insegna a generazioni ‘senza storia’ che cos’è una Nazione? Certamente, raccontando le avventure dei «coltivatori di archivi», come Nino (p. 216) o come quell’«aggiustatore universale, enciclopedia ambulante dell’arte operaia» di Farnocchia Onelio (p. 244), oppure ancora mostrando le fotografie di quelle eroine che avevano addirittura «il fisico di una costruttrice di popoli» (p. 175): documentando le gesta dei “documentatori di passato”, insomma. Ma anche ricordando la sua possibilità futuribile di tornare, nel bene o nel male, a essere il presente di qualcuno (e, quindi, di tutti).

Il *Romanzo della Nazione* dischiude uno strano, e mai retorico, effetto-di-presente, una sincronicità delle epoche storiche in cui ai «lampi dell’Ottocento» e ai «primi bagliori del Novecento» (p. 235) potremmo oggi aggiungere, con timido coraggio, gli spifferi degli anni Duemila. In questo *panopticon* dei secoli, se qualche voce può ancora parlare, e parlare di noi, non sarà nemmeno un romanzo ma il canto senza genere delle nostre, inermi, collettive quotidianità: «perché siamo già troppo vecchi, questa è la verità. E le carte non ci renderanno liberi perché le carte non cantano più per noi» (p. 217). La Storia, la famiglia, il mondo contadino, l’amore e il tempo: «è proprio vero che non è cambiato un cazzo» (p. 286) e le duecentonovantacinque pagine di Maggiani costruiscono e falliscono per un solo obiettivo: «dire che la storia non finisce mai» (p. 295).

Erminio Risso

Un libro per una nazione che forse non esiste:
Il Romanzo della Nazione

Non appena si ha nelle mani questa fatica narrativa di Maggiani, pubblicata nel 2015, si ha l'impressione, fin dalle maiuscole nel titolo, di un libro scritto più che per una nazione che non esiste, per quella che avrebbe potuto essere, in nome di una trasformazione in senso fortemente democratico, in un nuovo equilibrio tra democrazia diretta e rappresentativa; quasi immediatamente, però, questo pensiero tanto amaro quanto reale, perché vera presa di coscienza della 'verità effettuale', viene scacciato e tenuto a bada dalla voce narrante che prende la parola con forza e decisione, per riprendere il discorso da dove era terminato *Meccanica celeste* (2010). Lo fa affrontando, anche direttamente e di petto, tutte quelle questioni, formali e contenutistiche, che *Meccanica celeste* aveva lasciato in una zona d'ombra oppure in sospeso, nel non-detto e ai margini, anche perché lì l'impianto formale e la storia ne impedivano il trattamento in maniera efficace. La potenza di questa parola è contenuta nella sua oralità, che non consiste solamente nella riproposizione di modi e moduli tipici del parlato e del narrato delle 'classi subalterne' – in Maggiani il termine indica un insieme ricco, plurale ed eterogeneo di gruppi sociali, non limitandosi certamente alla classe operaia e al proletariato, se vogliamo indicarli diversamente sono quelli che lottano per liberarsi da un dominio e conquistare un mondo –, ma soprattutto nell'essere una parola che si fa carne e che si fa corpo. Del resto, Maggiani ha affermato in più occasioni che i romanzi non si fanno con i documenti, ma si fanno con le voci, e queste voci sono corpo e carne appunto, perché sono le vite di chi solitamente non ha parola nel tempo che gli è dato da vivere e non ha cittadinanza nello spazio che abita, ma che dal 1943 al 1989 – diciamo qui due date emblematiche – ha comunque cercato di ottenerla e di cambiare il mondo. Se sul versante della polifonia, della ricchezza di storie, *Il Romanzo di una Nazione* pare rimandare al *Coraggio del pettirosso* (1995), su quello dell'epica sembra fare un passo oltre la *Regina disadorna* (1998). Possiamo rintracciare l'insegna di questa nuova operazione di scrittura in apertura del capitolo 13, dove Maggiani scrive: «La gran parte dei romanzieri difetta in generosità, pensano di avere una limitata disponibilità di tempo e pagine, pensano di dover fare in fretta. Così consumano il loro genio ad architettare meccanismi di straordinaria complicazione perché tutto fili liscio e in fretta fin dove vogliono arrivare. Mai abbastanza lontano, in verità. Mai abbastanza per rendere giustizia di come vanno davvero le cose del mondo degli uomini» (p. 178). Questa non è solo una riflessione critica sullo stato del romanzo e

dei romanzieri in Italia, ma è quasi un urlo, pur se calmo e composto, della realtà e delle cose esistenti che non riescono a stare tutte in un libro dalla struttura tradizionale, dove le storie vengono selezionate e normalizzate: solo l'esplosione polifonica può cercare di rendere conto della complessità. Allora questo gioco a più voci, di continui intrecci e digressioni, nasce da una scrittura che viene plasmata dalla realtà, la qual cosa appunto ci riporta alla mente le due macchine da scrivere del *Coraggio del pettirosso* con tutta la sua carica di romanzo del narratore, che qui ritorna; del resto, anche se in questo caso in una posizione più defilata e di sfondo, i due testi condividono pure la presenza di Ungaretti e del *Porto sepolto*. Tutto questo risponde alle necessità di lasciare la parola a chi per storia e condizione non è mai stata lasciata, tanto che, per forza di cose, Maggiani prende le mosse proprio dai suoi genitori e da alcuni componenti della sua famiglia, scelti come rappresentanti esemplificativi di questo universo e di questa situazione. La scelta di giocare la propria autobiografia scopertamente su un piano pubblico mette in gioco una serie di sentimenti e di implicazioni interiori che contribuiscono a darci un lessico, una sintassi, insomma una sorta di grammatica dell'amore in tutti i suoi aspetti e declinazioni, da quella tra genitori e figli a quella tra uomo e donna, all'interno di un processo di formazione dell'identità del soggetto che dice io per proporre una visione alternativa del mondo rispetto a quella dominante.

E se il romanzo si apre con il doloroso addio alla vita prima della madre Adorna e poi del padre Dinetto, la morte di quest'ultimo tronca in partenza il progetto del *Romanzo della Nazione*, di cui egli «era la fonte principale di documentazione, il serbatoio dove erano conservate le spoglie della nazione. Lo scrigno» (p. 13). Tutto parte da questa impossibilità, una sorta di divieto che sul piano evenemenziale mette in gioco e in moto una macchina narrativa davvero a più voci e anche a più piani, dove la strategia dell'*entrelacement* – vero tratto stilistico di Maggiani – permette, attraverso incastri e digressioni, di passare da una storia all'altra, e ognuna ci parla a suo modo, secondo giochi di specchi e rifrazioni, anche delle altre. Prima la morte della madre, con il padre già malato e ricoverato in un istituto «per vecchi che non ci sono più con la testa» (p. 33), e poi quella del padre stesso, non solo aprono la narrazione ma lo fanno in maniera dilemmatica. La madre – alla morte della quale il figlio Maurizio non è presente – è la voce delle cose concrete, rappresenta il destino, quasi il fato dei latini, e da questo punto di vista è quasi un intralcio al romanzo della nazione, anzi è persino una distruttrice di nazioni, e il dialetto è la sua lingua del cuore. Mentre il padre è un costruttore di nazioni e il suo atto di costruzione, volendolo fare con le proprie mani, con le quali svolge a regola d'arte i lavori da elettricista, lui anarchico, dopo aver militato nel battaglione Lucetti, è la fondazione di una cellula del PCI. Anche in questo caso, la situazione non è priva di complessità, infatti l'Anarchia non costruisce nazioni ma mondi, che è un qualcosa – per Maggiani – oltre e al di là del semplice Internazionalismo; e un passo dopo Dinetto, con forte spirito libertario, venato di surrealismo, afferma con decisione che «VIVERE DI SOGNI È UN'UTOPIA» (p. 90) – frase che ritornerà spesso, una sorta di basso continuo dell'intera opera –: qui

sta il cuore di questa narrazione, poiché vivere di sogni è un'utopia, ma senza sogni di costruzione e mutazione delle condizioni materiali non si vive, si esiste solamente. Di conseguenza, per armoniche sottese e apparenti salti, vediamo le tredici poesie di Dinetto per Adorna, la nascita di Maurizio, nonno Garibaldi e la fatalità della morte di Cesarino, tutte tappe dirette o indirette della vita di Maurizio; ma a questo punto l'impossibile romanzo della nazione continua, per quanto attraverso vie più o meno sotterranee, a richiedere la sua realizzazione, tanto che entra in gioco una sorta di doppio *incipit*, dove ognuno di questi cominciamenti sembra composto con una delle due macchine da scrivere del *Coraggio*. Vediamo, da un lato, le scelte di Cavour e il Mazzini costruttore di mondi, la nascita dell'Arsenale della Spezia con tutta l'umanità che ci lavorerà e trasformerà ambiente, natura e società, e dall'altro, la storia di Fatima e la sua morte, la storia di Anna, e a ritroso il suo celeberrimo antenato Menotti Serra, un mazziniano, uno che avrebbe potuto scrivere davvero «VIVERE DI SOGNI È UN'UTOPIA». Ma, continuando a inseguire Ungaretti alla ricerca del suo porto sepolto, vediamo anche un altro antenato di Anna, più vicino nel tempo, un giovane studente del liceo classico che nel '44 subisce il fascino della retorica di un ufficiale arruolatore della Decima Mas con gli ingredienti dell'Impero in sfacelo e del maglione a collo alto, si arruola e trova la morte nella sua prima azione, una morte sulla quale cala il silenzio – e questi giovani studenti, agli ordini dell'ufficiale «che li aveva arruolati, uno dei più grandi pezzi di merda di cui disponeva la Repubblica Sociale» (p. 265), rimangono, come moderni Polinice, cadaveri insepolti, vittime di eventi più grandi di loro. Gravemente malato di una forma di demenza, Dinetto scambia il figlio Maurizio per il signor Trippi, un vecchio socio e amico, al quale dovendo spiegare il lavoro di scrittore del figlio dice: «“Mah i deve esere en quarcò de politica.” E nel dirlo ha fatto un gesto con la mano muovendola in piccoli cerchi in senso orario. Il gesto che fanno i lavoratori quando vogliono esprimere con efficacia il concetto astratto del rimestare. O del trafficare. Nel torbido. Come dargli torto? Cosa c'è di più vicino a un romanziere di un politico? Non fanno tutte e due la stessa cosa di mettersi lì a raccontare? Cosa ci stanno a fare i politici, i bravi politici, se non per raccontarci qualcosa di veramente affascinante e convincente?» (p. 204). Questo nesso tra la finzionalità della letteratura e della politica, questo essere di un grado secondo rispetto alla realtà effettuale, secondo un principio di non verità, viene espresso in maniera ancora più diretta e concreta dall'Adorna, che dopo la lettura dei libri di Maurizio dice al figlio «Ma perché te disa tute quelle busie né gno? Te me pare tu zeo Luciano» (p. 194): in questo modo obliquo, pur prendendo le distanze dal Manganelli della letteratura come menzogna, Maggiani riesce quasi a elaborare una sorta di teoria della letteratura come bugia, come falso programmatico, che però ci parla – e strettamente – della realtà. E ce lo fa capire, quasi tra le righe, nel momento stesso in cui lo zio Luciano, il sommergibilista, che pure le spara grosse d'abitudine, racconta la sua parte di storia vera, ad esempio quella della corazzata Dandolo, la famosa nave da guerra inaffondabile. E questa nave crea una sorta di filo rosso che permette di annodare diverse storie; sul piano narrativo e narratologico funziona

come l'*Ecce Homo* di Antonello da Messina della *Regina* – una sorta di attante, oggetto che svolge una funzione primaria nel coadiuvare la macchina narrativa nei suoi sviluppi –, permettendoci di capire che il giudice chiamato a indagare sulla morte di Fatima è quel ragazzo ebreo che Dinetto e il signor Trippi avevano aiutato a partire per la Palestina. Questa circolarità non è solo un semplice gusto letterario ma è propria della vita vera, come dimostra, ancora una volta, una storia vera, della quale l'*entrelacement* riesce a rendere conto: questa nuova storia narra della presenza nello zaino del futuro presidente Mao di tre libri: «la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, *Il principe* di Nicolò Machiavelli e un estratto da *La rivoluzione italiana* di Carlo Pisacane, un lungo capitolo intitolato *La guerra per bande*» (p. 294). È un meccanismo che serve a lasciare aperto ogni discorso, non come semplice strategia narrativa ma perché la polifonia delle diverse storie delle singole persone, da quelli che prima hanno costruito e dopo hanno lavorato all'Arsenale della Spezia, fino ai contadini cinesi, non può essere contenuta in un libro. Un racconto può solo cercare di darci qualcosa della complessità della vita, può risolvere in forma le contraddizioni costitutive di un'epoca e parlarci delle diverse vite di uomini che sognavano mentre lavoravano perché il lavoro sarebbe stato il fondamento della loro utopia, rifiutando così la riduzione del lavoro e del lavoratore a merce. E questa loro lotta è l'epica di Maggiani, l'epica del coraggio del quotidiano, con l'amore per moglie, figli e lavoro a regola d'arte. La narrazione non può altro che rimanere aperta, perché anche nei periodi più bui il principio speranza lascia la possibilità che la lotta riprenda, perché la dignità dell'umano e l'universale umano non vengano calpestati ma abbiano piena cittadinanza. Si configura così una nuova epica non più dei grandi eventi storici ma per rendere più umano l'uomo. Si ha sempre l'impressione di un eccesso di storie in Maggiani, di diversi libri in un solo libro (anzi, secondo un buon principio economico, con ogni romanzo ne avrebbe potuto fare almeno due): ma è solo così che deve parlare e agire e scrivere chi vuole lasciare la parola alle diverse voci dei lavoratori (quelli dell'art. 1 della Costituzione della Repubblica), la cui vera utopia non è costruire nazioni ma mondi di liberi e uguali. Questa scelta operativa comporta un mettere sotto pressione e uno sfruttare fino alle estreme conseguenze tutte le possibilità strutturali della strategia compositiva dell'*entrelacement*, in modo che tra i movimenti centrifughi e centripeti l'io narrante, per quanto esorbitante e narcisistico, si scioglia nelle storie stesse, dando vita a una sorta di narrazione obliqua, dove l'io prende la parola per passarla ai suoi personaggi dei quali fa parte egli stesso: un io in maschera e in dissolvenza. Ma non per sparire bensì per prendere le sembianze dei diversi protagonisti, facendosi così carico di tutti i loro problemi di vita e di tutte le diverse problematiche narratologiche.

A questo punto, non fa meraviglia che proprio nel momento in cui nascono politici narrativi di grande interesse – sia detto per inciso, ci riferiamo all'operazione articolata e profonda di Antonio Scurati – sul Duce, Maggiani senta il bisogno di proseguire la sua indagine sulle 'classi subalterne', anzi diventi un cacciatore di questi mondi e universi, quasi volendo delegare al narrato romanzesco la possibilità

unica di preservare memoria di queste vite particolari, delle quali interessa massimamente l'umano quotidiano e non l'eccezionalità di un gesto o di un'azione: di Bresci ad esempio resta l'amore per la moglie e la figlia più dell'assassinio del Re. Ma qui siamo dentro a *L'eterna gioventù* (2021), dove diventerà chiaro come, per raccontare la storia delle 'classi subalterne', del proletariato e degli umili che le compongono, sia necessaria una commedia umana capace di farsi commedia divina, in un nodo inestricabile di umano e divino, con tutte le sue buone stazioni, 'discendimenti' e salite. Perché l'umano, per Maggiani, è l'unico divino praticabile. Non a caso, presentando, il 30 agosto 2013 a Genova, la tesi inedita sulla cooperazione di Sandro Pertini, Maggiani aveva scelto di distribuire a tutti i presenti un foglio fotocopiato con queste frasi del presidente, provenienti da un discorso ai giovani: «Voi offrite il vostro animo puro, la vostra fresca speranza e le vostre audaci visioni del domani, e io vi offro la mia fedeltà costante alla libertà, la mia sofferta esperienza vissuta, credetemi, di molti sacrifici e rinunce.»

Alessio Giannanti

La nazione tra sogni e utopia La storia che non finisce in Maurizio Maggiani

Sono passati ormai più di trent'anni dall'esordio narrativo di Maurizio Maggiani: un'entrata sulla scena letteraria che è sempre stata considerata – e da parte sua anche ostentata – come tardiva e sostanzialmente fortuita, visto che l'autore approda alla letteratura in modo non del tutto lineare e dopo una serie di esperienze e di mestieri, quasi sempre distanti dalla scrittura. Tuttavia Maggiani non è soltanto diventato uno dei principali narratori italiani (ed è anche quello più premiato tra i viventi), ma dopo più di una dozzina di romanzi e altre opere ascrivibili a vari generi di frontiera, possiamo oggi riconoscergli un originale, non meno che coerente, percorso intellettuale, ispirato da una lucida consapevolezza culturale, di cui l'autore lascia traccia, ogni settimana, negli interventi su alcuni quotidiani nazionali. Nel caleidoscopico *Romanzo della Nazione* sono affrontati molti temi: non solo quelli, per così dire, archetipici – ovvero gli ineliminabili *refrain* tematici della sua contea letteraria – ma anche alcune nuove declinazioni, che caratterizzano, del resto, ogni singola uscita. In questo romanzo si deve tenere conto di un fatto specifico e che potremmo indicare come il raggiungimento, da parte dello scrittore maturo, di una più solida cognizione del proprio modo di narrare, a cui si unisce un sentimento di rivendicazione e, quasi, di sfida. Sembrerebbe che l'autore abbia individuato in quest'opera la possibilità di esibire una lunga fedeltà a un *usus scribendi*, a un retroterra socio-culturale e persino a una conformazione compositiva e stilistica, nonostante una certa tensione sperimentale lo porti a introdurre cambiamenti da un libro all'altro. Una conferma di questo atteggiamento si può rintracciare in un più marcato ricorso ad inserti metanarrativi e nel fatto che in quest'opera, più che nelle altre, il narratore coincide con l'autore empirico, facendo esplicitamente riferimento alla sua attività di scrittore. In uno di questi inserti l'io narrante dichiara: «da allora sono passati venti anni esatti e io sono qui come se niente fosse [...] non ho imparato niente» (p. 279). In questo passo il narratore si riferisce a un convegno sul post-moderno del 1994 – in cui si può riconoscere anche un cameo di Remo Ceserani – e allo scontro che ne seguì tra lo stesso scrittore e alcuni colleghi, vecchie glorie e future promesse, chiamate a un confronto. Una frase così lapidaria non deve tuttavia ingannarci, perché non nasce da un sentimento di rinuncia, ma scaturisce, al contrario, da un animo combattivo e risoluto, che l'autore stesso definisce «teppista», l'indole di un sabotatore, in servizio permanente, del senso comune che si palesa nei pensieri e nel linguaggio non solo critico-letterario (da alcuni anni, affida ai

quotidiani, una riflessione sulla contemporanea consunzione del lessico). Un primo elemento da ascrivere a questo romanzo è quindi la ferma rivendicazione di una posizione e di un percorso che si colloca al di fuori delle mode e dei movimenti letterari o anche solo di etichette o incasellamenti: Franco Fortini ebbe a dire del suo esordio romanzesco, con il sorprendente *Màuri màuri* (1989): «Credo che di libri come questo, di così vigoroso sprezzo delle mode e di così acuta modernità, ce ne siano pochissimi». Come si è detto, in Maggiani va sempre considerata una tendenza allo sperimentalismo, non solo a livello linguistico – anche se un potente segno distintivo è quello di una lingua narrativa altamente originale e riconoscibile –, ma anche nella volontà di mettere in pratica un ripensamento della struttura classica del romanzo, soprattutto per quel che concerne l'intreccio, che in questa e nelle ultimissime prove, sembra raggiungere un livello di pieno controllo ed efficacia. Questo risultato non è una tappa casuale del percorso di Maggiani, ma costituisce piuttosto un punto di arrivo che è figlio sia della sua fede anarchica, sia della provenienza sociale e geografica: l'appartenenza alla periferia e a quel proletariato rurale della Liguria di Levante, che ha sempre esibito alla stregua di un blasone etnico. Se questa fisionomia intellettuale è rintracciabile sin dal primo Maggiani, inizialmente si manifestava in forme più latenti e spontanee, mentre oggi è diventato un atteggiamento più meditato e, allo stesso tempo, sfrontato, che lo porta a dichiararsi, anche nelle pagine di un romanzo, un refrattario, al limite dell'insofferenza, alle imposizioni più o meno dichiarate e più o meno coscienti del sistema letterario.

Quando si è in presenza di un *corpus* letterario significativo possiamo leggere le opere narrative con la doppia lente della macrotestualità: quella utile a mettere in luce sia le costanti e le riprese (che sono a un primo approccio nettamente predominanti, visto che la coerenza di Maggiani può apparire persino ripetitiva), sia le variazioni e gli scostamenti, che sono senza dubbio più difficili da cogliere, ma risultano più utili da indagare, anche per il valore di summa che *Il Romanzo della Nazione* intende assumere rispetto alle opere precedenti.

Se si volesse indicare in estrema sintesi alcuni degli elementi imprescindibili della letteratura di Maggiani, si potrebbero elencare almeno i seguenti: il già citato tema della provenienza, affrontato sia nei termini del mito familiare, sia dal punto di vista della memoria sociale e dell'identità geografica; la presenza onnipervasiva della cultura orale (una delle sue cifre è appunto l'uso ricorrente e disinvolto del dialetto natio); un'idea di ribellione e di rivoluzione connaturata allo stesso agire letterario (intenti sediziosi che sono svelati dallo stesso Maggiani quando afferma che il dovere di uno scrittore è «mettere una bomba sotto il culo del re»¹).

Anche in questo romanzo è fortemente presente la tendenza all'autobiografismo, di cui il narratore non sembra poter fare a meno: per una buona metà del libro viene messa al centro l'indagine sulla famiglia e sui genitori. E del resto ogni suo romanzo

¹ Maurizio Maggiani, *L'anarchia 'on se po' dì*, in AA.VV., *La rivoluzione è una suora che si spoglia. Storie di scrittori e anarchie*, prefazione di Carlo Oliva, Pisa, BFS, 2009, pp. 93-110.

deve necessariamente partire da questa esplorazione dei sentimenti, delle relazioni e dei sistemi familiari. Il genogramma, ovvero la ricostruzione dei rapporti e delle reti parentali in relazione all'individuo, non è per Maggiani soltanto una pratica psicoterapeutica, ma assume quasi un valore iniziatico, dà l'abbrivio alla narrazione. Del resto l'autore ha dichiarato più volte come nel suo mondo d'origine la persona non si qualifica solamente in quanto individuo, ma è fondamentale sapere da chi proviene, poiché ciò che ti qualifica con più precisione sono le origini, la famiglia a cui appartieni. Il primo e più potente strumento di conoscenza, che la nonna Anita e gli anziani del suo paese utilizzano per entrare in relazione con il prossimo, è la faticosa domanda: «*De chi te sen?*», ovvero «Di chi sei? Da quale famiglia provieni?». Tuttavia i rapporti tra letteratura e biografia in Maggiani sono meno scontati di quel che sembra e sbaglia chi pensa di trovare, di romanzo in romanzo, la ripetizione di una storia familiare sempre uguale o anche solo sviluppata modularmente. A ben vedere l'autore si lascia dei margini di invenzione e nonostante alcuni punti fermi – gli onnipresenti nonno Garibaldo, la nonna Anita, le zie Carla e Cesarina – altri personaggi si aggiungono a ogni romanzo oppure gli stessi cambiano caratteristiche, ruolo ed epoca.

Come si è già accennato, in questo romanzo, più che negli altri, l'io narrante, chiamato appunto Maurizio, corrisponde con l'autore empirico, con il personaggio pubblico e ci si sofferma a lungo a ricostruire le vicende dei genitori e la loro morte. Questi episodi e questi temi sono presenti, in modalità quasi identiche al romanzo, anche nel piccolo diario, accompagnato da alcune fotografie che ritraggono la malattia e le ultime fasi della vita del padre e della madre, dal titolo *Basta, davvero* (2006),² il quale può considerarsi un vero e proprio avantesto del *Romanzo della Nazione*. Il narratore è guidato da una doppia necessità: quella di elaborare il lutto, perché la morte dei genitori lo costringe a fare i conti con la solitudine di essere diventato inesorabilmente adulto e, insieme, quella di onorare il «dovere dei figli sui padri», ovvero «mantenere vivo tutto ciò che hanno avuto di vivo», come si dichiarava programmaticamente nel romanzo del 2010, *La meccanica celeste*.³

La condizione di orfanità diventa un principio ispiratore del libro stesso: «Perché, scusate, ma non è da figli chiedersi dei padri. Almeno finché sono vivi, fin quando si è figli. E si è figli finché durano, fino a quando non si diventa alla fine orfani, fosse anche cent'anni. Farsi domande del genere chi è mio padre, è da figli romanzeschi, è letteratura» (p. 29). Lo spazio dedicato ad entrambi i genitori non ha però uguale proporzione: ad esempio, quello dedicato alla madre Adorna è inferiore rispetto al padre, anche se sulla linea materna si concentra un'attenzione particolarmente significativa, risalendo al legame molto forte con la nonna Anita: «era la cosa più solida che potessi toccare. Un rifugio senza ombrequivoche che possono far paura a un bambino che deve crescere» (p. 87), una matriarca che diventa un punto di

² Maurizio Maggiani, *Basta, davvero*, Milano, Progetto Italia, 2006, nella collana "I Libri stregati", in occasione del 60° Premio Strega e recentemente (2022) ripubblicato dalla casa editrice Abbot.

³ Maurizio Maggiani, *La meccanica celeste*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 222.

riferimento per l'io narrante e il suo richiamo: «*Vén a sostio né gno'*», cioè «Vieni a ripararti, bambino mio» è qualcosa che rimanda al concetto stesso di Nazione, come ha spiegato in una recente rivista lo stesso autore, riprendendo forse e integrando quanto è presente in questo romanzo.⁴

Più complicato è il rapporto con la madre Adorna, donna dura e risoluta che, non a caso, ha il nome di un asino. L'io narrante, interrogando questo rapporto, compie un'indagine sui confini della memoria, che lo conduce alla domanda sulla condizione prenatale e su cosa effettivamente possano ricordare e sapere i feti. Si risale ai momenti tra la notte del 29 settembre e l'alba del primo ottobre 1951, al lungo travaglio patito dalla madre e a una nascita difficoltosa, che sembra ancora alimentare nel narratore un inestinguibile senso di colpa, tutt'altro che consolato quando alla domanda rivolta dal figlio alla madre: «Come sono nato?», lei risponde nella lingua materna: «*A san ar mondo perché ghè der posto, né gno'*», ovvero «Siamo al mondo perché c'è del posto, bambino mio» (p. 34). La scena del bacio alla madre, quando lei è ormai in una condizione di prostrazione e debolezza, fa deflagrare nel figlio il rimorso per una vita passata a trattenere gli slanci d'affetto, per un'incapacità comunicativa e un silenzio che non solo hanno alimentato l'incomprensione ma sono anche l'effetto di un'eredità pesante, fatta di lutti e di un dolore inconsolabile che attraversa le generazioni: pagine di grande commozione sono dedicate alla scoperta della storia dello zio Cesarino, il figlio ucciso per fatalità dallo stesso padre, Garibaldo, il nonno dell'io narrante. Quest'ultimo scoprirà, districandosi tra i silenzi, le censure e le renitenze della sua famiglia, come la sua nascita costituisca una sorta di risarcimento.

Al racconto della vita del padre e alla sua morte si lega invece il tema centrale del libro, come, del resto, è dichiarato sin dall'*incipit*: «Avevo in mente di scrivere Il Romanzo della Nazione, questa era la mia ambizione, ma disgraziatamente lo scorso inverno è morto mio padre» (p. 13). Il padre operaio è un costruttore di nazioni, un testimone irrinunciabile per scrivere il *Romanzo della Nazione* e la sua morte sembra rimettere in discussione tutto nel figlio: «È stato così facile andare avanti e andare avanti e andare avanti. Verso l'ignoto, come si dice. Con la pancia piena e il vento della storia in poppa. La storia dei nostri padri./ Poi loro sono finiti, e così la storia è finita anche lei» (p. 216). Tutti temi che erano già stati affrontati in chiave politica nel *pamphlet* intitolato *I figli della Repubblica. Un'invettiva* (2014), che è un racconto autobiografico ma anche un'analisi del lungo Sessantotto e degli anni della

⁴ «“Sostio” è una parola molto bella perché viene da sostal, ostal, ospital, e quindi è una parola molto antica che ha questo suono... a me piace quel suono, “sostio” è un sussurro e lo è anche quando è urlato ad alta voce. “Nè gno’, mettete a sostio!”, ovvero “mettiti a riparo”. Nè gno’ è l'unica espressione di dolcezza e di affetto conosciuta nella mia lingua materna ed è rivolta indifferentemente a bambini e a adulti: intraducibile se non con “bambino mio”, “dolcezza mia”». La spiegazione è fornita dallo stesso Maggiani in una recente intervista, in cui riflette sul concetto di Nazione, uscita per il numero *What is Italy? Ce cos'è l'Italia?*, della rivista on line «Thomas project», n. 6 (2/2021), pp. 21-39, dal titolo *Nè gno’, mettete a sostio!*» *La nazione secondo Maurizio Maggiani*, intervista a cura di Alessio Giannanti, <http://www.thomasproject.net/maurizio-maggiani-ne-gno-mettete-a-sostio-la-nazione-secondo-maurizio-maggiani-intervista-a-cura-di-alessio-giannanti-ne-gno-mettete-a-sostio-the-nat/> (consultato nell'ottobre 2023).

contestazione, riletti in una chiave, appunto, testimoniale e autocritica, con poca indulgenza verso i figli e una diversa considerazione del ruolo dei padri.

Il padre Dino è l'eroe su cui imbastire un'epopea familiare, l'uomo la cui vita può insegnarci da dove iniziare a fondare una nazione. Dino è stato un uomo silenzioso, dedito più alle opere che ai proclami, un uomo pieno di coraggio la cui biografia deve essere ricostruita dal figlio attraverso le non molte tracce lasciate: è stato il radiotelegrafista di El-Alamein; il partigiano del Battaglione anarchico "Gino Lucetti"; il militante dissidente di una sezione del Partito Comunista Italiano nel dopoguerra; l'operaio che sfila con orgoglio al corteo del Primo Maggio; l'uomo che, attraverso il lavoro, ha liberato sé stesso e la sua progenie dal bisogno. Dino è un eroe, ma un eroe fragile ed è a partire da questa fragilità che il figlio Maurizio contempla la sua vita. Tutto inizia in una domenica pomeriggio durante un pranzo familiare, quando Dino si ritira nella sua camera e il figlio lo trova seduto sul bordo del letto mentre piange e ammette: «Non ce la faccio». Per Maurizio è un trauma: «Io penso che a un uomo dovrebbe essere risparmiato il pianto del padre» (p. 84). Da qui ha inizio una lunga discesa per Dino, che lo porterà ad un inesorabile declino con la perdita di memoria e il dissolvimento dei precedenti legami memoriali e affettivi, ben rappresentati dall'immagine di padre e figlio diventati estranei, che si ritrovano, alla residenza per anziani, appoggiati alla balaustra del laghetto, con Dino che stringe il suo pezzo di pane tra le mani, intento soltanto a sfamare le tartarughe. Il padre ormai vive svuotato delle sue facoltà intellettive, lontano dagli interessi di un tempo, in un eterno presente, che lo fa regredire ad azioni fanciullesche. In lui è evaporata la coscienza del passato e infatti non chiede più notizie di sua moglie, arriva a ignorare il fatto che sia morta e non riconosce nemmeno il figlio quando lo va a trovare: «era lì perché potesse non vedere, e non volendo chiedere, non sapere. Prendere per buono il fatto di poter anche non sapere» (pp. 126-27).

La malattia, con il suo portato di dolore, offre l'opportunità al figlio Maurizio di assumere un ruolo inedito – «mi sono fatto padre di mio padre» (p. 85) – e di indagare alcuni suoi lati rimasti in ombra, come la scoperta delle tredici poesie composte in una vita intera. Questo ritrovamento gli fa vedere il padre sotto una luce nuova, nonostante il biasimo della madre: l'Adorna, infatti, non può che giudicare tale attività creativa come l'«atto di un'anima debosciata», perché «un operaio non ha testa per le poesie, un operaio non pensa alle poesie, un operaio pensa alle opere» (p. 30). Non solo la scoperta di una delicatezza mai contemplata prima e di cui sembra nutrirsi l'animo del padre, ma anche il riconoscere una fragilità che è ben più sostanziale di quella che pur gli deriva dalla malattia. Tutto questo non è in contrapposizione con il suo essere eroe e costruttore di nazioni, perché se il destino di Dino sembra segnato dalla sconfitta, il narratore ci ricorda che non diversamente accade ad altri eroi: «Mio padre era giusto come Ettore, sventato come Achille, innamorato come Carlo Pisacane, fragile come tutti loro» (p. 97). Ad un certo punto il figlio trova un foglietto scritto dal padre, per il progetto Kronos – dove ci si occupa di anziani con la stessa patologia –, in cui c'è una frase che diventerà il manifesto

dell'intero romanzo: «VIVERE DI SOGNI È UN'UTOPIA» (p. 94). Frase non univoca su cui il narratore si interroga e che introduce il tema del rapporto tra storia e sogni. Sono i sogni che ci consentono di affrontare le sconfitte della storia, a partire dalla sconfitta che deriva dalla scomparsa dei testimoni e dalla perdita di memoria: «Pensi che posso mettere su un Romanzo della Nazione con il silenzio e le omissioni? Troppe lacune, troppi sentito dire. Troppa memoria a fini non propriamente terapeutici. Con tutte le cose che ci sono state» (p. 115). Eppure sognare è come cantare, serve a superare le angustie, a iniziare bene la giornata, perché il canterino Dino lo ha insegnato a Maurizio e adesso, nel vuoto delle memorie, nell'indecisione degli affetti e nelle incomprensioni dei trascorsi, si ritrovano a cantare insieme, perché a loro sembra che questa rimanga l'unica azione coerente e necessaria, un po' come per i cristiani caldei, che «cantano, cantano e non smettono mai. Cantano tutto». Lo stesso narratore ammette: «Mi piace stare dalla parte di quelli che se la cantano. Se uno ha questa grazia della fede, può fare di meglio che cantare?» (p. 216). E utopie, sogni e canzoni sono tutti elementi che rimandano all'idea del raccontare in forme libere, a una memoria che è a sua volta generatrice di nuove storie e di un racconto meno aderente forse, ma più disinibito: è lo stesso narratore a confidarlo all'amico Nino, che gli fornisce alcuni documenti per il suo *Romanzo della Nazione*: «Perché da uomo libero non ho più bisogno di mettermi a spargere la memoria in cambio di un po' di requie. La memoria la posso dar via così, perché non ho bisogno di niente. Ho imparato a vivere zoppo e cieco, di cos'altro avrei mai bisogno?» (p. 218).

È chiaro come in questo racconto tutto converge verso *Il Romanzo della Nazione*, anche i continui richiami ai costruttori di nazione svolgono un'analoga funzione, come nelle pagine che sono dedicate al piacere di lavorare e all'epopea della classe lavoratrice, il cui scopo non coincide strettamente con la necessità di liberarsi dal bisogno. Ad esempio, è il caso di Dino e del suo socio Trippi, che si «sono messi in testa di costruire una nazione con le loro mani». E il narratore specifica: «era tutta gente che sognava mentre lavorava, e quello che avrebbero fatto con il loro lavoro era la loro utopia» (p. 152). La continua evocazione del *Romanzo della Nazione* serve anche a imbastire una tramatura metanarrativa, che attraversa l'opera, con la contraddizione, solo apparente, di parlare per tutto il tempo dell'impossibilità di scriverlo, quando invece gli antefatti che sono alla base di questa criticità, i tentativi andati a vuoto, le false partenze e le divagazioni costituiscono, in una sorta di preterizione, il romanzo stesso o, per meglio dire, il metaromanzo.

Si deve superare di qualche pagina la metà del libro (p. 164), perché si possa arrivare a leggere due ipotetici *incipit* di questo racconto nel racconto. Nel primo siamo in una mattina di primavera di metà Ottocento e il narratore immagina Camillo Benso conte di Cavour che, mentre «si sta grattando un porro sul naso con la guarnizione di pelle di un canocchiale», guarda dal belvedere di Isola di Montalbano, il Golfo della Spezia, insieme allo stato maggiore della Marina Militare sabauda, e prende la decisione di costruire, proprio in questa insenatura, l'arsenale militare marittimo del

regno e la base della sua flotta. Il secondo *incipit* – che si dice essere stato scartato anch'esso – ci trasporta inizialmente lontano dalla città della Spezia. Siamo nella stanza numero 2 dell'ospedale di Magdala sul Lago di Tiberiade, al risveglio di un uomo che è stato ferito e che ha al suo capezzale una misteriosa donna a fargli compagnia, mentre ci sono anche due soldati israeliani di piantone. Il racconto è anche il pretesto per introdurre la storia di vita di Anna, l'archeologa che scopre i porti sepolti (immagine cara a Maggiani) e, a sua volta, costruttrice di nazioni in proprio. Un certo spazio trova anche la storia della suora polacca che in preda al dolore è tentata di farsi esplodere con una cintura da *kamikaze*, dopo che il bambino palestinese di soli quattordici mesi, Salomone – che le è stato affidato dai genitori per raggiungere, da Jenin, un ospedale in Israele ed essere operato al cuore – viene lasciato morire, tra le sue braccia, al *check-point* di Jalameh. La storia sembra quindi svolgersi lontana dalla città del primo *incipit* e invece la figura dell'ormai anziano giudice Eisner, che arriva nella stanza per interrogare l'uomo, si ricollega alla storia del porto spezzino. Eisner è, infatti, il ragazzo ebreo che nel dopoguerra Dino e il signor Trippi hanno conosciuto e aiutato. Egli fa parte di quegli ebrei sopravvissuti alla persecuzione e allo sterminio nazista che, alla fine della guerra, confluirono alla Spezia, provenendo da varie parti d'Europa. Questi ebrei vennero aiutati dalla popolazione a partire clandestinamente per la Terra d'Israele, attraverso alcune navi – la più famosa è Exodus – al punto che la città viene chiamata, ancora oggi, Porta di Sion.

Queste due ipotetiche partenze ci aiutano a comprendere che il romanzo è anche un racconto di fondazione della città di La Spezia, dove l'autore ha abitato molti anni. Se nel *Coraggio del pettirosso* (1995), Maggiani risaliva, attraverso varie epoche storiche, al mito eziologico dello spirito ribelle degli abitanti di Carlomagno – una sorta di Macondo ligure –, in questo romanzo prevale il racconto della costruzione operaia della città (che in pochi anni passa da 4.000 a 60.000 abitanti) ed è anche un omaggio alla classe lavoratrice, che avvicina quest'opera a quella letteratura sulla *working class* di cui parla Alberto Prunetti. A La Spezia ci sono un porto militare e un'industria civile che ancora oggi sono dedite principalmente alla costruzione di navi e, come dice il narratore, quando Cavour partorisce il suo progetto non ha forse ben presente la gente che abita quel posto: «C'erano più banditi, contumaci, esiliati, ricercati in sonno da queste parti che nel resto dell'Italia tutta quanta» (p. 225). Si tratta pur sempre di un'impresa faraonica, costruire il porto e l'arsenale militare necessità di un grande lavoro di infrastrutture:

Bisogna inventare tutto, costruire tutto, cercare tutto. Bisogna costruire le macchine per costruire le macchine che bisogna ancora inventare. Bisogna fondere l'acciaio per costruire le macchine appena inventate. [...] E bisogna cercare gli uomini che devono fare tutta questa roba. Bisogna cercare gli uomini e portarli a lavorare qui. E bisogna cominciare con i migliori, i migliori in tutto, e poi i più decisi, i decisi a tutto. E se ce ne vuole ancora bisogna andare a cercare i più disperati. (p. 230)

Se Cavour non fosse morto troppo presto avrebbe potuto vedere con «i suoi occhi cosa aveva messo in moto» e lui insieme a tutti gli altri «avrebbero visto farsi una Nazione» (p. 253). La costruzione della città è anche guidata dalla volontà di «potersi affrancare da quello che c'era stato prima», perché all'insaputa del governo e del re «lì c'era una cosa nuova. La vittoria dell'opportunità sul destino. Il Fato gli fa una sega alla volontà degli uomini. Poteva anche essere una nazione nuova perché c'era un popolo nuovo dentro un'epoca nuova» (*ibidem*). In questo Maggiani sembra confermare una tradizione del romanzo italiano che affronta i temi del Risorgimento, della costruzione e dell'identità della nazione, perché «le nazioni si fondano su grandi romanzi per opera di valenti narratori./ Le nazioni si fondano sulle voci. Sulle verità senza la verità» (p. 203). Infatti da Nievo a De Roberto, da Pirandello a Banti, la storia d'Italia è sempre una controstoria per nulla pacificata e distante dalle ricostruzioni ufficiali, perché lo stesso Garibaldi, evocato in più luoghi da Maggiani, ebbe a dire: «Non è questa l'Italia ch'io sognava». Del resto, lo stesso narratore sottolinea come tutte le vicende ci ricordano che c'è una legge del cuore che si contrappone alla legge di Creonte e il popolo, per sua natura, sta insieme alla ribelle Antigone.

Il narratore dedica una buona parte del libro a inseguire le vite dei costruttori di nazioni (come in una specie di visione: «me li vedo tutti» p. 231), una sorta di enciclopedia operaia che sembra rispondere alla domanda che già si poneva Bertolt Brecht: «Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?», che diventa qui «chi costruì La Spezia e il suo porto?». Il narratore ha le idee chiare su cosa fare al riguardo e si appella alla memoria lunga degli anarchici:

Ricordare i nomi uno per uno, ricordare i fatti uno per uno, ricordare ogni minimo dettaglio della storia dell'umanità, non c'è altro sistema per vedere così lontano da scorgere l'albeggiare di un mondo nuovo. E non confonderlo con qualcos'altro nell'incerto crepuscolo di quello vecchio. Il fosco fin del secolo morente [...]. (p. 155)

Nel ricostruire la vasta galleria di personaggi che hanno lavorato nell'Arsenale, sono fondamentali i racconti del padre Dino, ma anche i documenti che provengono dall'Archivio della sottoprefettura e la relazione dell'intendente di polizia e, tuttavia, il narratore dichiara che i «romanzi non si fanno con i documenti, i romanzi si fanno con le voci, per come la vedo io» (p. 203) e rivendica anche la «gran virtù creativa della memoria che rende tutto quanto meritevole di essere raccontato. Un sacco di fatti veri senza nessuna verità» (p. 193), perché il narratore si sente allievo dello zio Luciano, il sommergibilista raccontabile che trasfigura le gru del porto nella costruzione di una navicella spaziale. Vengono raccontate molte vite di quelli che arrivano a La Spezia, si cercano indizi per ricostruire le loro biografie sediziose, per cercare qualcosa di umano nei freddi documenti: il ralmigatore Cristoforo Bezzi, tamburino con Napoleone, poi maestro veliere e insieme a Garibaldi, quando lo vanno a prendere lo trovano ad Alessandria d'Egitto; Carmela Chiribiri che inizia come ricamatrice e diventa conduttrice di macchine, convivente con figli e attiva

nella Milizia dei Volontari di Sanità per il colera del 1884; Francesco Giuseppe Avignone, allievo ufficiale della Nunziatella, degradato a sottufficiale e reintegrato perché ingegnere navale esperto di torpediniere e siluri, che progetta per anni un sistema di attacco, un vascello sottomarino da mettere nella Corazzata Dandolo e che aveva fondato insieme a una trentina di sottufficiali una loggia massonica segreta, Avignone divide il lavoro con un ergastolano di Livorno, tal Onelio Farnocchia; Edward Clarke che conduce la prima missione evangelica nel regno d'Italia; Michele Faraut nato nella Valle del Pellice «covo dell'eresia valdese», frequenta la «cellula sediziosa della Società del Progresso», mozzo, poi marinaio di seconda classe e, infine, al seguito di Garibaldi, muore per aver prestato servizio volontario durante l'epidemia di colera che colpisce la città. Sono tanti quelli omaggiati con un racconto e quelli che vengono anche solo evocati, eppure non bastano a dare piena soddisfazione a quel desiderio, quasi una necessità per il narratore, di ricordarli uno per uno, di ricordare, come si dice, «ogni minimo dettaglio della storia dell'umanità» e infatti l'invito al lettore è di andare avanti, oltre lo stesso romanzo, facendo uno sforzo d'immaginazione:

Ma poi guardate anche tutti gli altri, quelli che mi ha fatto vedere mio padre e quelli che sono andato a cercare io e ora non mi vengono in mente, guardate quelli che né io né lui abbiamo mai visto. Le migliaia, le moltitudini che qui nella scatola dei documenti non ci sono. Non perché non siano mai venuti al mondo, ma perché ci vuole sempre troppo tempo per tirare su una vita via l'altra, bisogna stare troppo a cercare, si fa troppa fatica. E una pazienza che non ha mai avuto nessuno, mai. (pp. 251-52)

Nel corso degli anni, per Maggiani il romanzo diventa sempre più un affollato archivio di storie, che travalica i confini stessi del libro per incontrare il mondo e le storie che lo abitano. Per questo l'autore sembra richiedere il contributo fattivo dei lettori, come dimostra la sua attività di narratore *performer*, che lo porta in giro per festival e rassegne, a mettere in pratica le sue straordinarie doti di affabulatore, in una sorta di rito di narrazione, che ha alla base l'idea di un romanzo orale, momenti in cui il racconto interseca la sua produzione scritta, in cui la parola sostituisce i libri. Un'operazione iniziata a fine anni Novanta e che ha potuto trovare terreno fertile, basti pensare al successo del cosiddetto 'teatro di narrazione' in quegli stessi anni. C'è in questo atteggiamento l'idea, più volte rivendicata, che la vita sia sempre più grande della letteratura:

Le biografie contano. Sono le vite che producono felicità, tristezza, vita o morte, che producono futuro o uccidono presente. Sono le vite, innanzitutto le nostre vite. È delle nostre vite che dobbiamo rendere conto, ed è attraverso le vite che noi cogliamo il senso della storia, e non attraverso le opere; innanzitutto attraverso le vite. Io ho scarsa fiducia nella forza di salvezza e di redenzione del sapere o perlomeno del sapere calligrafico. Ho scarsa fiducia nei libri, non dico che non esista quel tipo di sapere e anzi, so che è essenziale e non potrei farne a meno, ma la prima, più solida, importante e ineludibile forma di conoscenza, è la mia vita che si incontra con altre vite.⁵

⁵ Maurizio Maggiani, *L'anarchia 'on se po' di*, cit., p. 94.

La moltitudine di personaggi che si affaccia nei suoi romanzi richiede anche un ripensamento della classica struttura narrativa. La sensazione che si ha è quella che Maggiani abbia compiuto uno spostamento del baricentro compositivo: se in una prima fase l'oralità investiva, più marcatamente, il piano dell'*elocutio* e dell'*inventio*, poi sempre più passa a influenzare quello della *dispositio*, come a dire che il lavoro più apertamente sperimentale delle ultime opere agisce, più che sullo stile, sull'architettura stessa del racconto, con la tendenza a una stratificazione delle narrazioni, in una dimensione puntiforme (secondo modalità che sono appunto quelle della narrazione orale) che sembra oggi elevarsi a una felicità di risultati e presuppone una nuova padronanza e una consapevolezza, orgogliosamente esibite. Nel *Romanzo della Nazione* tutto questo è dichiarato in maniera molto esplicita:

La gran parte dei romanzieri difetta in generosità, pensano di avere una limitata disponibilità di tempo e di pagine e pensano di dover fare in fretta. Così consumano il loro genio ad architettare meccanismi di straordinaria complicazione perché tutto fili liscio e in fretta fin dove vogliono arrivare. Mai abbastanza lontano, in verità. Mai abbastanza per rendere giustizia di come vanno davvero le cose del mondo degli uomini. Il mondo degli uomini è un po' più grande e un po' più inaspettato. Qualunque singola vita è infinitamente più vasta di un romanzo scritto senza adeguata generosità. E dura molto più a lungo. E a volte si muove così velocemente, zigzagando in modo così vertiginoso che non c'è maniera di poterle dare un appuntamento. (p. 178)

Il Romanzo della Nazione dedica molte attenzioni alle eredità dei padri: un tema caro all'autore, che serve ad affrontare di petto alcuni argomenti che hanno preso sempre più spazio nel dibattito culturale: come il mito della fine della storia e della fine della divisione della società in classi sociali. Viene in mente il Walter Benjamin, ripreso da Edoardo Sanguineti, per cui la «felicità dei figli futuri» si potrà avere soltanto dopo che si è finito di «vendicare le sofferenze dei padri». ⁶ E così scrive Maggiani tra le pagine di un romanzo ricco di dichiarazioni di poetica e riflessioni politiche:

Io penso questo. La vecchia storia va ancora portata a compimento. Non si possono lasciare le cose a metà, non funziona. Quando poi avranno sistemato le cose, i discendenti potranno mettere al mondo l'uomo nuovo. Allora potranno anche fare a meno di una nazione, potranno mettere mano al mondo se lo vorranno. La futura umanità, la resurrezione universale, la redenzione della carne, fate un po' voi. No border no nation. Chissà. (p. 261)

Il finale del romanzo non solo riprende la dimensione metanarrativa che accompagna molte pagine, ma riesce anche in maniera calcolata e solo apparentemente semplice, quasi in levare, a raggiungere un doppio risultato, quello di chiudere il cerchio dal punto di vista narrativo e allo stesso tempo trovare spazio per energie che spingono in una direzione centrifuga il romanzo, verso altri approdi e futuri esiti. L'*Epilogo* romagnolo serve a dar conto del passaggio a Oriente, della nuova residenza dell'autore, ma serve, come si è detto, anche a dare un senso di circolarità: la collina faentina di Borgo Cornacchia (in realtà Borgo Tulipano) è l'occasione di un ritorno

⁶ Edoardo Sanguineti, *Come si diventa materialistici storici?*, in *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 31.

all'infanzia contadina ed è un segno tangibile di una storia che ritorna, dalla forza inestinguibile. Il finale vuole essere anche la riprova di questa necessità di generosità narrativa e della convinzione che le storie non possono essere taciute, da cui consegue il dovere dello scrittore, morale non meno che narrativo, di non lasciare scorrere via le tante vite che meritano di essere ricordate e tramandate (ancora nelle ultime pagine c'è una rievocazione del padre, attraverso l'espedito del giocattolo della corrierina, e ci si chiede chi altro mai avrebbe raccontato la sua storia o quella del signor Truppi e di Mariuccia, «quelli che di più rischiano di andare persi» (p. 279). La descrizione dell'ambiente, della nuova casa, offre l'occasione per intrecciare i fili del racconto con altre storie di vita romagnole e, in particolare, quella del professor Vitaliano, collezionista dei bollettini diramati dalla Sezione internazionale del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese, da cui il narratore trae la descrizione dello zaino di Mao Tse-tung, che lo accompagnerà per i dodicimila chilometri della Lunga Marcia. Secondo il bollettino, Mao si sarebbe portato tre libri di autori italiani: Dante Alighieri, *La divina commedia*, Niccolò Machiavelli, *Il principe* e Carlo Pisacane con le pagine di *La guerra per bande*. E il narratore commenta: «Il poema di un esiliato [...] Il trattato di un ex galeotto per fatti politici. E il manuale del perfetto guerrigliero scritto da un rivoluzionario che non ha vinto una battaglia che è una» (pp. 294-95). E ancora: «Tutti e tre sarebbero stati dei gran fondatori di nazioni, questo non c'è dubbio, avevano idee chiare, al riguardo, avevano la tempra, e sono finiti come sono finiti. Sono finiti al tempo dovuto nello zaino di un bibliotecario dello Xiangtan, all'altro capo del mondo» (p. 295), nello zaino del fondatore di una delle nazioni più potenti al mondo. A ben vedere un altro possibile inizio del *Romanzo della Nazione*, come a dire che la struttura atipica del romanzo e i continui ripensamenti sono il correlativo narrativo di una nazione ancora da costruire, ma anche un'implicita dichiarazione di fiducia nel potere della letteratura. Il finale contiene una chiosa che raccoglie molto del significato del libro: «Questo tanto per dire che la storia non finisce mai, e va dove deve andare» (*ibidem*). Sono suggestioni che nell'ultimo romanzo, *L'eterna gioventù*, saranno riprese attraverso il tema della sconfitta e dell'unico modo di sopravvivere che è quello della perseveranza, la perseveranza nell'Idea e nelle azioni conseguenti.⁷ Maggiani ci invita ad aver fiducia

⁷ Il tema della sconfitta in Maggiani ha anche radici cristiane e una proiezione millenarista: «Io sono ormai arrivato al punto di pensare che l'autore francese Jacques Ellul, che ha scritto *Anarchia e cristianesimo*, avesse capito quasi tutto. Cristo ha detto quello che dicevano alla Comune di Parigi, cioè non “un mondo nuovo è possibile”, ma “un mondo nuovo sta per arrivare”. Il mondo nuovo sta per arrivare, dobbiamo semplicemente fare la rivoluzione. E lui fece quella rivoluzione lì, per cui è un profeta fallito perché lui non dice che “un giorno verrà il mondo nuovo”, lui dice: “il regno di mio Padre è alle porte, siamo arrivati, è qui”. Siamo quindi gli eredi di un profeta sconfitto, anche se ti scoccia che sia stato sconfitto, perché era molto affascinante quella proposta. Cristo ci ricorda che non dobbiamo vergognarci della sconfitta, solo così non sei stato veramente sconfitto. [...] Io mi rifiuto di vergognarmi delle mie sconfitte. Mi rifiuto di pensare che siano sempre definitive, perché non c'è niente di definitivo. È questo il mio mandato, che è poi quello che, secondo me, mi rimane del cristianesimo. [...] le sconfitte non sono definitive e non c'è vergogna, ma anzi c'è orgoglio, perché siamo ancora vivi e le possiamo raccontare, tanto per cominciare. E poi, se è vero che possiamo raccontare, possiamo anche fare qualcosa. Il Regno dei Cieli, il Regno del Padre è l'avvenire, non il futuro». Dialogo raccolto in *Che cos'è il popolo. Dialogo fra Maurizio Maggiani e Andrea Ranieri*, a cura di Alessio Giannanti, in «Luoghi comuni», numero dedicato al luogo comune “Popolo”, a. 4, n. 1 (gennaio-febbraio 2022), pp. 33-34.

del fatto che ogni vita vissuta coraggiosamente e autenticamente non passerà invano, che ogni ribellione, anche la più sfortunata e la meno efficace, lascerà un segno nella memoria di chi rimane, perché la storia è costretta a fare continuamente i conti con i sogni. E dall'incontro tra la storia e il sogno di un'umanità futura nasce la leggenda, perché alla fine il laconico testamento del padre continua a indicare una direzione e un programma: *Vivere una vita di sogni è un'utopia*, un'utopia necessaria.

Giuseppe Lo Castro

«La verità senza verità» e l'utopia dei sogni
nel *Romanzo della Nazione*

1. *Il romanzo della Nazione*, sin dal titolo, si propone al lettore come un'opera ambiziosa, promettendo un discorso coerente sulla storia italiana e sul processo di costruzione della *nazione*, un'opera che in forma narrativa vuole essere anche un saggio. E in effetti Maggiani va ben oltre il mito italiano della tradizione risorgimentale, semmai indica una saldatura tra questa, la Resistenza e il dopoguerra. Il termine *nazione* è desueto, certamente sospetto, se non invisibile alla cultura della sinistra italiana, eppure riprende, a partire dall'idea ottocentesca, l'immagine di un agire collettivo, di *popolo* – altra parola desueta che Maggiani non teme di usare – volto a erigere una forma alta, partecipata e democratica se non egualitaria, di identità comune.

La sottolineatura poi della parola *romanzo* prelude ad un approccio avventuroso, affabulatorio, non privo di invenzioni e magari piacevoli menzogne. Chi si aspettasse un romanzo nel significato classico del termine, come genere letterario, resterebbe spiazzato: «Il Romanzo della Nazione non si fa con la *roba marza*, con l'intrigo e l'artificio», p. 169; e dunque, senza intreccio, senza un filo narrativo che poi si scioglia nel finale si costruisce l'antiromanzo di Maggiani, che pure al genere allude nel titolo. Del resto qui la parola *romanzo* ha un altro senso, per niente letterario:

Io adesso non parlo di quelli che scrivono i libri, parlo dei romanzieri nella mia lingua materna.
Romanzar.

Come ir sa romanzar ben quer lì.

In questa nostra lingua romanzare è dispregiativo di cantare.

Cantame en po' de la tua dona.

Cantare va bene, cantare è dire le cose con onestà e farlo nel bel modo che sappiamo fare. Quelli che romanzano sono i venditori di padelle antiaderenti, gli avvocati, quelli che circuiscono le brave ragazze, quelli che si danno alla politica, gente così, gente di bosco e di strada (p. 193).

Il romanzo contiene dunque la possibilità di una mistificazione («*che busardo chi è*» dice la mamma delle narrazioni fantastiche dello zio Luciano, *ibidem*). Eppure la menzogna è anche il travestimento che la memoria fa dei fatti reali in funzione di una verità interiore e plurale, essa è frutto di ciò che si è sognato di fare, oltre che di aver fatto e vissuto. È così che i fatti si tramandano in forma di leggenda e i racconti prendono il sopravvento sugli stessi accadimenti narrati: «È questa gran virtù creativa della memoria che rende tutto quanto meritevole di essere raccontato. Un sacco di fatti veri senza nessuna verità» (*ibidem*). Il tema è destinato a rifrangersi nelle

riflessioni del narratore e nella mente del lettore: se in un primo momento si conviene con l'immaginario popolare, chiosando che «non si fondano le nazioni [...] con i romanzi» (194), alcune pagine dopo Maggiani si chiede se non sia proprio con il fascino di un «buon racconto ricco di verità senza verità» (p. 204) che il «buon politico onesto e valoroso», come il romanziere, possa sedurre e costruire la nazione:

[...] le nazioni si fondano su grandi romanzi per opera di valenti narratori. Le nazioni si fondano sulle voci. Sulle verità senza verità. A questo siamo?» (p. 205).

Con quest'ultima domanda il romanzo sottolinea la propria contraddizione e invita alla revisione dell'assunto di partenza; al lettore sta riflettere e trarre qualche conclusione. Poco prima aveva comunque avvisato che «i romanzi non si fanno con i documenti si fanno con le voci» e che «sono i documenti veritieri che sono pieni di bugie» (p. 203).

Mentre sembra rivisitare uno degli argomenti canonici del romanzo storico contro la storia, Maggiani rivisita al tempo stesso anche la forma romanzo rifiutando, come s'è visto, «intrigo» e «artificio», quella «*roba marza*», in favore delle «voci», delle storie, delle biografie, contro il protagonismo centripeto degli intrecci e dei personaggi romanzeschi. Così si articola uno degli obiettivi principali del *Romanzo della nazione*: come è stata possibile una lunga vicenda di sogni e di azioni concrete per la costruzione di una comunità nazionale, come questa vicenda è tramontata, se e come potrà risorgere domani. È una vicenda che può partire biograficamente dall'inchiesta sulla verità di un padre, ma implica il coinvolgimento di tanti individui ed ha una dimensione collettiva, di popolo.

La memoria è anche selezione e oblio, è favola, racconto ideale, leggenda. Anche per questa parzialità l'opera di Maggiani si distingue dal romanzo storico e dunque non si imparenta con *I promessi sposi*, semmai con *Le confessioni d'un italiano*, non foss'altro per la scelta di una narrazione dall'interno. L'obiettivo del romanzo di Maggiani infatti non è ricostruire una trama storica, né solamente ricordare e tramandare una generazione che non ha consegnato il testimone, è innanzitutto capire in profondità come sono andate le cose e perché quella vicenda, quel «romanzo» a un certo punto si è interrotto, e i suoi protagonisti sono stati spinti a trovare un rifugio e una giustificazione nelle vite private e familiari, ma pure sospesi sono rimasti e magari schiacciati dalla disillusione: «Ah Giovannino, forse che ricordare e sapere vuol dire anche capire?» (p. 67), così si rivolge il narratore all'amico d'infanzia che è anche psicoterapeuta.

Le tante vicende romanzate della nazione allora attraversano e travestono la Storia restituendo voce e racconto ai suoi protagonisti e consentono di attribuire un senso a una grande idea collettiva, declinata in tante vite e storie locali che a questa sono connesse e intrecciate, e ne sono attrici e amplificatrici. È un grande clima etico e civile che ha imposto ai protagonisti di rimboccarsi le maniche e assumere la propria parte di responsabilità e partecipazione a un processo e un'idea

generali, come illustra la biografia di uno fra i tanti costruttori del regio Arsenale di La Spezia, che il romanzo s'incarica di ricordare: «Mi dice qualcosa [...] il fatto che quel marinaio delle valli valdesi si sia fatto passo passo tutta la Rivoluzione italiana per andare a morire di colera dando una mano. Semplicemente dare una mano» (p. 250).

L'etica del racconto rimanda nuovamente a quelle *Confessioni d'un italiano* che sono nella nostra tradizione «il romanzo della nazione». Come Ippolito Nievo scrive nel 1858 all'oscuro dell'unità d'Italia in un momento di profonda disillusione e ripiego degli ideali risorgimentali, così dal fondo della fine delle utopie, Maggiani intravede in *explicit* che «la storia non finisce mai e va dove deve andare» (p. 295); e come per Nievo anche per lui la memoria e il racconto in un'epoca buia, sono i dispositivi per comunicare il valore di un grande ideale, mentre domani nipoti e pronipoti potranno essere i fautori di una sua ripresa:

Perché questo [la ripresa della costruzione della nazione] possa accadere non occorrono gli uomini nuovi, bastano i discendenti. Io penso questo. La vecchia storia va ancora portata a compimento. Non si possono lasciare le cose a metà, non funziona. Quando poi avranno sistemato le cose, i discendenti potranno mettere al mondo l'uomo nuovo. Allora potranno fare a meno di una nazione, potranno mettere mano al mondo se lo vorranno. La futura umanità, la resurrezione universale, la redenzione della carne, fate un po' voi. No border no nation. Chissà. (p. 261)

2. Maggiani intreccia privato e pubblico e spesso mescola i due piani, perché la vicenda del padre e con lui di un'intera generazione al tramonto è insieme storia personale e storia pubblica, ma anche perché nel romanzo affiorano i personaggi della grande storia, visti dalle voci private oppure richiamati alla mente in parallelo per l'analogia esemplarità della loro vita. Il suo narratore è un romanziere di professione, i cui dati biografici si confondono con quelli dell'autore, a partire dall'età e dal nome, Maurizio, eppure *Il romanzo della nazione* non è un'*autofiction* o *biofiction*, in primo luogo perché l'io che narra non parla di sé, se non marginalmente, piuttosto ci mette a parte di un progetto irrisolto. Tale progetto avrebbe preso sostanza dalla memoria di un testimone d'eccellenza, il padre, la cui morte narrata ad inizio romanzo è la causa della sua incompiutezza. Così annuncia già l'*incipit*:

Avevo in mente di scrivere Il Romanzo della Nazione, questa era la mia ambizione, ma disgraziatamente lo scorso inverno è morto mio padre. Mio padre era la fonte principale di documentazione, il serbatoio dove erano conservate le spoglie della Nazione. Lo scrigno. È un'ambizione quella del Romanzo della Nazione che ho nutrito per un decennio, forse di più, al punto che per nutrirla a sufficienza mi sarei tolto il pane di bocca. Ma di fronte alla morte anche il proposito più saldo vacilla. Sfido io. (p. 13)¹

¹ Si veda anche a registrare l'*impasse* del romanzo: «E io? E io cosa posso farci adesso di quello che non mi hai detto? Pensi che posso mettere su un Romanzo della Nazione con il silenzio e le omissioni? Troppe lacune, troppi sentito dire. Troppa memoria a fini terapeutici. Con tutte le cose che ci sono state.» (p. 115).

Il romanzo della nazione allora, istituendo un piano metaromanzesco, può solo mettere sul tappeto le informazioni e i racconti che ne sono rimasti, come frammenti di un *puzzle* cui mancano diversi tasselli per essere composto. I romanzi che perseguono il modello biografico di norma si concludono con la morte del protagonista ma iniziano piuttosto con la sua nascita, o perlomeno con l'adolescenza o l'acquisita maturità per seguire, nelle grandi linee, un percorso cronologico. In questo caso lo spostamento dello sguardo permette inizialmente di concentrare l'attenzione sulla fine, la malattia del padre, che si è arreso («Non ce la faccio», p. 85), il mutismo parziale, la permanenza nell'Istituto Giuseppe Mazzini – l'intestazione è rivelatrice – il ritorno a casa con la «gigantessa», un'infermiera domiciliare, la rinuncia anche al dialogo col figlio, scambiato infine per un vecchio compagno di lotte. Col procedere della scrittura però la vicenda del padre si intesse progressivamente di racconti, non solo della sua vita, ma delle tante storie che meritano di essere rievocate, emblematico è in tal senso il lungo capitolo 18 in cui rivive attraverso dei medaglioni biografici l'agire dei tanti 'eroi' che hanno contribuito alla costruzione dell'arsenale di La Spezia e della Dandolo, la più grande nave militare al mondo del suo tempo, un'impresa narrata come l'orgoglio del popolo che l'ha realizzata e vanto della nazione nascente.

Mantenendo il parallelo con le *Confessioni* nieviane, se Carlo Altoviti scrive dalla fine della sua storia, in una condizione pressoché postuma, seppure incompiuta, sia sul piano della vita privata che su quello della costruzione nazionale, il padre del narratore nel *Romanzo della nazione* è autenticamente postumo e la sua storia, oltre che incompiuta sul piano pubblico, non è più narrabile, si possono solo raccontarne i pezzi che il testimone ha già rivelato o che i suoi più intimi amici e familiari ancora ricordano o che qualche freddo documento di carta può suggerire («il fatto è che le carte bisogna sfregarle ben bene, bisogna starle a sentire mentre frusciano e scricchiolano», p. 222). D'altronde questa condizione di morte del testimone corrisponde all'esergo del *Romanzo della nazione*: «*Questa è una storia di gente viva,/ viva davvero, intendo./ E è la storia di una Nazione che è morta,/ morta sul serio, voglio dire*» (p. 11).

Così il romanzo è postumo sia in rapporto al padre che alla nazione. È intorno al padre che il figlio Maurizio sta raccogliendo i materiali per «il Romanzo della Nazione», dalla sua esperienza e dalla sua vita ricava l'eroismo modesto (altro elemento nieviano), la leggenda, l'*ethos* di quel mondo e di quelle generazioni. La malattia e poi la scomparsa del padre rappresentano gli eventi simbolici della fine della nazione, ed anche lo scacco del suo possibile romanzo: «in tali infauste circostanze io l'ho visto l'eroe che non muore mai nemmeno dopo che è morto anche dieci volte di seguito. Io l'ho visto l'orgoglio di una Nazione che non ho mai visto. Roba da poco, mi direte, roba da ricovero di vecchi. Sì, certo, è lì che è finita la Nazione, quella che erano lì lì per fondare sulla Resistenza al nazifascismo e via di seguito» (p. 138).

3. Come si vede già dagli sparsi esempi qui impiegati, il romanzo-progetto della nazione di Maggiani si costruisce in un dialogo col lettore anche sul proprio farsi, sulle proprie aporie e sulle proprie strategie. In primo luogo è un romanzo di storie e di biografie, che, partendo da una vicenda da romanzo familiare, giunge progressivamente a farsi romanzo corale,² e utilizza la strategia della digressione.³ La sospensione, anche in mancanza di un reale effetto di attesa, e l'indugio caratterizzano la scrittura di Maggiani, che segue percorsi carsici per declinare il tema, e riproporlo da vari lati.⁴

D'altronde il romanzo si fonda su alcuni procedimenti che esulano dalle forme consolidate della prosa scritta: c'è un uso sapiente dell'a capo e del punto fermo, che spesso isolano frasi o parole, con effetti icastici di clausola, di enfasi, di sottolineatura; compaiono soluzioni di tipo anaforico («*Madre* ti ho quasi ammazzato nel *frattempo*./ *Madre*, avresti avuto il coraggio di dirmi quante volte in quel *frattempo* mi hai *maledetto*? Perché, madre, è umano che tu mi abbia *maledetto*, più volte. È più che umano, è naturale. E io, *madre*, ascoltavo. Potevo davvero ascoltare e magari capire anche le parole? Ne sai qualcosa? Io onestamente non lo so», pp. 57-58 corsivi miei); il procedimento della ripresa, una costante, consente di dare forza ad alcuni elementi tematici, che ritornano come un *refrain*, di volta in volta chiariti e rivisti. Attraverso tale tecnica Maggiani può anche inanellare le storie secondo moduli tipici dell'oralità e che possono ricordare l'invenzione verghiana. Anche l'uso frequente degli stilemi della canzone melodica, popolare o di lotta, o dell'aria musicale, una forma che si serve dell'immaginario dei personaggi e invade la parola del narratore,⁵ agisce in modo quasi analogo alla presenza capillare dei proverbi verghiani, inoltre coincide con il riconoscimento di una generazione e «un popolo canoro», la cui vita è accompagnata dal suono melodioso del canto: «A quel tempo estate e inverno era tutto un andare a ballare e a sentire cantare» (p. 129); «In quegli anni erano tutte canzoni melodiche, tutte quante canzoni d'amore, non si sentiva altro. Un popolo canoro, le premesse di una nazione melodica. Perché non sentivi altro che cantare» (p. 130). Oggi che il lavoro di costruzione della nazione è scomparso, non si canta più, leggiamo tra le righe.

² Sul rapporto tra *Il romanzo della Nazione* e i romanzi di famiglia, cfr. Francesco de Cristofaro, *Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno*, «Enthymema», XX, 2017, pp. 75-87 (in particolare sul romanzo di Maggiani, pp. 80-83).

³ Sulla «digressione» si sofferma la recensione di Remo Ceserani, *Maggiani, scogli della Storia e scogli del romanzo*, che qui ripubblichiamo.

⁴ Così con una rivendicazione contraria al «romanzo ben fatto», come ha sottolineato anche Ceserani, Maggiani respinge la fretta in favore di uno svolgimento che si interroghi a fondo: «La gran parte dei romanzieri difetta in generosità, pensano di avere una limitata disponibilità di tempo e di pagine, pensano di dover fare in fretta. Così consumano il loro genio ad architettare meccanismi di straordinaria complicazione perché tutto fili liscio e in fretta fin dove vogliono arrivare. Mai abbastanza lontano in verità. Mai abbastanza per rendere giustizia di come vanno davvero le cose del mondo degli uomini» (p. 178).

⁵ Si veda l'uso dell'espressione «nel fosco fin del secolo morente» (pp. 155 e 255) dall'*Inno alla rivolta* (1897) dell'anarchico Luigi Molinari.

Quello di Maggiani d'altronde è un romanzo privo di trama, difficile darne un riassunto, piuttosto è organizzato come in una partitura musicale secondo lo schema tema-variazione, come è stato individuato fra gli altri da Simona Carretta,⁶ la vicenda cioè pone il tema della nazione e intorno a questo accumula racconti e digressioni, in successione o in giustapposizione, per poi tornare a riprendere il tema. Da questo punto di vista è significativo anche il continuo rimandare o riprendere l'*incipit*, che pare costantemente da scrivere, perché per molti versi *Il romanzo della nazione* non ha un inizio o è tutto nelle sue multiformi riprese o ripartenze e nella sua incompiutezza. Ancora oltre la metà del romanzo, Maggiani esibisce questa circolarità, insieme rinviando e precisando:

Si però adesso sarà meglio dire qualcosa su 'sta storia del Romanzo della Nazione.

Per due volte ho provato a cominciare. In entrambi i casi con il piede sbagliato. (p. 164)

E poco oltre: «Dunque si ricomincia da capo» (p. 169). In un romanzo del genere è pure la nozione di spazio-tempo ad essere posta in discussione negli stessi effetti emblematici della malattia senile del padre:

Là dove era andato a stare, lassù nel cuore della Galassia Centrale, ai bordi del grande buco nero, lo spazio-tempo è tutta un'altra storia. Non ce n'è di passato e non c'è nemmeno un domani. Là si vive in eterno l'attimo fuggente di tutta una vita. Un attimo grandemente incasinato, ma a saperci frugare ci si trova tutto. Tutto tranne quello che qui da noi sta per venire, che là non c'è mai. (p. 201)

Si può leggere questo passo come una *mise en abîme* del modo con cui procede Maggiani. *Il romanzo della nazione* si costruisce per associazioni, per sovrapposizioni di tempi, può raccontare di Cavour che dall'alto del belvedere della chiesa di San Venerio a Isola di Montalbano guarda col cannocchiale l'area del golfo dove sorgerà l'arsenale della Spezia, come evocare Garibaldi, ma insieme Robert e Bob Kennedy, la «sovranità *nel* popolo» e non *del* popolo di Giuseppe Mazzini, il sogno di Martin Luther King e Sandro Pertini, «l'ultimo presidente che sapesse come si costruisce una nazione, per come la vedeva mio padre» (p. 159), e persino la storia di Santa Rita e Lutero o i porti sepolti; nomi e fatti tutti accostati senza alcun rispetto della sequenza cronologica. Lo stesso accade per il padre la cui figura si ricostruisce in modo temporalmente disordinato e discontinuo.

4. Lungo questa direttrice il «romanzo» strizza l'occhio all'*epos*, a partire dalla scelta dell'oralità e da alcuni degli elementi strutturali già indicati, come la digressione o le forme di iterazione.⁷ D'altronde anche il personaggio si eroicizza, come il padre che

⁶ «La «forma-variazione» consente infatti «di sostituire la classica unità d'azione con l'unità tematica e di rinnovare la struttura dei romanzi», S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 22.

⁷ Negando il romanzo storico come del resto il romanzo familiare, Francesco de Cristofaro ha accostato il romanzo di Maggiani all'*epos*, o alla sua parziale reviviscenza moderna, ma ne ha pure sottolineato la differenza, perché «Rifare

nonostante la sua fragilità resta un eroe per aver mantenuto fede al suo sogno, perché: «quello che penso io è che le debolezze degli eroi non sono altro che la piega che prende il loro eroismo» (p. 97). Così il crollo del padre può essere paragonato al tallone d'Achille ed egli può essere «giusto come Ettore, sventato come Achille, innamorato come Carlo Pisacane, fragile come tutti loro» (p. 97). Eroi sono allora tutti gli apparentemente modesti costruttori di nazione, a vario titolo ricordati nel romanzo, oltre al padre, il signor Trippi, il nonno Garibaldi («Sarebbe stato un costruttore di nazioni, tale e quale il generale in tutto, se non fosse stato annientato dalla tragedia, da una sua personale tragedia», p. 44), il ragazzo del porto, Menotti Serra e tutti i costruttori della Dandolo, e prima ancora il professor Bianchi, «Nome di battaglia il Gatto», ribattezzato «Mentina» (p. 106), o la Luigia, professoressa di matematica. C'è infatti anche un protagonismo femminile, di cui sono esempi forse la nonna Anita, certamente Chiribiri Carmela tra le eroine dell'officina della Dandolo e soprattutto Anna, figlia del signor Trippi, archeologa scopritrice di porti sepolti, perché «Sono le donne, è così, che sanno andare più a fondo e restarci di più. Sono le donne che hanno più polmoni, e più costanza e più pervicacia» (p. 170).⁸ Questo passato di eroismo pare essersi ripiegato in una dimensione privata, e i costruttori di nazione, proletari, sono diventati proprietari di prole:

In fin dei conti non sono stati altro che dei proletari, letteralmente. Proprietari di prole. Anche quando avevano qualcosa di più, quello che pensavano era che prima di tutto avevano dei figli, e la cura della loro proprietà sarebbe stata la loro giustificazione e il loro riscatto (p. 217).⁹

Come se l'amorevolezza o la cura (al di là di un eccesso di condiscendenza verso la prole), l'allevare una famiglia, confliggesse con la Nazione; eppure nel romanzo questa dimensione della cura e del cibo acquista un secondo senso, quando nel lungo episodio del primo maggio, capitolo 9, si registra: «Primo maggio, fave e formaggio./ Si può forse fondare una nazione a botte di fave e formaggio?» (p. 119). La domanda pare negare questa possibilità, eppure va intesa come un invito alla riflessione: «fave e pecorino» sono la pietanza votiva della festa, come altrove i «ravioli che sembravano guanciali» (p. 88) col sugo di chiodini e salsiccia di nonna Anita o l'olivo che protegge la casa, o il pesce di nonno Garibaldi, o il rito dei pomodori che

l'epica dopo il moderno, assumerne il passo e l'afflato, è operazione esposta ai rischi dell'archeologia e del kitsch», e tuttavia siamo di fronte ad «un affresco di grandi dimensioni e di pari vividezza» per cui «Maggiani trascorre così dal paradigma "naturale" dell'albero genealogico alle opere e ai giorni di uomini accomunati non dal sangue biologico ma da uno slancio, dal sogno di una cosa. Allestendo una sorta di natura morta di costruttori di nazioni, il narratore scheda quelle sagome, le affianca anarchicamente, senza seguirne i movimenti. Egli descrive, non narra: perché scrivere il *Romanzo della Nazione* è un'utopia o un'idiozia. Se ce lo dice l'autore di un romanzo, c'è da credergli» (*Controcanto epico*, cit., p. 82).

⁸ Maggiani qui parla di Anna che cerca porti sepolti e di un'altra archeologa, olandese, che con le sue doti di apnea ha portato alla luce il porto di Alessandria in Egitto, ma l'affermazione ha un indubbio valore simbolico.

⁹ Il passo ad ogni modo continua: «Ci hanno guardato con tenerezza così da poter provare un po' di tenerezza anche per sé. Ci hanno lasciato fare quello che volevamo e noi ci siamo messi a volere tutto. Per prima cosa che se ne andassero a fanculo tutti quanti. È stato così facile andare avanti e andare avanti e andare avanti. Verso l'ignoto, come si dice. Con la pancia piena e il vento in poppa. La storia dei nostri padri. Poi loro sono finiti, e così la storia è finita anche lei» (p. 217).

«si mangiano con il sale l'olio e un po' di *cornabruggia*. Mettici una fetta di pane nel piatto e affettaci sopra il pomodoro, così si inzuppa di olio e di sale di *cornabruggia* e dell'acqua e dei semi di pomodoro, e alla fine resta il più buono» (p. 284) sono tutte forme di una semplice e quotidiana conquista di felicità, momenti forse di una nazione realizzata o di una concretizzazione dei sogni e di una generazione che confida nel futuro. A questa sfera appartiene anche il già citato «popolo canoro». Nel rileggere il Risorgimento Maggiani sottolinea due atteggiamenti diversi, l'uno indifferente alla costruzione della nazione, ma orientato al destino di uno stato, tutt'al più consapevole del formarsi di un popolo, ed è quello di Cavour («Quell'uomo non è mai stato un fondatore di nazioni, non ne ha mai avuto nemmeno l'ambizione. [...] Quello che gli premeva era di costruire destini», p. 229), l'altro che non si accontenta di una nazione, ma pensa più in grande alla costruzione di un mondo, ed è quello di Mazzini - come degli anarchici.¹⁰ In questo senso Mazzini è sognatore e utopista, a differenza di Garibaldi, costruttore di nazione e sognatore, ma anche pragmaticamente realista. Nella seconda direzione si muove la logica dei sentimenti, il principio femminile rappresentato da Anna, colei che cercando porti sepolti in fondo al mare, può scavare anche per riportare alla luce la rivoluzione perduta. Anna, se non è buona costruttrice di nazione perché questa come vogliono i greci e il modello di Creonte, si edifica nel rispetto della legge e della ragione dello stato, è in grado di immaginare e ridare vita ai mondi. All'opposto si pone la digressione che concerne un'altra figura del romanzo nel capitolo 16, Fatima, la terrorista kamikaze, colei che seguendo la legge del cuore compie l'attentato disperato. Così chi sente «la ragione soggiacente delle cose, il cuore, per così dire» può operare per grandi obiettivi come annichilirsi nella depressione senile o nel gesto omicida e suicida. Alla generazione dei padri e delle madri è appartenuta la capacità di sognare e di immaginare un'utopia: «VIVERE DI SOGNI È UN'UTOPIA», scrive il padre su un foglietto intestato dell'Asl per un Test del progetto neuropsicologico enfaticamente denominato Kronos, e così consegna un messaggio da deciptare: può sembrare la scoperta di un'illusione, la fine di un progetto di vita, ma il tema del legame tra sogni e utopia è variamente ripreso a distanza nel romanzo di Maggiani fino a suggerire che un mondo senza sogni è un mondo senza vita, privato di prospettive, speranze, sentimenti. Perché quando le narrazioni fantastiche, i romanzi, i sogni, le utopie sono motore dell'agire «il Fato gli fa una sega alla volontà degli uomini» (p. 253) e la Storia non è più immobile. D'altra parte è lo stesso padre che, dichiarando «non ce la faccio», ammette di non poter «tirare avanti» senza sogni. Il cieco realismo di chi si adatta al reale, come la madre, distruttrice di nazioni, o di chi, come Cavour, pratica la *real politik* è il nemico da combattere per ridare senso e direzione al mondo. Così anche il vivere per un sogno del «reverendo Martin Luther King» è un buon modo per vincere le più ardue battaglie e «Avere fede è forse la costruzione della più

¹⁰ Cfr. «Mazzini guardava un po' troppo lontano, Mazzini era un costruttore di mondi. Bisognava costruire un mondo nuovo per metterci dentro una nazione nuova» (p. 220) e «L'anarchia non costruisce nazioni, l'anarchia costruisce mondi» (p. 155).

grande delle utopie» (p. 144). E lo stesso narratore non può che confessare: «E infatti canto anche di prima mattina, Perché sono un sognatore, dovrei non dirlo? [...] Perché si sogna, si sogna sempre» (p. 123). Per questo il compito dello scrittore è sentire, vedere e «ricordare i nomi per uno per uno, ricordare ogni minimo dettaglio della storia dell'umanità, non c'è altro sistema per vedere così lontano da scorgere l'albeggiare di un mondo nuovo» (p. 155), come i nomi degli operai del cantiere dell'Arsenale della Spezia che «si sono messi in testa di costruire una nazione con le loro mani. Non speravano di farlo, loro ci credevano davvero che l'avrebbero fatto. Ecco: Vivere di sogni è un'utopia» (p. 152).

Gianfranco Ferraro

Romanzo e utopia della Nazione: sulla spiritualità politica di Maurizio Maggiani

1. Per interpretare le modalità con cui gli eventi rivoluzionari cominciavano a darsi nel mondo contemporaneo, soprattutto per quegli aspetti non facilmente riportabili agli schemi secolarizzati della più recente tradizione politica occidentale, il cui archetipo è, evidentemente, la Rivoluzione francese, Michel Foucault riteneva necessario parlare, già negli anni Settanta, di «spiritualità politiche». In anni in cui essere rivoluzionario, o semplicemente stare dalla parte dei movimenti rivoluzionari, non poteva che coincidere con un approccio rigorosamente materialista, una simile nozione faceva storcere il muso a tanti, per lo meno in contesti politici occidentali. Per Foucault, tuttavia, la «spiritualità politica» non era per nulla appannaggio esclusivo di esperienze religiose o di quadri politici legittimati da valori religiosi. Al contrario, l'approccio foucaultiano implicava la necessità di inscrivere la stessa nozione di spiritualità in un orizzonte ben più complesso e articolato, ovvero in pratiche di trasformazione che connettevano la conversione personale, individuale, con il cambiamento delle prospettive collettive. Trasformare se stessi e trasformare al contempo il mondo in cui si vive, fare del singolo soggetto il luogo in cui il mondo può essere pensato e rideclinato in forme differenti e del mondo il luogo in cui sperimentare un'altra forma di sé: è a partire da questo snodo che, per Foucault, sarebbe possibile e anzi filosoficamente doveroso, pensare la spiritualità. Proprio in questi termini il rapporto tra ascesi personale e motivazione collettiva, e dunque tra discipline come la filosofia, o la letteratura, e la politica, tra la scrittura di sé e l'azione nel mondo, veniva spiegato ne *l'Ermeneutica del soggetto*, corso tenuto al *Collège de France* tra il 1981 e il 1982:

Che il *bios*, che la vita – intendendo con ciò il modo in cui il mondo si presenta immediatamente a noi nel corso della nostra esistenza – sia una prova, è un asserto che dovrà essere inteso in un duplice senso. Prova, nel senso di esperienza, sta innanzitutto a significare che il mondo viene riconosciuto come ciò attraverso cui noi facciamo l'esperienza di noi stessi, ciò attraverso cui conosciamo e scopriamo noi stessi, ciò attraverso cui ci riveliamo a noi stessi. Ma prova sta inoltre a significare che tale mondo, tale *bios*, è anche un esercizio, ovvero che costituisce ciò a partire da cui, ciò attraverso cui, ciò nonostante cui, o ciò grazie a cui, potremo formare noi stessi, potremo trasformarci, potremo muovere verso uno scopo o verso una salvezza, andare verso la nostra propria perfezione.¹

¹ Michel Foucault, *L'Ermeneutica del Soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, tr. di M. Bertani, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 435.

Stare al mondo può insomma implicare per Foucault un'attitudine, per cui il mondo stesso diventa, per il soggetto, la superficie sulla quale mettersi alla prova, conoscersi e sperimentarsi: un'attitudine in cui soggetto e mondo risultano legati non tanto da una forma stabile, quanto piuttosto da una tensione inquieta e sempre irrisolta verso la trasformazione. In questo senso, secondo Foucault, non è possibile pensare la politica, come momento di trasformazione del mondo, senza la costruzione di un'attitudine trasformativa del soggetto, così come non è possibile immaginare la trasformazione del soggetto senza evidenziare la maniera con cui la trasformazione individuale si riverbera nei suoi effetti politici.

Se è dunque dentro questo schema che è possibile pensare la “spiritualità politica”, come campo in cui si incrociano le trasformazioni individuali e collettive, va da sé che anche i momenti rivoluzionari e le attitudini mosse da valori rivoluzionari non solo possano essere avvicinati in questa prospettiva, ma siano anzi i contesti in cui una qualche forma di “spiritualità politica” risulta maggiormente visibile. Non è dunque un caso che Foucault si interessi negli stessi anni alla ‘rivoluzione iraniana’: prima che essa fosse interamente assorbita dentro gli schemi dogmatici e autoritari dettati dal clero sciita, questa insorgenza mediorientale, dove riferimenti religiosi, ma anche comunisti e laici si intrecciavano in nome di un rifiuto dei valori occidentali e consumistici sui quali si legittimava il potere dello Shah, e in cui adesione personale e volontà collettiva trovavano un nuovo legame in nome di un'inderogabile necessità di trasformazione, risultava estremamente interessante proprio per la sua eterogeneità rispetto le modalità con cui si erano date in epoca recente le forme di resistenza occidentale al potere politico. Ciò che bisognava osservare nell'insorgenza iraniana, secondo Foucault, era tuttavia meno l'aspetto religioso e più il legame che vi si poteva trovare tra le istanze di trasformazione collettiva e quelle di trasformazione individuale. Proprio a questo proposito Foucault doveva chiarire nettamente:

Quando parlo di spiritualità, non parlo di religione, ossia è necessario distinguere bene spiritualità e religione. Sono stupito di vedere che spiritualità, spiritualismo e religione costituiscano nella mente delle persone un incredibile miscuglio, una «marmellata», una confusione impossibile!²

Pur potendo essere presente nelle religioni, la spiritualità non si lega dunque necessariamente alla dimensione religiosa: essa è semmai, più in generale, «quella pratica attraverso cui l'uomo è dislocato, trasformato, sconvolto, fino alla rinuncia della sua propria individualità, alla sua posizione di soggetto. È non essere più soggetto come lo si è stati fino a quel momento, soggetto rispetto a un potere politico, ma soggetto di un sapere, soggetto di un'esperienza, soggetto anche di una credenza».³

La spiritualità politica denota, pertanto, una caratteristica essenziale delle pratiche di resistenza: essa è una «possibilità di sollevarsi a partire dalla posizione di soggetto»,

² M. Foucault, *Dossier Iran*, a cura di Sajjad Lohi, Vicenza, Neri Pozza, 2023, p. 146.

³ *Ibidem*.

scrive Foucault, una posizione fissata di volta in volta da un potere che può essere politico o religioso, ma che può attenere anche ad un sistema di credenze, di abitudini, ad una struttura sociale definita. La spiritualità è insomma il campo in cui si danno quei fenomeni di trasformazione che attengono al rapporto tra sé e mondo. La rivoluzione non può dunque essere vissuta e pensata astraendosi da questa dimensione spirituale: spirituale e politica insieme. Del resto, chiarisce Foucault, tutte le insorgenze rivoluzionarie hanno assunto questo aspetto, anche nel corso della modernità occidentale:

Che siano i movimenti ascetici nelle Fiandre quattrocentesche, che siano tutte le forme di comunità religiose che si sono sviluppate in Germania, negli stessi anni o subito dopo Lutero – il movimento anabattista, ad esempio –, che sia l'enorme proliferazione di gruppi religiosi che nell'Inghilterra del XVII secolo sono riusciti a sollevare l'apparato della monarchia e a compiere quella che è stata la prima rivoluzione della storia d'Europa, tutto questo, credo, mostra bene come la spiritualità possa essere considerata la radice di tutti i grandi rivolgimenti politici e culturali e come la religione possa avere un ruolo, e decisivo, in questo movimento, che è però quello della spiritualità e non della religione.⁴

L'eccezione a questo legame tra spiritualità e politica che attraversa i movimenti rivoluzionari sarebbe, per Foucault, semmai, proprio la Rivoluzione francese, mentre nella stessa rivoluzione bolscevica del 1917 occorrerebbe vedere l'esito di quel grande movimento spirituale che costituisce il XIX secolo russo: «l'immensa ondata di entusiasmo che ha portato a questo fenomeno, e che è stata poi presa in mano dai bolscevichi – si chiede infatti Foucault –, non è forse stato nelle sue radici qualcosa di profondamente spirituale, nel senso che dico io, ossia quello di volere non che la situazione o la realtà cambino, ma sapere che non possono cambiare se non cambiando sé stessi?».⁵ Ai casi citati da Foucault se ne potrebbero aggiungere molti altri. Sarebbe legittimo chiedersi, ad esempio, quanto il legame con la riflessione politica, che caratterizza una grande parte della storia letteraria e filosofica italiana – Dante, Machiavelli, Bruno, Campanella... –, non sia leggibile proprio attraverso la funzione di una «spiritualità politica». Ma se è possibile parlare del grande Ottocento russo come la piattaforma spirituale che prepara la Rivoluzione d'Ottobre, in cui gli impulsi di trasformazione individuali non sono meno importanti di quelli che spingono ad una trasformazione del mondo, non è troppo difficile vedere nelle forme spirituali e politiche che attraversano il Risorgimento italiano precisamente lo stesso impulso che fa della trasformazione storica un momento di cambiamento del singolo soggetto, un momento di mutamento dello sguardo individuale. È Nievo, ad esempio, a ricordare questa connessione proprio all'inizio delle sue *Confessioni d'un italiano*. Riflettendo sulla propria vita, l'ottuagenario protagonista del romanzo coglie infatti

⁴ Ivi, p. 147. È opportuno ricordare a questo proposito il romanzo di Luther Blissett *Q* (1999), la cui trama si allunga nello scenario rivoluzionario aperto, nel Cinquecento, dalla prospettiva politica e insieme religiosa del millenarismo anabattista di Thomas Müntzer. Proprio l'approccio foucaultiano alla «spiritualità politica» permette di cogliere, mi sembra, la posta in gioco spirituale tanto della finzione storico-letteraria di Luther Blissett così come l'interesse utopico che aveva spinto il marxista Ernst Bloch a dedicare proprio alla teologia politica di Thomas Müntzer uno dei suoi libri più interessanti.

⁵ M. Foucault, *Dossier Iran*, cit., p. 150.

precisamente questa intersezione tra vita comune e destino individuale: «come il cader d'una goccia rappresenta la direzione della pioggia», «l'attività privata d'un uomo che non fu né tanto avara da trincerarsi in se stessa contro le miserie comuni, né tanto stoica da opporsi deliberatamente ad esse, né tanto sapiente o superba da trascurarle disprezzandole, mi pare debba in alcun modo riflettere l'attività comune e nazionale che l'assorbe».⁶ Ma pensare al Risorgimento italiano significa pensare ai molteplici significati che esso ha assunto, al filo che lo lega ai grandi momenti rivoluzionari europei dell'Ottocento, alla storia dei ceti popolari e a quella delle associazioni segrete, agli interessi del giovane Stato piemontese e alle utopie del generale Garibaldi, alla diplomazia di Cavour e, appunto, alla spiritualità politica di Giuseppe Mazzini. Il quale scriveva appunto nei suoi *Pensieri sulla democrazia in Europa*, appena due anni prima dello scoppio rivoluzionario del Quarantotto:

Noi democratici vogliamo che l'uomo sia migliore di quanto egli è; che egli abbia più amore, un maggior senso del bello, del grande, del vero; che l'ideale che egli persegue sia più puro, più alto; che egli senta la propria dignità, e abbia più rispetto per la sua anima immortale. Che egli abbia, in una fede liberamente adottata un faro che lo guidi, e le sue azioni corrispondano a questo credo.⁷

Nell'esempio di Mazzini, e nell'influenza che Mazzini ebbe sulle pratiche politiche risorgimentali, persino sulla vocazione al martirio politico che molti suoi seguaci dimostrarono negli anni rivoluzionari e precedenti l'unificazione italiana, se pensiamo ai casi emblematici dei fratelli Bandiera e di Carlo Pisacane, più che una esperienza religiosa propriamente detta, possiamo riconoscere i tratti di una spiritualità politica nella forma con cui Foucault la tratteggia. È questa spiritualità politica – nella sua istanza di trasformazione personale e collettiva – che muove la fede di migliaia di giovani durante le esperienze rivoluzionarie risorgimentali e nella grande epopea garibaldina.⁸ Inevitabile dunque pensare come, insieme alle forze economico-politiche che hanno spinto verso l'unificazione italiana, si debba considerare la spiritualità politica risorgimentale come una chiave di volta in grado di far convergere interessi lontani e persino contrastanti, creando un cosmo simbolico nel quale ad un'istanza di trasformazione del momento pubblico si univa una istanza di conversione personale. Molto più che una semplice sovrastruttura in cui si sono rappresentati interessi fin troppo concreti, l'approccio di Foucault alla spiritualità politica ci induce a guardare il concreto che è possibile riconoscere nelle attitudini e nella creazione di valori: del resto, già negli anni Venti Weber e Bloch, pur su posizioni politiche divergenti, testimoniavano come gli elementi spirituali fossero per lo meno parimenti importanti degli elementi materiali al fine di leggere le trasformazioni storico-sociali. Dunque, non è possibile pensare ai «costruttori di

⁶ Ippolito Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, Torino, Einaudi, 1964, p. 4.

⁷ Giuseppe Mazzini, *Pensieri sulla democrazia in Europa*, tr. e cura di S. Mastellone, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 74.

⁸ Proprio a questo tema, con la descrizione dei modelli spirituali incorporati dalle sette mazziniane e del nichilismo politico in cui si manifesta la scomparsa di quelle forme spirituali, dopo l'Unità, è dedicato il film di Mario Martone, *Noi credevamo*. Rimando alla mia lettura, *Se la storia non è stata vinta*, «Il Ponte», LXVII, 4, 2011, pp. 98-103.

Nazioni», come li chiama Maurizio Maggiani, senza collocarli dentro una «spiritualità politica».

2. È all'Istituto Giuseppe Mazzini, un ricovero per anziani, che hanno luogo gli ultimi incontri tra il protagonista del romanzo di Maggiani e suo padre.⁹ È dell'Istituto Giuseppe Mazzini la 'sindone', fatta di brutale carta igienica, con cui si copre il corpo paterno. Quando si tratta di descriverlo, il giovane padre operaio appare «giusto come Ettore, sventato come Achille, innamorato come Carlo Pisacane, fragile come tutti loro» (p. 97): una fragilità che non è certamente quella descritta tipicamente nelle figure eroiche, e che mette a nudo, anzi, l'aspetto fin troppo umano della Resistenza di cui il padre è protagonista. Una fragilità che lo rende distante dal grande suocero, il nonno imponente del protagonista, anche lui con un nome che rimanda con evidenza all'epopea risorgimentale, Garibaldi. Tuttavia, nonostante la forma fisica e spirituale di Garibaldi appaia quasi la copia di quella del Generale, archetipo dei «costruttori di nazioni», anche in lui ritroviamo una piega di dolore che lo sottrae allo schema letterario degli eroi. Maggiani ce lo descrive nel momento grave in cui è alle prese col travaglio di parto della figlia, da cui nascerà lui, il protagonista:

Il padre della travagliante, mio nonno Garibaldi. Mio nonno è alto, molto alto, è corpulento e pieno di nervi, ha – questo vorrà pur dire qualcosa – le orecchie a sventola, non così comicamente evidenti come nel marinaretto, ma ci sono. Garibaldi è coraggioso e indisciplinato, sedizioso e anche quel po' puttaniere. Pochi uomini come lui hanno fatto onore al nome che gli è stato assegnato. Sarebbe stato un costruttore di nazioni, tale e quale il Generale in tutto, se non fosse stato annientato dalla tragedia, da una sua personale tragedia. (p. 46)

Durante le ore di travaglio, Garibaldi distrugge tutto ciò che c'è in casa e la moglie, che non poteva che chiamarsi Anita, «alla fine salverà ben poco» (*ibidem*). Da cosa sia provocata l'ansia di questo costruttore di nazioni in tutto tranne che appunto in questo particolare che lo rende a sua volta fragile, Maggiani ce lo dice subito dopo:

Garibaldi era in preda a un'ansia devastante. Un'ansia da titano. Garibaldi desiderava un nipote maschio, ma non come sua figlia Carla, non per avere un amichetto con cui trastullarsi, e neppure nel modo tutto sommato pacifico con cui gli anziani aspirano ad avere per le mani un altro figlio su cui applicare le intenzioni non proprio ben riuscite con i precedenti. Bensì lo aspettava come una questione di vita o di morte, e lo bramava con una veemenza apocalittica. Lui conosceva l'apocalisse, lui viveva da anni e anni nel mezzo della tregenda. Lui e tutta quanta la famiglia, ma lui e solo lui ne portava il peso dell'attore e del motore. (pp. 44-45)

La «disgrazia» di Garibaldi è l'uccisione, casuale, del figlio: una disgrazia che, per quanto fortuita, non per questo è, tuttavia, meno dolorosa. È questo dolore ad ancorare Garibaldi alla terra degli umili, a renderne impossibile una monumentalizzazione. Ed è proprio il dolore che lo rende simile a un certo punto al padre del protagonista, suo genero, scoperto a piangere ormai anziano sul bordo del

⁹ Cfr. M. Maggiani, *Il Romanzo della Nazione*, Feltrinelli, Milano, 2017, p. 123 (d'ora in poi si cita da questa seconda edizione, rimandando alla pagina nel corpo del testo).

letto: «eroe fatto a pezzi dal dolore. Patroclo, Achille, Pisacane, Luxemburg e tutti gli altri. Un eroe sbranato dal dolore prima che dalla malvagità degli uomini» (pp. 94-95). Eppure, proprio nel momento in cui il costruttore paterno di nazioni appare più schiacciato dal dolore, più apparentemente svuotato dalla malattia che lo sottrae a se stesso, quando il figlio lo porta ad un test medico per analizzare la progressione della patologia di cui soffre, lì sorgono quasi per caso due elementi che, se da un punto di vista medico porterebbero a pensare ad una inevitabile progressione della malattia, dall'altro rivelano proprio quell'identità che, insieme alla memoria, sembrerebbe essere sfuggita per sempre. Il primo errore che il padre fa è quello di sbagliare il nome del presidente in carica:

Li non ce l'ha fatta a fare lo spiritoso. Non si è trattenuto. Quando il pozzo di scienza gli ha chiesto il nome del presidente della Repubblica in carica, non ha esitato e ha fatto il nome di Sandro Pertini. Aveva un debole per Sandro Pertini. Qualcosa di più di un debole, era appassionato di Sandro Pertini, era un cultore della memoria del comandante Pertini. (p. 94)

Se Pertini è dunque un errore della memoria, non essendo più lui il Presidente della Repubblica, tuttavia si tratta di un errore rivelatore di qualcosa che alberga ancora più profondamente nella coscienza. È il nome del comandante partigiano, e non quello del presidente, che affiora sulla superficie rotta della coscienza. Se l'inconscio è il regno in cui le antitesi possono diventare identità, così come accade nei sogni, laddove il principio di non contraddizione smette di esistere, e il conscio è la superficie in cui, proprio perché riesce a produrre un linguaggio, l'indeterminatezza deve necessariamente fare i conti con la determinazione e la contraddizione, nominare «Pertini» rivela la frattura dei piani, l'incapacità del conscio di reggere il peso dell'inconscio. Eppure, è proprio l'inconscio che rivela, al di là della frattura, una stabilità identitaria a cui l'individuo non smette di ancorarsi. L'errore è seguito da un'altra prova a cui il padre è sottoposto nel test, quello di scrivere una frase libera: «Così mio padre ha scritto la frase VIVERE DI SOGNI È UN'UTOPIA» (*ibidem*). È una frase che il protagonista del racconto appende sulla sua scrivania, al posto di un qualsiasi ritratto. Perché?

Perché se la prima cosa che ti viene in mente quando non sai nemmeno più chi è il presidente della Repubblica, ma cosa dico, quando non riesci nemmeno più a pulirti il culo come si deve, se quello che ti sovviene senza nemmeno pensarci su un secondo è l'utopia, e sono i sogni allora sei un eroe.

Un eroe.

E tuo figlio è qui per onorarti, padre. (*ibidem*)

La frase è quasi enigmatica. Se sogni e utopia si legano nel senso positivo, vorrà dire che un'utopia è come tale una vita fatta di sogni, ed è come tale desiderabile. Oppure, negativamente, se si interpreta l'utopia come il regno dell'impossibile e del non realizzabile, non ha senso vivere di sogni. In entrambi i casi, è evidente il contrasto con il reale, con la materialità del reale di cui il vecchio operaio ha vissuto tutta

l'esistenza, così com'è altrettanto chiaro il riferimento alla grande epopea della Resistenza prima, e poi al grande lavoro politico, di cui il padre è stato protagonista.

L'uomo scampato alla malaria, l'elettricista che ha lavorato per cinquant'anni dodici ore al giorno senza recupero festivi, l'uomo che mi prendeva a cinghiate il giorno della pagella, aveva vissuto di sogni. Nella sua solitudine, nel suo silenzio interno, nel suo cuore arido, nella sua brutta poesia operaia, albeggiava un sogno, s'adombrava l'utopia.

Oh padre mio, su questo non ci siamo capiti, ho dovuto portarti fin là, a quel meschino ambulatorio del Kronos per venirlo a sapere. I sogni, padre mio, si può sapere che sogni facevi? E l'utopia? Dove sei andato a pescare l'utopia? Che poi dovrei capire meglio. L'utopia è un'illusione? Volevi dire che vivere di sogni è dunque un'illusione? O pensavi dentro quella tua testa di elettricista che vivere nel sogno è l'unica vera utopia? Un passo più in là di Amleto. Addirittura. (p. 95)

Che «Maurizio»,¹⁰ come infine si rivela chiamarsi la voce narrante, l'autore che scrive il *Romanzo della nazione*, o che per lo meno scrive di un progetto, sogno o utopia anch'esso, forse, chiamato *Romanzo della nazione*, e dunque utopia e sogno, forse, dello stesso autore che decide di intitolare davvero il suo racconto «Il romanzo della nazione», che questo Maurizio sognatore e utopista di un romanzo decida di mettere la frase dettata dall'inconscio paterno, «Vivere di sogni è un'utopia» come segnaposto e forse promemoria sulla propria scrivania, non è un certo un dettaglio da poco. È la cifra, anzi, con cui leggere quel sogno o utopia che costituisce lo stesso romanzo. La morte del padre rende impossibile «mettere mano davvero al Romanzo della Nazione»: non bastano infatti documenti e interviste, che sarebbero sufficienti per un romanzo storico. Il romanzo che Maurizio pretende di scrivere non attiene alla storia, quantomeno non solo alla storia: «Non funziona e basta. I romanzi non si fanno con i documenti, i romanzi si fanno con le voci, per come la vedo io. Certo, non ci sarebbe stata nessuna verità, ma nemmeno nessuna bugia. A dire il vero, sono i documenti veri che sono pieni di bugie» (p. 203). Lo statuto del romanzo è allora quello che sta iscritto nelle parole dell'inconscio paterno: è un vissuto che in quanto memoria si fa sogno e in quanto memoria raccontata si fa utopia romanzesca: don Chisciotte. Davanti a questo statuto, la voce del realismo *tout court*, la madre, non può che vedere semplicemente una sfilza di bugie: così, di fronte alle appassionante poesie del marito operaio, alla poesia a lei dedicata, pensa quasi con sprezzo, «Cos'è chi fa? Scrive le poesie. Ma fame el piacere» (p. 30), pensa alle «[d]ebolezze di un notaio libidinoso, [al] parassitismo di nobili decaduti da titoli e possessi, [alle] bugie di un disoccupato all'ultimo stadio», mentre [u]n operaio non ha testa per le poesie, un operaio non pensa alle poesie, un operaio pensa alle opere». La madre è il governo, che non può perdere tempo «con la solitudine e il silenzio e il *BUIO* e il perdono» (*ibidem*), è colei che pretende di curare le orecchie a sventola del figlio, e che, come avrebbe fatto col marito qualora le avesse fatto leggere le sue poesie, di certo ha fatto parlando dello zio Luciano il sommergibilista, che si perdeva a raccontare storie fantastiche al piccolo Maurizio, e del quale la madre sibilava,

¹⁰ Cfr. «Sono Maurizio, papà, insistevo...», p. 202.

appunto, «*che busardo chi è*» (p. 192). Eppure, «l'educazione di base al mestiere del romanziere» (p. 193) è proprio il *busiardo* zio Luciano che la dà al piccolo Maurizio. Il «busiardo» non può essere altro, nella «lingua materna» (*ibidem*) che un romanziere o un delinquente: «[Q]uelli che romanzano sono i venditori di padelle antiaderenti, gli avvocati, quelli che circuiscono le brave ragazze, quelli che si danno alla politica, gente così, gente di bosco e di strada» (*ibidem*) e l'educazione di zio Luciano è proprio ciò che affligge la madre, che non riesce a farsi una ragione di quello che faceva il primogenito figlio maschio: «*Ma perché te disa tutte quelle busie né gno'? Te me para tu seo Luciano*» (p. 194), gli ripete. Anche lo zio Luciano però, con una vita passata sott'acqua a fare il sommergibilista e un'altra a vendere caramelle e aranciate «non era certo il tipo da fondare una Nazione. Non si fondano le nazioni con il mal di cuore, non si fondano le nazioni con le storie di mostri spaziali. O con i romanzi» (*ibidem*). La condanna della poesia paterna, quella delle bugie da romanzo dello zio e infine del romanzare stesso del figlio delinea chiaramente il volto della madre, l'attitudine di un governo che soffoca e impedisce la costruzione di nazioni: è proprio nel tentativo di «governo» delle sue orecchie a sventola e dell'essere cresciuto nonostante i tentativi di governo materni («nel tempo che, con tutto il rispetto, tu non hai governato», p. 32), che l'autore del Romanzo di nazioni può leggere quello spazio intermedio in cui affiora, per lo meno, una scrittura che ricorda chi ha costruito davvero le nazioni, un esercizio che s'instaura in quello spazio di utopia in cui il padre scriveva poesie e lo zio raccontava favole per bambini. Uno spazio che è, in fondo, un luogo di resistenza al governo dell'immaginazione:

Non che al Romanzo della Nazione gliene possa fregare niente di come son fatte le mie orecchie, ma io, forse, avrei potuto fondarla una nazione. Essere io stesso un capoverso del suo romanzo, madre, metti anche solo una riga. Ogni uomo, madre, è un futuro costruttore di nazioni, se solo non parte così svantaggiato, s'intende. Se, magari, non si palesa al mondo con una cuffietta allacciata ben stretta sotto il mento. Questo è provocare il Destino, invocarlo, mettergli in mano la leva della ghigliottina.

Ma mia madre è vissuta con la vocazione di una distruttrice di nazioni.

Lo so, me lo ha detto. (p. 33)

Ma allora cosa sono i costruttori di nazioni? E a cosa serve il romanzo? A entrambe le domande «Maurizio» dà una risposta, ma la dà mentre è dentro al suo romanzo, che gli corre tra le mani apparentemente quasi solo raccontando le storie di vite passate: è un esercizio identico, quello del romanzare, a quello del poeta che arriva nei porti sepolti «e poi torna alla luce con i suoi canti», come fa Ungaretti (p. 204). È precisamente questo che fa del romanzare un esercizio vicino alla politica, quello della grande politica che per farsi costruzione collettiva ha bisogno appunto di voci che sappiano dare sogni e utopie e così facendo riunisce le esistenze individuali in qualcosa che le trascende tutte e ciascuna:

Un buon racconto ricco di verità senza verità. E il reverendo King, e Robert, Bob, Kennedy e Palmiro Togliatti, e Rosa Luxemburg, una di quegli ebrei del signor Trippi che mio padre non riusciva a farsi venire in mente il nome straniero, e questo e quest'altro e tutti gli altri che ci vengono in mente quando pensiamo

quale onore sarebbe stato esserci, quale privilegio servire, cos'altro ci hanno dato se non dei meravigliosi racconti? Della loro stessa vita hanno fatto romanzi, per non dire della loro morte. (*ibidem*)

Tutti quanti con un loro sogno, esattamente come Maurizio e come il padre, «che l'ha messo per iscritto: Vivere di sogni è un'utopia. Loro questo ci hanno dato. E sono stati tutti dei grandi costruttori di nazioni, come negarlo?» (p. 205) Il che porta a pensare che le nazioni si fondano su «grandi romanzi per opera di valenti narratori», sulle «voci», appunto, «sulle verità senza la verità» (*ibidem*). A chi non è dato costruire nazioni, può essere dato allora, per lo meno, la scrittura: che immagina, come immagina chi le nazioni le costruisce davvero. Una mimesi della grande politica. Che è come nasce in fondo la stessa utopia, con la *Repubblica* di Platone, il quale, per inciso, butta fuori dalla sua città ideale proprio i tecnici della mimesi del tempo, i poeti.

3. Rifugiarsi nelle utopie nel tramonto della politica è quello che è successo, in fondo, sembra, proprio al padre, intento a scrivere improbabili poesie d'amore o a canticchiare arie d'opera a suo figlio, ritornando a canticchiarle già vecchio e apparentemente smemorato:

Ecco, in tali infauste circostanze io l'ho visto l'eroe che non muore mai nemmeno dopo che è morto anche dieci volte di seguito. Io l'ho visto l'orgoglio di una Nazione che non ho mai visto. Roba da poco, mi direte, roba da ricovero di vecchi. Sì, certo, è lì che è finita la Nazione, quella che erano lì lì per fondare sulla Resistenza al nazifascismo e via di seguito. (p. 138)

Anche il padre è dunque un mancato costruttore di Nazioni, così come una mancata costruttrice di Nazioni è tutta la generazione che ha vissuto e combattuto la Resistenza: dopo aver sperimentato uno di quei varchi che raramente si aprono nella storia, è stata, da quella stessa storia, rigettata sulla riva: seppellita in un porto. La poesia, il romanzo, il racconto, è allora stato il rifugio naturale di una generazione che, non potendo reimmaginare il mondo, si è trovata costretta a immaginare «verità senza la verità». Il Romanzo della Nazione vorrebbe allora essere la raccolta di questi mondi che non hanno vissuto la verità, delle immaginazioni di quanti non hanno potuto poi davvero costruire nazioni: appunto, come chi lo scrive. Canta, il padre, non potendo scrivere poesie, perché alla madre, al governo dei tempi, «cantare va bene, cantare è dire le cose con onestà e farlo nel bel modo che sappiamo fare» (p. 123): è tutto quel che rimane ai costruttori di nazioni, se non vogliono passare per delinquenti e perditempo. Cantare: per questo, forse, un'intera generazione canta, nel dopoguerra. E insegna a cantare ai propri figli, a cantare e a volare:

E infatti canto anche di prima mattina. Perché sono un sognatore, dovrei non dirlo? E siccome sono un sognatore, dormo bene, anche quando mi fa male qui e mi fa male là. E mi sveglio riposato, con i lembi dei sogni ancora da ripiegare. Mi sveglio che non sono ancora pronto a piegarmi sulla terra, ancora ora come a vent'anni. E continuo a dare un'occhiata fuori dalla finestra per vedere casomai se la terra prendesse ad elevarsi quel tanto per venire fin su, qui a portata di mano» (*ibidem*).

Casomai la terra avesse voglia di tornare a sognare, a stare all'altezza dei sogni, verrebbe da dire, all'altezza con cui la stessa generazione di Maurizio volava a vent'anni: «Volare alto, alto, alto, alto. A vent'anni era lassù che ero. A volare. E a trent'anni lo stesso, anche se un po' più basso per via degli anni che comunque passano nella stratosfera» (p. 122). Come prova a fare ancora il vecchio padre, in fondo, «la fonte, lo scrigno, il serbatoio delle spoglie della Nazione» (p. 201), che non fa letteratura ma che non rinuncia a canticchiare ancora una vecchia aria, o più ancora, ad insegnare ad un bambino come far volare un aeroplanino al laghetto delle tartarughe della casa di riposo, con la stessa attenzione meticolosa di quando lavorava con i fili della corrente elettrica. È nel volo dell'aeroplanino, nel gioco (ancora: sogno, utopia?) del vecchio costruttore di nazioni che il figlio lo riconosce e si riconosce come figlio: «Vorrei dirgli qualcosa del tipo: papà, papà, papà. Lui è contento, si vede benissimo che non sta in sé dalla contentezza...» (p. 126). Volare e cantare, prosecuzione del romanzo dei costruttori della nazione, dunque: sforzo d'immaginazione persino dove un'immaginazione non sembra più possibile.

Il Romanzo è dunque la raccolta di questo immaginario, di tutto l'immaginario che ha mosso i costruttori: come quello del ragazzo ebreo scappato dai lager e che s'imbarca per costruire una nazione «nuova di zecca» (p. 197) lontano in Palestina; come quello della palestinese Fatima, scambiata per una kamikaze dal terrore dei giovani soldati israeliani; come quello dell'archeologa e teologa francescana «interessata ai porti non ai mondi, ai porti sommersi da millenni, laggiù nella depressione di Tiberiade, a Magdala e nei territori di qua e di là dal Giordano, in quei posti pieni zeppi di Dio» (p. 272); o come quello delle centinaia e centinaia di operai che vengono chiamati dal governo piemontese a costruire l'Arsenale Militare del Golfo di La Spezia, sogno di Camillo Benso conte di Cavour, momento di costruzione di una nuova nazione lanciata sui mari:

Questo è costruire destini [...]. Non credo che una cosa del genere si sia mai vista, mai, se non ai tempi dei faraoni o della torre di Babilonia [...] E bisogna cercare gli uomini che devono fare tutta questa roba. Bisogna cercare gli uomini e portarli a lavorare qui. E bisogna cominciare con i migliori, i migliori in tutto, e poi i più decisi, i decisi a tutto. E se ce ne vuole ancora bisogna cercare i più disperati. (pp. 229-30)

Immaginari che si uniscono nell'impresa, destini personali e destini collettivi: come quello dell'operaia Chiribiri Carmela, sposata con qualcuno di cui non si sa nulla e di cui il romanzo s'incarica di portare allora una verità. Sarà stata sposata al medico Erminio Farina, anche lui costruttore di nazioni che alla fine spedì al Regio Parlamento una memoria sulle condizioni operaie e un giudizio severo sui risultati del Risorgimento, proprio come severo era stato il giudizio del generale Garibaldi entrando in Parlamento: «Non è questa l'Italia ch'io sognava» (p. 218); come l'inventore di siluri Francesco Giuseppe Avignone, o come l'assassino ergastolano Farnocchia Onelio di Livorno, diventato tuttofare nella grande fabbrica del Regio Arsenale. Tutti nomi veri, esistenze vissute, tutti costruttori di nazioni chiamati da Camillo Benso a costruire la nuova Italia. Il primo ministro del re, che però non era

un vero costruttore di nazioni, per Maurizio, anzi, «che aveva tutto per la testa tranne che una nazione» (p. 245): «quello che gli premeva era costruire destini» (p. 229). La stessa ragione per cui Camillo Benso non poteva che rifiutarsi di ambire ad una nazione, essendo «una nazione [è] uno stato di cose pericolosamente complicato e imponderabile per rimanere a lungo proprietà di un'ambizione» (*ibidem*) rendeva i suoi operai i veri fondatori della nazione: «una nazione è un patto universale, una nazione è una testa un voto. Una nazione è un popolo di uomini liberi che liberamente si lega» (p. 245). Era questo che pensavano i sovversivi operai del Regio Arsenale, riuniti in congreghe «mazziniane spiritualiste e mazziniane materialiste, garibaldine d'assalto e garibaldine socialiste, proudhoniane, bakuniane, comunistiche e comuniste» (p. 246). Sono i mazziniani e i garibaldini allora i veri fondatori di nazioni, loro è lo spirito e dunque il romanzo della nazione che unisce le immaginazioni private a quelle collettive, proprio come sarebbe accaduto, decenni più tardi, alla generazione della Resistenza. Un filo unisce infatti le generazioni: come quello di Menotti Serra, conosciuto dal padre quando ormai era vecchissimo, «repubblicano mazziniano, spiritualista e rivoluzionario» (p. 200), figlio di garibaldino e a sua volta prediletto di Francesco Zannoni, regicida amico di Mazzini e fondatore del primo stabilimento balneare del Regno, dal quale veniva allontanato proprio per ospitare la famiglia reale.

Garibaldi e Mazzini sono dunque i due volti, italiani, dei costruttori di nazioni: gli spettri che hanno continuato ad aleggiare nelle epoche a venire in due modi diversissimi, per quanto intersecati. Il generale Garibaldi che dà il suo nome alle brigate partigiane e che va in Parlamento col poncho da combattimento e il cappello piumato dei banditi lucani, sognatore, ma non utopista, proprio al contrario di Mazzini. Solo un mazziniano può scrivere infatti, come fa il padre di Maurizio, «Vivere di sogni è un'utopia», «perché è proprio quello che fa» (p. 219):

Un mazziniano è un utopista, il suo mondo non è di questo mondo. E infatti il suo pensiero, così spazioso, così ardito, si concede di malavoglia alla tattica, tant'è che sul piano militare Mazzini e i suoi hanno sempre fatto pietà. A causa della sua scarsa propensione a vincere le battaglie e per il suo continuo filosofeggiare su tutto, Mazzini è sempre stato un gran peso per il generale Garibaldi. Mazzini guardava un po' troppo lontano, Mazzini era un costruttore di mondi. Bisognava costruire un mondo nuovo per metterci dentro una nazione nuova. (p. 220)

Così, quando a Teano Garibaldi consegna quasi per forza di cose il regno meridionale ai piemontesi, Mazzini s'infuria e a Garibaldi «gli venivano le sferze a sentirselo dire, perché Mazzini aveva ragione, ma era la ragione dei morituri. E giù Mazzini a rinfacciargli che solo il popolo è sovrano, anzi la sovranità è nella natura stessa del popolo e solo li» (*ibidem*). È Mazzini, infatti, che Cavour teme più di ogni cosa, come del resto prima lo temeva Metternich, non perché credesse alla forza delle idee, ma per pura irrazionalità: «Mazzini era il Fato in agguato. La variabile impreveduta. Il Male che irrompe nell'ordinato svolgimento degli eventi umani. Del tutto

irragionevole il solo fatto che Mazzini esistesse [...] Morì se non altro contento di avergli reso la vita infelice. E questo è vero» (p. 229).

Il nazionalismo mazziniano diventa così, anche per Maggiani, la spiritualità politica che, per quanto nascosta, attraversa tutti i momenti rivoluzionari successivi: compresi quelli della generazione resistenziale e della sua. È la negazione che non tratta: un irriducibile punto di contestazione e di rivolta, avrebbe detto Moro dalla sua prigione, parlando del proprio spettro, Moro che non era certamente mazziniano. Uno spirito che s'incarna nella grandiosa costruzione collettiva di una nave da guerra, la Dandolo, che non avrà mai occasione di andare in guerra, ma che finirà la sua carriera davanti alle macerie di Messina, dove i membri del suo equipaggio saranno chiamati a «mettere in salvo della gente» (*ibidem*), insieme ai marinai russi della corazzata Cesarevic, anche loro chiamati a «dare una mano» (p. 256), anche loro in fondo fondatori di nazioni, come si sarebbe visto da lì a pochi anni. Ma il mazzinanesimo è, per «Maurizio», la spiritualità politica fondamentale della rivoluzione per un motivo più profondo: nel concepire la rivoluzione non come proprietà del popolo, ma come istanza presente *nel* popolo, Mazzini, redattore della Costituzione romana che così recita, costruisce una sovranità, un principio politico fundamentalmente anarchico, senza principio. Se la condizione del possesso è inevitabilmente precaria, «[N]ella Repubblica Romana le cose vanno invece che la sovranità è *nel* popolo. Come l'acqua è *nel* mare. Come Sirio è *nel* Cane Maggiore. Non si può portare via Sirio dal Cane Maggiore, né l'acqua dal mare, e nemmeno la sovranità dal popolo» (p. 270). Un'idea estrema che «ha a che fare con qualcosa come la divinità del popolo» (*ibidem*), una teologia che fa di dio lo stesso popolo e che si lega dunque a doppio filo alla politica, che rende impossibile pensare una politica senza teologia e una teologia senza politica. Una teologia orizzontale, che affonda nel proprio stesso principio e fa del principio ciò da cui prende nome: una istanza irrevocabile, inquieta, di trasformazione. La stessa per cui il Primo maggio «è un giorno perfetto per fondare una nazione» (p. 115), come accadeva a Maurizio tutti i primi di maggio in cui il padre lo portava alla festa dei lavoratori col vestito buono e a mangiare pane e formaggio: «Primo maggio, fave e formaggio. Si può forse fondare una Nazione e botte di fave e formaggio?» (p. 119)

Ma non è proprio questo il senso di una «spiritualità politica», di cui parlava Foucault? E se sì, a cosa serve scriverne il romanzo?

Certo che però resta un magone. Sarà anche un fatto di nostalgia, ma qui c'è qualcuno che ha forse qualcosa da dire contro la nostalgia? Forse che si può camminare contenti sulla terra bruciata? Gli antichi Greci dicevano che la nostalgia è la passione del ritorno, dicevano bene. Perché, credetemi, io penso ancora che possa succedere, così com'è successo. Perché parlo di fatti, di accaduti, non parlo mica di altro. (p. 120)

Scrivere serve a rendere possibile quello che è già accaduto, permettere a chi legge di tornare dove non si è mai stati. E dove non si è mai stati, anche se altri ci sono stati, anche se altri *raccontano* di esserci stati, come in fondo fa il marinaio Itlodeo nel 'romanzo' di Moro, è sempre un'utopia: è un luogo che non c'è e se c'è è solo perché

qualcuno lo racconta. Una verità magari: non *la* verità. Diventano allora romanzi di una nazione, un'utopia, quelli che Maggiani ritrova nelle tasche di un altro fondatore di nazioni (mazziniano anche lui? E mazziniane anche le sette rivoluzionarie degli anni Settanta?), il Presidente Mao, durante la lunga marcia: la *Divina Commedia* di Dante, *Il Principe* di Machiavelli e un estratto de *La Rivoluzione italiana* di Carlo Pisacane, tutti tradotti in mandarino. Ovvero: «il poema di un esiliato scritto qua e là per le terre dove poteva fermarsi quel tanto da mettersi a scrivere un po'. Il trattato politico di un ex galeotto per fatti politici. E il manuale del perfetto guerrigliero scritto da un rivoluzionario che non ha vinto una battaglia che è una...» (pp. 294-95) Scrivere diventa allora un atto di fiducia nella storia dei popoli, o meglio: nell'istanza che i popoli, un certo popolo in un certo giorno avrà certamente voglia di uscire da sé e di farsi altro, visto che «la storia non finisce mai e va dove deve andare» (p. 295). Perché ci sia un internazionalismo occorre prima fondare le Nazioni o per lo meno saperle costruire: questo è per lo meno ciò che le generazioni degli ultimi due secoli possono raccontare. Il linguaggio della Nazione è appunto solo un linguaggio, una spiritualità politica, come una spiritualità politica era quella di Mazzini e, prima ancora, quella della setta di Müntzer, forse. Il romanzo è lo stesso: serve raccontare, ritornare sul vissuto, perché qualcuno possa tornare a vivere, un giorno le stesse cose in linguaggi diversi. Sembrerebbe una logica conseguenza:

Perché questo possa accadere non occorrono gli uomini nuovi, bastano i discendenti. Io penso questo. La vecchia storia va ancora portata a compimento. Non si possono lasciare le cose a metà, non funziona. Quando poi avranno sistemato le cose, i discendenti potranno mettere al mondo l'uomo nuovo. Allora potranno anche fare a meno di una nazione, potranno mettere mano al mondo se lo vorranno. La futura umanità, la resurrezione universale, la redenzione della carne, fate un po' voi. No border no nation. Chissà. (p. 261)

Remo Ceserani

Maggiani, scogli della Storia e scogli del romanzo

La voce narrante dell'ultimo libro di Maurizio Maggiani, *Il Romanzo della Nazione* (Feltrinelli «I Narratori», pp. 304, euro 17,00), è davvero tale, perché dotata di una oralità istintiva e musicale: sembra venuta dal mondo contadino delle veglie nelle stalle o dai primi anni della radio quando le famiglie la sera si riunivano attorno all'apparecchio a sentire le commedie con Emma Gramatica e Ruggero Ruggeri o le romanze d'opera cantate da Aureliano Pertile e Maria Caniglia. C'è un momento, nelle svolte e giravolte e digressioni infinite del suo narrare, in cui vien fuori nientemeno che una teoria del romanzo, come se parlassero György Lukács o Tzvetan Todorov. Mettendosi, credo consapevolmente, contro Henry James o Percy Lubbock e gli altri sostenitori del «romanzo ben fatto», Maggiani sostiene spavalidamente una sua teoria del «romanzo generoso»: «La gran parte dei romanzieri – egli dice – difetta in generosità, pensano di avere una limitata disponibilità di tempo e di pagine, pensano di dover fare in fretta. Così consumano il loro genio ad architettare meccanismi di straordinaria complicazione perché tutto fili liscio e in fretta dove vogliono arrivare». E subito spiattella, in una tipica digressione, un piccolo romanzo costruito attorno a una fotografia e alla vita della moglie polacca del fornaio Bianchetto.

Poche pagine più avanti, ecco che, dopo aver fatto affiorare dalla memoria il personaggio della Mariuccia («La Mariuccia era una rossa con i capelli ricci che sembravano un mazzo di rose di quelle che le spose novelle portavano all'altare per santa Rita»), subito si concede una chiosa: «Santa Rita, la santa delle promesse spose, la santa delle cause perse» e poi, con consapevole provocazione contro i dettami del romanzo ben fatto, arriva una bella digressione: «A tal proposito, anche se qui non c'entra niente, mi viene in mente (corsivo mio *ndr*) che santa Rita era una monaca agostiniana come Martin Lutero... Quella donna era una terrorista della fede cristiana e il fatto che sia la santa delle spose novelle è a dir poco inquietante, visto che si è fatta autrice, se per supplica o anche per mano non è chiaro, della morte del marito e dei suoi due figli» (e via a raccontare la storia di Santa Rita). I tanti ricordi e lacerti di memoria e riflessioni e digressioni dell'«introspeffivo» Maggiani fanno di questo un romanzo autobiografico, pervicacemente dominato dalle giravolte della mente, che percorre la storia avanti e indietro nel tempo, cerca di catturare episodi e misteri (anche oscuri e insoliti) della vita di una famiglia estesa, cresciuta fra La Spezia (porto, modernità, golfi di poeti, guerre, intrighi internazionali) e i paesi di contadini, operai e marmisti della Lunigiana, della Val di Magra, delle Alpi carraresi.

A tenere insieme tanta scorrevole materia autobiografica – e qui Maggiani, a dispetto della teoria e dell'apparente e arbitrario divagare della voce narrante, dimostra nonostante tutto di avere un senso della forma – c'è un elemento strutturale forte, e al tempo stesso ambiguo: il sogno, o l'utopia, della costruzione di una nazione, o del suo fallimento, così come del fallimento della costruzione, su tale materia, di un romanzo. La digressione diviene così, sul piano della forma narrativa, il correlativo oggettivo di una vicenda storico-politica come quella italiana, ma anche la giustificazione del suo fallimento, dovuto ai difetti antichi di un popolo diviso in mille città e paesi e comunità. Il romanzo della nazione italiana è stato avviato come auspicio da Ippolito Nievo, il giovane italiano trentenne, di credo garibaldino e federalista, che narrativamente si è mascherato da vecchio ottuagenario. Il progetto si è incagliato, spesso arenato, sugli scogli della storia. Ne sa qualcosa Enrico Deaglio che, per superare gli ostacoli, ha ricorso, in *Patria*, al romanzo-documento. Simbolici rappresentanti del progetto sono stati gli uomini della generazione e dello stampo del padre di Maggiani, l'elettricista, lui che, con il suo amico signor Trippi, si era messo in testa «di costruire una nazione con le loro mani». Il vecchio Maggiani, dedito al lavoro dodici ore al giorno, reticente a esibire le esperienze drammatiche di El Alamein o i rischi corsi partecipando alla guerra partigiana o la militanza nelle organizzazioni anarchiche o nel partito comunista (anzi avvolgendo tali esperienze nel silenzio, forse negandole, o sublimandole nei cortei, nelle bandiere e nei canti del Primo maggio), finisce nello scoraggiamento, nel silenzio e nella demenza senile all'Istituto per anziani Giuseppe Mazzini. È stato un costruttore di nazioni; ha creduto nelle sue mani, con risultati disastrosi.

Il figlio Maurizio, le cui mani assomigliano a quelle di un pianista, è stato tirato su dal padre in modo abbastanza insolito: con le sedute serali per addormentarlo che si svolgevano non raccontando le fiabe ma cantando canzonette popolari e romanze (non Verdi, che diede il suo contributo ai progetti e agli auspici della nuova nazione – ma soprattutto Puccini, anche lui introspettivo, e creatore di eroine umili ed esotiche, come Mimì, Liù e Cio-cio-san, non tanto diverse dalla Mariuccia, dalla Cesarina, dalla bellissima Adorna, o di storie truci di Roma capitale), lui di conseguenza ha una sua capacità straordinaria di scrivere romanzi-romanze, orali e cordiali, cantabili. Si sente «un niente, peggio di un niente agli occhi di uno che ha creduto nelle sue mani». È lì, davanti al porto militare di La Spezia voluto da Cavour, dove è stata realizzata la più potente e pretenziosa corazzata del mondo; con dietro di sé la storia di un paese che, volendo costruire una nazione, non ha tenuto conto delle differenze tra Versailles o le Tuileries da una parte e dall'altra i palazzi di Stupinigi o di Caserta o il castello di Fratta, tra l'assalto alla Bastiglia e le rivolte di Masaniello o la ribellione municipale della repubblicetta di Portogruaro. E si chiede: «Si sono fregati con le loro stesse mani?»; poi risponde: «Non lo so, non lo so».

Uno degli scogli su cui il progetto si è incagliato è rappresentato simbolicamente dalla madre di Maggiani, una donna a suo tempo bellissima e forte, con un nome significativo come «Adorna», che non è mai riuscita a capire perché il suo

primogenito si fosse messo in testa di scrivere un romanzo della nazione, o comunque un qualsiasi romanzo. Ma soprattutto è rappresentato dalla sua nonna Anita, anche lei una donna bella e forte, con una dolce cadenza dialettale nella voce (e di voci, così come di fotografie, Maggiani è un collezionista accanito). «Se c'è una cosa che ho chiara in testa – constata – è che nonostante tutto il bene che le ho voluto e che le voglio ancora, l'Anita non aveva la più pallida idea del concetto di Nazione...

Quando l'Anita si metteva una mano alla fronte per farsi schermo e cercare di vederci il più lontano possibile, quello che riusciva a vedere era la ferrovia, laggiù dopo il filare di pioppi della proprietà Luciani. Di là dalla ferrovia cosa ci potrà mai essere? Sì il mare. Ma il mare a cosa serve? È forse un riparo il mare? Puoi essere forse in mezzo al mare e poter dire Vèn a sostio né gno'? La casa è un riparo, la casa è la nazione dell'Anita, e l'orto i suoi possessi coloniali. Vèn a sostio né gno'? Forse che le puoi spiegare che la Nazione è magari un riparo anche quella?».

Il modo che aveva l'Anita di porsi di fronte al mondo spiega fin troppo bene le difficoltà che ha avuto l'Italia nel costruirsi una nazione (quello che gli esperti chiamano il «nation building») e anche l'inevitabile sconfitta di chi pretende di scrivere il Romanzo della Nazione, il Buddenbrook o l'Underworld della Val di Magra.

Carlo Alberto Madrignani

L'assoluto contro l'effimero

Maurizio Maggiani si è ritagliato nel fitto bosco e sottobosco della narrativa recente un suo viottolo. Rimanendo nella metafora viatoria, si può dire che ha abbandonato i rettilinei delle autostrade per inerpicarsi per camminamenti tortuosi e appartati. Se si volesse adoperare una tipologia degli stili figurativi alla Wölfflin, il suo stile rientrerebbe nel genere aperto, circolare, rococò. Maggiani è il tipico artista divorato dalla libidine dello scrivere in senso forte, uno scrivere sopra le righe, che non pretende di comunicare ma di coinvolgere o travolgere. Va subito detto che il suo tratto saliente non è tanto questa emotività di fondo che penetra nei pori dell'affabulazione (non è possibile parlare di tessuto narrativo), ma il suo innamoramento retorico, che induce uno stato di esaltazione pseudopatologica che stravolge le parole e il loro ordine e ne esalta l'anarchica capacità di prendere di sorpresa. L'autore non crede nel tradizionale patto narrativo col lettore; non lo interessa guidarlo con la forza propulsiva di una 'storia' che abbia un suo percorso e una sua localizzazione spazio-temporale. Il lettore di Maggiani si deve adeguare ad una guerriglia verbale e compositiva che esige una particolare mobilità. Il primo elogio, sia pure critico, tocca questo stile che invita il lettore ad abbandonare ogni facilità, metter da parte ogni pigrizia per gettarsi con passo rapido nel fitto inestricabile di questa boscaglia di parole, frasi, periodi.

Lo scrivere difficile è un ordine perentorio, a cui i giovani, quasi unanimemente, non fanno o non vogliono ribellarsi. È forse quel male di famiglia che dall'avo Ingegnere scende per i rami ai pronipoti dei giorni nostri. Ma credo sia anche legato ad un disagio particolare o meglio alla condizione non sempre disagiata dell'artista degli anni Ottanta e Novanta. Viviamo in un mondo segnico ipertrofico, malato di elefantiasi dell'informazione, di sovrabbondanza di segnali che proprio perché pretendono di ipersignificare, finiscono coll'annullare ogni forma di comunicazione. La velocità dell'immagine rappresenta di fatto una sfida alla staticità della scrittura. Solo i letterati alla vecchia maniera (e cioè quasi tutti) credono che la letteratura viva attaccata ai suoi statuti interni, e possa vantare una fedeltà coniugale alla sacra tradizione. Gli scrittori, che non sempre sono solo letterati, respirano questa atmosfera di saturazione comunicativa e capita raramente che sappiano prendere le distanze dal passato per quell'emancipazione che li fa passare dalla letteratura alla scrittura.

Maggiani può valere come un esempio di saturazione stilistica. Egli si propone di scrivere come se si potesse partire da zero, inventare le parole, gli accostamenti, i

flussi, i nessi e ogni strutturazione. Nel mondo degli incroci comunicativi, del quotidiano indottrinamento e della quotidiana evasione segnica, scrivere non vuol più dire comunicare, dare fiducia alla parola, credere nell'affidabilità del lettore. Non si tratta di casi di nevrosi stilistica, dell'incapacità di rapportarsi con l'altro che crea il privilegio di una scrittura difficile, astiosa, turbata, come succedeva, secoli fa, ai bei tempi della radio familiare, a Gadda. Quello che è in gioco è la sopravvivenza della scrittura in un mondo che legge sempre meno, vede sempre di più, e non sceglie quasi nulla. Lo scrittore giovane si trova in queste acque turbinose e deve imparare a nuotare al primo tuffo se vuol non farsi sommergere dalle ondate incalzanti dei codici onnicomprensivi. È un'impresa non da poco e per la quale le risorse storiche della parola devono avere la profondità e la generosità del mitico pozzo di S. Patrizio. Non meraviglia che i giovani si sottomettano a un simile sforzo di adeguamento o di non-annullamento, pur senza essere organizzati intenzionalmente in nessuna coorte di avanguardisti: pur senza pretenziosità organizzative, una riflessione su questi anni di trapasso alla cosiddetta età post-Gutenberg, una riflessione fatta di sperimentazione e di progettualità, magari deboli, è auspicabile sappia penetrare nella nostra babelica società onnivora e informale.

Come esempi penso al linguaggio velocissimo, analiticamente visivo, con scansione e inquadrature cinematografiche e storie avventurose che sembrano tratte da films road-movie del primo De Carlo (rimane da discutere e capire la successiva evoluzione) oppure la ripresa paradossale di Malerba del recente *Fuoco greco*, che abbandona ogni acrobazia e obliquità ironica per scegliere la strada della semplicità, arricchita da un'allusività politica di gran classe. Un'operazione dello stesso tipo ha tentato anche il regista Festa nel *Caro dottor Gräsler*, che volutamente e politicamente ritorna al film 'ben fatto' per contrastare la mediocrizzazione televisiva, e anche cinematografica (basti pensare al caso Tornatore, esempio di filisteismo da allevamento democristiano). E si potrebbe continuare a citare tentativi significativi, al di là delle mete raggiunte, di artisti che vivono il dramma di settori espressivi messi in crisi dalla concorrenza privilegiata dei mass media e dalla nuova educazione del pubblico. È in questo panorama di conati di innovamento che Maggiani si è trovato ad operare. A differenza di De Carlo non ha giocato la carta dell'avventura, della mobilità e della spazialità. Ha scelto di narrarsi, narrare se stesso in una forma di automitizzazione, che è insieme narcisistica ed emblematica. Parlare di narrazione è tuttavia improprio e fuorviante. Ogni puntualizzazione spazio-temporale è lasciata cadere e prevale un tono ispirato e quasi vaticinante che avvicina queste pagine al genere lirico, come le ha definite Fortini. Ma si tratta di un lirismo molto speciale, una forma di esaltazione della parola e del flusso effatico che gira vorticosamente su se stesso.

L'autore già alla prima prova, *Màuri, Màuri*, ha fatto delle scelte di fondo. La prima, e la più immediata, è quella di rivolgersi alla tematica autobiografica. I suoi due libri sono entrambi autobiografie che infrangono ogni patto autobiografico anche il più labile. Non perché facciano risaltare l'invenzione sulla "verità" o perché sfuggano

ogni funzione realistica, ma perché ribaltano i dati biografici su uno sfondo di onnipresente coinvolgimento fantastico. E meglio sarebbe parlare più che di fantastico di allucinatorio, che va al di là dell'onirico, e mescola spunti reali con una visione derealizzante di fenomeni e segni allusivi ad un sistema di autarchia psichica. In *Màuri, Màuri* questo 'metodo' si lega in qualche maniera ad una 'storia'. Quella di un ragazzino e poi di un giovane che da un ambiente familiare quasi picaresco passa attraverso le esperienze sessantottine, e si corona con un amore fuori dell'ordinario con una donna dotata di un figlio Màuri subito assimilato dal protagonista, e sdoppiato in forma di alter ego dallo scrittore. Se la vicenda riverbera le stravaganti esperienze di cui l'autore sembra ricordarsi, è perché in qualche maniera questo filtro del ricordo funziona e affida alla pagina la ricostruzione di una formazione e di una educazione individualizzate, che si esprime in particolare in allocuzioni e intermezzi dialettali. Il dialetto è, classicamente, la lingua materna, è la lingua dell'infanzia e dei luoghi nativi, su cui si può mistificare favolisticamente ma assumendo come base quello specifico linguaggio geograficamente riconoscibile (si tratta dei dialetti delle terre di Luni, fra La Spezia, Sarzana e Carrara, non propriamente ligure e ancor meno toscano). L'autore usa il dialetto come la grande metafora sonora del mondo degli antichi affetti, il quale derealizza ogni tratto storico o geografico e lo trasforma in un commento materno che allude ad uno stato di protezione e a una regressione tipiche della situazione infantile.

In *Vi ho già tutti sognato una volta* la spinta è più forte e coinvolgente. Già il titolo lo dichiara, non solo per l'esplicita citazione del sogno, ma anche per quell'uso della prima persona che dichiara il tipo di emissione del libro. Anche questa è un'autobiografia mistificata, e anche se si narrano alcuni eventi esterni (lavoro, viaggi, matrimonio, divorzio, amici, case, ecc.), in realtà si assume la materia narrativa come punto di fuga per una ricerca di idolatria verbale. Tutto è sogno, o meglio tutto sembra elaborato in uno stato semiallucinatorio di un dormiveglia affollato di immagini in cui si trascinano e contaminano ricordi e si apre la via al flusso di un discorso autarchico, anzi quasi direi autistico. In effetti la ricchezza delle associazioni, dei rimandi, degli arricchimenti, delle digressioni porterebbe ad ipotizzare l'abbandono ad una patologia sensoriale e mentale, quello stato coribantico che Platone evocava per i poeti. Insomma si ha a che fare con l'autobiografia di un io, la cui debolezza raziocinante permette che il soggetto sia parlato dalla funzione linguistica senza connessioni con la funzione comunicante. Ma le cose non stanno così. L'autore non mima né si identifica con nessuna mitologia verbale di tipo patologico. La sua è pseudopatologia; nessuno strazio o sottofondo doloroso, inquietante o perturbante, sta all'origine del discorso. Nessuna pulsione primaria è distorta, soffocata o repressa. Non c'è un sottofondo segreto: la forza dell'indicibile non funziona come fonte di un linguaggio altro, deformato o allusivo.

Maggiani è uno scrittore 'sano' che usa il linguaggio come un gioco serio e laborioso. Il suo intento d'artista è quello di allargare consapevolmente lo spettro rievocativo del discorso letterario per assimilare e rendere possibile una partecipazione del

vissuto autobiografico fuori dai canoni della verosimiglianza. La realtà esiste solo come spunto di un voluto piacere della deformazione, della mistificazione e della fagocitazione immaginativa. I due elementi di forza di tale operazione letteraria sono l'uso di una lingua immaginosa, poetica e coinvolgente, e la capacità di associare con maestria spunti reali con evasioni o straboccamenti fantastici, onirici o allucinatori. Per ottenere simile arduo e complesso risultato l'estro di Maggiani affonda le radici nel Gran Culto della Parola. L'autore riscopre la ricchezza analitica di Proust e la sua infaticabile gioia del descrivere, ma soprattutto si mette in consonanza con la prosa sapiente e straripante della più aurea tradizione. Ed è la tradizione della Prosa o dell'Eloquenza che è arrivata fino a D'Annunzio, ed ha evitato ogni confronto col romanzo come registrazione del quotidiano. Come a dire che invece che a Flaubert si avvicini alla prosa liturgica e sonora di Chateaubriand.

Maggiani non pretende di problematizzare i suoi onirici colloqui con il suo Io. Anzi la sua ottica è lontana da ogni angoscia dell'interrogazione, estranea alla tematica psicoanalitica dell'identità e della crescita, così in voga ancora ai nostri giorni, anche se declinante. Ha ragione Fortini, quando parla di «vigoroso sprezzo delle mode». La risposta di Maggiani alla odierna crisi di linguaggio, sapere e modalità espressive, un vero balzo antropologico di fine millennio, consiste nella riproposizione di un Linguaggio alto, ricco, raffinato, che non accetta limiti o leggi. Questo culto della parola, questa passione onnivora per la rievocazione che sia fantastica, immaginativa e libera, avvicina lo stile di Maggiani alle modalità dello stile barocco, alla sua apertura e rigogliosità, uno stile che segue un'unica legge, quella della libera espansione, della autoproliferazione sistematica, così sicura nel procedere da risultare inclementemente generosa nella sua instancabile inventività.

È come proporsi di salvare la letteratura attraverso la letteratura, sottoponendo il lettore traviato dai nuovi codici linguistici ad alti dosaggi omeopatici. Basti indicare l'uso retorico della citazione, che può essere scanzonato o nostalgico come succede con Puccini nell'opera d'esordio o con certe canzoni popolari degli anni '60 o '70. Ma può essere anche l'abile intarsio con citazioni dall'*Orlando furioso*, che funge da miccia per un'accensione di ricordi che si tramuta in fantasticherie, meditazioni e libere associazioni. E qui si incontrano momenti saturi di letterarietà, alleggeriti e "umanizzati" da un tocco obliquo di ironia o di complicità fra l'autore e il suo doppio infantile. Quella che può sembrare l'epopea oratoria di un'infanzia e di una giovinezza rievocate sull'onda di una rivisitazione allucinata o fantastica, assume in questi casi una dimensione di familiarità, un'affettuosità di fondo che trapassa ogni sentimentalismo con la cifra di un'amorosa ironia.

Il momento culminante, che funge da climax di una narrazione che pure si prefigge il disordine e la dispersione (forse più di quanto si realizzi), è la parte finale, quella del pellegrinaggio alla Madonna dell'Olmo e della comunione. Il gioco fra ricordi reali, puntuali, quasi rigorosi, legato a questo accadimento e i corrispettivi allungamenti 'fantastici', è calato all'interno di un contesto fortemente caratterizzato e unitario. La felicità della riuscita è dovuta alla dimensione collettiva dell'evento narrato, o meglio

al gioco di rimandi fra l'azione complessiva e le reazioni del piccolo protagonista e di Patri. La solita esuberanza di momenti rievocativi trova un punto di convergenza nella ritualità dell'evento. Il tono alto, la commozione, lo stupore, che rappresentano il punto di vista del piccolo Venturini pronto allo straordinario incontro con la comunione, s'incarnano in una tenuta stilistica di grandi dimensioni, di sostenutezza quasi epica, nella quale tutti i partecipanti sono toccati da questa atmosfera di eccezionalità, di drammaticità appena smorzata dallo sguardo stordito e a volte impietosamente ironico del protagonista. Maggiani resuscita, per via solo letteraria senza riviviscenze ideologiche, la grandiosità del rito religioso e popolare. Qui la sua prosa si carica di valenze e di movimenti di teatralità quasi ieratica, sfruttando oculatamente quel suo stile abbondante e mosso, che assume un andamento drammatico, baroccamente intonato al gusto della grandiosità scenografica (da avvicinare alla prosa di Daniello Bartoli), resa ancor più concitata dalle guerresche citazioni ariostesche, le quali aggiungono effetti di straniamento semibuffo. L'autore riesce a chiudere il suo racconto sfuggendo alle leggi della narrativa. Non raccontare fatti e concatenamenti, ma esaltare eventi eccezionali, in una dimensione di irrealtà che può sembrare perfino surreale, è la cifra di questo stile fabulatorio. Se questo racconto sia un «repertorio dell'assoluto quotidiano», come l'autore stesso lo definisce, io non oserei affermarlo. Non ci vedo «assoluto», e il «quotidiano» sopravvive nella deformazione del ricordo allucinato. Quello che mi sembra constatabile sperimentalmente è il fatto che, in una dimensione stilistica fortemente contrassegnata da un tasso di sapiente e sapida letterarietà, la tensione all'«assoluto letterario» sconta il rischio di nobilitare oltre il dovuto l'effimero del vissuto.

Maurizio Maggiani

Album fotografico per *Il Romanzo della Nazione*

Premessa

Sin dai suoi esordi, nella seconda metà degli anni Ottanta, lo scrittore Maurizio Maggiani è accompagnato da un alone di leggenda: la scrittura letteraria è stata per lui un approdo tutt'altro che precoce e prima di questa definitiva svolta professionale ha esercitato i più svariati mestieri: maestro nella scuola pubblica e poi nel carcere, educatore per bambini ciechi, fotografo industriale, operatore e montatore audiovisivo, pubblicitario, rappresentante di pompe idrauliche, venditore di giradischi nel deserto d'Algeria e impiegato comunale. Tra tante esperienze è proprio la fotografia quella che Maggiani non ha mai smesso di frequentare, anche dopo essere diventato uno scrittore affermato. Una passione nata sin da ragazzino e coltivata con una tale costanza, lungo lo scorrere dei decenni, da sembrare quasi un 'secondo mestiere', in un parallelo un po' 'carbonaro' rispetto alla sua attività pubblica.

*Ai suoi lettori più attenti non è sconosciuta questa lunga fedeltà, anche se si sono dovuti aspettare i primi anni Duemila per il debutto fotografico, quando vengono pubblicati tre libri che sono degli ibridi tra un catalogo fotografico tradizionalmente inteso e un'opera letteraria di genere narrativo o diaristico: Un contadino in mezzo al mare. Viaggio a piedi lungo le rive da Castelnuovo a Framura (*Il melangolo*, 2000); il suo libro fotografico più noto: Mi sono perso a Genova. Una guida (*Feltrinelli*, 2007) e Quello che ancora vive. Il salvamento del generale Garibaldi nelle terre di Romagna, *immagini di Moreno Carbone e Maurizio Maggiani* (*Coop Editrice Consumatori*, 2011). Tuttavia queste pubblicazioni – ad eccezione della guida genovese – non hanno avuto una circolazione paragonabile a quella delle opere narrative e l'archivio fotografo di Maggiani rimane, del resto, in gran parte inedito. Ad esempio, si contano sulle dita delle mani le mostre realizzate e non sono molte le occasioni in cui lo scrittore ha reso pubbliche le sue foto, come a metà anni Novanta, quando pubblicò una dozzina di fotografie nella rubrica che teneva sul settimanale «Specchio».*

Nel 2023 sono usciti due nuovi libri fotografici: il libro double face, realizzato insieme alla giovane fotografa Nicoletta Valla, dal titolo Quello che abbiamo perduto. Quello che abbiamo salvato, uscito sui quotidiani del consorzio «QN Quotidiano Nazionale» e dedicato all'alluvione che il 16 maggio ha colpito la Romagna e in particolare alla sua Faenza e il primo libro retrospettivo che ha

accompagnato una mostra fotografica, con cinquant'anni di sue fotografie (1971-2023), Narciso meccanico. Una fotocamera per specchiarsi nel mondo, a cura di Archivi della Resistenza, con un'intervista sulla fotografia a M.M. (Edizioni ETS). Ha avuto una circolazione ancor più limitata il libretto Basta, davvero uscito nel 2006 nella collana "I libri stregati" di Progetto Italia (ma riedito nel 2022 da Abbot), scritto in seguito alla vittoria del Premio Strega, nel 2005 con Il viaggiatore notturno. In quello che l'autore definisce il suo «primo diario», ma «anche l'ultimo», sono presenti le fotografie qui pubblicate, che ritraggono episodi della vita dell'autore, poi raccontati nel Romanzo della nazione, come, ad esempio, i ritratti della madre Adorna «nel suo letto d'ospedale» che «si copre la faccia perché non vuole che suo figlio la fotografi» e del padre Dinetto, ai tempi della malattia e del ricovero nell'Istituto Mazzini, con il laghetto delle tartarughe e l'aeroplano a elastico.

Alessio Giannanti



«Avevo in mente di scrivere Il Romanzo della Nazione, questa era la mia ambizione, ma disgraziatamente lo scorso inverno è morto mio padre» (p. 13)



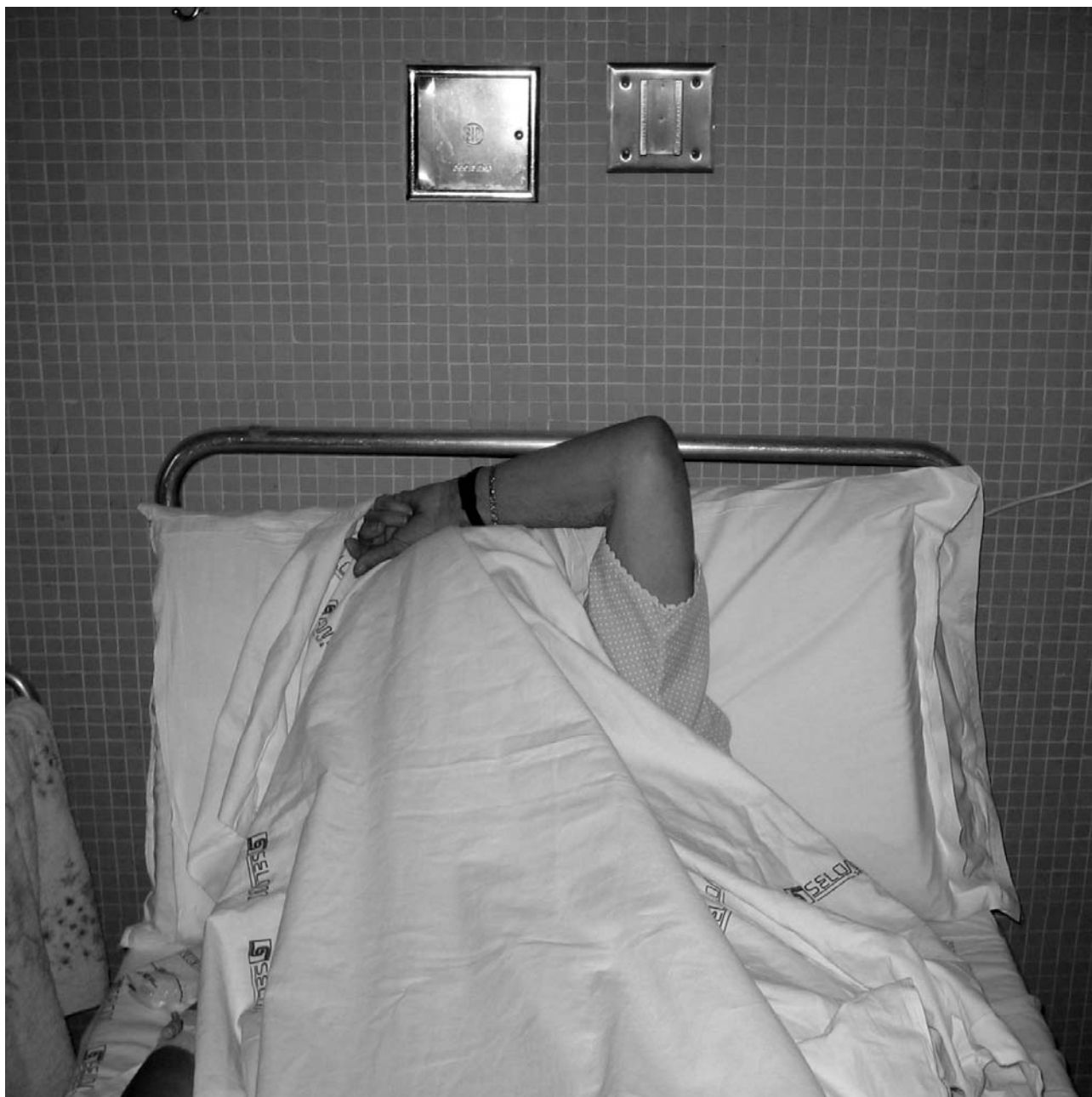
«Mio padre era giusto come Ettore, sventato come Achille, innamorato come Carlo Pisacane, fragile come tutti loro» (p. 97)



«Eccolo lì, con la sua linguetta tra i denti, che gira e gira e gira l'elastico, piano, piano, piano. Che fretta avrà mai? E tiene l'elica ferma con un dito e guarda in su» (p. 126)



«Eccoci là io e lui, all’Istituto Giuseppe Mazzini in pieno agosto, appoggiati alla balaustra del laghetto delle tartarughe» (p. 123)



«L'iconoclastia dell'Adorna era sorretta da una logica senza ombre. Era esclusa una fotografia che la ritraesse nel presente stato» (p. 67)

recensioni

Ginevra Latini

AA.VV.

Carlo Emilio Gadda. Un seminario

a cura di Valentino Baldi e Cristina Savettieri

Milano-Udine

Mimesis

2022

ISBN 978-88-5759-313-5

Giulia Perosa, *Sulla discorsività della Meditazione milanese*Giorgia Gherzi, *Argomentazione e narrativa nei saggi di Gadda. A partire da Come lavoro*Carolina Rossi, *Fine e finalità narrativa nei romanzi del primo Gadda*Serena Vandi, *La «salamoia gravitazionale». Cronotopo e confini del testo in Gadda*Luca Mazzocchi, «*Quasicché a propria volta l'autore si tuffi*». *Voce narrante e satira nell'Adalgisa*Valentino Baldi, *Errori, dimenticanze, menzogne. Funzione-lapsus, modelli onirici e statuto del referente nel Pasticciaccio*Cristina Savettieri, *Gadda intempestivo*

Il primo volume della collana «Trame» dell'editore Mimesis, diretta da Valentino Baldi, Silvia Contarini, Cristina Savettieri e Annalisa Volpone, è anche il primo Quaderno del «Seminario gaddiano permanente», un gruppo di ricerca fondato nel 2021 come laboratorio critico e spazio di discussione su Carlo Emilio Gadda. I sette capitoli che compongono il volume si articolano in tre sezioni: *Discorsività, retorica; Limiti, aperture; Referente, voci, tempi*.

La prima parte si apre con l'intervento di Giulia Perosa, *Sulla discorsività della Meditazione milanese*, volto ad offrire «un'analisi sistematica dei meccanismi formali e strutturali del saggio del '28» (p. 15). Perosa si concentra su tre tipologie discorsive di Gadda: l'inserzione dialogica e la *sermocinatio*, l'uso delle note a piè di pagina e, infine, gli incisi tra parentesi. Nel dialogo della *Meditazione* si assiste ad una sorta di «psicomachia» (p. 21) dell'io autoriale, diviso tra le spinte antagonistiche o collaborative delle sue proiezioni: il critico e il saggista, ovvero i dialoganti in cui si è sdoppiato. Le note a piè di pagina hanno diverse funzionalità: vanno dall'esemplificazione all'espansione digressiva. Anche gli incisi tra parentesi assumono «funzioni eterogenee» (p. 31) e spesso, proprio come il dialogo e le note, diventano uno spazio digressivo, una parentesi temporale. La «discorsività ibrida» (p. 36) della *Meditazione* non è «frutto di un'incapacità» (*ibidem*), ma uno stile che rispecchia la molteplicità deformante insita nel genere di un «saggio filosofico-teorico» (*ibidem*).

Anche per Giorgia Gherzi (*Argomentazione e narrativa nei saggi di Gadda. A partire da Come lavoro*) Gadda è un «autore dalla discorsività mista» (p. 64). Gherzi analizza il sottile confine tra argomentazione filosofica e narrativa che permea la prosa saggistica dello scrittore sottolineando come, sorprendentemente, la bibliografia critica sulla «analisi delle forme» (p. 42) scarseggi. Nel testo programmatico *Come lavoro*, la «porosità discorsiva» (p. 44) di Gadda oscilla tra polemica, autocommento e autorappresentazione. La retorica dell'argomentazione gaddiana, attraverso l'*exemplum*, l'ipotiposi e l'epopea, dinamizza la trama discorsiva dei saggi e «trova la sua cifra più significativa proprio nelle deviazioni a carattere esemplificativo, nel racconto per immagini e nell'analisi della varia umanità» (p. 53).

Il terzo saggio del Quaderno seminariale, che inaugura la sezione *Limiti, aperture*, è *Fine e finalità narrativa nei romanzi del primo Gadda* di Carolina Rossi. Concentrandosi sugli explicit dei romanzi, Rossi analizza la tendenza gaddiana al non-finito superando il «carico pregiudiziale» (p.

72) di quelle letture critiche che hanno legato l'incompiutezza dei romanzi ad una «impossibilità psicologica» (*ibidem*) o ad una «indifferenza dell'autore» (*ibidem*) nei confronti dei finali. Le storie redazionali dei romanzi inediti del primo Gadda, risalenti agli anni Venti e Trenta, dimostrano che, nel costruire la trama, Gadda parte sempre dalla fine (p. 73). Ecco perché i «finali mancati non andrebbero considerati come sintomi di un fallimento, quanto più come un luogo di proliferazione di strategie narrative e di continuo vaglio critico» (p. 99). «La tensione tra l'esigenza iniziale e spontanea di una finalizzazione del racconto ed il suo esaurirsi in forme sempre slegate e irrisolte» (p. 79) rappresenta per Gadda «non un limite (né, tanto meno, un fallimento), quanto una vera e propria risorsa nella sperimentazione del romanzo come genere» (p. 80). Gadda «non rinuncia mai ad interrogarsi su come rappresentarne gli esiti» (p. 91): come dimostra l'uso delle «profezie retrospettive» (p. 90), sembra che il «senso dell'inizio» debba essere determinato dal «senso di una conclusione» (p. 91).

L'intervento di Serena Vandi (*La «salamoia gravitazionale». Cronotopo e confini del testo in Gadda*) si colloca lungo il solco tracciato da Gian Carlo Roscioni, secondo cui Gadda ha la tendenza ad «aprire e chiudere i testi su riferimenti spazio-temporali» (p. 101) e orizzonti cosmici. L'espressione «salamoia gravitazionale» proviene da *Meraviglie d'Italia* e costituisce il referente cronotopico, in termini bachtiniani, di questo sistema testuale. Nella prima parte del saggio, Vandi riflette sullo «sfondo cosmico» (p. 103) che caratterizza gli *incipit* ed *explicit* dei testi contenuti in *Meraviglie d'Italia*. Qui «tutti gli elementi della realtà – dalla molecola alla costellazione – sono collegati, e in Gadda non più gerarchizzati a partire da un centro» (p. 113) come invece avviene nella *Commedia* dantesca. Nella seconda parte, invece, Vandi estende la medesima analisi a racconti e romanzi, *Adalgisa*, *Castello di Udine*, *Accoppiamenti giudiziosi*, *Cognizione e Pasticciaccio*, notando come i «riferimenti a cosmo ed eternità» costituiscano «un fenomeno “liminale” nei testi di Gadda» (*ibidem*): «quello sfondo è ciò entro cui tutto si svolge, è la tensione tra la coscienza della complessità e l'esperienza individuale» (p. 130).

L'ultima sezione, *Referenti, voci, tempi*, è aperta dal saggio «*Quasicché a propria volta l'autore si tuffi*». *Voce narrante e satira nell'Adalgisa* di Luca Mazzocchi. In questo caso, secondo Mazzocchi, il narratore «pensa e parla come i personaggi» (p. 136) anche nella «didascalia» e nel «contesto», condividendo la stessa loro prospettiva, la stessa «acqua». Il «liquido connettore e unificante» (p. 139) gli permette così di assorbire le loro caratteristiche. Attraverso la prima persona plurale e singolare, egli «si colloca dentro al mondo narrato e si rivela fatto della stessa sostanza dei suoi personaggi» (p. 137) in una «omodiegesi latente» (p. 138). Verso la metà del decimo disegno dell'opera, il narratore appare come membro della «combriccola» e frequenta la casa di Adalgisa. «Imbarazzato e quasi instupidito dalla presenza» (p. 147) di lei, viene rappresentato come un personaggio in scena: la sua prospettiva è limitata. Inoltre, il narratore si presta ad un «abbassamento autoironico» (p. 148) e accoglie in sé la voce degli altri personaggi: «mimesi e polifonia in senso ironico e grottesco si pongono così al servizio del ritratto satirico» (p. 155). Lo studio di Mazzocchi invita infine a ripensare al «gradiente satirico» (*ibidem*) del disegno dell'*Adalgisa* come un elemento «creativo-produttivo» (p. 156) del narratore, il cui statuto risulta, così, giustificato nella sua ambiguità e ingombranza.

Valentino Baldi, in *Errori, dimenticanze, menzogne. Funzione-lapsus, modelli onirici e statuto del referente nel Pasticciaccio*, analizza il rapporto tra linguaggio, realismo e trama dell'opera in questione. Lo studio si concentra sulla «babele linguistica» (p. 165) costituita dal «groviglio telefonico filtrato da una prosa burocraticheggiante» (*ibidem*) e dalle «ossessive interferenze onomastiche» (p. 171) che riguardano tutti i personaggi ma, in particolar modo, la vedova Menegazzi ed Enea Retalli. I loro nomi «vengono ossessivamente ripresi e fraintesi» (p. 166). Queste interferenze denunciano «significati pesantemente tendenziosi e fondamentali in termini di strutture narrative» (p. 168), in cui l'onomastica «si tematizza, spostandosi dall'espressione al contenuto» (*ibidem*). Nella digressione sul sogno di Pestalozzi i significati sono plasmati a partire

dai significanti che creano degli «insistiti lapsus-verbali» (p. 170), come topo-topazio, e testimoniano un precedente confronto con il libro freudiano sulle formazioni linguistiche, la *Psicopatologia della vita quotidiana*: «Dal caso clinico freudiano, il sogno del topo-topazio attinge immagini, costrutti e dinamiche strutturali» (p. 176). Il *Pasticciaccio* – aggiunge Baldi – è «un testo che lascia riaffiorare, quando interrogato, un vero e proprio inconscio testuale» (p. 183). È allora un «romanzo sul nome» (p. 185) che inizia da quello del suo protagonista, Don Ciccio Ingravallo, e prelude ad un finale «identico e rovesciato» (p. 186): il nome dell'assassino non può essere pronunciato (si ricorre infatti all'allusione e alla dimenticanza) e diventa perciò una «figura retorica assoluta» (p. 187).

L'ultimo intervento del volume, *Gadda intempestivo* di Cristina Savettieri, analizza i motivi per cui «Gadda oggi ci appare fuori sincrono» (p. 196), resistendo a «collocazioni storiografiche definitive». L'idea di intempestività permette a Savettieri di applicare a Gadda il concetto di stile tardo proposto da Said in *On late style* adattandolo alla sua particolare «condizione tanto di anticipo e precocità quanto di tardività» (p. 197). L'*Adalgisa*, nella sua essenza sperimentale, suscita ancor più di altre pagine gaddiane «sensazione d'imbarazzo e angoscia» per il suo non essere «in sintonia con i tempi» (*ibidem*). È Gadda stesso, infatti, a volerla programmaticamente discontinua, accentrata solo dalla presenza centrifuga dell'autore che emerge nell'apparato di note. L'opera è caratterizzata da una storicità a strati: tre sono i tempi individuati da Savettieri (tempo della storia, tempo della memoria e tempo della prospettiva storicizzante delle glosse). Anche le tipologie di intempestività sono tre. La prima riguarda «i natali» dell'autore: Gadda appartiene «all'età dei cavalli e della cavalleria» e non «della Lambretta, della bomba atomica» (p. 214). La seconda intempestività risiede nel rapporto tormentato con le sue opere: la stesura e la pubblicazione avvengono in momenti diversi e il lavoro pubblicato «reca spesso i segni dell'insoddisfazione o dell'angoscia vera e propria» (p. 217). Il risultato è che un'opera come la *Cognizione* viene presentata come un romanzo degli anni Sessanta, ma in essa «vive un romanzo modernista degli anni Trenta» (p. 219). L'ultima intempestività è di tipo estetico: l'ingegnere entra nel mondo letterario «come un intruso in soggezione» (p. 221). Questa sua poliedricità lo porta a moltiplicare le trame, a fondere «convenzione e oscurità, tradizione e barbarie» (p. 222).

Il Quaderno del «Seminario gaddiano permanente» propone uno sguardo caleidoscopico su opere e generi letterari, metodologie e prospettive ermeneutiche con cui leggere l'opera di Gadda. Il libro perciò si presenta plurale ed insieme armonioso nel conciliare i diversi punti di vista che rendono lo scrittore «un interlocutore vivo e presente, liberandolo dalla vulgata del classico illeggibile, autore pericolosamente ai margini della ricezione» (p. 7). Si apre così un nuovo fronte critico che sollecita a interrogarsi anche sulla posizione di Gadda nella letteratura italiana ed europea.

Michela Rossi Sebastiano

AA.VV.

Cesare Pavese Mythographer, Translator, Modernist. A Collection of Studies 70 Years after His Death

a cura di Iuri Moscardi

Wilmington

Vernon Press

2023

ISBN 978-1-64889-087

Salvatore Renna, *Cesare Pavese and the Landscape of Myth*Maria Concetta Trovato, Antonio Garrasi, «*The Cats Will Know*»: *Suggestions for a Representation of a Mythological Animal World in the Works of Cesare Pavese*Monica Lanzillotta, *The «donne vestite per gli occhi» in Cesare Pavese's Creative Production*Kim Grego, *Cesare Pavese the Americanist Translator: a Chronology of the Myth*Mark Pietralunga, *Learning from the Past: Cesare Pavese's First Step with the American Publishing World*Francesco Chianese, *Recognizing Oneself in a Distorted Mirror: The Irresolvable Transnational Distance and Proximity Between Pavese and Pasolini*Carlo Tirinanzi de Medici, *Pavese Between European and American Modernism*

Cesare Pavese Mythographer, Translator, Modernist raccoglie sette saggi dedicati all'opera di Pavese a settant'anni dalla sua morte. Come sottolinea il curatore Iuri Moscardi nell'*Introduzione*, l'anniversario coincide con la scadenza dei diritti d'autore e, insieme, con l'occasione di tornare sull'opera pavesiana adottando «different approaches devoted to different aspects of his life and his writings» (p. X). I saggi raccolti in volume privilegiano dunque un approccio plurale al lavoro di Pavese, impiegano una prospettiva interdisciplinare e intessono un dialogo inedito tra la critica italiana e gli studi internazionali, statunitensi e non solo.

Il contributo di Salvatore Renna – *Cesare Pavese and the Landscape of Myth* – applica il concetto di paesaggio all'elaborazione pavesiana del mito greco e ricostruisce il meccanismo ermeneutico che sottende, in modo particolare ma non esclusivo, l'immaginario dei *Dialoghi con Leucò*. Il paesaggio pavesiano si definisce quindi come eminentemente letterario, legato cioè al punto di vista del personaggio che osserva e contemporaneamente integra lo spazio naturale con un'interpretazione soggettiva. Nel caso specifico di Pavese, inoltre, il repertorio mitico e colto cui attinge l'autore acquista una valenza intima e personale poiché «he uses Greek myth to express his own feelings while being in his own landscape» (p. 12).

Il saggio successivo prosegue il discorso sul mito: Maria Concetta Trovato e Antonio Garrasi – in «*The Cats Will Know*»: *Suggestions for a Representation of a Mythological Animal World in the Works of Cesare Pavese* – indagano funzioni e raffigurazioni del mondo animale nel percorso letterario dell'autore. Dall'analisi emerge un nesso di natura simbolica tra l'elemento animale e l'occorrenza di un principio irrazionale, ovvero di uno stato di «original integrity» (p. 26) che agisce nell'immaginario pavesiano come marcatore di un'infanzia perduta dell'umanità. Trovato e Garrasi notano inoltre che, a partire da *Lavorare stanca* e poi in forme più esplicite e corporali nei romanzi successivi – è il caso de *La casa in collina* –, Pavese integra la dimensione irrazionale e ferina nella rappresentazione dei personaggi femminili, al punto che «the female body» diventa «an integral and, indeed, constitutive part of a natural and precultural world» (p. 27).

Il terzo contributo del volume – *The «donne vestite per gli occhi» in Cesare Pavese's Creative Production* di Monica Lanzillotta – completa il discorso sulla femminilità indagando i livelli di significazione narrativa relativi alla figura della prostituta. In parziale opposizione con la sfera simbolica dell'irrazionale, in cui rientrano la raffigurazione della campagna e la dimensione esistenziale dell'infanzia-adolescenza, la prostituta pavesiana conserva il principio ferino dei personaggi femminili, ma è altresì «deeply rooted in adult and urban horizons» (p. 46). Così, all'insegna di un'attenzione narrativa d'impianto realistico e di argomento cittadino («Pavese depicts prostitutes' enjoyment and dreams», p. 42; «The prostitute Mina [from *The idol*] goes shopping in the morning and enjoys city shop-windows», p. 43), le prostitute rappresentano «a medium to reach adulthood and life maturity» (p. 47).

Nel saggio successivo – *Cesare Pavese the Americanist Translator: a Chronology of the Myth* – Kim Grego indaga il lavoro di traduzione svolto dall'autore all'insegna di un'attenzione storiografica che distingue tre fenomeni: *Pavese's Americanism*, *American myth* (che rappresenta, in Italia, «the first mass literary, cultural, and translating phenomenon of Twentieth century», p. 62) e *Americanism in general*. In questa prospettiva il contributo pavesiano alla costituzione del mito letterario americano è ridimensionato e, insieme, approfondito; Grego evidenzia cioè il carattere complesso e stratificato dell'americanismo di Pavese: se da un lato, infatti, la letteratura americana ha forgiato in modo singolare la poetica dell'autore, dall'altro lato il suo lavoro partecipa di un interesse condiviso sulla cultura statunitense e degli studi avviati dalla prima generazione di americanisti, in cui rientrano, tra gli altri, Cecchi, Linati e Praz.

Il discorso sul lavoro di traduttore di Pavese prosegue nel capitolo successivo: in *Learning from the Past: Cesare Pavese's First Step with the American Publishing World*, Mark Pietralunga ricostruisce le vicissitudini editoriali che rallentarono e ostacolarono la diffusione dell'opera pavesiana in ambito americano. Come testimoniano gli scambi editoriali tra Einaudi, la casa editrice americana Alfred A. Knopf e l'agente letterario Sanford J. Greenburger – documenti d'archivio che Pietralunga offre al lettore – l'ostacolo principale coincide, e coincide tutt'ora, con la difficoltà a rendere in inglese «the Piedmontese writer's elliptical and allusive style» (p. 86), insieme con l'interferenza di ragioni economico-commerciali (a detta di Calvino, infatti, «the [American] publishing houses employ the most rudimentary criteria in their handling of their European production», p. 78).

In *Recognizing Oneself in a Distorted Mirror: The Irresolvable Transnational Distance and Proximity Between Pavese and Pasolini* Francesco Chianese individua i punti in cui la ricerca letteraria di due autori tra loro diversissimi dialoga e s'intreccia. A partire da temi e opposizioni tipiche del lavoro pavesiano e pasoliniano – la centralità del mito, la polarità razionale-irrazionale, la rappresentazione dell'alterità – è infatti possibile evidenziare «how the elements that they show in common increase their difference in significant ways» (p. 90). Chianese coglie cioè le modalità tramite le quali gli autori elaborano questioni affini, attraverso uno svolgimento narrativo ed esistenziale che sfocia, per strade diverse ma con effetti simili, nell'irrisolutezza. In merito all'incontro con l'alterità (che Chianese imposta in termini lacaniani) si nota per esempio che «both authors attempt to escape the impossible, when they conceptualize the encounter with the other in its possibility, keeping their characters safe from the actual, Real encounter» (p. 102).

Il volume si chiude con il saggio *Pavese Between European and American Modernism*, in cui Carlo Tirinanzi de Medici studia la scrittura di Pavese in virtù di uno sguardo che smette le rigidità categoriali di certa storiografia letteraria e illumina le ragioni testuali in base alle quali è lecito parlare di modernismo pavesiano. Il punto che «detaches Pavese from other European Modernists» (p. 119) – connettendolo però a quello americano – risiede nella resa apparentemente neorealistica della rappresentazione: l'attenzione all'evento, al fatto e allo svolgimento relazionale non rispondono infatti a una ricerca letteraria votata all'oggettività o alla testimonianza referenziale, bensì a un processo di esternalizzazione della psicologia dei personaggi che guida il racconto

costituendone il perno rappresentativo («the subjectivity is interesting for its *relational* value», p. 119). Da una visione eurocentrica del modernismo dipende quindi la tendenza a ridurre lo spettro di valenze letterarie e culturali dell'opera di Pavese, ovvero di una scrittura i cui elementi si rivelano coerenti con il panorama italiano degli anni Trenta e, *insieme*, «typical of many Modernists, especially the American ones» (p. 120).

Il merito del volume *Cesare Pavese Mythographer, Translator, Modernist* risiede nella scelta di riconoscere il mito pavesiano (legato all'idea di antifascismo, nonché al tragico suicidio e alla luce misteriosa che ne deriva) e privarlo del suo valore assoluto attraverso un'attenzione critica che seleziona un aspetto o una prospettiva puntuali – «a single path» – al fine di riscoprire l'opera dell'autore nel complesso («to bild a more comprehensive representation of Pavese», p. X).

Applicando strumenti e concetti critici aggiornati (come il concetto di paesaggio nel saggio di Renna o la prospettiva degli studi di genere in quello di Trovato-Garrasi e Lanzillotta), prendendo in considerazione il contesto editoriale e riconoscendo le implicazioni culturali e commerciali del campo letterario (come avviene nei saggi di Grego e Pietralunga) e adottando uno sguardo capace di cogliere relazioni non scontate (impiegato da Chianese e Tirinanzi de Medici), il volume curato da Moscardi testimonia dunque della possibilità, e insieme della necessità, di superare il mito per tornare a studiare Cesare Pavese «as a poet, a writer and an intellectual» (p. XII).

Cecilia Spaziani

AA.VV.

Costellazione parallela. Poetesse italiane del Novecento

a cura di Isabella Leardini

Firenze

Vallecchi

2022

ISBN 978-88-8252-137-0

Esito di una lunga riflessione sul canone, sulla letteratura di genere e sulla poesia, *Costellazione parallela. Poetesse italiane del Novecento* di Isabella Leardini «muove dall'idea che l'assenza di uno sguardo complessivo si ripercuota sulla poesia contemporanea e sulla permanenza di un pregiudizio di genere in letteratura, oltre che sul canone del Novecento» (p. 7). L'esigenza di un'antologia che ne riconosca e valorizzi l'impegno culturale e intellettuale valicando lo stereotipo nasce, racconta la curatrice nella ricca *Introduzione* che apre il libro, da esperienze di carattere personale. Studentessa presso la Facoltà di Lettere moderne all'Università di Bologna, Leardini ricorda una circostanza emblematica: il fatto che nelle due antologie di riferimento – *Poeti italiani del Novecento* (1978) di Pier Vincenzo Mengaldo e *Poesia italiana del Novecento* (1969) di Edoardo Sanguineti – fossero assenti nomi di donne, eccezion fatta, nel solo caso del primo, per Amelia Rosselli. Unica poetessa inclusa nella ricostruzione storico-letteraria, «il poeta della ricerca», come si definiva la figlia dell'antifascista Carlo Rosselli, è un *unicum*, «atipica ma esemplare» (p. 23), proprio per entrambe le caratteristiche ammessa nel gruppo. La sua solitudine nel canone mengaldiano però, sostiene Leardini, ne ha comportato paradossalmente l'esclusione da quello femminile, per lungo tempo in antitesi, fuori dal carattere corale della scrittura femminile del Novecento cui l'autrice intende dare risalto nel volume: il recupero della produzione di Rosselli si presenta dunque quale ulteriore motivo di reinserimento della sua voce nel coro delle poetesse italiane del Novecento. Stupisce, scrive l'autrice, che appena due anni prima degli appena citati volumi di Mengaldo e Sanguineti, nel 1976 uscisse per l'editore Savelli l'ancora attuale *Donne in poesia* di Biancamaria Frabotta, cui molto *Costellazione parallela* deve, tanto in termini di riflessione critica quanto di selezione del *corpus*. L'allora scarsa considerazione dell'antologia nel panorama generale, seppur fresca di stampa e di spirito, confermava il suo viaggiare su un binario parallelo rispetto a quello canonico, il cui spazio rimaneva interamente dedicato agli uomini. Oggi Leardini insegna Scrittura creativa all'Accademia di Belle Arti di Venezia e dirige il Centro di Poesia Contemporanea dell'Università di Bologna ma ricorda con chiarezza, scrive, il costante paragone tra le sue poesie e la produzione di altre donne, come se l'unico metro possibile di confronto fosse appunto entro i confini della poesia al femminile. *Costellazione parallela* è pubblicato nel 2022 dalla casa editrice fiorentina Vallecchi ed è corredato da primi piani delle sedici poetesse antologizzate di cui, in chiusura, si rendono brevi, utili informazioni biobibliografiche.

La scelta dei testi segue un triplice criterio. Poesie come *Destino* (p. 33), che apre l'antologia, e *Trasmigrazione* (p. 36) di Ada Negri, *Schermaglie* (p. 76) di Amalia Guglielminetti, *Canto della mia nudità* (p. 99) di Antonia Pozzi, *Gnomica* (p. 129) di Daria Menicanti e, ancora, *Io* (p. 137) di Fernanda Romagnoli, *Prima della notte* (p. 203) di Armanda Guiducci e quasi l'intero *corpus* di Mariagrazia Sears sono testimonianza del desiderio delle poetesse di raccontare le donne, «senza neppure riconoscere la necessità di appartenere», con ciò, «a un discorso corale» (p. 27), sottolinea Leardini. Si tratta di un tema particolarmente presente nella selezione antologica che permette ai lettori di riflettere parallelamente sulla radicata convinzione che il valore della poesia diminuisca proporzionalmente anche in relazione ai temi trattati. A differenza dell'immaginario poetico maschile, le vicende politico-sociali ricoprono nella produzione «parallela» delle scrittrici un ruolo secondario,

contribuendo così all'idea di una «differente narrazione» che, in quanto più personale e intima, occupi una posizione di secondo piano rispetto ai componimenti canonici. La ricostruzione di Leardini e dunque l'inclusione di alcune poesie di Alda Merini, di Giovanna Bemporad e di Maria Luisa Spaziani concorrono in tal senso a dimostrare quanto tale produzione sia invece altrettanto rappresentativa, a suo modo, del periodo storico cui si riferisce.

All'interno dell'antologia vi sono poi testi riconducibili all'originale idea di costellazione. Tra questi *Oh palme delle mani* (p. 59), *Il miraggio* (p. 71) e *Sorelle, a voi non dispiace...* (p. 101) rispettivamente delle già citate Aleramo, Guglielminetti e Pozzi, o *M'è parso udire il suono del tuo passo* (p. 86) di Lalla Romano e «*Maneggiare con cura*» (p. 223) di Nella Nobili. *Trait d'union* tra i primi due criteri di selezione è infine quello relativo alla riflessione metaletteraria: tutte le poetesse, seppur con modalità ed esiti differenti, hanno dedicato componimenti alla propria scrittura e al loro rapporto con lo strumento poetico. *Distesa su un fianco* (p. 55) ed *Elegia* (p. 57) di Aleramo – con le sue «parole» tormentate per cui «tutta patisco e tremo» (*Parole*, p. 61) –, o la dedica di Guglielminetti ad Ada Negri (*Per Ada Negri*, p. 78) e la *Preghiera alla poesia* (pp. 106-107) di Pozzi rendono bene l'esigenza di riflettere sull'atto della scrittura e sulla resa della propria produzione, tanto sul piano della durata nel tempo quanto su quello della loro fortuna e ricezione.

Sono nell'opera protagoniste del secolo e interpreti culturali del loro tempo Ada Negri, Sibilla Aleramo, Amalia Guglielminetti, Lalla Romano, Antonia Pozzi, Daria Menicanti, Fernanda Romagnoli, Margherita Guidacci, Maria Luisa Spaziani, Cristina Campo, Armanda Guiducci, Nella Nobili, Mariagloria Sears, Giovanna Bemporad, Amelia Rosselli e Alda Merini. Con il volume Leardini si propone infatti di restituire a ciascuna l'adeguato spazio nel panorama letterario italiano ma soprattutto intende suggerire una lettura complessiva, certa che uno sguardo d'insieme possa aiutare nella ricostruzione della trascurata «tradizione» (p. 11) comune: «un coro di voci sole in un secolo che per la poesia italiana è stato determinante proprio [...] per la ricchezza di movimenti e di voci» (p. 12). La necessità dunque di ricondurre a una poesia corale ma eterogenea si traduce così nell'articolazione di una «costellazione» (p. 11), come la definisce l'autrice, che riconosce di ciascuna l'unicità ma al contempo colloca le poetiche in relazione tra loro entro i confini di una riflessione comune, narrazione più ampia e disegno d'insieme. La «costellazione parallela» composta dalle sedici poetesse selezionate permette loro di essere finalmente (ri)conosciute nel panorama novecentesco come alternativa al tradizionale canone poetico di discutibile completezza. Per farlo occorre però, sostiene Leardini, sciogliere anzitutto le rigide ed errate interpretazioni relative ai temi della loro produzione. Il consolidamento del «fiore come emblema di bellezza» (p. 25) da intendersi invece quale metafora di una condizione precaria poiché colto nell'atto dello sfiorire, o i riferimenti al mare come abbandono delle donne a uno stato di inutile e lascivo raccoglimento invece che con il loro rivolgersi ad esso per intendere «la pulsione di morte e la liquidità dell'inconscio» (*ibidem*) sono solo alcuni dei *topoi* male interpretati che dunque hanno, nel tempo, contribuito a mantenere le poetesse in una condizione di inferiorità rispetto alle riflessioni maschili, collocandole così entro i confini di una produzione sentimentale e «rosa», dunque non impegnata. La complessità quale esito di una lettura unitaria – che *Costellazione parallela* contribuisce a ricostruire – conferma quanto nel panorama novecentesco le scrittrici si proponessero invece quali rappresentanti di un nuovo canone, che si discosta dal tradizionale tanto per la rappresentazione che esse forniscono dell'Italia e della società quanto per lo svelamento di temi di carattere personale e intimistico estranei alla produzione maschile. A fronte del condiviso «senso di impotenza» e del «nichilismo dei versi in negativo» (p. 26) le loro voci propongono una lettura complementare, «assertive, paniche fino alla lode universale, affermative anche nel dialogo aperto con le ombre» (p. 26), un contro-Novecento di segno positivo dunque, scrive Leardini portando come esempio il *Sì alla terra* di Sibilla Aleramo e l'omonimo *incipit* di un componimento di Margherita Guidacci: «Sì alla terra ed all'acqua ed alle creature che vi dimorano, / sì all'aria da cui viene la vita, sì alla luce ed all'ombra, / sì al ritmo delle stagioni ed al ritmo del sangue» (p. 26).

Carmelo D'Amelio

AA.VV.

Intertestualità e intermedialità

a cura di Mauro Pala

«Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura»

anno XXIII, 1-2, 2021

ISSN 1724-0530

Mauro Pala, *Premessa. Dall'intertestualità alla transmedialità: polimorfismo, immanenza e prassi performativa*

William John Thomas Mitchell, *Image x Test*

Stefano Calabrese, *Ove si dimostra che il transmedia storytelling è il pronipote dell'intertestualità*

Edoardo Esposito, *Intertestualità e traduzione: dalla citazione al rewriting*

Maria Luisa Meneghetti, *Dante e l'arte: oltre l'ekphrasis*

Florian Mussnug, *Gli anni sessanta e le origini dell'intermedialità in Italia*

Franco Nasi, *Back Translation, stile, intertestualità*

Giulio Iacoli, *Modus conlocandi: vicende intermediali nelle cartografie letterarie*

Isotta Piazza, *C'è un testo in questa rete? Spazi mediali, transmediali, postmediali*

Stefano Mula, *Filologia e intertestualità: il caso dell'exemplum cistercense*

Fiorenzo Iuliano, *Un abisso eccentrico: l'ekphrasis impossibile del Self-portrait in a Convex*

Mirror di John Ashbery

Roberta Coglitore, *Per una voce sola. Intertestualità e intermedialità nella scrittura di Michele Mari*

Anna Masecchia, *La bella scontroso: la letteratura incarnata e il cinema d'autore*

Francesco Cotticelli, *Note su Eduardo fra teatro, cinema, televisione*

Angela Albanese, *Intertestualità, parodia, teatro: da un Macbeth lombardo a un Padre Ubu afro-romagnolo*

Roberto Puggioni, *Le curvature del Don Giovanni. Il caso Goldoni*

Michele Bordoni, *Repertorio bibliografico ragionato su intertestualità e intermedialità in letteratura*

La definizione di intertestualità, termine utilizzato per la prima volta da Julia Kristeva nel saggio *Bachtin. La parola, il dialogo e il romanzo* (1967), solleva da sempre una lunga serie di problemi di carattere epistemologico e interpretativo. La categoria critica, come è stata strutturata da Kristeva, rispondeva all'esigenza di circoscrivere – o forse ampliare – il campo dello studio delle fonti, nel tentativo di concepire «la letteratura come uno spazio, dove ciascun testo trasforma gli altri venendone a sua volta trasformato» e di leggere il testo letterario non più «in funzione di referenti esteriori [...] ma come elemento di un vasto sistema testuale che esso modifica al momento della sua inclusione» (Sergio Zatti, *Intertestualità*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma, 2016, pp. 286-287). Il fascicolo *Intertestualità e intermedialità*, pubblicato sotto la cura di Mauro Pala nel 2021 per «Moderna» e diviso nelle due sezioni *Teoria* e *Critica*, prova a offrire nuove piste di ricerca attraverso sedici saggi dal taglio multidisciplinare.

Già nella *Premessa*, Mauro Pala pone l'accento su un'accezione di intertestualità «intesa come espansione metaforica della parola» (p. 11). La sua è un'interpretazione di carattere *performativo* che guarda da un lato alle definizioni di Kristeva e dei formalisti russi, dall'altro a Šklovskij e alla sua teoria dello “straniamento”, considerato un processo rilevante nell'intertestualità soprattutto

«nella creazione di una particolare percezione» (p. 12) dell'oggetto letterario. Pala specifica che i contributi raccolti «si confrontano con il cambio di paradigma scandito dalla 'media convergence' e dalla transmedialità, e si concentrano sulla 'transmedia narratology'» (p. 13), con l'obiettivo di analizzare aree di studio che spaziano dalla filologia romana ai *Visual Studies*, dai *Translation Studies* alla geocritica. È chiara sin dalle prime pagine l'intenzione di adottare un approccio intertestuale e intermediale e di superare le posizioni strutturaliste e post-strutturaliste che tanto hanno influenzato il dibattito sull'intertestualità, a favore di nuove modalità di interpretazione del testo letterario.

Aprire il fascicolo il saggio di William T. J. Mitchell, *Image x Text*, dedicato alla relazione tra testo e immagine nell'alveo dei *Visual Studies*. Il punto di partenza del ragionamento dello studioso è che «ogni analisi sistematica della relazione tra immagini e testi [...] conduce inevitabilmente in un più ampio campo di riflessione sull'estetica, la semiotica e l'intero concetto di rappresentazione stessa, intesa come tessuto eterogeneo di visioni e suoni, spettacolo e discorso, immagini e incisioni» (p. 31). La proposta di Mitchell è di annoverare dunque l'*imagetext* tra gli elementi costitutivi della semiotica, per riconoscere la valenza delle immagini nella comprensione del segno linguistico e la necessità di un approccio intermediale nell'attribuzione di senso alle pratiche discorsive, giacché l'*imagetext* «può rivestire un ruolo [...] produttivo, abbracciando poesia e fotografia, pittura e tipografia, blog e fumetti e ogni concepibile forma di *new media*» (p. 36).

In *Ove si dimostra che il transmedia storytelling è il pronipote dell'intertestualità* Stefano Calabrese ragiona sul processo di evoluzione dalla prassi teorica dell'intertesto all'intermedialità sino ad arrivare al *Transmedia Storytelling*, in cui la narrazione – letteraria ma non solo – è frutto del continuo scambio di significati tra media diversi. Particolare attenzione è rivolta allo *storytelling* ma anche alla *fan-fiction*, nell'ambito di un universo narrativo multimediale dall'espansione infinita. Nel saggio trovano spazio la “semiosi illimitata” di Umberto Eco, ma anche la teoria intertestuale di Genette e l'interpretazione di Harold Bloom, che forniscono al lettore una significativa mappatura degli approcci che più hanno influenzato il dibattito sul tema. Lo studioso si focalizza poi su due categorie di recente origine, la “metafinzionalità” e la “transfinzionalità”: al contrario della *metafiction*, che cerca di «creare una *fiction* e fare asserzioni riguardo alla creazione di questa stessa *fiction*» (p. 42) – esemplificativo è il caso di Borges –, la transfinzionalità «cela il legame mimetico con altri testi [e non] cita o riconosce le proprie fonti, utilizzando personaggi e ambientazioni del testo primario o ipotesto come se esistessero indipendentemente» (*ibidem*). Calabrese approfondisce infine il discorso sul *Transmedia Storytelling*, «una forma narrativa che, muovendosi attraverso diversi tipi di media, contribuisce a perfezionare ed integrare l'esperienza dell'utente con nuove e distinte informazioni» (p. 45).

In *Intertestualità e traduzione: dalla citazione al rewriting*, Edoardo Esposito mette a fuoco la dimensione intertestuale della traduzione, «quel processo che si potrebbe ben dire di 'citazione in un'altra lingua» (p. 49). Lo studioso è interessato agli aspetti meramente filologici nascosti dietro la pratica traduttoria, perché «la traduzione, quando si tratta di letteratura, non può non tenere conto della complessa tessitura su cui opera» (p. 57): se intendiamo la letteratura come “spazio” dell'intertestualità, è lì che «la traduzione rivela la sua 'essenza intertestuale'» (p. 59). Lo studio di Esposito dialoga con il lavoro di Franco Nasi (*Back Translation. Stile e intertestualità*), che analizza i processi di decodificazione e ricodificazione della traduzione. Sono qui messi in evidenza, attraverso un lavoro diretto sui testi (*Alice in Wonderland* di Carroll, *The Jumping Frog* di Twain e il *Canto VIII* di Pound), «i limiti epistemologici di un approccio linguistico, fondato sull'idea di invarianti traduttive, ma anche di un approccio semiotico che pensa alla traduzione come resa, seppur parziale, di un significato» (p. 93).

Il contributo di Maria Luisa Meneghetti, *Dante e l'arte: oltre l'ekphrasis*, che si estende dalle riflessioni sullo scudo di Atena ritraente Fidia alle strategie diegetiche della *Divina Commedia*, è imperniato sul «nesso diretto tra sviluppo artistico e sviluppo letterario di uno stesso soggetto

leggendario, o comunque finzionale» (p. 64) e quindi sul ruolo dell'intermedialità nel panorama letterario classico. Il caso di Dante è esemplificativo perché «permette [...] di identificare un abbondante ventaglio di situazioni, [...] dall'allusione, anche la più vaga e generica, fino alla descrizione estesa (vera e propria *ekphrasis*) di opere sia davvero esistite sia che avrebbero potuto esistere» (p. 65).

Chiude la sezione *Teoria* la ricca indagine di Florian Mussnug: *Gli anni Sessanta e le origini dell'intermedialità in Italia*, che colloca le origini dell'intermedialità – «l'idea che l'intersecarsi delle arti e dei media generi nuove forme di creatività artistica» (p. 75) – nel decennio del boom economico e della contestazione studentesca, in virtù dell'avvento di nuovi paradigmi culturali e di espressioni artistiche. Nella definizione di Mussnug del concetto di intermedialità risulta centrale il rifiuto dell'idea «che la poesia sia un campo creativo autonomo» e guadagna importanza la necessità di una «completa abolizione dei confini tra i generi» (p. 79).

La sezione *Critica* promuove un approccio più concreto alle questioni al centro del volume. Giulio Iacoli in *Modus conlocandi. Vicende intermediali nelle cartografie letterarie* avanza un'interessante lettura dei rapporti tra testi letterari e cartografie, secondo la quale «la mappa si fa [...] 'sistema', volto a illustrare [...] intrinseche potenzialità dinamiche di interazione, contaminazione e combinazione, nelle forme multimediali, transmediali e intermediali generalmente osservate per il sistema dei media» (p. 106). In *C'è un testo in questa rete? Spazi mediali, transmediali, postmediali*, Isotta Piazza lavora a un'indagine storico-critica della letteratura nativa digitale e sulle ibridazioni tra la rete e la carta stampata. Per un approccio adeguato a questi fenomeni ancora troppo recenti per essere pienamente compresi, la studiosa invita ad «una revisione dei paradigmi critico-interpretativi, [attraverso] il superamento di uno dei limiti della riflessione novecentesca, rappresentato dalla separazione del lavoro sui testi, condotto in un'ottica critica, storica e valoriale, dall'analisi degli apparati di produzione, per lungo tempo concepiti come periferici alla letteratura propriamente intesa» (p. 127).

A differenza dei saggi che lo precedono, *Filologia e intertestualità: il caso dell'exemplum cistercense* di Stefano Mula propone un'originale analisi dell'intertestualità in ambito medievale. Nella prima parte lo studioso ripercorre gli esiti delle teorie di Kristeva, Zumthor, Cerquiglini, Stock e Pasquali, mentre nella seconda propone una disamina critica degli *exempla*. Fiorenzo Iuliano, invece, istituisce attraverso l'*ekphrasis* un parallelo tra il poemetto di John Ashbery *Self Portrait in a Convex Mirror* (1975) e l'omonimo *Autoritratto entro uno specchio convesso* del Parmigianino (1524 ca.) in cui ritroviamo ancora una volta una stretta convergenza tra intertestualità e intermedialità.

Restando al confine tra le due categorie, Roberta Coglitore lavora in *Per una voce sola. Intertestualità e intermedialità nella scrittura di Michele Mari*, su tre romanzi dell'autore – *Di bestia in bestia* (1989), *Asterusher. Autobiografia per feticci* (2015), *Leggenda privata* (2017) –, allo scopo di analizzare le varianti tra le diverse edizioni e «con il preciso intento di segnalarne le relazioni reciproche e le differenti modalità di trasformazione, per rintracciarne un'eventuale unitarietà di intenti» (p. 154). La studiosa ricorre alla terminologia di Genette, nello specifico alla categoria di transtestualità, poiché essa «dimostra un'apertura esplicita alla questione dei media e delle arti» (*ibidem*). Il continuo oscillare tra *fiction* e *non-fiction* nella prosa di Mari e l'ampio rimando a elementi paratestuali – come nel caso della problematica postfazione autofinzionale presente nella seconda versione di *Di bestia in bestia* (2013) o delle fotografie dell'autore in *Leggenda privata* – rendono l'analisi della sua opera un prezioso strumento di indagine per chi si occupa di intertestualità.

I lavori di Anna Masecchia, Francesco Cotticelli, Angela Albanese e Roberto Puggioni richiamano infine l'attenzione su altre pratiche artistiche tra letteratura, cinema e teatro. Nello specifico, Anna Masecchia lavora sui rapporti tra letteratura e cinema d'autore (*La bella scontrosa: la letteratura incarnata e il cinema d'autore*), Francesco Cotticelli si occupa di Eduardo de Filippo e di un

confronto tra la messinscena della commedia *Filomena Marturano* e la successiva resa televisiva (*Note su Eduardo fra teatro, cinema, televisione*), Angela Albanese si concentra sul teatro e su due riscritture contemporanee del *Macbeth* attraverso la lente della parodia (*Intertestualità, parodia, teatro: da un Macbeth lombardo a un Padre Ubu afro-romagnolo*) e infine Roberto Puggioni riflette sulla fortuna del *Don Giovanni* e sulla rielaborazione goldoniana (*Le curvature del Don Giovanni. Il caso Goldoni*). In queste pagine, gli autori e le autrici mettono alla prova la specificità delle teorie intermediali attraverso ragionamenti che nascono da un repertorio circoscritto e ben definito, con l'obiettivo di mostrare le innumerevoli possibilità applicative delle pratiche intertestuali. L'aspetto più interessante è che, aldilà dei singoli *case studies*, emerge una particolare cura verso l'interpretazione dei fenomeni indagati, grazie ad una suggestiva commistione tra teoria e prassi. Chiude questo corposo fascicolo il *Repertorio bibliografico ragionato su intertestualità e intermedialità in letteratura* di Michele Bordoni, diviso in tre sezioni: la prima si occupa dell'intertestualità nella sua accezione più ampia, «dalle origini del termine fino alla contemporaneità estrema» (p. 222); la seconda si apre invece «ad altre esperienze critiche, come quelle della letteratura postcoloniale, di genere e *gender*, così come allo sviluppo della cultura visuale» (*ibidem*); a conclusione, una terza sezione che «si propone di sviscerare lo sviluppo della tematica intermediale a partire dagli studi mediologici» (*ibidem*).

L'operazione compiuta da Bordoni, e più in generale dagli studiosi e dalle studiose che hanno contribuito a questo volume, bene focalizza la complessità ermeneutica e interpretativa delle teorie intertestuali e intermediali. La curatela di Mauro Pala – forte di un apparato teorico solido e ben strutturato – riesce nell'ardua impresa di tracciare una mappa completa delle più recenti considerazioni in ambito intertestuale. È auspicabile dunque continuare lungo questo solco, al fine di «immaginare una filologia che non si concentri sulla ricerca dell'originale secondo una prospettiva verticale, [ma] proceda invece alla mappatura di realtà eteronome, e dotate di un potenziale espansivo differente, che coesistono nello stesso cronotopo» (p. 24). Questa prospettiva, centrata sulla pluralità e sulla coesistenza di diverse realtà all'interno dello stesso contesto, potrebbe costituire un approccio fruttuoso per le future indagini accademiche nel campo dell'intertestualità e dell'intermedialità.

Giovanni Barracco

AA.VV.

La funzione Joyce nel romanzo occidentale

a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone

Milano

Ledizioni

2022

ISBN 978-88-5526-748-9

Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, *Introduzione*Chiara Lombardi, *Joyce e l'archetipo del chaosmos nella narrativa contemporanea*Alberto Comparini, *Joyce e la soglia del tempo. Sul romanzo circadiano*Edoardo Bassetti, «*The mysterious ways of spiritual life*»: *la cenere e il faro, l'eredità culturale di James Joyce e Virginia Woolf*Nicolò Amelii, *Ricostruire Dublino al di fuori del libro. Aspetti, motivi e configurazioni spaziali nell'Ulysses di Joyce*Laura Pelaschiar, *James Joyce e la letteratura irlandese post-millennial*Alberto Làzaro, *James Joyce's legacy in Spanish literature*Niccolò Monti, *L'isperico onirico: Joyce e la forma del capriccio in Sanguineti e Butor*Annalisa Federici, *La sfida con il modello: Joyce e Michel Butor*Francesco Lupatelli, *Gerty MacDowell incontra Lolita: un'analisi dell'influenza di Joyce in Nabokov*Annalisa Volpone, *Tra poesia e prosa: il modernismo joyciano di Sylvia Plath*

La funzione Joyce nel romanzo occidentale costituisce il secondo pannello, anch'esso curato da Massimiliano Tortora ed Annalisa Volpone, del dittico che il Centre for European Modernism Studies (CEMS), la cui sede è a Perugia, ha dedicato all'influenza dell'opera di Joyce sul romanzo del Novecento e degli anni Duemila. Nel primo volume (*La funzione Joyce nel romanzo italiano*, a cura di M. Tortora, A. Volpone, Ledizioni, Milano, 2022, recensito in «Oblio», XIII, 47, 2023) i contributi indagavano in che modo in Italia la riflessione letteraria, la critica e la letteratura stessa avevano reagito all'opera joyciana, se e come ne erano state influenzate e attraverso quali passaggi, dialettici e riflessivi, ne avevano compreso, discusso ed elaborato i fondamenti e le soluzioni formali, stilistiche, tematiche. La ricostruzione di questo rapporto metteva in luce come la prima traduzione integrale dell'*Ulysses*, risalente al 1960, avesse rappresentato un momento cruciale sia per la ricezione e la comprensione della poetica joyciana, sia nell'imprimere una accelerazione decisiva alla riflessione critica sulla forma romanzo in Italia, nonché al desiderio di portare la sperimentazione letteraria ad un livello di maggiore radicalità. Quello tra il romanzo italiano e l'opera di Joyce si rivelava così un rapporto complicato in ragione del diaframma linguistico, della sfasatura temporale tra la prima edizione dell'*Ulisse*, le prime traduzioni e l'edizione integrale, infine per lo scarto tra le istanze, i caratteri e gli esiti del modernismo europeo – di lingua inglese, francese e tedesca – e la sua particolare declinazione italiana. E questa complicatezza era il perno intorno cui ruotavano i saggi raccolti nel volume, sia nella sezione degli studi sulla ricezione joyciana, sia in quella delle opere che avevano guardato, o attinto, ai romanzi e alla poetica dello scrittore irlandese – delle opere su cui, in somma, si era esercitata pienamente una funzione-Joyce. Con il secondo volume l'orizzonte di indagine si allarga e approfondisce. La riflessione teorica sulla funzione-Joyce nella storia del romanzo occidentale è tesa a rintracciare quegli elementi, afferenti alla forma, al tema, allo stile e alla lingua del romanzo joyciano che per originalità e radicalità

costituiscono ancora oggi un esito insuperato nella parabola della forma romanzo. Al tempo stesso, sempre nella prima sezione del volume, dedicata alle definizioni teoriche della funzione-Joyce, ampio spazio è dedicato alla messa a fuoco di quegli elementi che, accanto alla sperimentazione formale e stilistica, costituiscono l'architrave concettuale della rivoluzione joyciana, della sua scommessa sul romanzo come forma capace di leggere e interpretare la realtà.

A questa prima sezione ne segue una seconda in cui l'influenza joyciana viene studiata attraverso alcuni paradigmi narrativi tratti dalla letteratura di lingua inglese, francese, spagnola e italiana sia del Novecento che degli anni Duemila; paradigmi, soprattutto, non tanto di una cosiddetta letteratura joyciana, quanto di quella letteratura che più ha cercato di confrontarsi con il modello originale, riprendendone, esasperandone o privilegiandone uno o più dei suoi aspetti innovativi, in una tensione volta tanto ad attingere a un esempio imprescindibile e sempre fruttifero, quanto ad individuare nuove soluzioni al problema della forma romanzo.

La prima parte del volume, come scrivono Tortora e Volpone, si concentra quindi «su alcuni punti chiave della poetica di Joyce, quali il dualismo ordine/disordine, immanenza/trascendenza, la rappresentazione del tempo e dello spazio nella dinamica tra mondo interiore ed esperienza del reale» (p. 9). Qui, la centralità della riflessione teorica sul romanzo è confermata anche dall'attenzione che i contributi dedicano a *Finnegans Wake*, considerato, accanto all'*Ulisse*, un perno della poetica di Joyce e della storia del romanzo modernista. Prendendo le mosse dalle riflessioni sul romanzo di Frank Kermode in *Il senso della fine* e di Franco Moretti in *Segni e stili del moderno*, i contributi indagano il metodo e la poetica joyciana come esito formale di una ricerca che origina da un tempo in cui «il romanzo è entrato in crisi [...] perché è entrata in crisi l'epoca che lo aveva reso possibile» (F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 198) e che, attraverso le proprie soluzioni formali intuisce, mette in scena e restituisce, in una forma nuova, le strutture profonde di un'epoca nuova, compiendo in letteratura una svolta affine a quella dalla fisica moderna. Nel saggio di Lombardi si indaga il rapporto tra ordine e disordine, caos e *kòsmos*, che «costituiscono così nella scrittura di Joyce [...] due forze in perenne attività e tensione, come i magneti di una calamita, la cui relazione è espressa sinteticamente dal termine *chaosmos* coniato in *Finnegans Wake*» (p. 17). Il *chaosmos* joyciano, una «struttura profonda dell'espressione letteraria» (p. 18) considerata come un archetipo nuovo che condensa, più che conciliare, le contraddittorie istanze che abitano la realtà, si rivela un concetto che contribuisce a poter leggere e interpretare la realtà, funzionale al romanzo per uscire dalla crisi della mimesi tradizionale e del romanzo stesso. Lombardi, riprendendo alcune riflessioni di Deleuze e Guattari sulla nozione di caos e sul rapporto che si stabilisce tra l'arte, l'interpretazione della realtà e il dominio del caos, individua nel concetto joyciano di *chaosmos* che appare in *Finnegans Wake* un elemento concettuale di estrema rilevanza nella storia del romanzo successivo e contemporaneo, come «archetipo rappresentativo e interpretativo di una realtà che va aggrovigliandosi nella sua complessità» (p. 36).

Se la nozione di *chaosmos* introduce un modo originale di lettura della realtà e una originale concezione della realtà che può guidare, nella condensazione degli opposti, a una plurale e proliferante costruzione romanzesca, come in *Finnegans Wake*, con lo studio di Comparini si indaga «l'influenza dello *Ulysses* sulle strutture temporali (circadiane) del romanzo tra XX e XXI secolo» (p. 55). Strutturandosi come un *One-Day novel*, modello di tante prove successive di romanzi concentrati in una giornata, nell'*Ulisse* si opera una ristrutturazione della forma romanzo in cui «il tempo circadiano [...] è un "intorno culturale" in cui la percezione soggettiva, il tempo storico e la dimensione diacronica della temporalità interagiscono tra loro trasformando profondamente la narrazione» (p. 10). Il modello di "romanzo di una giornata", cioè, riesce a «descrivere e problematizzare la fenomenologia della vita che è al centro di questi romanzi» (p. 70), riuscendo a rappresentare «interi mondi di finzione» e restituendo il problema della temporalità,

vero nodo concettuale del modernismo che tuttavia permane anche nell'epoca del postmoderno e nel suo romanzo, caratterizzato invece dalla dominante spaziale.

La prima sezione del volume offre quindi, nel saggio di Edoardo Bassetti, una riflessione sul concetto di spiritualità nel tempo del modernismo, notando come l'opera di Virginia Woolf e quella di Joyce siano accomunate da una spiritualità intesa come «un atto di fede nei confronti del potere demiurgico dell'arte, creatrice di un *altro* mondo all'interno del *nuovo* mondo» (p. 99), motivo per cui esse possono costituirsi come due modelli per la letteratura contemporanea. L'opera dei due scrittori rappresenta, nel caso della Woolf, un faro, in quanto «la scrittrice ha illuminato dietro a sé quell'*altrove* che non era ancora stato formalizzato per le donne del suo tempo» (p. 103); nel caso della scrittura dell'*Ulysses* di Joyce, l'esempio di un «metodo dell'incenerimento [...], dove dello stile impiegato in un determinato episodio non resta, in quello successivo, altro che le ceneri della sua stessa *cremazione*» (p. 102). Scrittore che può essere considerato finanche postmoderno, in *Finnegans Wake* Joyce è infatti riuscito a «*forgiare* un nuovo possibile “metodo” per narrare un'epoca contraddistinta [...] dal venire meno di un'unità di senso derivante da principi metafisici, ideologici e religiosi» (p. 103).

Nel contributo di Amelii, anch'esso legato alle riflessioni morettiane sul rapporto tra tessuto urbano e tessitura romanzesca, per cui «fare i conti con l'esperienza urbana significa dunque, per la letteratura, escogitare una nuova retorica della temporalità» (F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 139), l'attenzione è rivolta alla innovativa rappresentazione dello spazio nell'*Ulisse* che diventa «un enorme palinsesto eccedente il suo perimetro mimetico e fattuale» (AA.VV., *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*, cit. p. 114), sintesi di una accumulazione di concezioni e descrizioni di città. Emerge qui come la scrittura joyciana cerchi di restituire la «contemporaneità spazio temporale dell'esperienza metropolitana, ma anche i suoi elementi di labirintica discontinuità e cesura» (p. 121). La città assurge a «simil-narratore infrastrutturale» (*ibidem*) che, per la sua natura mobile e onnisciente, agglutina la molteplicità spaziale dei luoghi e la pluralità psicologica dei personaggi inaugurando una narrazione dell'esperienza – qui, quella del protagonista – segnata dalla discontinuità, dalla frammentazione, dalla distrazione, ragion per cui proprio Leopold Bloom diventerà «il capostipite di quello che, molto acutamente, Fisher ha definito “umanesimo della percezione”, una postura assunta nei confronti del reale» (p. 125) che rende possibile ricomporre opposte esperienze, opposti sentimenti e stati psichici.

La seconda sezione del libro, che si concentra sugli esempi narrativi confrontatisi con il modello joyciano, si apre con una indagine su quanto sia rimasto della funzione-Joyce nella letteratura irlandese degli anni Duemila. Pelaschiar nota come vi sia una tendenza critica a voler rintracciare presunti procedimenti joyciani nella narrativa irlandese contemporanea anche quando questi sono del tutto assenti. Sembra, dunque, che l'ampio perimetro della riflessione joyciana, al cui interno si possono trovare, tra gli altri, la sperimentazione della lingua, la varietà di temi, fino alle questioni legate alla struttura narrativa, rappresenti un lascito troppo complesso per poter essere assunto dagli autori contemporanei, che preferiscono guardarvi, ed eventualmente attingervi, in modo parziale e non sistematico, ricorrendo di volta in volta alla sola petizione stilistica (lo *stream of consciousness* nei romanzi di McBride) o tematica (l'interiorità tormentata della protagonista di *Suzy Suzy* di William Wall) oppure combinando lo sperimentalismo linguistico alla rappresentazione di situazioni estreme, contravvenendo così alla linea joyciana, che fonda invece la narrazione sull'ordinarietà del quotidiano, per rappresentare la quale ricorre ad una lingua che sperimentalmente devia dall'ordinario.

Al centro della riflessione di Alberto Lázaro vi è la ricezione di Joyce in Spagna, dalla prima traduzione del *Portrait of an Artist as a Young Man*, del 1926, che riscosse un notevole successo e ispirò alcuni narratori tra cui Rosa Chacel, fino all'influenza di opere come *Ulysses* e *Finnegans Wake*, specie per quanto concerne la carica sperimentale, nei romanzi postmoderni di Torrente Balester e in una numerosa schiera di scrittori e romanzieri contemporanei che, con la fine del

franchismo e l'allargamento dell'orizzonte letterario iberico, hanno ricominciato a guardare al modello joyciano sia dal punto di vista stilistico sia da quello tematico, trovando ispirazione, tra gli altri temi civili, nella dinamica irlandese del doppio dominio – etico e politico – della Chiesa Cattolica e dell'Impero Britannico raccontato da Joyce nel *Portrait* e nell'*Ulysses*.

I saggi di Monti e Federici si spostano sulla funzione Joyce in Italia e in Francia approfondendo l'opera di due tra i più radicali sperimentatori della lingua e del romanzo del pieno Novecento, Edoardo Sanguineti e Michel Butor. Monti muove dagli studi di Calabrese sulle affinità tra manierismo e modernismo, tra la postura funambolica dell'autore modernista, il cui sperimentalismo linguistico e architettonico comprova la crisi del romanzo e rappresenta il tentativo estremo dell'artista di sopperirvi rinnovandone la tecnica, e la tradizione manierista, le cui opere, dominate da una tendenza capricciosa della forma, tendono a sfuggire a regole oggettive e a farsi spazio onirico della assoluta soggettività dell'artista. Da questa assonanza si può muovere per indagare l'attività di Sanguineti che, come Joyce, lavora «ai limiti del romanzo per inventare soluzioni alternative a un genere presidiato dalle incarnazioni del realismo» (p. 179). Si osserva come *Capriccio italiano*, del 1963, si avvicini a *Finnegans Wake* nelle costruzioni oniriche e stralunate, nonché nell'intento di «scardinare il romanzo all'italiana» (p. 180), pur senza spingersi agli stessi estremi. Similmente, gli elementi del capriccio manierista tornano nel *Portrait de l'Artiste en jeune singe* di Butor, del 1967, romanzo sospeso tra gotico e fantastico, variazione, bizzarria e parodia del *Dedalus* joyciano, ma anche del *Ritratto dell'artista da cucciolo* di Dylan Thomas. Il confronto con Joyce, come approfondisce Federici, può essere considerato il filo rosso che attraversa l'intera opera e la riflessione estetica di Butor e che forse lo rende uno tra gli autori che con maggior coerenza e continuità si è confrontato con il magistero joyciano. La costruzione labirintica della narrazione (nel caso de *L'Emploi du temps*), il carotaggio della coscienza e dei suoi processi mentali (ne *La Modification*), l'uso del monologo interiore che ambisce a dar conto della simultaneità dell'esperienza, la manipolazione del tempo della storia (in *Degrés* e nelle opere successive) testimoniano l'inesausta carica sperimentale che Butor immette nelle sue opere, ed il rapporto strettissimo che queste soluzioni intrattengono con il modello dell'intera opera joyciana, dal *Portrait* a *Finnegans Wake*, dalla sperimentazione della lingua a quella delle strutture narrative. Diverso è il rapporto, infine, tra Joyce e Nabokov, e tra Joyce e Sylvia Plath. Dopo aver ricostruito il giudizio dello scrittore russo-americano su Joyce, Lupatelli conduce una lettura parallela dell'episodio di "Nausicaa" in *Ulysses* e di *Lolita*. Le affinità, tra i due scrittori, riguardano la rappresentazione del gioco erotico attraverso il concetto di "sguardo erotico" «inteso come sguardo carico di significati che pertengono alla sfera sessuale» (p. 227). Rifacendosi alle metodologie critiche derivate dalla *Objectification Theory*, Lupatelli rintraccia, nella descrizione degli occhi di Bloom e Humbert, uno sguardo che tende all'oggettivazione sessuale della donna – una impressione di oggettivazione sessuale che in Nabokov si acuisce in ragione di una scrittura che procede, cinematograficamente, per frammenti, fotogrammi, immagini.

Conclude il volume la riflessione di Volpone sul rapporto tra l'unico romanzo di Sylvia Plath, *The Bell Jar*, del 1963, e l'opera joyciana. Romanzo inteso come «ritratto dell'artista suicida» (p. 254), *The Bell Jar* è accostato, ad un primo livello e da un punto di vista tematico, a *Dedalus*, come romanzo della vocazione artistica, mentre ad uno stadio più profondo il riferimento principale si rivela essere *Finnegans Wake*, sia per lo sperimentalismo testuale, sia per il «dualismo dicotomico tra i fratelli» (p. 257) del romanzo di Joyce, tema che interessa moltissimo la scrittrice. Romanzo che si arresta sulla soglia dell'istituto di salute mentale, *La campana di vetro* inscena, nella plastica figura della protagonista, incapace di scegliere cosa sia meglio per lei, le tensioni dilaceranti dell'autrice e «la frustrazione per l'impossibilità di vivere molte vite [che] contrasta con la necessità di sceglierne una e viverla appieno» (p. 262). Esther, la protagonista, come la sua autrice si inabissa nella lettura di *Finnegans Wake*, trasformandosi «nell'incarnazione più perfetta del lettore ideale di Joyce, il quale nelle sue aspettative doveva soffrire appunto di un'insonnia perenne» (p. 259). La

funzione-Joyce, nell'ultimo tassello del volume, diventa un punto di convergenza tra la riflessione letteraria e la condizione esistenziale: l'endiadi che lega vita e arte sembra risolversi nella vicenda della protagonista semi-autobiografica del romanzo che, nel tentativo di leggere «il *Wake*, e di compiere la (im)possibile scelta ermeneutica di assegnare un significato a ogni passo, a ogni pagina, appare come una grottesca rappresentazione della propria condizione esistenziale» (p. 261), incapace di scegliere tra poesia e prosa, intimamente convinta della possibilità – della necessità modernista, anzi – di poter assommare e unire in una forma nuova, in un modo nuovo, questi due aspetti dell'espressione e dell'essere.

Andrea Di Bernardino

AA.VV.

Lessico critico pascoliano

a cura di Marino Biondi e Giovanni Capecchi

Roma

Carocci

2023

ISBN 978-88-290-1704-1

Marino Biondi, Giovanni Capecchi, *Introduzione. Le ragioni di un Lessico*Gianni Oliva, *Animali*Diana Toccafondi, *Archivio*Annamaria Andreoli, *Biblioteca*Marina Marcolini, *Botanica*Marco Veglia, *Carducci*Francesca Florimbii, *Carteggi*Maria Gregorio, *Case*Francesca Sensini, *Classicità*Giovanni Barberi Squarotti, *Cosmo*Marino Biondi, *Critica pascoliana*Giovanni Capecchi, *Dante*Rosita Boschetti, *Donne*Maria Gioia Tavoni, Paolo Tinti, *Editoria*Umberto Sereni, *Emigrazione*Nadia Ebani, *Filologia*Carla Pisani, *Giornalismo*Sara Moscardini, *Immagini*Maurizio Perugi, *Infanzia*Enrico Tatasciore, *Latino*Massimo Castoldi, *Leopardi*Enrico Testa, *Lingua*Annarita Zazzaroni, *Melodramma*Gianfranca Lavezzi, *Metrica*Marco Antonio Bazzocchi, *Mito*Vittorio Roda, *Modernità*Carla Chiummo, *Morte*Francesca Nassi, *Natura*Giampaolo Borghello, *Nido*Patrizia Paradisi, *Professore*Daniela Baroncini, *Romagna*Alice Cencetti, *Scuola*Gianfranco Miro Gori, *Socialismo*

Frutto di un lavoro d'équipe coordinato da Marino Biondi e Giovanni Capecchi - sotto l'egida della Fondazione Giovanni Pascoli, dell'Accademia Pascoliana e dei comuni di Barga e San Mauro Pascoli (con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca) –, è in libreria da marzo,

edito da Carocci, un volume che non nasconde il desiderio di «imprimere agli studi pascoliani una qualche scossa di nuova vitalità» (così a p. 17 dell'*Introduzione* a firma dei due curatori).

32 lemmi, affidati ciascuno a uno specialista e strutturati come microsaggi a tema, con tanto di bibliografia essenziale in coda: in ordine alfabetico, questo *Lessico critico* esplora in lungo e in largo l'opera pascoliana, senza tralasciare neppure le zone fin qui in penombra. Ne risulta una visione pluriprospettica, un ipertesto cartaceo rivolto tanto agli studiosi e ai cultori del poeta romagnolo, quanto agli studenti, *in primis* universitari e *in secundis* liceali.

A solleticare la curiosità del lettore, sintetizziamo di seguito i contenuti di alcuni lemmi, scegliendone uno per ogni lettera dell'alfabeto inserita nel volume (dalla "A" alla "S"): è appena il caso di specificare che una simile campionatura non sottende affatto una qualche graduatoria dei contributi, né rende minimamente giustizia alla ricchezza d'informazioni e alla densità argomentativa delle singole voci e del libro nel suo complesso.

La voce iniziale, *Animali*, redatta da Gianni Oliva, si concentra sulla zoologia domestica ma anche su uccelli, rane, rospi e insetti, ponendo in apertura un paragrafo sulle fonti documentarie che il poeta consultò (su tutte la *Vita degli animali* di Brehm). Le pagine più fitte sono quelle dedicate al miglior amico dell'uomo, che per Pascoli s'incarnò nella figura sgraziata dell'amato e longevo – 17 anni – Gulì, un meticcio sopravvissuto fino a pochi mesi prima (gennaio 1912) della morte del padrone. Cantato pure nel poemetto latino *Canis* (che nel 1899 concorse al *certamen* di Amsterdam), nei testi pascoliani il cane vigila sulla quiete familiare: all'occorrenza, il suo *latratus* «spesso inquietante e misterioso, [...] si sparge in lontananza nella notte soprattutto a causa di presenze estranee» (p. 37).

Sulla *Botanica* pascoliana, «caso unico tra i nostri grandi poeti, non solo per il numero delle specie citate ma anche per lo spessore culturale e la capacità evocativa che esse acquisiscono nei suoi versi» (p. 65), scrive Marina Marcolini. Emblematica di questa competenza di prima mano è la *querelle* con Leopardi a proposito del «mazzolin di rose e di viole» nel *Sabato del villaggio*. Il lemma inquadra poi il «gruppo di specie riunite dal poeta sotto il nome *myrica*» (p. 68), per passare quindi al ruolo ricoperto dai cipressi e dai pioppi e concludere – dopo aver aperto una finestra sulla prospettiva ecocritica, promettente per gli studi pascoliani a venire - ponendo l'accento sui castagni (da secoli alla base dell'economia garfagnina).

Marco Veglia, autore della voce *Carducci*, muove dal "carduccianesimo" che Pascoli respirò tra le mura del collegio di Urbino e rievocò nell'articolo *Ricordi di un vecchio scolaro*, pubblicato il 9 febbraio 1896 sul «Resto del Carlino». Dal momento in cui il povero orfano - grazie a una borsa di studio - varcò la soglia dell'ateneo bolognese, data un rapporto perennemente in «bilico tra affetto e antagonismo» (p. 86), non alieno da reciproche stilette (come quella vibrata tra le pagine del *Fanciullino*, laddove si rifiuta l'equivalenza fra poeta e artiere; o la «scudisciata» carducciana, che negò a *Minerva oscura* il premio per la filologia e la linguistica del 1899).

Il lemma *Dante*, opera di Giovanni Capecci, ricostruisce la lunga fedeltà, le grandi speranze e le conseguenti amare delusioni che contrassegnarono la carriera del Pascoli dantista. I tre volumi saggistici dedicati alla *Commedia* – *Minerva oscura* (1898), *Sotto il velame* (1900), *La Mirabile Visione* (1902) – s'infransero contro il muro di ostilità eretto dal dantismo 'ufficiale' dell'epoca, che poco o nulla concesse all'interpretazione pascoliana (che rinviene in un passo dell'agostiniano *Contra Faustum* la fonte primaria del poema). Ma la *lectura Dantis* del poeta romagnolo, caso eclatante di *artifex additus artifici*, resta fondamentale per capire l'uomo dietro l'esegeta: «Il poema di Dante è divenuto, sotto il suo sguardo da veggente, la *Commedia* di Giovanni Pascoli» (p. 159).

A proposito di *Emigrazione*, Umberto Sereni fissa nelle righe iniziali una data spartiacque: 15 ottobre 1895, giorno del genetliaco di Virgilio, scelto non a caso per arrivare nella valle del Serchio. In Garfagnana il poeta ritrova l'Arcadia e scopre un mondo prima ignorato: «L'arrivo di Pascoli a Castelvecchio era coinciso con il definitivo rientro dalle "campagne" all'estero della prima generazione di emigranti» (p. 185). In embrione c'è già l'affresco di *Italy*, il poemetto sacro a un

popolo ramingo. Ma tracce dell'empatia per gli italiani costretti a emigrare si ritrovano in altre sedi insospettite: nel discorso di saluto agli studenti, pronunciato all'Università di Messina nel giugno 1900 alla conclusione dell'anno accademico, e in un articolo inviato nell'estate del 1908 al quotidiano argentino «La Prensa», sulle cui colonne apparve con il titolo – traduzione letterale di quello proposto dall'autore – *Meditaciones de un solitario italiano. Un pais del cual si emigra*. Infine, si riconnette all'emigrazione il famigerato discorso tenuto al Teatro dei Differenti di Barga il 21 novembre 1911, *La Grande Proletaria si è mossa*.

Nadia Ebani, nella voce *Filologia*, ripercorre la storia degli studi filologici dedicati al poeta romagnolo. Il primo nome da ricordare è quello di Giuseppe Nava, che nel 1978 curò «l'esemplare edizione critica della prima raccolta pascoliana» (p. 197), *Myricae*. Il nuovo millennio si apre all'insegna della stessa Ebani, che nel 2001 pubblicò l'edizione critica dei *Canti di Castelvechio* (primo volume dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli), e prosegue con Francesca Nassi, curatrice dell'edizione critica dei *Primi poemetti* (secondo volume dell'Edizione Nazionale) nel 2011. Inoltre, il lemma rende conto degli altri filologi che hanno lavorato o stanno ancora lavorando sui testi pascoliani.

Giornalismo, di Carla Pisani, svela in primo luogo la passione e i gusti del Pascoli lettore di giornali (dalle notizie di cronaca non di rado trasse spunto: basti citare il caso del poemetto *Andrée*, risalente al 1897). Per parlare, invece, delle vicende del Pascoli giornalista, occorre aprire un *cahier de doléances*: dalle collaborazioni giovanili a fogli anarco-socialisti più o meno clandestini (con tanto di pseudonimi), alle frequenti polemiche della maturità con «Il Resto del Carlino», il «Corriere della Sera» e la «Tribuna» (suscitate da articoli composti ma rifiutati dalle redazioni, oppure da interventi stampati ma giudicati inopportuni dai lettori).

Infanzia, a firma di Maurizio Perugi, dimostra come il saggio fondativo della poetica pascoliana, *Il Fanciullino*, coniughi il mito tratto dal *Fedone* platonico con spunti e riprese dalla più disparata provenienza culturale: «agli studi di psicologia infantile (Sully) si sommano quelli di antropologia (Haeckel), di linguistica (Max Müller, Spencer), di metrica “neoclassica”, di poesia universale (la *Biblioteca dei Popoli*)» (p. 250). Nello specifico, chiosa lo studioso, «questi copiosi apporti si riflettono [...] nelle due funzioni precipue attribuibili al fanciullo, che sono la voce e la lingua» (p. 250).

Enrico Tatasciore redige la voce *Latino* definendo all'*incipit* Pascoli «Poeta tra due lingue, poeta bilingue» (p. 261): non è un caso se l'anno della *princeps* di *Myricae*, il 1891, coincida con la data della stesura di *Veianius*, poemetto che nel 1892 riportò la prima vittoria al *Certamen Hoeffftianum* di Amsterdam; e che negli ultimi mesi di vita, nel 1911, con *Thallusa* fu conquistata per la tredicesima volta la medaglia d'oro al concorso olandese. Il lemma esamina la produzione pascoliana in lingua latina a partire dalle esercitazioni negli anni da collegiale fino ai *Carmina*, dove giunge a maturazione una poesia che «cerca la propria strada verso una rinnovata rappresentazione dell'uomo nella sua complessità di individuo sociale e storico» (p. 270).

Annarita Zazzaroni, autrice di *Melodramma*, svela un sogno rimasto nel cassetto: Pascoli avrebbe desiderato diventare librettista, «almeno a partire dal 1897, quando concepì il dramma in un atto unico *Nell'Anno Mille*, con il quale pensava di rivoluzionare le sorti del teatro operistico» (p. 295). La concezione pascoliana del melodramma era molto personale: «libretto e dramma musicale sono per lui quasi sinonimi e rappresentano una *tragedia greca* riattualizzata in chiave moderna» (p. 295). Anche il Pascoli librettista, allo stesso modo del dantista, andò incontro al fallimento: ma, se si vuole conoscere appieno la personalità del poeta, così come non vanno trascurati gli scritti danteschi, non va ignorata neppure questa parte poco nota della produzione pascoliana.

Natura, di Francesca Nassi, prende come punto di partenza la prefazione a *Myricae*, dove - in perfetta consonanza con la poetica simbolista delle *Correspondances* di Baudelaire - «La natura si colloca al cuore della poesia e viene osservata dall'interno con un'acutezza di percezione che non ha precedenti, diventando un tutto in cui il poeta e il lettore sono immersi» (p. 349). Le pagine del

Fanciullino ribadiscono il concetto palesando la convinzione che la poesia «si scopre, non s’inventa». Talvolta la contemplazione della natura, «madre dolcissima» (opposta alla matrigna di leopardiana memoria), scivola nella dimensione onirica: non a caso la più nota raccolta di Pascoli si chiude con il testo intitolato *Ultimo sogno*.

Patrizia Paradisi, autrice di *Professore*, cita in apertura il documento che Pascoli compilò nel 1906, al momento di prendere servizio all’Università di Bologna quale ordinario di Letteratura Italiana, in cui elencò «diligentemente tutti gli insegnamenti e i trasferimenti avuti fino a quel momento» (p. 371), e di seguito la prefazione ai *Nuovi Poemetti* (1909), che dedica la raccolta agli scolari incontrati nel corso della carriera, sia liceali che universitari. La studiosa sceglie quindi di concentrarsi su un paio di aspetti, di un settore di ricerca – il Pascoli docente – in espansione: l’autore di antologie scolastiche, l’ispettore e commissario d’esami.

Daniela Baroncini, in *Romagna*, inquadra la regione natia come il luogo dell’anima della poesia pascoliana. E la terra d’origine non è rievocata dal poeta soltanto attraverso il filtro memoriale: «Per di più al motivo autobiografico si unisce spesso l’influsso del folklore e delle tradizioni romagnole, specialmente per quanto riguarda la presenza dei defunti e il ritorno dei morti nella casa, il dialogo con il padre e la madre nei luoghi dell’infanzia» (pp. 383-384). Sono soprattutto *Myricae* e la sezione dei *Canti di Castelvecchio Il ritorno a San Mauro* a pullulare delle immagini di questo «paradiso perduto» (p. 391).

Nel lemma *Scuola*, Alice Cencetti discute la presenza di Pascoli, dopo la morte, «nei testi scolastici – libri di lettura, antologie e manuali - di ogni ordine e grado» (p. 395). Se è vero che egli seppe guadagnarsi notevole fama postuma, «al punto tale da assurgere allo *status* di vero poeta nazional-popolare della nostra letteratura» (p. 395), è altrettanto vero che non mancarono i fraintendimenti né le strumentalizzazioni: da una parte, la malintesa interpretazione di un «Pascoli eterno fanciullo scrittore per fanciulli» (p. 395); dall’altra, la distorta lettura, veicolata dal regime, di «una ideale consonanza tra Pascoli e la propaganda fascista» (p. 396). Un Pascoli più vicino a quello autentico si è invece studiato nelle scuole superiori a partire dagli ultimi decenni del Novecento, anche se in ritardo rispetto alle acquisizioni che la critica letteraria aveva raggiunto già dalla fine degli anni Cinquanta.

Al netto di qualche pagina che – ci permettiamo di segnalarlo, avendo a che fare nel quotidiano con la realtà dei licei - non facilmente farà breccia nelle odierne scuole superiori, il *Lessico critico pascoliano* centra in pieno l’obiettivo prefissato: d’ora in avanti, gli studi su Giovanni Pascoli dovranno per forza passare anche da questo libro.

Francesca Donazzan

AA.VV.

Parole che formano. Intrecci fra letteratura nazionale e storia dell'educazione

a cura di Giulio Iacoli, Diego Varini, Carlo Varotti

Modena

Mucchi editore

2022

ISBN 978-88-7000-943-9

Giulio Iacoli, Diego Varini, Carlo Varotti, *Introduzione. Parole nella storia, educare nell'immaginario*Carlo Varotti, *Di padre in figlio: imparare a vivere nel comune*Andrea Severi, *Alla ricerca di se stessi tra institutio umanistica e 'ipse scripsit'*Luana Salvarani, *Un teatro da leggere (di nascosto): pedagogia e scritture dei primi Protestanti italiani*Laura Madella, «*Del cuore sono chiari argomenti le parole*». *Lezioni di morale e buonsenso negli Apologi di Giulio Cesare Capaccio (1602)*Nicola Bonazzi, *L'esempio dei genitori, l'ubbidienza dei figli. Modelli educativi nel teatro di Carlo Goldoni*Duccio Tongiorgi, «*Un libro sì fatto mi sembra che manchi in Italia*». *Sulle antologie scolastiche di letteratura (1734-1830)*Simone Marsi, *Gli ultimi arrivati. Le antologie scolastiche della letteratura italiana alla prova della contemporaneità (1861-1945)*Isotta Piazza, *Il Novecento oltre le antologie: edizioni, pratiche di lettura e di (de)canonizzazione*Luigi Cepparrone, *Cuore: un'utopia dell'Ottocento*Giulio Iacoli, *Un'incessante ricreazione: a proposito della storia espansa e intermediale di Cuore*Andrea Gialloredo, *Giovinette «da libro di lettura capovolto». Lo schooling fascista in Fiori italiani di Luigi Meneghello*Diego Varini, «*Sottratte dai sorveglianti rapaci*». *Paolo Volponi e le parole della democrazia*Cinzia Ruozi, «*Tutti gli usi della parola a tutti*»: *Gianni Rodari e la poetica dell'errore*Corrado Confalonieri, *Fuori dalla classe attraverso la classe. Scuola e società nell'autosociobiografia e nell'Amica geniale di Elena Ferrante*Nicola Catelli, *Riscrivere, formare, illuminare. Il finale dell'Orlando furioso nella versione di Italo Calvino e Grazia Nidasio*Lorenzo Cantatore, *Postfazione. Letteratura fra istruzione e educazione*

Parole che formano. Intrecci fra letteratura nazionale e storia dell'educazione scaturisce da una serie di iniziative promosse dal Dipartimento di Discipline umanistiche, sociali e delle imprese culturali dell'Università di Parma, in particolare da alcuni seminari tenutisi tra il 2019 dell'era avanti Covid e il 2021, in piena emergenza pandemica: una congiuntura, al di là della *boutade*, spartiacque in molti campi – sicuramente in quello didattico che è, come si evince dal titolo, una delle declinazioni fondamentali del libro. Il volume, curato da Giulio Iacoli, Diego Varini e Carlo Varotti e uscito per Mucchi editore nella collana *Lettere persiane*, raccoglie quindici contributi dedicati, oltreché a figure e temi connessi alla prassi pedagogica, al legame tra le molte forme del sapere artistico-letterario e diversi organismi educativi, attraversando una lunga campata cronologica, dalla prima cultura umanistica alla contemporaneità: un orizzonte vasto, dunque, per tempo, metodologie e ambiti che riflette la complessità e la ricchezza del tema. Il rapporto tra

letteratura ed educazione, pertanto, è trattato mediante casi di studio che rivelano sia nessi reciproci, sia aperture a questioni d'ordine più ampio – ad esempio, il riconoscimento o meno dell'importanza della letteratura da parte della società, o il rapporto fra cultura e potere – che è sicuramente un valore aggiunto del volume, articolato in tre sezioni di taglio diacronico.

La prima, pur coprendo un arco temporale lungo – dal tardo Medioevo alle avvisaglie della fine dell'*ancien régime* – rivela vari parallelismi tra i saggi e riflessioni di portata filosofica e in senso lato sociologica, che la rendono al contempo coesa e variegata.

Il contributo di Carlo Varotti è incentrato sulla forma di sapienza borghese diffusa a Firenze rappresentata dai libri di famiglia, ossia i manoscritti che raccolgono gli eventi salienti del casato e pensieri in veste di consigli tratti dall'esperienza maturata dal capofamiglia e ritenuti utili alle generazioni future. Tali raccolte intercettano questioni più vaste del dato storico – inteso sia come avvenimento registrato fra le pagine, sia nell'accezione ampia di contesto, dacché propalano un'abitudine alla scrittura necessaria allo sviluppo della civiltà mercantile – legate al rapporto con la memoria e tra diverse generazioni: il mercante, che vive un tempo non più ciclico-stagionale ma lineare, può così contare sul *progresso* dell'esperienza, risultato del sapere famigliare che gli è stato tradito e delle nuove conoscenze acquisite e che, a sua volta, tramanderà. Destinate all'uso privato, talvolta queste scritture travalicano le mura famigliari, diventando ad esempio matrice di opere come i *Ricordi* di Guicciardini, nati in funzione, come incisivamente sintetizza Varotti, «di un'esperienza pedagogica non di corto respiro, ma di corto raggio» (p. 41).

Il saggio di Andrea Severi si apre sull'antitesi fra erudizione – un insieme di nozioni acquisite impermeabile alla rielaborazione – e cultura, cioè un sapere teso al futuro, e sulla necessità, avvertita *ça va sans dire* innanzitutto da Petrarca e condivisa poi dagli altri umanisti, di non assoggettare la propria personalità alle pur imprescindibili *auctoritates* classiche e non solo: ciò che Harold Bloom teorizzò, molti secoli più avanti, come «angoscia dell'influenza». Severi dunque affronta il tema sia secondo un approccio di stampo filosofico, in merito al difficile equilibrio tra tradizione e innovazione e al nesso tra libertà e *studia humanitatis*, sia nell'ottica, condivisa con Varotti, del dialogo pedagogico tra generazioni diverse, fra padri e figli in senso proprio o estensivo (come il maestro di greco e latino Codro, senza discendenti di sangue ma dai molti figli spirituali).

I tre contributi successivi si focalizzano invece sul teatro e sulle forme paratestuali: Luana Salvarani, dopo aver sottolineato la «prospettiva intrinsecamente pedagogica dello scrivere, leggere e ascoltare» determinata dalla «ricodificazione del senso dello scrivere e dei modi della scrittura» (p. 61) della Riforma protestante, si sofferma in particolare su tre testi teatrali nati in seno alle prime comunità di protestanti italiani, tra il 1540 e il 1560. Essi, oltre a divertire, intendevano promuovere gli assunti fondamentali della Riforma mediante monologhi dottrinali e consolidare l'adesione dei fedeli, in condizione di clandestinità, al protestantesimo.

Laura Madella esamina invece gli *Apologi* di Giulio Cesare Capaccio, una raccolta di epigrammi di epoca controriformistica modellati sulla favola esopica che, come sostiene l'autore stesso nel prologo, può essere apprezzata da destinatari differenti: le illustrazioni dell'emblema sono rivolte ai meno colti, mentre le dissertazioni sugli apologi (le *Dicerie morali*) sono pensate per fruitori più competenti, costituendo dunque «un perfetto esemplare di letteratura morale graduata per diversi generi di lettori» (p. 94).

L'ultimo saggio della sezione, proposto da Nicola Bonazzi, si ricollega idealmente al primo, sia per il ruolo preminente assegnato al padre nell'educazione dei figli, sia per il contesto del caso di studio, una società concreta e ben situata: Firenze, nel primo, Venezia in epoca goldoniana, in quello conclusivo. Bonazzi si concentra infatti sull'intento educativo sotteso alla riforma teatrale di Goldoni: la commedia mette in scena modelli positivi e negativi, con i quali lo spettatore è chiamato a raffrontarsi. *Il padre di famiglia*, oltre a presentare il prototipo del genitore esemplare, contrapposto all'esempio negativo incarnato dalla moglie, racchiude consigli pedagogici ed

esortazioni all'obbedienza filiale e all'umiltà, secondo un modello educativo ribadito anche in altri testi goldoniani.

La seconda sezione, che insiste soprattutto sull'Ottocento, si articola principalmente in due aree tematiche: la lettura dei classici e degli autori coevi attraverso, ma non solo, il canone proposto dalle antologie, e la riflessione su *Cuore* di De Amicis, in un dittico che ne affronta anche gli echi recenti.

Duccio Tongiorgi compie una ricognizione sulle antologie in Italia, nate nel 1734-1735 a Torino, nel contesto del tentativo statale di sottrarre ai collegi religiosi il monopolio dell'insegnamento della letteratura. Le antologie rispondono a diverse istanze – le politiche scolastiche, la scelta degli autori da parte del curatore, il canone proposto dalle uscite precedenti, le esigenze didattiche – il cui equilibrio determina il successo o il fallimento della pubblicazione; Tongiorgi approda al 1829-1830, cioè all'edizione delle due antologie di Luigi Fornaciari che erano, ancora più di quarant'anni dopo, «il testo più adottato nei ginnasi del Regno» (p. 129), in virtù della gradualità degli argomenti e della flessibilità alle variazioni del canone (grazie al miglioramento apportato, ancora una volta, dal figlio tramite l'aggiornamento dell'opera del padre).

Simone Marsi si pone quasi in continuità con tale saggio, concentrandosi sulle modalità di canonizzazione degli autori contemporanei fra l'Unità d'Italia e il secondo conflitto mondiale. Marsi dedica spazio in particolare ai provvedimenti didattici del Ventennio che, se da un lato vidimarono l'inclusione di autori viventi come D'Annunzio nel canone, benché fosse già compreso nei testi scolastici, dall'altro fascistizzarono i manuali di letteratura in modo piuttosto superficiale, non strutturale, tramite appendici. La conclusione cui giunge il contributo è che la canonizzazione del contemporaneo si realizza all'incrocio fra una spinta centripeta verso la standardizzazione e una forza centrifuga in direzione del rinnovamento, «dove la forza livellatrice del ritorno a costanti interpretative conosciute si scontra con l'inevitabile adozione di varianti indotte dall'osservazione del nuovo» (p. 147).

Si inoltra nella riflessione sul canone novecentesco Isotta Piazza: un tema di stretta attualità, su cui la stessa è tornata recentemente, a seguito del dibattito innescato dalle parole di Susanna Tamaro su Verga. L'assenza di una vera canonizzazione, in mancanza di prescrittive indicazioni ministeriali e a causa dell'ipertrofia dei manuali dedicati al XX secolo, lasciando quindi al singolo docente il compito di selezione, e il pochissimo tempo riservatogli nel percorso scolastico, sono due dei principali problemi relativi al Novecento letterario a scuola. Piazza presenta poi interessanti considerazioni suscitate dai dati raccolti attraverso un'indagine su un campione di matricole universitarie, in merito al punto di approdo, in quinta superiore, del programma svolto di letteratura, alle letture domestiche proposte dagli insegnanti, mediante le quali vengono recuperati soprattutto alcuni narratori del secondo Novecento, alle edizioni utilizzate.

La sezione è suggellata da una coppia di saggi che declina l'analisi di *Cuore* su assi temporali differenti. Se Luigi Cepparrone ne ricostruisce innanzitutto i prodromi, cioè la folgorazione di De Amicis per *L'amour* di Jules Michelet, motore iniziale della sua ispirazione, il progetto originario di un romanzo rivolto agli adulti, in due volumi (testimoniato dall'esistenza di un abbozzo della seconda parte), la genesi laboriosa, il cui punto di svolta fu l'intuizione di rendere protagonisti i bambini, e infine gli ideali su cui *Cuore* si regge, Giulio Iacoli volge invece l'attenzione sugli esiti dell'opera deamicisiana nell'immaginario, ovverosia su rifacimenti non solo letterari, riscritture anche parodiche (di cui è un esempio *I sette cuori* di Ermanno Cavazzoni) e citazioni più o meno esplicite (come in *Campane e cani bagnati* di Sergio Atzeni), di cui egli individua la ragione soprattutto nella riconoscibilità e nella malleabilità, *in primis* strutturale ma anche linguistica, di *Cuore*, che lo rendono vitale ancora oggi, nonostante i molti tratti evidentemente obsoleti, già constatati da Natalia Ginzburg nel 1970.

La terza parte del volume investiga esperienze e nuovi approcci didattici alla letteratura, nella forbice temporale più ristretta compresa tra il secondo Novecento e i primi anni Duemila.

Il contributo d'apertura, firmato da Andrea Gialloretto, è incentrato su *Fiori italiani* di Luigi Meneghello, di cui è ripercorso lo *schooling* fascista non solo nelle sue mancanze estrinseche, come la prevalenza di docenti poco incisivi e votati perlopiù alla trasmissione di nozioni inerti, ma anche negli ideali indirizzati alle menti duttili, perciò prensili, dei giovani: innanzitutto l'aspirazione a un'eroica, bella morte – un aggiornamento, insomma, del *Dulce et decorum est pro patria mori* – specie se a suggello di un altro feticcio del Ventennio, quello cioè della giovinezza. Il percorso del protagonista del romanzo è occasione per un ragionamento più ampio sull'educazione e sui suoi strumenti: è un tema fondamentale per l'autore, che vi ritorna a più riprese e come ha del resto ben sintetizzato, in una definizione, Pier Vincenzo Mengaldo (quella, cioè, di un «Meneghello “civile” e pedagogico»).

Già presente in questo saggio con *Il lanciatore di giavellotto*, Paolo Volponi è al centro del lavoro proposto da Diego Varini, che ne dipana il percorso attraverso la lente della conflittualità, rappresentata dalle aporie esito delle «tensioni consustanziali al rapporto individuo-società» (p. 22): «le istanze progettuali della sua razionalità laica» *versus* «il furore anarcoide della sua corda libertaria e nevrotica» (p. 221), l'opposizione irriducibile fra spazio pubblico ed esistenza, l'iniziale adesione entusiastica al progetto olivettiano e il successivo ripensamento.

Un *fil rouge* che attraversa svariate esperienze dal secondo Ottocento in poi raccolte in questo volume è quello dell'utopia: dall'afflato di una società ideale che sorregge *Cuore* (Cepparrone), alla particolare e provocatoria declinazione in «fantapedagogia» da parte di Meneghello (Gialloretto), al volponiano «agonismo utopico, proiettato ogni volta verso il rinvenimento di un salvifico “altrove”» (p. 225, Varini), fino al «metodo dell'utopia» (p. 256) di cui fu maestro Gianni Rodari. Nel suo saggio Cinzia Ruozi sottolinea infatti come la teoria sulla Fantasia, le tecniche esposte nel *Manuale per inventare favole*, l'importanza per il bambino dell'errore, attraverso il quale conosce il mondo e insieme esercita la propria creatività (si pensi, di nuovo, al Meneghello – quello, però, di *Libera nos a malo*) siano riconducibili a un progetto non solo didattico-educativo, bensì a un intento politico, di trasformazione della società in senso democratico.

La necessità di un approccio nuovo, che indagli il testo contemporaneo nella sua «portata sociologica e politica» (p. 266), o che lo ponga in dialogo con stimoli mediali altri, accomuna i due saggi conclusivi: Corrado Confalonieri, partendo dal concetto di *verdetto sociale*, al centro delle riflessioni e della scrittura del «transfuga di classe» Didier Eribon, per cui ognuno di noi è destinato ad occupare nella società – in altre parole, nel *milieu* zoliano – il posto che essa stessa predetermina a meno di un impervio percorso di affrancamento, si concentra sulla forma dell'autosociobiografia (praticata anche da Annie Ernaux) e, in seconda battuta, sul percorso di redenzione sociale attraverso l'educazione rappresentato nel ciclo dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante.

Infine, l'ultimo saggio si impernia sull'*Orlando furioso* raccontato da Italo Calvino e illustrato da Grazia Nidasio (Mondadori 2009): analizzando l'apparato figurativo di alcuni *loci* salienti – la copertina, la conclusione del volume – Nicola Catelli ne rimarca sì i rinvii alla tradizione illustrativa del poema, ma ne evidenzia soprattutto l'emancipazione, tanto nell'accoglimento di suggestioni iconografiche transmediali, quanto da un ruolo di asservimento del testo, non essendo limitato a una funzione meramente didascalica.

Nella postfazione, Lorenzo Cantatore sottolinea la notevole «fortuna educativa del non-pedagogico» (p. 294), in virtù anche della libertà di queste opere, accolte con maggior favore dai bambini rispetto a quelle dalla vocazione scopertamente pedagogica e talvolta precettiva, prima di tirare le fila concludendo il volume – non, si auspica, il dibattito sul legame fra letteratura ed educazione, che può ancora arricchirsi allungando lo sguardo, ad esempio, a ulteriori spunti offerti dal variegato panorama dell'*estremo contemporaneo* e dalla mobilità del canone, anche

nella declinazione revisionista del *politically correct* o, ancora, verso le nuove questioni didattiche poste dall'epoca postpandemica.

Giovanni Barracco

Nico Abene

Il romanzo di formazione. Il ruolo della memoria in funzione educativa

Lecce

Pensa MultiMedia

2021

ISBN 978-88-6760-857-7

Come scrive Adriana Schiedi nella *Prefazione* al volume, dal momento che, storicamente, si può riconoscere nel «*Bildungsroman* un comune strumento di analisi della *Bildung*, delle sue significazioni, manifestazioni, criticità, ma anche un dispositivo narrativo per ripercorrere la storia di un popolo» (p. 10), il genere narrativo del romanzo di formazione può allora diventare il luogo di rappresentazione tanto della formazione e dell'educazione del giovane, quanto del rapporto che la storia e la memoria intrattengono con il processo formativo stesso. La formazione, difatti, è legata a doppio filo al contesto storico nel quale si compie e di cui reca le tracce, e al rapporto con il circostante, cioè con «l'altro, con la comunità, con la politica, con il sacro [...] che consentono all'uomo di dilatare il suo campo di esperienza, di esplorare le sue possibilità» (p. 11). Per questo il genere del *Bildungsroman* ha assolto anche ad una funzione pedagogica nel tempo, allorquando la storia dei suoi protagonisti è diventata il riverbero di un nuovo modo attraverso cui la coscienza perviene a definire il rapporto tra l'io e il mondo. In tal senso, attraverso questo genere hanno trovato una plastica rappresentazione le contraddizioni della contemporaneità, esplose dopo gli anni Duemiladieci nell'epoca della cosiddetta crisi della *Bildung* – ed esemplificate anche dal successo del genere e dalla sua esasperazione, diventato finanche un proficuo filone di una sotto-etichetta editoriale, la *young-adult fiction*, nell'industria culturale contemporanea – così come tra Ottocento e Novecento i romanzi di formazione della crisi di autori quali, tra gli altri, Musil, Walser, Conrad, Tozzi, Rilke, Butler, Joyce, rispecchiarono la crisi epistemologica e socioculturale che gettò le basi del modernismo.

Il breve volume di Nico Abene si compone di tre sezioni in cui il concetto di formazione viene approfondito nei personaggi e nelle storie di alcuni romanzi italiani dell'Ottocento e del Novecento, alla luce di una idea di formazione come sintesi dell'incontro con le categorie pedagogico-psicologiche della memoria e della storia, decisive per il compiersi di una educazione che non sia solipsisticamente individuale, ma che si risolva anche nella strutturazione di una coscienza civile e politica. Alberto, il protagonista de *L'alba di un mondo nuovo*, del 2002, di Alberto Asor Rosa, rispecchia questo orizzonte nella sua parabola, che si svolge tra la fine degli anni Trenta e la fine della Guerra mondiale e che, mentre illustra una storia di formazione dominata dall'esigenza di dotarsi di una coscienza civile – e dunque rappresenta l'assunzione di responsabilità politica e la consapevolezza della necessità di pervenire a questa coscienza politica come fatto decisivo di una formazione – è al tempo stesso un romanzo che offre nuovi spunti per la comprensione del pensiero e della lunga opera intellettuale dell'autore stesso. La «consapevolezza critica dello scrivere» (p. 19) di Italo Calvino è il riferimento letterario di Asor Rosa, che muove verso la narrativa a partire dalla consapevolezza calviniana del rapporto strettissimo tra stile e responsabilità civile e del «primato etico-conoscitivo e ricompositivo del romanzo sulla modernità, rispetto ad altre forme letterarie di coscienza» (p. 20). Il giovane Alberto, la cui vicenda è ambientata nel tempo della dittatura e della guerra, attraversa una serie di drammatici fatti storici ed esistenziali che vengono «illuminati dalla "luce del crepuscolo della memoria", attività alogica che dissolve i contorni della realtà psichica e materiale, facendo emergere percezioni assolute, la verità dell'esistenza, che agli occhi di un bambino ha la consistenza indefinita (e indefinibile) dei sogni, della favola, della

magia» (p. 24). Questa idea di formazione come avventura dello sguardo dell'infanzia sul mondo, o come progressiva messa a fuoco del mistero della realtà, di una realtà il cui tragico sfondo sembra farsi imprevedibile, avvicina per Abene il romanzo di Asor Rosa e il suo protagonista al Pin del *Sentiero dei nidi di ragno* del 1947, sebbene il percorso di Alberto, a differenza di quello di Pin, rappresenti anche «la fisionomia (altrettanto esemplare) di un intellettuale *in fieri*» (p. 27). *L'Alba di un mondo nuovo*, dove «la conoscenza di sé è la conoscenza del mondo» (p. 34), si rifà al *Sentiero dei nidi di ragno*, «trasfigurazione fiabesca, essenziale, della realtà» (p. 36), sebbene nel romanzo di Asor Rosa un ruolo determinante sia giocato dal filtro memoriale, per cui la sua principale cifra è «il disporsi parallelo del sentire dell'uomo adulto, del narratore, e l'emozione, e la dimensione infantile originaria» (p. 37). Il romanzo, che indugia anche nel racconto dei primi incontri erotici del protagonista, si inserirebbe così in una linea che, dal Carlino Altoviti delle *Confessioni* nieviane a *Rosso malpelo*, fino ad Anguilla della *Luna e i falò* e al Pin del *Sentiero*, fa dell'infanzia e della prima adolescenza – picaresca, tormentata, anche offesa – un momento decisivo del processo di conoscenza, e un tema privilegiato per il racconto della formazione di una coscienza anche civile dei personaggi – che riverbera la concezione etica della letteratura dei loro autori.

Nella seconda sezione del volume viene compiuta una ricognizione delle metafore, dei paralleli, delle similitudini che avvicinano i personaggi di molti romanzi di formazione al mondo animale. Il «lessico “animale” riferito agli umani» (p. 44), in questo studio, diventa strumento di rappresentazione e di interpretazione dei personaggi giovani, e del mondo nel quale si muovono. La proliferazione di figure, immagini, riferimenti animali, nella letteratura di formazione, rimanda ad una semantica della formazione che a sua volta rinvia sovente alla rappresentazione di una precisa grammatica dei rapporti di potere, acutamente tracciata nei romanzi che mettono in scena l'avventura di un giovane. Se per il personaggio di Carlino Altoviti delle *Confessioni* «il discrimine tra l'umano e il bestiale non passa tra razionalità e irrazionalità, ma tra la ragione nobilmente ideale, giovane e disinteressata, e guidata dalla coscienza, e quella adulta e bassamente utilitaristica» (p. 51), la bestialità è il tratto caratterizzante del personaggio di Rosso Malpelo, ed è un tratto che avvicina l'uomo all'animale, sebbene al mondo animale l'uomo guardi con orrore e ripugnanza, come in tanti episodi del *Sentiero dei nidi di ragno*. Si fa così strada l'idea di una “formazione disumana”, che avviene o attraverso la riduzione a bestia della figura umana, o con l'emergere dei tratti più selvatici e randagi dell'uomo, che degli animali condivide «la fisionomia, i comportamenti» (p. 64): Pin «ha la faccia da porcospino [...] si aggira come un “cane da caccia” [...] e dorme in una “cuccia”» (*ibidem*), i compagni partigiani hanno nomignoli metaforici, animali, così come il paesaggio che abitano, nel tempo di guerra, è tornato ad essere selvaggio, gremito di presenze animali, più o meno repellenti, innocue, pericolose. Il rapporto tra nomi e soprannomi animaleschi che definiscono identità ed evidenziano virtù o difetti (Giraffa, Lupo Rosso ecc.), e questa concezione di una formazione che avviene a stretto contatto con gli animali, mutuandone tratti e caratteri, contrassegna tanta narrativa d'infanzia e adolescenza, fino, ancora, ad Anguilla e a Nuto nella *Luna e i falò*, e all'universo narrativo di uomini e bestie «in cui le due realtà si fondono e confondono» dell'*Alba di un mondo nuovo*, tanto da poter considerare l'elemento animale un fattore non secondario nella rappresentazione della crescita (si pensi, ad esempio, alle figure animali che accompagnano Pinocchio – e alle sue stesse metamorfosi).

Ancora ad un testo di Alberto Asor Rosa, del 2002, che raccoglie le sue riflessioni pubblicate tra 1991 e 2002 a proposito dell'egemonia politica ed economica statunitense e sull'imperialismo occidentale, *La guerra. Sulle forme attuali della convivenza umana*, è dedicata infine la terza sezione del volume. Di questo testo, scrive l'autore, si è ignorata «la dimensione più strettamente culturale» (p. 99) che denunciava come l'egemonia statunitense fosse all'origine di questo presente dominato dalla confusione tra mistificazione e verità della realtà e della storia, dove il dibattito culturale non mette più in discussione il predominio di un Occidente universalizzante e perciò

implicitamente e culturalmente autocratico, e dove però l'intellettuale, pur inascoltato, ancora resiste, «solitario profeta e martire laico, vilipeso e disperato testimone di una verità scomoda» (p. 101). I saggi sono il documento testimoniale di un intellettuale che, mentre denuncia gli esiti ultimi delle politiche occidentali, nel contesto particolare della crisi italiana, ripercorre la sua stessa formazione intellettuale e politica, che ha sempre considerato in modo unitario il problema politico e quello culturale, per cui proprio la debolezza culturale che contraddistingue il presente depone a favore dell'insostituibilità della cultura, asse portante e motore del ragionamento politico. La posizione intellettuale di Asor Rosa – complessa, precaria, che tuttavia non rinuncia al confronto con la realtà – costituisce dunque, in conclusione al volume, un esempio alternativo alla pedagogia universalizzante di ascendenza americana, innervata in una concezione ontologicamente utilitaristica della realtà; una concezione che ha svuotato la politica del suo significato e la cultura del suo vigore, cui occorre opporre l'ideale, finanche profetico, di un intellettuale critico capace di condurre la «battaglia di retroguardia» (p. 106) delle idee, che rifiuti l'unilateralismo contemporaneo e rivendichi la necessità di rilevare e portare all'attenzione pubblica le conflittualità di un mondo in cui l'ideologia della 'fine della storia', matrice del principio della 'fine del dibattito', e dunque all'origine della decadenza della cultura e della figura dell'intellettuale, costituisce in verità solo un momento della storia, e rappresenta soltanto un punto di vista, una posizione, parziale sebbene egemonica, di una tra le realtà politiche e culturali del nostro presente, che di più sfrangiate e complesse interpretazioni storico-culturali – e quindi anche di più consapevoli politiche – necessita.

Giovanni Barracco

Nico Abene

Traiettorie esistenziali tra narrazione e formazione

Lecce

Pensa MultiMedia

2021

ISBN 978-88-6760-860-7

Il volume di Nico Abene si pone in continuità con il precedente *Il romanzo di formazione. Il ruolo della memoria in funzione educativa* (Lecce, Pensa MultiMedia, 2021, recensito in «Oblio», XIII, 48, 2023), per gli autori, i temi e l'approccio critico adottati.

La prospettiva critica è ancora quella letterario-pedagogica che identifica nel romanzo di formazione una struttura narrativa in grado di intersecare tre assi. I primi due sono costituiti dalla dimensione privata della *Bildung* del giovane – la sua avventura esistenziale – e da quella pubblica, politica, incentrata sulla formazione della coscienza civile. Il terzo riguarda l'aspetto specificamente educativo di questo genere che riconosce, nelle peripezie del giovane, quegli elementi che contribuiscono al compimento di questa formazione.

Inoltre, l'idea di formazione è approfondita, originalmente, in un'ottica storico-culturale per cui, se le opere raccontano anche la formazione intellettuale dei loro autori, allora il concetto di formazione può essere esaminato non solo nel *Bildungsroman*, bensì anche nell'attività giornalistica, saggistica e critica di quegli scrittori che nelle loro indagini, spesso impietose, della condizione socioculturale italiana, hanno sempre sottolineato l'intreccio tra decadenza e crisi della società italiana e declino e crisi di una pedagogia democratica, comunitaria, capace ancora di significatività.

Direttamente al volume precedente si rifanno il primo e il quinto saggio, che da una parte riprendono lo studio del rapporto tra l'uomo, il fanciullo e l'animale in un'ottica di formazione, dall'altra approfondiscono l'indagine del romanzo *L'alba di un mondo nuovo* del 2002 di Alberto Asor Rosa. Del romanzo di Asor Rosa viene sottolineata la dimensione politico-civile della formazione, descrivendo le peripezie del protagonista Alberto in una cornice storica dominata dalla guerra e dalle menzogne del regime fascista. Per quanto riguarda, invece, la riflessione sulla relazione che intercorre, in un'ottica formativa, tra il giovane e l'animale, l'autore si concentra sul testo del *Sentiero dei nidi di ragno*, evidenziando come la metafora, la similitudine e l'avvicinamento-accostamento tra l'essere umano e la fauna animale rispondono ad una funzione che il mondo animale assolve nei percorsi di crescita, ma anche ad «itinerari di sopraffazione, di svalutazione ideologica e culturale» (p. 26), per cui il giovane e l'animale partecipano di una simile condizione di inferiorità nei confronti del mondo degli adulti e degli uomini. Nella descrizione del rapporto semantico che si istituisce tra il fanciullo e l'animale, specie in un processo di formazione, Abene riprende alcune considerazioni di Roberto Marchesini pubblicate in *Il bambino e l'animale. Fondamenti per una pedagogia zooantropologica* (Roma, Anicia, 2016) intorno alla possibilità di una pedagogia zooantropologica, per cui «se ogni processo di formazione identitaria dev'essere considerato come un percorso di contaminazione e non come un viatico di epurazione, dobbiamo abbandonare l'idea degli altri animali come sponda regressiva per l'uomo e iniziare invece a guardarli come i partner che ci hanno consentito di allargare la nostra dimensione di esistenza» (p. 26).

Alla adolescenza e all'ultima stagione della fanciullezza dei protagonisti dei romanzi di Calvino e Asor Rosa si può accostare la quarta sezione del volume, in cui si illustra e presenta un breve racconto di Sandro Penna, *Raccontino di Diverso*, scritto in occasione del Premio Taranto del 1950, che viene riportato integralmente nel volume, «narrazione breve del viaggio sentimentale esile e

leggerissimo di un adolescente al mare, in cui le dinamiche di estraneità, conflittualità e inadeguatezza nei confronti degli adulti [...] trovano una loro rapida rappresentazione simbolica e narrativa» (p. 77). Ripubblicato con il titolo di *Arrivo al mare* nel 1955, poi confluito nella raccolta di prose penniane *Un po' di febbre*, edita da Garzanti nel 1973, nel racconto si può evincere come «la purezza irrazionale dell'adolescenza si oppone alla volgarità razionale degli adulti» (p. 79), e come questo motivo emerga attraverso uno schema dialettico tipicamente penniano che riconduce il mare «alla diversità, alle emozioni dei fanciulli, e la terra, al contrario, a quotidiano conformismo degli adulti» (p. 79), e che rende il racconto l'equivalente in prosa di molte delle sue poesie, cui si rimanda attraverso una puntigliosa analisi delle immagini, delle figure retoriche, delle figure e dei temi che lo attraversano.

Alla parte centrale del volume è dedicata invece la riflessione sulla proposta pedagogica pasoliniana e sul rapporto tra funzione educativa, ruolo dell'intellettuale e decadenza e crisi della società tra il Ventennio e la Repubblica. Attraverso la ricognizione di alcuni scritti pasoliniani del 1975 confluiti in *Lettere luterane*, tra cui *Pannella e il dissenso*, *Due modeste proposte per eliminar la criminalità in Italia*, *Le mie proposte su scuola e tv*, *La droga: una vera tragedia italiana*, *I giovani infelici*, e soprattutto *Gennariello*, «“trattatello pedagogico” concepito e pensato da Pasolini “nei primi mesi del 1975” e pubblicato a puntate, prima di essere interrotto, nella rubrica *La pedagogia* del settimanale “Il Mondo”» (p. 39), si ricostruisce il pensiero pedagogico dell'intellettuale secondo il quale «le radici strutturali dell'omologazione e dell'edonismo criminogeno e narcisista della società italiana, della totalità borghese e capitalistica, sono ormai inestirpabili» (p. 35). La proposta pedagogica maturata da Pasolini, alternativa a quella istituzionale, prende le mosse dalla consapevolezza di trovarsi davanti alle «macerie non metaforiche nella sua coscienza di un'Italia devastata nei suoi valori contadini e sottoproletari dall'edonismo consumista e omologante del capitalismo» (p. 31). Caduta la resistenza della cultura contadina, «anche inurbata nelle periferie proletarie e sottoproletarie» (p. 35), il panorama della gioventù perde la propria varietà socioeconomica e culturale per diventare una indistinta e monocromatica classe media di consumisti, sradicati dalla comunità, per cui «la lotta di classe non è più scontro tra sfruttati e sfruttatori, ma tra il borghese povero e il borghese ricco» (*ibidem*). Ad un simile panorama, Pasolini oppone l'idea di una diversità che si sostanzia nella gioventù del Meridione, un territorio «risparmiato [...] dalla speculazione e dalla “distruzione paesaggistica e urbanistica” [...] appena contaminato dal mondo moderno» (p. 36). La proposta pedagogica pasoliniana allora, mentre denuncia quel deterioramento linguistico delle giovani generazioni, di cui Gennariello è paradigma, che esprime nella sua povertà «l'orrenda modernità del capitalismo» (p. 47), e mentre attacca la televisione e la scuola dell'obbligo, istituzioni di un presente in cui «storia e progresso sono in realtà degradazione e regresso» (p. 42), consapevole che attraverso di esse «si consuma l'iniziazione piccolo borghese delle coscienze popolari, proletari e sottoproletarie» (p. 44), assume infine una consistenza ideologica sintetica, complessiva, che trascende le sue singole parti e che ancora oggi, tra coloro che sono consapevoli che «educare è un “atto di responsabilità verso la storia”» (p. 56), rimane di stringente attualità.

L'interesse di Pasolini per la questione educativa è il filo conduttore, infine, di alcune considerazioni intorno alla funzione educativa degli intellettuali tra fascismo e antifascismo, a partire dalla consapevolezza della continuità ideologica che, secondo lo scrittore, legò il fascismo del Ventennio al «fascismo democristiano» (p. 62). Pur considerando i rischi impliciti nello «slittamento semantico pasoliniano da un fascismo come sostanza storica, sostantivo, ad un fascismo in senso lato aggettivo della contemporaneità» (p. 64), Abene sottolinea come la costruzione della democrazia italiana abbia sempre risentito di una confusione ideologica, critica e storiografica che, non riuscendo a riconoscere le ragioni sociali del fascismo, le «dinamiche sociali che lo sottendono e lo fondano» (p. 65), ha ostacolato la comprensione della decadenza contemporanea e della crisi dell'intellettuale e della cultura di questi anni. Il concetto di formazione,

dunque, è assunto dall'autore come tema in grado di restituire e al tempo stesso trascendere una urgenza storico-sociale. Il problema della necessità morale (e della possibilità esistenziale) di una formazione è analizzato in quanto istanza civile e politica che dovrebbe intridere i processi educativi più consapevoli e rappresentare una priorità nel dibattito culturale di una società in crisi. L'idea di *Bildung*, e la crisi della sua possibilità, diventa così un dispositivo concettuale per la comprensione storico-politica di una società e della sua figura più sensibile ed inquieta, il giovane. In questo modo, attraverso l'indagine storico-politica sulla formazione intellettuale, da un lato, e la discussione dell'idea di educazione, dall'altro, Abene sottolinea infine come questi temi dovrebbero essere oggi dominanti nel dibattito sulla crisi della contemporaneità. Una crisi della società che non può non essere ricondotta alla crisi, anche, dei suoi paradigmi formativi, dei suoi principi educativi, del suo orizzonte etico e civile di riferimento.

Elvira M. Ghirlanda

Agnese Amaduri

Una ragnatela di fili d'oro. Poteri, inquisizioni, eresie nell'opera di Leonardo Sciascia

Venezia

Marsilio

2021

ISBN 978-88-297-1196-3

Il consiglio d'Egitto (1963), *Morte dell'Inquisitore* (1964), *Il contesto. Una parodia* (1971), *Il mare colore del vino* (1973), *Todo modo* (1974), *Cronachette* (1985), *La strega e il capitano* (1986), *Porte aperte* (1987), *Il cavaliere e la morte* (1988): sono i titoli selezionati da Agnese Amaduri tra le opere di Leonardo Sciascia per tracciare, dagli esordi fino alle ultime prove, le tappe dell'itinerario letterario sciasciano, e individuare gli snodi di una ricerca compiuta dall'autore intorno a due temi principali, vale a dire la relazione tra Potere e individuo (nonché tra Potere e società) e l'asse ragione/verità. Si tratta, in effetti, di aspetti della prosa dell'autore siciliano che hanno già largamente occupato la critica (e specialmente i legami con l'Illuminismo francese), ma i quali, in ragione della loro complessità e dello stesso singolare acume del pensiero di Sciascia, non hanno esaurito la loro potenzialità euristica. In tale orizzonte si colloca con proficua originalità l'indagine di Amaduri, la quale affronta innanzitutto una questione relativa agli studi precedenti, ovvero: un'analisi che si focalizzi unicamente sul secolo dei Lumi non solo non permette di includere anche zone contraddittorie della scrittura sciasciana, ma soprattutto esclude il processo filosofico-culturale, con le sue «tensioni conoscitive e tendenze razionalistiche e scettiche» (p. 14), che nel Settecento ha sì «approdo», ma si sviluppa già a partire dal Cinquecento e dal Seicento. Amaduri quindi, come afferma nell'*Introduzione a Una ragnatela di fili d'oro. Poteri, inquisizioni, eresie nell'opera di Leonardo Sciascia*, sceglie di angolare la prospettiva critica a partire da due nuovi punti: l'Inquisizione quale archetipo del potere, «fosse esso mafioso, politico o economico» (p. 12), e conseguentemente l'eresia come scelta d'opposizione, e l'individuazione di filosofi preilluministi del Cinque e Seicento alla base della riflessione sciasciana, e tra essi innanzitutto il Montaigne degli *Essais*. Infatti, il «XVI e il XVII [...] non furono solo i secoli in cui ebbe origine quella rivoluzione scientifica e moderna a cui fu dato slancio nel Settecento, essi videro fiorire anche le più perfette e articolate istituzioni censorie e totalitarie che la storia occidentale abbia mai conosciuto, in primis l'Inquisizione» (p. 13): ne consegue che il «percorso di affrancamento della Ragione nasce bilanciandosi con l'esistente mortificazione dell'individuo» (p. 14). Ed è proprio di questa azione tesa alla ricerca di equilibrio tra due forze in opposizione, di «questo contrasto [che] l'autore nutre la propria opera» (pp. 13-14), e sempre da «questo contrasto» ha origine, in quanto presupposto e approdo teorico, il volume di Amaduri, frutto di uno studio approfondito e sedimentato nel tempo.

Una ragnatela di fili d'oro, infatti, organizza una raccolta di saggi – composti dall'autrice del volume a partire dal 2009, «aggiornati e significativamente ampliati», a eccezione dell'ultimo capitolo – attraverso cui il discorso critico da tali spunti si dipana e si dettaglia; cinque capitoli che segnano un itinerario di indubbio interesse nei meandri della scrittura di Leonardo Sciascia: *The controlling factor: di inquisizioni e memoria*, *Imago mulieris*, *Eretici di tenace concetto*, *Todo modo e l'atto di libertà*, *Il lungo addio: Il cavaliere e la morte*.

The controlling factor: di inquisizioni e memoria prende così le mosse dalla definizione di Inquisizione come “controlling factor” data da Henry Charles Lea in una lettera del 1888 indirizzata allo storico inglese William Edward Lecky. L'Inquisizione rappresenta, lo si diceva, l'archetipo del nodo «individuo-Potere» (p. 21), così centrale nella produzione di Sciascia, poiché «pone il

personaggio di fronte al dilemma della scelta del ruolo da assumere in quel contesto: fiancheggiatore, profittatore, oppositore, vittima» (p. 21). Come sottolinea Traina, il Potere, «per quanto metaforizzato, non è mai astratto, incarnandosi volta a volta nella Santa Inquisizione, nel latifondo baronale, nella dittatura fascista, nel regime democristiano, nello stalinismo che ha dominato la cultura marxista» (p. 22); l'eresia così diviene non solo una scelta religiosa, ma anche socio-politica che mette in discussione il binomio Legge-Giustizia. E ancora Amaduri rintraccia a partire da *Morte di un inquisitore*, attraverso *Il contesto* e *Il cavaliere e la morte*, un ulteriore problema (di ascendenza manzoniana) che l'Inquisizione pone allo scrittore – nello specifico gli atti processuali che a distanza di tempo affermano ciò che vogliono negare –, ossia il rapporto tra storia e verità e, di conseguenza, tra contraffazione e memoria. Tali argomenti verranno dalla studiosa diversamente declinati nei capitoli 3 e 4 (rispettivamente *Eretici di tenace concetto* e *Todo modo e l'atto di libertà*).

Centrale nell'architettura del discorso critico questo terzo saggio che affronta il tema della «riscrittura assunta a metodo, a sistema» (p. 61), del rapporto con la storia, con gli antichi e dell'indagine storica a partire da diverse prospettive narrative; da qui, sostenuta da un accuratissimo esame del *corpus* sciasciano (narrativa, saggistica e teatro), l'autrice distingue in Sciascia «eresia storica ed eresia come paradigma» (p. 73), archetipica quanto il suo contraltare, l'Inquisizione. Viene, infatti, ribadito con Claude Ambroise l'etimo del termine eresia dal greco «*hairéo*, scegliere, e l'eretico è appunto, etimologicamente, “colui che opera una scelta”» (p. 72). Secondo Amaduri è appunto attraverso tale nuovo paradigma morale che vengono da Sciascia riconsiderati, riletti, e quindi riscritti, il dolore, la fede, la giustizia e la verità. In tal senso risulta emblematico l'atto di libertà che tende la vicenda di *Todo modo* a cui la studiosa dedica interamente il quarto capitolo, scandagliando il romanzo a partire dalle disseminate citazioni che esso contiene. Ma è tuttavia *Il cavaliere e la morte* il romanzo che «rappresenta l'apoteosi» del «paradigma» (p. 99) che Sciascia ha edificato in *Todo modo* e *Il contesto*, vale a dire quello di un eroe che tramite un processo di autocoscienza riesce a opporsi al potere. E in tal senso l'ultimo capitolo del volume critico (*Il lungo addio: Il cavaliere e la morte*) è chiarificatore. «Caratteristica peculiare del romanzo è tuttavia che il discorso polemico contro il Potere e i suoi gangli procede parallelamente a quello sul congedo dalla vita, mutando la prospettiva dell'investigazione e conferendo alle pagine un particolare effetto di sospensione, di attesa» (p. 100). Infatti sono due le indagini affrontate nel romanzo: una afferente a una realtà esterna e una alla realtà interiore. Nutrita da Gide e da Montaigne (come viene approfondito nel volume), questa seconda ricerca guarda a fondo nella morte per raggiungere l'unica verità sondabile, cioè quella in cui il soggetto si fa oggetto, e mediante essa la libertà. Ad arricchire e completare l'esplorazione di Amaduri del complesso panorama culturale sciasciano è il secondo capitolo, quello incentrato sulle figure femminili. In *Imago mulieris* l'indagine si sposta difatti sul sentimento amoroso ed erotico, in merito al quale l'autrice rintraccia due principali tendenze nella prosa sciasciana; una prima di impostazione precristiana, che identifica nel corpo femminile la pulsione vitale, una matrice luminosa, che, prendendo ad esempio la vicenda di Di Blasi, attesta per Amaduri (con precise attestazioni) la presenza di Casanova e del libertinismo (sia il «*libertinage* di costumi settecentesco» sia «il *libertinisme d'esprit* seicentesco», p. 44), e una seconda di matrice arabo-iberica, nonché controriformista cattolica, che, anche attraverso il significativo rimando a opere pittoriche, vede nella donna l'origine di «funeste conseguenze» (p. 55). Entrambe le visioni dell'*eros*, di fatto, risultano fittamente connesse alla morte, la prima perché è un tentativo di esorcizzarla, la seconda perché l'afferma.

Caterina Verbaro

Elena Baldoni

Il coraggio della perfezione. Sulla poesia di Cristina Campo

Pesaro

Metauro Edizioni

2023

ISBN 978-8861562141

La più recente monografia dedicata a Cristina Campo, uscita nell'anno del centenario della nascita di Vittoria Guerrini, nome anagrafico della poetessa, sceglie di ricostruire in maniera organica un percorso poetico, biografico e intellettuale del tutto peculiare mediante una scansione cronologica. Come inevitabilmente accade quando ci si occupa di autori a lungo esclusi dal canone o il cui riconoscimento ha seguito percorsi controversi e frammentati, il libro è insieme una storia dell'avvincente vicenda intellettuale e umana di Cristina Campo, ma anche della sua ricezione, poiché delinea, in particolare nell'*Introduzione*, le varie fasi di riscoperta di un'autrice che in vita ha editato in volume soltanto una raccolta poetica e due raccolte di saggi, affidando il resto delle sue scritture alla pubblicazione in rivista o alla circolazione privata nella sua ampia e colta cerchia di amici. Com'è noto si deve all'editore Adelphi, oltre che a un drappello di fedeli sodali e di studiosi, l'uscita negli anni Ottanta e Novanta delle sue raccolte di saggi (*Gli Imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987) e di poesie e traduzioni poetiche (*La Tigre Assenza*, ivi, 1991), oltre ai numerosi e preziosi epistolari (tra i quali vale la pena di citare almeno il carteggio con Margherita Pieracci Harwell, *Lettere a Mita*, ivi, 1999; *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso*, ivi, 2007; *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici fiorentini*, ivi, 2012, oltre a *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano 1961-1975*, Milano, Archinto 2009).

Sebbene focalizzata sul genere poetico, nella monografia emerge con forza la poliedricità e l'intratestualità delle scritture di Campo, dalla poesia alla saggistica («saggista en artiste») la definisce una delle sue maggiori e più precoci studiose; cfr. M. Farnetti, *Cristina Campo*, Ferrara, Tufani, 2001, 1^a ed. 1996, p. 22) fino alle importanti traduzioni, e si osserva il prolifico intersecarsi dei diversi generi. Ne è prova, nella lettura dei testi poetici, il frequente ricorso agli epistolari, espediente che da una parte arricchisce significativamente l'approccio analitico di Baldoni, dall'altra comporta talvolta il limite di un'univocità ermeneutica, in quanto l'indagine finisce per aderire e adottare il punto di vista dell'autrice, senza quell'opportuna distanza critica che consente di vedere l'oggetto letterario da un punto di vista altro. Ugualmente puntuale è il repertorio delle intertestualità bibliche e l'attenzione al movente spirituale del testo, anche mediante il riferimento privilegiato a una bibliografia critica incline a individuare i motivi teologici e mistici dell'esperienza poetica di Campo (ad esempio Tamburini, Scarsa, Farnetti). Invece una minore attenzione è dedicata alla lettura più prettamente formale del testo, di cui sarebbe stato in particolare molto interessante osservare i motivi di consonanza e divergenza rispetto al paradigma ermetico e simbolista (pensiamo soprattutto all'assetto metrico-prosodico e alla ricchezza del tessuto retorico di tipo fonico e sintattico).

La chiave di lettura interpretativa scelta per questo excursus diacronico della poesia campiana è quella della ricerca della 'perfezione', da intendersi non solo come percorso di raffinamento e di controllo stilistico, dal preziosismo tardo ermetico fino alle poesie liturgiche degli ultimi anni, ma anche di ridimensionamento del soggetto e della sua emotività risolta in parola, fino alla tensione mistica degli ultimi componimenti, che traduce la poesia nella purezza della preghiera.

Baldoni esamina dettagliatamente la prima e unica raccolta pubblicata dalla poetessa, *Passo d'addio* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956), composta da sole undici liriche, rilevandone il tema

fondamentale del commiato dalle passioni della giovinezza, primo tassello di un percorso di rastremazione del soggetto che sarà poi il segno fondamentale della sua evoluzione poetica. Il testo viene posto a confronto col suo laboratorio, individuabile nel *Quadernetto*, dono autografo della poetessa all'amica Margherita Pieracci Harwell del Natale 1954, che comprendeva altri componimenti poi esclusi dal volume. Baldoni si interroga sulla *ratio* di composizione del libro d'esordio, addebitando l'esclusione di testi importanti non solo alla tensione verso la perfezione stilistica che esige un rigore selettivo forse unico nel panorama poetico novecentesco, ma anche alla volontà di composizione di un canzoniere tematicamente coerente, fondato sul topos del congedo amoroso e della frattura esistenziale. Le poesie di *Passo d'addio* e di *Quadernetto* vengono ripercorse dalla studiosa evidenziandone in particolare il tessuto dei simboli e sottolineando la ricorrenza delle figure che allegorizzano il tempo (la meridiana, la clessidra, il quadrante) o la semantica del taglio (la lama, la freccia, la ghigliottina).

Lo snodo cronologico di un mutato paradigma poetico nella scrittura di Campo è correttamente individuato da Baldoni nella seconda metà degli anni Cinquanta, quegli stessi anni in cui nella storia della poesia italiana si incrociano diverse tensioni di modernizzazione, nel segno della fuoriuscita dalla koinè ermetica, e si realizza un confronto vivificante con la poesia straniera, di cui Campo sarà una delle più raffinate e informate interpreti e traduttrici. Lo studio monografico indaga infatti nel secondo capitolo l'influsso determinante della poesia di Eliot e di Williams nel modificarsi dei paradigmi espressivi della poesia di Cristina Campo, collocandolo nel biennio 1957-58, anni in cui vengono pubblicati in rivista pochi ma essenziali componimenti (*Emmaus*, *Oltre il tempo, oltre un angolo*, *Sindbad*, *Elegia di Portland Road*, *Estate indiana*) che palesano un abbassamento di linguaggio e una nuova scansione musicale fondata sul ritmo del blues piuttosto che sulla gabbia metrica dell'endecasillabo e del settenario propria delle prime poesie. L'insoddisfazione perenne che accompagna l'autrice per la parola e la sua «oreficeria» («io faccio ancora dell'oreficeria, mentre si deve lavorare la pietra»), riportato in M. Dalmati, *Il viso riflesso della luna*, in *Per Cristina Campo*, a c. di M. Farnetti e G. Fozzer, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 124) produce ora forme espressive più moderne, che rinnegano il preziosismo lessicale delle origini e trovano infine la via del simbolo come elemento oggettivo. Di tale 'via del simbolo' sarà a breve emblematica la poesia più nota e iconica di Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, che uscirà in rivista nel 1969 e che nel 1991 darà il titolo al volume adelpiano comprensivo di tutte le poesie e le traduzioni.

Gli ultimi capitoli del libro di Baldoni sono dedicati alle vicende biografiche, poetiche e intellettuali che segnano gli anni Sessanta di Cristina Campo, successive al trasferimento a Roma avvenuto nel 1955 al seguito della famiglia (suo padre, il noto musicista Guido Guerrini, dopo essere stato direttore del Conservatorio Cherubini di Firenze, dirigerà il Conservatorio Santa Cecilia di Roma). Gli anni romani, segnati da nuove amicizie (Ernst Bernhard, Corrado Alvaro, Maria Zambrano, Rodolfo Wilcock, Guido Ceronetti, Pietro Citati), oltre che dalla relazione sentimentale e poi dal matrimonio con Elémire Zolla, determinante nel rafforzare il percorso di ricerca spirituale della poetessa, cedono il radicalizzarsi delle tensioni religiose e delle scelte esistenziali di Cristina Campo. A ciò concorrono due dolorosi episodi, la crisi prodotta dalla scomparsa dei genitori, nel 1964 e 1965, e la decisione ecclesiastica, a seguito del Concilio Vaticano II, della volgarizzazione della liturgia, con annessa cancellazione del canto gregoriano. A seguito di ciò Cristina Campo, fiera sostenitrice dello splendore liturgico, dalla metà degli anni Sessanta trova rifugio spirituale nel culto ortodosso bizantino (*Diario bizantino* si intitola infatti la poesia più rappresentativa di questa ultima fase) e adotta un *modus poetico* inteso come richiamo del sacro, componendo poesie stilisticamente prossime al linguaggio e alla struttura salmodica, polemicamente antitetiche alla modernità secolarizzata di una società e di un tessuto poetico in cui ella non si riconosce più. Gli ultimi componimenti, noti come "Poesie liturgiche" e pubblicati sulla rivista fondata da Campo e da Zolla, «Conoscenza religiosa», sono segnati dall'esito di un ulteriore percorso di cancellazione del soggetto e da un'attitudine di preghiera, intesa come lode del divino, ultimo approdo della parola

poetica. Da quella distruzione totale che «ha tutto divorato», e che Campo sente aleggiare intorno a sé e al mondo in quegli anni, solo la parola orante può e deve infatti salvarsi, come sancito da quella perfetta istantanea esistenziale rappresentata dalla poesia *La Tigre Assenza*: «La bocca sola/ pura/ prega ancora/voi: di pregare ancora/ perché la Tigre,/ la Tigre Assenza,/ o amati,/ non divorì la bocca/ e la preghiera...» (C. Campo, *La Tigre Assenza*, in Ead., *La Tigre Assenza*, cit., p. 44).

Tommaso Dal Monte

Mario Barenghi

In extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 9788829018598

In extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento è una raccolta di saggi di Mario Barenghi. Ad accomunare i contributi – per la maggior parte già pubblicati – è il tema funebre, che assume valori diversi negli autori esaminati: Giorgio Bassani, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Manganelli, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Giuliano Scabia.

Nell'*Introduzione* scritta appositamente per l'uscita del libro, Barenghi indaga il ruolo della tematica funebre nell'opera di Italo Calvino e Primo Levi, i due autori a cui ha dedicato la maggior parte delle sue ricerche. L'analisi, sviluppata in poche ma convincenti pagine, rivela come in Calvino la morte non costituisca il tema decisivo dei romanzi di guerra e sia poco importante anche nel resto della sua produzione. In Levi invece, pur escludendo gli scritti testimoniali, la morte occupa uno spazio centrale ma assume declinazioni troppo diverse: poiché «quello che manca è una nota dominante» (p. 14), Barenghi conclude che nemmeno Levi sia paragonabile agli altri scrittori studiati nel volume.

Il primo capitolo si confronta con *Il giardino dei Finzi-Contini* ed è costruito su un'interpretazione non letterale di alcune frasi di Micòl, considerate dirimenti per la comprensione del romanzo. Secondo Barenghi, il fatalismo e l'aura mortuaria che lasciano trasparire certi discorsi di Micòl non rispecchierebbero la sua profonda visione del mondo, ma dipenderebbero dalla sua insoddisfazione verso i personaggi maschili e verso l'io narrante in primis. L'amore mancato tra la ragazza e il narratore non deriva quindi dalla rassegnazione della prima, ma dall'inefficienza del secondo, che rievoca la vicenda con un tono elegiaco per nascondere la propria assenza di iniziativa e così mescolare le proprie paure alla minaccia storica del nazifascismo.

Il secondo capitolo accosta il romanzo di Bassani alla *Cognizione del dolore* di Gadda. Il confronto tra le due diversissime opere è indotto dalla condivisione di «una matrice eminentemente funeraria» (p. 29), che mette in risalto il trattamento opposto dello stesso tema. Mentre nel *Giardino dei Finzi-Contini* la morte è evocata fin dal principio e la narrazione stessa si presenta come memoriale, nella *Cognizione del dolore* la sofferenza per la morte (soprattutto la morte del fratello di Gonzalo) non è mai condivisa. Gadda tematizza l'impossibilità di elaborare collettivamente il lutto che, censurato, assume forza nella sua irreversibilità. La presa di coscienza – la *cognizione* – a cui il romanzo conduce è quindi che «il dolore è incomunicabile» (p. 47).

Il terzo e il quarto capitolo sono dedicati a Manganelli. Al centro del primo c'è *Centuria*, testo sperimentale in cui si susseguono cento storie di uguale lunghezza. Ad accomunarle oltre le differenze di tono e di trama c'è, secondo Barenghi, una sostanziale identità psichica dei protagonisti, incapaci di uscire da sé stessi, malinconici, passivamente osservatori. Questi soggetti sono calati in brevi sequenze in cui culmina e si consuma il loro destino: piccole storie di decessi – etimologicamente, cioè, allontanamenti – in cui non domina tanto la morte del corpo, quanto il senso della fine di qualcosa. Il capitolo successivo cerca in modo ambizioso di ricavare il senso complessivo dell'opera di Manganelli. Dopo avervi riscontrato la centralità assoluta della morte e del nulla, Barenghi mostra come questi due arcitemi abbiano affinità con la biografia dello scrittore, assumano precise declinazioni formali e svolgano una funzione apotropaica in cui culmina il messaggio di Manganelli.

Il quinto e il sesto capitolo si concentrano sul *Gattopardo*. Nel primo, Barengi prende spunto da una riflessione di Cercas sull'assenza di punti ciechi nel romanzo di Tomasi di Lampedusa per precisare i meccanismi di costruzione del significato all'interno dell'opera. Secondo Barengi, nulla rimane oscuro e senza risposta perché ogni evento è già previsto o anticipato da un sistema narratologico e tematico che, tramite anticipazioni, riprese e allusioni colma le reticenze del testo. Ma la mancanza di un punto cieco non implica che tutto sia chiaro, poiché il ritorno del già detto è filtrato dallo sparlare siciliano, che offusca la realtà delle cose. Al centro del capitolo successivo sta invece il valore identitario del cibo e il suo sovrasenso simbolico, con esempi che vanno dal budino dei *Buddenbrook* alla torta nuziale di *Madame Bovary*. Anche la vicenda del *Gattopardo* è scandita da cinque momenti conviviali che alludono ai temi portanti del romanzo, dall'ambiguità dei rapporti umani evocata dalle suppellettili sfarzose ma in parte degradate di casa Salina, al nascente connubio tra nobiltà e ceto medio riprodotto nella varietà delle portate durante il pranzo a Donnafugata. A suggello di queste acute osservazioni, Barengi descrive il "pasto" più significativo del romanzo: una schiera di formiche affaccendate intorno a un grappolo d'uva marcio, immagine delle vane aspirazioni degli uomini.

Il settimo e ultimo capitolo, l'unico inedito, riguarda Giuliano Scabia, recentemente scomparso (2021). Barengi utilizza un impianto più descrittivo che ermeneutico e si sofferma sul terzo volume del ciclo narrativo-fiabesco di *Nane Oca*. Qui il protagonista compie un viaggio nell'aldilà dove scopre che le anime si trovano in una grande foresta senza alcuna distinzione tra dannati e salvati, e che hanno la facoltà di conoscere ogni dettaglio della vita terrestre dei defunti. I morti sono quindi esposti all'esattezza dello sguardo altrui, cosicché, nota Barengi, il giudizio non è delegato a un'autorità divina come nell'aldilà dantesco, ma alla comunità delle anime. Si afferma dunque un paradigma della vergogna che sostituisce il paradigma della colpa tipico di un ideale trascendente di aldilà.

Chiude il libro un'Appendice formata da due testi: il primo, inedito, è dedicato al rapporto tra Gadda e Milano; il secondo è una recensione al carteggio Gadda-Parise uscito nel 2015 per Adelphi a cura di Domenico Scarpa («*Se mi vede Cecchi sono fritto*». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*). Questi due contributi non hanno attinenza con la tematica funebre.

Complessivamente, il volume risente dell'assenza di un progetto unitario. Nonostante il sottotitolo (*Il tema funebre nella narrativa del Novecento*) alluda a un lavoro di tematologia, ossia alla descrizione dello sviluppo diacronico di un tema, il motivo funebre non è storicizzato e non è percepibile il senso di un'evoluzione nel suo trattamento letterario. Chi si aspettasse dunque una ricognizione sull'immaginario funebre attraverso testi esemplari rimarrebbe deluso: i *case studies* in cui si articola il saggio non hanno valore rappresentativo, o almeno Barengi non ne sottolinea la portata emblematica. Ma evidentemente non era scopo del critico costruire un libro sì fatto e mi sembra quindi che *In extremis* vada letto piuttosto come una di quelle antologie poetiche o di racconti dedicati a un tema, dove i testi prescelti rappresentano tante perle senza la pretesa che anche la cornice macrostrutturale sia significativa. Allo stesso modo, i capitoli di *In extremis* presi individualmente costituiscono ottimi saggi di critica tematica. Soprattutto nelle analisi di Bassani Gadda e Manganelli, Barengi mostra come il tema funebre emerga e allo stesso tempo plasmi le scelte espressive e le strutture narrative, diventando quindi un'entità strutturante a più livelli. Ed è su questo piano che il libro offre una chiave originale di lettura.

Elisa Cremone

Daniela Brogi
Lo spazio delle donne
Torino
Einaudi
2022
ISBN 9788806250980

Lo spazio delle donne di Daniela Brogi ha il merito di coniugare la profondità, la precisione e l'attenzione frutto di una ricerca pluridecennale – «è dal secolo scorso che rifletto sulle questioni di cui sto scrivendo» (p. 19), afferma l'autrice –, con una scrittura accattivante ed efficace.

Questa peculiarità consente al volume di porsi al contempo come una lettura proficua per gli addetti ai lavori e come un *pamphlet* agguerrito capace di attrarre un pubblico vasto e generalista, lungo l'impervia ma necessaria strada del recupero di uno spazio delle donne.

Il viaggio, al quale Brogi invita, si compone di cinque capitoli, i cui nomi richiamano la dimensione spaziale: *Fare spazio* (I), *Spazi del genio e della creatività* (II), *Spazi e frasi fatte del maschilismo benpensante* (III), *Spazi e stile* (IV) e *Spazi aperti* (V).

Partendo dal presupposto fondamentale che «Lo spazio è [...] campo di espressione e verifica delle identità» (p. 9), il lavoro dell'autrice mira a riscoprire «lo spazio liberato da abitudini sessiste riprodotte con naturalezza» (p. 18). Da sempre, lo spazio «come dispositivo fisico e simbolico di riconoscimento sociale» (p. 12) è considerato proprio degli uomini, mentre quello delle donne è tutt'ora ritenuto imprevisto, improprio o, peggio ancora, negato a priori. Tale constatazione consente a Brogi di dar avvio a una riflessione sulle modalità e sulle motivazioni di occultamento o travisamento della creatività e del talento femminili, spesso legittimato da strumenti istituzionalizzati e parziali, quali sono il canone, i cataloghi, le biografie. Al fine di scongiurare la seguente concezione monologica (ovvero maschile), il processo di ricostruzione di una dimensione spaziale identitaria, collettiva e condivisa, prende le mosse dall'introduzione di alcuni spazi possibili per le donne. Si tratta del recinto (di minorità), dell'abisso (delle presenze dimenticate), dell'interstizio, della mappa e del fuori campo attivo. Nominare tali ambienti significa concretizzare trascorsi di esclusione, discriminazione, ma anche rendere nota la presenza delle donne, in vista di una risemantizzazione della loro legittima partecipazione alla storia e al vivere collettivo.

La domanda che apre il saggio – «Come fare?» –, introduce una riflessione che attraversa più campi del sapere: dal cinema alla letteratura, dalle arti visive al femminismo, lambendo cronaca e storia. Per rispondere, Brogi fa i nomi di diverse artiste, femministe, sconosciute. L'elenco delle donne citate è lungo, tant'è che la stessa autrice giustifica la sua scelta: «Siate pazienti se saranno citati molti nomi [...]. Si è fatto di proposito, per restituire visibilità a chi spesso è stata messa ai margini del quadro» (p. 5). Tuttavia, nominare e portare alla memoria la metà dimenticata, per quanto propedeutica al recupero del discorso sullo spazio delle donne, non basta. Occorre – e questo fa Brogi col suo studio – «un esercizio di complessità, che ci consenta di recuperare la consapevolezza dello spazio fuori campo» (p. 24).

Per «Fare spazio», dunque, «Non si tratta di aggiungere nomi o cancellare il passato, ma di raccontare presenze e assenze usando una sintassi e un'architettura diverse» (p. 23). È per dare corpo a queste affermazioni che Brogi introduce il fuori campo attivo. Nel cinema esso si riferisce a tutto ciò che sta fuori dall'inquadratura, ma che permette allo spettatore di farsi domande su ciò che sta accadendo. Nella metafora dell'autrice, parimenti, costituisce l'insieme di quegli aspetti, elementi, storie della metà dell'umanità che non sono considerati dalla storia, dai canoni, dai cataloghi, ma che pure ci sono e operano. Proprio nel terzo capitolo, Brogi – dopo aver messo a

nudo alcuni moduli tipici della cultura dello scoraggiamento, quali il falso mito della mancanza di solidarietà tra donne, la svalutazione del ruolo intellettuale femminile, e il tema del merito – concretizza il fuori campo attivo in una timeline di dodici date. Si tratta di dodici momenti storici che segnano le tappe della lotta per l'autodeterminazione e la presa di coscienza delle donne: il diritto di voto; la legge sul divorzio (1970); la legge n.194 in materia di interruzione di gravidanza (1978) e numerose altre, fino al riconoscimento dello stupro come crimine contro la persona e non contro la morale pubblica (1996). Questo è lo spazio delle donne: lo spazio della Storia. Essere consapevoli di ciò permette di «riqualificare e legittimare il discorso riguardante lo spazio delle donne, che va sottratto al campo impressionistico dei pareri a caldo» (p. 20).

Riappropriarsi della storia, riattivare il fuori campo attivo, consente all'argomentazione un affondo nel campo letterario. Nel quarto capitolo (*Spazi e stili*) Brogi entra nel merito della necessità di rivendicare questo ricercato spazio delle donne in letteratura. L'intento programmatico – quello di rivalorizzare e contestualizzare l'extra-letterario – prende l'abbrivio da due domande, per certi versi interdipendenti: «Esiste uno specifico artistico femminile? Ed esiste un modo diverso di assegnare valore e rilievo pubblico alla presa di parola e al gesto creativo, a seconda del genere e della differenza sessuale?» (p. 80).

A partire dalla constatazione di una differenza *ab origine* nell'accesso e nella pratica letteraria o artistica in generale – «E così lo spazio di scrittura e creatività delle donne, per esempio, è di solito una situazione artificiale, perché “normalmente” non c'era, e perché in quella dimensione si compie e rinasce un tempo che spesso continua a vivere anche come un tempo *strappato* ad altro» (p. 82) –, Brogi afferma la difficoltà storica della creazione femminile. Ciò non solo perché abbracciare il destino di scrittrice o artista ha significato molte volte non elevarsi o perfezionarsi, ma tradire e rinnegare il proprio destino, ma anche perché scrivere vuol dire sobbarcarsi il peso dell'incertezza sociale e della mancata legittimazione date da una divisione patriarcale del lavoro. Tenere a mente le differenti situazioni di partenza di scrittrici e scrittori significa contestualizzare i lavori delle autrici e comprendere le pratiche, troppo spesso arbitrarie e aprioristiche, di esclusione di quest'ultimi dai meccanismi della memoria collettiva. «Lavorare in uno scenario abitato anche dallo spazio delle donne significa» - afferma Brogi – «riconsiderare gli assetti e le idee tradizionali di stile e di canone, che, in quanto “abitudini” letterarie, vale a dire convenzioni codificate da precisi contratti sociali [...], vanno via via ripensati e guardati dentro il tempo che li ha formulati» (p. 89). La necessità di depotenziare e de-normalizzare i convenzionali sistemi di esclusione, s'accompagna alla volontà di indagare come il diverso modo di abitare la vita abbia condizionato lo scambio tra esperienza personale e creazione artistica. Insomma, alla domanda se esiste una specificità artistica femminile, la studiosa risponde attraverso «quello che potremmo chiamare “effetto Frankenstein”», riferendosi, con ciò, a poetiche e stili che agiscono a più livelli testuali, «sperimentando modi di *fare e disfare* identità attraverso il linguaggio» (p. 85). Tra queste, l'autrice annovera certi modi di inventare e smontare le biografie o autobiografie, l'uso della plurivocità e del discorso indiretto libero per distanziarsi dall'io e mette insieme esperienze artistiche diverse (da *Flush* di Virginia Woolf ai *tableaux vivant* di Vanessa Beecroft).

Imboccare la via della valorizzazione delle peculiarità creative femminili non vuol dire assumere l'esistenza «di una polarità tra maschile e femminile» (p. 86), ma valorizzare le forme e ribadire che anche i temi sono forma. Quest'ultimo assunto è ricavato da Brogi attraverso un rapido attraversamento della definizione di extra-letterarietà. La categoria che intende: «“ciò che resta fuori” dai valori artistici [...]; “ciò che è non conforme”, [...] alla rilevanza formale, nel senso che “rimane contenuto”» (p. 92), viene chiamata in causa dalla studiosa per smascherare la strumentalizzazione ideologica, più che critica, di quest'ultima, attraverso la rilevanza riconosciuta ai temi. È, perciò, affermativa la risposta alla seconda domanda, circa il diverso valore attribuito alle parole e ai gesti creativi in base al genere. Se è vero – com'è – che alcuni temi (quali la malattia, l'autobiografia, le storie d'amore) sono stati considerati “inferiori” se trattati dalle scrittrici

e valorizzati quando usati dagli autori, occorre riappropriarsi del contesto, della storia, delle differenze di accesso e partecipazione alla creazione e snaturare questo sistema di stress normalizzato. Questo è solo uno dei modi per applicare il fuori campo attivo e consente di comprendere come recuperare lo spazio delle donne non significhi sottrarre spazio agli uomini, ma finalmente integrare – smentendola – la dimensione monologante della cultura patriarcale. Un altro modo sarebbe quello di non tralasciare ciò che fuoriesce dal campo letterario, leggendo, ad esempio, gli articoli in cui Pasolini e Calvino commentano il massacro del Circeo nei termini dello scadimento valoriale della società, in un momento storico in cui lo stupro è ancora reato alla morale e non alla persona.

Lo spazio delle donne si propone come il tassello di un mosaico che l'autrice si augura possa svilupparsi assieme ad altre riflessioni. Se il viaggio intrapreso nel primo capitolo termina con la conclusione, il percorso di formazione, a cui è invitato il lettore, prosegue attraverso una bibliografia. Insomma, non vi è alcun punto d'arrivo. È solo l'inizio di una ricerca collettiva, condivisa e per questo fondamentale: «È tutto, per adesso. Quello che manca, d'ora in poi, potremo aggiungerlo insieme» (p. 110).

Elisiana Fratocchi

Emanuela Bufacchi

Elena Croce e «Lo Spettatore Italiano»: una vocazione per la civiltà. Con una scelta di scritti e gli indici della rivista (1948 - 1956)

Prefazione di Pietro Craveri

Soveria Mannelli

Rubbettino

2022

ISBN 9788849870145

Elena Croce, la maggiore delle figlie di Benedetto, è stata un'intellettuale poliedrica, una scrittrice e una fervente ambientalista che non ha ancora ricevuto un'adeguata considerazione critica.

Emanuela Bufacchi offre un importante tassello per superare questa lacuna attraverso un lavoro corposo che prende in esame «Lo spettatore italiano» (1948-1954), la rivista che Croce fondò e a cui «partecipò assiduamente col marito, Raimondo Craveri, seguendone la parte letteraria e assumendone nel luglio del 1954 anche la direzione» (p. 9). Così scrive il figlio Pietro Craveri nella *Prefazione*, che si concentra perlopiù sugli aspetti politici della rivista, nata nel dopoguerra sulla spinta della militanza di Raimondo, uno dei fondatori del Partito d'Azione e impegnato, durante la Resistenza, a collegare le forze italiane con quelle angloamericane. Tuttavia, «Lo spettatore italiano» si aprì anche a indirizzi diversi, per quanto sempre riconducibili a una sinistra moderata, grazie anche alla stessa Croce, sempre disponibile «alla collaborazione di molti giovani studiosi, indipendentemente dalle loro posizioni politiche» (p. 6).

Il lavoro di Bufacchi si compone di un saggio introduttivo seguito da due capitoli che raccolgono rispettivamente alcune lettere a Elena Croce e gli articoli da questa firmati per «Lo spettatore»; infine, corredano il volume due preziosi indici: il primo è un elenco dei centocinque numeri della rivista con la schedatura degli articoli; il secondo è l'indice cumulativo degli articoli divisi per autore.

Il saggio introduttivo sottolinea fin dal titolo – *Una vocazione per la civiltà*, non a caso ripreso nel sottotitolo del volume – la propensione di Croce a coniugare l'attività intellettuale con l'impegno civile. L'idea della rivista nacque anche dal proposito di «costruire un circolo di relazioni, all'interno del quale l'uomo, la morale, la democrazia, la libertà [...] ritrovassero nuovo senso e valore» (p. 109); tale circuito viene sapientemente ricostruito nel libro anche dai carteggi della scrittrice conservati nell'Archivio Elena Croce della Fondazione Biblioteca Benedetto Croce di Napoli. «Lo Spettatore Italiano» fu concepito, dunque, come un contributo alla rifondazione culturale del Paese distrutto dalla guerra, perseguito sotto la direzione Croce (1954-1956) anche e soprattutto tramite la letteratura. In questa fase gli spazi dedicati alla critica si ampliano progressivamente: si pensi all'aggiunta di *Cronaca libraria*, la rubrica riservata alle recensioni di opere italiane e straniere. La riflessione sulla letteratura non esclude mai del tutto la volontà di orientare i lettori politicamente; difatti, l'attenzione alla produzione narrativa e poetica non si risolve in un mero esercizio filologico, ma si delinea piuttosto come uno strumento di educazione alla civiltà: «Elena Croce si propone [...] di individuare modelli testuali che non siano solo letterari ma che rappresentino anche un sicuro esempio di vita» (p. 47). Tra le figure più esemplari emerge il nome di Piero Gobetti, cui il padre Benedetto Croce era stato legato da un profondo sodalizio intellettuale. In un articolo del 1952 si apprezza l'«esortazione morale» (Elena Croce, *La civiltà di Gobetti*, ivi, p. 152) che emerge dagli articoli critico-letterari dell'intellettuale torinese, il loro intento formativo e la tendenza a trasferire ogni questione letteraria sul piano della cultura e della civiltà. Si tratta, per Croce, di riformulare un canone europeo «che sia in grado di scardinare quel

bagaglio di letture previste abitualmente dagli uomini colti» (p. 47). Le proposte alternative conducono a una maggiore considerazione della letteratura europea in luogo di quella americana, o alla predilezione, in ambito italiano, per le opere in grado di rappresentare realtà etico-sociali senza cedere a una compiaciuta retorica del realismo. Tra gli autori spicca Pavese, la cui arte è definita come una delle più alte espressioni della letteratura nazionale e la sua personalità è delineata come la reale prosecuzione del modello gobettiano. Bufacchi osserva, inoltre, come le scelte di Croce ricadano più di frequente sulla prosa che sulla poesia, sebbene in una sua recensione all'antologia curata da Giovanni Scheiwiller, *Poetesse del Novecento*, siano segnalati i versi «pieni di significato» di Antonia Pozzi (Elena Croce, *Recensione a Poetesse del Novecento*, in «Lo spettatore italiano», V, 1952, 7, p. 305).

L'idea di inserire il discorso letterario in un più ampio dibattito che investa la cultura tutta e il ruolo dell'intellettuale si rafforza tra il 1953 e il 1956, con gli articoli di Renato Solmi, Cesare Cases, Pietro Citati ed Elémire Zolla, che introducono su «Lo Spettatore» le teorie di György Lukács, di Walter Benjamin e di Theodor Adorno; nomi «pressoché ignorati dalle pietrificate e omologate prerogative culturali dell'Italia di quegli anni» (p. 57) ma che «entreranno a buon diritto tra i cardini della formazione critica e filosofica del nostro Paese, oltre che per l'illuminata azione editoriale promossa da Einaudi, anche grazie alla rivista di Elena Croce» (*ibidem*). Alla fortuna dei filosofi sulla rivista è dedicato il paragrafo conclusivo del saggio di Bufacchi, che tra articoli e carteggi ricostruisce le modalità di questa ricezione.

Come anticipato, si può leggere nel capitolo che segue la versione integrale di alcune lettere – finora inedite – inviate a Elena Croce. Generalmente i mittenti sono collaboratori della rivista e questo consente di comprendere meglio gli aspetti del dibattito culturale nato intorno a «Lo spettatore»; non meno rilevante, però, risulta una lettera di Calvino del 1952, nella quale lo scrittore esprime il suo apprezzamento per il saggio dedicato a Gobetti, e commenta alcuni punti dello scritto su Cesare Pavese, rilevandone punti di forza e non risparmiando qualche perplessità su quello che la direttrice definiva «pessimismo» pavesiano. Scorrendo il carteggio si entra nel vivo della visione critico-letteraria di Croce che appare ancor più dispiegata nel capitolo successivo che raccoglie gli articoli da lei firmati. Se si volessero ricondurre questi scritti al loro contesto di pubblicazione, verrebbero in aiuto gli i due indici che chiudono il volume: l'*Indice generale dei volumi* e l'*Indice cumulativo degli autori*. Queste ultime sezioni, non soltanto consentono al lettore di verificare direttamente dalle fonti la solidità delle riflessioni della studiosa, ma consentono, peraltro, di ricomporre il quadro generale della rivista indispensabile al lettore per procedere a considerazioni personali e analisi ulteriori.

Il lavoro di Bufacchi si presenta criticamente e metodologicamente robusto. Lo spoglio della rivista e l'edizione dei documenti d'Archivio – condotta con rigore filologico attestato dalle note che precedono i testi – risultano preziosi per apprezzare il contributo di Elena Croce allo «Spettatore italiano» e, più in generale il ruolo della sua figura nel panorama culturale del secondo Novecento.

Rosario Carbone

Giuseppe Candela

Gli Ossi di seppia di Eugenio Montale. Genesi, struttura, temi e stile

Milano

Ledizioni

2023

ISBN 978-88-5526-997-1

La monografia *Gli Ossi di seppia di Eugenio Montale. Genesi, struttura, temi e stile* di Giuseppe Candela, pubblicata nel 2023 da Ledizioni, si confronta con un libro cruciale del panorama letterario novecentesco, che si è imposto stabilmente anche nel canone scolastico. Come scrive l'autore, «leggere le poesie di Luzi, Sereni, Caproni, Zanzotto e persino dei poeti più recenti come Magrelli senza tenere in conto l'influenza che la lirica montaliana ha apportato alle loro opere significa trascurare una parte importante della componente stessa di questi testi» (p. 7). E tuttavia anche a scuola la conoscenza della raccolta spesso rimane confinata allo studio di poche celebri liriche (*Merigiare pallido e assorto...*, *Non chiederci la parola...*, *Spesso il male di vivere ho incontrato...*), che, benché molto significative, «non rendono giustizia della grande varietà di scelte stilistiche, formali e tematiche del libro, se si pensa al grandissimo spessore di componimenti come *Corno inglese*, il poemetto *Mediterraneo*, *L'agave sullo scoglio*, *Arsenio*, *Casa sul mare*, *Incontro e diversi altri*» (*ibidem*).

Il saggio di Giuseppe Candela, invece, ripercorre gli snodi cruciali della raccolta nella sua interezza, offrendone una rilettura complessiva, facendo il punto sulle precedenti interpretazioni e aggiornandone gli esiti critici alla luce di nuove acquisizioni. In questo modo il saggio si ricollega idealmente ad altri studi che hanno dedicato un'attenzione specifica agli *Ossi*: a partire da quelli di Bonora (*Lettura di Montale. 1. Ossi di seppia*, 1980), di Villoresi (*Come leggere «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, 1997) e di Arvigo (*Guida alla letteratura di Montale: Ossi di seppia*, 2001), fino al commento agli *Ossi* curato da Pietro Cataldi e Floriana D'Amely (Mondadori, 2003), ai saggi di Mengaldo, Blasucci, Gioanola, Giusti (*Montale verso Sbarbaro*, 2000) e Tortora (*Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, 2015).

Dopo una breve premessa iniziale, il volume si articola in quattro capitoli di diversa lunghezza, attraverso cui si snoda una trattazione della raccolta montaliana, che – come precisa il sottotitolo del libro – ne affronta ordinatamente la genesi, la struttura, i temi e lo stile.

Il primo capitolo, *Testo e contesto* (pp. 9-50), articolato in quattro paragrafi, funge da introduzione e riepiloga la vicenda compositiva del libro. Qui Candela prende in esame la genesi e la storia editoriale dell'opera, pubblicata nel 1925, ricostruendo il contesto in cui *Ossi di seppia* vede la luce e analizzando le trasformazioni subentrate nel passaggio dalla prima edizione Gobetti e alla seconda e decisiva edizione Ribet. Particolarmente importante, al fine dell'interpretazione dell'intera raccolta, è l'utilizzo del titolo *Ossi di seppia*, scelto in alternativa al precedente *Rottami*. Gli ossi di seppia, infatti, come sintetizza l'autore di questo volume, «rappresentano lo scarto, il rifiuto all'insegna di una poesia “in tono minore” che si lascia alle spalle la magniloquenza dannunziana e si apre al frammento di ascendenza vociana e alla grigia quotidianità dei crepuscolari» (p. 23). Il paragrafo forse più ricco di spunti viene dedicato alle fonti e ai modelli di Montale. Sono moltissimi, infatti, i riferimenti intertestuali presenti all'interno della raccolta, che recupera in forme mediate e rinnovate la lezione di Carducci, Pascoli e D'Annunzio, ma soprattutto dialoga con le avanguardie, con i crepuscolari (come Corazzini e Gozzano), con la tradizione poetica ligure (tra tutti Sbarbaro e Boine). Candela, inoltre, mette in luce il modo in cui sugli *Ossi* agisce l'influenza di Dante, ma anche di Foscolo e di Leopardi, passando in rassegna numerose altre fonti italiane e

straniere che interagiscono con la scrittura montaliana. Conclude il capitolo un rapido ma completo *excursus* sulla ricezione dell'opera, a partire dalle primissime recensioni negative, fino ai contributi di Contini, Bonfiglioli, Avalle, Mengaldo, Jacomuzzi, Lonardi, Bonora, Luperini e Arvigo, senza trascurare anche la fortuna della raccolta all'estero, dalla prima traduzione di *Arsenio* in inglese, pubblicata da Mario Praz sul «*Criterion*» di Eliot, alla prima traduzione integrale, in francese, di Patrice Angelini (*Os de seiche*, Gallimard, 1966).

Il secondo capitolo, *La struttura* (pp. 51-149), propone una sorta di nuovo commento integrale a *Ossi di seppia*, ed è diviso nelle sei parti corrispondenti alle sezioni in cui è suddivisa la raccolta (*In limine*, *Movimenti*, *Ossi di seppia*, *Mediterraneo*, *Meriggi e ombre*, *Riviere*). Isolando *In limine* e *Riviere*, «due componimenti liminari, esterni alla quadripartizione del libro» (p. 51), la “narrazione” di *Ossi di seppia* si sviluppa essenzialmente nelle quattro sezioni centrali. Nella trattazione di *Movimenti*, l'autore dà ampio spazio al testo di apertura, *I limoni*, che viene discusso tenendo conto delle analisi di Tortora, Valentini e Blasucci. Per Candela questo «è l'unico componimento della raccolta in cui il momento epifanico è colto e goduto nella sua funzione salvifica, anche se ciò, si ricordi, è dato come ipotesi» (p. 58). In merito alla seconda sezione (i cosiddetti “ossi brevi”), lo studioso non esita a porsi in contrasto con alcune interpretazioni a suo avviso poco convincenti, per avanzare invece nuove ipotesi di lettura. Ad esempio, analizzando *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*, «l'unica poesia degli *Ossi* che tratti dell'esperienza di Montale al fronte» (p. 59), Candela individua «una sicura fonte in Boine, i cui *Frantumi* si aprono proprio all'insegna del potere salvifico del nome che con la sua forza evocativa risveglia il soggetto dal torpore allucinato e sonnambolico in cui versa» (p. 94), marginalizzando in modo netto la portata dell'influenza di Proust (chiamato in causa invece da Tiziana Arvigo), che difficilmente Montale poteva conoscere a quell'altezza cronologica. Nella rilettura di *Mediterraneo*, «un poemetto in nove tempi, tutti monostrofici, dove avviene il confronto diretto con l'elemento marino, “patria sognata” seppur caricata di connotazioni paterne, anche in senso edipico» (p. 51), Candela si rifà al fondamentale contributo di Gioanola (*Mediterraneo, IV (da Ossi di seppia)*, in AA. VV., *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, 1977). Infine, nel commento alla quarta parte, *Meriggi e ombre*, spicca in particolare l'originalità dell'interpretazione di *Arsenio*, che l'autore mette in relazione all'*Amleto* di Shakespeare (che si dimostra un importante riferimento anche per altri componimenti della raccolta).

Candela indaga così il complesso sistema di significati, spesso oscuri e di difficile interpretazione, che trama la poesia degli *Ossi*, soffermandosi sui singoli testi, senza per questo perdere di vista l'insieme, e valorizzando un approccio intertestuale.

Nel terzo capitolo, *Spazi, tempi e temi* (pp. 151-172), lo studioso esplora «le principali costellazioni tematiche e il cronotopo entro cui si svolge l'esperienza dell'io negli *Ossi*, insistendo talvolta su prospettive meno indagate e su percorsi non ancora battuti» (p. 8). Qui Candela nota come l'opera si possa «leggere in una prospettiva narrativa che dalle dichiarazioni programmatiche iniziali (*In limine* e *Movimenti*) disegna un percorso di formazione di un io nel paesaggio assoluto della riviera ligure, trasfigurato in senso allegorico, dove questi incontra diverse figure umane e animali che si fanno portatrici di messaggi ora benefici ora ambigui ora addirittura negativi (gli “ossi brevi”); in seguito l'io deve confrontarsi con l'elemento marino in un dialogo semanticamente pregnante che polarizza una serie di dicotomie tra due universi a confronto (*Mediterraneo*), per poi sviluppare tutto quanto è stato fin qui accennato in un serrato confronto con la realtà e con le figure femminili che erano già apparse di sfuggita, ossia la donna-Crisalide (Paola Nicoli) e l'Assente (Arletta), in un contesto più tetro che all'allucinazione dell'ora meridiana associa anche l'inquietudine del crepuscolo (*Meriggi e ombre*)» (p. 151). L'autore analizza il cronotopo di *Ossi di seppia*, assegnando un'inedita rilevanza alla presenza dei quattro elementi che agiscono sul “campo di forze” del paesaggio, scontrandosi e combinandosi di fronte a un io lirico lacerato tra la condizione di terra e arsura della forma e quella fluida del vento e del mare che rimanda alla vita e

all'indefinitezza dell'infanzia. Candela, inoltre, propone una nuova interpretazione del rapporto dell'io lirico con le figure femminili, nelle quali si ravvisa ancora una volta una presenza shakespeariana. Così la figura di Arletta e il tema della "morte per acqua", che lega come un filo rosso diversi componimenti montaliani (*Vasca, Cigola la carrucola del pozzo...*, *Incontro*), a suo giudizio sono ricchi di rimandi ad *Amleto* (si pensi alla morte per annegamento di Ophelia), che convivono con la ripresa della *Terra desolata* di Eliot.

Il quarto e ultimo capitolo, *Lo stile* (pp. 173-184), infine, affronta tutte le principali questioni sulla lingua, lo stile e le forme metriche, in particolare riflettendo sulle figure retoriche che connotano maggiormente la scrittura di Montale.

In conclusione, il volume si offre al lettore come una valida guida che permette di rileggere *Ossi di seppia* da una prospettiva originale e aggiornata. Dialogando sapientemente con la critica precedente e proponendo alcune chiavi critiche originali, Giuseppe Candela ha voluto tracciare così una mappa che consente «di ripercorrere i sentieri della prima opera del poeta più importante del nostro Novecento, raccogliendo l'eredità degli studi passati e rileggendoli assieme attraverso una lente nuova» (p. 8).

Vincenzo Schirripa

Paola Cantoni

«Ti congedo, o mio libro». *Lingua e stile dei maestri nei Giornali della classe del primo Novecento*
Firenze

Franco Cesati Editore

2023

ISBN 978-88-7667-991-9

Paola Cantoni lavora da oltre dieci anni sui registri scolastici delle scuole elementari come fonte storico-linguistica. Questo libro del 2023 è uno dei risultati più recenti di una ricerca che è arrivata a esaminare 445 esemplari di *Giornale della classe*. I materiali sono stati raccolti in sette regioni, prevalentemente da scuole dell'Italia centro meridionale: Umbria, Lazio, Abruzzo, Basilicata, Puglia, Calabria, Lombardia. In una fase più avanzata, attorno alla raccolta e all'analisi dei testi l'autrice è riuscita a organizzare un lavoro collettivo e ha offerto a laureande e laureandi un'occasione di confronto guidato con le fonti assegnando loro tesi convergenti sul disegno complessivo dell'indagine.

I registri studiati coprono un arco temporale che va dal 1924 al 1961. Il primo termine della periodizzazione coincide con i primi passi della Riforma Gentile. Sono gli anni che vedono Giuseppe Lombardo Radice alla Direzione generale per l'istruzione elementare e in cui, coerentemente con l'ispirazione del pedagogo catanese, nell'articolazione del *Giornale della classe* compare una sezione di *Cronaca ed osservazioni dell'insegnante sulla vita della scuola*. Questo campo, compilato dai maestri e dalle maestre per obbligo di legge, ha un valore di documentazione amministrativa ma anche di riflessione pedagogica: è occasione per un resoconto narrativo che restituisce qualche elemento in più per capire la scuola com'è, contribuendo alla sua leggibilità dall'esterno. È anche un contributo alla formazione degli insegnanti che, scrivendo della propria esperienza scolastica, sono indotti a pensarla con più intenzionalità e consapevolezza – un lavoro riflessivo, diremmo oggi in gergo professionale, ma sarebbe anacronistico. Comunque questo adempimento venga svolto dagli scriventi, la *Cronaca* è un campo abbastanza aperto – così come le relazioni finali – da offrire infinite possibilità di analisi qualitativa delle informazioni che maestre e maestri compilano.

Uno degli aspetti più rilevanti è sicuramente il farsi di una lingua curvata, certo, sull'adempimento burocratico e su forme tipiche di una specifica prosa professionale ma in grado di offrire allo specialista diversi livelli ulteriori di lettura formale, al di là dei suoi impieghi settoriali nel sistema scolastico. Il secondo termine della periodizzazione, prolungando l'indagine oltre le soglie dell'Italia repubblicana (1961, anche se la maggior parte dei materiali più recenti si ferma al 1950), aiuta a cogliere gli elementi di continuità di quello che è stato il periodo decisivo per l'affermazione dell'obbligo scolastico e dell'alfabetizzazione di massa, sporgendosi al di là del crinale del 1943-45. Il taglio cronologico consente anche di leggere da una distanza più adeguata uno dei temi più ingombranti sul tavolo – sono pagine scritte durante il Ventennio da persone che lavorano per lo Stato e possono sentirsi più o meno ingaggiate nel progetto di fascistizzazione della popolazione per via scolastica o quanto meno mostrare opportunisticamente la propria adesione; in un caso o nell'altro, la fascistizzazione della scuola è un fenomeno che interessa capillarmente la lingua scritta e parlata.

Allo studio dei più significativi indicatori di rilevanza storico-linguistica fa da sponda una trama di riferimenti alla bibliografia storico-educativa consapevole del rilievo che questa ha riconosciuto agli aspetti idiografici e ai risvolti materiali offerti dalle fonti locali della vita scolastica. Riprendendone le pagine per ampi stralci, l'autrice valorizza ampiamente la ricchezza del materiale raccolto, frutto

di un'esplosione della scrittura che fa parte del delicato lavoro di mediazione cui gli insegnanti sanno di essere chiamati, ma si proietta oltre. Leggendo i giornali di classe ci si può talvolta affacciare, è vero, sulla soglia delle aule scolastiche del secolo scorso per osservarne la quotidianità. Ci si ritrova a sfogliare il calendario maggiore della storia nazionale a contatto con i numerosi microcosmi locali in cui date ed eventi si riverberano.

Si possono osservare gli stili diversi con cui le e gli scriventi dimostrano di assumere consapevolmente la responsabilità di raccontare (quasi sempre dall'esterno) quei luoghi e coloro che li abitano. Il bozzetto d'ambiente con qualche informazione sociografica è un modello ampiamente tenuto presente, soprattutto nelle scuole rurali o comunque periferiche dove urgono informazioni sulle condizioni materiali e sui presupposti ambientali della frequenza (e dell'evasione) scolastica. Le informazioni sulla didattica è più facile trovarle nelle scuole di città, in particolare quelle romane in cui riecheggiano più direttamente le linee ispiratrici della scuola elementare di Gentile e, soprattutto, di Lombardo Radice: la scuola attiva al servizio dei fini civili della Riforma, ad esempio; le passeggiate, la contemplazione dell'arte e della natura come antidoto al nozionismo scolastico. Su questo versante la motivazione degli insegnanti più coinvolti emerge in forme descrittive o enfatiche, sovrapponendo piani diversi: una certa solennità che si può ritenere connaturata al discorso scolastico, la celebrazione più o meno convinta del regime, l'entusiasmo per l'innovazione scolastica che si vede all'opera nella scuola gentiliana – è bene ricordarlo, per quanto il paradosso della manifestazione del *daimon* della scuola attiva e puerocentrica nell'alveo della “più fascista delle riforme” sia stato comprensibilmente a lungo rimosso. In città o in provincia, la modernità tecnologico didattica ha il volto della radio che porta il mondo nelle aule e nei corridoi e talvolta fa intenzionalmente scuola.

Certe pagine ingombre di ornamenti, tipiche di scriventi la cui partecipazione a una comunità professionale fondata sulla scrittura è recente e incerta, hanno anche motivi ulteriori di interesse perché documentano un versante molto dinamico dell'acculturazione di massa veicolata dalla scuola; l'autrice se ne occupa mettendo a fuoco con cura le forme tipiche di un italiano scolastico emergente. Spesso l'adempimento si assolve per frasi formulari, orecchiando o copiando quel che i colleghi hanno scritto in altre occasioni. In altri casi è un'occasione per esprimersi, per distinguersi, per esercitare la propria soggettività intellettuale e artigianale oscillando fra prosa burocratica e modelli più ambiziosamente letterari, come la scuola insegna a fare. C'è dell'io che trabocca da queste scritture, anche quando chi scrive è consapevole, e lo rende esplicito, che non sarebbe il caso di esporsi personalmente in queste pagine che forse nemmeno saranno lette, o lo saranno con poca attenzione, nella cornice di un freddo rapporto gerarchico. Viene da chiedersi il perché di questi toni caldi in un contesto freddo, di queste confidenze fuori luogo, come se si trattasse di un diario personale adatto ad accogliere slanci di zelo pedagogico o a rielaborare lo sgomento di fronte all'enormità della missione. C'è pure da considerare un'ambivalenza insita nello strumento, che rispecchia i paradossi relazionali che innervano la vita scolastica restando a cavallo fra dovere amministrativo e autocostruzione personale attraverso la scrittura.

Giulia Sanguin

Stefano Carrai

Nell'ombra della magnolia. La poesia di Montale

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 978-88-290-1797-3

Il volume è una raccolta coesa e lineare che contiene i saggi montaliani scritti da Stefano Carrai tra il 1980 e il 2021. La ricerca e lo studio dell'autore – svoltosi in un arco di tempo più che trentennale – sono confluiti in questo libro che riunisce otto saggi per un totale di otto capitoli, i quali attraversano diacronicamente tutta la poetica di Montale. In ogni saggio Carrai avvia l'indagine mediante una lirica campione, la cui analisi diventa l'occasione per evocare un'intera stagione montaliana. Tre capitoli sono riservati però allo studio della terza raccolta, *La bufera e altro*, che, in ragione della sua complessità e della sua natura composita – da *Finisterre* alle *Conclusioni provvisorie* – fa eccezione.

Il primo capitolo approfondisce la stagione degli *Ossi* a partire da *Upupa, ilare uccello calunniato*, l'animale celebrato anche nella nota fotografia di Montale scattata da Ugo Mulas. Nella lirica, il v. 3, «sopra l'aereo stollo del pollaio», accosta il termine “stollo” a “pollaio”: si tratta di un errore, un'aporia lessicale, che andrà a costituire il punto di avvio dello studio di Carrai. La parola «stollo» permette all'autore di accostare Montale a Pascoli; esaminando i tecnicismi contadini in *Myricae*, le occorrenze in entrambi i poeti e gli usi linguistico-dialettali nella Liguria montaliana, Carrai giunge alla conclusione che Pascoli ne fa un uso corretto mentre Montale ne fa un uso improprio. La suggestione pascoliana è imprecisa e confusa nella mente del poeta: scambia infatti “pagliaio” con “pollaio”.

La seconda raccolta montaliana, *Le occasioni*, è analizzata a partire dalla lirica *Barche sulla Marna*, di cui in prima battuta è ricordata la forte carica impressionistica già notata da Solmi. Il testo scelto è emblematico della diversa sensibilità dell'autore all'altezza del '39: non si tratta più di «semplici schegge di esperienza da oggettivare ed eternare sulla pagina, ma momenti di grazia intrinsecamente caduchi che rappresentano in maniera più complessa e sottile il misterioso gioco della vita» (p. 20). In *Barche sulla Marna* il dubbio nasce dal distico conclusivo, posto fra parentesi «(Barche sulla Marna, domenicali, in corsa | nel dì della tua festa)»: a chi si riferisce se non si tratta né di Clizia né di Mosca? I compleanni delle due muse sono infatti il 3 febbraio e il 5 aprile. Carrai sostiene qui l'ipotesi di Leporatti, che legge un riferimento non tanto alla festa di una tu interlocutrice quanto piuttosto a un'ironica “festa della vita”. Tale interpretazione rende l'intero componimento un soliloquio.

Dall'immagine del «cannocchiale arrovesciato», presente nella lirica intitolata *Ventaglio*, comincerà l'affondo interpretativo di *Finisterre*, la raccolta pubblicata nel '43 che, come era consueto per Montale, entrerà nel libro successivo, *La bufera e altro*, e ne costituirà la prima sezione. Veicolata probabilmente dal *Fanciullino* pascoliano, la figura del cannocchiale compare anche nella novella pirandelliana *La tragedia di un personaggio*; in ambito europeo la si ritrova nell'*Interpretazione dei sogni* di Freud e nella *Montagna incantata* di Thomas Mann. Più che ascendenze dirette Carrai suggerisce di rintracciare la matrice dell'immagine nell'*esprit du temps*; attestata nell'*Uomo senza qualità* di Musil, nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa e addirittura nel leopardiano *Primo amore*, l'immagine usata da Montale è dunque «parte integrante [...] del repertorio della letteratura europea» (p. 33).

Il capitolo successivo indaga *La bufera e altro* partendo da un'altra immagine-simbolo significativa: quella della magnolia, una pianta legata al periodo fiorentino e presente nelle liriche di Montale sin da *Tempi di Bellosguardo*. L'immagine, che comparirà nella poesia *La bufera*, è legata alla figura di

Clizia tanto quanto il girasole. Nella similitudine della bufera con il conflitto bellico la magnolia assumerà una valenza protettiva.

La chiave di lettura del *Sogno del prigioniero* prende avvio da un'ipotesi di Niccolò Scaffai. La lirica, pubblicata in rivista nel 1954, è in linea con la riflessione montaliana sulla condizione del poeta nel dopoguerra, una cui interpretazione è rintracciabile nell'intervista riportata su «Quaderni milanesi» risalente all'autunno del 1960. Il poeta lascia intendere che il prigioniero del testo rientri nella categoria dei prigionieri politici: a partire da ciò Scaffai ipotizza che la poesia abbia origine dalla visione del film *Sogno di prigioniero* di Henry Hathaway. Carrai legge quindi la lirica assumendo che l'impianto strutturale del testo abbia una matrice teatrale ed evidenza come l'idea della condizione umana intesa come prigionia sia in sintonia anche con una cultura d'avanguardia da cui Montale voleva prendere le distanze (*En attendant Godot* di Beckett, per esempio). E ancora, solo pochi anni prima Montale traduceva l'*Amleto*, nel quale compare il motivo del sogno come tormento e non come via di fuga. L'analisi del *Sogno del prigioniero* consente quindi a Carrai di chiudere il discorso sulla *Bufera e altro* e insieme di spostare lo sguardo sul lungo silenzio poetico montaliano che perdurerà fino al 1971, l'anno di pubblicazione di *Satura*.

Proprio in *Satura*, e in particolare negli *Xenia* per la moglie Mosca-Drusilla Tanzi, compare l'immagine del "grillo di Strasburgo", già presente anche in *A Liuba che parte* delle *Occasioni*. L'animale, il grillo, riconduce il lettore all'amicizia di Montale con Arturo Loria, la quale porta a rievocare il periodo fiorentino. Il sodalizio tra i due, risalente alla collaborazione con «Solaria», rende interessante lo studio del mondo animale in entrambe le poetiche, cariche di implicazioni reciproche.

Dal *Diario del '71 e del '72* Carrai sceglie di approfondire la *Lettera a Bobi*, lirica che permette di ricostruire un'altra importante amicizia per Montale, quella con il critico Roberto Bazlen. L'incontro tra i due è fondamentale per il poeta che comincia a frequentare l'ambiente triestino e la cerchia degli stessi amici di Bazlen, tra cui figurano Carlo Tolazzi e la moglie Gerti, Piero Rismondo e Linuccia Saba; amicizie che hanno ispirato ben due testi montaliani appartenenti alle *Occasioni*: *Carnevale di Gerti* e *Dora Markus*. Bobi Bazlen è anche l'intermediario per incontri come quelli di Montale con Giuseppe Menassè o con Bruno Sanguinetti. Il legame con Bobi si allenta alla fine degli anni '30 soprattutto da parte di Drusilla Tanzi: Bobi aveva infatti suggerito a Montale di fuggire in America con Irma Brandeis. Dopo la morte prematura di Bazlen, nel 1965, Montale scriverà, nel '68, *La madre di Bobi*, testo in cui viene affrontato il complicato rapporto tra madre e figlio. Carrai sostiene che Montale indirizzasse l'opera a Bobi per l'interposta persona della madre defunta. Nel 1971 il poeta pubblica *Lettera a Bobi*, ormai sei anni dopo la sua scomparsa. Carrai consiglia di leggere le due liriche affiancate anche per capire la motivazione per la quale il primo dei due testi viene scartato e non compare nell'*Opera in versi* a cura di Contini e Bettarini. A conclusione del capitolo sul *Diario del '71 e del '72* è inoltre pubblicata una lettera inedita di Giuseppe Menassè a Mosca.

L'ultimo saggio riguarda la lirica *Un sogno, uno dei tanti* contenuta nel *Quaderno di quattro anni*; Carrai analizza in questo testo il forte senso di disorientamento del poeta che contrasta con l'egoismo dell'amico «Arturo», che appare ai vv. 4 e 25. I fatti riportano agli anni del conflitto bellico, durante i quali il poeta si trova a decidere se rimanere a Firenze o fare il grande salto oltreoceano con Irma Brandeis: proprio nello scambio epistolare con quest'ultima Carrai trova la chiave di lettura del testo. Nell'autunno del 1933 Arturo Loria doveva partire per New York; nelle lettere inviate a Irma emerge che Montale contava proprio sull'aiuto dell'amico per trovare un lavoro negli Stati Uniti, in particolare Loria avrebbe dovuto fare il suo nome a Prezzolini, allora titolare di una cattedra alla Columbia University. Ciò non accade, ma non solo: Montale comincia a pensare a una «volontà di nuocere» (p. 97) di Loria, quando per la seconda volta si troverà a suggerire ad Angelo Lipari, ordinario a Yale, di assumere Raffaello Franchi. Nella poesia *Un sogno, uno dei tanti* Carrai sottolinea il senso di smarrimento del protagonista: il «cocente senso di tradimento riaffior[a] come se il tempo non fosse passato e come se la situazione [all'altezza del '76] non fosse ormai tutt'altra» (p. 100).

Carrai conclude la sua monografia con un'*Appendice* dedicata al rapporto di Montale con la tradizione, in particolare con Dante. Il legame con il poeta fiorentino è analizzato in tre tempi. Inizialmente la lettura prediletta di Montale è indagata come *Un'affinità elettiva*; Dante è un riferimento ricorrente e fondamentale fin dai primi tempi, quando Montale ricalca i vocaboli dell'*Inferno* per farne ampio uso negli *Ossi*. Nel paragrafo intitolato *Dantismo montaliano degli anni Trenta* Carrai analizza in che modo cambia la lettura di Montale del poema dantesco dapprima per il magistero di Croce e poi per l'influenza dell'amicizia con Gianfranco Contini. Nell'ultimo paragrafo, *Una lunga fedeltà*, i debiti con Dante sono studiati dal punto di vista intertestuale, con uno sguardo particolare alle modalità di utilizzo di immagini e atmosfere dantesche da parte del poeta ligure.

Il volume di Carrai riesce dunque ad approfondire criticamente l'*opera omnia* di Montale, partendo da un «incaglio di lettura e di esplicazione» (p. 10) di un'unica lirica. L'autore procede diacronicamente, facendo immergere il lettore in tutte le raccolte, senza tralasciare il contesto culturale, le figure di spicco presenti nella vita di Montale, i significati che emergono dalle allegorie e il rapporto del poeta con la tradizione letteraria, italiana (Dante e Pascoli) ed europea (Freud, Mann, Musil, Shakespeare, Beckett).

Giuseppe Lo Castro

Riccardo Castellana

Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 978 8829017300

In un tempo in cui la saggistica critico-letteraria predilige volumi che raccolgono saggi, più o meno sparsi, quello di Riccardo Castellana si fa apprezzare perché costituisce una lettura organica, frutto di una ricerca unitaria, oltre che per l'assunzione di un'interpretazione d'insieme e di una visione storiografica. Verga è letto anche in parallelo con i coetanei e con la lunga stagione tra Otto e Novecento che ormai la critica definisce modernismo. I confronti con D'Annunzio e Pirandello, la linea della novella moderna dai campagnoli, agli scapigliati a Verga, fino a Tozzi e di nuovo Pirandello costituiscono il piano di lavoro di Castellana in direzione storiografica, mentre il rapporto con l'antropologia coeva indaga la modernità dell'approccio letterario e dell'indagine sul campo sociale di Verga. In questo senso Castellana si inserisce in una nuova fioritura di studi verghiani che ha cercato di rileggere quella che già Luperini ha inteso come la modernità di Verga. Se il titolo del volume, *Lo spazio dei vinti*, pone il tema dell'inchiesta letteraria su un piano sociologico, il sottotitolo, «Una lettura antropologica di Verga», ci invita infatti a leggerne l'opera come esame del comportamento, della mentalità e delle relazioni fra gli uomini in contesti determinati. Castellana usa i termini dell'antropologia contemporanea, «alterità diastratica» e «prospettiva emica» per identificare le modalità dell'osservazione di Verga, ovvero la resa della compresenza e contemporaneità tra cultura alta e cultura bassa, o il riconoscimento dell'alterità che pone il lettore nella posizione dell'osservatore-scienziato.

Sulla letteratura e l'antropologia, a partire dal caso di Verga, Castellana critica l'approccio debole di molti studi per i quali «il testo letterario è ridotto a documento di interesse antropologico» (p. 32), secondo una visione ingenua del realismo come autentico rispecchiamento della realtà, di contro a letture che indagano la cultura antropologica degli scrittori e la loro prospettiva di osservazione dei comportamenti e dei costumi. Più appropriati appaiono su questo terreno i saggi promossi da Alberto Cirese e Pietro Clemente, a cui possiamo anettere gli interessanti interventi recenti di Mauro Geraci. Nello stesso Verga – aggiungo – un mutamento di approccio decisivo avviene in tal senso tra il bozzetto *Padron 'Ntoni e I Malavoglia*, laddove nel primo lo scrittore può ancora classificare alcune situazioni narrative con l'uso in corsivo della terminologia degli studi sul folclore, per cui abbiamo: «canzoni di sdegno», «accettazione del parentado», «commarato», «matrimonio raffreddato», «'nzingata», ecc. Su questa linea si collocano nel volume la lettura delle tracce fiabesche di *Rosso Malpelo*, e il confronto tra la *Reginotta* di Luigi Capuana e la fiaba della cugina Anna nel capitolo X dei *Malavoglia*, due opere composte proprio, nota Castellana, mentre i due autori si trovano contemporaneamente a Milano.

Lo spazio dei vinti si presta poi a diverse considerazioni, qui mi soffermo su cinque aspetti.

1. Castellana insiste a sottolineare che Verga non è fonte sicura per l'antropologia, anzi è fonte indiretta ed è piuttosto Pitre ad agire come repertorio per lo scrittore siciliano: «la rappresentazione letteraria del 'popolare' si affida sempre meno all'esperienza diretta del folclore e sempre più, invece, alla mediazione scientifica dell'etnografia» (p. 49). Così parrebbe certamente per i proverbi e forse anche per gli usi nuziali, per i quali opportunamente Castellana ricorda la richiesta a Capuana del volume di Pitre che li indaga e censisce. Dunque non c'è dubbio che Verga ricorra agli

strumenti messi a disposizione dal ricercatore palermitano; e che il suo lavoro è anche figlio del clima di scoperta dell'antropologia e con essa dell'alterità del mondo popolare e contadino. Peraltro il folclore di Verga e Pitre a fine Ottocento era in buona parte ancora vivo, e per Capuana e Verga la contraffazione e l'imitazione, se possono avvalersi del repertorio di sintesi di Pitre, si rafforzano con la memoria e l'osservazione e con una nuova capacità di leggere il mondo contadino. Pitre agisce allora da potenziatore della nuova consapevolezza metodologica e scientifica. E la ricerca espressiva sulla lingua orale del popolo – al di là dei proverbi per i quali Verga aveva bisogno di un catalogo che gliene mettesse a disposizione un gran numero – è chiaramente condotta anche sul campo e prevede un Verga consapevole e osservatore diretto. Lo stesso credo si possa dire per il rapporto con l'inchiesta di Franchetti e Sonnino che con eccessiva sicurezza Castellana, e già Luperini, ritengono fonte della conoscenza verghiana sulle condizioni del lavoro minorile nelle miniere. Del resto, è stata riconosciuta nella cava di Rosso Malpelo una miniera nel pieno centro di Catania, che Verga certamente aveva osservato e probabilmente è servita da «chiave» memoriale analoga a quella che Sciascia ha individuato per *La chiave d'oro*.

2. Castellana si serve efficacemente di un lessico derivato dalla lettura di Pierre Bourdieu, e quindi individua nei *Malavoglia* accanto al «capitale economico» anche l'azione sociale del «capitale simbolico». Una rivalutazione di questo secondo aspetto, mentre negli ultimi decenni si dà spazio quasi esclusivo alle norme economiche, permette di chiarire diversi elementi della vicenda narrativa del romanzo. Si può ritenere che Castellana recuperi il concetto critico tradizionale di legge dell'onore; tuttavia, la sua riformulazione attraverso la terminologia di Bourdieu consente di valutare i comportamenti dei personaggi non solo sul piano etico, ma anche in termini di opportunità sociale, e quindi di cogliere un elemento di calcolo nella sfera delle relazioni e dei valori perché questi condizionano il prestigio e garantiscono il riconoscimento sociale nel paese. Al capitale simbolico presta attenzione persino lo zio Crocifisso. Il rispetto del capitale simbolico spiega bene infatti, come mostra Castellana, il vincolo che impone al personaggio di fingere la cessione del credito a Piedipapera: non solo un artificio per resistere alle richieste dilatorie di Padron 'Ntoni, ma anche uno strumento per non apparire uno strozzino agli occhi del paese: «C'è infatti in questo personaggio [...] una doppia morale e uno scollamento tra il piano dei comportamenti pubblici e quello dell'interesse individuale» (p. 137). In questo senso si chiarisce ovviamente anche la scelta dei *Malavoglia* di pagare il debito, nonostante gli *escamotage* suggeriti da don Silvestro e confermati dall'avvocato Scipioni: «Sarebbe sbagliato affermare che la scelta di Padron 'Ntoni sia disinteressata [...] mostrandosi 'uomo d'onore' padron 'Ntoni mette in atto quella che Bourdieu chiamerebbe una "massimizzazione del profitto simbolico"» (p. 138-39); e si spiega pure perché lo zio Crocifisso non trovi un compratore per la casa del nespolo («Nessuno la voleva come se fosse scomunicata», cit. a p. 140): «In altri termini la casa del nespolo non è un semplice bene di scambio, non è 'merce' in senso proprio, ma incarna materialmente il destino di una famiglia e in essa si riflette la stabilità dell'intero sistema sociale del villaggio» (*ibidem*).

Le categorie di Bourdieu adottate da Castellana in alcuni casi potrebbero rivelarsi più sfaccettate, e mostrare anche la tortuosità delle scelte dei personaggi e le conseguenze sulla dinamica narrativa. Ad esempio, se Mena si qualifica come un buon partito per i Cipolla dal punto di vista del capitale simbolico, non è così per Brasi che è «bietolone», e ci si può chiedere chi ci guadagnerebbe se avvenisse il matrimonio tanto cercato da Padron 'Ntoni.

Seguendo questa chiave Castellana divide Aci Trezza tra compaesani e forestieri, per cui il capitale economico e di potere di don Silvestro e don Michele è insufficiente a renderli dei buoni partiti: essi non condividono l'ethos della comunità e pertanto esporrebbero eventualmente le famiglie ad un matrimonio esogamico. C'è un doppio scontro, dunque nei *Malavoglia*: da una parte, piccoli proprietari-usurai (lotta arcaica interna all'ethos della comunità, in quanto la ricchezza appartiene anche al mondo premoderno); dall'altra, «la comunità nel suo complesso e gli uomini nuovi (gli estranei)» (p. 149); in quest'ultimo caso 'Ntoni è eroe tra due mondi, insieme interno ed esterno alla

comunità. Il discorso posto in termini sociologici rischia di sopravvalutare i due esponenti dello stato, don Silvestro e don Michele, personaggi di sfondo, la cui funzione è anche di evidenziare con la loro diversa mentalità e cultura l'ethos del villaggio.

3. Nel capitolo «Chi racconta nei *Malavoglia*?» si discute la posizione assunta da Paolo Giovannetti secondo cui il romanzo verghiano sarebbe senza narratore. A questa questione capitale Castellana risponde sostenendo la presenza di un peculiare narratore «folklorico»: «Dunque a chi appartiene la voce narrante nei *Malavoglia*? A un narratore anonimo, impersonale e asessuato (*ma tutt'altro che socialmente indeterminato*), e dotato (a differenza di quello modernista) di una *capacità di onniscienza psichica estremamente limitata*. Come il cantastorie folklorico, costui (o costei) si identifica nella cultura e nella lingua del popolo, ne è parte integrante e proprio per questo è legittimato a farsene portavoce» (p. 176). A suffragio della sua tesi Castellana riporta alcuni esempi, fra cui l'*incipit* del romanzo (più convincente il brano citato dopo, tratto dal capitolo X), in cui l'impossibilità di attribuire la parola alla voce di un personaggio impedirebbe di identificare un indiretto libero vero e proprio e bisognerebbe piuttosto riferire le parole a un «narratore popolare *autonomo* (p. 175).

A me pare che la presenza continua delle voci dei personaggi e la loro commistione e talvolta confusione sia tratto di gran lunga predominante, rispetto a quella, ben più occasionale, di un'eventuale voce narrante e che l'indiretto libero verghiano sia spesso caratterizzato dall'ambiguità della voce: è un certo personaggio? È un altro personaggio? È un narratore? Questa indeterminatezza contribuisce a garantire alla parola nel romanzo un'uniformità di lingua e di pensiero in una dimensione straordinariamente oralizzata. D'altra parte, qualunque narratore popolare non potrebbe che essere di Aci Trezza, voce del paese egli stesso, e dunque: lo zio Santoro? O magari la cugina Anna (come potrebbe suggerire Castellana)? Inoltre gli spazi più propri di una presenza del narratore, dalla descrizione al ritratto del personaggio sono condotti servendosi di un intreccio di voci e punti di vista, e gli stessi spostamenti di scena avvengono attraverso procedimenti analogici, che evitano l'intervento anche didascalico di una voce non caratterizzata mentre recuperano moduli del narrato popolare.

4. In relazione al *Mastro* poi Castellana individua un'impersonalità di tipo più flaubertiano, e analizza, servendosi della terminologia di Stanzel, le principali descrizioni focalizzate di palazzi del romanzo, le quali provengono sempre dallo sguardo straniante di un *reflector character*. Ne deriva uno scontro tra visioni diverse, al cui centro è la distinzione tra valore simbolico ed economico della casa. Così l'ascesa di Gesualdo vede, secondo Castellana, un limite nell'alta aristocrazia rappresentata dal duca di Leyra, vero vincitore del romanzo a spese di Gesualdo, una prova del potere ancora vivo della nobiltà siciliana, come poi nei *Viceré* e nel *Marchese di Roccaverdina*, di fronte alla borghesia. Gesualdo, insomma, nell'educazione della figlia Isabella cede anche lui al fascino simbolico della nobiltà e, come esplicherà meglio il capitolo successivo del volume, il destino sentimentale suo e di Isabella, le sorti matrimoniali, il loro prezzo economico e affettivo discendono dalle scelte e dall'ambizione di Gesualdo medesimo.

5. Castellana infine riconduce opportunamente il *Mastro* sotto la categoria del tragico, un tragico definito, con Auerbach, «privo di forma», che risulta in conclusione anche desublimato, perdendo la propria aura, in un contesto altamente prosaico. A fronte di un universo sociale caratterizzato, pur nelle sue varie classi, dall'esibizione retorica di una «teatralità melodrammatica» (p. 201) e dunque dalla menzogna e dalla finzione, l'itinerario di Gesualdo appare seriamente tragico; egli infatti è «causa della propria rovina» (p. 211): a partire da una dialettica tra salvezza e annientamento («L'essenza del tragico non sta nell'annientamento dell'eroe, ma nel fatto che quella che lui crede la strada della salvezza si trasformi in annientamento», *ibidem*), emerge quanto la modernità con i suoi valori distorti non offra alternative e impedisca una prospettiva positiva per l'eroe. Secondo questa lettura siamo però in presenza di un tragico quotidiano, in cui la morte non è la catastrofe e la tragedia sta piuttosto nella vanità dell'esperienza vissuta, disvelata dalla scoperta finale di una

sostanziale inettitudine dell'eroe. Se persuade l'idea di porre il tema del romanzo sotto l'orbita di un moderno inedito tragico senza sublime, il *Mastro-don Gesualdo* - a differenza di *Madame Bovary*, romanzo monotono della noia - è costantemente invaso dagli accadimenti, spesso compresenti, fino ad offrire l'immagine di un'elefantiasi della frenesia moderna. Persino l'epilogo con la morte in sordina, quando giunge pare sovvertire una vicenda che per tutto il romanzo è apparsa tutt'altro che privata e di sfondo, consegnandoci una ineludibile domanda di senso.

Stella Schito

Pietro Cataldi

«*Cesare taccio*». *Saggi di critica letteraria*

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 978-88-290-1820-8

«*Cesare taccio*». *Saggi di critica letteraria* è l'ultimo lavoro di Pietro Cataldi, edito nel 2023 per Carocci. Il volume si presenta come una raccolta di saggi su temi all'apparenza lontanissimi, dall'Ulisse di Dante a *La strada* di McCarthy, dalla teoria letteraria al problema del canone nel contesto della globalizzazione. A tenere insieme la vastità temporale e geografica degli argomenti trattati, e in linea con la sua attività critica pluridecennale, Cataldi istituisce un legame di fondo tra le parole e le cose, tra la letteratura e la realtà, che rappresenta da sempre il nucleo vitale del suo impegno ermeneutico: la letteratura è vissuta come forma simbolica che si dà in quanto strumento umano di interazione con il mondo, e l'energia della parola letteraria sta nella sua potenzialità di *evocare e trasformare* la realtà.

Non a caso, l'intero volume prende il titolo da «una delle preterizioni più note della nostra letteratura» (p. 11), quella contenuta nel componimento CXXVIII del *Canzoniere* di Petrarca. La reticenza linguistica messa in atto da Petrarca nel momento in cui si appresta ad affrontare il racconto delle imprese di Cesare contiene un «potere evocativo» in grado di svelare un «mistero della lingua che nella lingua si rivela ogni volta che questa esprima consapevolezza dei propri limiti» (p. 12). L'interrogazione e il fascino che emana dalle risorse intrinseche della parola e della *fictio*, nelle sue diverse espressioni e nella gamma potenzialmente inesauribile di effetti retorici prodotti (ossimori, palindromi, anfibologie), vengono esemplificati da Cataldi traendoli da alcuni testi sintomatici della nostra tradizione, da Petrarca a Dante, dai moderni al «conflitto tra ordine metrico e ordine sintattico» (p. 25) negli inarcamenti dell'*Infinito* leopardiano, e concorrono a mostrare la capacità del linguaggio letterario di intervenire sul reale, la sua costitutiva vocazione, nel cristallo del simbolo, o nella multidimensionalità della metafora, a «tenere insieme ciò che è sempre separato» (p. 15) e poter trascendere così, nella simmetria conflittuale delle emozioni, gli stessi confini della logica tradizionale (emerge qui il riferimento al paradigma teorico di Matte Blanco).

Se in questo primo studio il linguaggio rappresenta «uno strumento di «conoscenza e di libertà», e perfino di «felicità» (p. 27), qualche pagina dopo lo stesso tema ritorna declinato sotto una luce assai diversa. Nell'analisi del XXVI canto dell'*Inferno* dantesco, Cataldi si muove lungo due direttive principali per indagare in quale modo sia presentato sulla scena il peccato di Ulisse e quale legame si instauri tra questo peccato e il racconto del suo viaggio. Resta centrale la dimensione bivalente (o bi-logica) del linguaggio letterario. La natura fraudolenta di Ulisse è infatti resa visibile proprio dall'uso che viene fatto della parola, che «cessa [...] di essere sacra e diviene un laico, secolare strumento di persuasione» (p. 42), non ad una «verità» ormai relativizzata, ma verso uno scopo. Non importa la finalità a cui è indirizzata la «orazion picciola» (*Inf.*, XXVI, v. 122): per Cataldi il fulcro della questione non sta in una premeditazione di Ulisse a ingannare i compagni (come, tra le altre interpretazioni, in quella, «estrema», di Robert Hollander, p. 41), ma nel rapporto antagonistico che si instaura tra Dante e l'eroe omerico. Contrapposizione che per Cataldi coinvolge lo scontro tra due diverse civiltà: quella di Dante, ormai al tramonto, per cui la parola è sacra, e una nuova civiltà «che si stava schiudendo [...] davanti ai suoi occhi» (p. 43), nella quale la parola si fa irrimediabilmente relativa e l'uso della ragione diventa strumentale.

Come già, esemplarmente, in questi primi saggi del ricco volume, Cataldi si avvale di una duplice metodologia nell'interpretazione del testo letterario, in un movimento pendolare e dialettico tra affilata analisi testuale e rigoroso processo di ricostruzione del contesto di origine delle opere. L'attenzione rivolta al sistema di pensiero entro cui esse sono state generate permette di individuare più fondatamente i significati interni al testo. Tale attenzione al contesto d'origine risulta decisiva nel saggio dedicato alla «catastrofe gnoseologica» (p. 47) che investe Dante negli anni della stesura della *Commedia*. Lungo la direttrice che porta a individuare nel viaggio di Ulisse il simbolo di una nuova civiltà in ascesa, Cataldi identifica la genesi e i processi di formazione del poema dantesco nella crisi di un sistema di pensiero che riguarda «l'intera civiltà europea», e cioè nel trapasso epocale da «un modello di conoscenza per la quale ogni singolo evento [...] è idealmente collegato in via verticale [...] al significato ultimo, cioè a Dio», a una concezione secondo cui «il mondo non manifesta più il suo significato in modo epifanico» e «conoscere vuol dire esercitare un'attività positiva e volontaria da parte del soggetto» (pp. 46-47). Questa crisi ideologica ha le sue conseguenze sull'impianto stesso della *Commedia*. L'allegoria in Dante è il frutto di questo cambio di paradigma gnoseologico: «per trovare le cose si è costretti a costruirle e non ci si può più limitare a scorgerele» (p. 49). Nell'analisi testuale si dispiegano nuove acquisizioni esegetiche: attraverso la disamina del lessico utilizzato dall'eroe omerico prende forma il significato più profondo del rapporto conflittuale e antagonista tra Ulisse e Dante; la crisi gnoseologica emerge dalla «modalità anti-simbolista e anti-epifanica» con cui entra in scena Virgilio, «costretto [...] a dichiarare in un dettagliato racconto la propria identità storica» (p. 49). Così, se la fine tragica di Ulisse porta con sé «una malinconia nostra, in questo punto difficile della tarda modernità» (p. 44), la crisi di Dante «assomiglia molto alla nostra catastrofe, al ridursi dell'idea di umano a una particolarità» (p. 51): secondo una benjaminiana interazione dei tempi storici profondamente intrinseca alla prospettiva ermeneutica di Cataldi, all'idea di critica letteraria che sostanzia il suo lavoro e questo libro.

Tale feconda dialettica tra l'indagine intorno alla microfisica del testo e una tensione inesausta alla storicizzazione delle opere letterarie non agisce unicamente a ritroso, ma coinvolge anche quella spinta verso il presente che caratterizza l'intera raccolta. Guardare al loro contesto originario, infatti, permette a Cataldi di rileggere testi canonici liberandosi dalle «interferenze culturali ed emotive» (p. 29) che li circondano, così come guardare al loro contesto di arrivo comporta un'interrogazione su «che cosa abbiano da dire, e da dire a noi oggi» questi testi, «anche i maggiori» (p. 32), nella loro bifronte temporalità. Qui entra in scena quell'interazione tra letteratura e mondo che in apertura avevamo individuato come nucleo fondante dell'intero volume. Anche la letteratura contemporanea – riattraversata in sondaggi densissimi, da Saba a Fortini, da Ungaretti a Montale, da Cunningham a Cechov – rivive in questa ricollocazione strategica nella contingenza del presente. È il caso del saggio posto a chiusura dell'intero volume e dedicato a *La strada* di Cormac McCarthy. Di certo non stupisce ritrovare un'interpretazione che spinga verso l'attualizzazione dei temi di questo romanzo, spesso riletti in chiave distopica o ecologica. Cataldi sfiora appena questa via per trovarne una più nuova e convincente: *La strada* cessa di essere solo un monito sulle «possibili catastrofi ecologiche» dell'antropocene, per rappresentare invece la «condizione già in questo momento apocalittica» di una porzione assai consistente di umanità (p. 180).

La spinta a collocare i testi nell'orizzonte di questo storicismo integrale e a doppio fondo, nell'indagare il rapporto vivente che continua a persistere tra letteratura e mondo, permette di tenere fede a quella volontà di superare il «confine che separa la letteratura dalla vita e la critica dalla realtà storica e sociale» (p. 7) rivendicata *in limine*. Grazie a uno stile che fa della mirabile integrazione tra chiarezza e complessità la propria cifra più perspicua – ed è, in sostanza, uno *stile di pensiero*, che nelle straordinarie, illuminanti pagine auerbachiane (cfr pp. 121-129) dedicate alla *Vitalità del concetto di figura* tocca forse il suo vertice –, Cataldi intende raggiungere nuovi interlocutori e destinatari senza per questo mai rinunciare al rigore dell'analisi e alla fatica

dell'interpretazione. Come una buona parafrasi ha la possibilità di sottrarre la letteratura «alla mortificante condizione tautologica che ne riduce la legittimità presso le giovani generazioni» (p. 137), così uno stile immune da ogni artificiosità, ma anche da ogni rassicurante e inerte descrittivismo, permette a questo volume di realizzare quella comunione tra rigore ermeneutico e mandato sociale che la critica letteraria e l'attività intellettuale dovrebbero rappresentare *für ewig*.

Federica Barboni

Elena Coppo

La nascita del verso libero fra Italia e Francia

Padova

Padova University Press

2022

ISBN 9788869382963

La collana TRALYT, legata al progetto di ricerca *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)* dell'Università di Padova, prosegue le pubblicazioni con la ricca monografia di Elena Coppo, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*. Alla vastità e complessità del tema affrontato rispondono la puntualità e l'esaustività offerte dal volume, strutturato in quattro capitoli maggiori: di questi, i primi due intendono occuparsi della nascita del verso libero da un punto di vista storico e critico, in Francia (I) e in Italia (II), mentre i capitoli III e IV sono dedicati a un'approfondita analisi testuale delle liriche dei primi poeti versoliberisti nell'uno e nell'altro paese, indagate anzitutto nel loro aspetto formale.

Sin dall'introduzione viene messa in rilievo la natura comparativa dello studio, con l'obiettivo di sottolineare non solo l'importanza dell'evoluzione parallela delle forme letterarie in area francese e italiana negli ultimi decenni del XIX secolo, e in particolare la profondità della rivoluzione metrica che le caratterizza, ma anche di ragionare su come quest'ultima coincida con un «nuovo modo di pensare la poesia e il verso, sia da parte dei poeti che da parte del pubblico» (p. 438). Attraverso lo studio di un fenomeno centrale per l'evoluzione formale della lirica quale la nascita del verso libero, Coppo riesce dunque a far luce anche sugli esordi di una significativa trasformazione culturale, che affonda le radici nel secondo Ottocento e si consolida e definisce pienamente nella poesia novecentesca.

Allo stesso modo, nel volume, la puntuale discussione del dibattito intorno agli esperimenti metrici del XIX secolo risponde alla necessità di ricostruire un panorama letterario e critico vivace, aperto a molteplici soluzioni per quanto riguarda il rinnovamento delle forme tradizionali. Per l'area francese, è sottolineata l'importanza dell'antecedente del *poème en prose* e delle *Illuminations* per la fondazione del *vers libre*, alla cui origine starebbe, appunto, Arthur Rimbaud: Coppo, che passa al vaglio la storia della critica, ripercorre dunque gli interventi di Édouard Dujardin, Jacques Roubaud, Antoine Fongaro, André Guyaux e Michel Murat sul tema della nascita del versoliberismo. Tuttavia, la complessità del tema emerge anche a partire dalla discussione di altri fenomeni e altri modelli concomitanti alla ricerca sul *vers libre*: le traduzioni, ad esempio, che «mirano a riprodurre in francese non solo l'aspetto, ma anche il ritmo dei versi originali» (p. 91), e che iniziano allora a scardinare i vincoli metrici della lingua di arrivo favorendo il sistema accentuale a quello sillabico nella trasposizione del verso, oppure la fortuna di un libro quale *Leaves of Grass*, tradotto per la prima volta da Jules Laforgue nel 1886. Discutendo dell'impatto che l'opera di Walt Whitman dimostra di avere avuto sui lettori europei, Coppo ricostruisce la ricezione critica dello statunitense in Francia e in Italia allargando l'orizzonte della comparazione. L'elenco degli intellettuali consultati dalla studiosa per l'area italiana a tal proposito non è meno imponente del corrispettivo francese: ad assumere particolare importanza, qui, sono i nomi di Enrico Nencioni e Girolamo Ragusa Moleti. Al primo si deve infatti «la scoperta di Whitman in Italia» (p. 132), ma è dal secondo che forse Nencioni avrebbe per la prima volta sentito parlare dell'americano: non è un caso, si direbbe, che proprio a Ragusa Moleti si debba il merito di aver tradotto integralmente i fino ad allora inediti *Petits Poèmes en prose* di Baudelaire (addirittura nel 1884, con quasi dieci anni di

anticipo rispetto alla prima traduzione italiana de *Les Fleurs du mal*, firmata da Riccardo Sonzogno nel 1893).

La ricchezza dell'analisi di Coppo risiede anche nella capacità di affiancare l'analisi dei fenomeni 'maggiori' o più evidenti per quanto riguarda la nascita del verso libero ad altri meno considerati dalla critica ma altrettanto sintomatici per quanto concerne la liberazione del metro dai vincoli della tradizione. Così, rimanendo sempre in Italia, un paragrafo è dedicato agli esperimenti metrici di Carducci, il quale aveva, secondo il giudizio di Diego Garoglio, «dato "il colpo di grazia alla rima e al ritmo fisso" e [...] "senza saperlo e volerlo spianata la via alla fioritura e alla maturazione del verso libero"» (p. 105), ma molte pagine si concentrano anche sulla produzione di Filippo Turati e Eugenio Colosi, riconoscendo il «valore che l'analisi dei poeti minori può avere per l'individuazione delle tendenze e per la ricostruzione delle trasformazioni formali» (p. 282).

Nella parte del suo volume rivolta all'analisi dei testi dei primi versoliberisti italiani, Coppo arriva dunque a mettere insieme un *corpus* davvero non scontato di liriche edite entro la soglia del Novecento. I criteri di selezione sono molteplici ma spicca, tra le fonti utilizzate a tal proposito, *l'Enquête internationale sur le vers libre* svoltasi sulle pagine della rivista «Poesia», diretta da Filippo Tommaso Marinetti prima del drastico 'cambio di rotta' del 1909, con la pubblicazione del manifesto futurista. È infatti qui che «alcuni dei poeti più apertamente favorevoli al verso libero tentano di dare ordine e coerenza ai numerosi esperimenti formali compiuti da più parti negli ultimi anni, cominciando così a creare una rete di autori e testi rappresentativi» (p. 281): fra questi, naturalmente, Luigi Capuana e Gian Pietro Lucini, rispettivamente con *I Semiritmi* e *Le Armonie sinfoniche*, ma anche Giulio Orsini, Angiolo Orvieto, Ada Negri...

I numerosi testi analizzati, sia italiani sia francesi (fra questi ultimi si contano liriche di Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, Dujardin, e altri), vengono studiati attraverso «tre elementi fondamentali che sono il verso, la strofa, la rima» (p. 282). Le conclusioni di Coppo dimostrano quanto anche in questo caso l'approccio comparativo risulti funzionale allo studio del tema, dal momento che riesce a far emergere, per esempio, un rapporto più complesso in area italiana tra anisostrofismo e anisosillabismo (mentre «i testi francesi individuati come i primi esempi di poesia in *vers libres* sono tutti, senza eccezioni, caratterizzati dall'anisostrofismo», p. 427), il che riflette perfettamente la persistenza della lezione normativa leopardiana e carducciana in Italia, per cui se con Leopardi la strofa inizia a trattarsi con maggior libertà, con Carducci i versi continuano a essere organizzati in strutture «rigorosamente isostrofiche» (*ibidem*) nonostante la varietà delle combinazioni ritmiche.

Un lavoro di tale densità, capace di coniugare la precisione dei rilievi testuali con l'ampio sguardo che il tema impone di adottare e che offre non solo una ricostruzione storico-critica del dibattito intorno alla nascita del *vers libre* ma anche un'analisi puntuale delle sue prime realizzazioni, raggiunge senz'altro gli obiettivi che si era prefissato. Al lettore è garantito uno strumento esaustivo per indagare le origini di un fenomeno che non riguarda unicamente la storia delle forme, bensì le fondamenta di una rivoluzione culturale: si tratta di «un processo di riorganizzazione del sistema letterario, con nuovi fondamenti teorici e nuovi valori estetici» (p. 438).

Giulio Iacoli

Silvio D'Arzo

Le tribolazioni del povero Bobby

a cura di Alberto Sebastiani

Roma

Officina Libreria

2023

ISBN 978-88-3367-191-8

Dopo avere curato, nel 2020, *Gec dell'avventura* per Einaudi, giuntoci mutilo e integrato per mezzo di una “coda” inventata da un narratore, Eraldo Affinati, che è altresì interprete raffinato dell'autore, Alberto Sebastiani recupera un ulteriore inedito fra le carte di Silvio D'Arzo, *Le tribolazioni del povero Bobby*. Al testo ritrovato, una storia di formazione imperniata sull'avventurosa fuga del giovane protagonista, scopertosi orfano di padre e segnato da un senso insopprimibile di estraneità e inadeguatezza nei confronti del mondo dei coetanei e più in generale della Contea inglese in cui è inserito, offre ora ospitalità la giovane e, già lo si può intuire, valente collana “Officina d'autore”, diretta da Claudia Bonsi, Paola Italia e Maria Villano.

Bobby rappresenta un tassello significativo nella ricostruzione di un quadro di genere, ovvero dell'impegno dello scrittore con la letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza, propiziato da Enrico Vallecchi, e testimoniato da un gruppo di scritti, comprendente i brevi *Tobby in prigione*, *Il pinguino senza frac* – quest'ultimo ripubblicato in anni recenti in due diverse edizioni illustrate, con un certo successo –, il frammento *Una storia così*, e, “romanzo” più compiuto e, per diversi aspetti, più prossimo al *Bobby* qui in esame, del quale riprende anche un connotato anagrafico fondamentale, ovvero il cognome, *Penny Wirton e sua madre*, curato da Rodolfo Macchioni Jodi nel 1978.

A chi un minimo si addentri nella critica darziana si impongono ben presto i problemi di ricostruzione filologica che avviluppano la sua narrativa “maggiore”, e in primo luogo il suo capolavoro, *Casa d'altri*, del quale si conoscono almeno tre redazioni, tese fra la misura-racconto e quella del romanzo breve; problemi che contrassegnano altresì la più riposta e temporalmente limitata creazione per l'infanzia. Sebastiani, che nel tempo è stato co-curatore delle opere e curatore delle lettere di D'Arzo (edite da Monte Università Parma rispettivamente nel 2003 e nel 2004), si destreggia con sicurezza fra le questioni storico-testuali preliminari all'incontro con *Bobby*, segnalando, al suo interno, il relativo cambio di programma, la tangibile «attenuazione dell'elemento fantastico» (p. 14), comune a *Penny*, rispetto a *Gec* e alla componente avventuroso-piratesca assecondata, da un certo punto in avanti, dal suo intreccio.

Il che consente al curatore medesimo di dare basi attendibili a una lettura di continuità intertestuale: pur non abbandonando il domicilio di via dell'Arcadia, D'Arzo, con *Bobby*, testo intermedio fra *Gec* e *Penny*, e testo, si può dire, con il quale tenta una mediazione, sperimentando, limando, rispetto all'antecedente, endecasillabi e più in generale schemi versali (un raffronto tra alcuni periodi e capitoli scelti dei due testi, e il loro diverso andamento ritmico, è utilmente riportato dal curatore in appendice all'introduzione), si pone alla ricerca «di una prosa per quanto possibile più vicina a via della Cronaca» (p. 23). Il riferimento è a un saggio, *Fra Cronaca e Arcadia*, del '49, nel quale D'Arzo, riflettendo sul senso del raccontare nella contemporaneità, pondera bene le risorse della fantasia, da un lato, e il richiamo all'attualità, l'impegno con la realtà del povero dopoguerra così dolorosamente vissuto dall'autore nella sua breve esistenza – di cui reca traccia, esemplarmente, *Casa d'altri*, e di cui si percepisce, anche nella contea settecentesca di Pictown al centro di *Bobby*, il distinto sentore.

Più aspetti espressivi e tematici, mi sembra, vanno a confermare l'ipotesi di un testo nel quale la realtà preme con particolare insistenza sulla superficie del racconto, recando con sé particolari grotteschi, dissonanti, o quantomeno di forte impatto, e significato: il rilievo conferito al Cieco, cui si lega, come già Lazarillo, nella sua fuga il protagonista, che perdurerà in *Penny*, e che qui consuona, in chiave picaresca, con i dettagli come ingigantiti di una realtà ostile, e, nello specifico, di quella che è riconoscibile come il condensato di una forza sociale antagonista, opprimente, che opera a escludere Bobby dalla festa cui partecipano i pargoli dei maggiorenti di Pictown (e alla quale è stato invitato con l'inganno dal perfido compagno di scuola Anacleto Vincaufeld), il Maggiordomo le cui «mani enormi lo afferrarono per il colletto» (p. 83), e che appare, egli stesso, una «enorme rana verde» (p. 84).

La descrizione di Bobby appare poi maggiormente articolata, rispetto al più compiuto romanzo successivo, insistendo sul particolare “costumistico” della povera, strana «casacca color giallo formaggio, o giallo uovo, o magari più gialla di tutti e due messi insieme, tutta disegnata, per giunta, a staffe e frustini e teste di cavalli da sella» (p. 53), che mostra una spiccata pertinenza rispetto ai cromatismi darziani impiegati, nella narrativa “adulta”, a esprimere un sentimento di incompletezza e curiosa diversità rispetto agli altri ed estraneità al mondo in cui si è inseriti – altrove sono soprattutto le diverse e curiose sfumature di verde, su cui ha scritto pagine acute il compianto Fabrizio Frasnè, ad assolvere questa funzione, e in particolare il *verde asparago* dell'abito del giovane Riccardo, in *Essi pensano ad altro*, che come si vede offre una paragonabile concretezza, permettendo parimenti di intuire nell'immediato la stranezza identificativa, irrimediabile, del personaggio.

Ancora, nello sforzo di trovare una lingua per raccontare ai giovani lettori, e appassionarli, D'Arzo mette a punto in *Bobby* un tessuto retorico distintivo, basato su *geminatio* («Tutti, tutti mi hanno sempre ingannato»; p. 113) e anafore («Non aveva casa... non aveva vestito... non aveva, si può dire, nemmeno due pugni»; p. 59), e più in generale su effetti di ridondanza e/o concitazione, che separa il testo dalla levigatezza formale e dalla compiutezza di orchestrazione e presentazione del mondo narrato propri di *Penny*, e che però lo rende particolarmente vivido, si direbbe comunicato con urgenza, a chi legga.

Limite a questi scarni rilievi i motivi personali di interesse per *Le tribolazioni del povero Bobby*, che sono effettivamente svariati; come si può vedere, le occasioni di raffronto intertestuale che esso offre ai lettori di D'Arzo sono preziose, e conducono ad aperture interpretative di diverso tipo – ma non si perderà di vista la fruibilità immediata del racconto anche per chi vi indirizzi la propria curiosità senza avere dalla sua conoscenze approfondite a proposito dell'autore. Testo, si è detto, intermedio, di ricerca espressiva, *Bobby* rivela, nel suo disegno di fantasia settecentesco-anglicizzante, la certezza del lavoro darziano in direzione dei piccoli lettori, e, in filigrana, i nodi tematici più stringenti e ossessivi, le paurose verità dell'esistenza che si dovettero presto schiudere al figlio di N.N. Ezio Comparoni, *alias* Silvio D'Arzo.

Monica Dascola

Daniela De Liso

Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese

Napoli

Loffredo Editore

2023

ISBN 979-12-81068-09-4

Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese, pubblicato da Daniela De Liso nel 2023, è un saggio incentrato sulla figura dello scrittore piemontese. Strutturato in quattro capitoli, il libro ha come obiettivo quello di analizzare la produzione poetica di Pavese, presentato dall'autrice con l'appellativo «uomo solo», partendo dalle liriche antecedenti a *Lavorare stanca*, fino all'ultima raccolta *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

Nel primo capitolo, De Liso prende in esame le poesie pavesiane giovanili, definite come «il tentativo di trovare la propria voce poetica, di imparare il *mestiere di poeta*» (p. 20). Vengono analizzati minuziosamente alcuni componimenti, ritenuti emblematici per poter delineare la personalità di Pavese e, in particolar modo, la solitudine che lo accompagnerà per tutta la vita. Da questa attenta disamina, De Liso fa emergere come Pavese «approdi unicamente alla consapevolezza della propria incapacità di dire» e consolidi «un'idea di poesia come fatica, di solitudine come forzosa scelta di vita, di tristezza come destino» (p. 24). Solamente le donne e l'amore possono, per un po', guarire il senso di emarginazione del poeta e, non a caso, De Liso nota in queste poesie il nesso donna-rinascita. Nel momento in cui viene meno l'amore, ritorna l'isolamento e quindi la sofferenza e l'immagine della morte. Ed è così che tutto l'ambiente circostante viene intriso dell'infelicità del poeta. La città che fa da sfondo a queste prime liriche è spesso la nativa Torino, luogo che «offre tutte le possibilità, ma mette a nudo l'inadeguatezza e l'inettitudine di chi non vince la sfida del progresso» (p. 42).

Nel secondo capitolo, vengono analizzate meticolosamente le poesie di *Lavorare stanca*. La raccolta si configura come «un insieme compatto in cui ogni poesia racconta una storia compiuta e autonoma» (p. 53). Pavese fa infatti uso dell'immagine-racconto, il che gli permette, partendo dalla realtà, di costruire «un complesso di rapporti fantastici» (p. 55) e di articolare questo processo in diverse sezioni. Ad ogni modo, De Liso, nella sua personale analisi delle poesie pavesiane, preferisce procedere non prendendo in considerazione le singole sezioni, bensì cercando di esplorare il mondo di Pavese, «poeta solo», e il suo rapporto con la città e la collina e con le donne che ha amato. Tanti sono i versi in cui emerge la solitudine del poeta, immerso spesso in un paesaggio che presenta delle sfumature nostalgiche, specie quando si insiste sulla contrapposizione tra città e campagna, come si evince in svariate liriche prese in esame, in particolar modo nella poesia che apre la raccolta: *I mari del sud*. Qui infatti «le Langhe sono il rifugio [...] la città, invece, non offre rifugio, giudica il fallimento, fa scoprire al vinto l'ineluttabilità di un'impetosa solitudine» (p. 63). Essa può acquistare inoltre i connotati di una prigionia (come si nota nel caso di Brancaleone Calabro, luogo in cui Pavese passerà alcuni mesi di esilio). Eppure, De Liso non può fare a meno di notare che «l'unica forma di felicità possibile nella vita cittadina è connessa alla sicurezza che dà il lavoro» (p. 73).

Il «poeta solo» stringe anche rapporti con varie figure femminili che popoleranno le sue poesie. La donna diventa «l'*alter ego* dell'uomo: sola come il poeta, ma capace di stare nel mondo e diventarne protagonista» (p. 81). Le figure femminili che animano l'universo pavesiano sono ballerine, contadine, prostitute, donne di città e anche madri; tutte quante diventano una presenza costante nelle liriche di *Lavorare stanca*. La loro esistenza, comunque, non riesce ad eliminare

l'isolamento dello scrittore, a meno che la donna non diventi per lui una compagna di vita e quindi un «antidoto alla solitudine» (p. 112). La maggior parte delle ragazze che incontriamo nelle sue poesie sono però al contrario «compagne nella solitudine», donne «sicure e mai giudicate» (p. 103) sia per il loro aspetto fisico sia per la loro condizione sociale. De Liso sottolinea come Pavese avesse trovato la propria compagna ideale in Fernanda Pivano, ma questo amore non decollerà in quanto «la donna-compagna è irraggiungibile, perché incarna tutto ciò che il poeta ha sempre desiderato, al punto da assurgere quasi al ruolo di divinità» (p. 119). Sempre poi in relazione alla raccolta *Lavorare stanca*, la studiosa indaga quella che viene definita la *mitopoietica* del *poeta solo*, in quanto Pavese ha come obiettivo «la costruzione del mito di sé» (p. 121). Nelle tante immagini che riaffiorano nei suoi versi, emergono sempre dei miti, dei simboli che contribuiscono ad accrescere la consapevolezza dell'impossibile felicità dello scrittore. «Pavese affida a *Lavorare stanca* il compito di costruire un paesaggio dell'anima, che assume connotati mitici e perciò immutabili e sacri» (p. 128).

Nella raccolta *La terra e la morte*, presa in considerazione dall'autrice nel terzo capitolo, viene enfatizzato il rapporto di Pavese con una donna in particolare, ossia Bianca Garufi. De Liso evidenzia come «l'autore delle poesie [...] è sempre il *poeta solo* che fissa il suo luogo mitico sulle colline, contrapposto al mare, altrove mitico da cui proviene la donna» (p. 141). Questa raccolta è dunque semplicemente un'evoluzione delle immagini già trattate in *Lavorare stanca* che adesso però «giungono alla massima tensione poematica» (*ibidem*). La donna ora, «viene dal mare [...] cioè da un altrove che il poeta può solo intuire, non conoscere» (p. 147) ed è identificata con la terra, con la collina e, più in generale, con la natura, di modo che «in lei tutto si compie e si incarna una perfezione che non è certo plausibile nella realtà» (p. 151). Tutto ciò conduce il poeta ancora una volta e irrimediabilmente verso un'estrema paura di essere abbandonato. L'unica cosa che gli rimane è l'attesa, come sottolinea De Liso, «di *nuovi occhi* da cui *verrà la morte*» (p. 159). Infatti, il quarto e ultimo capitolo del saggio, più breve rispetto agli altri tre, si focalizza sull'ultima raccolta pavesiana *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, definita «ultimo ricordo di felicità» (p. 162), nella quale spicca la figura dell'ultima donna amata dal poeta, Costance Dowling, chiamata amorevolmente da Pavese Connie. La donna rappresenta per il poeta «la necessità [...] di ritrovare una speranza, un'illusione per cui valga la pena vivere, perciò ne fa, in questo canzoniere il suo pensiero dominante» (p. 168). Eppure, fallirà anche questo ennesimo barlume di speranza, in quanto l'amata andrà via, lasciando lo scrittore immerso in una solitudine che si evolverà, come ultimo stadio, in una fine certa. Connie, infatti, l'unica in grado di portare la luce nella vita del poeta, sparirà, lasciando il posto al buio che condurrà lo scrittore nel «gorgo» (p. 178). Così il poeta, consapevole di essere giunto al termine della propria esistenza, scopre che la morte diventa l'«ultimo rimedio al male di vivere» (p. 182), abbandonandosi ad essa.

La monografia di Daniela De Liso risulta, nel suo complesso, abbastanza ricca da permettere al lettore un approfondimento dell'universo poetico pavesiano, soprattutto grazie all'analisi attenta di alcune liriche ritenute dall'autrice fondamentali rispetto al tema trattato. Infine, la scelta di procedere nella trattazione delle poesie in ordine cronologico favorisce la possibilità di seguire l'evoluzione del pensiero dello scrittore.

Beatrice Basile

Monica Farnetti

Sorelle. Storia letteraria di una relazione

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 978-88-290-1329-6

«Invoco te, sorella, in qualunque parte del cielo tu risplenda per una causa comune» esclama Fedra, nell'omonima tragedia di Seneca, rivolgendosi alla sorella Arianna: sono parole che bene si prestano a descrivere l'atmosfera che attraversa *Sorelle. Storia letteraria di una relazione* (2022), il volume con cui Monica Farnetti conclude un lungo percorso di ricerca, individuale e di *équipe*, sulle scritture femminili e le loro rappresentazioni. La studiosa identifica infatti nella sorellanza una costante dell'essere al mondo delle donne, una forma che «modella la materia della vita femminile» (p. 11) e nelle scrittrici il merito di essersi reciprocamente riconosciute per poter finalmente risplendere.

In particolare, uno dei meriti del saggio è quello di privilegiare una prospettiva positiva della relazione sororale, che mette in risalto la produzione di personaggi femminili legati da affettività creativa e vantaggiosa, rivisitando e rileggendo «in controluce la storia letteraria» (p. 11). Farnetti sviluppa la sua indagine in un lungo arco temporale, dagli autori della Grecia e della Roma antica a Virginia Woolf, da Dante fino ai giorni nostri, ma sono i testi del Cinquecento, scritti per mano di donne, a dimostrare che le sorelle diventano anche «compagne di splendore» (p. 75) e non si limitano più, come nella tradizione classica, a essere soltanto «sorelle di pena» (p. 25), vicine nelle sventure ma ancora non abbastanza libere di poter manifestare la loro creatività e il loro valore intellettuale.

Nel primo capitolo *Incipit Sororitas* l'indagine muove dalla lettura dei «testi potenti» (le *Lettere*, la *Benedizione* e il *Testamento*) di Chiara d'Assisi, «i primi nella nostra letteratura in materia di sorellanza» (p. 24). Grazie all'esempio di Chiara e alla fondazione dell'ordine delle Clarisse, parallela all'esperienza della *fraternitas* dei frati francescani, Farnetti delinea il senso politico e simbolico dello stare insieme fra donne e del loro accesso alla vita sociale, politica e intellettuale, la cosiddetta «*vita activa*», per dirla con Hannah Arendt, che precede l'esperienza di una sorellanza «felice» (p. 16).

I due capitoli che seguono – *Sorelle di pena. La lezione dei Classici* e *Compagne di splendore. Vicissitudini di rimatrici* – affrontano il legame sororale nella tradizione rinascimentale, che attinge a piene mani ai testi di Sofocle, Virgilio e Ovidio. Nel mettere in scena le figure di Antigone e Ismene, Didone e Anna, Progne e Filomena, gli autori non ravvisano la forza del loro legame e si limitano a descriverlo come esperienza capace di lenire una condizione di pena. Tra i testi fondativi di questa tradizione vi è senza dubbio l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto in cui la dualità delle cognate («le cum natae») Bradamante e Marfisa si perde nel crescere di un rapporto di solidarietà nel dolore, sino a sfumare nel loro essere «unanime». (p. 49) Nelle novelle e nelle commedie del Cinquecento, ad eccezione di un esempio di sorelle proposto da Matteo Maria Bandello, lo schema narrativo «gronda» di omicidi e il rapporto di sorellanza è «rappresentato come rivalità micidiale e mortifera in omaggio tanto al folklore quanto alla tradizione novellistica di impronta boccacciana». (p. 39) Ancora, le tragedie di Alessandro Pazzi de' Medici, di Giovan Battista Giraldi Cinzio, di Ludovico Dolce riprendono il mito virgiliano di Didone mettendo al centro della trama una comunanza nel dolore e nella sventura senza mai mostrarsi capaci di «elaborare questa relazione all'insegna della letizia e della positività del sentire» (p. 67).

La libertà femminile, che si declina anche nell'autonomia di scrivere al di fuori del raggio dello sguardo maschile, è una questione di relazione e, per paradosso, non pertiene alla singolarità ma al gruppo o quantomeno alla 'coppia' di sorelle che hanno bisogno di riconoscersi vicendevolmente. Con le «rimatrici del Cinquecento» cambia il paradigma di scrittura: le donne dialogano tra loro, si scambiano epistole e si dedicano versi, mettono in risalto le une le doti intellettuali dell'altra. Tra le prime le marchigiane Costanza Varano, Ortensia di Guglielmo, Leonora della Genga, Livia da Chiavello, che della sorellanza fanno una strategia di «affermazione intellettuale» (p. 82), smentendo la dichiarazione del Boccaccio secondo il quale sono rare le donne che brillano (Boccaccio, *De mulieribus claris*). Questa prima generazione di scrittrici, capaci di dichiararsi reciprocamente autorevoli, consapevoli della dignità della propria persona e del proprio valore intellettuale, brilla già di luce propria. Occupano un posto di rilievo Veronica Gambarà e Vittoria Colonna, con le quali prende ufficialmente avvio il petrarchismo femminile e alle quali è affidata «la funzione di icone modellizzanti all'interno della tradizione che inaugurano o, quantomeno, rilanciano» (p. 83). A mettere in risalto il mutuo splendore è l'uso della metafora dell'oro, «immancabile in ogni *ecfrasi* che si rispetti di oggetto o persona laudabile» (p. 85). Se gli scrittori descrivono la sorellanza quale pratica atta a rendere nobile una condizione di pena, finalmente «le scrittrici la mettono in scena e ne rendono contestualmente accessibile il potenziale positivo» (p. 93).

Il quarto capitolo *Sorellanza e cloistral fiction o dei travestimenti di una forma speciale* prende in esame il rapporto sororale in uno spazio chiuso come il convento, un *topos* letterario ricorrente nel romanzo gotico, nel racconto fantastico, nelle favole e nelle novelle. Sulla scorta del metodo di André Jolles, Farnetti porta diffusi esempi di autrici e autori a cavallo tra Otto e Novecento (Serào, D'Annunzio, Deledda, Palazzeschi, Landolfi, Tobino, Casanova, Ortese) che, seppur testimoni di una sorellanza non sempre armoniosa, restituiscono l'immagine di un gruppo di sorelle che vive in pace nel suo chiostro «senza che alcuno straniero necessariamente si dia la pena di riscattare le loro esistenze dall'incompiutezza e dall'accidia che si suppone le infici» (p. 112). Nonostante questa interpretazione della sorellanza e della femminilità in generale «non sia delle più avanzate e promettenti» (p. 97), la storia letteraria sembra volgere ormai a nuovi traguardi di valore e di senso. Con l'ultimo capitolo *Verso un sapere della sorellanza* la vicenda sororale si colora di esperienze solidali e costruttive, anche grazie all'influenza degli studi femministi che hanno attraversato il secolo scorso. Con Ada Negri e la sua raccolta di novelle intitolata proprio *Sorelle*, il primo Novecento dimostra di saper apprezzare le svariate pratiche di sorellanza, tutte degne di essere narrate nella loro fragile unicità. Passando per la «scandalosa e coraggiosa» (p.) opera di Paola Drigo, l'indagine di Farnetti approda a scrittrici più contemporanee: Valeria Parrella, Alba De Céspedes e Goliarda Sapienza danno risalto ai rapporti femminili che si formano negli ambienti angusti e ostili come il carcere, l'ospedale e il manicomio. Nella condivisione dei luoghi eterotopici, di memoria foucaultiana, la studiosa indaga il rapporto tra spazi e sorellanza, che diventa un vero e proprio atto politico teso alla riappropriazione di una soggettività e di un'identità di cui spesso le donne sono private.

A questa prospettiva di ricerca l'autrice unisce l'interesse nei confronti dei romanzi storici di Maria Bellonci, Anna Banti e Melania Mazzucco, che richiamano la funzione della sorellanza fra protagoniste e scrittrici che si assumono il dovere di riportare alla luce le «creature» (p.137) indimenticabili: Lucrezia, Isabella d'Este, Artemisia, Marietta Robusti detta la Tintoretta, Agnese. Queste scrittrici salvano il passato dall'oblio e gettano le basi di un rapporto sororale «in cui l'antenata trasmette, in nome di una causa comune, il suo tesoro di esperienza alle donne che partecipano alla sua stessa storia» (p.123) siano esse scrittrici o lettrici. La Lucrezia Borgia di Maria Bellonci fonda una stirpe: «quella delle sorelle lontane nel tempo e tuttavia perfettamente aderenti, in ciascun caso, alla definizione di altra da sé con cui condividere la propria sorte» (p. 124). Da tali

protagoniste le scrittrici ricevono una nuova luce che, attraverso le pagine, illumina anche chi legge, facendole «risplendere» per una causa comune.

Non da ultimo, ad arricchire un già articolato e considerevole studio critico, Monica Farnetti affianca all'esperienza di Fausta Cialente, quella delle più contemporanee Cutrufelli, Giorgio, Ravera, Di Pietrantonio e altre autrici che, ispirandosi a Virginia Woolf, intenzionalmente tentano di «ricostruire una genealogia femminile» (p. 129) da donna a donna, da madre a figlia, da figlia a madre, iniziatrici ed eredi consapevoli che l'esperienza della sorellanza guarda «allo stesso passato così come a uno stesso destino» (p. 135) e con ciò alla possibilità di una fertile condivisione delle dinamiche del desiderio.

Nunzio Bellassai

Stefano Ghidinelli

Le metamorfosi del diario poetico. Sbarbaro, Ungaretti, Saba, Montale

Trezza sul Naviglio

Unicopli

2022

ISBN 9788840022208

Nella sua ultima monografia Stefano Ghidinelli si interroga sul ruolo che la forma del diario lirico ha rivestito nelle prassi di fruizione della lirica novecentesca. Il diario, interagendo con il tradizionale canzoniere, tende a produrre soluzioni ibride e, a partire dall'esperienza lirica di Sbarbaro, Ungaretti, Saba e Montale, diventa un modello fondamentale per i poeti che nascono nel clima ermetico, e che cercano anche di superarlo sin dalle prime prove (è il caso di Sereni). In realtà, il diario poetico, pur assicurando l'impressione di un'immediatezza espressiva e comunicativa, è il risultato di «un impegnativo sforzo di elaborazione e formalizzazione estetica dell'auto-espressione» (p. 9), di un'intensa mediazione autoriale. Il diario *fictus* permette, come spiega Ghidinelli nell'introduzione, una riformulazione del patto tra autore e lettore che da un lato supera l'effetto di filtro svolto dal verso e dall'effettiva risistemazione *a posteriori*, e dall'altro accetta quest'ambigua forma di autobiografismo.

Il primo capitolo del libro è dedicato all'analisi dell'esempio di diarismo poetico offerto da *Pianissimo* (1914) di Sbarbaro. Prendendo le mosse dalle precedenti riflessioni di Mengaldo, che vedeva in questa raccolta il primo diario lirico novecentesco, Ghidinelli evidenzia il particolare tipo di diarismo sbarbariano. Infatti, a differenza delle altre raccolte esaminate nel saggio, *Pianissimo* non presenta al suo interno riferimenti temporali e spaziali particolarmente precisi, se non le indicazioni, alla fine delle due sezioni, degli anni 1912 e 1913. In contrapposizione alle recenti proposte di Coletti e Polato che interpretano la raccolta rispettivamente come un monologo drammatizzato e un poemetto, Ghidinelli individua come tratto tipico del diarismo sbarbariano l'alternanza di tre modalità espressive: l'«autodiegesi al presente iterativo» (ossia l'autorappresentazione della «condizione attuale» dell'io), l'«apostrofe non situata» (in nove occorrenze l'io «si rivolge allocutivamente a un personaggio», ossia a un altro da sé), e l'«autodiegesi astanziale» (nelle sei occorrenze in cui il soggetto si presenta come voce e personaggio, e riferisce l'esperienza nel momento stesso in cui questa si consuma). Inoltre, la drastica riduzione dei deittici spaziali, la presenza di esclamazioni apostrofali e allocuzioni a sé stesso o a persone reali come il padre e la sorella, associate a un perenne senso di provvisorietà e incompiutezza, riproducono le oscillazioni instabili della voce poetica di *Pianissimo*, simulando un vero e proprio diario personale.

Diversa è l'impostazione de *L'Allegria* di Giuseppe Ungaretti, a cui è dedicato il secondo capitolo del volume. La raccolta di Ungaretti, secondo Ghidinelli, fonda il genere del diario lirico nella letteratura italiana del Novecento. A differenza dell'opera di Sbarbaro, in questo caso i riferimenti spazio-temporali sono esibiti per indicare la struttura diaristica; tuttavia la raccolta di Ungaretti si rivela un «diario simulato» (p. 76), dal momento che il poeta sottopone i componimenti a un'operazione di *ri-uso* funzionale non solo al rinnovamento del linguaggio, che appare più immediato e spontaneo, ma anche a fornire un ordine rassicurante al lettore. Il procedimento diaristico attuato da Ungaretti permette di far convivere armoniosamente «il presente “assoluto” della parola lirica», che avviene all'interno di uno spazio e un tempo extra-storici, e il «presente “relativo”» (p. 77), cioè il vissuto privato e biograficamente determinato. L'impianto simulativo della raccolta-diario permette di stabilire un rapporto apparentemente genuino e inestricabile tra

l'esperienza vissuta e l'evocazione della parola, ma, al contempo, riconfigurando il patto lirico, lascia emergere una crisi radicale della percezione dell'esperienza poetica che sarà affrontata negli anni successivi da Sereni con *Diario d'Algeria*.

Il terzo capitolo è dedicato al *Canzoniere* di Saba. In questo caso, secondo Ghidinelli, il criterio di sistemazione dei testi non sarebbe dettato da una vocazione romanzesca, come osservato da Lavagetto, bensì dalla componente sonora, legata al canto, che garantisce un'ibridazione tra la forma classica e quella del diario lirico. Il registro quotidiano e colloquiale si mescola così a una fissazione della materia autobiografica che stabilisce una progressione di stampo diaristico. Ciascuna sequenza della raccolta è segnata da un intervallo di tempo che permette di seguire il reale andamento biografico dell'autore, ma, al contempo, è il frutto di una precisa organizzazione letteraria. Infatti, gli errori di datazione, in cui non di rado incorre Saba, suggeriscono come la collocazione dei testi sia dettata dalle strutture metriche, dai ritmi musicali e dalla complessa geometria che regola le scansioni interne del *Canzoniere*. Inoltre, l'impianto confessionale che domina la raccolta non è il riflesso di un atto solipsistico, bensì rende la poesia un discorso pronunciato «davanti a tutti» (p. 104), stabilendo una forma di diario cantato.

Nel quarto capitolo si dimostra come il diarismo adottato da Montale per gli *Ossi di seppia* nasca dall'obiettivo di rinnovare la forma del canzoniere classico. Gli spostamenti e le modifiche, che intercorrono tra l'edizione del 1925, quella di Ribet del 1928, di Carabba del 1931 e l'einaudiana a cura di Contini e Bettarini (1980), mostrano la volontà di rinunciare all'ordine cronologico dei testi. La raccolta d'esordio di Montale si pone dunque come un esempio di «diario diffratto» (p. 182), proprio perché è sottoposta all'azione registica dell'autore, che agisce organizzando i gruppi di testi secondo criteri ideologici, tematici o metrici. Infatti, la scelta di collocare a conclusione della raccolta un testo più antico, *Riviere*, composto nel 1920, è funzionale a illustrare l'apertura ottimistica di una rinascita e di una conciliazione con il mondo esterno da contrapporre all'«assoluta immanenza della vita umana» (p. 249). La volontà di ibridare la forma diaristica risponde altresì al processo di graduale *romanizzazione* delle raccolte poetiche in corso in quegli anni; tuttavia la struttura diaristica, in questo caso, non scandisce un percorso lineare, consequenziale ed evolutivo, bensì rappresenta la complessità e le contraddizioni che animano la pessimistica condizione esistenziale dell'individuo novecentesco in crisi con il mondo e con sé stesso.

Attraverso gli esempi riportati e analizzati, il libro di Ghidinelli punta a riconoscere nelle diverse declinazioni del diario una forma modellizzante che agisce ibridando l'immagine complessiva delle raccolte novecentesche. L'effetto che ne deriva è una struttura più chiara e lineare della raccolta, organizzata secondo una progressione biografica o tematica, reale o fittizia, che, in ogni caso, stabilisce un ordine di fronte alla crisi del genere lirico tradizionale a inizio Novecento.

Agnese Macori

Roberto Gigliucci

Tapeinosis. Modernità e sguardo verso il basso

Soveria Mannelli

Rubbettino

2022

ISBN 978-88-498-7233-0

Il libro di Roberto Gigliucci, *Tapeinosis. Modernità e sguardo verso il basso*, è, per ricorrere alla definizione data dall'autore stesso, un'«analisi storica stilistica» mossa dal presupposto che «retorica e stile sono sostanza di pensiero» (p. 13). Il modello auerbachiano è dunque dichiarato apertamente fin dalle prime pagine, non solo in riferimento al metodo, ma anche all'oggetto dell'analisi. Come appare evidente fin dal titolo, infatti, il saggio di Gigliucci è dedicato al fenomeno dell'*abbassamento*, che viene posto in relazione all'*elevazione* e al progressivo annullamento dello iato tra questi due opposti. L'idea di fondo del libro è che la convergenza tra l'abbassamento e l'elevazione sia una caratteristica peculiare della modernità, non solo letteraria, ma più in generale artistica. Il campione preso in esame è esteso, e comprende anche le arti figurative (in particolare la pittura) e musicali, ampliando il concetto di testo e – conseguentemente – di analisi testuale e stilistica.

Il libro prende le mosse – in quello che è un evidente omaggio a *Mimesis* – da una riflessione sull'importanza del messaggio evangelico nel ribaltamento tra umiliazione e innalzamento, evidente sicuramente nel paradosso dell'incarnazione, ma anche nella contaminazione retorica tra i due ambiti concettuali nelle opere apologetiche e patristiche. L'argomentazione di Gigliucci, però, si concede un passo indietro, per chiarire fin da subito che, in realtà, già il mondo classico non era del tutto estraneo alla «magnificenza dell'umile» (p. 43). L'esempio su cui si sofferma l'autore è quello celeberrimo della morte del cane Argo, raccontata nel diciassettesimo libro dell'*Odissea*, attestazione remota di quella «gloria nel lerciume» (p. 49) che il libro indaga fino ai suoi esiti postmoderni.

La novità della modernità, spiega Gigliucci, risiede nel superamento dell'opposizione stessa tra innalzamento e umiliazione. Spostando il discorso sulle arti pittoriche, l'autore mostra, come, per esempio, un annaffiatoio in un quadro di Degas (dunque nel pieno realismo ottocentesco) non ha la funzione di abbassare, né di esaltare la rappresentazione, bensì di riprodurre con spirito quasi documentario la realtà in tutti i suoi aspetti, senza operare una selezione sulla base di criteri di valore. Nel modernismo europeo questo rapporto tra l'alto e il basso verrà declinato secondo modalità ancora differenti, come dimostrano i capitoli *Latrine e Defecazioni*, dedicati rispettivamente ai capolavori di Proust e Joyce. Se ne *La recherche* l'abbassamento annulla tanto il serio quanto il comico rivolgendosi all'esistenza e al non-senso del mondo, James Joyce rivendica la priorità del comico rispetto al tragico. Gigliucci si riferisce all'*Ulysses* proponendo la categoria di «eroicomicità seria» (p. 97), per la quale nulla deve essere escluso dalla narrazione, neanche gli aspetti più infimi della vita quotidiana. Una simile tensione verso la *de-idealizzazione* dell'esistenza umana giunge a compimento nella letteratura postmoderna, in questo libro esemplificata dai romanzi di Philip Roth. Di particolare rilevanza, in questo senso, è *Portnoy's Complaint*, «testo che è tutto strutturalmente un percorso di abbassamento effrenato» (p. 101), nell'analisi del quale Gigliucci mette in luce le forme assunte dall'ossessione onanista del protagonista. La grande novità evidenziata dall'autore è che, a differenza di quanto ancora avveniva nella modernità, nella prosa di Roth non sembra esserci più distinzione alcuna tra alto e basso, e ogni polarità appare annullata in nome della fedeltà alla vita, considerata nella sua assoluta immanenza.

Il libro, con la sua direzione lineare e quasi schematica (non a caso Gigliucci propone addirittura una sorta di formalizzazione logico-matematica dell'evoluzione del rapporto tra abbassamento e elevazione), insiste evidentemente fino a questo punto su una continuità progressiva e quasi teleologica. Nella seconda parte del volume, invece, l'autore bilancia programmaticamente le ragioni della continuità con quelle della discontinuità e, tornando indietro fino all'antichità classica, mostra come le contraddizioni e le complessità nella rappresentazione del basso e del triviale convivono in qualsiasi momento dell'evoluzione artistica. A dimostrazione del fatto che già la letteratura classica conoscesse la commistione dei registri, viene evocato l'esempio del *Filottete* sofocleo. Il tema del corpo malato, introdotto proprio dalla tematizzazione della cancrena del protagonista della tragedia, dà l'abbrivio a un nuovo balzo in avanti che, passando per Mann e Gozzano, arriva fino a Thomas Bernhard.

L'ultimo capitolo del saggio, infine, raccoglie le fila del discorso, per riflettere sulla portata storica dello sguardo verso il basso e della funzione dell'abbassamento nell'arte moderna. Muovendosi tra Ibsen e Adorno, Gigliucci conclude che l'esito di questa progressiva assimilazione tra abbassamento ed elevazione conduce a una «piena bellezza che non ha neppure più senso chiamare bellezza» (p. 177), svelando che questa non è altro che un'«improprietà strutturale». La conclusione, insomma, è un invito a rileggere con occhi nuovi l'intera tradizione culturale ed estetica occidentale lungo un percorso di svuotamento degli ideali di bellezza e di perfezione.

Luca Sanseverino

Sara Giovine

«*Trouver une langue*». *Forme e stili della traduzione di Rimbaud in Italia*

Padova

Padova University Press

2022

ISBN 978-88-6938-305-2

Lo studio di Sara Giovine sulla fortuna delle traduzioni di Rimbaud in Italia nasce in seno al progetto *Tralyt, Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*, coordinato da Tobia Zanon presso l'Università di Padova. Da un lato, il saggio si propone di ricostruire la stratificata cronistoria delle traduzioni italiane di Rimbaud, di cui Giovine offre di fatto un esaustivo catalogo commentato nel primo capitolo del libro (*Per una cronistoria delle traduzioni di Rimbaud in Italia*). Dalla lunga cronologia novecentesca delle differenti traduzioni italiane di Rimbaud, Giovine ricava così uno strumento efficace per la «ricomposizione del quadro della sua fortuna in Italia», che pure «permette anche di seguire l'evoluzione in diacronia della pratica della traduzione di poesia nel nostro paese» (p. 13). Dall'altro lato, infatti, tanto in questo censimento delle versioni italiane quanto nei successivi capitoli, grande attenzione è riservata all'eterogeneità dell'opera di Rimbaud e alla tradizione delle sue rese italiane. Nel primo capitolo, a dare conto di tali processi è appunto il susseguirsi ora di traduzioni – e traduttori – estemporanei (per esempio quelle di Decio Cinti, segretario di Marinetti e traduttore di una trentina di liriche e qualche poema in prosa del poeta francese all'inizio degli anni '20) ora di più strutturate operazioni editoriali, dal numero monografico della *Voce* del 1911 dedicato da Soffici a Rimbaud, primo vero riconoscimento nostrano al ruolo europeo del poeta francese, all'*Omaggio a Rimbaud* allestito da Scheiwiller nel 1954, cui partecipò anche Ungaretti. I tre capitoli che seguono (*La prima stagione poetica di Rimbaud: le traduzioni delle Poésies; Tradurre la musica verbale: i Derniers vers; Tradurre la visione: le prose poetiche di Une Saison en enfer e Illuminations*) recuperano invece le considerazioni della principale bibliografia su Rimbaud circa il variare delle complessità stilistico-formale nei diversi luoghi della sua produzione, scongiurando il rischio di appiattare all'interno dell'usuale etichetta di “traduzioni di” ciò che risponde, a monte, a un complesso di opere poetiche eterogenee per temi e stili.

Proprio alle questioni stilistiche è riservata allora l'attenzione maggiore nei singoli capitoli, isolando ove possibile le idiosincrasie dei singoli traduttori (per esempio, «il costante affiancamento dei tratti letterari e tradizionali alla componente di matrice regionale toscana e all'ampia messe di forme e costrutti di più marcata connotazione espressiva» di Soffici, p. 145) o mappando le reazioni di ciascuna operazione di traduzione ai tratti specifici delle singole raccolte rimbaudiane (così, per esempio, Giovine informa che le poche versioni d'autore dai *Derniers vers* sono «da ascrivere, oltre che a ragioni di ordine tematico e talora anche di gusto personale, alle maggiori difficoltà di traduzione di tali versi, caratterizzati da uno “stile ermeticamente canzonettistico”, che vede il frequente ricorso a versi brevi e cantabili, fittamente tramati di fenomeni fonici, e il prevalere di immagini visive e accostamenti analogici dal significato spesso ambiguo e non di immediata comprensibilità», p. 92).

Posto il peso nella letteratura europea di una figura capitale quale Rimbaud, rimane in ultimo plausibile chiedersi – ma è materia che legittimamente eccede dai propositi dello studio in questione – se non sia auspicabile una mappatura, sia pure non altrettanto capillare, della penetrazione negli usi della poesia italiana, magari specie quella primonovecentesca così sensibile alla cultura letteraria d'Oltralpe e bisognosa di nuovi modelli formali utili a scardinare il proprio vetusto codice poetico, di certi stilemi metrico-formali rimbaudiani, o comunque di area specificatamente

simbolista, da lungo noti alla critica francofona (la segmentazione dell'alessandrino in partizioni interne anomale, il ricorso a compensi fonici per la regolarizzazione del ritmo, e così via). Si tratta di una linea di indagine già avviata con fortuna dal gruppo di ricerca di *Tralyt*, dimostrando – penso al libro di Elena Coppo, *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*, Padova, padova University press, 2022 – l'esistenza di fenomeni formali prossimi nella versificazione nostrana; anche in tale direzione, il libro di Sara Giovine appare allora un punto di partenza privilegiato per seguire queste e altre articolate trame della ricezione della poesia francese nel nostro paese.

Rosario Vitale

Guido Gozzano

Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916

a cura di Marco Maggi

Roma

Edizioni di Storia e Letteratura

2023

ISBN 978-88-9359-724-1

Quando si evoca Guido Gozzano, il letterato torinese vissuto a cavallo tra Otto e Novecento che «si pone al vertice dell'esperienza crepuscolare, della quale, se non è l'iniziatore, è senz'altro la più compiuta figura rappresentativa» (Giuseppe Savoca, Mario Tropea, *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, Bari, Laterza, 1988, p. 118), viene in mente la sua produzione in versi. Tuttavia, l'autore non ha limitato la sua attività esclusivamente all'ambito poetico, ma si è dedicato anche alla scrittura prosastica. Su quest'ultima è incentrato il volume di Marco Maggi dal titolo *Guido Gozzano, Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, che ripropone ventisei testi già pubblicati in varie sedi, delle quali si dà notizia nella *Tabella* riportata nell'*Apparato critico* («Gazzetta del Popolo della Domenica», «il Momento», «Il Resto del Carlino», «la donna», «Aprutium», «Nuova Antologia»).

L'obiettivo principale del volume è di offrire ai lettori «un'edizione affidabile delle prose non incluse nelle raccolte dichiaratamente impegnate sul fronte filologico-testuale» (p. XI). Maggi ricorda che la maggior parte delle prose che ha selezionato (ventuno su ventisei) «sono state sinora accessibili nell'edizione» delle *Opere* di Carlo Calcaterra, apparsa da Garzanti nel 1948, «al cui testo si appoggiano le sillogi posteriori», da considerare tuttavia «carente sul piano della giustificazione testuale [...] in quanto tace completamente o cita molto sommariamente le sedi originarie di pubblicazione» (p. XXXIII), e «alquanto arbitraria e lacunosa, come attestano i sondaggi allegati nella *Nota ai testi*» (p. IX). Più in generale, dal lavoro di curatela di Maggi emerge un Gozzano dai molteplici interessi culturali, curioso della realtà che lo circonda, talvolta nostalgico del passato, interessato ai canti popolari e alla favolistica, attento alle contemporanee forme artistico-espressive (pittura, fotografia, cinematografia) e particolarmente ironico, in linea con la presentazione che dà di se stesso in *Nemesi*: «Chi sono? È tanto strano / fra tante cose strambe / un coso con due gambe / detto guidogozzano!» (vv. 65-68, *La via del rifugio*).

Le prose spaziano dagli esordi di *Primavera* (1903) e *Il Misticismo moderno e la rievocazione del Serafico* (1905), dove è riconoscibile l'impronta dannunziana, agli articoli occasionali stampati su quotidiani e periodici. Gli argomenti sono i più vari, a tratti persino sorprendenti, ma sempre riconducibili alla figura di uno spettatore arguto dei costumi contemporanei. Ad esempio, in *Caccie d'altri tempi*, Gozzano esalta la caccia col falcone, «la più artistica, dilettevole, nobile delle caccie», quasi del tutto scomparsa a vantaggio di quella con arma da fuoco, che disapprova perché compie «una strage senza bellezza» (p. 91). In *L'arte del pugno*, dopo aver rivelato la sua ammirazione per il pugile James Rivers, sostiene che «la taccia di brutalità alla boxe è ingiusta» (p. 74), per poi concludere: «Quando l'uomo è consapevole della sua forza, quando ha raggiunto con la robustezza del braccio la superiorità certa sul suo simile, allora diventa mite, indulgente, pacifico, buono...» (p. 76). Il gusto del paradosso si riconosce in *Eco e i suoi devoti*, un articolo dedicato all'incontro in Riviera con «i più curiosi collezionisti del mondo: inglesi: il padre e due figli giovanetti, tutti e tre dilettanti e raccoglitori d'echi. D'echi, veramente! Armati ciascuno d'un imbuto acustico enorme e leggero di paglia panama» (p. 99). «*L'arte nata da un raggio e da un veleno!*» (*A proposito della Mostra d'Arte Fotografica dei signori Sciutto e Bosella di Genova*) ripropone, variato in senso

positivo, l'interesse per la fotografia presente in scritti precedenti come *Il candore dei primitivi* e *Il fotografo dei Tre Magi*. Non manca un riferimento alla Prima Guerra Mondiale (*Le cicale sotto lo scroscio*), ma nella stagione finale risaltano soprattutto le prose di rievocazione (*La Marchesa di Cavour*, *La casa dei secoli*, *Torino del passato*). Nell'ultimo testo pubblicato in vita, *Il nastro di celluloido e i serpi di Laocoonte*, apparso su «la donna» nel maggio 1916 in un «numero speciale dedicato alla cinematografia», Gozzano inserisce acute osservazioni che rendono conto ampiamente dell'apparire di un nuovo tipo di produzione culturale: «Il cinematografo non è arte, non sarà mai arte. Ma come industria bisogna rendergli giustizia contro le calunnie dello *snob* e del partito preso: è, cioè, tra le industrie, quella che più si sforza di far dell'*estetica* e che raggiunge, qualche volta, un attimo fugace di vera bellezza» (p. 208).

L'attenzione nei confronti delle prime manifestazioni della *popular culture* testimonia l'efficacia del titolo scelto da Maggi per il volume, esplicitamente ispirato a un passo delle *Lettere dall'India* nel quale Gozzano si reputa serenamente un «amatore dell'anacronismo e del paradosso» (Guido Gozzano, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, a cura di Alida D'Aquino Creazzo, Firenze, Olschki, 1984, p. 4). La tematica ricorrente dell'anacronismo non riguarda solo le prose di memoria e le rievocazioni storiche, dove la sfasatura temporale trova la sua cornice naturale, ma indica una postura autoriale complessiva, che intreccia costantemente oggetti e sentimenti appartenenti a periodi diversi. Si veda il già citato *Il fotografo dei Tre Magi*. Dopo essersi soffermato sulla spoglia rappresentazione della Natività di un bassorilievo collocato nella ravennate Chiesa di San Vitale, Gozzano nota che nelle più tarde «Natività e nelle Epifanie fiorentine e fiamminghe la scena perde il suo primitivo squallore»: «una folla immensa accompagna i tre visitatori, invade tutta la tela con delizioso anacronismo di paesaggio, d'uomini, di costumi; e la stalla non occupa più che un angolo scarso in primo piano», così da creare un vero e proprio «contrasto: da una parte tutta la varietà delle forme, lo sfoggio della forza, della gloria, della potenza, dall'altra la miseria estrema, l'estrema nudità: un letto di paglia» (p. 115).

Ora, se in poesia Gozzano è un «disinvoltato manipolatore di altri materiali poetici» (Gino Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, «Oscar Saggi», 2008, p. 167), lo è senza dubbio anche nel campo della prosa. Maggi indaga scrupolosamente sulla questione dei 'prelievi' effettuati da Gozzano nelle *Note di commento* e nell'*Appendice*, sia in relazione alle fonti colte – forti i debiti nei confronti de *L'Intelligence des fleurs* (1907) di Maurice Maeterlinck – sia a quelle popolari. Gozzano attinge copiosamente dalle riviste dell'epoca: in *La patrona dei bombardieri* figurano vari parallelismi con l'articolo *Per nuove medaglie di Santa Barbara*, pubblicato ne «Il Secolo XX. Rivista popolare illustrata», VII, dicembre 1902, mentre in *Eco e i suoi devoti* utilizza brani tratti da *Uno sport originale (Gli snidatori di echi)*, uscito in «Varietas. Rivista Mensile illustrata», a. III, n. 29, settembre 1906. Si tratta di prelievi non privi di conseguenze; la collaborazione con *Il Resto del Carlino*, ad esempio, si interrompe a causa «di uno scandalo legato ai famigerati "plagi"» (p. XII).

Il volume è arricchito dalla riproduzione di alcuni documenti conservati nell'Archivio del Centro di Studi di Letteratura Italiana in Piemonte «Guido Gozzano - Cesare Pavese» dell'Università degli Studi di Torino, tra i quali occorre segnalare un foglio manoscritto autografo con indicazioni sulle prose dell'ultima stagione, coincidente con gli anni della guerra (p. XXVI), e un dattiloscritto di *Torino del passato*, con firma, sottolineature, note e correzioni autografe (pp. 232-244).

Leonardo Zanchi

Carlo Greppi

Un uomo di poche parole. Storia di Lorenzo, che salvò Primo

Roma-Bari

Laterza

2023

ISBN 978-88-581-4890-7

«Scrupoli morali» è l'espressione con cui viene più volte interrogato il fisico statunitense padre dell'atomica, in quello che si candida a essere il film dell'anno, ovvero *Oppenheimer* di Christopher Nolan. È curioso osservare come, a tutt'altra latitudine, questi scrupoli abbiano scosso un muratore semianalfabeta nato e cresciuto a Fossano, nella provincia di Cuneo. Lorenzo Perrone, protagonista di questo volume dello storico Carlo Greppi, avrebbe confessato infatti all'amico Primo Levi di non aver più voglia di vivere, di averne abbastanza, «dopo aver visto questa minaccia della bomba atomica... Penso di aver visto tutto...» (p. 175). È solo un esempio di quello che si configura come il vero pregio dell'opera di Greppi, ovvero mostrare come le vicende del singolo individuo attraversino i nodi della grande storia e ne conservino i segni, i cui significati sono rintracciabili e codificabili solo penetrando il fitto intreccio tra sfera personale e dimensione collettiva. Questo è il proposito nobile della ricerca storica documentata e descritta in queste pagine, che pongono al centro un ultimo fra gli ultimi, una di quelle personalità facilmente sacrificabili nell'economia della storia, che invece viene fatta emergere, attraverso un'operazione pienamente rispondente a quell'indicazione di Walter Benjamin per cui «è compito ben più arduo onorare la memoria delle persone senza nome che non delle persone celebri. La costruzione storica è consacrata alla memoria di coloro che non hanno nome» (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, volume 1, sezione 3, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1974, p. 1241).

Come più volte ribadito dall'autore nel corso dell'opera, le fonti e i documenti su Lorenzo Perrone di cui siamo in possesso oggi sono veramente esigui e scarni; inoltre alcune delle piste intraprese dallo storico non hanno condotto ai dati sperati. Tuttavia, descrivere questi processi, anche se non produce un arricchimento dal punto di visto contenutistico, si rivela un'importante risorsa metodologica, che mostra la ricerca nel suo divenire e nella sua complessità, lontana dalla fissa rigidità dei manuali, che spesso rischiano di far apparire la dimensione storica come una materia data una volta per sempre. «Sarebbe molto bello fare la storia dei "Lorenzi"» si legge sull'edizione del 15 giugno 1963 del giornale «Il Popolo Fossanese» in un articolo che descrive un incontro di Primo Levi con la città (cfr. p. 70): se si tratta, come è probabile, di un desiderio utopico, si può dire però che, con questo volume, Carlo Greppi ha posto un tassello in questa direzione.

Capitolo dopo capitolo, le tracce si rivelano sufficienti per delineare un profilo di Lorenzo Perrone che, inevitabilmente, ha come perno l'incontro con Primo Levi avvenuto nel perimetro di Auschwitz, dove uno era lavoratore civile e l'altro deportato, sfruttato come schiavo. Il caso li vuole vicini, in cantiere, alle prese con un passaggio di attrezzi, quando al *murador* di Fossano scappa una frase in dialetto e da lì il riconoscimento: sono entrambi piemontesi. Da quel momento Lorenzo si adopera ogni giorno per far avere a Primo gli avanzi del suo rancio, gli dona una maglia, spedisce per lui una cartolina a casa per avvisare familiari e amici; «per tutto questo, non chiese né accettò alcun compenso, perché era buono e semplice, e non pensava che si dovesse fare il bene per un compenso» (Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Edizione commentata a cura di Alberto Cavaglian, Torino, Einaudi, 2012, p. 104).

Al ritorno da quell'esperienza, mentre uno non possiede gli strumenti per rielaborare quanto ha visto – «diceva Au-Schwiss, come Svizzera» (Greppi, *Un uomo di poche parole*, cit., p. 175) –

l'altro trova proprio nell'impegno della testimonianza la sua missione: «scrivendo trovavo breve pace e mi sentivo ridiventare uomo» (Primo Levi, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 2014, p. 143). Nel 1947 il chimico torinese spedisce a Fossano una copia della prima edizione di *Se questo è un uomo* e Lorenzo risponde ringraziando e dicendo che, quando gli si parla di Auschwitz, «il pelo si rattrissa» (Greppi, *Un uomo di poche parole*, cit., p. 196): un uomo puro e sinceramente buono come lui sembra non riprendersi più da quelle visioni e «mentre il suo amico Primo cercava caparbiamente il senso profondo della propria esistenza, lui perdeva irrimediabilmente quello della sua» (p. 186). Alcolizzato e disoccupato, nel dopoguerra, Lorenzo sembra proprio non voler più vivere: non sapeva forse verbalizzare quegli «scrupoli morali», ma di certo li sentiva fino in fondo. L'anno dopo, nel 1948, nasce Lisa, la prima figlia di Levi, a cui viene dato come secondo nome Lorenza. «Il piacere più grande del regalo che lei possa farmi per me è stato quello di averli messo il nome di Lisa Lorenza così porterà anche il mio nome ma spero ringraziando il Signore che non abbia da portare le mie sofferenze che ho portato nella mia vita» (p. 200), scrive Perrone in una commovente risposta al chimico torinese. Il rapporto di attenzioni e gratitudini nato all'interno del sistema concentrazionario continua: «poche parole», come mette in luce l'autore fin dal titolo, ma gesti significativi. Quello più estremo è Levi a compierlo; durante i funerali di Perrone nel 1952, indossa un maglioncino bianco che Greppi, quasi poeticamente, interpreta come un segno capace di condensare il senso che l'esistenza di Lorenzo ha avuto per Primo e, di riflesso, per noi che ne facciamo conoscenza oggi: «un ineludibile squarcio di luce, accecante, sul buio nero della storia del Novecento» (p. 218).

Anche Levi sembra dunque apprendere da Perrone il valore dei gesti, il fatto che alla fine contano le azioni, e le parole conviene dispensarle solo se estremamente necessario, al punto che, a proposito di un altro amico, Sandro Delmastro, scrive: «Oggi so che è un'impresa senza speranza rivestire un uomo di parole farlo rivivere in una pagina scritta» (Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 123).

Se Lorenzo Perrone non può rivivere nelle pagine scritte da Carlo Greppi, tuttavia può certamente ottenere il tardivo riconoscimento del valore delle proprie azioni e di quella genuina disponibilità a tendere una mano a chi si trovasse in situazioni di bisogno. Queste qualità, così rare e rischiose nell'universo concentrazionario, colpirono Levi indelebilmente e rappresentano forse uno degli sporadici casi per cui vale la pena togliere la congiunzione ipotetica dal titolo della sua opera più nota: “questo è un uomo”.

Giuseppe Marrone

Angela Guidotti

Pavese

Roma

Salerno Editrice

2023

ISBN 978-88-6973-707-7

Poeta, narratore, traduttore, collaboratore di Einaudi sin dagli esordi della casa editrice, Cesare Pavese è stato uno degli indiscussi protagonisti della storia letteraria del nostro Novecento. Nel suo ultimo volume, Angela Guidotti ne restituisce un accurato profilo, articolato in otto capitoli, dalla prima infanzia langarola al suicidio, consumatosi in una stanza dell'hotel Roma il 27 agosto 1950, e ancora agli anni successivi, seguendone nell'ultimo capitolo, *Pavese e la critica. Storia di un'alterna fortuna*, la complessa vicenda critica, dal lungo fraintendimento che ha visto prevalere «la lettura di un Pavese realista [...] almeno fino al 1960, trainata dall'uscita in quell'anno della biografia di Davide Lajolo» (p. 251) alla pionieristica stagione di studi inaugurata dal numero monografico della rivista «Sigma» dedicato a Pavese nel 1964, dall'inclemente quanto duratura stroncatura moraviana del Pavese 'decadente' alle indagini più recenti, testimonianza della durevole fertilità degli studi pavesiani.

Pavese cresce in una Torino in forte espansione industriale e demografica, segnata prima dalle contestazioni operaie del Biennio rosso, poi dall'ascesa del fascismo e dalle repressioni squadriste, la più nota delle quali – la strage di Torino – resterà viva nella memoria di Pavese e si rifletterà nella poesia *Una generazione*, confluita nella prima raccolta: *Lavorare stanca*. Fondamentali per la sua formazione sono gli anni trascorsi al liceo D'Azeglio e l'incontro con Augusto Monti, suo professore di italiano e latino e più tardi amico, autentico maestro di un'intera generazione di intellettuali torinesi riuniti per sua iniziativa nella «Confraternita» degli ex-studenti del liceo, della quale fecero parte tra gli altri Giulio Einaudi, Massimo Mila, Norberto Bobbio, Giulio Carlo Argan e soprattutto Leone Ginzburg, che introdurrà Pavese nell'ambiente della rivista «La Cultura», «dove esordisce come esperto di letteratura americana, pubblicando alcuni saggi, il primo dei quali [...] apparirà sul numero di novembre del 1930» (p. 26). Alla ricostruzione di questi anni è dedicato il primo capitolo, *Le Langhe e Torino. Città e campagna nel primo ventennio del Novecento*.

Il secondo capitolo, *L'età delle traduzioni e Lavorare stanca*, partendo dal periodo universitario, ripercorre la scoperta pavesiana dell'America e della sua letteratura – mediata tra l'altro dal fondamentale incontro con il musicista italoamericano Antonio Chiuminatto –, spingendosi fino all'esordio poetico. Laureatosi nel 1930 con una tesi su Walt Whitman, oltre che alla critica letteraria, Pavese si dedica alle traduzioni dall'inglese – tra queste, il suo capolavoro resta la traduzione del *Moby Dick* di Hermann Melville, che vede la luce nella «Biblioteca Europea» di Frassinelli –, un'attività che lo accompagna fino agli anni Quaranta, portandolo a occuparsi di autori come Sinclair Lewis, Sherwood Anderson e John Steinbeck. Parallelamente, «tra un saggio e una traduzione, tra supplenze a scuola e lezioni private, Pavese cerca di proseguire il proprio cammino di scrittore» (p. 46) e, dopo le prime prove giovanili, trovata una misura poetica nella poesia-racconto, con «lo sguardo rivolto soprattutto a Whitman e quindi alla necessità di coniugare il tono epico con il verso di ampio respiro» (p. 47), riunisce le proprie poesie in *Lavorare stanca*, pubblicato dalle edizioni della rivista «Solaria» nel 1936, quando è ormai al confino politico a Brancaleone Calabro, accusato di aver favorito gli scambi epistolari tra l'antifascista Bruno Maffi e Tina Pizzardo.

Dal confino all'inizio del diario. Il passaggio alla prosa si intitola il terzo capitolo: frutto dell'esperienza di Brancaleone, oltre al *Mestiere di vivere*, il diario che accompagnerà Pavese fino alla fine, in cui «esistenza e scrittura si saldano insieme» (p. 68), è infatti soprattutto il primo romanzo, *Il carcere*, scritto tra il novembre 1938 e l'aprile 1939, venato da una profonda traccia autobiografica e per molti versi opera già matura, «che vuole tradurre in letteratura il tentativo di superamento di una crisi interiore» (p. 94), giudicata però inadeguata per un esordio, che difatti arriva solo nel 1941 con il successivo *Paesi tuoi*, il romanzo col quale l'autore si consegna per la prima volta davvero all'attenzione di pubblico e critica. Sono anni caratterizzati da un'intensa tensione creativa, ma anche dalla preoccupazione di costruire la propria «immagine pubblica di romanziere» (p. 110), aprendo infatti solo a una parte delle opere ultimate le porte della pubblicazione.

Dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943 e il commissariamento dell'Einaudi, Pavese si ritira dalla sorella a Serralunga di Crea, dove si intensificano le riflessioni sui temi già cari del mito e del simbolo. Fortemente influenzato dall'esperienza di isolamento vissuta fino al termine del conflitto, sarà poi il romanzo *La casa in collina*, pubblicato insieme al *Carcere* nel novembre 1948, nel volume *Prima che il gallo canti*. Alla difficile parentesi bellica e alla crisi vissuta dall'autore, la cui traccia più evidente restano forse i 29 foglietti del «taccuino segreto», è dedicato il quarto capitolo, *La guerra e il ritiro in collina*.

Il quinto capitolo, *Un Pavese pubblico. Il dopoguerra e il "ritorno all'uomo"*, attraversa il periodo in cui più si intensifica l'attività creativa ed editoriale di Pavese, segnato dalla volontà di riprendere il lavoro interrotto dagli eventi bellici e al contempo di tentare la via dell'impegno, pur rivendicando sempre «la necessaria libertà del proprio mestiere» e «prendendo le distanze dall'idea dominante di intellettuale costretto entro una griglia troppo rigida quanto a finalità della scrittura» (pp. 144-145), prova ne saranno i *Dialoghi col compagno* apparsi su «l'Unità» tra il maggio e il luglio 1946 e il romanzo *Il compagno* (1947). Esce inoltre *Feria d'agosto*, comincia la collaborazione con Ernesto de Martino come condirettore dell'einaudiana «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» – esperienza quest'ultima cui Guidotti dedica il sesto capitolo del volume, *L'esperienza editoriale e l'impegno nella casa editrice Einaudi* –, sperimenta con Bianca Garufi la stesura di un romanzo a quattro mani, l'incompiuto *Fuoco grande*, e soprattutto nel 1947 dà alle stampe i *Dialoghi con Leucò*, il libro più caro a Pavese eppure nell'immediato il più frainteso e – eccettuata l'unica recensione positiva di Mario Untersteiner – il meno apprezzato; il libro, sottolinea Guidotti, in cui «è racchiuso [...] il senso della ricerca pavesiana sulla società umana, sul destino individuale, sulla memoria, sulla morte ed anche sul ruolo della poesia» (p. 236). All'analisi dei *Dialoghi*, al rapporto con Bianca Garufi prima e con l'attrice americana Constance Dowling poi, è dedicato il capitolo settimo, *L'angoscia privata. Nuovi incontri al femminile: verso l'epilogo tragico. Il libro definitivo: Dialoghi con Leucò*.

Nel 1949 Pavese pubblica *La bella estate*, nel quale confluiscono, oltre al romanzo che dà il titolo al volume, scritto tra il marzo e il maggio 1940 e inizialmente intitolato *La tenda, Il diavolo sulle colline*, scritto tra il giugno e l'ottobre 1948, e *Tra donne sole*, composto invece tra il marzo e il maggio dell'anno successivo, accomunati dal contesto temporale festivo, pur declinato in vario modo, e «dal tema della delusione, dello squallore, della morte» (p. 182). Il trittico si aggiudicherà il Premio Strega nel 1950, consacrando definitivamente Pavese come scrittore. Il 1950 è anche l'anno d'uscita dell'ultimo romanzo, *La luna e i falò*, in cui si condensano tutti i temi a lui cari, «in un connubio, forse solo qui raggiunto, tra mito, rito e Storia» (p. 197).

Pochi mesi più tardi, dopo l'ennesima delusione amorosa vissuta con Constance Dowling, alla quale dedica peraltro il suo ultimo «canzoniere», *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Pavese si toglie la vita. Ha così inizio, come si è detto in apertura, «la storia della critica pavesiana» con le sue «varie oscillazioni, vedendo prevalere ora il giudizio positivo, ora quello negativo, nei confronti dell'opera e della persona, dando talvolta l'impressione di rispondere a criteri di emotività piuttosto che di

oggettiva lettura» (p. 250). Chiusasi la stagione delle polemiche e dei giudizi faziosi, l'opera pavesiana, come dimostra il libro di Angela Guidotti, continua ininterrottamente a sollecitare riletture critiche nuove e originali interpretazioni.

Ugo Perolino

Giuseppe Lupo

La modernità malintesa

Venezia

Marsilio

2023

ISBN 9788829718191

In una dichiarazione recentemente rilanciata dalle reti di informazione Ignazio Visco, governatore della Banca di Italia, constata che «non c'è oggi nel paese una classe imprenditoriale come quella del Boom» (30 settembre 2023). Che cosa realmente abbia rappresentato nella storia italiana quel ceto imprenditoriale, quale fosse la sua cultura, sensibilità e progetti, e come avesse tentato di edificare una relazione non strumentale con i gruppi intellettuali, è il tema di questo libro di Giuseppe Lupo, *La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana*, un'indagine problematica e densa che unisce il rigore della ricerca storica agli umori polemici del pamphlet. *La modernità malintesa* è in primo luogo un testo di raccordo e sintesi di percorsi critici significativamente aperti, e *in progress*, attraverso i quali Lupo, studioso attento alle relazioni tra cultura e industria, prosegue un'operazione di rilettura dei valori della contemporaneità destinata ad aprire nuovi punti di osservazione sulla storia letteraria del Novecento. *La modernità malintesa* prosegue dunque e integra i precedenti saggi sulla letteratura olivettiana (Giuseppe Lupo, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, Comunità Editrice, 2016), e le fitte note critiche sulla reazione antimoderna dei letterati meridionali (*La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Rubbettino, 2021), nel quadro di una resistenza “antropologica” sobillata da modelli e identità renitenti al richiamo della modernizzazione. Su quelle ataviche diffidenze, sottolinea l'autore, si sono poi innestati sistemi ideologici e movimenti d'opinione estranei a una avanzata cultura d'impresa. «Desideriamo il potere e il denaro», scrive causticamente nella *Modernità malintesa*, «però non dimentichiamo l'anima pauperistica che c'è in noi – il nostro santo patrono è Francesco D'Assisi, il poverello di Dio – e questa contraddizione ha determinato quel sentimento di diffidenza che, durante il secolo della modernità industriale, ha reso malgradito il ceto borghese agli occhi delle componenti più radicali del mondo cattolico e di quello marxista, facendoci allontanare, per ragioni insite nella nostra tradizione culturale, dalla filosofia del lavoro come fonte di ricchezza economica e testimonianza del valore umano» (p. 162).

La prospettiva evocata riporta in primo piano l'eredità risorgimentale e la contraddittoria realizzazione del progetto unitario. Nel 1923, nel mezzo della drammatica dissoluzione dello Stato liberale Piero Gobetti scriveva che «l'equivoco fondamentale della nostra storia» consiste nel «disperato tentativo di diventare moderni restando letterati», e, aggiungeva, «con vanità non machiavellica di astuzia» (Piero Gobetti, *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, a cura di Ersilia Alessandrone Perona, Torino, Einaudi, 2008, p. 9). La debolezza della borghesia liberale – troppo simile, nei momenti chiave della sua storia, alla “razza padrona” di Eugenio Scalfari e Giuseppe Turani – ha certamente contribuito a rinforzare un argine antimoderno, senza riuscire ad alimentare un'opzione riformista. In anni più recenti, di fronte al saccheggio della spesa pubblica e delle privatizzazioni all'italiana, una imprenditoria prosperante nel mercato protetto delle commesse di Stato, incline, con la complicità della politica, a trasferire perdite e fallimenti sulla fiscalità generale, ha fatto spesso rimpiangere quella stagione del dopoguerra – il miracolo economico – di cui parlano Visco e lo stesso Lupo come di un momento ideale di convergenza tra iniziativa privata e destini collettivi. Nel secondo dopoguerra (ma con significative anticipazioni negli anni Trenta) l'industria italiana si è sforzata di sostanziare la narrazione del miracolo economico come straordinaria opportunità di uscire da una condizione di arretratezza finanziando una massa di *house organ* – riviste, rotocalchi, *fanzine* – e avvalendosi dell'esperienza

e della professionalità di intellettuali chiamati a costruire ponti tra la cultura umanistica e il mondo delle fabbriche. Si tratta di testate come la sinisgalliana «Civiltà delle macchine» o come «Il gatto selvaggio» (1955-1965), la rivista dell'Eni di Enrico Mattei diretta da Attilio Bertolucci e orientata «al racconto dei pozzi petroliferi in Medioriente o delle scoperte di nuovi giacimenti in Italia, delle pompe di benzina disseminate negli autogrill, lungo l'Autostrada del Sole in costruzione proprio in quegli anni» (pp. 107-8). Negli *house organ* aziendali si realizza un tentativo di fusione delle due culture superando antichi steccati, dentro la spinta a ricercare la collaborazione degli artisti e dei letterati agisce infatti, annota Lupo, «un progetto culturale assai ambizioso: quello di una committenza inedita, dove agli umanisti, senza che ne fossero pienamente consapevoli, veniva chiesto il compito di farsi portavoce del moderno, operando nel senso di una comunicazione che fosse anche contaminazione di piste culturali, di prospettive euristiche, di linguaggi» (p. 115). L'obiettivo coerente è saldare «la nozione di contemporaneo [...] con quella di classico» (ibid.), perché, per segnare un'epoca nuova della storia umana, il nuovo mondo creato dalla tecnologia ambisce a rivelarsi nella luce della seduzione e della bellezza, non solo dei consumi e dell'utilità. Se Corradino D'Ascanio non avesse inventato la Vespa, annota Lupo, «avremmo avuto di quel decennio un'altra percezione» (p. 150) e una diversa memoria.

Tuttavia, l'operazione non ha funzionato, o ha funzionato soltanto a metà. Nella poesia e nella narrativa del Novecento ha prevalso una visione in negativo del miracolo economico, centrata sugli effetti distruttivi indotti dalla trasformazione capitalistica sui modi di vita, le comunità, gli ambienti umani e naturali (Pasolini, Zanzotto). Anche la figura dell'imprenditore – con l'eccezione di Adriano Olivetti, scomparso del resto prima che il lungo dopoguerra entrasse nella sua fase discendente e conflittuale – non gode della simpatia degli scrittori e del pubblico. Basterebbe, a confermarlo, rileggere romanzi come *Il senatore* di Giancarlo Buzzi o *Il padrone* di Goffredo Parise, dove effetti di solitudine e follia si riverberano sul controllo totalizzante, biopolitico, che l'impresa esercita su ogni aspetto della vita dei dipendenti. Non è chiaro perché il personaggio del *tycoon* o del 'padrone' abbia sollecitato l'adozione di un registro parodico invece che di una narrazione tragica, privilegiando un punto di vista dal basso, umoristico e disforico.

Cesare De Michelis ha posto l'accento non sulla dialettica, ma sulla dura consistenza dell'ossimoro *Moderno Antimoderno*, in un libro essenziale recentemente ristampato da Marsilio (non a caso con prefazione di Giuseppe Lupo), ricordando come in quella letteratura ancora immersa nei ritmi della trasformazione industriale e del nuovo benessere la fabbrica potesse essere additata come «il feticcio di una modernità ostile all'uomo, il tempio di una nuova religione tecnocratica che annunciava catastrofi» (Cesare De Michelis, *Moderno Antimoderno*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 319). De Michelis, postilla Lupo, «individuava in un atteggiamento di antimodernità la risposta che la stragrande maggioranza degli intellettuali aveva dato al fenomeno dell'industrializzazione: antimodernità che andrebbe letta secondo una doppia chiave, come obbedienza a ragioni di partito e come avversione alla borghesia» (Giuseppe Lupo, *Prefazione a Moderno Antimoderno*, cit., p. 13). Non sono del tutto persuaso da questa spiegazione, che, per funzionare, deve essere sciolta nei suoi fattori costituenti. Il Partito comunista aveva conservato fino a un certo punto una matrice ideologica antiborghese, ma mai antiindustrialista. Questa fu, però, il segno distintivo della nuova sinistra dopo il Sessantotto (lavorare con lentezza, il rifiuto del lavoro di fabbrica), mentre il ragionamento sopra riportato si adatta genericamente alla storia degli intellettuali di sinistra, antimoderni in molti casi nell'adesione a un'ideologia che alle origini era stata profondamente ed entusiasticamente modernista per senso della storia (basterebbe riandare agli articoli del giovane Gramsci sull'operaio specializzato come "uomo nuovo", protesi tecnologica che guida la società verso il futuro). Il tradimento dei chierici, come lo vedeva e giudicava Julien Benda, comporta riserve mentali, cauti posizionamenti, doppie verità. Negli interminabili anni della crisi italiana, tra la fine del lungo dopoguerra e la catastrofe del sistema nel '92 (per l'Italia una data più significativa dell'89), un massimalismo di facciata è stato spesso furbamente declinato (la «vanità non machiavellica di astuzia» di cui parlava Gobetti) con un fondo compromissorio, ma senza alcuna vera apertura riformista.

Negli ultimi capitoli della *Modernità malintesa* il lettore viene bruscamente sbalzato nel mondo contemporaneo. Se l'Angelo della Storia, come vuole Benjamin, ha lo sguardo rivolto al passato, quello che vede oggi è un paesaggio di macerie rugginose, fabbriche dismesse, rovine industriali gravitanti nel vuoto urbano, mentre una o più generazioni sembrano condannate al postlavoro ed esposte all'acutizzarsi «di una condizione servile» (p. 323) senza che alcun progetto o disegno collettivo intervenga a illuminare una via d'uscita, una possibile prospettiva sul futuro: «ci troviamo in un presente – scrive Lupo – già abbondantemente provvisto di elementi destinati a fornire il ritratto di una civiltà a cui si stenta a dare un nome» (p. 321). Di fronte a questo vuoto assordante la letteratura può ricercare le ragioni morali e civili del suo lavoro, ma senza il sussidio di sistemi ideologici precostituiti, e senza tradire (ancora Benda) il suo statuto etico e conoscitivo. Il suo compito, oggi, sembra essere questo: descrivere, raccontare, scrutare il vuoto di senso, e in breve verbalizzare, trasferire in parole e frasi una «civiltà a cui si stenta a dare un nome» (*ibidem*).

Giuseppe Candela

Giorgio Manganelli

Altre concupiscenze

a cura di Salvatore Silvano Nigro

Milano

Adelphi

2022

ISBN 9788845936494

Giorgio Manganelli, oltre che grande scrittore, fu anche un sottile critico letterario. I suoi saggi più rappresentativi e più noti sono certamente quelli riuniti in *La letteratura come menzogna* (1967), ma Manganelli ne scrisse diversi altri, pubblicati su riviste e quotidiani: si tratta talvolta di pezzi brevissimi e fulminanti che ricordano le sue centurie, altre volte di pagine più distese e anche letterariamente elaborate. Il volume *Altre concupiscenze*, pubblicato da Adelphi nel 2022, presenta una raccolta di recensioni manganelliane a cura di Salvatore Silvano Nigro, e costituisce l'ideale continuazione del libro *Concupiscenza libraria* pubblicato nel 2020. Come scriveva Nigro nelle *Referenze e note critiche* a questo primo volume del 2020, l'operazione editoriale mirava a offrire al pubblico un «diario critico di uno scrittore, e autobiografia di un lettore che con raffinatezza retorica maneggiava le recensioni, intensamente scritte, come concisi saggi letterari per pagine di giornali» (p. 396), mostrando che il «Manganelli, collaboratore di quotidiani e di riviste di cultura, non era un recensore. Era uno scrittore di recensioni» (*ivi*). Queste parole valgono ancora pienamente per questa seconda raccolta.

Manganelli era un lettore onnivoro. Tra le recensioni riunite in *Altre concupiscenze* troviamo infatti scritti dedicati ad autori italiani (Dossi, Gadda, Landolfi, Calvino...), inglesi (Swift, Dickens, Yeats...) e americani (London, Salinger...), e a due maestri della letteratura novecentesca, anticipatori di molte tendenze del Postmoderno, quali Borges e Nabokov.

In particolare, *Altre concupiscenze* si articola in tre parti. Nella prima troviamo le vere e proprie recensioni, suddivise per autori trattati. Nella maggior parte dei casi sono raccolti più interventi su uno stesso autore: così tre recensioni sono dedicate a Swift e altrettante a Dickens, mentre per Savinio ne troviamo ben otto, quattro per Landolfi e Guido Ceronetti.

La seconda sezione del libro è intitolata *Riletture* e presenta quattro brevissimi scritti che si confrontano rispettivamente con Saroyan (*Che ve ne sembra dell'America?*), Evelyn Waugh (*Il caro estinto*), l'*Antologia di Spoon River* di Masters e *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi. La terza parte, *Miniature critiche*, prosegue sullo stesso modello, con brevi note sugli autori più disparati, tra i quali il Ramusio di *Navigazioni e viaggi*, l'Ovidio delle *Metamorfosi*, il *Decameron* di Boccaccio e poi Rabelais, Arbasino, Malerba, Tozzi, ancora Calvino e Nabokov e tanti altri.

Nell'appendice conclusiva sono infine raccolti due pezzi più ampi, il primo relativo alle *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber, pubblicate da Adelphi, il secondo sul Millennio Einaudi *Gli scaldi. Poesia cortese d'epoca vichinga*, un volume antologico curato dalla studiosa di letteratura scandinava Ludovica Koch; la scelta di porre questi testi in appendice è giustificata dall'eccentricità delle opere qui recensite.

A una sezione di *Referenze e note critiche*, nelle quali Nigro ricostruisce tutte le svariate fonti delle diverse recensioni, segue un saggio intitolato *Come in una «Mille e una notte» della letteratura critica*, dove lo studioso espone in breve l'idea che Manganelli ha della recensione, concepita come scrittura «futile», eccentrica, ma al contempo degna di trovare spazio tra i generi minori della letteratura.

Manganelli ha la capacità di descrivere la scrittura altrui in poche battute emblematiche, ed è capace di riassumere in giudizi rapidi e icastici la qualità dello stile degli autori che recensisce. Così *I viaggi di Gulliver* sono presentati come «una cronaca di sproporzioni» (p. 13), il diario americano di Charles Dickens è paragonato a «una sorta di romanzo, o forse un impasto di più romanzi, mostruosamente concotti e sbriciolati» (p. 21), il *Mistero di Edwin Drood* è per Manganelli un «romanzo non tanto troncato quanto frantumato, scheggiato» (p. 28). Carlo Dossi è definito «una delle divinità segrete della letteratura italiana [...], presenza assurda, come sarebbe un vulcano clandestino, un'orchestra da camera deportata nel deserto, l'elefante nell'armadio» (p. 35); lo Yeats di *The Tower* è tratteggiato come una «sorta di compagno spettrale che vien via via raccontando oscure favole, fascinose e occulte, mal comprensibili, palesamente assurde» (p. 43); Jack London è «un caso letterario, un disadattato cronico nella letteratura, anche un grafomane», che però ci ha lasciato «pagine di memorabile intensità» (p. 54).

Quando si confronta con le sue letture, Manganelli non di rado comunica al lettore anche la sua idea di scrittura e di letteratura: così, parlando dei libri degli altri, finisce per comporre un ritratto di sé. Leggere le recensioni di Manganelli non solo contribuisce ad illustrare le esperienze letterarie che sono oggetto delle riflessioni autoriali, ma di riflesso riverbera nuova luce anche sulla sua stessa opera e sul suo itinerario creativo. Tra gli autori più amati spicca il nome di Alberto Savinio, la cui «sintassi è lenta, articolata, e insieme singolarmente vitrea, leggera. Quell'uomo dai molti linguaggi scriveva un italiano assolutamente innaturale e perfettamente coerente. Una prosa filosofica, tra argomentata e dogmatica, di una enfasi trattenuta, da tardivo, angosciato neoclassico» (p. 60). Non è difficile intuire che qui Manganelli riflette anche sulla propria scrittura; di seguito infatti si legge: «La prosa di Savinio è dotta e oratoria; è sapientemente artificiale, un lavoro minuto, una maglia capace di inguainare, leggera e precisa, tutte le giunture dell'ispirazione, animale che l'uomo di lettere tiene in gran diffidenza» (*ibidem*). O ancora, quando analizza lo stile di Tommaso Landolfi, Manganelli scrive: «Talora la sua prosa si inasprisce di parole rare, sgarbatamente precise, vecchie in modo che direi marinresco, non dotto [...]; mi delizia, questa prosa, quando si finge casuale, distratta, giacché una delle squisitezze di Landolfi sta proprio in questo maneggiare sciatto, indifferente, il segno, la materia della decomposizione» (p. 115). Per molti aspetti, in entrambi i casi sembra che lo scrittore stia descrivendo opere come *Hilarotragoedia* e *Nuovo Commento*, sottolineando le affinità e i punti di analogia tra i suoi autori prediletti e la prosa «sgarbatamente precisa», ma al contempo «tra argomentata e dogmatica» dei suoi libri.

Uno dei testi più amati da Manganelli è poi *The real life of Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov, che lo scrittore italiano legge nella traduzione di Giovanni Fletzer, uscita per la prima volta nel 1948 per Bompiani e riedita nella collana «Tascabili» (la successiva traduzione Adelphi del 1992 è invece di Germana Cantoni De Rossi). La recensione è pubblicata per la prima volta nel «Corriere della Sera» del 4 settembre 1980. Manganelli vi rintraccia una corrispondenza con la propria opera; infatti condivide con Nabokov l'idea dell'inutilità dell'arte e la scelta di una scrittura elaborata, difficile e primariamente estetica: «Poiché Nabokov è interessato non tanto alla narrazione, quanto al programma, al disegno del romanzo, la sua macchina, dovremo in primo luogo occuparci di questa. Una definizione decorosa di questa macchina potrebbe essere: complicata ed inutile. I due aggettivi vanno goduti in coppia: infatti, non è impossibile, con un ragionevole spreco di talento, costruire una macchina complicata né mancano persone cui l'inutilità è una seconda natura. Ma qui il complicato e l'inutile si sposano, ed è un matrimonio insieme d'amore e di interesse; per amore, naturalmente, intendo piuttosto libidine che languore: niente "cuore"» (pp. 83-84). Il romanzo di Nabokov riflette sul significato della verità e sul senso della realtà, già alluse nel titolo, ma l'unica verità che svela il finale è che una verità non c'è, sicché tutto è inevitabile menzogna. La scrittura nabokoviana è dunque congeniale all'autore della *Letteratura come menzogna*, per i modi con cui il discorso narrativo gioca sulla mistificazione, privilegiando una costruzione artificiosa e ironica.

Non meno significativo è il contributo su Jorge Luis Borges. Dei due testi dedicati a Borges e raccolti in *Altre concupiscenze*, il secondo non è una recensione, ma un discorso commemorativo pubblicato il 16 giugno 1986 su «Il Messaggero» per la morte dello scrittore argentino, scomparso due giorni prima.

Queste due paginette su Borges non costituiscono solo un magnifico esempio di prosa d'arte, ma portano avanti anche una riflessione sull'idea di letteratura e sul rapporto tra la scrittura e il nulla, tra la parola e il silenzio. Ancora una volta, sembra quasi che Manganelli parli di un altro scrittore solo per raccontare di sé e dei suoi libri, specialmente quelli come *Nuovo commento* dov'è più forte il senso della «demolizione» della realtà. «L'opera di Borges fu tesa alla demolizione della figura retorica che diciamo realtà», scrive infatti Manganelli, per poi continuare: «fu, questo scrittore, una piaga sul volto della storia, una cicatrice tenuta deliberatamente aperta sul corpo mentitamente liscio della socialità quotidiana; suo compito fu questo appunto, dove signoreggiava la vanitosa e crudele ambizione delle certezze, riportare la quiete, l'ombra, e insieme l'angoscia dell'enigma; un'angoscia che va tollerata e amata sebbene sia connaturale alla struttura dell'enigma che non si dia né risposta né soluzione. [...] Borges operò per restituire alla letteratura il suo spazio specifico, fatale, che è per l'appunto il silenzio che circonda l'enigma, l'incantesimo che agisce in guise occulte tanto che il così detto scrittore non ne sa, non ne saprà mai nulla» (pp. 94-95).

Nel complesso il volume *Altre concupiscenze* risulta estremamente interessante per i lettori e per gli studiosi di Manganelli. Da un canto permette di conoscere meglio uno degli scrittori più vitali del secondo Novecento italiano indagandone le predilezioni e i giudizi critici, che tante volte riflettono la stessa idea di letteratura che emerge anche dalla sua opera inventiva; dall'altro in queste recensioni si ritrova quella tensione a una prosa controllata e «sapientemente artificiale» (per usare la formula ripresa dalla recensione a Savinio) che è la vera cifra dell'opera di Giorgio Manganelli.

Itala Tambasco

Pietro Milone

L'oltraggio di Pirandello e Dante. Dio, inconscio, fantasmi, poesia

Pesaro

Metauro

2023

ISBN 9788861562196

Il saggio *L'oltraggio di Pirandello e Dante. Dio, inconscio, fantasmi, poesia*, per la collana «Studi» della casa editrice Metauro, diretta da Corrado Donati, riordina le tracce della presenza di Dante nell'opera pirandelliana. Il fine di Pietro Milone è quello di rimarcare l'essenza di un legame molto più forte di quello finora rilevato da una critica che ascrive ad Alfredo Barbina ed Ettore Bonora gli unici due tentativi di un'interpretazione complessiva di questo rapporto che, pur tenendo conto della radicale distanza delle loro opere e dei loro rispettivi contesti storico-culturali, si consustanzia «nella loro identica geniale creatività» (p. 10).

Così, Milone chiarisce sin da subito la portata innovativa di uno studio, ammirevole per completezza d'informazione e strutturato in due parti ben distinte, ma complementari – un po' come *L'umorismo* spiegato nella lettera ad Ojetti – in cui all'ordito accademico prevalentemente storico-filologico ed estremamente rispettoso degli sviluppi cronologici, segue una seconda parte improntata a una più libera interpretazione psicologica ed estetica dell'opera pirandelliana.

Nella prima parte del volume, *Pirandello, Dante e l'oltre: il poeta e la fantasia*, l'indagine sapiente di Milone parte dalla ricostruzione dell'ancestrale rapporto di Pirandello con il sommo poeta.

Rovistando fra le prime prove di scrittura critica dello studente liceale, dei saggi «pochissimo noti» (p. 45) che l'autore ha il merito di 'stanare' dalle basilari, ma indispensabili ricognizioni di Scorrano (*Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, 1994) e Faustini (*Presenze dantesche*, 1996), si rileva come le riflessioni che orientano l'annosa questione della realtà storica de *La Beatrice del Dante*, mantengano agli occhi di Pirandello l'inconsistenza di «amante ideale» (p. 49) congiunta all'arte, fino agli ultimi anni della corrispondenza ormai eterea con Marta Abba.

Così, anche dell'acerbo *Il libro di Giobbe e La Divina Commedia* (pubblicato assieme ad altri *Inediti pirandelliani del periodo giovanile*, in «Rivista di studi pirandelliani», XI, 1993, pp. 65-81)

Milone riconosce il *fil rouge* che dispone una riflessione pirandelliana di più ampia portata sul problema morale dell'esistenza del male e della sofferenza degli innocenti «la cui presenza è di tale importanza nell'opera successiva» (p. 53); di conseguenza, si resiste difficoltà alla tentazione di coglierne le tracce nel tema della giustizia, che orienta la produzione giovanile di Pirandello su Dante. Della lunga e suggestiva ricognizione sugli scritti danteschi della maturità, certamente più noti, è degna di considerazione la capacità dello studioso di rilevare e amplificare la portata straordinaria del commento pirandelliano ai canti dei barattieri. *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante* che il memorabile studio di Bonora consegnò come contributo «insignificante» alla critica dantesca (*Pirandello saggista*, 1982, p. 99), rappresenta al contrario per Milone l'affioramento «di un vasto e incognito continente sommerso» (p. 65) la cui esplorazione getta nuova luce sulla rapporto fra Pirandello e i capitali giudizi di De Sanctis, Sannia, d'Ovidio e Parodi, ma, soprattutto, finisce per rilevare lo straordinario guizzo dell'agrigentino – scrittore travestito da filologo – che come sempre rimuove il drappo della superficie retorica per cogliere il significato più profondo del testo nel dramma biografico del Dante personaggio. Pirandello spiegherebbe così «l'indole triste del riso suscitato dalla commedia dei diavoli» (p. 88) in cui si riflette per Milone tutta la violenza del «trauma dell'oltraggio» posto a sostegno della sua raffinata analisi sul rapporto Croce-Pirandello e sul loro consolidato antagonismo teorico sull'arte.

La recensione a *La poesia di Dante* nel 1921 segna allora «il momento più importante di una nuova fase della riflessione teorica pirandelliana» (p. 110) che Milone ha il merito di riconoscere come «strettamente connessa alla sua attività drammaturgica» (*ibidem*), ravvisando in essa implicite e costanti allusioni all'essenza della sua rivoluzione teatrale che proprio nel 1921, con i *Sei personaggi in cerca d'autore*, si rivelava in tutta la sua portata mentre Croce – nella veste di ministro della pubblica istruzione – orchestrava le celebrazioni del sesto centenario dalla morte di Dante.

Nel volume di Milone trova così conferma l'idea che la *Commedia* abbia costituito (e costituisca) un terreno fertile per battaglie culturali che spesso hanno avuto poco a che fare con la mera ricerca su Dante, se è vero, come crediamo anche noi, che la bolgia dei barattieri rappresenti il campo su cui i due hanno giocato una partita di più ampia portata sul confronto fra ironia e umorismo: un punto vivo della riflessione estetica pirandelliana.

Se negli studi critici su Dante si rilevano in controluce gli intenti più reconditi di giustificare la produzione artistica del drammaturgo e dello scrittore, è alla presenza dell'Alighieri personaggio nell'opera creativa di Pirandello che occorre guardare per scoprire il suo vero rapporto con la poesia dantesca. Il mezzobusto nasuto riposto nella stanza di Bonaventura Camposoldani ne *Il guardaroba dell'eloquenza* diventa spia esemplare della paradigmatica dignità patriottica che aveva investito la letteratura dantesca in età risorgimentale. All'*habitus* nazionalistico dell'Alighieri, Milone – con Pirandello – oppone l'idea di un Dante strategicamente contrariato, sistemato lì a ricordare che invece egli non ha «vestito la sua *Commedia* in quel preconfezionato guardaroba dell'eloquenza» (p. 132). L'autore acuisce così il ruolo decisivo della novella quale anello della catena evolutiva dell'opera pirandelliana, già reso esplicito nella scelta di un titolo espressamente riferito alla nota riflessione teorica del suo *Umorismo*. Un'approfondita meditazione sulla presenza dantesca nel romanzo *Uno nessuno e centomila* e nel dramma *I giganti della montagna*, oltre che in *Quando si è qualcuno*, chiude così la prima parte del volume annettendo ai noti e già citati studi di Scorrano e Faustini, una più esaustiva analisi e ricostruzione delle tracce dantesche nell'arte pirandelliana. L'interpretazione complessiva di Milone riconosce nell'*oltre* il campo di indagine psicologica ed estetica in cui i personaggi (e assieme a loro l'autore) si inoltrano, stabilendo proprio al di là di questo confine «il rapporto più profondo, al netto delle ben più visibili differenze, tra l'opera di Pirandello e quella di Dante» (p. 211).

Sulla falsariga dell'*oltre* si staglia la seconda parte del testo di Pietro Milone che sceglie di partire da due scritti del 1935, *Quando manca la data di morte e Insomma la vita è finita*. A proposito di quest'ultimo, acutamente lo studioso analizza uno stato d'animo precipuo di Pirandello, e cioè la violenza dell'*esser gettato fuori* – fosse anche, affettuosamente, dal figlio Stefano, che ha la sola colpa di avere sottratto il padre alle sue occupazioni – dalla dimensione di quell'*oltre* così tenacemente ricercato. «È l'*oltre* di uno spirito, di un'anima, che vive la separazione traumatica, d'inaudita e brutale violenza, che lo fa improvvisamente precipitare sulla terra» (p. 231). Siamo a un punto cruciale dell'universo poetico pirandelliano: la dimensione dell'*oltre* – che, aggiungiamo, coincide con un'estensione 'altra', mentale, poetica – ha il potere di arricchire e amplificare il momento creativo. In tal modo esso diventa, sono parole di Pirandello, «atto istintivo, pura manifestazione della *sua* vita segreta e incontrollata». Acutamente chiosa Milone: si tratta del *trasumanar* dantesco nell'esperienza visionaria, cui si aggiunge un 'pensiero di Dio', a lungo dibattuto dalla critica pirandelliana, che si lascia racchiudere e condensare nella formula del *Dio di dentro* quale corrispettivo dell'arte creatrice. La fede – lungi dall'essere quella vagamente 'di maniera' del culto dei semplici, del pur provvidenziale abbandono nelle braccia di un Dio che si spera possa esistere almeno nei cuori di chi prega sapendo di essere ascoltato – si riveste qui di una valenza particolare, quale opera di carità indirizzata agli altri, «testimoniata con agonistica militanza e spirito ascetico di rinuncia all'*amor sui*» (p. 315). In rapporto al Dio di Dante, pertanto, appare giustapponibile la poetica umoristica nel momento in cui essa si declina nella dimensione

dell'infinito, o meglio del *non concludere* (formula che sa tanto di incommensurabile) e, ancora di più, nel teatro dei miti, dove l'autore sogna di trovare «il tutto nel nulla». Di qui un'esecuzione drammaturgica a carattere religioso, sulla falsariga di un 'mistero' moderno, di certo difficile per un pubblico borghese chiamato suo malgrado a fare una sorta di esercizio spirituale, ma senza dubbio comprensibile nel mito *Lazzaro* con il miracolo di Lucio, nome parlante che ammicca al monito *fiat lux* e a un Cristo che è *caritas*, amore; siamo agli antipodi, insomma, del caso del notaio Bobbio che i problemi della fede neanche se li pone e, nel momento in cui recita l'Avemaria alla Madonnina, guarisce da un atroce mal di denti salvo farseli cavare in seguito – nonostante il dolore gli sia passato – pur di non essere indotto a credere ai miracoli della fede. Bobbio è ferventemente ateo e credente alla rovescia, chiosa ancora Milone, nell'enucleare poi, più in generale, le novelle in cui Dio, la fede e i miracoli si stagliano nella narrazione che oscilla tra il comico e l'umoristico, non senza una virata nelle dimensioni alte e dense; queste ultime riteniamo di poterle condensare con sempre maggiore convinzione nell'immagine del *Dio di dentro* di cui ancora una volta è testimonianza emblematica Lucio di *Lazzaro*, quando «mette in comunicazione il microcosmo interiore di un individuo, altrimenti ridotto a chiusa monade, con il mondo esterno della natura e della storia circostanti, mediante il panismo di fusione alla natura e mediante l'amore di carità per gli altri» (p. 337). Solo in questo modo è possibile giungere a una *divina visione* che bene aveva già esemplificato Mattia Pascal una volta diventato Adriano Meis. La nota questione cristologica sottesa al nome 'altro' accomuna Dante a Pirandello in un punto esatto, e cioè nell'immagine del volto di Cristo, ovvero «del volto umano del Figlio in quello di Dio Padre» (p. 353). Sarà, infine, un nuovo oggetto d'amore, Marta Abba, novella Beatrice, in grado di trascendere non già l'amore terreno in quello divino *tout court*, ma l'aldiquà in un amore sì divino, ma nella fattispecie artistica, in grado di dipanare lo sconforto per la perdita di ogni ideale e di ogni fede nell'infinito che Pirandello, oltretutto, manifestò con tendenze autodistruttive. «L'amore per l'attrice che dà vita ai personaggi pirandelliani è il non plus ultra di un amore che fa coincidere divinamente il massimo del narcisismo, dell'amore di sé, con il massimo dell'amore per tutte le creature, in un'estasi che è anche follia divina dell'amore per gli altri» (p. 389).

Domenico Tenerelli

Ilaria Muoio
Capuana e il modernismo
 Ospedaletto (PI)
 Pacini Editore
 2023
 ISBN 979-12-5486-256-8

Per citare il titolo di una recente raccolta di saggi di Alessandro Baricco, il volume di Ilaria Muoio è letteralmente «*quel che stavamo cercando*» (e aspettando) da molto tempo. *Capuana e il modernismo* è infatti il primo studio organico e sistematico sull'ultimo Capuana, quello spesso ignorato o indebitamente sottovalutato da molti studiosi.

Frutto della rielaborazione e dello sviluppo della tesi di dottorato discussa all'Università di Pisa nel 2020 (*L'ultimo Capuana e la modernità letteraria*) e della risistemazione di alcuni saggi già editi, l'indagine di Muoio si contestualizza invero in una recente fioritura di attenti studi critici sull'autore siciliano. Si pensi, ad esempio, ai contributi di Edwige Comoy Fusaro, Lara Michelacci e Brian Zuccala, curatore della raccolta di saggi *Luigi Capuana. Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy* (Firenze, Firenze University Press, 2019) e autore di *A Self-Reflexive Verista. Metareference and Autofiction in Luigi Capuana's Narrative* (Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020), due volumi fondamentali per la rivalutazione e lo svecchiamento dell'opera capuaniana. Operazione, questa, definitivamente (e finalmente) messa a punto da Muoio nel suo saggio, in cui l'autrice approfondisce le ultime prove narrative di Capuana nell'ottica del modernismo. Un «ismo» che probabilmente non sarebbe piaciuto allo strenuo avversario delle etichette in letteratura (si veda la raccolta di saggi *Gli "ismi" contemporanei*, 1898), ma che è categoria critica necessaria per leggere lo sperimentalismo capuaniano primonovecentesco. Nell'interpretare l'ultimo Capuana alla luce delle forme e dei temi del modernismo italiano, codificati nell'ultimo ventennio da studiosi del calibro di Luperini, Tortora, Castellana e Donnarumma, Muoio si prefigge un duplice intento, la cui urgenza è ben evidenziata dal «Concilio militante» che chiude il volume e in cui l'autrice polemicamente «*domanda la parola*» a lettori e addetti ai lavori (*Domando la parola!* è l'accusatorio titolo di matrice zoliana di un articolo capuaniano del 1898): non solo spazzare via un'annosa e superficiale vulgata critica (Croce, Russo) che vede in Capuana un modesto scrittore verista vissuto all'ombra di Verga e mestamente involutosi col tempo, ma anche «sensibilizzare» sulla necessità di emanciparlo da un'immeritata condizione di marginalità nel canone letterario. Leggendo il volume, emerge come questi scopi siano stati brillantemente raggiunti. *Capuana e il modernismo* è infatti un saggio rigoroso e, soprattutto, convincente: nell'argomentazione, nella struttura e nelle tesi che l'autrice intende sostenere e dimostrare con l'ausilio di dati empirici, quasi applicando quel metodo positivo che per l'ultimo Capuana ha ormai del tutto perso efficacia epistemologica. L'analisi condotta da Muoio sulla produzione narrativa dello scrittore dal 1893-94 al 1915 (e oltre) non è infatti di taglio esclusivamente interpretativo, ma altresì narratologico e filologico. La scelta di adottare un approccio «scientifico» ai testi si rivela non solo riuscita, ma anche essenziale per corroborarne la lettura in chiave sperimentale e, per la maggior parte dei casi, appunto modernista.

L'utile periodizzazione storico-estetica proposta (p. 11) consente infatti di seguire l'evoluzione artistica di Capuana nel corso degli anni. Ad un primo Capuana, fondatore, teorico e punta di diamante (con Verga) del verismo, segue dopo il 1893-94 – anno della cosiddetta «cesura» con le raccolte di novelle *Appassionate* e *Paesane* (pp. 25-29) – un autore profondamente mutato nelle scelte tematiche, estetiche e stilistiche. Lo «stallo creativo» (p. 30) di un triennio che precede la

raccolta *Fausto Bragia e altre novelle* (1897) è infatti sintomatico di una maturata presa d'atto dell'inefficacia del metodo naturalista e di una profonda riflessione sulla necessità fisiologica di ripensare e superare, di fatto, la propria stessa arte. In questo senso la forma estetica individuata da Capuana come più consona a rappresentare il moderno è la novella, «una forma più immediata, più flessibile, idonea a mettere in luce singoli frammenti, anche bizzarri e insignificanti, di realtà. Una forma che spazzi via l'idea della totalità, ma che al tempo stesso salvaguardi il racconto, senza mai intaccare l'integrità della struttura» (p. 86). Non è un caso che se si esclude *La sfinge* (1897), sulla cui natura di «romanzo, racconto o novella» (per citare il titolo di un articolo pirandelliano di quell'anno) si è tuttora dubbiosi (pp. 59-64), i romanzi pubblicati da Capuana nell'ultimo ventennio (più due) di vita siano soltanto *Il Marchese di Roccaverdina* (1901) e *Rassegnazione* (1907), entrambi frutto di una lenta e sofferta elaborazione che solo nel primo caso porta ad esiti pienamente convincenti e prossimi al modernismo (pp. 131-146).

Risultati di questo tipo vengono individuati da Muoio nel decennio 1901-1911, quello che segue la «transizione postverista» (1897-1900) in cui le soluzioni tematiche e formali sono ancora troppo legate alla tradizione per poter parlare di un Capuana del tutto cosciente del moderno. La messa in luce nelle raccolte di questi anni dei caratteri propri del «personaggio uomo» (pp. 37-69) di marca debenedettiana, unitamente ad alcuni episodi di narrazione autodiegetica (e inattendibile) o tematiche tipiche della «banale realtà quotidiana» (p. 81), sono tuttavia spie di un'evoluzione in atto e preparano il lettore all'ampio capitolo (pp. 85-130) della «svolta paleomodernista».

Paleomodernismo dunque, dacché, sulla scia di Frank Kermode, «soluzioni appieno novecentesche convivono e coesistono con strutture ancora ottocentesche» (p. 9): una nozione critica già adottata da Riccardo Castellana per *Il fu Mattia Pascal* (1904) in *Finzione e memoria. Pirandello modernista* (Napoli, Liguori Editore, 2018) e recuperata da Muoio per interpretare il Capuana del primo decennio (più uno) del secolo. Gli apici di questa stagione sono da rintracciare nella «serie di narrazioni del dottor Maggioli» (pp. 106-120) – *Il Decameroncino* (1901) e *La voluttà di creare* (1911) – e in *Coscienze* (1905), volume dal titolo pirandelliano e l'unico per cui proprio il Pirandello recensore, spesso più o meno velatamente critico dei lavori del Maestro, non ebbe alcunché da ridire, intuendo come la strada percorsa verso «un'arte della scissione e dell'alienazione» (p. 101) in un mondo governato dal relativismo e dal caso, fosse la medesima che aveva da poco intrapreso anche lui.

La terza e ultima parte del volume, «Capuana ultimo e postumo» (pp. 147-182), approfondisce l'estrema stagione novellistica dello scrittore – segnata dal sentimento della fine e dalle costanti pressioni editoriali – e le quattro raccolte pubblicate dopo la sua morte, sopraggiunta il 29 novembre 1915. Se nel primo capitolo (pp. 149-160) Muoio rileva effettivamente quell'involuzione dell'arte capuaniana che tanta critica ha superficialmente retrodatato di almeno un quindicennio, tutelando soltanto qualche sparuto «ultimo bagliore dell'ingegno» in *Eh! La vita...* del 1913 (p. 156); nel secondo (pp. 161-182) indaga con il consueto rigore filologico i numerosi e più che probabili interventi di Adelaide Bernardini, scrittrice, poetessa e vedova di Capuana, sulle opere postume del defunto marito, spesso date alle stampe per esigenze commerciali o per mero opportunismo: è ad esempio il caso di *Riaverti...* del 1920, raccolta in cui viene riproposta una delle rare novelle belliche di Capuana in una redazione inspiegabilmente mutata «per sostituzione ed espunzione» (p. 173).

In appendice si trova la sezione per cui l'autrice ha probabilmente speso la maggior parte del tempo e della fatica. La «Bibliografia delle novelle di Luigi Capuana riveduta e aggiornata» (pp. 183-211) è infatti un corposo adeguamento – probabilmente non ancora definitivo, come Muoio si premura di avvertire – delle datate bibliografie di Navarra (1968) e Raya (1969). Che per gli studiosi di Capuana questi due contributi, sebbene capitali, fossero inevitabilmente parziali, era assodato, ma sorprende scoprire quante novelle mai segnalate siano state rintracciate durante lo spoglio sistematico di riviste e periodici a cui Capuana collaborò e soprattutto quante redazioni precedano

l'ultima volontà autoriale delle raccolte, segno di una pratica riscontrabile anche nell'altro maestro della novella moderna, il già citato Pirandello.

In definitiva, *Capuana e il modernismo* di Ilaria Muoio potrebbe presto assumere nella storia della critica sullo scrittore un'importanza prossima al classico *Capuana e il naturalismo* di Carlo A. Madrignani (Bari, Laterza, 1970), a cui scopertamente si ispira nel titolo, ma con cui dialoga «in un rapporto di continuità e di rottura» (p. 8). Se quest'ultimo si erge come insuperata monografia sul primo Capuana verista, mappandone la poetica, l'estetica e le fonti; il volume di Muoio può a ragione considerarsene la naturale continuazione, l'evoluzione in una chiave ermeneutica figlia dei moderni strumenti della ricerca. Con la speranza che il pur esaustivo studio sia solo il punto di partenza per una legittima e obbligata rilettura di un autore la cui arte primonovecentesca, sperimentale e modernista, è stata per troppo tempo misconosciuta e mistificata.

Lorenzo Moscardini

Massimo Natale

Il canto delle idee. Leopardi fra «Pensiero dominante» e «Aspasia»

Presentazione di Alberto Folini, con una nota di Gilberto Lonardi

Venezia

Marsilio

2009

ISBN 978-88-317-9837-2

Del rapporto di Leopardi con gli antichi (e gli antichissimi) colpisce, tra i vari aspetti, la sua profonda intimità; il fatto, cioè, che esso tende a non rimanere sulla superficie delle periodizzazioni storiche o delle affinità filosofiche, ma a influenzare lo stesso farsi della scrittura leopardiana. Così, una parola dei *Canti*, un rapido riferimento zibaldoniano, una situazione narrativa delle *Operette* bastano talvolta a riattivare, nella mente del lettore, un'immagine antica; immagine che a sua volta è magari testimonianza di un lungo e sotterraneo corpo a corpo di Leopardi con un autore che, in qualche modo, ha suscitato il suo interesse.

Questa tensione è ben restituita dal libro di Massimo Natale, uno degli scopi del quale è proprio fare luce su alcuni degli incontri in questione. Quello con Platone, innanzitutto, la cui influenza sull'opera leopardiana è stata studiata, negli ultimi anni, secondo diverse prospettive critiche: tra i vari lavori, si veda almeno Franco D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, pubblicato lo stesso anno del *Canto delle idee*.

Quello di Leopardi è un Platone accolto e respinto al tempo stesso: respinto soprattutto per l'ormai insostenibile teoria delle «idee preesistenti alle cose, esistenti per se, eterne, necessarie, indipendenti e dalle cose e da Dio» (*Zib.* 1712), così come per la sua postuma trasformazione in «figura-schermo e ottimo supporto per le verità spiritualistiche predicate dal cristianesimo» (p. 21). Leggendo il libro di Natale, però, l'impressione è che sia la fascinazione nei confronti di Platone, infine, a prevalere.

Ecco allora delinearsi il profilo di uno scrittore le cui parole hanno un immenso potere immaginifico e mitopoietico; un autore capace di maneggiare al tempo stesso la filosofia e la poesia, la poesia e la prosa (cfr. *Zib.* 3245), il registro comico e quello tragico, «un antico» che è però giunto «all'ultimo fondo dell'astrazione» (*Zib.* 1713). Platone sembra insomma essere, nell'immaginario leopardiano, una figura liminare: lo stesso smantellamento della sua filosofia, allora, non potrà avvenire senza dolore, in quanto ad andare in frantumi è anche la pienezza insita nel suo sistema; la canzone *Alla sua donna* risente proprio di questo contrasto.

L'opera leopardiana, d'altronde, anche in virtù delle profonde letture del 1823 (in vista di un progetto di traduzioni poi abortito), accoglie diverse reminiscenze platoniche. Sicché nella *Storia del genere umano*, ad esempio, compare il mito di Atlantide, narrato nel *Timeo* e nel *Crizia*, come anche quello della duplice forma di Afrodite (e di Eros) di cui parla Pausania nel *Simposio* – che nell'operetta sarà rimodulato nella distinzione tra Amore «figliuolo di Venere Celeste» e il suo «fantasma» (Giacomo Leopardi, *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, p. 35). Va altresì notato che non di rado (e soprattutto in prosa) la ripresa è parodica: si veda il caso degli dèi che, nella *Storia*, si mostrano preoccupati del fatto che gli uomini, qualora andassero incontro all'estinzione, non potrebbero più omaggiarli; episodio che ricorda quello narrato da Aristofane nel *Simposio*, dove gli dèi decidono di non annientare la stirpe umana (pur rea di aver peccato di ὕβρις) in quanto così facendo verrebbero meno anche gli onori loro tributati.

La presenza di Platone, d'altronde, non si limita certo alle sole *Operette*; la sua eco, al contrario, si diffonde anche altrove, dallo *Zibaldone* ai *Canti*. In questa direzione, va segnalata almeno la

reminiscenza del *Fedro* proposta da Gilberto Lonardi – e accolta da Natale – per il finale del *Canto notturno*, dove l'estremo desiderio del pastore, che vorrebbe trasformarsi in uccello, sembra davvero riecheggiare il mito dell'anima alata che si innalza alla contemplazione della verità. Si tratta di un riferimento probabilmente da incrociare – nota ancora Natale – con il *René* di Chateaubriand, grazie al quale balugina anche l'aspetto sensuale della metamorfosi vagheggiata dall'io lirico del *Canto notturno*. Non stupisce, d'altronde, che «in un canto come quello del pastore leopardiano, dominato dalla ricerca di mimesi di un'oralità arcaica e popolare» (p. 48) sia proprio il *Fedro* ad essere riecheggiato: dialogo nel quale compare, insieme al mito dell'anima, quello di Theuth, dove è l'invenzione della scrittura ad essere messa sotto accusa da parte di Socrate. A questo proposito – sia qui detto soltanto per inciso – risulta di grande interesse anche quanto scritto più in generale da Natale riguardo alla fascinazione di Leopardi per le forme e le parole della lingua greca, che sono talvolta riguadagnate all'italiano (specialmente negli ultimi canti) grazie alla tradizione poetica medievale – Dante e Petrarca *in primis*, esempi rispettivamente di sublime e familiarità.

Di Platone (e del suo stile), peraltro, discuteva già in antichità l'autore del trattatello Περὶ ὕψους, opera che Leopardi teneva in gran conto, se si considera il suo tentativo di darne una traduzione. Anche alla luce del trattatello, Natale propone di leggere alcune caratteristiche formali del *Pensiero dominante*, quali il suo ritmo «tendente a frangersi e insieme [...] incline alla concitazione» (p. 63), caratterizzato cioè da quella rapidità stilistica sulla quale Leopardi ragiona, citando proprio il Περὶ ὕψους, in *Zib.* 24; oppure l'abbondanza delle frasi interrogative, di cui pure è questione nel trattatello (capitolo XVIII); così come l'uso reiterato dell'asindeto (capitolo XIX), che è particolarmente visibile nell'incipit del canto leopardiano, con quella sequenza di attributi che qualificano il pensiero amoroso, accostati gli uni agli altri senza verbo reggente: «Dolcissimo, possente/Dominator di mia profonda mente;/Terribile, ma caro/Dono del ciel; consorte/Ai lúgubri miei giorni,/Pensier che innanzi a me sì spesso torni» (*Il pensiero dominante*, vv. 1-6).

Da questo caso di studio, inoltre, viene un'indicazione metodologica: e cioè che al Περὶ ὕψους bisogna guardare «sempre meno in termini di sola poetica e sempre più in termini anche attuativi, al modo cioè in cui l'intento sublime, chiamiamolo così, di Leopardi si scarica sul testo e in esso si inverte» (p. 75). Di qui l'interesse leopardiano, oltre che per il Burke della *Philosophical Enquiry*, per quei testi che si configurano come modelli di sublime in atto: primo tra tutti, ovviamente, la Bibbia. In particolare Natale si sofferma, oltre che sul *Liber Job*, sul salmo XLVI, da Leopardi tradotto in sette lingue nel 1816, con il fratello Carlo: Giacomo si occupò della versione greca, di quella italiana e delle due latine. In questo caso, è soprattutto la caratterizzazione di Dio a radicarsi nell'immaginario leopardiano: un dominatore grande e terribile, potente e inesorabile, i cui attributi (e le cui parole) saranno, anni dopo, rivolti al pensiero amoroso, che signoreggia sul cuore della voce poetica – anche al titolo del canto in questione, peraltro, Natale dedica alcune osservazioni, sottolineando come esso non verta su Eros ma sulla «*vis* teoretico-contemplativa del *pensiero in sé*» (p. 73).

L'illusione amorosa, tuttavia, è destinata a spegnersi definitivamente in *Aspasia*; poesia dietro la quale si nasconde, di nuovo, l'ombra di Platone. Non solo, infatti, la seconda moglie di Pericle è evocata nel *Menesseno*; ma è ivi circondata da un'aura di ambiguità (recepita da Leopardi in *Zib.* 2665), in quanto Menesseno, di fronte alle dichiarazioni lusinghiere di Socrate, si pone in un atteggiamento decisamente dubbioso, quasi fosse scettico della stessa consistenza della figura di Aspasia. Ecco allora che sembra davvero necessario «ridimensionare con buona decisione [...] la portata soprattutto autobiografica che si è a lungo attribuita a questo luogo leopardiano» (p. 129), dove non è soltanto questione, dunque, dell'amore infelice per Fanny Targioni Tozzetti, ma è la stessa funzione mediante dell'elemento femminile ad essere messa in discussione. Un punto d'arrivo, insomma, che ha alle spalle una lunga trafila di testi quali la *Satira di Simonide sopra le donne*, tradotta nel 1823 in endecasillabi sdruciolli, o la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei*

Sillografi, dove, tra le varie macchine, ne è presentata una «disposta a fare gli uffici di una donna conforme a quella immaginata» (Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 69). Va altresì notato che l'appellativo di «cara larva» attribuito da Leopardi ad Aspasia (v. 73) non può non richiamare alla mente le «maravigliose larve» (Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 18) della *Storia del genere umano*.

Resta almeno da segnalare la presenza, in *Aspasia*, di Epitteto, cui pure Natale dedica belle pagine. Leopardi, infatti, lesse l'*Encheiridion* tra novembre 1822 e aprile 1823, traducendolo poi nel 1825 a Bologna; si tratta, d'altronde, di un incontro che lasciò diverse tracce nell'opera leopardiana, dallo *Zibaldone* ai *Disegni letterari*. Senonché Leopardi legge Epitteto a suo modo, come si vede nel *Preambolo del volgarizzatore*, dove la tranquillità d'animo professata nel *Manuale* viene definita piuttosto «freddezza d'animo, e noncuranza, o vogliasi indifferenza» (Giacomo Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, edizione critica di F. D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012, p. 293). Questa interpretazione non può non riflettersi sul canto di Aspasia. Qui, infatti, se da una parte Leopardi mostra di avere ben presenti i fondamenti della filosofia di Epitteto, quali non soltanto la dialettica tra libertà e schiavitù, ma anche la necessità di impegnarsi in una sorta di eziologia delle passioni in modo da non addossare ad altri le colpe dei propri mali (*Aspasia*, vv. 46-48: «Alfin l'errore e gli scambiati oggetti/Conoscendo, s'adira; e spesso incolpa/La donna a torto [...]»), si nota tuttavia una certa riottosità nell'accogliere in tutto e per tutto i precetti del *Manuale*. Così, nel finale del canto, più malinconico che realmente atarassico, il sorriso dell'io lirico può essere letto come «estremo tentativo di nascondere quel nodo di desiderio che fatica a estinguersi, di rendere credibile la propria autorappresentazione alla maniera di un saggio stoico» (p. 152). Questa impressione, d'altronde, è rafforzata dal fatto che dopo *Aspasia*, sia nello *Zibaldone* che nelle ultime poesie, Leopardi giungerà ad accusare la natura (e non l'uomo) del male che pervade l'universo (cfr. *Ginestra*, vv. 111-25).

Nel finale del libro dei *Canti*, c'è però un'eccezione: si tratta della foglia dell'*Imitazione*, e cioè un elemento naturale che, non essendo vittima dell'azione logorante del pensiero (come la «greggia» del *Canto notturno*), riesce ad accettare con serenità la natura delle cose e quindi anche la propria morte, che le si presenta in forma di caduta inesorabile e però non priva di una qualche eleganza e leggerezza. Che sia dunque anche in virtù degli insegnamenti di Epitteto – si chiede Natale e noi con lui – che in questa breve versione compare, a differenza che nel francese di Arnault, l'avverbio “naturalmente”? «Vo dove ogni altra cosa,/dove naturalmente/va la foglia di rosa,/e la foglia d'alloro» (*Imitazione*, vv. 10-14).

Alba Castello

Marina Paino

Concordanze liriche. Studi sulla poesia italiana del Novecento

Venezia

Marsilio Editore

2022

ISBN 9788829714940

Il volume di Marina Paino propone un prezioso itinerario critico attraverso alcune delle più rilevanti voci del Novecento lirico italiano. Le tappe di questo percorso, condotto all'insegna di una costante interrogazione del testo e di un ininterrotto ascolto della parola poetica, sono tenute insieme da quella che la studiosa, nella *Premessa* al suo lavoro, definisce «l'opportunità concordanziale» (p. 7). L'analisi delle concordanze, infatti, rappresenta non solo la fruttuosa metodologia d'indagine perseguita, ma costituisce anche una proficua prospettiva per porre in dialogo componimenti apparentemente distanti e tra i quali la presenza di precisi rimandi lessicali stabilisce «armoniche consonanze» (*ibidem*).

Ad apertura è significativamente collocato un saggio di taglio tematico e trasversale sulla rappresentazione di «soglie, limiti, muri e confini nella lirica italiana del XX secolo» (p. 8). Già questo primo studio affida all'analisi delle concordanze i «mirati pedinamenti delle parole all'interno dei versi» (p. 7). L'esame delle ricorrenze dei singoli lemmi offre una finestra di osservazione privilegiata sul testo e sulle intricate maglie semantiche che legano insieme i versi. Un siffatto spoglio della poesia del Novecento non può che prendere avvio dall'opera di Guido Gozzano, continuamente proiettata sull'inattinguibile e sul liminare. Proprio *Alle soglie*, d'altronde, è intitolata una sezione de *I colloqui*, in cui il confine per eccellenza, quello che separa la vita dalla morte, rappresenta un limite corteggiato e vagheggiato al contempo. Le *soglie* si legano al desiderio e all'attesa del loro salvifico superamento nella poesia di Clemente Rebora, espressione – come mostra Paino – della ricerca di una dimensione che «solo Amore e luce ha per confine». Anche nell'Ungaretti maturo del *Dolore* l'idea del *limen* assume *in absentia* un ruolo centrale, a prevalere è infatti proprio l'assenza di ogni limite evidenziata – come nota l'autrice – dalla proliferazione della parola «infinito». Nei versi di Eugenio Montale, in cui le molteplici rappresentazioni della *soglia* sono esibite già nei titoli, alla negazione del limite è riservato un ruolo di rilievo, così *Potessi almeno costringere* si chiude proprio con «Non ho limite», riferito alle stesse parole del poeta. Lo studio di Paino rivela la ricchezza semantica di cui il concetto di *limen* si fa portatore approfondendone la particolare e ricorrente declinazione nell'immagine del «muro». L'analisi delle concordanze permette di accostare al *muro* montaliano le innumerevoli raffigurazioni poetiche che di esso sono ravvisabili in Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli, Franco Fortini e Giorgio Caproni, in cui il sintagma – di chiara memoria dantesca – assume oramai una valenza tutta metafisica. Ma è con la perlustrazione delle frontiere di Vittorio Sereni, geografiche e foriere ancora una volta di rimandi letterari, e dei *limes* di Mario Luzi, quelli propri dell'essere umano («Gli uomini che riposano nel loro limite»), e quelli «della sofferenza», come recitano alcuni versi di *Al fuoco della controversia*, che si chiude questa prima tappa del percorso tracciato.

Se il saggio iniziale predilige un approccio trasversale e pone in dialogo autori e opere diverse, quelli successivi, pur non rinunciando mai alla declinazione intertestuale del discorso critico, offrono affondi di volta in volta centrati su un poeta diverso. *Trait d'union* dell'intero volume resta il metodo concordanziale, del quale la studiosa si serve per interrogare i testi. Ciascuno dei sette capitoli di cui il libro si compone è dedicato a una diversa voce del canone lirico del Novecento e,

secondo una disposizione in distici, è articolato in due studi che propongono affondi sullo stesso poeta.

Il primo autore preso in esame è Camillo Sbarbaro. In *L'aridità e i sensi ritrovati* a essere pedinate sono le ricorrenze lessicali connesse alla sensorialità. Il saggio dimostra come, in una sorta di paradosso, proprio l'autore dai «sensi vuoti» (come Sbarbaro si definisce in *Adesso che placata è la lussuria*, in *Pianissimo*) accorda alla sfera sensoriale un ruolo centrale. Lo spoglio della produzione sbarbariana, dalle giovanili *Resine* fino a *Rimanenze*, mostra infatti come accanto all'impassibilità e alla «non vita» la parola poetica, destinata a cristallizzarsi nel silenzio, («In fondo a questa strada è il silenzio», *Trucioli*) sia impregnata di ripetuti segnali di vita e partecipazione di cui sono evidente manifesto le frequenti occorrenze lessicali legate alla vista, all'udito, al tatto, al gusto e all'odorato.

Alla raccolta *Pianissimo* e al suo travagliato epilogo è dedicato il secondo saggio sbarbariano. Qui l'analisi si arricchisce di una prospettiva più specificamente filologica che permette di vagliare la genesi e l'evoluzione della parola poetica attraverso le diverse redazioni testuali. Le varianti prese in esame vengono interrogate criticamente e ricondotte al *sistema* dell'opera. Servendosi di questo approccio Paino mostra come all'evoluzione del testo si accompagni una crescita di consapevolezza da parte del poeta e il graduale affinamento del suo messaggio.

La prospettiva intertestuale amplia il suo respiro nel capitolo dedicato a Clemente Rebora che aggiunge una tessera preziosa agli studi sull'opera dell'autore dei *Frammenti lirici* mettendone in luce il «petrarchismo nascosto [...], non ammesso, tenuto a margine» (p. 68). Paino si serve delle consonanze per rileggere alla luce del *Canzoniere* il sofferto cammino reboriano. La Lidia cantata dal poeta novecentesco veste così i panni di una Laura moderna – come dimostra la studiosa con costanti raffronti testuali – e si erge a suggello del «recupero di stampo petrarchesco del colpevole amore per la sua lucciola “perversa e pura”» (p. 77). E proprio sulle tracce dei modelli del primo e del secondo Rebora è condotto il successivo studio, *L'oltre e la memoria di una vocazione “antica”*, in cui oggetto dell'analisi è proprio la ricostruzione dell'originale tessitura di letture alla base della maturazione poetica dell'autore. «I testi della sua formazione cominciano così a parlargli [...] e a farsi progressivamente interpreti della chiamata, guide e strumenti del suo percorso spirituale» (p. 84) – scrive Paino – e Leopardi, Wagner, Nietzsche e altri diventano i «cattivi maestri da cui trarre comunque buoni insegnamenti» (p. 87).

L'approccio trasversale e di stampo tematico che apre il volume ritorna nel capitolo dedicato a Umberto Saba. Il primo dei due studi, incentrato sul *topos* della malattia, offre l'occasione di accostare al poeta triestino un'altra voce del Novecento letterario, quella di Guido Gozzano. Con una serrata argomentazione che scandaglia il vocabolario poetico di entrambi gli autori, il saggio dimostra come a una «verbalizzazione della malattia» (p. 102) non sempre esibita faccia da contraltare la messa a punto di una poetica di fuga del male, concretizzata nel sogno di una dimensione alternativa, nel caso di Gozzano, o nella nevrotica identificazione con figure gaie e leggere, nel caso di Saba.

Sulla «personale mitografia esistenziale e poetica» dell'autore del *Canzoniere* è incentrato il lavoro intitolato non a caso *Ulisse, il mare e le vele*. La studiosa dimostra come il mito odisseo e le immagini marine a esso connesse vengano sistematicamente reinterpretati e risemantizzati da Saba e, come per altri autori del Novecento (tra i quali non ultimo Giorgio Caproni), declinati in un'accezione originale.

Se questa analisi comporta un attraversamento ad ampio raggio della produzione sabiana, un'operazione differente impone il primo studio su Montale, *Nota su Adelheit*. Con esso Marina Paino si concentra sull'ultima stagione poetica dell'autore seguendo le tracce di una delle rappresentazioni del *tu* femminile. Attraverso inedite testimonianze, portando alla luce taciuti spunti biografici (come l'incontro con Adelaide Bellingardi) e passando in rassegna suggestive trafilie variantistiche, la disamina arricchisce di nuove sfaccettature semantiche la musa 'diamantina'. Lo

strumento della concordanza è essenziale anche in *L'io lirico e l'uomo altro*. L'analisi delle occorrenze permette di realizzare un «sondaggio lessicalmente fondato» (p. 148) su quell'«altro» che tanta parte ha nell'opera di Eugenio Montale, mostrando le diverse declinazioni cui esso è sottoposto nel corso della sua produzione.

Un'attenzione al lessico muove anche gli studi sull'opera di Salvatore Quasimodo. Se in *Risillabare il canto* la riflessione su un lemma chiave della produzione dell'autore, come «parola», permette di districare nodi semantici profondi della sua poetica; il pedinamento di termini quali «occhio», «vista», «vedere», «guardare», in *L'occhio del poeta*, contribuisce a mostrare la centralità della dimensione visiva nella produzione dell'autore.

I versi di *La Barca* di Mario Luzi sono invece indagati alla luce dell'inquieta vicenda editoriale e variantistica, ponendo in risalto la stretta correlazione con alcuni motivi fondanti di quest'opera (la navigazione, il viaggio, la presenza femminile). L'indagine delle scritture e riscritture di questo autore è al centro anche del secondo saggio. A essere presa in esame è la raccolta edita nel 1940, *Avvento notturno*, in cui «prende forma in maniera più definita l'io poetico luziano, già maturo nel timbro lirico e nell'impostazione di un sistema di ricorrenti emblemi.» (p. 211). La variazione della struttura dell'opera, l'espunzione e la ricollocazione di alcune liriche viene letta e interpretata dalla studiosa alla luce del comune tessuto semantico e lessicale che lega alcuni dei suoi componimenti.

Il capitolo conclusivo è dedicato a Vittorio Sereni. Qui l'indagine di questioni semantiche cruciali per la poetica dell'autore viene condotta a partire dall'osservazione del testo inteso «in modo dinamico» (G. Contini), ossia nel suo «farsi». A chiudere il volume è un affondo sul poemetto *Una visita in fabbrica*, in cui «le dinamiche semantiche originarie della poesia di Sereni» (p. 242) sono lette alla luce dell'indubbia componente sociale del testo. L'analisi concordanziale delle parole connesse al campo semantico della sonorità e a quello del silenzio supporta una lettura intertestuale e intratestuale del componimento che apre nuove e inedite strade all'interpretazione letteraria.

Nel suo volume Marina Paino mantiene la promessa fatta ad apertura del libro, interrogare e porsi «in ascolto della parola poetica» (p. 7). E nel farlo conduce puntualmente il lettore al di là della *soglia* del singolo testo, persegue le inedite connessioni che proprio le *concordanze liriche* aiutano a rintracciare e, senza mai ricusare altre prospettive di analisi, riempie di un'aria nuova le vele del *navigare* critico sul mare della poesia del Novecento.

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Vanessa Pietrantonio

L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario

Firenze-Milano

Bompiani

2023

ISBN 978-88-301-2002-0

Il volume di Pietrantonio si apre definendo sommariamente il proprio campo di indagine attraverso la convocazione di figure e campi semantici che si rincorreranno in tutte le campionature successive di un tema dalla forte carica seduttiva, incarnazione di una più generale «idolatria dell'abisso» (p. 10). L'idea fissa, i cui primi numi tutelari evocati sono Baudelaire e Valéry, è caratterizzato come quel punto di «alta tensione» (p. 16) elettrica in cui il pensiero si avvita a spirale su sé stesso: eppure non coincide con una paralisi statica delle funzioni cerebrali ma segna al contrario un paradossale picco di attività febbrile, aumentata (attività malata).

Si procede in seguito con un'indagine della vocazione fisiognomica nel realismo di Balzac (che ci richiama da vicino alcune considerazioni di P. Magli, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Cortina, 2016, almeno le pp. 56-58): i suoi protagonisti sono ciascuno l'incarnazione di un ideale, portatori di quell'eccesso di pensiero che lo scrittore condanna come deleterio ma che è altresì necessario per la costituzione di qualsiasi cosa di grande (cfr. pp. 16-17). Esempio di questo è il pittore Frenhofer di *Le Chef-d'œuvre inconnu*, che nella sua ispirazione autodistruttiva sperimenta l'unione di «dono e veleno» (p. 26), ambizione e tecnica: l'estasi non può che risultare, realizzandosi, nell'incendio delle proprie tele e nel suicidio. L'idea fissa non pertiene infatti solo al campo mentale ma affligge anche la dimensione dei «corpi agiti da un'idea» (p. 48), come quello dell'alchimista Balthasar Caës nella *Recherche de l'Absolu*.

Il secondo capitolo stringe la comunicazione tra il sapere letterario e quello scientifico, sottolineando la dimensione storica della monomania come «malattia del secolo» (p. 41), le cui sembianze sarebbero quelle di un delirio parziale all'interno di apparenze che si conservano complessivamente familiari (p. 44); il nucleo erotico/desiderante resta uno dei pochi punti fermi all'interno di una definizione dai caratteri programmaticamente non rigidi (cfr. *Ibidem*).

Si esamina in seguito il «chiaroscuro conoscitivo» dei *Monomanes* di Gericault, i cui occhi guardano senza vedere niente, o meglio senza vedere altro che l'opacità (il Neutro?) della loro impendibile immagine interiore: metafora ed estroffessione analogica della attività mentale turbata, se, come per il Blanchot citato, la funzione-vista è l'unica metafora ammissibile della conoscenza (cfr. p. 57).

L'analisi si sposta successivamente sul *Moby Dick* di Melville. La mania di Achab, dalla cui carica coesiva l'intero equipaggio resta soggiogato (cfr. p. 59), ha come oggetto un perfetto esempio di maschera vuota, immagine mai definita, intrusione del vuoto (cfr. p. 69) che si percepisce solo «attraverso i segni della sua intensità» (p. 71, come appaiono in sequenza, teatralizzati, sul viso di Achab – segni anche linguistici (ad es. la strategia anaforica, cfr. p. 65). *Moby Dick* racconta allora la lotta di Achab contro l'eccedenza segnica della balena (la sua bianchezza in-colore) rispetto al linguaggio codificato: lotta che, intensificandosi, diviene però contorsione della propria stessa monomania fino al soffocamento (cfr. p. 79).

Nel quadro di una «estetica dell'intensità» (p. 84) emotiva, esemplificabile in una sorta di oscillante scalarità delle temperature interiori, il caso dell'idea fissa è luogo di verifica privilegiato in quanto estremo. Il terzo capitolo analizza allora la monomania come portatrice di depravazione nel racconto *Berenice* di Poe. La camera in cui vive l'io narrante diventa la palpebra della sua

coscienza, dove i ricordi si proiettano vestendo sembianze pressoché oniriche, con più forza di quelle diurne, come da scoperta contemporanea di Nodier (cfr. p. 93). Attraverso la progressiva centratura sui dettagli più insignificanti (i denti di Berenice, di nuovo il colore bianco) e la loro esasperazione, il protagonista, sovrapponendo ancora mente e vista, diventa niente più che una «macchina ottica» (p. 97), dal «flusso vitale sempre più depotenziato» (p. 102): non nel senso di un calo dell'attività febbrile ma della sparizione del suo portato concreto, che la riduce a operare su segni, «ombre di un'ombra» (p. 103).

Nel quarto capitolo si indagano in maniera particolarmente approfondita le ragioni e i modi del parricidio letterario compiuto da Maupassant nei confronti di Flaubert, varcando il limite per così dire etico fissato dal suo predecessore in uno scambio epistolare con Taine relativo alle omologie intercorrenti tra allucinazione mentale e composizione artistica. Per Flaubert, nonostante le analogie siano molte, i due stati restano imparagonabili: il primo è patologico e orribile, il secondo dà gioia; il primo invade la realtà, il secondo permette di evaderne. Maupassant punta allora il proprio sguardo sulla patologia, sull'oscuro: l'idea fissa diviene con lui il luogo di congiunzione tra le due polarità separate da Flaubert, l'estasi e il deliquio (cfr. p. 120). Si sottolinea in questo il contributo teorico di Taine alla «identità tra immagine e sensazione» (p. 123), che rende l'allucinazione non più un'eccezione ma il procedimento stesso della conoscenza umana trasfigurante (ci sono «tante verità quanti sono gli uomini», scrive il Maupassant citato, p. 122). È un'aria di mistero diffusa che, «abbandonando l'usurato meccanismo della follia» (p. 130), si apre, pur mantenendo ben presente la lezione di Poe, a una rappresentazione nuova, in cui la tranquillità borghese si incrina, riflessa in specchi, finestre e 'negativi' fotografici. Il fantastico ribaltato in fantasma (cfr. *ibidem*), cioè esteriorizzato e oggettivato, circonda l'individuo, attorniandolo spazialmente piuttosto che emanando direttamente e unilateralmente da lui. Una presenza di cui il canovaccio persecutorio di *Le Horla* riproduce esattamente il canovaccio. Lo spossamento è innanzitutto sdoppiamento, come intuisce Savinio: l'io si riduce a «immagine riflessa delle scissioni persecutorie dell'altro» (p. 142). In dialogo con Janet, il fantastico di Maupassant si fa allora «apparecchio di registrazione» (p. 144) di un corpo estraneo, arte essenzialmente passiva che risemantizza la possessione religiosa. Struttura non solo linguistica, tale possessione si riverbera di nuovo anche negli atti, spesso illegali, cui finisce col condurre, trascinando o agendo il personaggio, guidato da un «impulso irresistibile» (p. 148). Segue in questo senso un'analisi della novella *La petite Roque*, che tratta di una dodicenne stuprata e uccisa dal protagonista Renardet: il corpo della ragazza incarna allora le due fasi del desiderio, quella carnale che sfocia nell'omicidio, e quella ben più potente del fantasma successivo, dell'immagine che tormenta l'omicida e assedia il suo sguardo, mimeticamente riprodotto dalla scrittura di Maupassant.

Il quinto capitolo è dedicato a Henry James, altro autore nella cui poetica la visione riveste un ruolo preponderante (cfr. il favore di Calvino nella prima delle *Lezioni americane*): dalla metafora delle sfumature di luce impiegata per figurare gli stili dei diversi scrittori, all'idea della coscienza come una stanza dalla cui finestra l'io si affaccia per cogliere in filigrana le presenze spettrali. Ombre che non sono più protagoniste in piena luce, ma che «si lasciano intravedere» (p. 176) a uno sguardo di lettore attento: si misura in questo la netta antitesi (cfr. p. 184) rispetto a Maupassant, che oppone alla riflessività la scarica pulsionale. In James una scrittura aeriforme riproduce le concatenazioni mentali delle riflessioni del narratore (cfr. il romanzo *The Sacred Fount*, pp. 177-183), la ragnatela di un palazzo in cui egli resta incatenato. L'evento si trattiene, il fatto viene differito: i pensieri la fanno da sovrani.

In *The Beast in the Jungle*, romanzo postumo di James, la metafora eponima, col suo sentore di imminente agguato, costerna indefinitamente l'impotenza ad agire in cui versa il protagonista Marcher, impelagato in uno stato di attesa che non riesce a rompersi nemmeno dopo la comparsa sulla scena dell'antica amante May. La morte della donna non scuote la sua coscienza, che si riattiva solo anni dopo durante una visita alla sua tomba. L'idea fissa è, in questo caso, la stessa

conformazione mentale di Marcher, la quale, «rivelando il legame indissolubile tra sguardo e ossessione» (p. 183), tra pensiero e inazione, gli ha precluso l'esperienza potenzialmente palinogenetica della passione amorosa, mandando a vuoto l'agguato della «belva». Così, anche una volta resosi tardivamente conto del salto da essa spiccato, Marcher la «schiva» (p. 196) di nuovo, mantenendo attivo e ricorsivo il gioco di rincorsa tra le parti.

Il volume si chiude con un Conrad *bachtinianamente* dialogico (cfr. p. 197), non solo nella moltiplicazione dei punti di vista narratologici (la funzione di mediazione intradiegetica di Marlow) ma anche nella personalità dei singoli personaggi (cfr. p. 212). Unificatore della sua opera è il ruolo preponderante del caso, già presente dal titolo del primo romanzo (*Chance*, 1913): esso presiede a tutte le opere di Conrad, narrazioni dei modi casuali con cui gli uomini, protagonisti compresi, «nacquero, soffrirono, morirono» (p. 201).

Lord Jim, in particolare, è personaggio vuoto, davvero senza qualità molto più di Ulrich (cfr. p. 204), in quanto agente solo per automatismi, privo di vera codardia e di vero coraggio. Privo anche di una vera auto-consapevolezza da sottosuolo, cerca insistentemente di trovare retrospettivamente una causa alle proprie azioni (in particolare all'abbandono, nel momento dell'affondamento, della nave sulla quale prestava servizio) ma soccombe all'arbitrio del caso. Sua idea fissa è la tensione verso un risarcimento, un riscatto vago: motore dell'avventura se l'avventura è intesa, come da Simmel, quale tentativo di far rientrare il caso all'interno della necessità (cfr. p. 218), di trovare, *en bref*, una spiegazione. L'idea fissa è allora una utopia dalla quale solo certi personaggi pragmatici e disincantati, come il Leggatt del *Secret Shearer*, non sono soggiogati (cfr. p. 221). Jim, invece, accetta senza esitazioni di recarsi come agente a Patusan, confidando ancora di potere riscattarsi; nemmeno gli effettivi successi, però, valgono ad appagare il suo «ideale eroico» (p. 228). Anche l'amore e il potere sono frutti del caso, e come tali una prigione. Rifiutandosi di riconoscere (di riconoscer-si) la propria natura dostoevskijanamente malvagia (p. 232), Jim, nel finale del romanzo, preferisce consegnarsi alla morte piuttosto che alla fuga, ancora nel tentativo di restare fedele alle proprie idee di riscatto. L'idea fissa non viene mai abbandonata dal suo Io malleabile e «argilloso» (p. 203), il quale si costituisce più propriamente come ideale dell'Io, processo di tensione verso una forma stabile, da perseguire attraverso una travatura concettuale prima ancora che attraverso «l'investimento indirizzato verso un oggetto reale» (p. 216). Così, l'Io non può che inabissarsi insieme a essa e per essa. Esso si costituisce, in fondo, della stessa sostanza di quell'idea.

Ian Poggio

Cesare Pomarici

Paolo Volponi, memoria e innovazione. Dalla cultura classica alla rivoluzione informatica

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 978-88-290-1707-2

Il libro di Cesare Pomarici (*Paolo Volponi, memoria e innovazione. Dalla cultura classica alla rivoluzione informatica*) rilegge l'intera opera di Paolo Volponi – dedicandosi in particolare all'attività poetica, che abbraccia più di quattro decenni: da *Il ramarro*, del 1948, a *Nel silenzio campale*, uscito nel 1990 – per rintracciarvi «tracce verbali, figurali e mitologiche» (p. 9) derivate dalla letteratura greca. Come l'autore suggerisce sin dal titolo, e poi anche nelle conclusioni, l'intero percorso interpretativo va affrontato nel segno di «memoria e innovazione» (p. 243), paradigma che trova tuttavia «declinazioni sempre diverse» (*ibidem*), mantenendo comunque ben salde queste due linee guida.

Il concetto di memoria non rimanda soltanto all'atmosfera rurale dei primi componimenti giovanili, ma comprende, anche, il procedimento imitativo che ha consentito a Volponi di (ri)utilizzare nelle proprie liriche i frammenti dei poeti greci, adattandoli – ed è qui che l'innovazione viene messa in atto – a un'urgenza espressiva che tentava di coniugarsi con una modernità portatrice di un avvenire dorato e, al contempo, nefasto. Pomarici, lungo tutto il corso del saggio, non si limita soltanto a rintracciare le corrispondenze di matrice ellenica nell'opera volponiana, ma offre, al contempo, una meticolosa opera di esegesi delle poesie prese in esame, sciogliendo in maniera chiara ed efficace i nodi poetici di più difficile interpretazione.

L'incontro di Volponi con la cultura ellenica avviene durante gli anni del liceo, frequentato dal 1934 al 1943, anno in cui conseguì la maturità senza tuttavia sostenere l'esame a causa della guerra. Ovviamente, come era avvenuto per tutte le istituzioni, anche la scuola aveva subito un rigido processo di fascistizzazione che rese arido, e ancora più faticoso, un percorso scolastico già di per sé arduo. Per questo motivo lo studio del greco esercitò un grande fascino sul giovane Volponi: era «un raro e prezioso elemento di pluralismo all'interno di un sistema ormai fortemente ideologizzato» (p. 19). Durante il periodo del suo apprendistato poetico, le reminiscenze di scuola si amalgamarono alla lezione di Salvatore Quasimodo, il quale, pubblicando *Lirici greci* nel 1940, esplicitava la volontà di trovare in quegli antichi versi un nuovo *medium* espressivo, riattualizzando quelle parole perdute per mezzo della propria traduzione.

Le prime raccolte poetiche di Volponi, *Il ramarro* (1948) e *L'antica moneta* (1955), coniugano queste due tendenze, in un'emulazione che procede su un doppio binario: quello di carattere «lessicale-semantico», e quello «metrico-prosodico» (p. 44), riprendendo alcuni frammenti di Alceo e di Saffo, poetessa che in quegli stessi anni aveva suscitato un forte interesse anche per Cesare Pavese e Pier Paolo Pasolini, e che nel decennio successivo sarà una «guida intellettuale» (p. 57) per lo stesso Volponi. È importante rilevare come il riuso dei due lirici greci avvenga spesso in posizione incipitaria, poiché, per un giovane poeta in cerca della propria voce, «partire dal dettato di Saffo (o di Alceo) significava quindi, per lui, individuare [...] un medium che fosse in grado di fornirgli la capacità di prendere parola e dare avvio alla sua sofferta azione di scrittura» (p. 71); modello da cui, dopo l'avvio, Volponi è in grado di distaccarsi per progredire nelle proprie sperimentazioni.

Il decennio 1956-1966 è assai rilevante nella vita di Volponi: lo scrittore viene assunto da Adriano Olivetti come direttore dei servizi sociali – esperienza che sarà alla base del suo primo romanzo,

Memoriale, pubblicato nel 1962 – e collabora con «Officina», fondata, com'è noto, da Pier Paolo Pasolini nel 1955. Proprio Pasolini fu «l'interlocutore privilegiato di Volponi» (p. 81), facilitando il suo inserimento nell'ambiente culturale romano e ricoprendo il ruolo cruciale di guida poetica, orientandone le scelte stilistiche per superare «la tradizione decadente-ermetica» (p. 82) che aveva caratterizzato le prime due raccolte.

Da qui in avanti, le tracce della letteratura greca nella poesia di Volponi si fanno più rarefatte, limitandosi a due sole occasioni, alle quali sono dedicati i due capitoli centrali del libro: *Il giorno nove di febbraio*, apparsa nella raccolta *Le porte dell'Appennino* (1960), e *Canzonetta con rime e rimorsi*, presente nella seconda edizione (*Poesie e poemetti: 1946-66*, 1980) del suo quarto libro di poesie, *Foglia mortale* (1974). In entrambi i casi, le trasposizioni dal greco hanno un carattere mitologico-astrale, e se «l'ispirazione astrologica [...] affonda le sue radici nella cultura tradizionale di Volponi, quella popolare della campagna marchigiana con il suo antichissimo patrimonio di usanze e superstizioni» (p. 92), non va sottovalutato l'influsso di Olivetti, «cultore d'eccezione delle discipline esoteriche» (p. 93), influenzato a sua volta dal suo analista Ernst Bernhard, uno junghiano fermamente convinto dell'influenza dell'astrologia sui fatti psichici interiori.

Nella prima lirica (*Il giorno nove di febbraio*) fanno la loro comparsa Venere e Urano, umanizzati rispettivamente come una giovane donna romana, ritratta nell'attesa ansiosa di un'operazione chirurgica – che si rivelerà essere un aborto – e il medico che dovrà porre fine alla gravidanza. Il secondo componimento (*Canzonetta con rime e rimorsi*) è invece un lungo monologo dal tono «paideutico-formativo» (p. 105) che Volponi rivolge al figlio appena nato, chiamato *burdel* (“bambino” in dialetto marchigiano), dietro al quale è possibile riconoscere il poeta stesso. Nella poesia viene nuovamente ripresa la figura di Venere, raffigurata nel cielo stellato in compagnia di Icaro e di Edipo. Venere riveste nuovamente il duplice ruolo di pianeta e di figura femminile, mentre Icaro e Edipo sono presenze assai più criptiche. Se Icaro «potrebbe essere [...] una distorsione mentale della visione di Sirio» (p. 108), è la figura edipica il centro della riflessione volponiana: non soltanto esprime il complesso rapporto dell'autore con le figure genitoriali, ma anticipa la figura di Damìn, protagonista del romanzo *Il lanciatore di giavellotto* (1981), tormentato dalle pulsioni provate nei confronti della madre, impegnata in una relazione extraconiugale con un gerarca fascista che, suo malgrado, Damìn ammira.

L'analisi prosegue esaminando il saggio del 1976 *La Grecia: una misura interiore*, commissionato dal Touring Club, occasione sfruttata da Volponi per esplicitare la propria «idea di grecità» (p. 245). Nel testo vengono elencati i grandi momenti della cultura greca – la dimensione enciclopedico-paideutica di Omero, la nascita della soggettività individuale e della filosofia – per poi proseguire con una descrizione della Grecia contemporanea, in un libro eterogeneo «al confine del saggio, o meglio del reportage giornalistico» (p. 168), in dialogo con i testi di Henry Miller (*Il colosso di Maroussi*), Kostantinos Kavafis (*Poesie*), Jacob Burckhardt (*Storia della civiltà greca*) e Friedrich Nietzsche (*La nascita della tragedia*).

Il saggio di Pomarici dedica inoltre ampio spazio alle traduzioni volponiane della *Lisistrata* di Aristofane (1981) e alle due traduzioni da Bacchilide (epp. 3 e 4), nel 1990. E anche in questo caso Volponi si dedica al testo aristofaneo «alla ricerca [...] delle sue possibilità di attualizzazione, tanto a livello scenico, quanto sul piano della ricezione storico-culturale» (p. 156). Nella nuova veste interpretativa della *Lisistrata* è grande l'influsso di Marcuse – al principio di piacere che accomuna le donne si contrappone il principio di realtà degli uomini – ma sono le scelte traduttive di Volponi a collocarla nel contesto sociopolitico degli anni di piombo: gli anziani padri dei mariti-soldati rievocano l'epoca gloriosa in cui erano stati capaci di «traversare le trincee spinose del nemico» (vv. 664-665) e, ormai inadatti al servizio militare, onorano lo stratego Mironide, chiamandolo «il duce» (vv. 801-803), due scoperti rimandi alla Grande Guerra e al ventennio fascista, mentre lo sciopero delle donne viene definito come un «attentato», termine rappresentativo di un decennio

insanguinato dalla bomba di Piazza Fontana e dalla strage di Bologna, che rende la traduzione «densa di significato» (p. 163).

Infine, le due traduzioni di Bacchilide, dedicate ai trionfi di Ierone da Siracusa, concluderanno un dialogo tra l'autore e la cultura ellenica durato oltre mezzo secolo: il progetto traduttivo viene commissionato da Vincenzo Guarracino per conto di Bompiani, con l'intento di ridare voce ai poeti antichi per mezzo degli interpreti moderni, a cinquant'anni di distanza dalla raccolta *Lirici greci* di Quasimodo. Volponi mette in relazione il dittico di Bacchilide con il *Cavallo di Atene* – lirica presente nella sua ultima raccolta, *Nel silenzio campale*, del 1990, il cui oggetto è la corsa sfrenata di un destriero imbizzarrito, con in sella un fantino incapace di guidarlo – facendone una sorta di «controcanto allegorico» (p. 241): il tiranno Ierone, un fantino più abile a guidare il destino del mondo, viene paragonato a due «fantini» altrettanto abili quali Federico da Montefeltro e Adriano Olivetti, veri e propri modelli di leadership politico-umanistica ed economico-sociale a cui ispirarsi. Tutti questi esempi mostrano come il libro di Pomarici getti nuova luce sull'interpretazione complessiva del *corpus* delle opere di Volponi, rilevando in quale misura il paradigma greco svolga un importante ruolo nella formazione dell'urbinate, «mediante la puntuale dialettica di memoria e innovazione» (p. 247).

Rosario Carbone

Caterina Romeo

Tra follia e realismo magico. La produzione narrativa di Domenico Dara

Roma

Giulio Perrone editore

2023

ISBN 978-88-6004-704-5

Domenico Dara (Catanzaro, 1971) è uno dei più originali e interessanti scrittori italiani contemporanei. Cresciuto a Girifalco (CZ), piccolo comune calabrese reso celebre dalle sue opere, ha studiato presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Pisa, dove si è laureato nel 1996 con una tesi sulla poesia di Cesare Pavese. Oggi vive e lavora tra Valbrona (CO) e Milano. Lo scrittore ha esordito nel 2014 con il romanzo *Breve trattato sulle coincidenze* (Nutrimenti), a cui sono seguiti i romanzi *Appunti di meccanica celeste* (Nutrimenti) nel 2016 e *Malinverno* (Feltrinelli) nel 2020. È inoltre autore di alcuni racconti sparsi in volumi collettanei e riviste: *Della vera storia di Ciccio Morta* (2015), *La malidizione* (2016), *La tristezza che nutre* (2017), *Gli ultimi tre giorni della vita di Abilio Quaresma* (2018), *Morphelix* (2021) e *Sacrificio* (2021). Sin dal suo esordio, Dara si è imposto all'attenzione del pubblico e della critica per via dell'originalità della sua scrittura e per la riconoscibilità della sua voce. È riuscito a ritagliarsi uno spazio di rilievo all'interno del panorama letterario nazionale, ricevendo numerosi premi e apprezzamenti. Da qualche tempo anche il mondo accademico ha iniziato ad occuparsi di questo nuovo scrittore, soprattutto per merito di Caterina Romeo, docente di Critica letteraria presso La Sapienza di Roma. Questo libro, infatti, costituisce la prima monografia interamente dedicata a Domenico Dara e in particolare ai suoi tre romanzi. Scrittore raffinatissimo, Dara è «artefice di un'articolata contronarrazione sul Meridione d'Italia – e sulla Calabria in particolare – incentrata sulla follia e sulle atmosfere magiche che pervadono i luoghi in cui si svolgono le vicende dei suoi romanzi» (p. 12). Nel libro di Caterina Romeo l'opera di Dara viene analizzata accuratamente e comparata con quella di altri autori italiani e stranieri. Una particolare attenzione viene posta sulla Calabria che fa da sfondo alle sue storie, e in particolar modo sul paese d'origine dell'autore, Girifalco (che nella trasposizione letteraria di *Malinverno* diventa Timpamara). Si osserva come la narrativa di Dara si sviluppi «in un tempo mitico e circolare cadenzato dai riti collettivi della comunità paesana. In un mondo regolato da coordinate spazio-temporali circoscritte vengono sviluppate narrazioni sofisticate e complesse in cui si articolano una moltitudine di esistenze umane i cui microcosmi sono influenzati dai macrocosmi e dalla meccanica celeste» (*ibidem*). Personaggi spesso apparentemente semplici ma al contempo poliedrici e sfaccettati, prendono vita all'interno di ambientazioni realistiche permeate da elementi a volte mitici, a volte al limite del realismo magico. Questi «si muovono lungo traiettorie tracciate dal destino, che però, come quelle degli astri o delle megattere, possono subire alterazioni a causa di deviazioni, seppure minime, impresse da angeli custodi (laici) e personaggi demiurgici di varia natura che, con il loro intervento, cambiano radicalmente il corso degli eventi» (p. 13). Il libro attribuisce grande rilievo al tipo di scrittura utilizzata da Dara per narrare le sue storie: si tratta «di una scrittura precisa, meticolosa, intensamente poetica perché sempre legata alla profondità e alla fragilità dell'animo umano, articolata attraverso una lingua del tutto originale in cui fonde diversi registri di italiano standard e dialetto girifalcese, lingua della sua fanciullezza che affonda le radici nella cultura della Magna Grecia» (*ibidem*). Fra i temi ricorrenti vi sono certamente la follia (Girifalco è ricordato dai calabresi come “il paese dei pazzi”, perché sede, in passato, di un manicomio), il destino e la morte. I romanzi di Dara sono caratterizzati, scrive Romeo, «da un certo animismo che conferisce una vita propria alle cose e ai luoghi; da opposizioni

binarie i cui termini sono separati da confini molto labili, e da eventi al limite (e a volte oltre il limite) del soprannaturale che alterano il corso delle vite individuali» (*ibidem*). Profonde e numerose sono le influenze letterarie e linguistiche che si intrecciano in tale complessità narrativa: Ariosto, Cervantes, Shakespeare, Gadda, Meneghello, Pessoa, Márquez e molti altri autori da cui Dara attinge a piene mani, riuscendo però a ricreare una voce originale e personale.

Il volume di Romeo si articola in quattro ampi capitoli che, dopo una panoramica generale sui tre romanzi dello scrittore calabrese, si concentrano su tre aspetti fondamentali della sua opera: l'originale creazione linguistica, il tema della follia e il realismo magico. Alla fine un'appendice raccoglie un'intervista a Domenico Dara, alcuni brevi scritti autobiografici (scritti appositamente dall'autore per questo volume) e alcuni testi espunti dall'ultimo romanzo *Malinverno*. La trattazione risulta molto ordinata, chiara e precisa, e permette anche al lettore che non ha mai letto Dara di esplorare in modo approfondito il suo universo letterario.

Nel primo capitolo l'autrice offre una breve ma dettagliata presentazione di quello che è l'oggetto di studio del suo affondo critico, ovvero i tre romanzi di Dara: *Breve trattato sulle coincidenze* (2014), *Appunti di meccanica celeste* (2016) e *Malinverno* (2020). Le tre opere vengono presentate singolarmente e di ciascuna vengono tratte le caratteristiche principali. Come si è detto, al centro di queste narrazioni vi è la Calabria, «narrata in modi molto distanti dalle rappresentazioni stereotipate che identificano la regione, e il Meridione in generale, con una cronica arretratezza, un basso livello di istruzione, un malaffare organizzato e pervasivo» (p. 20). I primi due romanzi sono ambientati a Girifalco, mentre il terzo nel paese immaginario di Timpamara, che però altro non è se non una trasposizione letteraria dello stesso Girifalco.

Protagonista del *Breve trattato sulle coincidenze* è un postino (di cui solo alla fine viene rivelato il nome) abituato ad annotare in modo sistematico e accurato tutte le coincidenze a cui assiste, al fine di cogliere le relazioni esistenti e capire se, attraverso queste sovrapposizioni casuali, sia possibile prevedere gli eventi futuri o capire i misteri dell'esistenza umana. Come tutti i protagonisti di Dara, il postino è un personaggio solitario con un passato difficile. Possedendo l'abilità di riprodurre le grafie altrui spesso, mosso da profonda pietà ed empatia, il protagonista si inserisce nella corrispondenza epistolare degli abitanti del paese che si muovono intorno a lui, ognuno con la propria storia, che nel tempo il postino ha osservato dal punto di vista privilegiato della loro corrispondenza privata. Il personaggio principale, scrive Caterina Romeo, «agisce come demiurgo – una sorta di angelo custode laico – tanto nella vita dei singoli, quanto nel destino della sua terra, svelando una pericolosa macchinazione che avrebbe potuto trasformare il Monte Covello in una gigantesca discarica. I riferimenti a questioni sociali [...] rammentano a lettori e lettrici la difficile storia di questa parte d'Italia, senza però che essa diventi mai l'unica narrazione possibile della Calabria e del Meridione tutto» (p. 30).

Appunti di meccanica celeste, a differenza degli altri due romanzi, viene connotata dalla studiosa come un'opera corale e polifonica, che si concentra sulle vite di ben sette protagonisti, introdotti singolarmente nei primi sette capitoli: Lulù (*Il pazzo*), Concetta (*La secca*), Archidemu Crisippu (*Lo stoico*), Malarosa (*La mala*), Don Venanzio (*L'epicureo*), Rorò (*La venturata*) e Angeliaddu (*Il figlio*). Le loro vite, accomunate tutte da una mancanza e da un desiderio, si intrecceranno a quelle degli artisti di un misterioso circo che farà tappa proprio a Girifalco. Come il postino del primo libro, anche questi personaggi hanno funzione demiurgica e operano entro uno spazio magico: giungono apparentemente per caso nel paese e «rendono possibile il compimento dei destini individuali» (p. 39) Il circo si chiama, significativamente, 'Engelmann' (uomo-angelo), in quanto i circensi rappresentano dei veri e propri angeli custodi laici. A questo proposito la studiosa nota che «il ruolo di angeli e demiurghi è cruciale negli *Appunti* affinché le traiettorie degli astri si armonizzino con quelle degli esseri umani e i destini individuali si compiano, almeno in parte – perché sempre e solo parziale è il compiersi del destino – in quello che appare come il migliore dei mondi possibili» (pp. 42-43).

Con *Malinverno*, suo terzo e ultimo romanzo, Domenico Dara si sofferma sul tema della morte. Il protagonista, Astolfo Malinverno, è il bibliotecario di Timpamara, dove conduce una vita semplice e solitaria, ma sempre animata dai personaggi dei romanzi di cui è appassionato. Un giorno Malinverno viene chiamato a diventare il nuovo custode del cimitero e inizierà ad alternare questo incarico con quello di bibliotecario. Ecco che quindi la morte si intreccia saldamente alla letteratura, soprattutto quando Malinverno rimane colpito da una tomba misteriosa e senza nome: si convince che lì sia sepolta l'eroina del suo romanzo preferito, *Madame Bovary*. Infatti si nota come *Malinverno* sia anche un metaromanzo, in cui l'autore riflette «sui propri modelli letterari – primi fra tutti *Madame Bovary* e il *Quijote*, ma anche *Moby Dick*, la *Recherche*, *Hamlet*, tra gli altri –, sulla natura intertestuale dei testi letterari, sulla capacità rigenerativa dei libri, sull'interazione tra vita e letteratura, e sulla linea sottile che separa la realtà dalla finzione» (p. 47). Timpamara è sede di una cartiera in cui vengono mandati al macero i vecchi libri, ma spesso le pagine di questi sono portate via dal vento finendo nelle mani dei paesani. Per tali ragioni, questo angolo di Calabria lontano dagli stereotipi, è un paese di lettori, in cui gli abitanti hanno nomi che richiamano la grande letteratura. Romeo osserva che si tratta di un romanzo «sull'esistenza umana, in tutta la sua delicata fragilità e in tutta la sua straordinaria forza, e sul potere vivifico della letteratura. Un romanzo sulla morte che trabocca di vita» (p. 48).

Nel secondo capitolo del libro la studiosa si sofferma sulla personalissima lingua utilizzata da Dara nei suoi romanzi. Siamo davanti a «un linguaggio del tutto originale in cui vari registri dell'italiano standard si intrecciano con il dialetto girifalcese» (p. 49). In questo modo lo scrittore ancora la propria narrazione al territorio della Calabria, legandosi però a una lunga tradizione della letteratura italiana che annovera autori come Gadda, Meneghello o Camilleri. Dara crea «un linguaggio in cui la giustapposizione e la contaminazione tra italiano e dialetto generano il massimo livello di tensione che una lingua possa sopportare» (p. 51), rimanendo comunque nei limiti della comprensibilità. Questo particolare impasto linguistico, che si mescola sapientemente a echi della mitologia greca (epiteti, similitudini), viene abbandonato nell'ultimo romanzo, anche se permangono alcune strutture sintattiche dialettali. Ma il radicamento al territorio viene qui messo in atto attribuendo ai personaggi di Timpamara cognomi che coincidono con toponimi di comuni calabresi: come osserva la studiosa, «la creazione di una lingua con cui raccontare le proprie storie costituisce per Dara l'originalità dello scrittore e l'essenza stessa della sua scrittura» (pp. 58-59). Il terzo capitolo analizza dettagliatamente il tema della follia, strettamente legato alla presenza, sul territorio di Girifalco, del manicomio. Come emerge dalle fonti consultate da Romeo, il manicomio non era un luogo chiuso e isolato, ma esisteva una parziale condivisione degli spazi del paese tra girifalcesi e pazienti della struttura. La pratica *open door* consentiva ai pazienti che non rappresentavano un pericolo di girare liberamente per il paese. Ciò ha reso la follia una presenza costante per gli abitanti del paese, «un elemento familiare, addomesticato, assimilabile nella vita dei paesani» (p. 70). Variamente presente nei tre romanzi, il tema della follia è però particolarmente incarnato nel personaggio di Lulù “il pazzo” negli *Appunti di meccanica celeste*, una delle figure più poetiche delle opere di Dara. La sua storia «è indicativa di come la questione della reclusione dei malati psichiatrici fosse soprattutto legata alla necessità sociale di rendere tali soggetti invisibili, piuttosto che alla necessità di somministrare loro efficaci terapie. A Lulù “il pazzo” è dedicato il primo capitolo del romanzo, e ciò attribuisce alla follia fin dal principio un punto di vista privilegiato sulla narrazione» (p. 79).

Nel quarto e ultimo capitolo Caterina Romeo prende in esame le forme del realismo magico che si ritrovano nei romanzi dello scrittore calabrese. Infatti, sin dal suo romanzo di esordio, la scrittura di Dara è stata associata dalla critica al realismo magico di stampo sudamericano e Girifalco è stata identificata con una sorta di Macondo calabrese. Tuttavia lo stesso Dara sottolinea che per parlare di realismo magico nella sua scrittura è necessario che siano «ridefinite alcune sottocategorie: per esempio, il fantastico è ammesso solo se riconducibile a leggi umane, se cioè, pur non avendo una

spiegazione immediata, esso rientra nelle infinite possibilità umane» (pp. 96-97). In effetti, nei tre romanzi non compaiono mai elementi che si possano considerare ‘magici’ in senso stretto, ma i personaggi agiscono sempre entro i limiti delle leggi naturali. Tuttavia «Girifalco è la terra della possibilità, a Girifalco tutto può accadere. [...] è questo l’elemento ‘magico’ del libro, perché questo è un luogo in cui ciò che in altri posti del mondo sembra non poter accadere, qui accade» (p. 97). Osserva infatti la studiosa che, pur non superando la soglia dell’umano, il rapporto fra naturale e soprannaturale raggiunge un livello di massima tensione, come avviene in altri testi esemplari della tradizione del realismo magico, quali *Le intermittenze della morte* di Saramago o *Cent’anni di solitudine* di Márquez. Dopo aver esaminato i caratteri del realismo magico, l’autrice si sofferma, nella seconda parte del capitolo, sulle forme peculiari che esso assume nei romanzi di Dara, analizzando alcuni passi esemplari.

Il volume si conclude con un’ampia appendice, divisa in tre sezioni, che raccoglie numerosi materiali utili a comprendere più a fondo l’opera di Dara e la sua personalità. Innanzitutto, si parte da una intervista all’autore che qui si fa qui esegeta delle sue stesse opere, e spiega in modo chiaro molte delle sue scelte stilistiche e tematiche. Seguono poi sei scritti autobiografici, molti dei quali sono stati stesi appositamente per questo volume: *Chi ne fa le veci*, *Scilinguatu*, *Follia*, *Destino*, *Miracolo*, *Scrivo perché*. Tale scelta è spiegata dalla stessa Romeo: «L’idea è nata da una conversazione con Domenico Dara, in cui io ho manifestato il desiderio di non includere una sua biografia tradizionale. Lui si è allora offerto di scrivere alcuni brevi testi personali da includere nel presente volume, che costituiscono una narrazione memoiristica per frammenti attraverso cui l’autore dà conto di elementi e motivi centrali nella sua vita e nella sua scrittura» (p. 17). Infine, l’ultima sezione dell’appendice si conclude con due testi inediti espunti dall’edizione feltrinelliana di *Malinverno*, che l’autore ha voluto condividere con i lettori e con le lettrici.

Il volume è chiuso da un’ampia bibliografia che raccoglie tutto ciò che è stato scritto su Domenico Dara. Dal momento che il volume di Romeo costituisce la prima monografia di taglio accademico, ciò che viene riportato nella bibliografia, oltre alle stesse opere di Dara, sono per lo più recensioni (anche autorevoli) dei suoi romanzi, che offrono numerosi spunti e chiavi di lettura interessanti. Proprio perché si tratta della prima bibliografia completa sullo scrittore, essa riveste però una particolare importanza (come del resto l’intero volume) anche per gli studi e gli approfondimenti che certamente verranno.

Marianna Scamardella

Rossana Rossanda

Aperte lettere. Saggi critici e scritti giornalistici

a cura di Francesco de Cristofaro

Roma

Nottetempo

2023

ISBN 979-12-5480-015-7

La raccolta *Aperte lettere. Saggi critici e scritti giornalistici* edita da Nottetempo, a cura di Francesco de Cristofaro, offre un'importante ricognizione di Rossana Rossanda, intellettuale poliedrica del Novecento, la quale ha messo a punto, come afferma il curatore, «la cifra del suo gusto mentale, del suo modo di stare al mondo e di entusiasinarsi di fronte al bello senza mai perdere di vista i cardini concettuali e la dimensione ideologica e politica delle questioni» (p. 265). Lo scopo principale è quello di tracciare un percorso che orienti il lettore all'interno di un ampio laboratorio di scrittura costellato da interventi e recensioni, offrendo un'immagine di Rossanda di avida lettrice, prima ancora che di scrittrice e giornalista.

Mettendo a fuoco testi cruciali della letteratura otto-novecentesca, dalla prosa di Dostoevskij, Thomas Mann, Virginia Woolf, alla poesia di Emerson, Whitman e Dickinson, il curatore opera un taglio mirato nell'ampio *corpus* rossandiano, attuando necessariamente delle scelte che pongono in risalto testi e movimenti letterari significativi. La selezione infatti non rende il volume incompleto, ma permette anzi di fermare l'attenzione su diverse riflessioni di grande rilevanza storico-politica, oltre che letteraria, sulle quali è intervenuta Rossanda in modo del tutto anticonformista e innovativo: dal ritenere che nelle scuole vada letto Stendhal piuttosto che *Cuore* perché «non tutto sarà subito chiaro, ma nulla sarà inutile» (p. 77), passando per la ben più controversa tematica del femminismo dove «conoscere l'uomo e la donna dalle due sponde è una scelta e una sfida di cultura» (p. 132), fino ad arrivare a questioni politiche tra passato e presente, individuate, rispettivamente, in Antigone come «figura tragica [...] in cui si incontra l'irriducibilità selvaggia dell'io metastorico contro l'armonia concreta della ragione pubblica» (p. 107), e nell'opera di Scurati, *Il figlio del secolo*, apprezzandone «il clima», che definisce «un'intuizione storicamente rilevante e di natura politica più che favolistica, una cultura nel quale il fascismo si è sviluppato, attraverso il montaggio del volume fra documenti scritti ed eventi concreti» (p. 223).

Nella prima parte della raccolta, costituita da una selezione di saggi critici e interventi, affiora la grande sensibilità critica e l'acume di finissima lettrice appartenenti a Rossanda, come si può vedere da diverse riflessioni, a partire dal tema del bene presente nel personaggio del principe Myskin creato da Dostoevskij, dove per «idiota» si intende «la bontà come assoluta disponibilità all'altro» (p. 26), alla «parodia del reale» di Thomas Mann, come si evince nel racconto *L'inganno* «il cui dramma è tutto iscritto nel corpo della protagonista» (p. 43).

Da una disamina di questa prima sezione si può notare come le idee esposte da Rossanda prevedano sempre alla base un'attenzione prima di tutto a tratti psicanalitici dei personaggi e degli autori commentati, oltre che puramente letterari, dedicando grande attenzione all'*io* nella coscienza moderna, ciò che dunque riguarda soprattutto l'etica e il diritto nelle opere. Per esempio, a partire dal saggio di George Steiner sulle riscritture di Antigone, Rossanda riconosce un *io* non individuale ma che reca in sé l'impronta eterna della legge morale che dall'antichità arriva all'*io* metaforico contro l'armonia concreta della ragione pubblica, sulla scia di Hölderlin, o che si manifesta in dolore e pena come in Kierkegaard, fino alla sfida dell'umana pietà contro la potenza repressiva dello Stato, su modello di Brecht. Attraverso la letteratura, Rossanda ha dunque indagato

l'approccio civile, politico e morale delle varie culture, come dimostra almeno il suo studio su Stendhal cronista, dalla cui scrittura traspare «l'assolutezza delle passioni di cui sono capaci gli italiani» e che non ha nulla a che vedere con i francesi per i quali «conta soprattutto l'apparire» (p. 111).

Con una *Lettera aperta a un editore di sinistra* in cui Rossanda scrive a Laterza chiedendo «pubblicamente un'ammenda per i costi dei finanziamenti di stampa» (p. 116), si apre la seconda parte di *Interventi e recensioni* nella quale vengono prese in esame numerose opere quali *Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *la Chartreuse de Parme*, *To the Lighthouse*, le *Deuxième Sexe* di de Beauvoir, autrice di cui si apprezza particolarmente «l'aver fatto della scrittura una vita e della vita scrittura» (p. 145). La riflessione sulla donna occupa una sezione di articoli posti al centro del volume, come a indicare la rilevanza del tema che si è collocato sempre in uno spazio centrale negli interventi di Rossanda, incontrandosi al vertice tra passato e presente, come dimostra l'accostamento della *Medea* di Euripide alla *Cassandra* di Christa Wolf, prediligendo la prima poiché «conosce il presente e ne scruta le radici del passato – nessun dio le ha dato poteri sovrumani – è soltanto un'intelligenza libera e pieghevole» (p. 153).

All'interno di *Aperte lettere* non mancano anche articoli che mettono in luce riflessioni di tipo comparativo operate da Rossanda su svariati autori; un esempio è il confronto tra Pavese, per il quale «quel che avviene è sempre già avvenuto [...] non esiste più storia ma destino» (p. 186), ed Elsa Morante dove la voce di chi racconta *La storia* «ha attraversato i deserti della disperazione» (p. 193), fino ad arrivare a *Crónica* di Marquez in cui non vi è storia o destino, «il protagonista indiscusso non è il tema della fatalità ma quello della responsabilità» (p. 199).

In diversi scritti traspare anche un'attenta riflessione sul genere autobiografico, per cui «il testimone che parla non ne sa mai abbastanza» (p. 168). Ancora una volta Rossanda offre una visione del tutto originale, affermando che «una biografia non è quello che è avvenuto nei giorni d'un uomo, ma quel che fa il geroglifico interno» e che dunque il racconto di sé deve essere individuale perché prima di tutto è «l'apprendimento di scrivere» (p. 169). In altri termini, Rossanda si riferisce a quello stato di coscienza che anima per esempio Sartre – a cui dedica più di un intervento –, per il quale *l'enfer c'est les autres*. Nella sua lettura il riconoscimento di sé sartriano si forma su «una libertà intellettuale» (p. 172), in una posizione critica di estraneità rispetto al mondo, fino «alla fuga dell'inquieto» che fa pensare allo scrivano Bartleby, il quale, affermando «preferirei di no», sconnette tutti i rapporti intorno a sé.

Chiude questa seconda parte una riflessione su Fortini a partire dal titolo dell'opera *Extrema ratio*, «che domanda spiegazione» e che significa – afferma Rossanda - «estremo e non finito», ammettendo che «questo è il bello, questo lo stato delle cose» (p. 229). Lo eleva poi a «poeta civile» (*ibidem*), come dimostra, tra le sue opere, la raccolta *Composita solvantur*, poiché egli «ha gridato alto e battuto alle porte, sempre fuori da qualche porta che non si apriva, o si apriva a mezzo, o si apriva e presto faceva sentire l'ingrato ospite» (p. 237), aggiungendo che «Fortini sta nel mondo nel senso che il mondo sta in lui e gli duole da tutte le parti» per cui «la critica non poteva non essere impregnata di presente e il presente doveva essere impregnato di critica» (p. 245). Muovendosi tra opere e questioni passate e presenti, in conclusione, nei suoi interventi Rossanda trasmette l'idea che «siamo lembi d'una lunga storia tenendo la testa fuori dall'acqua» (*ibidem*). Il suo è uno spirito del tempo che l'attraversa, il quale, unito al ragionamento analitico va oltre l'attività pubblicistica vera e propria. In questa prospettiva, il curatore del volume coglie e delinea perfettamente il carattere risentito di Rossanda, definendolo «uno spirito reattivo, radicale, spesso indignato; ma anche vivido, intenso, fortemente rilevato nel contrasto dei chiari e degli scuri» (p. 275); una scrittura non d'occasione ma di passione con un'accezione nobile ed etica dello *studium*, dove sia irrealtà che realtà prevedono alla base il conoscere e il far conoscere.

Paolo Cerutti

Domenico Scarpa

Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore

Milano

Hoepli

2023

ISBN 9788836004911

Calvino fa la conchiglia di Domenico Scarpa è un libro multiforme. L'ampio volume (829 pagine, a cui ne vanno aggiunte una quindicina tra *Sommario*, *Presentazione* e *Guida breve a un libro molto lungo*) si pone l'obiettivo ambizioso di comporre un ritratto multiprospettico di Italo Calvino, in grado di restituire quel processo di «costruzione di uno scrittore» che il sottotitolo evoca: una formula interpretabile – conferma Scarpa nella *Presentazione* – sia come genitivo soggetto («ciò che Calvino è andato costruendo con i suoi libri e il suo lavoro», p. X), sia come oggettivo (come si è costruita «la sua persona pubblica e scrivente», *ibid.*). Il sottotitolo illumina così il titolo, tratto dall'ultimo testo delle *Cosmicomiche* (1965): *La spirale*. Vi si racconta la storia di un mollusco che produce la sua conchiglia mentre è avvinghiato a uno scoglio; è un racconto di costruzione di sé, con il quale Calvino cerca di comunicare, nella consueta maniera obliqua, il proprio processo di adattamento «al mondo esterno e agli sbalzi del proprio umore» (p. 352), condensandolo in un'immagine di viva materialità.

Percorrere il *Sommario*, posto in apertura – come nelle *Città invisibili* – per fornire al lettore una mappa orientativa, permette di farsi un'idea della struttura del libro, illustrata poi in termini più distesi nella *Presentazione*. È un lavoro a «tecnica mista» (p. X) in cui si alternano «capitoli-annale» e «capitoli-saggio». I primi, «tessuto connettivo del volume» (*ibidem*), raccontano la storia di Calvino a intervalli di anni (per esempio 1943-1945 o 1974-1979...) con un andamento tendenzialmente lineare. I secondi invece hanno la forma di «storie a intreccio: in genere partono da un punto appena toccato da un capitolo-annale, e di lì possono andarsene su e giù nel corso del tempo, anche più volte» per approfondire libri, temi o circostanze significative della vicenda intellettuale dell'autore. A questi vanno poi aggiunti i tre capitoli intitolati *Dall'alto degli anni*, che affrontano il rapporto di Calvino con il paesaggio della Riviera Ligure di Ponente; l'esperienza di questo «paesaggio-matrice» (*ibidem*) lascia traccia nella produzione calviniana a tal punto che è «la prima cosa che incontriamo nell'opera narrativa di Calvino, ed è il primo dei suoi modi per dire "io"» (p. 46), scrive Scarpa commentando i primi tre capoversi del *Sentiero dei nidi di ragno*.

L'apparato iconografico completa la stratigrafia del libro. È suddiviso in due sezioni: una, intitolata *Biografia minima per immagini*, restituisce sinteticamente attraverso il linguaggio visivo (copertine di libri, foto di articoli di giornale e di manoscritti etc.) il percorso intellettuale di Calvino insieme a schegge del suo immaginario; l'altra dà un assaggio delle *Complicità grafiche* dello scrittore, portando all'attenzione di chi legge immagini entrate «in rapporto d'interferenza con i testi di Calvino o con lui in persona». Scelta proficua per un autore che ha riconosciuto nelle immagini l'inesco più fecondo per la propria scrittura.

Il lavoro di Scarpa, tanto meticoloso quanto fluida e avvincente è la scrittura in cui si traduce, attinge a fonti variegata (oltre ovviamente alla bibliografia primaria, il critico fa ampio uso di lettere, interviste, articoli di giornale, scritti critici sull'autore, il tutto intarsiato per restituire una testimonianza il più possibile precisa). La pagina è tuttavia libera da note (i riferimenti bibliografici si trovano a fine volume), assenza che avvicina l'esperienza di lettura a quella di un romanzo. A questa impressione contribuiscono le frequenti analessi e prolessi dei capitoli-saggio, gli effetti di differimento, il gusto per le congiunture, le coincidenze (a partire dal capitolo che apre il volume, in

cui si racconta come nel 1933 i destini di due grandi scrittori, Pirandello, 66 anni, Calvino, 10 anni, avrebbero potuto sfiorarsi; ma l'incrocio quasi sicuramente non accadde) e infine le didascalie in corsivo che illustrano il contenuto dei capitoli-saggio, secondo il modello degli *argomenti* tipici dei romanzi d'avventura e non solo. Insomma, quella che assume Scarpa si potrebbe definire come una postura narrativa. Nonostante ciò, Scarpa non rinuncia agli affondi critici. Al contrario, proprio il percorso argomentativo così coinvolgente per la sua narrativizzazione e l'efficacia della formulazione rendono più memorabili i rilievi. Alcuni esempi: gli apologhi della metà degli anni Cinquanta sono «esercizi di straniamento» (p. 139); lo stile che Calvino ha elaborato all'altezza di *Marcovaldo* e che proseguirà nella produzione successiva è definito con felice ossimoro «classicismo manierista» (p. 269); «*Le città invisibili* – dice Scarpa – sembrano scritte in una lingua morta fatta rivivere da un traduttore virtuoso» (p. 477); non mancano i giudizi globali: «Come quella di Whitman, nel suo complesso l'opera di Calvino è una lunga lode dell'universo. A differenza di Whitman, però, più passa il tempo e più Calvino trova difficile cantargliela» (p. 592). *Calvino fa la conchiglia* elude così una classificazione di genere rigida, sebbene assuma di volta in volta la forma di biografia, di opera divulgativa nell'accezione nobile del termine, di saggio di critica e di libro di storia. Quest'ultimo aspetto si deve alla costante attenzione che Scarpa riserva ai contesti, ai fenomeni culturali e sociali che Calvino osserva o a cui prende parte, alle persone che incontra e con cui collabora; se è vero che è la sua figura a rimanere a fuoco lungo tutto il libro, l'inquadratura grandangolare adottata è capace di mostrarci ciò che all'eroe del libro sta intorno. Davanti allo sguardo del lettore viene a comporsi in questo modo una storia della cultura italiana *sub specie Calvini*: la formazione durante il fascismo, la Resistenza, la militanza nel Partito comunista, l'Einaudi, il Sessantotto.

Naturalmente a emergere è anche un'immagine complessiva di Calvino e della sua letteratura che va al di là delle semplificazioni schematiche e delle rigide periodizzazioni elaborate nel tempo e non di rado giunte a giudizi di valore opposti. Calvino è tanto imprevedibile, che la sua avventura di scrittore consiste in «una serie di tentativi di scrivere, ogni volta di nuovo, *il primo libro*» (p. 319), ma Scarpa non rinuncia allo sforzo di ricercare e riconoscere il nucleo unitario dei suoi lavori. Risultano ben evidenziate le costanti della parabola artistica calviniana come per esempio la dialettica tra il sentimento del disordine e il bisogno di dare una forma al mondo, il rapporto con l'extra-letterario, spesso assunto in forma di immagine come cardine dell'ispirazione, la «rigorosa fantasia» (p. 121) che innerva i suoi racconti, le metamorfosi della vocazione politica, la centralità del principio femminile nella sua narrativa. La ricchezza di documentazione e di studio che nutre la trattazione conduce a un disegno di Calvino coerente nelle sue molteplici sfaccettature. Va a questo proposito ricordata la lunga fedeltà di Scarpa verso Calvino, autore già oggetto della sua tesi di laurea discussa nel 1991 e poi di una nutrita serie di studi successivi. Da notare anche l'utilizzo di materiale non ristampato dopo la prima pubblicazione e quindi di difficile individuazione: l'intervista di Marialivia Serini del 1948 (la più vecchia intervista conosciuta fatta a Calvino), articoli di giornale non raccolti in volume, il racconto di fabbrica *Una notte*, risalente al '49 (non registrato in nessuna bibliografia).

Calvino fa la conchiglia è certamente un libro ampio, ma anche estremamente compatto, caratteristica determinata soprattutto da quell'incedere narrativo di cui si è parlato. Malgrado la mole, non è un'opera di consultazione, sebbene possa certamente offrire appigli utili agli studiosi grazie agli apparati bibliografici e agli indici che contiene. Notevole in particolare è la *Mappa bibliografica* che costituisce un aggiornamento (ancorché in maniera «selettiva e sintetica» riconosce Scarpa, p. 764) della *Bibliografia di Italo Calvino* curata da Luca Baranelli (2007). Proprio perché coniuga il rigore scientifico all'efficacia e alla piacevolezza comunicativa senza scendere a compromessi, *Calvino fa la conchiglia* è un libro capace di rivolgersi a un pubblico composito, restituendo l'immagine movimentata di un grande intellettuale del Novecento, molto letto e molto studiato certo, ma non sempre ritratto in tutta la sua complessità.

Giulia Sanguin

Angela Siciliano

Catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani

Ravenna

Giorgio Pozzi Editore

2023

ISBN 9788831358262

Angela Siciliano ha ricostruito il *Catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani*, aggiornando e integrando quello risalente al 2004, curato da Micaela Rinaldi.

Le biblioteche d'autore sono strumenti di estrema importanza per i filologi in quanto consentono di adottare un punto di vista privilegiato: permettono di studiare le tracce di lettura e le postille, di carpire i gusti e di addentrarsi nell'officina dell'autore da un altro punto d'accesso. Inoltre, come rileva Paola Bassani nella *Premessa* al volume di Siciliano, la biblioteca di un autore «non ne documenta solo gli interessi, gli incontri, il percorso culturale, ma è anche la testimonianza del suo rapporto assoluto con l'oggetto libro» (p. 7). La ricerca della curatrice prende avvio dalla definizione data da Calasso di biblioteca come «entropia» e «organismo in perenne movimento»: le raccolte librerie d'autore subiscono infatti delle trasformazioni che seguono lo sviluppo intellettuale, gli interessi e il percorso culturale del possessore dei volumi.

In effetti, i libri di Bassani ne hanno subite tante e Siciliano ne illustra la storia per frammenti. La prima – e sola – descrizione esatta del posizionamento dei volumi è offerta da Claudio Savonuzzi, il quale, rievocando gli anni della giovinezza ferrarese, offre quasi una fotografia della biblioteca di Bassani, risalente agli anni '40 (la quale corrisponde esattamente alla descrizione che l'autore darà della raccolta libraria di Micòl Finzi-Contini nel romanzo *Il giardino dei Finzi-Contini*).

Negli ultimi mesi del 1943, quando la famiglia Bassani è costretta a fuggire in seguito all'uccisione degli undici cittadini ferraresi ebrei e antifascisti nel corso della “lunga notte” del 15 novembre, la biblioteca subisce una prima disgregazione. L'enciclopedia Treccani e tre casse di libri vengono consegnati al custode del cimitero ebraico di Ferrara, il quale ha il compito di seppellire il tesoro bassaniano per salvarlo dalla barbarie della razzia fascista, che farà della casa di via Cisterna del Follo «teatro di torture e uccisioni». Nella casa dei Bassani era rimasto però un nucleo contenente libri «di cultura italiana» – come li definisce la madre, Dora Minerbi, in una lettera allo scrittore – che potrebbe corrispondere ai “classici” e agli “italiani moderni” che sono presenti nella biblioteca dell'autore in numero estremamente ridotto (cfr. p. 18). Angela Siciliano ricostruisce la raccolta, infatti, anche attraverso le assenze: perché la biblioteca non contiene nemmeno una copia della *Commedia* dell'Alighieri, testo così importante per l'autore ferrarese? Perché la sezione dedicata agli “italiani moderni” è così limitata, considerando che Bassani ha una formazione da italianista e proprio per la sua professione è un lettore aggiornatissimo?

Oltre agli eventi disastrosi risalenti al 1943, altre ragioni potrebbero legittimare la mancanza di alcuni volumi: in primo luogo è noto che Bassani prestava volentieri libri agli amici e altrettanti ne chiedeva in prestito, e in secondo luogo era un assiduo frequentatore delle biblioteche, sia pubbliche, sia private. Nel dopoguerra, dopo il trasferimento a Roma, l'autore ha cercato di ricostruire la sua biblioteca di formazione, e Siciliano ne segue man mano le tracce: nel 1951, ad esempio, una lettera del fratello Paolo testimonia che «la Treccani è già imballata» e «in settimana dovrebbe spedirtela» (p. 22). Gli anni Cinquanta erano anche quelli in cui si formerà una nuova raccolta di libri: «è la biblioteca del redattore di “Botteghe Oscure” e di “Paragone Letteratura”, dell'editor di Feltrinelli, dello scrittore affermato, dello sceneggiatore, del presidente di “Italia Nostra”» (p. 23).

La curatrice del *Catalogo* ripercorre poi gli eventi e la vera e propria costruzione e catalogazione della biblioteca a partire dal 2000, anno di morte dell'autore. Si tratta di una raccolta libraria postuma che «sembra perciò problematizzare la – e in parte contravvenire alla – stessa definizione di biblioteca d'autore» (p. 29), intesa come «raccolta di libri accorpati in maniera funzionale alla propria attività da un soggetto significativo per la comunità culturale». Nel 2000 la biblioteca comprende i volumi di Roma e di Parigi. Al primo gruppo appartiene la raccolta più cospicua, ovvero i libri conservati in via De Rossi, nella “camera in fondo al corridoio”; ci sono poi i libri sparsi nei diversi studioli in cui Bassani ha lavorato e quelli della casa di Lungotevere a Ripa, dove lo scrittore ha convissuto dal 1991 fino alla morte con l'ultima compagna Portia Prebys. Al secondo gruppo, quello dei libri custoditi a Parigi, appartengono i volumi di Bassani donati come spesso accade di padri in figli; così è accaduto alla figlia Paola accompagnata nei suoi studi dai tomi donati e prestatigli dal padre.

Il catalogo di Rinaldi, pubblicato nel 2004, comprendeva tre fondi: i volumi della casa in via De Rossi e i libri dello studio a Roma di Italia Nostra (Fondo eredi Bassani); i testi di Paolo Bassani, il fratello dell'autore, entrati nella raccolta dal 2001 (Fondo Paolo Bassani); e i volumi di Valeria Sinigallia, entrati fisicamente nella biblioteca solo *post mortem* (Fondo di Roma). Nel 2017, quando la Fondazione Giorgio Bassani si trasferisce da Codigoro a Ferrara, nella prima sede a Palazzo del Vescovo, la biblioteca contiene questi tre fondi. L'anno seguente, il patrimonio dell'autore si arricchisce con la donazione del Fondo librario parigino (Fondo eredi Bassani di Parigi), il quale negli anni aveva inglobato anche i volumi di Portia Prebys della casa di Lungotevere a Ripa, rendendo necessario un nuovo censimento.

La biblioteca presenta alcuni libri che ne hanno fatto parte da prima del 2000 e altri che sono entrati dopo il 2000 – come quelli del fratello Paolo; o quelli della moglie Valeria e della figlia Paola, iniziate alla lettura proprio dal marito e padre. Qual è la vera raccolta d'autore all'interno di questo “organismo in perenne movimento” caratterizzato da eterogeneità? Siciliano riesce, tramite lo studio delle postille dell'anno di pubblicazione dei volumi e dopo aver rintracciato altri documenti appartenenti all'autore, a delineare il vero nucleo della biblioteca. Una volta ristretto il campo, l'autrice offre ai lettori la possibilità di analizzare la biblioteca di Bassani attraverso quattro diversi parziali percorsi critici: *I volumi di letteratura italiana*, *I volumi di letteratura straniera*, *I libri di filosofia, storia e politica* e infine la *Biblioteca del Giardino*, per offrire ai lettori una «vivida e immediata [...] immagine del “paesaggio mentale” dello scrittore» (p. 40).

Tra i volumi di letteratura italiana è interessante ricercare le tracce del lavoro editoriale di Bassani, braccio destro di Marguerite Caetani per «Botteghe Oscure e redattore di «Paragone», rivista fondata dai coniugi Longhi e Banti. La serie di volumi della collana “Biblioteca di letteratura. I contemporanei” rispecchia inoltre l'attività editoriale per Feltrinelli: si trova tra questi, ad esempio, la copia bassaniana del best seller *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Spiccano i francesi tra la letteratura straniera: Bassani «svolse il suo apprendistato letterario» (p. 46) e si esercitò nella traduzione sulle opere di Apollinaire, Baudelaire e Rimbaud. Nella biblioteca sono presenti anche i prosatori, per nominarne alcuni Mme de Staël, Flaubert, Stendhal e, immancabile, l'intera *Recherche* di Proust in sedici volumi. Molte opere francesi si annoverano anche nel «palchetto dei testi teatrali» (p. 48) testimonianza del decennio di insegnamento 1957-1967 all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma. I volumi di filosofia, storia e politica sono un'ulteriore testimonianza chiave dell'educazione antifascista dell'autore: formazione che sfocerà poi, nel 1937, nella militanza. Interessante notare però che Bassani «continua a raccogliere testi vagamente legati alla lotta antifascista» (p. 56) anche dopo la fuga da Ferrara e anche dopo la fine della guerra.

L'ultimo percorso critico presentato da Siciliano è quello legato al *Giardino dei Finzi-Contini* perché il romanzo tematizza il legame tra la biblioteca di Bassani e la sua biografia: infatti, molto spesso, lo scrittore presta ai personaggi le proprie letture giovanili (è il caso, ad esempio, di

Sentimento del tempo di Ungaretti). I libri dell'autore sono poi «testimoni di episodi reali» (p. 62) riportati nel romanzo: la copia di *Madame Bovary* di Bassani presenta una firma di possesso con indicazione «Grenoble. 2 Janvier '40»; si tratta dello stesso viaggio a Grenoble che compie il protagonista del *Giardino dei Finzi-Contini*.

È delineato così il quadro completo della biblioteca di Giorgio Bassani ad oggi conservata in Casa Ariosto a Ferrara, sede della Fondazione Bassani, che comprende 3395 esemplari, di cui «1691 del Fondo eredi Bassani, 678 del Fondo di Roma, 133 del Fondo Paolo Bassani, 888 del Fondo eredi Bassani di Parigi e 5 di incerta provenienza» (p. 27).

Tommaso Dal Monte

Gianluigi Simonetti

Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario

Milano

nottetempo

2023

ISBN 9791254800065

Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario è l'ultimo e già molto discusso saggio di Gianluigi Simonetti – e non è difficile capire il perché. Simonetti studia infatti gli ultimi vent'anni del premio letterario più influente d'Italia senza alcuna reverenza, non risparmiando anzi stoccate a molti candidati (Bazzi «va a capo ogni volta che può per non correre il rischio di fermarsi a pensare», pp. 160-161), ai promotori culturali dei romanzi (per i giornalisti che si occupano di libri «la regola non scritta è che cane non morde cane», p. 24) e al modo in cui lo Strega sta sostenendo ideali progressisti attraverso romanzi «democratici e politicamente corretti; ma prudenti e poco radicali [...]. Romanzi orfani di rivoluzioni, troppo vicini e insieme troppo lontani dai propri stessi ideali di cambiamento e sovversione» (p. 168). Tra una stroncatura e i presupposti per qualche futura inimicizia, Simonetti ha dalla sua parte rigorose analisi stilistiche, una prosa ironica («L'epilogo del romanzo potrà tranquillizzare e perfino commuovere il lettore alla ricerca di una luce dopo tante tenebre (o sfighe)» p. 156) che gli accorda la simpatia del lettore, e, non ultima, la consonanza con il pensiero di buona parte del mondo accademico.

La struttura del libro è molto equilibrata ed equamente distribuita tra definizione teorica del metodo e dell'oggetto d'indagine, casi di studio affrontati attraverso un serrato *close reading* e una panoramica d'insieme in cui prevalgono le capacità di astrazione e sintesi.

Il primo capitolo, *Cosa c'è dietro un premio letterario*, getta le premesse del saggio e storicizza il discorso, mostrando come negli ultimi due secoli siano cambiati il campo e il mercato letterario. A partire dalla fine dell'Ottocento, l'editoria è diventata un mercato redditizio che ha indotto lo scrittore a scegliere tra istanza estetica ed esigenze del pubblico: se inizialmente i premi letterari avevano lo scopo di difendere il carattere sacro dell'arte dalle ingerenze del mercato, nel corso del tempo sono diventati promotori di mode, vendite e successo commerciale. Secondo Simonetti, questa polarità permane ancora oggi: da una parte i premi cercano di valorizzare opere di qualità garantendone il prestigio, dall'altra prediligono testi di sicura presa sul pubblico. Tra i vari premi letterari, dalla fine del Novecento lo Strega si è distinto per aver saputo intercettare i mutamenti della figura dell'autore (sempre più performativo, poliedrico e presente sulla scena) e dell'opera (sempre meno autonoma ma inserita in un circuito ad alto grado di permeabilità) con il risultato di proporre libri aggiornati alle esigenze del mercato.

Dopo aver ripercorso brevemente la storia recente dello Strega, Simonetti esplicita lo scopo e la metodologia del suo lavoro: considerare le costanti stilistiche di alcuni libri che hanno vinto il premio dal Duemila a oggi come indicatori sociologici del nostro clima culturale, in quanto «parlare dello Strega oggi significa anche parlare di noi: della nostra idea dell'arte, della nostra cultura, della nostra società» (p. 46). Il metodo di Simonetti è quindi paradigmatico su tre livelli: secondo i principi della stilistica, i campioni testuali sono rappresentativi del testo, il quale è visto come rappresentante della categoria romanzo-Strega, la quale, forte del suo successo di pubblico, indica valori e istanze del nostro ambiente culturale.

Prima di cominciare l'analisi, Simonetti anticipa l'identikit del libro-Strega del ventunesimo secolo: un romanzo realistico, serio, che utilizza una lingua piana ed evita ogni forma di sperimentalismo, ma che non rifiuta ibridazioni con linguaggi concorrenti (fumetti, film, serie tv), con la narrativa di

genere e con quella non finzionale. Le indagini successive confermeranno e preciseranno questa prima diagnosi.

La seconda parte del saggio, *Sei romanzi esemplari*, è dedicata a cinque libri che hanno vinto il Premio Strega (e a un vincitore del Campiello) dal 2000 a oggi. Sotto la lente del critico scorrono *Via Gemito* (2000) di Domenico Starnone, romanzo metanarrativo leggibile su un doppio asse e primo a praticare quella commistione tra autobiografia e finzione che avrà tanta fortuna nella storia del Premio; *Non ti muovere* (2001) di Margaret Mazzantini, costruito su toni melodrammatici da *feuilleton*, in cui l'eccesso e l'estremo diventano la norma insieme al tentativo di innalzamento stilistico; *La solitudine dei numeri primi* (2008) di Paolo Giordano, successo di pubblico e critica, romanzo esemplare per la strategia paratestuale ed esempio di un «“sentimentalismo antisentimentale”» (p. 74) ottenuto attraverso l'intreccio di storia patetica, stile asettico e rigido controllo strutturale; *Resistere non serve a niente* (2012) di Walter Siti, caso diverso dagli altri poiché lo scrittore ha dovuto giocare al ribasso alleggerendo stile e temi pur senza rinunciare alla ricchezza di registri, alla stratificazione dei significati e a un'ideologia disincantata; *M. Il figlio del secolo* (2018) di Scurati, opera pensata per l'adattamento seriale, superficialmente impegnata ma manichea, dallo stile enfatico e dalle scelte linguistiche sopra le righe che creano una facile tensione per nascondere gli stereotipi e la piattezza psicologica dei personaggi. Il carotaggio di Simonetti termina al Campiello con *Le assaggiatrici* di Rosella Postorino, vincitrice del premio nel 2018. Come Scurati, anche Postorino si rivolge alla stagione dei totalitarismi novecenteschi per presentare un racconto che mescola storia vera e invenzione. La vicenda della protagonista, vittima e carnefice allo stesso tempo, solleva interrogativi tragici che non vengono mai spinti fino in fondo e ammiccano a temi caldi del presente, affrontati in modo melodrammatico e con scarsa attenzione sia allo stile che all'originalità del ragionamento.

Nonostante il giudizio di valore non sia l'obiettivo di Simonetti né emerge mai esplicitamente, le analisi condotte rivelano chiaramente quelli che secondo il critico sono due modelli virtuosi (Starnone e Siti) in grado di unire intrattenimento a spessore stilistico e ideologico, e quelli che invece sono romanzi di scarso pregio (Mazzantini, Scurati, Postorino). Ma la qualità letteraria non è un indicatore significativo per riconoscere il prototipo del romanzo lanciato negli ultimi anni dallo Strega: un testo rivolto al presente nonostante racconti il passato, posizionato sul fronte progressista per confermare le certezze del lettore, che mira a un fine edificante attraverso il brivido del romanzo serio. Da questa mappatura Simonetti trae una prima conclusione radicale: «È come se la grande tradizione del romanzo moderno, fondata sulla separazione tra arte e morale, fosse stata cancellata, o meglio rimossa, per tornare circolarmente a uno stadio anteriore, premoderno» (p. 118) in cui si può fare «senz'altro a meno della vecchia missione demistificatrice del *novel*» (p. 119). Quello che insomma si scopre dietro l'affermazione di certi libri è il mutamento della funzione del romanzo; o meglio, il mutamento di ciò che il lettore chiede al romanzo.

Le ragioni dell'esemplarità dei testi fin qui incontrati sono riprese all'inizio della terza e ultima parte del saggio (*Sei anni di Strega*). Ad accomunare romanzi tanto diversi, dice Simonetti, è l'utilizzo di «*formazioni stilistiche di compromesso*» (p. 130), in grado di conciliare una leggibilità immediata con un'aura di letterarietà novecentesca, spesso solo esteriore e priva di ogni funzione conoscitiva. Ben diversa dalla narrativa di genere o di consumo, la narrativa promossa dal Premio Strega mira a quel «nobile intrattenimento», già definito da Simonetti in *La letteratura circostante* (2018), che lusinga il lettore con il blasone della Letteratura e con la scelta di temi – e quindi l'adozione di una postura – impegnati, ma che allo stesso tempo rinuncia all'esplorazione e alla sfida conoscitiva. Conseguenza (o causa?) di questi romanzi ancipiti, Giani bifronti, sarebbe la loro spiccata vocazione transmediale.

Queste osservazioni sono verificate sulle edizioni del Premio Strega dal 2017 al 2022, che Simonetti aveva già seguito per il *Domenicale* del *Sole 24 Ore*. Lo sguardo del critico non si concentra più su un unico testo ma sull'intera cinquina: diminuiscono quindi gli estratti citati e

l'analisi stilistica, mentre viene privilegiata l'individuazione delle dominanti formali e tematiche comuni ai finalisti. Abbiamo quindi la ricerca delle radici e i conti con un passato conflittuale nei romanzi dell'edizione del 2017, vinta da *Le otto montagne* di Cognetti; la prevalenza di posture impegnate nel 2018, dove, come la vincitrice Janeczek (*La ragazza con la Leica*), molti finalisti ambientano i loro *non fiction novel* durante il fascismo. Lo Strega del 2019 è invece assegnato a M di Scurati, il migliore a intercettare il bisogno di storie forti ma affrontate da una prospettiva politica rassicurante, secondo un'idea diffusa per cui la letteratura serve ormai come scudo per difendersi dal mondo. Nel 2020 vince meritatamente *Il colibrì* di Veronesi, che condivide solo parzialmente con gli altri libri in gara l'impianto da romanzo generazionale carico di accuse a una società concentrazionaria e di vittimismo che non precludono ottimistici lieti fini. Le edizioni del 2021 e del 2022 mettono al centro il tema dell'identità ma in maniera differente: nell'edizione del 2021, vinta da *Due vite* di Emanuele Trevi, dominano racconti biografici con una spiccata tendenza all'esaltazione di identità femminili antipatriarcali e trasgressive; nel 2022, i sette finalisti – prima volta nella storia del Premio, dove a trionfare sarà *Spatriati* di Desiati – investono nell'indagine di un'identità *queer* e marginale da ricercare in un altrove geografico e valoriale diverso dall'Italia. Attraverso lo studio dello Strega, Simonetti giunge a delle considerazioni sul romanzo del presente che non sono originali, ma in buona parte già rilevate da critici importanti come Giglioli (l'esaltazione del paradigma vittimario), Donnarumma (l'affermarsi di scritture ibride nel contesto del ritorno della narrativa alla realtà), Simonetti stesso (l'idea del «nobile intrattenimento») e Siti (la postura neo-impegnata di molti autori di successo). Mi sembra che proprio con il Siti di *Contro l'impegno* (2021) Simonetti contragga il debito maggiore quanto a *vis* polemica, arguzia stilistica, scelta dei campioni di studio, una certa allegria di naufragi. Rispetto a Siti, tuttavia, l'atteggiamento di Simonetti è meno militante e le sue analisi testuali risultano più approfondite: elementi, questi, che rendono il saggio più convincente e condivisibile. Per altri versi, invece, *Caccia allo Strega* mi sembra affine a due recenti pubblicazioni di Isotta Piazza («*Canonici si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, 2022) e Anna Baldini (*A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, 2023), interessate ai meccanismi di definizione del campo letterario. L'originalità e la forza di *Caccia allo Strega* è quella di conciliare questi due approcci, uno più ermeneutico uno più sociologico, dando però la priorità al momento interpretativo, che diventa la base per sviluppare un discorso più ampio. In definitiva e pur senza abbandoni apocalittici, lo studio di Simonetti sul corpo del Premio Strega rivela un organismo malato, in grado di infettare il campo letterario vista la sua capacità di orientare scelte editoriali e gusti del pubblico. L'anatomista si scopre allora anatomopatologo, e il morbo che scorge nel romanzo-Strega del nuovo millennio è la mancanza di coraggio: romanzi che non osano né sperimentano non solo o non tanto per incapacità degli scrittori, ma per troppo controllo e paura di tradire le formule per un immediato successo. Ecco allora spiegata l'epigrafe del saggio, un aforisma di Fausto Melotti: «*Gli ultimi saranno i primi e i primi gli ultimi. I medi restano medi*». Nel corpo dello Strega si è insinuata la mediocrità, che diventa una colpa quando è un obiettivo ricercato e premiato.

Lorenzo Resio

Chiara Tavella

«Con un piede sulle note e l'altro sulle parole». *Sguardi incrociati tra letteratura e musica*

Alessandria

Edizioni dell'Orso

2023

ISBN 978-88-3613-343-7

Scrivendo, ormai più di dieci anni fa, della selezione di canzoni per il Festival di Sanremo, Claudio Giunta constatava che «la verità è che il posto delle canzoni [...] è solo nella memoria, e che – nonostante si pensi e dica il contrario – poche cose durano più a lungo delle canzoni *pop*. Dato che sono fatte di musica, parole e voce, hanno una vischiosità che i testi solamente scritti non hanno. La letteratura si dimentica» (*Quello che torna a galla*, «Il Sole 24 Ore», 12 febbraio 2012). Sebbene due settimane dopo, ricordando Lucio Dalla sulle stesse pagine, sia stato in parte costretto a ricredersi, appurando che col passare del tempo, agli occhi dei ventenni, il cantautore di *Futura* era ricordato per pezzi più commerciali, «che è come dire “De Niro, quello di *Ti presento i miei*”» (*Basta sedersi ad ascoltare*, «Il Sole 24 Ore», 4 marzo 2012), è difficile dargli torto almeno riguardo alla collosità della musica, in particolare quella popolare, e di conseguenza alla sua influenza sulle altre arti, come la letteratura. È possibile infatti mappare i gusti musicali degli scrittori degli ultimi trent'anni, in cui – per citare Elisabetta Mondello – la musica «diviene un codice primario o secondario e in quanto tale può escludere una o più generazioni di lettori» (*In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 83), ma in realtà si tratta di un discorso che si potrebbe far risalire ancora prima dell'Iggy Pop nel *Compleanno dell'Iguana*, dei Red Hot Chili Peppers in *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* e dei Righeira che sostituiscono Ludovico Van per i druggi di *Bastogne: riferimenti pop* erano infatti anche Lester Young per Georges Perec, Judy Garland per Beppe Fenoglio, e si potrebbe andare anche oltre gli inizi del XX secolo...

Il volume qui recensito si inserisce, almeno per gran parte dei suoi capitoli, in questo discorso: le pagine più interessanti del saggio di Chiara Tavella infatti percorrono la letteratura del Novecento e dei primi Duemila ricercando le diverse forme in cui la musica, soprattutto quella *pop*, permea la letteratura. La ricerca di tali rimandi tra parole e note (che in passato è già stata al centro di saggi importanti, tra i quali si ricordano almeno *La citazione è sintomo d'amore* di Francesco Ciabattini, Roma, Carocci, 2016, e «Una situazione piuttosto nuova». *Alle origini della rappresentazione della popular music nella narrativa italiana* di Elena Porciani, in «Polygraphia», 2, 2020, pp. 175-191) però non esaurisce gli interessi dell'autrice, che nell'introduzione dichiara di volere andare più a fondo, includendo la ricostruzione delle «collaborazioni tra scrittori e protagonisti della scena musicale» (p. 1) e i casi di «musicisti e cantautori che a vario titolo si sono cimentati con la pagina letteraria, pubblicando autobiografie, romanzi, racconti, sillogi poetiche» (p. 2): si tratta insomma di un tentativo di estendere il campo di studio, riallacciandolo da una parte agli interessi di Tavella per il rapporto tra la genesi della pagina letteraria d'autore e il contesto culturale in cui essa avviene, dall'altra arrivando a trattare con il giusto distacco il genere delle scritture «di categoria» definito negli ultimi anni da Gianluigi Simonetti (per cui cfr. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, in particolare pp. 323-358).

I contenuti del volume però non sono disposti in modo da rispettare la divisione tra queste tre aree di analisi, ma in ordine cronologico, al fine di rendere la «polifonia di voci diverse in dialogo sullo stesso tema attraverso il Novecento, con in sottofondo il suono delle note che lo hanno caratterizzato» (pp. 3-4); l'«itinerario [...] tematico» annunciato a p. 3 invece fa riferimento alla

varietà di interessi («dal jazz al rap, passando per la musica d'avanguardia e il rock», *ivi*) che il libro non intende soddisfare, ma su cui – dichiaratamente – Tavella vuole offrire un primo approfondimento quale strumento integrativo per gli studi che verranno effettuati in futuro. Il capitolo che più rientra nella prima delle categorie che ho descritto in apertura – ricerca di elementi *pop* nella letteratura – è *Rock progressivo, punk, techno e pop in poesia*, dedicato a *Nelle galassie oggi come oggi. Covers* di Raul Montanari, Aldo Nove e Tiziano Scarpa (Torino, Einaudi, 2001), raccolta nata dall'esperienza di uno spettacolo portato dai tre scrittori in *tour* per i teatri italiani nel 2000. Tavella in questo caso sceglie alcuni brani per ognuno dei co-autori e ne analizza le scelte nella composizione della *cover*, con l'obiettivo di rispondere alla domanda posta in apertura, «La poesia ha dignità di canzone?». Nel fare questo, dimostra in particolare interesse per le pagine di Nove, forse il più capace, tra i tre poeti, a rendere tridimensionale la rilettura del brano: non a caso, Tavella decide di riportare alcuni versi della riscrittura di *Heroin* dei The Velvet Underground, il cui protagonista viene definito dall'autrice un «non-eroe» contemporaneo, descritto dal narratore di *Woobinda* come desideroso di «sul Golgota sconfiggere la morte, / – non ritornare da un supermercato, / con un carrello pieno e una consorte» (p. 78): nelle pagine del testo si cerca quindi di problematizzare quello che – è evidente – non si limita ad essere un omaggio, ma diviene un riferimento netto alla (non) poetica dei *non-lieux* di Marc Augé che dai tempi di *Gioventù cannibale* ha interessato lo scrittore viggiutese e su cui si spera che Tavella possa tornare in uno studio futuro.

La musica come tema di pagine letterarie però riguarda anche generi più raffinati, come il «jazz melanconico» del primo capitolo, dedicato a Cesare Pavese, autore a cui recentemente Tavella si è dedicata con diversi contributi, tra cui alcune introduzioni, con Laura Nay e Clara Allasia, alla nuova collana BUR degli scritti del narratore. Questa sezione, partendo dalle poesie giovanili di *Blues della grande città* cerca indizi della passione per il genere musicale tra le pagine pavesiane; in questo assume grande importanza il confronto con Antonio Chiuminatto, musicista residente nel Wisconsin con cui Pavese ebbe una fervida corrispondenza finalizzata a migliorare il suo inglese. Le pagine dedicate al carteggio svelano l'interesse dell'autore della *Luna e i falò* per la musica statunitense, aprendo un percorso che attraversa da un lato l'epistolario pavesiano con Massimo Mila, Carlo Pinelli e Ponina Tallone, ma anche *Ciau Masino* e in particolare il racconto sul *Blues delle cicche*, per arrivare infine alle pagine degli ultimi giorni, rintracciando soprattutto la «funzione “memoriale”» della musica, «in grado di rievocare i ricordi» dello scrittore (p. 27).

Cambiando ancora epoca e genere, va segnalato il percorso sospeso tra biografia e analisi letteraria che interessa *Le «frequenze» musicali di Pier Vittorio Tondelli*, attraverso le pagine del *Weekend postmoderno* e dell'*Abbandono*, per considerare anche i testi di alcuni romanzi, come *Camere separate*, per cui Tavella si interroga sul significato, a livello narrativo, della citazione ad *I feel love* di Donna Summer. Se inevitabilmente, considerando la vastità della bibliografia sull'argomento, le pagine si rifanno a una rassegna di studi volta a celebrare il contributo dell'opera di Tondelli «in direzione di quell'intermedialità da cui oggi sarebbe impensabile prescindere» (p. 53), la vera originalità dello studio di Tavella riguarda l'apertura all'approfondimento delle collaborazioni tra scrittori e musicisti, grazie alla ricostruzione – per mezzo di documenti e testimonianze – dei rapporti dell'autore di *Altri libertini* con Freak Antoni negli anni in cui i due erano iscritti al Dams di Bologna.

Tale interesse inaugura quindi il secondo caso di studio presentato nelle pagine del saggio, quello sulle collaborazioni, in cui Tavella impiega al meglio il metodo di ricerca tra documenti editi o conservati in archivi, ricostruendo esperienze secondarie, ma comunque segnanti, nell'opera di alcuni autori. In questa direzione vanno i due capitoli sanguinetiani, il primo (*Le «vocali [...] tradotte in note»*) dedicato alla collaborazione con Vinko Globokar negli anni Sessanta, analizzata riportando affermazioni dei protagonisti intorno alla genesi della versione musicale di *Traumdeutung*; il secondo, *Il ritmo hip hop di Sanguineti*, invece arriva ai primi anni del

ventunesimo secolo con il *Rap* diretto da Andrea Liberovici, analizzando alcuni interessanti documenti conservati a Torino presso il Centro Studi dedicato a Sanguineti e risalenti proprio agli anni in cui il poeta si stava interessando alle possibilità concesse dalle rime del *rapping*. Si diceva che, in conclusione del volume, è posto un capitolo che apre alla scrittura «di categoria». Quando Simonetti inaugurò la riflessione critica sul genere, lo fece cercando di non farsi sbilanciare troppo dai pregiudizi nei confronti di questa produzione, anche se talvolta alcune pagine della *Letteratura circostante* sembrano pregne di una certa ironia nei confronti di un settore in cui «non conta l'opera, ma l'autore; non cosa si dice, e come, ma chi lo dice» (*La letteratura circostante*, cit., p. 323). Tavella sceglie di adottare lo stesso distacco nel descrivere l'ambito dei cantanti-scrittori, prendendo spunto dal modello dell'*Introduzione* di *La citazione è sintomo d'amore* di Ciabattoni. L'esempio scelto però permette in qualche modo di nobilitare un genere forse eccessivamente commerciale grazie alla lettura di *Saghe mentali. Viaggio allucinante di una testa di capa* di Caparezza (Milano, Rizzoli, 2008) come un «“diario di lavorazione”, cioè uno di quei libri che [...] passano in rassegna la produzione discografica di un determinato artista per svelarne i trucchi del mestiere e per esaminare situazioni e intenzioni da cui sono scaturiti i vari brani» (p. 86). Tavella tuttavia si rende conto che questo è solamente uno dei piani con cui il libro del rapper di Molfetta può essere letto: nel saggio infatti vengono dedicate molte pagine alla sezione meno biografica e più letteraria di *Saghe mentali* (parti 2 e 3), rintracciando i numerosi omaggi che popolano i versi e le pagine di Caparezza. Il risultato è la constatazione, ben argomentata grazie a un vasto apparato di esempi, che il testo dimostri l'abilità del suo autore nel «saper gestire anche la prosa come solo un abile sperimentatore e innovatore della tradizione saprebbe fare» (p. 93). Tale chiusa permette di farsi un'idea dell'interpretazione che Tavella dà alle differenti esperienze narrate nel suo libro: tutti gli autori, da Sanguineti a Nove, passando per Scarpa e includendo (anche per la combinazione linguistica) Pavese, si comportano come sperimentatori, rappresentanti di diverse forme di avanguardia artistica per i loro tempi. Sebbene il saggio non sia inteso come bussola per orientarsi, varrebbe quindi la pena di adottarlo per perdersi, nella sua vastità di riferimenti, all'interno della «fittissima selva di corrispondenze tra la letteratura e la musica» (p. 1) dell'ultimo secolo.

Chiara Marasco

Enrico Terrinoni

*La vita dell'altro.**Svevo, Joyce: un'amicizia geniale*

Milano

Bompiani

2023

ISBN 978-88-301-0994-0

Enrico Terrinoni è l'autore di un saggio che ha il merito di essere la doppia biografia di due grandi scrittori del Novecento, due vite raccontate «come in multiversi paralleli» (p. 7): *La vita dell'altro* si apre con una singolare riflessione sul significato di raccontare una vita, che sempre più spesso viene ignorata dalla critica, perché non considerata necessaria per l'interpretazione dell'opera.

Lontano da questa posizione, Terrinoni, che si affida anche ad una nota riflessione sveviana sulla “vita letteraturizzata”, va alla ricerca di indizi, confrontando dati biografici, diari, opere, provando, senza inventarsi nulla, a rileggere la storia che lega Italo Svevo e James Joyce.

Andando controcorrente rispetto ad una critica accademica (basti citare Brian Moloney e John Gatt Rutter), che ha sempre descritto quello che univa Svevo e Joyce come un rapporto di stima e rispetto reciproco, ma mai di vera amicizia, a causa delle notevoli differenze sociali fra i due, Terrinoni, con uno stile narrativo e accattivante, accompagna il lettore nelle vite e nelle pagine degli autori, convinto che le opere di entrambi rispecchino molto le loro esistenze: «artisti come Svevo e Joyce distillano la vita e l'esperienza in parole, non inventano quasi nulla. Vivono per scrivere e scrivono per vivere, fino al punto che i due piani, la scrittura e la vita, si sovrappongono, si fondono, divenendo parti di un unico tessuto inestricabile» (p. 15).

Studioso e traduttore di Joyce, autore del recente *Su tutti i vivi e i morti*, che raccontava il difficile soggiorno dello scrittore irlandese a Roma, l'autore si dimostra profondo conoscitore dell'opera e della biografia di Joyce, e se Svevo appare una conoscenza più recente, la *curiositas* che lo muove gli consente di avvicinarsi con lucidità allo scrittore triestino.

Il libro è diviso in tredici capitoli, con una dedica a Nuccio Ordine, recentemente scomparso.

Inizia poi con una premessa, che ammicca ai destinatari, *Una, nessuna, centomila (ovvero, premessa e avvertimenti a lettrici e lettori)* in cui Terrinoni anticipa la difficoltà di definire un incontro che è stato forse troppo raccontato e falsificato. In effetti, a parte gli aneddoti ricostruiti, molte cose sfuggono: è possibile rileggere in modo più oggettivo il rapporto fra i due solo attraverso l'Epistolario, troppi infatti sono i «buchi di conoscenza» (p. 13), ma si possono provare a fare delle ipotesi, a ricostruire piste, nuovi intrecci, nuove convergenze, senza la presunzione di arrivare veramente a ricucire la storia della loro amicizia. Se per quanto riguarda Svevo, è possibile usufruire della recente edizione a cura di Simone Ticciati, per Joyce bisogna ancora attendere per leggere le molte lettere ancora inedite.

La «storia» raccontata da Terrinoni «cerca innanzitutto di ricavare un filo rosso comune tra le numerose versioni esistenti» (p. 9). Il più grande merito del libro è, infatti, di aver reso finalmente accessibile a tutti, e non solo agli addetti ai lavori, alcune pagine significative che chiariscono il rapporto fra Italo Svevo e James Joyce, uniti da ciò che tanti semplicisticamente hanno definito amicizia e che invece molto emblematicamente Terrinoni chiama «amicizia geniale». A nostro avviso, il rapporto unico fra i due potrebbe essere definito, in maniera convincente, un sodalizio creativo, uno scambio reciproco di esperienze, consigli, sensazioni, critiche utili per entrambi e che, d'accordo con l'autore, forse non è mai stato indagato dalla giusta prospettiva e senza i consueti pregiudizi.

Le lunghe chiacchierate triestine sui più disparati argomenti lasciano tracce profonde nelle loro opere, all'interno delle quali l'occhio esperto rintraccia in ciascuno la reciproca influenza. Alcune opere dei due scrittori nascono attraverso le comuni esperienze in una città che, se per molti aspetti fu avversa a Joyce, fu anche quella che per anni lo accolse e nella quale egli scrisse le sue opere più importanti. Se Joyce appare fondamentale per la nascita di un caso Svevo, dice Terrinoni, è anche per il debito di riconoscenza del dublinese, non soltanto beneficiario di frequenti prestiti in denaro, mai o quasi mai restituiti, ma anche influenzato dalle molte intuizioni che sicuramente lo scrittore triestino ha saputo trasmettergli. Ciò è reso possibile anche dal fatto che – Terrinoni ne è convinto – il loro fu un rapporto profondo e vero, fatto di grande affinità, riconoscenza, e affetto» (p. 9).

Terrinoni fa dunque il punto della loro amicizia attraverso aneddoti, testimonianze, non seguendo un ordine cronologico, ma mediante digressioni e salti temporali, toccando punti e aspetti delle loro vite anche meno conosciuti, come quello legato ad una presunta vicinanza alla massoneria triestina (pp. 141-142) da parte di entrambi o come la gelosia ossessiva che i due nutrivano nei confronti delle rispettive compagne di vita.

Il volume si affida a volte alla parola dei due scrittori, ripercorrendo le tappe di un percorso che li conduce al successo e ad un'affermazione nel campo delle lettere che, nel 1907, all'epoca del loro primo incontro, appariva alquanto improbabile. Anche questa data è controversa. Non ci sono certezze. Joyce era arrivato a Trieste nel 1904, con la compagna Nora, in cerca di fortuna e di un lavoro sicuro alla Berlitz School, ma le cose erano poi andate diversamente e la coppia aveva affrontato anni di gravi difficoltà economiche. Livia Veneziani ci fa intendere che nel 1906, quando il marito era «ossessionato dalla vecchiaia» (p. 36), era capitato qualcosa che lo aveva fatto ringiovanire. Terrinoni allora ammette la possibilità di un incontro prima della partenza di Joyce per Roma, dove l'irlandese sarebbe rimasto malvolentieri a lavorare in una banca:

«Supponiamo allora che, in qualche occasione non registrata e persa nei tanti gap epistolari e in quelli inevitabili delle cronologie, i due si siano occasionalmente incontrati già nel 1906. Su quali argomenti potrebbero essersi fuggacemente confrontati? Forse su questioni di scrittura» (p. 46).

Terrinoni ne è convinto: «Leopold Bloom è, nell'*Ulisse*, in parte Svevo, mentre l'altro protagonista maschile del libro Stephen Dedalus è in parte Joyce» (*ibidem*). Dunque, chissà nelle lunghe passeggiate, nelle ricche conversazioni, quanto il più anziano e saggio Svevo avrà rivelato al giovane amico? Sono supposizioni, ma assolutamente verosimili, comunque suggestive.

Terrinoni ci racconta il faticoso soggiorno di Joyce e famiglia a Roma, le consuete difficoltà economiche e il ritorno a Trieste raccontato dal fratello Stanislaus, che ormai da tempo aveva raggiunto Joyce in Italia per aiutarlo. Le abitudini e il tenore di vita di James e Nora erano, infatti, spesso al di sopra del loro povero bilancio economico (come è noto Joyce e famiglia mangiavano fuori casa e si recavano spesso a teatro, per non parlare della passione di James per libri e gli ambienti notturni).

Svevo comunque potrebbe aver conosciuto Joyce prima della consueta data accertata dai critici, d'altra parte i due vivevano a Trieste e frequentavano la stessa cerchia di intellettuali e giornalisti e, dunque, si può anche supporre che un incontro precedente al 1907 ci sia stato. Dopo quella data certo i loro rapporti furono assidui. Joyce, come è noto, frequentava regolarmente la casa di Svevo per impartirgli lezioni di inglese. Per molto tempo l'uno fu per l'altro l'unico interlocutore letterario: a Joyce Svevo diede da leggere i suoi primi due romanzi dimenticati, ottenendone conforto e ammirazione, e a Svevo lo scrittore irlandese diede da leggere le faticose pagine di *Stephen Hero*, giunte da tempo ad una fase di stallo, conducendolo alla conclusione del romanzo, ribattezzato col titolo di *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Le lettere ricostruiscono queste fasi redazionali, fornendo la testimonianza di una proficua discussione letteraria fra i due.

All'ebreo Schmitz si ispira inoltre il personaggio di Bloom: è da Svevo che Joyce aveva ottenuto tante risposte sugli ebrei e sull'ebraismo e appare quindi naturale che Svevo divenisse un

personaggio joyciano, prestando al protagonista dell'*Ulisse* caratteri, tic e umorismo e, naturalmente, l'identità ebraica. Quando Joyce lascia Trieste, durante il primo conflitto mondiale, il romanzo è già pienamente avviato e Svevo, probabilmente, ne conosce già la struttura e qualche brano. *Ulisse* verrà poi pubblicato a Parigi nel 1922 e il successo sarà straordinario. Nel 1924, uno Svevo «disperato» (p. 194), invierà a Parigi, ad un anno dalla sua pubblicazione, *La coscienza di Zeno*, che sembra destinato ad un sicuro insuccesso. Sarà proprio Joyce a rassicurarlo sulla qualità del romanzo, confessando di essere rimasto particolarmente colpito dai temi del tempo e del fumo. Di lì poi una serie di incontri e rapporti avviati da Joyce fra Svevo e la critica francese aveva fatto il resto e *La coscienza* si era trasformata in un caso letterario in Italia e in Francia.

I rapporti di natura economica fra i due intanto erano cambiati: Joyce era uno scrittore conosciuto ed apprezzato quando il 14 febbraio 1926 va in scena il suo unico dramma teatrale, *Exiles*. L'autore non può essere presente, a causa dei soliti problemi di salute, e chiede ai due coniugi Schmitz, che si trovavano nella capitale inglese, di assistere allo spettacolo. Svevo, molto soddisfatto e sempre attento all'aspetto economico, scrive a Joyce: «“Ebbero due magnifici posti e, contrariamente agli usi del paese, a maca,” ossia, in triestino, ‘gratis’» (p. 168). Nel frattempo, Svevo aveva avviato la faticosa lettura dell'*Ulisse*. E a questa lettura si ispira quando accetta di tenere una conferenza presso la sede del «Convegno» di Milano l'8 marzo 1927, proprio su Joyce. Nella relazione per la conferenza, Svevo ricostruisce l'arrivo di Joyce e della sua famiglia a Trieste, la genesi di molte sue opere e la vita non troppo semplice di «mercante di gerundii» (p. 210). Joyce rimane, ai suoi occhi, uno scrittore arduo, difficile, soprattutto dal punto di vista linguistico. Non era stato semplice per Svevo comporre quelle pagine, ma lo riteneva un doveroso omaggio nei confronti di colui che era stato il primo artefice della sua fortuna. Per Terrinoni la conferenza milanese è anche «la testimonianza, in definitiva, di un ammiratore, di un amico ma anche di un critico acuto» (*ibidem*). L'ironia è uno dei tanti fili conduttori delle loro opere. Joyce scopre per caso l'ironia di Svevo mentre gli insegna l'inglese e si finisce quasi sempre per parlare di letteratura: il personaggio più importante di Joyce, Bloom «vive di ironia» e Terrinoni dà ragione a Moloney che fa risalire «questo suo tratto caratteristico senza dubbio a Svevo e al suo modo di comportarsi e scrivere» (p. 39). Joyce avrebbe quindi appreso dall'allievo triestino «la vera chiave di volta della sua opera matura [...] un lascito non da poco» (p. 40). Un altro tributo di Joyce a Svevo è, invece, la sezione di *Finnegan's Wake* dedicata ad Anna Livia Plurabelle, la donna-fiume, metafora del fiume Liffey che attraversa Dublino: la macrostoria irlandese si intreccia alla microstoria delle lavandaie dublinesi che, da una riva all'altra, rivelano l'eterna contrapposizione fra mondo maschile e mondo femminile. Chiaramente la dedica è alla moglie di Svevo, Livia, i cui capelli lunghissimi avevano ispirato lo scrittore. Joyce, in realtà, non aveva mai visto i capelli sciolti di Livia, era stata la sorella Eileen, in servizio, per un breve periodo, a casa Veneziani che gli aveva parlato di questo splendore.

Il volume si chiude con l'ultimo e fin troppo suggestivo capitolo *COINCIDENTIAE (ovvero, postfazione per lettrici o lettori superstiziosi)*: sono tanti per Terrinoni i numeri e le date che si rincorrono nel loro rapporto: il 13 per esempio «è il numero della morte. Il 13 unisce altrettanto oscuramente le esistenze di Svevo e Joyce. Vite che si incrociano in vari punti, ma che poi, anche secondo geometrie visionarie, tornano a correre parallele [...]. Svevo morì il 13 settembre 1928 e Joyce il 13 gennaio 1941» (p. 224). Le pagine finali aggiungono comunque delle curiosità fuori-scena, *in limine*, e il sottotitolo autoironico ne fa fede.

Resta il valore di questo volume appassionato e utile per lettrici e lettori dei due grandi del Novecento, le cui vite e loro opere, al di là delle coincidenze o delle «coincidanze» come sono denominate nel *Finnegans Wake*, «sono e rimangono connesse in un *entanglement* simil quantistico che in gran parte deve restare segreto [...]». Scrissero sempre di sé, ma anche di noi; divenendo così, da profondo del loro passato, gli interpreti del nostro prossimo avvenire» (p. 229). Alla fine lo stile e il carattere affabulatorio della narrazione sembra averci convinto: l'amicizia fra i due fu davvero «geniale» e se per Terrinoni era una scommessa farcelo credere, credo ci sia perfettamente riuscito!

Marta Accardi

Massimiliano Tortora

La svolta del 1929. Prima e dopo Gli indifferenti di Alberto Moravia

Palermo

Palumbo

2023

ISBN 978-88-6889-842-7

Da diversi anni il modernismo letterario italiano è oggetto privilegiato della ricerca di Massimiliano Tortora, che adesso riunisce in un unico volume nove saggi pubblicati, o in corso di pubblicazione, in riviste o miscellanee tra il 2015 e il 2023. Il libro, edito dalla G. B. Palumbo Editore, è il terzo volume della collana *S-nodi*, il cui obiettivo è dare voce agli studi sui cambiamenti, le svolte e – lo dichiara il nome stesso – i nodi e gli snodi della letteratura italiana. Come si legge nell'*Introduzione*, che fa da *trait d'union* tra i saggi raccolti nella *Parte Prima* e nella *Parte Seconda*, l'autore è interessato ad indagare il momento di svolta, lo snodo appunto, rappresentato da *Gli indifferenti* del 1929. Per Tortora il romanzo di Alberto Moravia testimonierebbe il momento di passaggio dal modernismo al neorealismo, che secondo lo studioso include il “nuovo realismo” degli anni Trenta.

La *Parte Prima*, intitolata *Il modernismo e le sue persistenze*, consta di tre capitoli che spiegano cosa si possa intendere con la categoria di “modernismo”, analizzando anche il rapporto tra la letteratura modernista e la Grande Guerra ed infine il rapporto tra gli scrittori esordienti negli anni Trenta e il regime fascista.

In via preliminare Tortora individua gli elementi caratteristici del romanzo modernista. A partire dalla «convincione che il mondo nuovo non consenta più di giungere alla verità» (p. 14), il romanziere modernista opta per un narratore inattendibile, sia esso autodiegetico o eterodiegetico. Seguendo il modello sveviano o quello tozziano, la trama invece risulta «disaggregata, tematica, tentacolare» (p. 17) in un caso, «mozza, esile, a volte anche inesistente» (*ibidem*) nell'altro. Infine, il personaggio del romanzo modernista si configura come «un soggetto originale, irripetibile, unico» (p. 19). Per quanto riguarda la periodizzazione del modernismo, Tortora mette in evidenza le aporie del dibattito cominciato nel 2004 con *Italian Modernism* di Mario Moroni e Luca Somigli, proponendo infine la propria tesi. Sebbene tutti gli studiosi siano concordi nel ritenere Svevo, Pirandello, Tozzi, Palazzeschi e Borgese autori da ascrivere alla stagione modernista, alcuni, sulla scorta di Pierluigi Pellini, allargano l'ambito cronologico, sostenendo che il modernismo vada collocato tra il 1857 e il postmoderno; altri critici – approfondendo la proposta di Raffaele Donnarumma – operano una distinzione tra un modernismo cosiddetto “storico”, che va dal 1904 al 1925, e un modernismo residuale (o neomodernismo) successivo. La proposta di Tortora si pone come una sorta di terza via: è esistito un modernismo storico, che inizia nel 1904 con la pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*, ma nel 1929 con *Gli indifferenti* si tramuta in una stagione che si potrebbe dire realista, «ossia caratterizzata da una maggiore fiducia nella descrittibilità e conoscibilità del mondo» (p. 35). Inoltre, per Tortora bisogna considerare «l'emergere di una differente visione del mondo e dell'io gettato nel reale: il *mutamento antropologico*» (p. 26) che segna gli anni tra Ottocento e Novecento; dunque suggerisce di «distinguere il modernismo come fenomeno letterario dalla *condizione modernista*» (*ibidem*), marcata dal senso di smarrimento dell'uomo che guarda al nuovo secolo. In questa nuova prospettiva, *Gli indifferenti* di Moravia è uno degli esiti più avanzati del modernismo, inteso sia come fenomeno letterario (che dopo questo romanzo potrà considerarsi concluso) che come condizione antropologica. Ma allo stesso tempo,

come si spiegherà meglio più avanti, il romanzo presenta degli elementi di novità, che inaugurano un nuovo clima.

Negli anni studiati da Tortora nel saggio si incontrano due generazioni di scrittori: da un lato vi sono quelli nati sul finire dell'Ottocento, dall'altro vi sono gli esordienti negli anni Trenta. I primi, ormai cinquantenni, confrontandosi con il conflitto mondiale, mettono raramente la guerra al centro della propria scrittura. La Grande Guerra è presente, tra l'altro, in qualche capitolo (è il caso di *Rubè* o de *La coscienza di Zeno*) oppure in qualche novella, ad esempio in *Berecche e la guerra* di Pirandello o ne *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* di Svevo. Tale marginalità è dovuta al fatto che la guerra è considerata l'emblema del caos e dell'irrazionalità nel mondo, ovvero di quelle spinte distruttrici che gli scrittori modernisti aspirano comunque ad arginare. Gli scrittori più giovani, invece, che esordiscono negli anni Trenta crescono e si formano sotto il fascismo. Il regime inneggia alla giovane generazione, e la controlla attraverso decreti legislativi che intervengono sul *modus operandi* delle riviste. È qui che fanno capolino le prime pubblicazioni di Moravia, Brancati, Soldati, Buzzati, Morante e Vittorini, caratterizzate da un «ritorno al realismo» (p. 55).

Sul concetto di nuovo realismo è incentrata tutta la *Parte Seconda*, dal titolo *Moravia e il neorealismo*. Nei sei capitoli compresi in questa sezione, Tortora passa in rassegna le caratteristiche de *Gli indifferenti*, interpretato come un «romanzo più sbilanciato verso l'oggetto, e più fiducioso nelle proprie capacità di rappresentare il mondo» (p. 83), ma anche come l'opera che – insieme ad altre di quegli anni – è espressione di un «dialogo contrastivo con il regime [...]»: è una forma di antifascismo, o meglio di afascismo, da parte di chi non aderisce al verbo dominante, e ne vuole denunciare l'oppressione morale, culturale, psicologica» (p. 166).

I tratti fondanti il romanzo di Moravia sono principalmente quattro: la voce narrante attendibile, le descrizioni raffigurative, la preminenza della realtà sociale ed infine la lingua media e referenziale. Il narratore si presenta come una voce credibile, è eterodiegetico, onnisciente e riporta direttamente le conclusioni del ragionamento dei personaggi. Le descrizioni «non sono mai enciclopediche» (p. 89) poiché «Moravia [...] limita la rappresentazione spaziale unicamente a quegli elementi e a quei particolari che illustrino l'ambiente, e forniscano alcune indicazioni circa i personaggi» (*ibidem*). Viene meno quindi la «logica soggettivista» (p. 91) che sottostava ai romanzi modernisti, come quelli di Tozzi o di Svevo, e i personaggi «si muovono all'interno delle stesse coordinate sociali ed ideologiche: insomma vedono tutti il mondo allo stesso modo» (*ibidem*). Ne consegue, da un lato, che «l'interesse per il singolo e per l'individuo sia fortemente ridimensionato, e che il focus narrativo si sforzi di abbracciare una parte di mondo più ampia: [...] la realtà sociale» (p. 94). Dall'altro lato, a supporto dell'«omologazione ideologica» (p. 95) e della «perdita identitaria da parte dei singoli» (*ibidem*), la lingua media rende tutti i personaggi somiglianti tra loro e realizza quella che Tortora definisce un'epica degradata.

Alla base di tutto il romanzo del 1929 vi è un «patto di lettura» (p. 102) tra autore e lettore: attraverso una parola referenziale, attendibile, che esibisce il particolare, si racconta il mondo sociale e, allo stesso tempo, si conferisce «maggiore autorità alla voce narrante» (p. 104). È proprio il narratore – insiste Tortora – «l'elemento strutturale in cui Moravia fa convergere coscienza modernista ormai acquisita – un'antropologia modernista potremmo dire – e racconto realistico» (p. 106). Le scelte operate sullo statuto del narratore recuperano la cosiddetta «funzione Verga» e si fanno portavoce, si potrebbe dire, del senso di chiusura e di asfissia che vivono, sì, i personaggi, ma anche e soprattutto gli scrittori che, come Moravia, esordiscono negli anni Trenta: non mancano infatti nel libro affondi dettagliati sui testi di Bernari, di Alvaro e di Brancati. Circola un malessere condiviso da un'intera generazione di scrittori, che tuttavia riesce a svincolarsi dal controllo e dalla censura imposti dal fascismo, non sempre per consapevole opposizione al regime. È piuttosto una particolare forma di «afascismo», che emerge attraverso la rappresentazione dei temi della

giovinezza e dell'infanzia, della noia, del sesso, dell'inefficienza, e ancora della città corrotta, moderna e difficile.

Giulia Perosa

Federigo Tozzi

Bestie

a cura di Valentina Sturli

Roma

Edizioni di Storia e Letteratura

2023

ISBN 978-88-9359-726-5

L'edizione critica di *Bestie*, a cura di Valentina Sturli, è il terzo volume dell'Edizione nazionale dell'*opera omnia* di Federigo Tozzi, inaugurata nel 2018 con la pubblicazione di *Giovani* (a cura di Paola Salatto) e proseguita con *Gli egoisti* (a cura di Tania Bergamelli, 2020). L'obiettivo dell'Edizione nazionale, presieduta da Romano Luperini e diretta da Riccardo Castellana, è quello di fornire un testo definitivo del *corpus* tozziano e di ricostruire le varie fasi dell'elaborazione delle opere dello scrittore. Questo progetto editoriale segna del resto un importante punto di arrivo (e insieme di partenza) nella critica su Tozzi: se, sul piano ermeneutico, grazie ai lavori pionieristici di Giacomo Debenedetti e, in seguito, agli studi di Luigi Baldacci, Marco Marchi e Romano Luperini, fino a giungere ai più recenti di Riccardo Castellana e Massimiliano Tortora, all'opera dello scrittore è stato riconosciuto il meritato posto nella storia della letteratura italiana del Novecento, su quello testuale si sentiva l'esigenza di un'edizione critica che fornisse anzitutto una versione filologicamente corretta, per ricostruire poi, più da vicino, il *modus operandi* dello scrittore. Il volume curato da Sturli risponde perfettamente a questo intento, e beneficia anche di un'*Introduzione* con una forte caratterizzazione interpretativa, utile a contestualizzare in maniera più precisa *Bestie* all'interno della produzione tozziana e nel panorama letterario primonovecentesco. L'*Introduzione* è strutturata in tre sezioni: la prima è dedicata all'inquadramento dell'opera, che, grazie all'adozione di prospettive di lettura ancora inedite ne mette in luce gli aspetti più rilevanti dal punto di vista ermeneutico (è questa una delle differenze macroscopiche – come vedremo meglio più avanti – rispetto alle introduzioni delle edizioni di *Giovani* e de *Gli egoisti*). Segue poi una sezione dedicata alla tradizione testuale di *Bestie*, alle varianti riscontrate tra i vari testimoni e ai criteri adottati per l'edizione; chiude questa prima parte una tavola con i testimoni per ciascuna prosa. All'*Introduzione* così ripartita segue l'edizione vera e propria, con apparato genetico delle varianti (dove, in linea con le edizioni di Salatto e di Bergamelli, vengono tra l'altro indicati anche gli interventi che non sono di Tozzi, ma della moglie Emma Palagi).

L'edizione riprende il testo pubblicato nella *princeps* edita da Treves nel 1917, da cui si discosta solo per la correzione di un refuso già noto ai precedenti editori dell'opera (p. 73) e per la normalizzazione dei puntini di sospensione, quattro nell'edizione milanese del 1917 e tre nell'edizione corrente. Sul piano filologico, il *corpus* di testimoni di *Bestie* è sostanzialmente ridotto: manca il manoscritto, mentre sono conservati due dattiloscritti pressoché identici – uno incompleto, dalla curatrice chiamato D¹, e uno completo, D² – e l'edizione parziale di undici frammenti pubblicata sulla rivista «La Grande Illustrazione» nel 1914. I due dattiloscritti, conservati nell'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” G. P. Viesseux di Firenze, sono uno «copia dell'altro su carta da ricalco» (p. 41) e si differenziano per undici frammenti battuti a macchina e incollati su D¹.

Come mette in luce Sturli, nonostante il numero ridotto di testimoni, la situazione testuale delle prose della raccolta è piuttosto incerta e «pensare a *Bestie* come a un cantiere aperto, il cui sviluppo non è stato necessariamente lineare, suggerisce una doverosa prudenza» (p. 50). Incerta del resto è

anche la cronologia compositiva dell'opera: iniziata forse nel 1912 – ma molte informazioni giungono dal figlio dello scrittore, Glauco Tozzi, e altre non sono verificabili –, la prima data filologicamente accertata è il 1914, anno in cui escono le undici prose sulla «Grande Illustrazione». È dunque «probabile [...] che la concezione, la stesura e i vari rimaneggiamenti dell'opera abbiano occupato a più riprese gli anni tra il 1912 e il 1916» (p. 13), situandosi in un periodo cruciale per la formazione letteraria tozziana, anche per l'ormai maturato distacco dalla prosa di D'Annunzio. In questi anni dirimente è la ricerca di Tozzi sulla lingua e sulla punteggiatura: una ricerca che viene ripercorsa da Sturli e che permette ancora una volta di interpretare l'opera nella sua complessità, tenendo insieme il livello della forma, quello del contenuto e i progressivi interventi variantistici dello scrittore.

Come anticipato, l'*Introduzione* si discosta, per impostazione, da quelle delle edizioni precedenti di *Giovani* e de *Gli egoisti*, maggiormente incentrate sui problemi filologico-testuali, e dedica ampio spazio a una lettura critica dell'opera che tiene conto tanto della bibliografia canonica quanto delle più recenti uscite dedicate all'opera di Tozzi e al modernismo. Tale scelta, imputabile agli interessi di ricerca della curatrice (che pure restituisce in modo puntuale gli interventi variantistici), o forse alla minore complessità delle problematiche filologiche di *Bestie* rispetto agli altri due testi, o, ancora, alla penuria di interventi critici (con le dovute eccezioni, a partire da Debenedetti), si rivela piuttosto felice considerata la necessità di una nuova lettura di *Bestie*, opera d'esordio dello scrittore.

Sul piano interpretativo, interessanti appaiono le considerazioni in merito al genere letterario della raccolta, formata da sessantanove brevi prose tra di loro legate unicamente dalla tessitura della voce narrante. Le riflessioni di Sturli consentono infatti di guardare in prospettiva il modo in cui Tozzi rivoluziona dall'interno le forme a lui contemporanee (si pensi tra l'altro a quanto accadrà di lì a breve con il romanzo *Con gli occhi chiusi*); il termine di riferimento, in questo caso, è il frammentismo vociano coevo, in particolare quello di Boine o Sbarbaro (diverso mi sembra il caso di Slataper), da cui l'opera tozziana, pur condividendone alcune caratteristiche «formali» e «tematiche» (p. 14), si discosta, scrive Sturli, per l'«intrinseca e profondissima unità, sia formale che semantica» (*ibid.*). Importanti, da questo punto di vista, sono le riflessioni in merito alla fisionomia della raccolta e dell'istanza locutrice. In un'apparente contraddizione, *Bestie* è infatti un insieme di frammenti, ma è più di tutto una *raccolta* di frammenti tra di loro legati da «rapporti latenti [...], rivelando una profonda coerenza nella frammentazione» (p. 38). A ciò si lega in modo indissolubile il discorso sull'istanza narrativa, di cui vengono messi in luce i «tratti vagamente autobiografici» (p. 14), ma al solo fine di osservare quella che è certo una delle particolarità più rilevanti dell'opera, vale a dire il sovvertimento di qualsiasi logica consequenziale e cronologica. L'intuizione appare ancor più significativa se si pensa alla prima ricezione di *Bestie*, che mette sin da subito l'accento sul frammentismo e sulla tensione impressionista del dettato testuale, tanto che le sequenze in apparenza più liriche della raccolta vengono inserite nell'antologia che Papini e Pancrazi pubblicheranno nel 1920, *Poeti d'oggi*. Sturli parla al riguardo di un vero e proprio narratore che segue il suo tempo interiore, soggettivo, ma anche quello delle stagioni e dei cicli naturali, sovrapponendoli, in un rapporto io-bestie-mondo che vede queste tre entità insieme distorte e distorcenti. Si pensi per esempio alla rappresentazione e al significato delle bestie, emblema «dell'incapacità di entrare in sintonia con un mondo che resta non solo inintelligibile, ma ostile» (p. 30) e che comunque vede trasferite, in un fluido passaggio, caratteristiche inorganiche a entità antropomorfe e viceversa.

Tali considerazioni mostrano in maniera più nitida la traiettoria letteraria di Tozzi e le ragioni del suo inserimento all'interno del modernismo, italiano ed europeo. Scrive Sturli: «il tempo interno dell'io, la percezione deformante del mondo, la logica sovrana dell'inconscio hanno un ruolo cruciale, ed entrano in risonanza con le maggiori realizzazioni a lui contemporanee sia per quanto riguarda la letteratura che la psicologia» (p. 12). Proprio per questo, anzi, sarebbe forse valsa la

pena di provare a ridimensionare la presunta vicinanza delle riflessioni tozziane alle teorie di Freud, per rimarcare quanto invece rimane solo in sordina nell'*Introduzione*, vale a dire la riscrittura e la risonanza con le suggestioni che provengono dalla psicologia sperimentale, presenti nella stratigrafia del testo e avvalorate dalle letture precedenti e coeve di Tozzi.

Di grande interesse è infine l'analisi stilistica e lessicale, che, pur partendo da quanto è ormai noto nella critica tozziana – l'espressionismo, la particolare struttura sintattica, le strategie retoriche – aggiunge nuovi tasselli al mosaico interpretativo di *Bestie* e ne mostra il processo «di defamiliarizzazione della percezione e del mondo» (p. 22) da parte dell'io, un io che «procede a una disarticolazione dei più comuni nessi logici, sulla base dei quali a certi soggetti si addicono certi verbi e non altri» (p. 23). Il discorso prende di nuovo in considerazione la voce narrante e ne indaga la fisionomia, in un percorso che si configura anche come una guida alla lettura dell'opera, individuando i temi più ricorrenti: l'accanimento, la miseria umana, la mancata relazione tra gli esseri viventi – nell'ottica di quel realismo creaturale di cui ha parlato Castellana sulla scorta di Auerbach –, il rapporto padre-figlio, il rapporto dell'io con la figura materna. È senz'altro pregevole, infine, il commento a una selezione di prose, che muove dal piano formale a quello esegetico, passando per quello strutturale, e che fornisce al lettore una chiave interpretativa per comprendere alcuni dei più importanti nodi interpretativi di *Bestie*, su cui la critica ancora discute. A conti fatti non si può che concordare con quanto sostiene ancora una volta Sturli, quando rimarca la necessità di guardare alla raccolta «come un esperimento rischioso e perfettamente riuscito: quello di una formazione di compromesso tra frammentismo e totalità» (p. 38).

Monica Schettino

Simone Volpato

Trieste è un arcipelago. Libri unici e scontrose carte

Dueville

Ronzani Editore

2023

ISBN 979-12-5997-123-4

La geografia letteraria di una città è anche nelle storie dei libri che lì sono nati, sono stati stampati e hanno poi circolato secondo percorsi spesso del tutto arbitrari e imprevedibili, che pochi bibliofili e librai esperti sanno ricostruire attraverso l'incastro di innumerevoli tasselli. Per la città di Trieste il quadro può essere ricomposto curiosando tra gli scaffali della libreria antiquaria Drogheria 28 di cui è titolare, dal 2013, Simone Volpato, dottore di ricerca in Scienze Bibliografiche e Archivistiche, che nei suoi precedenti studi si è già preoccupato di ricostruire le biblioteche disperse di Italo Svevo e di Carlo Michelstaedter, l'archivio di Anita Pittoni e ha individuato inediti di Umberto Saba, Virgilio Giotti, Bobi Bazlen e di Carlo e Giani Stuparich.

A dieci anni dalla nascita della libreria esce ora per l'editore Ronzani di Dueville (Vicenza) un elegante catalogo che già dal titolo, *Trieste è un arcipelago*, consegna al lettore l'idea che la forma di un paesaggio letterario possa consistere nei rapporti, nelle amicizie, ma anche nelle dispersioni e nei ritrovamenti dei libri e delle carte dei suoi scrittori. Un arcipelago di documenti, dunque, «fatto di isole e isolette, ognuna col suo poco o grande mare intorno» (p. 167).

Il volume consiste in una serie di schede bibliografiche che descrivono e raccontano nel dettaglio la storia letteraria e materiale di un oggetto (un libro, una lettera, un manoscritto, persino una scatola di sigarette) che costituisce di per sé un elemento di quell'arcipelago che nel corso del secolo scorso ha avuto in Trieste il suo baricentro. «Detriti letterari del Novecento» (*ibidem*) ordinati e raggruppati in dieci percorsi tematici: dal *Trittico sveviano* alla prima edizione di *Il mio Carso* di Scipio Slataper venduto dal libraio Saba; dal *Canzoniere* di Saba, appartenuto a Bobi Bazlen, fino alle *plaque* a tiratura limitatissima di Saba e Giotti; e, ancora, dalle carte uniche, e «scontrose», come le lettere di Bazlen a Saba, o quelle di Carlo Stuparich a suo fratello Giani, fino alle prime prove narrative della stessa Pittoni che per anni è stata custode dell'archivio Stuparich.

Nel secondo capitolo scopriamo, per esempio, che la copia di *Una vita* (Trieste, Libreria Editrice Ettore Vram, 1893 [ma 1892]) che Ettore Schmitz dedicò «Al Dr. Attilio Hortis | che mi onora della sua amicizia | Italo Svevo | Trieste 25.11.'92» (p. 29) contiene la prima testimonianza dell'uso per lo scrittore di chiamarsi con questo nuovissimo *nom de plume*; mentre lo slittamento della data di stampa, per cui sul volume compare l'anno 1893 mentre il libro era già disponibile a novembre del 1892, è spiegato da Volpato come conseguenza degli adempimenti burocratici a cui dovette essere obbligato Vram, editore apparso da appena un mese (ottobre 1892) sulla scena triestina; perché poi Svevo abbia scelto proprio questo editore esordiente è presto detto vista la vicinanza tra la sede della Banca Union, dove Svevo lavorava, e le vetrine della nuovissima libreria di Ettore Vram.

E ancora, a illuminare la figura singolare del triestino Bobi Bazlen, il quarto capitolo ricostruisce il suo rapporto con il libraio-poeta Umberto Saba attraverso le lettere che Bazlen gli inviò, oggi conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e in attesa di essere pubblicate in un Meridiano Mondadori dedicato all'epistolario di Saba. Il primo incontro tra i due risale al 9 dicembre 1919 quando Bazlen, diciassettenne, gli sottopone invano un suo racconto. Saba, con fare scontroso, accetterà di incontrarlo solo il 6 gennaio dell'anno successivo mentre il resto del carteggio, che si dispiega fino al 1926, «ruota attorno a vari impulsi come la richiesta di giudizi su dei componimenti, il desiderio di proporsi quale procacciatore di libri tra Trieste e Genova, come

aiutante della libreria di cui è anche cliente» (p. 62). Tutto ciò, continua l'autore, «è fondamentale per sentire la voce di Bazlen e per demitizzare l'agiografia che si è costruita su di lui» (p. 63) come autore di nessun libro «ma di molti referti clinici su libri altrui» (p. 59). L'esempio di come i poeti tentino – forse loro malgrado? – di ingannare i lettori per dare un'immagine diversa di sé è subito dato: nel 1993 la casa editrice Adelphi pubblica come strenna il *corpus* di *La lotta con la macchina da scrivere* (Adelphi, Milano, 1993) di Bazlen, testimonianza di come il triestino nel 1925 «si inflisse l'esercizio di imparare a scrivere a macchina per prepararsi all'improbabile [per lui] ruolo dell'impiegato» (p. 63). In realtà «era tutta una finzione» perché il carteggio con Saba dimostra che già nel '21 Bazlen sapeva muovere le dita sulla tastiera e non solo per stilare lettere commerciali, «bensì per mettere a nudo il proprio cuore» (*ibidem*). Un rapporto, quello tra Saba e Bazlen, del tutto nuovo e curioso poiché ancora poco indagato dalla critica.

Il catalogo della libreria antiquaria Drogheria 28 continua, mettendo sotto i suoi riflettori altri libri e altri documenti, come gli *Incunaboli e capricci tipografici di Virgilio Giotti*, lo scrittore che nel 1914 pubblicò un raro libretto, il *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* (Firenze, Editore Ferrante Gonnelli, 1914), che Saba vendeva nella sua libreria fungendo da «cassa di risonanza» (p. 71) per le opere dell'amico; e poi ancora *La storia intima di due fratelli*, Carlo e Giani Stuparich, attraverso la vicenda editoriale dei loro epistolari e l'aggiunta ora di 30 lettere conservate dalla Drogheria 28, di cui 10 inedite, descritte con precisione nelle schede del catalogo. Infine, da segnalare nei due capitoli su Anita Pittoni, la scheda inerente il *Diario* di cui ora riemerge il nucleo originale «sotto forma di nove racconti che costituiscono gli 'incunaboli' dell'attività scrittoria della Pittoni» (p. 93). L'idea che emerge con forza da questa breve incursione nel volume di Simone Volpato, che si fregia peraltro della prefazione di Diego Marani, degli scritti di Lucio Gambetti, Giordano Castellani, Valerio Fiandra e delle eleganti fotografie di Massimo Battista, è infine una e riguarda *in primis* il significato del lavoro di un buon libraio, poiché «ai poeti piace mentire - dichiara Simone Volpato - ma spesso lasciano traccia di queste loro bugie». Il lavoro del libraio-antiquario, dunque, è andarne a cercare le prove.

Francesca Micheletti

Francesco Zambon

L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale

Venezia

Molesini Editore

2023

ISBN 978884703061

Uscito nel 2023 a Venezia per Molesini Editore, *L'iride nel fango* contiene il commento di Francesco Zambon alla poesia *L'anguilla* di Montale. La prima edizione di questo libro, uscito a Parma presso Nuova Pratiche Editrice, risale al 1994. Poco numerose sono state le novità critiche degli ultimi vent'anni su *L'anguilla*, e forse proprio per questo il metodo di lettura di Zambon stupisce tanto oggi quanto probabilmente anche allora. Più che alla struttura retorica e al testo del componimento, guarda all'immaginario e alla psicologia dell'autore: dei nove capitoli, solo il primo si sofferma sulla componente linguistica. Il progetto ermeneutico si fonda invece sui temi, simboli e nuclei di senso e sulla loro ricorrenza in altri scritti montaliani; forse legittimandosi in questa scelta anche per i minimi interventi di Montale alla seconda redazione de *L'anguilla* Zambon illustra un testo che era già chiaro in partenza, quasi predestinato a essere composto.

La celebre lirica, risalente al 1948, occupa l'ultima posizione nella sezione *Silvae* de *La Bufera e altro* nel 1956. Vi è descritto un vero e proprio viaggio dell'animale marino dalle acque del Baltico alle coste liguri. Dapprima confusa tra la melma e il fango, l'anguilla prende la forma di un essere che riassume la vitalità stessa nel momento in cui viene investita da un bagliore. Il suo procedere sinuoso, il suo luccichio inarrestabile sembrano celare una somiglianza, anzi un legame genetico, esistenziale, con un'umana e femminile «iride breve». *L'anguilla* è dunque una lirica ma anche una sorta di *nostos*: forse più che un viaggio, il suo è anzitutto un ritorno, nei luoghi umili e limacciosi dell'infanzia del poeta.

La prima anguilla a uscire dalla penna di Montale, tuttavia, non è quella appena descritta, ma risale al 1923. La dichiarazione di poetica dei versi iniziali de *I limoni*, come ricorderà il lettore, prende le mosse da «erbosi fossi», «pozzanghere mezzo seccate» in cui «agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla». Da questo momento, e in modo incontrovertibile, al nostro animale è associato non solo un valore, che poi scopriremo emotivo, ma anche la sintesi di un programma letterario. Menzionano l'anguilla anche altri testi metaletterari, tra cui, ad esempio, *La gondola che scivola*, con versi come «S'agita laggiù/ uno smorto groviglio che m'avviva/ a stratti mi fa eguale a quell'assorto/ pescatore d'anguille dalla riva».

L'intera produzione di Montale è periodicamente attraversata da questo animale marino-fluviale, ma sempre per brevi immagini, accenni, o allusioni. La nostra *Anguilla* è quindi anzitutto un'antonomasia. Il suo protagonismo non cela tanto un pretesto per parlare di altro, quanto esprime ed esalta la sua esistenza particolare, concentrando in un componimento autonomo ciò che su di lei era prima stato detto solo in modo inorganico.

Ma sono anche molti altri i testi che ci vengono in aiuto per decifrare le immagini della lirica. Il lavoro interpretativo di Francesco Zambon non si ferma alle intertestualità esplicite, ma ha diversi fuochi critici, che agiscono su un livello per così dire sotterraneo. La poesia attraversa dei 'campi magnetici' di significato che attirano l'inventiva linguistica in particolari direzioni. Parole come «guizzo», «fossi», «incarbonirsi», «seppellito», «iride», «estuari», «scintilla», «melma», «fango» non passano certamente inosservate all'occhio abituato a leggere Montale. *L'anguilla* occupa quindi una posizione ben precisa nel percorso letterario del suo autore, anticipando lo scenario di *Il bello*

viene dopo e *Botta e risposta I* e la struttura compositiva di *Angelo nero*, condividendo gli argomenti di *Incontro*, *Delta*, *I morti*, e facendo rivivere le immagini de *I limoni* e *Lettera levantina*. Ma sono anche più sotterranee, appunto, le linee tematiche ripercorse da Zambon: il lettore scopre, ad esempio, che l'anguilla è un campione e un rappresentante di un più vasto insieme di animali, affini per natura e destino. Per citarne alcuni: il passero in *I nascondigli II*, il pipistrello nel racconto omonimo, il tasso in *Una spiaggia in Liguria*, e poi il gallo cedrone dall'omonima lirica de la *Bufera*. Caratterizzati dall'essere del tutto innocui all'uomo, diventano inesorabilmente sue vittime, il loro corpo consegnato al rituale della cucina. Lo sfondo è quello del passato, spesso dell'infanzia del poeta stesso, che la associa alla pratica rituale per eccellenza, la cottura. Si vedano i versi «la scintilla che dice/ tutto comincia quando tutto pare/ incarbonirsi», in un serrato dialogo con un passo da *Il bello viene dopo* (1950): «Sospeso su uno stecco (il beccafico), crepitava strillando, s'imburra da sé, mentre l'anguilla stava carbonizzandosi per conto suo sulla brace. E il nostro pranzo delizioso poteva cominciare». La cottura è intesa come il rituale per eccellenza della metamorfosi, ovvero da uno stato di morte a una nuova forma di vita, ed è implicita nel verso – quasi un versetto biblico – «Tutto comincia quanto tutto pare/ incarbonirsi».

Questa lettura per continua concatenazione di immagini si addice al procedere fluido e alla particolare impalcatura linguistica della lirica. Contenuti in una struttura sintattica sospesa e imperfetta, i trenta versi de *L'anguilla* si snodano imitando l'andatura ondulatoria e sinuosa dell'animale e il suo ammaliante luccichio. L'apparente soggetto iniziale «L'anguilla, la sirena/ dei mari freddi che lascia il Baltico», ripreso anaforicamente lungo tutto il componimento, si svela essere, alla fine, l'oggetto dell'interrogativa retorica «puoi tu/ non crederla sorella?». L'effetto è reso ancora più incantatorio dalla catena di rimandi fonici, per lo più consonantici – basti solo far qui notare «anguilla», «gorielli», «scintilla», «sorella», «pozze», «guizzo», «mezzo».

Un incantesimo che non poteva essere scagliato se non da un animale che nella nostra lingua chiamiamo al femminile, e su cui si proietta l'aura mitologica della «sirena», nella sua irrisolta ambiguità e sospensione tra umano e mostruoso. Tutto ciò che è legato alle ragioni stesse della vita è sia sublime come i «paradisi di fecondazione», sia «bronco incarbonito», testimone di morte. Zambon ci riporta così a un'altra figura femminile, diversa da Clizia-Iride, l'interlocutrice privilegiata delle *Silvae*, ovvero Annetta/Arletta. Ricordata ne *La lettera levantina*, questa fanciulla riconducibile all'infanzia del poeta e segnata da una morte prematura è presente in modo velato e implicito anche ne *La Bufera*, dove è associata al lessico del fango, dei detriti, del residuale. Tramite una rete di collegamenti intertestuali, Zambon ne avverte la presenza anche ne *L'anguilla*, dove rafforza il tema della morte e soprattutto dei morti, della loro memoria, dei rituali a essi associati. Al lettore è così dato di percorrere a posteriori le tappe di un itinerario intimo, emotivo, quasi psichico del poeta; la lezione letteraria di Zambon è anche metodologica: per certe poesie di Montale, non solo è possibile, ma è anche da incoraggiare la conoscenza del suo intimo repertorio storico e simbolico.

Un testo, quindi, che parla del fare poesia in generale, e del fare poesia per Montale: ripescare ciò che affiora timidamente dal residuale e decifrarlo con le strutture simbolico-conoscitive dell'io. Le unità minime della lirica non sono tanto le parole, ma le tessere di significato che appartengono al bagaglio montaliano. Considerata la sua collocazione nella *Bufera e altro*, *L'anguilla* è anche un paradigma di questa operazione. È proprio a l'«altro» del titolo che corrispondono le *Silvae*, nel presentare una miscellanea di liriche, che continuamente attingono al serbatoio tematico e simbolico costruito dagli *Ossi* e dalle *Occasioni*, arricchendolo di termini desueti e altisonanti. Il primitivo stadio compositivo della raccolta (1950) collocava *L'anguilla* al penultimo posto, prima de *Il gallo cedrone*. Costruita attorno all'immagine della morte violenta del gallo cedrone, questa lirica chiudeva *Le Silvae* con una vegetale «gemma» che «luccica al buio» e con l'avvenuta sepoltura di «Giove»: la salvezza è realizzabile, ma solo «qui nel limo». Nella sistemazione definitiva del 1956, invece, *Il gallo cedrone* risale di una posizione, affidando a *L'anguilla* l'epilogo delle *Silvae*. La

ragione, che ipotizziamo qui facilmente, sta nella natura compendiaria della nostra lirica, che in fondo è anche una dedica a Clizia (iride è il *senhal* di Irma già nell'eponima lirica); ma anche nella potenza vitale di quella scintilla che ne *Il gallo cedrone* c'era, ma si intravedeva appena, in mezzo al buio.

copyright
© 2023 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE