

oblio

46

oblio

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

Anno XII, 46
dicembre 2022

OBLIO – Periodico semestrale on-line – Anno XII, n. 46 – dicembre 2022

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

ISSN 2039-7917

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

Direttore

Nicola MEROLA (Università LUMSA)

Comitato direttivo

Giuseppe LO CASTRO (Università della Calabria)

Elena PORCIANI (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Caterina VERBARO (Università LUMSA)

Comitato scientifico

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

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 ALLEGRINI (Istituto Italiano di Studi Germanici)

Redazione

Ginevra AMADIO, Chiara CIARDULLO, Carmelo D'AMELIO (Università della

Campania 'Luigi Vanvitelli'), Chiara PORTESINE (Scuola Normale Superiore)

Direttore responsabile

Gianfranco FERRARO (Universidade Nova de Lisboa)

Cura editoriale e amministrazione

Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione editoriale

Associazione Culturale Vecchiarelli Editore

La sezione saggi è stata sottoposta alla peer review.

Hanno collaborato alla redazione del numero in qualità di referenti scientifici:

Antonio D'AMBROSIO (Università di Firenze), Alberto COMPARINI (Università di Trento), Gian Paolo RENELLO (Università di Salerno), Massimiliano TORTORA (Sapienza Università di Roma).

ASSOCIAZIONE CULTURALE VECCHIARELLI EDITORE
Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm) Tel/Fax: 06 99674591
Partita IVA 10743581000
Iscrizione C.C.I.A.A. 10743581000 del 13/01/2010



VECCHIARELLI EDITORE

indice

editoriale	p. 9
all'attenzione	
Massimo Bontempelli, <i>Sul problema del libero volere. Ragionamenti quattro</i> , a cura di Alberto Comparini	
Alberto Comparini, <i>Introduzione. Il libero volere di Massimo Bontempelli</i>	p. 12
Massimo Bontempelli, <i>Sul problema del libero volere. Ragionamenti quattro</i>	p. 20
Diego Terzano, <i>Il giovane Bontempelli tra volizione e causalità. Analisi critica di una teoria aperta</i>	p. 44
Irene Bertelloni, « <i>Sul problema del libero volere</i> ». <i>Agli albori del pensiero novecentista</i>	p. 50
saggi	
Vincenzo Allegrini, <i>Una lunga fedeltà deformante. Su Palazzeschi poeta e Leopardi (1905-1972)</i>	p. 58
Viola Bianchi, <i>L'eden della tartaruga di Massimo Bontempelli</i>	p. 91
Giulio Ciancamerla, <i>Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?</i>	p. 105
Stefania La Bionda, <i>Tra 'infinibile' e compiuto: L'avvenire dei ricordi di Italo Svevo</i>	p. 123
Gian Paolo Renello, <i>Il Labirinto «à rebours» di Emilio Villa</i>	p. 135
Teresa Spignoli, <i>Il laboratorio testuale di Poesia in forma di rosa</i>	p. 145
in circolo	
Pier Paolo Pasolini, <i>Petrolio. Nuova edizione</i> , a cura di Maria Careri e Walter Siti, Milano, Garzanti, 2022, a cura di Caterina Verbaro	
Caterina Verbaro, <i>Attraverso Petrolio. Le ragioni di un dibattito</i>	p. 166
Giada Stigliano, <i>Petrolio e le sue forme ancora possibili. Osservazioni sulla nuova edizione</i>	p. 169

- Luca D'Ascia, *I mille e un appunti di Pier Paolo Pasolini. Un sentiero interrotto fra testimonianza e allegoria* p. 172
- Davide Luglio, *Un'ostinata relatività. Il Petrolio impolitico di Walter Siti* p. 179
- Corinne Pontillo, *Letture di una «follia prefatoria»: Petrolio di Pier Paolo Pasolini e Museo del romanzo della Eterna di Macedonio Fernández* p. 185

recensioni

- AA.VV., *Catalogo della biblioteca di Carlo Emilio Gadda*, a cura di Giorgia Alcini e Milena Giuffrida, Roma, Bulzoni, 2022 (Edoardo Panei) p. 193
- AA.VV., *Claudia Ruggeri. Saggi sulla sua poetica*, a cura di Anna Maria Farabbi, Lecce, Terra d'Ulivi edizioni, 2022 (Maria Ciaccia) p. 195
- AA.VV., *Da Matera a Portici per raccontare il Sud. Rocco Scotellaro tra Manlio Rossi-Doria e Carlo Levi*, a cura di Giuseppe Iuliano, Paolo Saggese, Gianni Festa, Grottaminarda, Delta 3, 2021 (Serena Donadeo) p. 198
- AA.VV., *Il gommone forato. La poesia civile del Realismo Terminale*, a cura di Tania Di Malta, Pasturana (Alessandria), Puntoacapo, 2022 (Lorenzo Spurio) p. 201
- AA.VV., *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, a cura di Paolo Desogus, Venezia, Marsilio, 2022 (Ugo Perolino) p. 204
- AA.VV., *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, a cura di Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, Roma, Carocci editore, 2022 (Giuseppe Candela e Rosario Carbone) p. 207
- AA.VV., «*Mi ha fatto ogni possibile domanda!*». *Quarantacinque interviste a Giuseppe Dessì (più una)*, a cura di Nicola Turi, Villacidro, Fondazione Giuseppe Dessì, 2021 (Martina Romanelli) p. 210
- AA.VV., *Montaliana I*, a cura di Angela Ida Villa e Angelo Colombo, «R-EM. Rivista internazionale di studi su Eugenio Montale», Sarzana-Lugano, Agorà & Co, I, 1, 2020 (Manuele Marinoni) p. 212
- AA.VV., *Pixel. Letteratura e media digitali*, a cura di Beniamino Della Gala e Lavinia Torti, Modena, Mucchi Editore, 2021 (Daniel Raffini) p. 215
- AA.VV., *Presenza di Nievo nel Novecento (1945-1990)*, a cura di Roberta Turchi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019 (Sofia Firriolo) p. 218
- AA.VV., *Scienza e follia: stravaganza ed eccezione. Alchimisti, maghi, scienziati eslegi nella letteratura e nella cultura contemporanea*, a cura di Silvia T. Zangrandi, Daniela Bombara, Ellen Patat, Bologna, Pàtron Editore, 2022 (Barbara Sisalli) p. 221
- Vincenzo Allegrini, *L'onda trascorrente. I Canti di Leopardi in Saba, Montale, Sereni e Giudici*, Macerata, Quodlibet, 2022 (Federica Barboni) p. 224
- Marco Benoît Carbone, *Geographies of Myths and Places of Identity. The Strait of Scylla and Charybdis in the Modern Imagination*, London, Bloomsbury Academic, 2002 (Lucia Di Girolamo) p. 227
- Remo Bodei, *Leopardi e la poesia*, a cura di Gabriella Giglioni e Gaspare Polizzi, Milano-Udine, Mimesis, 2022 (Manuele Marinoni) p. 229
- Sergio Bozzola, Chiara De Caprio, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da Una pietra sopra alle Lezioni americane*, Roma, Salerno editrice, 2021 (Luca Sanseverino) p. 232

- Mimmo Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano, nottetempo, 2022 (Carlo Placeo) p. 234
- Giacomo Carlesso, *Goffredo Parise. Un invito alla lettura*, Udine, Digressioni editore, 2022 (Paolo Leoncini) p. 236
- Maria Luisa Doglio, *Maestri. Un alfabeto di civiltà*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021 (Cecilia Spaziani) p. 240
- Riccardo Donati, *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici*, Macerata, Quodlibet, 2022 (Chiara Portesine) p. 243
- Gabriele Gimmelli, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Macerata, Quodlibet, 2021 (Daniel Raffini) p. 247
- Simone Giorgino, *Carta poetica del Sud. Poesia italiana contemporanea e spazio meridiano*, Neviano, Musicaos Editore, 2022 (Alessio Paiano) p. 249
- Stefano Giovannuzzi, *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società*, Pesaro, Metauro, 2021 (Silvia Cavalli) p. 253
- Rosa Giulio, *Avventure di sei Personaggi*, «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XXIII, 2021, pp. 7-38 (Marika Boffa) p. 255
- Giacomo Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di Franco D'Intino, Davide Pettinicchio, Lucia Abate, Macerata, Quodlibet, 2021 (Vincenzo Allegrini) p. 256
- Mariarosaria Loddo, *Patografie: voci, corpi, trame*, Milano-Udine, Mimesis, 2020 (Vincenzo Spanò) p. 258
- Federica Massia, *Il fogliame americano. Whitman e la nascita del verso libero*, Modena, Mucchi Editore, 2021 (Sara Gregori) p. 261
- Sara Moccia, *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo Lentini a Michele Mari*, Padova, CLEUP, 2020 (Gian Paolo Renello) p. 264
- Jean-Yves Mollier, *Storia dei librai e della libreria dall'antichità ai giorni nostri*, Roma, Edizioni e/o, 2022 (Federico Gorziglia) p. 268
- Franco Moretti, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, nottetempo, 2022 (Giovanni Barracco) p. 271
- Alessio Paiano, *Dentro 'l mal de' fiori. Il poema impossibile di Carmelo Bene*, Calimera, Kurumuny, 2022 (Annalucia Cudazzo) p. 275
- Giuseppe Palazzolo, *Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta*, Roma, Carocci editore, 2021 (Maria Sole Cusumano) p. 277
- Carla Pisani, *Dario Niccodemi e il teatro italiano del primo Novecento*, con lettere di Pirandello, D'Annunzio, Praga, Martoglio, Verga, Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani, 1, Nuova Serie, Roma, Bulzoni, 2021 (Giancarlo Bertoncini) p. 279
- Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal Secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2021 (Mario Cianfoni) p. 282
- Antonio Prete, *Carte d'amore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2022 (Rosalba Galvagno) p. 285
- Novella Primo, *Una memoria inventata. Luoghi e voci nella scrittura di Lalla Romano*, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2022 (Daniel Raffini) p. 289
- Renzo Riboldazzi, *Silenzi urbani*, Milano-Udine, Mimesis, 2022 (Giulia Marziali) p. 291
- Emilio Russo, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017 (Lorenzo Moscardini) p. 293
- Clara Santarelli, *Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'Inferno in Variazioni belliche*, «Finzioni», III, 2, 2022, pp. 107-136 (Carmelo D'Amelio) p. 296

- Gloria Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022 (Elisiana Fratocchi) p. 298
- Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022 (Agnese Macori) p. 301
- Giuseppe Ungaretti, *Le lettere di una vita. 1909-1970*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori, 2022 (Daniel Raffini) p. 304
- Laura Vallortigara, *L'epos impossibile. Il mito di Enea nel Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2022 (Salvatore Renna) p. 307

editoriale

Oblio è lieto di presentare a lettori e lettrici questo numero 46, in un clima di significativa ripresa delle iniziative culturali e delle attività scientifiche con il progressivo ritorno alla normalità. Ci uniamo a una diffusa sensazione di sollievo e di plauso per il riattivarsi della presenza nella didattica e in convegni e seminari, che hanno ripristinato forme collaudate del dibattito scientifico, rinsaldato antichi legami intellettuali, aprendone pure di nuovi, e consentito un più efficace scambio di idee e progetti. E tuttavia non possiamo fare a meno di notare il radicarsi di alcuni processi che agiscono sulla pratica quotidiana dell'attività universitaria. Il nostro lavoro di studiosi viene sottoposto a una eccessiva pressione. Gli obblighi burocratici, le schede e le attestazioni della didattica, la logica della produttività scientifica e del suo accertamento in primo luogo esteriore (come promettono anche le ipotesi di valutazione virtuale della ricerca), l'ipertrofia delle stesse attività di valutazione e delle procedure formali ci mettono alla prova, con intralci e complicazioni. La ricerca intellettuale ne risulta spesso frammentata nonostante sia incentivata dai parametri concorsuali e accelerata dalla contrazione dei tempi di studio. Le scadenze si accavallano e spesso si sovrappongono in un clima di lavoro a tappe forzate, come quello che ha coinvolto il comitato direttivo nei densi mesi di ottobre e novembre. Su questo orizzonte **Oblio**, che è ricorso a una più gestibile programmazione semestrale, è lieto di mantenere fede ai suoi impegni, garantendo puntualità e continuità, con il concorso della nostra giovane redazione, rinnovata e allargata. Da questo numero accogliamo nel comitato editoriale anche Stefano Lazzarin, che ci aiuta a integrare la squadra di collaboratori e collaboratrici assestatisi sin dal n. 42|43.

In questo senso e a fronte dell'estendersi delle pubblicazioni scientifiche nel nostro campo, la scelta della rivista di costituire anche e innanzitutto un «osservatorio bibliografico» appare tuttora azzeccata. Crediamo che la comunità scientifica, in questo contesto dispersivo, abbia bisogno di una finestra aggiornata sugli studi e di strumenti agili per orientarsi. Per questo la nostra sezione di **recensioni** merita ulteriore impulso e collaborazione. Le oltre 40 recensioni di questo numero restano un obiettivo minimo per le ambizioni di **Oblio**, che insegue sempre il sogno di fornire una rappresentazione credibile dello stato e delle tendenze della ricerca critico letteraria attuale. Per accorciare la distanza da questo traguardo, torniamo a convocare il sostegno di collaboratrici e collaboratori, vecchi e nuovi, perché non ci facciano mancare il loro apporto.

L'anno 2022 ha visto, tra le altre, due ricorrenze straordinarie per i nostri studi, che sono state degnamente celebrate in moltissime sedi e circostanze: i centenari di

Giovanni Verga e Pier Paolo Pasolini. La data di morte del primo combacia con la data di nascita del secondo e la coincidenza indica quasi un passaggio di testimone tra due autori accomunati dall'osservazione critica verso le insorgenze della modernità. **Oblio**, giocando in un certo senso con largo anticipo, ha già dedicato uno speciale a Verga nel numero 40 e ora propone un omaggio a Pasolini, con una discussione intorno alla nuova edizione di *Petrolio*, il cui testo è stato rivisto in modo importante da Maria Careri e Walter Siti. A parlarne **in circolo** sono Luca D'Ascia, Davide Luglio, Corinne Pontillo, Giada Stigliano e Caterina Verbaro. La rubrica **all'attenzione** accoglie un'interessante proposta di Alberto Comparini, dando spazio all'inedita tesi di laurea in filosofia di Massimo Bontempelli dal titolo *Sul problema del libero volere*. L'inedito si offre come un cospicuo tassello per disegnare il quadro della formazione culturale dello scrittore e per rivelare la persistenza di temi e riferimenti nella sua opera maggiore, come mostrano gli interventi dello stesso Comparini, di Diego Terzano e Irene Bertelloni. Un ponte tra le due rubriche e la sezione dei **saggi**, tutti novecenteschi, è dato dagli scritti di Viola Bianchi e di Teresa Spignoli, rispettivamente su *L'eden della tartaruga* e *Poesia in forma di rosa*. A Palazzeschi e Leopardi, de Cespedes e il cinema, Svevo e Villa sono dedicati gli altri. Nel chiudere questo **editoriale** il comitato direttivo rinnova il proprio ringraziamento alla Mod - Società italiana per lo Studio della Modernità Letteraria, che, oltre a non far mancare il suo appoggio alla rivista, contribuisce fattivamente, con i suoi soci e socie, a rubriche saggi e recensioni di ciascun numero e garantisce la qualità dei contributi pubblicati con la partecipazione dei suoi membri ai compiti di revisione. Per questo **Oblio** non cessa di sentirsi parte integrante della Mod e di impegnarsi anche nel suo repertorio di resoconto e censimento della ricerca nell'ambito degli studi sulla modernità letteraria, offrendosi come spazio per le proposte e le discussioni che colleghe e colleghi vorranno avanzare e curare.

all'attenzione

Saggi critici da rileggere

Massimo Bontempelli

Sul problema del libero volere

Ragionamenti quattro

a cura di Alberto Comparini*

* Al Getty Research Institute di Los Angeles e ad Alvisè Memmo, erede di Massimo Bontempelli e Paola Masino, vanno i miei più sinceri ringraziamenti. Desidero inoltre ringraziare il Dipartimento di Francese e Italiano dell'Università Stanford, che ha finanziato questo progetto; e, per il loro sostegno, Raffaella Bertazzoli, Andrea Capra, Elisabetta Tonello, Selene Vatteroni e Daniele Visentini.

Alberto Comparini

Introduzione

Il libero volere di Massimo Bontempelli

Un incendio divampato alla Biblioteca Nazionale di Torino nel 1904 ci ha privato di numerosi documenti che ci avrebbero aiutato a ricostruire accuratamente gli studi di Massimo Bontempelli presso la Regia Università di Torino, che egli frequentò dal 1897 al 1902,¹ conseguendo tre lauree – in giurisprudenza (10 luglio 1899, valutazione: 90/110),² filosofia (20 dicembre 1901, valutazione: 93/100)³ e in lettere (16 luglio 1902, valutazione: 107/110) –,⁴ nonché due abilitazioni all'insegnamento di materie letterarie⁵ e filosofiche.⁶

¹ Della carriera universitaria di Bontempelli possediamo solo il registro degli anni accademici 1899-1900, 1900-1901, 1901-1902. Come si legge nelle «Annotazioni diverse» del registro del 1899-1900, Bontempelli fu ammesso al «3° [anno di] Fil[osofia] in virtù della circ[olare] min[isteriale] 19.12.1899. S'iscrisse durante gli studi di legge ai corsi liberi di letteratura italiana negli anni 96-97, 97-98 e 98-99 – e di letterature neolatine nell'anno 1898-99 superandone i relativi esami con punti 30/30 in letteratura italiana e 30/30 in Letterature neolatine». Nell'a.a. 1899-1900, Bontempelli ha seguito i seguenti corsi obbligatori: Letteratura latina (Stampini), Letteratura greca (Fraccaroli), Storia antica (Cipolla), Geografia (Hugues), Filosofia teoretica (D'Ercole), Storia della filosofia (Bobba), Glottologia (Pezzi), Pedagogia (Allievo), Fisiologia (Mosso), Storia moderna (Cipolla); liberi: Archeologia (Ferrero), Grammatica greca e latina (Valmaggi), Filosofia morale (Billia). E ha sostenuto i seguenti esami: Glottologia (20 giugno 1900, 28/30); Pedagogia (21 giugno 1900, 30/30), Archeologia (11 luglio 1900, 30/30), Storia moderna (9 novembre 1900, 26/30), Fisiologia (12 novembre 1900, 25/30), Geografia (14 novembre 1900, 28/30). Nell'a.a. 1900-1901, Bontempelli segue come corsi obbligatori: Letteratura latina (Stampini), Letteratura greca (Fraccaroli), Filosofia teorica (D'Ercole), Filosofia morale (D'Ercole), Storia antica (De Sanctis), Storia della filosofia (Bobba); e come corsi liberi: Storia moderna (Cipolla), Letteratura greca (Levi), Letteratura italiana (Bertana); Letteratura tedesca (Stampini). Esami sostenuti: Letteratura greca (17 giugno 1901, 28/30), Filosofia morale (22 giugno 1901, 25/30), Letteratura latina (27 giugno 1901, 27/30), Filosofia teoretica + esame biennale (13 luglio 1901, 27/30), Storia antica + esame biennale (12 novembre 1901, 21/30). Bontempelli consegue «l'esame di laurea in filosofia addì 20 dicembre 1901 punti 93/100». Nell'a.a. 1901-1902, Bontempelli è ammesso al quarto anno del corso di laurea in Lettere e segue come corsi obbligatori: Letteratura latina (Stampini), Storia moderna (Cipolla), Letteratura greca (Fraccaroli). Esami liberi: Letteratura italiana (Bertana), Letteratura latina (Giambelli), Lingua e letteratura tedesca (Stampini), Letteratura greca (Valmaggi). Nel 1902 sostiene i seguenti esami: Letteratura latina (esame annuale, 18 giugno 1902, 27/30), Letteratura greca (26 giugno 1902, 30/30 con lode), Storia moderna (11 luglio 1902, 25/30).

² Presidente della commissione: Emilio Brusa. Membri della commissione: Luigi Mattiolo, Giuseppe Carle, Gaetano Mosca, Vittorio Brondi, Michele Germano, Pasquale Jannaccone, Luigi Einaudi.

³ Presidente della commissione: Pasquale D'Ercole. Membri della commissione: Ettore Stampini, Romualdo Bobba, Gaetano De Sanctis, Italo Pizzi, Luigi Hugues, Carlo Cipolla, Andrea Cappello, Giuseppe Allievo; Rodolfo Renièr.

⁴ Presidente della commissione: Pasquale D'Ercole. Membri della commissione: Luigi Valmaggi, Gaetano De Sanctis, Domenico Pezzi, Giuseppe Fraccaroli, Romualdo Bobba, Carlo Cipolla, Attilio Levi, Rodolfo Renièr, Emilio Bertana.

⁵ Bontempelli sostenne l'esame di magistero in Lettere il 21 luglio 1902 (presidente della commissione: Pasquale D'Ercole. Commissione: Romualdo Bobba, Luigi Valmaggi, Giuseppe Fraccaroli, Roberto Renièr), superandolo con punti 50/50 (con attitudine speciale all'insegnamento del latino).

⁶ Bontempelli sostenne e superò l'esame speciale di magistero in filosofia con punti 26/30 il 21 dicembre 1901 (presidente della commissione: Pasquale D'Ercole. Esaminatori: Giuseppe Allievo).

Ciò che rimane di questo percorso universitario è il manoscritto della tesi di laurea in filosofia, *Sul libero volere. Ragionamenti quattro*, oggi conservato presso il fondo «Massimo Bontempelli papers» («Special Collections: Series II. Manuscripts, 1904-1959, Undated, Box 27, Folder 1») del Getty Research Institute di Los Angeles.⁷ Nella voce ‘Massimo Bontempelli’ (1971) del *Dizionario Biografico degli Italiani* stilata da Alberto Asor Rosa e nella cronologia della vita di Bontempelli curata da Balducci nel *Meridiano* (1978) si fa riferimento alle due lauree in filosofia e lettere, ma non a quella in legge. Inoltre, entrambi – così come Carlo Bo (e lo stesso Baldacci in un libro del 1967)⁸ – riportano l’argomento delle due tesi – libero arbitrio e le origini dell’endecasillabo –, ma nei documenti conservati presso l’Archivio Storico non vi è traccia né dei titoli né dei relatori.⁹ Il nome di Arturo Graf (1848-1913), riconosciuto da Baldacci come uno dei maestri di Bontempelli, non compare mai nei verbali delle sedute di laurea; d’altra parte, sebbene sia assai probabile che Bontempelli abbia seguito i suoi corsi di letteratura italiana quando era uno studente di legge, durante il suo percorso filosofico-letterario egli frequentò le lezioni di Emilio Bertana (1860-1934), studioso di Vittorio Alfieri, Giuseppe Parini e del romanzo del Settecento.

La cifra filosofica del pensiero di Bontempelli è stata segnalata in più sedi, non da ultimo in un intervento di Agata Irene De Villi (2010), dove la studiosa ricorda che la «formazione filosofica [di Bontempelli] costituisce la più sicura base e la più feconda riserva di una parabola poetica densa di riflessioni teoriche, che trae dalla vicinanza alla filosofia non solo l’ampiezza della sua tensione meditativa».¹⁰ In questo senso, la tesi di laurea sul libero arbitrio si presenta come una stazione inevitabilmente parziale di questo percorso filosofico, ma offre allo stesso tempo alcuni snodi teoretici che ci permettono, quantomeno, di individuare quell’incrocio di letture e di interessi che avevano formato il giovane studente Massimo Bontempelli all’inizio del Novecento.

⁷ Alvise Memmo, nipote di Paola Masino, ha ceduto l’archivio bontempelliano nel 1992 al Getty Research Institute di Los Angeles. Prima del 1992, Bontempelli e Masino lo avevano conservato nella loro abitazione romana di viale Liegi 6.

⁸ Carlo Bo, *Bontempelli*, Padova, CEDAM, 1943; Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967.

⁹ Per quanto riguarda la tesi in filosofia, nonostante Bontempelli avesse seguito diversi corsi con Pasquale D’Ercole, gli interessi di ricerca di Lorenzo Michelangelo Billia – con cui Bontempelli seguì un corso di filosofia morale – sono assai vicini a temi e autori indagati da Bontempelli nella sua tesi sul libero arbitrio: Lorenzo Michelangelo Billia, recensione a Ernest Naville, *La philosophie et la religion*, Losanna Imer, 1887, in «Rivista Italiana di Filosofia», III (febbraio 1888), 1, pp. 98-100; Billia, recensione a Naville, *La science et le matérialisme. Étude philosophique, précédé d’un discours aux étudiants suisses*, Ginevra, C. Fischbacher, 1891, in «Rivista Filosofica Scientifica», XI (febbraio 1891), 2, pp. 122-127; Billia, *Ernesto Naville ed il libero arbitrio*, Torino, Ufficio del Nuovo Risorgimento, 1900; Billia, *Sulle dottrine psicofisiche di Niccolò Malebranche*, in «Archiv für Geschichte der Philosophie», XIV (marzo 1901), 1, pp. 66-83. Per quanto riguarda la tesi sull’endecasillabo, l’ipotesi di Giuseppe Fraccaroli è particolarmente convincente, sia per il numero di esami sostenuti da Bontempelli, sia per il tema particolarmente vicino agli studi di Fraccaroli, come *D’una teoria razionale di metrica italiana* (Torino, Loescher, 1887), dove il critico cerca di rintracciare le origini dell’endecasillabo: «che l’endecasillabo nella forma sua originale quale si osserva di preferenza nella poesia popolare, si possa affrontare abbastanza da vicino con il trimetro giambico, ne sia o non ne sia la continuazione storica» (ivi, p. 196).

¹⁰ Agata Irene De Villi, *Oltre la lirica. «Il Purosangue» di Massimo Bontempelli*, in *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, paesaggi*, Atti del XVI Congresso Nazionale dell’Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di Alberto Beniscelli et alii, Genova, Università degli Studi di Genova, 2012 (in rete, http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/De_Villi_Agata_Irene_1.pdf, p. 1).

Diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, il nome di Nietzsche è assente nell'elaborato sul libero arbitrio. Al momento della stesura della sua tesi, Bontempelli poteva leggere in italiano solamente *Al di là del bene e del male* (1898) e *Così parlò Zarathustra* (1899), ma aveva anche a disposizione l'intera opera nietzschiana tradotta in francese sotto la direzione di Henri Albert (1869-1921) per i tipi parigini di Mercure.¹¹ Lo sguardo critico di Bontempelli, invece, si rivolge alla disputa sul libero arbitrio del 1889, portata avanti dai membri della 'Società di Psicologia' russa (MM. Grote, Lopatine, Zwiereff, Bougaief, Korsakof, Tokarsky, Astafief) sulla «Voprosy filosofii i psikhologii» («Rivista di Filosofia e Psicologia») diretta dal Grote.

Bontempelli non leggeva il russo (ma leggeva l'inglese e il francese, e in parte il tedesco), ma aveva potuto seguire l'intero dibattito – apertosi tra il 1889 e il 1890 con la pubblicazione della raccolta di saggi *O svobode voli. Opyty postanovki i rešenija voprosa* (*Il libero arbitrio. Saggi sulla maniera di porre e risolvere la questione*)¹² e del fascicolo monografico del marzo 1890 («Voprosy filosofii i psikhologii»)¹³ – sulle pagine della «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger».¹⁴

In un appunto autografo, Bontempelli postilla alcune osservazioni sul saggio *Fondamento del dovere morale* (1892)¹⁵ del Grote – grazie alla lunga recensione di Eugène de Roberty¹⁶ pubblicata sulle pagine della «Revue philosophique de la France et de l'Étranger» nel 1892 –, inserendo la questione del libero arbitrio all'interno di uno spazio filosofico più ampio che coinvolge la filosofia kantiana¹⁷ e

¹¹ Federico Nietzsche, *Al di là del bene e del male. Preludio d'una filosofia dell'avvenire*, versione dal tedesco di Edmondo Weisel, Torino, Bocca, 1898; Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione dal tedesco di Edmondo Weisel, Torino, Bocca, 1899; *Oeuvres complètes de Frederic Nietzsche*, a cura di Henri Albert, Parigi, Mercure, 1872-1888.

¹² *O svobode voli. Opyty postanovki i rešenija voprosa*, stat'i Grote, Lopatina, Bugaeva, Korsakova, Tokarskago, Astaf'eva, in «Trudy Moskovskogo Psikhologicheskogo Obshestva» (Mosca, 1889), izd. pod redaktsiyey Prof. N.Ja. Grote, Vyp. III.

¹³ Sulla rivista del Grote nel 1890 comparvero i seguenti articoli: Lopatine, *La dottrina morale di Kant*, N.I. Kareev, *Sul libero arbitrio da un punto di vista della teoria dell'evoluzione storica*, Grote, *Le questioni vitali della psicologia*, in «Voprosy filosofii i psikhologii», II (9 marzo 1890), 4, pp. 65-82, 113-142, 143-194. A riguardo si veda la recensione di Eugène de Roberty, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», XVI (giugno 1891), 31, pp. 330-336.

¹⁴ *Le libre arbitre. Essais sur la manière de poser et de résoudre la question*, articles de MM. Grote, Lopatine, Bougaief, Korsakof, Tokarsky, Astafief, in *Études de la Société de Psychologie de Moscou* (Mosca 1889), par Grote, livraison III, recensione di Ferdinand Lannes, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», XV (dicembre 1890), 30, pp. 215-222.

¹⁵ Grote, *Fondamento del dovere morale*, in «Voprosy filosofii i psikhologii», III (20 marzo 1892), 12, pp. 146-164.

¹⁶ Cfr. «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», XVII (dicembre 1892), 34, pp. 666-668.

¹⁷ Di Immanuel Kant, si vedano i seguenti testi citati da Bontempelli: Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de l'humanité* [*Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*], in «Berlinische Monatsschrift», I (novembre 1784), 4, pp. 385-411; *Idea di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico*, 1784; Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Riga, Johann Friedrich Harknoch, 1785; *Critica della ragion pura* [*Kritik der reinen Vernunft*, 1781 1787], *Critica della ragion pura pratica* [*Kritik der praktischen Vernunft*, 1788] e *Fondazione della metafisica dei costumi* [*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785]. Si vedano anche i saggi su Kant citati e discussi nella tesi: Théophile Desdouts, *Déterminisme de Kant, Dernière évolution du Déterminisme de Kant dans l'École positiviste*, in *De la liberté et des lois de la nature. Discussion des théories panthéistes et positivistes sur la volonté*, Parigi, Thorin, 1868, pp. 29-53, pp. 110-153; Carlo Cantoni, *Emanuele Kant*, vol. I, *La filosofia teoretica*, Milano, Brigola, 1884; Lopatine, *La dottrina morale di Kant*, in «Voprosy filosofii i psikhologii», II (9 marzo 1890), 4, pp. 65-82; David Major, *The Principle of Teleology in the Critical Philosophy of Kant*, Itaca, Andrus & Church, 1897; Ralph Barton Perry, *The Abstract Freedom of Kant*, in «Philosophical Review», IX (novembre 1900), 6, pp. 630-647.

schopenhaueriana,¹⁸ cioè tra il dovere morale e la sua ragione d'essere. Come il Grote, Bontempelli mira a sciogliere questa antinomia, cercando di sviluppare un modello filosofico tale da poter garantire la condizione universale dello spirito attraverso una lettura kantiana (il Kant della seconda critica) del libero arbitrio. Il linguaggio bontempelliano si muove nei territori della filosofia tedesca e francese sette-ottocentesca e della scienza giuridico-antropologica moderna. La tesi, inoltre, risente profondamente degli studi in giurisprudenza: Bontempelli cerca di conciliare la dottrina filosofica del libero arbitrio con il determinismo positivista¹⁹ – anche applicato direttamente al dominio legale – del tardo Ottocento attraverso studi interdisciplinari di criminologia moderna, come *La teoria dell'imputabilità e la negazione del libero arbitrio* (1878) di Enrico Ferri (1856-1929), *Il delitto e la libertà del volere* (1875) di Tancredi Canonico (1828-1908), *La morale ed il diritto nel naturalismo* (1884-1885) di Ferdinando Puglia, *La question de la liberté et la conduite humaine* (1897) di Paul Moriaud (1865-1934), *Law and Responsibility* (1898) di Thomas Taylor (1758-1835).²⁰

Le letture di Bontempelli non si limitano certamente agli autori sopracitati. Essi rappresentano il *Grund* da cui egli è partito per attraversare la storia del pensiero

¹⁸ Di Arthur Schopenhauer, si vedano i seguenti testi citati da Bontempelli: *Le fondement de la morale*, traduzione di Auguste Burdeau, Parigi, G. Baillière et C., 1879 [*Über die Grundlage der Moral*, 1840]; *Essai sur le libre arbitre*, traduction de S. Reinach, Parigi, G. Baillière et C., 1877 [*Über die Freiheit des menschlichen Willens*, 1840]; Schopenhauer, *La théorie du caractère intelligible et du caractère empirique dans Kant. Théorie de la Liberté*, in *Le fondement de la morale*, traduzione di Burdeau, Parigi, G. Baillière et C., 1879, I, §60, pp. 80-86; *De la quadruple racine du principe de la raison suffisante. Dissertation philosophique*, traduzione di Jean Alexandre Cantacuzène, Parigi, G. Baillière et C., 1882.

¹⁹ Cfr. Jules Simon, *Le devoir*, Parigi, Hachette, 1854; Alfred Fouillée, *La liberté et le déterminisme*, Parigi, Librairie philosophique de Ladrange, 1872; Edmond Clay, *Le sens commun contre le déterminisme*, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», XIV (giugno 1889), 27, pp. 463-487; George Fonsegrive, *La causalité efficiente*, Parigi, Alcan, 1893. Bontempelli si rifà particolarmente alle teorie di Félix Le Dantec: *Les théories néo-lamarckiennes*, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», XXII (dicembre 1897), 44, pp. 449-475; *Le déterminisme biologique et la pensée consciente*, Parigi, Alcan, 1897.

²⁰ Cfr. Luigi Lucchini, *I semplicisti (antropologi, psicologi e sociologi) del diritto penale*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1886; Enrico Ferri, *La teoria dell'imputabilità e la negazione del libero arbitrio*, Firenze, Barbèra, 1878; Luigi Taparelli, *Saggio teoretico di diritto naturale appoggiato sul fatto*, Palermo, Stamperia d'Antonio Muratori, 1840; Ferdinando Puglia, *La morale ed il diritto nel naturalismo. Primo articolo*, in «Rivista di Filosofia Scientifica», IV (luglio 1884-dicembre 1885), 4, pp. 318-334; Puglia, *La morale ed il diritto nel naturalismo. Secondo articolo*, in «Rivista di Filosofia Scientifica», IV (luglio 1884-dicembre 1885), 4, pp. 449-466; Elme Marie Caro, *Problèmes de morale sociale. La morale indépendante, les théories contemporaines sur le droit naturel, le droit de punir, le progrès social, la destinée humaine, d'après les nouvelles école scientifique*, Parigi, Hachette, 1876; Raffaele Garofalo, *Di un criterio positivo della penalità*, Napoli, Leonardo Vallardi, 1880; Enrico Ferri, *I nuovi orizzonti del diritto e della procedura penale* [1881], Bologna, Zanichelli, 1884; Tancredi Canonico, *Il delitto e la libertà del volere. Cenni*, Torino, Paravia, 1875; Thomas Taylor, *The Law and Responsibility*, in «The Philosophical Review», VII (maggio 1898), 3, pp. 276-285. Bontempelli, inoltre, fa riferimento anche ad altre dottrine conciliative, tra cui Théophile Desdouits, *De la liberté et des lois de la nature. Discussion des théories panthéistes et positivistes sur la volonté*, Parigi, Thorin, 1868, e Macris, *Conciliation du libre arbitre avec le déterminisme scientifique*, Paris, Vigot, 1898. Sebbene tra i libri ricevuti dalla «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger» figurino anche il testo di Macris (XXIII, giugno 1898, 45, p. 673), non vi è traccia di tale saggio nei cataloghi delle principali biblioteche nazionali europee e americane.

occidentale sul libero arbitrio,²¹ il cui punto di inizio è dato dall'*Etica* di Aristotele, che Bontempelli poteva leggere nell'edizione 1888 curata da Santa Ferrari.²²

In questo ambito di studi, Aristotele è chiaramente una figura imprescindibile, ma, come suggeriscono le altre letture che compongono l'apparato bibliografico della tesi, ciò che interessa a Bontempelli è l'incrocio tra diritto ed etica nella discussione sul libero volere: la cifra morale che egli indaga, infatti, è intimamente connessa alle azioni (in particolare nei territori della legge) dell'uomo, a ciò che Adolphe Quetelet (1796-1874) definì in un fondamentale saggio 'physique sociale',²³ e che le scuole di pensiero italiane e francese²⁴ hanno allargato a quella psichica; su questo ultimo, centrale aspetto, Bontempelli si richiama spesso alle teorie di Cesare Lombroso (1835-1909), i cui studi di carattere interdisciplinare (antropologia, diritto, filosofia)²⁵ apparvero al giovane Bontempelli come un necessario termine di confronto per indagare le problematiche metodologiche derivanti dall'esistenza del libero arbitrio – problematiche che né Aristotele e San Tommaso, né Christian Wolff (1679-1754) e l'abate Rosmini (1797-1855) erano stati in grado di argomentare adeguatamente, secondo Bontempelli.²⁶

I quattro ragionamenti che compongono l'elaborato di Bontempelli ruotano attorno alla dialettica tra stimolo («motivo accidentato») e volontà («vero motivo»), tra attività inferiori e superiori dello spirito, e di come l'universalità, da una parte, e la causalità, dall'altra, regolino il passaggio, di natura aristotelica, dalla 'deliberazione del fine' (βούλησις) alla 'scelta dei mezzi' (προαίρεσις).

²¹ In questo caso il testo di riferimento è George Fonsegrive, *Essai sur le libre arbitre. Sa théorie et son histoire*, Parigi, Alcan, 1887. Dello stesso autore si veda anche *La causalité efficiente*, Parigi, Alcan, 1893.

²² *L'etica di Aristotele*, riassunta, discussa ed illustrata da S. Ferrari, Roma, Paravia, 1888. Cfr. il saggio di Giuseppe Zuccante, *La dottrina della volontà nell'«Etica nicomachea» di Aristotele*, in *Saggi Filosofici*, Torino, Loescher, 1892, pp. 341-402.

²³ Adolphe Quetelet, *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou Essai de physique sociale*, Parigi, Bachelier, 1835. Cfr. anche Giuseppe Tarozzi, *La necessità nel fatto umano. Studio filosofico-sociale*, Torino, Loescher, 1897.

²⁴ Naville, *La physique et la morale*, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», IV (giugno 1879), 7, pp. 265-286; Naville, *L'Hypnotisme et le libre arbitre*, in *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, a cura di Charles-Henri Vergé e Jules Simon, Parigi, Picard, 1886, pp. 677-694; Bernard Perez, *L'éducation morale dès le berceau. Essai de psychologie appliquée*, Parigi, Alcan, 1888; Hippolyte Taine, *De la volonté*, André Lalande, *Le congrès international de philosophie*, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», XXV (dicembre 1900), 50, pp. 441-475, 481-508; Henri Bergson, *Sur l'origine psychologique de notre croyance à loi de causalité*, in 'Actes du Premier Congrès International de Philosophie' (Parigi, 1-5 agosto 1900), in «Revue de Métaphysique et de Morale», VIII (settembre 1900), 5, pp. 655-660.

²⁵ Cesare Lombroso, *Considerazioni sul processo Passannante*, in «Giornale internazionale di scienze mediche», n.s., I (giugno 1879), 1, pp. 577-599; Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Torino, Bocca, 1896; *Histoire des progrès de l'anthropologie et de la sociologie criminelles pendant les années 1895-1896*, in 'Congrès International d'Anthropologie Criminelle', atti della Session (Ginevra, 24-26 agosto 1896), Ginevra, Georg & C°, Libraire-Éditeur, 1897, pp. 187-199. Cfr. anche 'Primo Congresso Internazionale d'Antropologia Criminale' (Roma, novembre 1885); 'Deuxième Congrès International d'Anthropologie Criminelle' (Ginevra, 24-29 agosto 1896).

²⁶ Christian Wolff, *Psychologia empirica. Methodo scientifica pertractata, qua ea, quae de anima, indubia experientiae fide constat, continentur et ad solidam universae philosophiae practicae ac theologiae naturalis tractationem via sternitur*, Francofurti & Lipsiae, prostat in Officina libraria Rengeriana, 1732; Antonio Rosmini, *Storia comparativa e critica de' sistemi intorno al principio della morale*, Milano, Pogliani, 1837; Rosmini, *Antropologia in servizio della morale*, Milano, Bocca, 1838.

Data anche la brevità e la finalità dello scritto, nonché la complessità dell'argomento preso in esame, Bontempelli non intende trarre conclusioni definitive sulla natura del libero arbitrio, bensì sviluppare un «metodo» (semantico, transtorico e analitico) per problematizzare una visione unilateralmente cristiana (o teologica), secondo la lezione di San Tommaso, della volontà, come rimarca Bontempelli alla fine del primo ragionamento.

Tra il secondo e il terzo, Bontempelli si muove con sicurezza e con spirito critico nel *mare magnum* filosofico che costituisce l'universo del libero arbitrio: da Spinoza (1632-1677) a Malebranche (1638-1715) passando attraverso la lezione di Hobbes (1598-1679), il giovane studente riporta il dibattito aristotelico fino alla fine dell'Ottocento, trovando negli insegnamenti di Henri Bergson (1859-1941) un inaspettato quanto solido punto di riferimento per indagare la sfera ora psichica, ora fenomenologica, delle azioni dell'uomo, senza ricadere, come voleva il positivismo francese, in una relazione genetica tra *actus* e *actio*.

La critica si è recentemente interrogata su una eventuale formazione psicanalitica (freudiana) di Bontempelli tra gli anni dieci e venti del Novecento (in particolare ne *La vita intensa* e *La vita inoperosa*, 1919-1921),²⁷ «mediata magari dalla lettura di Bergson»,²⁸ mentre di Freud non c'è traccia, né nel materiale archivistico conservato al Getty Research Institute, né tra le pagine della tesi di laurea – il che non esclude necessariamente una conoscenza, anche sommaria, dell'opera di Freud da parte di Bontempelli.

L'Essai sur les données immédiates de la conscience (1889) e *Sur l'origine psychologique de notre croyance à loi de causalité* (1900) di Bergson²⁹ figurano tra i testi maggiormente frequentati dallo scrittore italiano sia nella stesura che nell'elaborazione di una teoria fenomenologica del libero arbitrio, supportata dai lavori di Charles Renouvier (1815-1903), Ernest Naville (1816-1909), Émile Boutroux (1845-1921) e della scuola italiana, capeggiata da Iginò Petrone (1870-1913) e Filippo Masci (1844-1922), contro i limiti del determinismo meccanico, biologico, psicologico e sociologico, nei confronti dei quali già Arthur Schopenhauer si era espresso negativamente nei saggi sul libero arbitrio, che Bontempelli aveva letto in traduzione francese.³⁰

²⁷ Cfr. Vita Giordano, *Introduzione. Che cos'è la metanarrativa*, in *Dalle avventure e ai miracoli. Massimo Bontempelli fra 'Narrative' e 'Metanarrative'*, Leicester, Troubador, 2009, pp. XVII-XXVIII, p. XX.

²⁸ Marco Favero, «La cliente del piano di sotto». *Il racconto come motto di spirito*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 271-285, p. 272.

²⁹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Parigi, Alcan, 1889; Id., *Sur l'origine psychologique de notre croyance à loi de causalité*, cit.

³⁰ Charles Renouvier, *Les dilemmes de la métaphysique pure*, Parigi, Alcan, 1901; Naville, *Le libre arbitre. Étude philosophique*, deuxième édition, revue et corrigée, Parigi, Alcan, 1898; Émile Boutroux, *Socrate, fondateur de la morale*, Orléans, Imprimer Paul Colas, 1883; Boutroux, *De la contingence des lois de la nature*, deuxième édition, Parigi, Alcan, 1895; Boutroux, *De l'idée de loi naturelle dans la science et la philosophie contemporaines*, corso di filosofia alla Sorbona, in «Revue des Cours et Conférences», Parigi, Alcan, 1895; Iginò Petrone, *Dei limiti del determinismo scientifico*, Modena, Vincenzi e nipoti, 1900; Filippo Masci, *L'idealismo indeterminista. Parte I: I precedenti dell'indeterminismo critico, l'agnosticismo e il conflitto tra la religione e la scienza*, in «Atti della Reale Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli», vol. XXX Napoli, Tipografia della Regia Università, 1899, pp. 35-88; Masci, *L'idealismo indeterminista. Parte II: L'indeterminismo metafisico e l'indeterminismo critico*, in «Atti della Reale Accademia di

Diversamente da Schopenhauer, Bontempelli rifiuta il principio dell'*operari sequitur esse*, per il quale l'«*operari* è determinato e necessitato dall'*esse*», sicché tale tentativo di conciliazione tra libertà, metafisica e determinismo non può che portare necessariamente allo scetticismo, «perché se alla ragione non si attribuisce un valore assoluto ed universale si dovrà toglierle completamente ogni valore». Del resto, prosegue Bontempelli in uno dei paragrafi finali del quarto ragionamento,

Noi non siamo, come Edipo, sottomessi ad un potere superiore invincibile; e nemmeno abbiamo ricevuto dalla natura, come credeva il Leibnitz, un carattere del tutto formato. Noi possiamo per lo contrario, impiegandovi i mezzi convenienti, migliorare il nostro carattere [...]. Esso carattere è formato dalle circostanze e dalla nostra esistenza (l'organismo compreso), ma il nostro desiderio di foggiarlo in un dato modo è pure una di tali circostanze, e non la meno efficace [...]. In noi è dunque la facoltà di modificare, *se vogliamo*, il nostro carattere.

Ne *L'avventura novecentista* (1938), Bontempelli sosterrà che «oggi più che alla filosofia (che nell'idealismo ha raggiunto il limite non oltrepassabile del suo cammino) sta all'arte il compito di trovare e rappresentare le verità superiori».³¹ Tuttavia, dietro la necessità di riformare l'orizzonte estetico delle forme dell'arte contemporanea, di «modificare», per usare le parole del giovane studente Massimo Bontempelli, «il nostro carattere», risiede un desiderio conoscitivo che nasce dal sentimento primordiale della filosofia (θαυμάζειν), quello «spettacolo dell'essente della molteplicità dell'essente [che ci] afferra e sconvolge», grazie al quale il mondo diventa sede di una perenne «interrogazione»³² dell'essere: «in questo sopramondo», che emerge dalla tensione tra filosofia ed estetica, «in questa sfera superiore, in questa serie di atmosfere generate nell'animo di colui che vede o sente, in questo solo va giudicata l'opera d'arte, qualunque opera d'arte».³³ Se vogliamo intraprendere, sulle ali dell'Ippogrifo di *Giro del Sole* (1941), un nuovo viaggio alla riscoperta di Bontempelli, i quattro ragionamenti intorno al libero arbitrio costituiscono un'imprescindibile tappa per recuperarne le radici e osservare gli incunaboli di un pensiero costantemente *in fieri* e in dialogo con le poetiche europee del Novecento e con la storia della filosofia occidentale.

Scienze Morali e Politiche di Napoli», vol. XXX, §3, *L'indeterminismo fenomenistico del Renouvier*, §4, *L'indeterminismo critico del Boutroux*, pp. 110-115, 116-119; Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de la raison suffisante*, cit.; Schopenhauer, *Essai sur le libre arbitre*, traduzione francese e commento di Salomon Reinach, Parigi, Germer Baillière, 1877.

³¹ Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista* [1938], Firenze, Vallecchi, 1974, p. 28.

³² Massimo Cacciari, *Il labirinto filosofico*, Milano, Adelphi, 2014, p. 30.

³³ Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 163.

Nota al testo

Il manoscritto della tesi in filosofia *Sul libero volere. Ragionamenti quattro*, discussa da Massimo Bontempelli presso la Regia Università di Torino il 20 dicembre 1901, è conservato nel fondo «Massimo Bontempelli papers» («Special Collections: Series II. Manuscripts, 1904-1959, Undated, Box 27, Folder 1») del Getty Research Institute di Los Angeles. Il manoscritto è riposto in una cartella e si compone di 5 fascicoletti di fogli protocollo a righe, originariamente raccolti in un quaderno, per un totale di 60 carte, con numerazione autografa progressiva (cc. 1-60) a matita in alto a destra. I fascicoli contano rispettivamente le cc. 1-12; cc. 13-20; cc. 21-40; cc. 41-50; cc. 51-60. Il testo occupa il *recto* di ogni foglio, le note il *verso* del foglio precedente.

Evidenti i segni di usura.

All'interno dei fascicoli si trovano degli appunti preparatori, così suddivisi: il primo gruppo consta di tre foglietti manoscritti (I, II, III) e si trova tra il *verso* di carta 17 e il *recto* di carta 18; gli appunti sono vergati con inchiostro nero e sono di diversa dimensione (cm 14x20, scritti su *recto* e *verso*; cm 9x13, scritto su *recto*, *verso* bianco; cm 8.5x12, scritto su *recto*, *verso* bianco). Il secondo appunto preparatorio consta di un foglietto (IV, cm 19.5x14) vergato sia su *recto*, sia su *verso*, sempre con inchiostro nero, ed è stato inserito tra il *verso* di carta 33 e il *recto* di carta 34. Inoltre, nella cartella contenente i fascicoli ci sono anche altri appunti manoscritti di Bontempelli, formati sia da fogli singoli, sia da fogli doppi, per un totale di 33 carte; si tratta, verosimilmente, di appunti preparatori per la stesura della tesi.

Si è optato per dare una trascrizione semi diplomatica del testo. Dal momento che il testo si presentava in bella copia autografa gli interventi dell'editore sono stati minimi – si è mantenuta la punteggiatura originale e la forma delle parole – e sono essenzialmente consistiti nello scioglimento delle abbreviazioni dei nomi degli autori e delle opere citati da Bontempelli nei quattro ragionamenti intorno al libero arbitrio. Si è pure intervenuti numerando progressivamente le note che nel manoscritto invece ricomincia da ogni pagina. Nel manoscritto si trova un uso sistematico della sottolineatura singola per i titoli di libri, articoli e riviste scientifiche, e si è scelto di normalizzarlo attraverso l'uso del corsivo. Bontempelli, inoltre, utilizza in maniera non sistematica la doppia sottolineatura per i nomi propri: in alcuni casi per dare enfasi all'autore, in altri per indicarne la prima occorrenza nel testo. Ad ogni modo, l'uso non è del tutto sistematico, e per questo si è scelto di mantenere la non sistematicità del testo, utilizzando il maiuscolo/maiuscoletto per distinguere tra nomi propri sottolineati e nomi propri non sottolineati. Infine, si indica tra parentesi quadre la numerazione progressiva dei fogli del manoscritto.

[1] Massimo Bontempelli

Sul problema del libero volere
Ragionamenti quattro

Latius minorem terminum quam praemissae conclusio non vult

[2] *Ragionamento primo*

[3] Altro è operare per un fine che si presenta o si rappresenta come un bene, ed altro operare per un fine che si apprende come necessariamente ed universalmente bene. Or se l'uomo, per le facoltà appetitive, desiderative, istintive, agisce in vista di alcun oggetto particolare che gli appare un bene, egli può ancora, per qualche altra facoltà superiore, agire per un bene essenziale ed universale, come è empiricamente dimostrato dal fatto delle sentenze morali e dei precetti dei legislatori, poiché e delle une e degli altri si ritiene non solo che debbano avere una certa universalità, ma ancora che vengano determinati da una conoscenza più o meno universale delle cose. In altre parole, quando nell'ordine psicologico avviene il passaggio dalla rappresentazione e dalla associazione al concetto, nell'ordine pratico si compie il trapasso dal fine o bene individuale ed accidentale al fine o bene universale ed essenziale: la facoltà del concetto eleva al suo più alto grado il fine od il bene, onde la nostra attività pratica viene sollecitata [4] non dal singolo accidentale, ma dall'universale ed essenziale bene. Tale attività superiore venne da alcuni filosofi contrapposta all'appetito ed all'istinto e da essi sostanzialmente e necessariamente distinta; da altri poi concepita come capace di comprenderli in tal modo che l'accidentale ed il singolo costituiscano la materia dell'essenza e dell'universale, che, alla lor volta, ne sono le rispettive forme. Gli uni hanno non solamente distinte, ma poste a contrapposizione queste facoltà, dando un aspetto nuovo al dualismo che ora apparisce sotto la forma di spirito e di corpo, ora di senso e di ragione, ora di particolare e di universale, e stabilirono la essenziale ed originaria separazione dell'appetito e della volontà. Perché tale attività superiore è per l'appunto la volontà: la quale per altri non si oppone ma comprende come proprio contenuto e come momento subordinato l'appetito e le altre attività inferiori. In altre parole la volontà non è per questi se non la stessa attività appetitiva sviluppata e diretta dalla rappresentazione, dall'associazione e dal concetto.¹

¹ Anche ARISTOTELE chiama la volontà «l'appetito unito alla ragione, l'oressi congiunta col nou» e S.[AN] TOMMASO definisce: «*Ratio est collativa plurium, et ideo ex pluribus moveri potest appetitus intellectivus, scilicet voluntas*» (S.[umma] Th.[eologiae] P.P. Q.82 a.2), donde appare ch'egli chiamasse la volontà anche appetito intellettuale. (Notisi che tale riguardo solo permette di affermare filosoficamente ciò che fu tante volte asserito: che la ragione guida e comanda, e l'appetito tien dietro e obbedisce). «*Duplex est enim vis animorum atque natura; una pars in appetitu posita est, quae ὀρεῖν graece, quae hominem huc et illuc rapit; altera in ratione quae docet et explanat quid faciendum fugiendumque sit: ita fit ut ratio praesit, appetitus obtemperet*» (CIC.[ERONE] *De off.[iciis]* I 34).

Senza curarci di discutere tal divergenza, ché non fa al nostro soggetto, noi possiamo spin[5]gere l'analisi ad esercitarsi sopra la natura particolare dei mezzi di cui si può servirsi per raggiungere il fine, e vedremo che mentre nella attività inferiori non si ha che uno stimolo, cioè un motivo accidentale, nella volontà invece si ha un vero motivo, cioè un mezzo non solamente associato, ma necessariamente congiunto col fine o bene relativo; si pone in essere un rapporto cosciente di causalità, come si vede nei due fatti del bruto ammalato che si nutre di alcune particolari erbe, perché queste sono in lui state associate allo stato piacevole della salute, e dell'uomo che prende una medicina perché la considera e la conosce causa della recuperazione della salute. Il carattere di universalità nel rapporto necessario appare in tutti i momenti dell'atto; e, mantenendo la distanza aristotelica tra βούλησις, deliberazione del fine, e προαίρεσις, scelta dei mezzi, vediamo che nella prima il fine è essenziale (il fine come pensato), e nella seconda il mezzo è necessario (come quello che è unito al fine con rapporti logici o di causalità). È da questa ultima considerazione che sorge la prima e la più semplice e generale nozione del *dovere*, come [6] la necessità di appigliarsi ad un dato mezzo per raggiungere un dato fine.

Proponendomi io di trattare, sia pure in modo puramente soggettivo e mirando al metodo più che ad una conclusione, come verrà più innanzi divisato, alcun punto della «tragica questione», come l'ebbe a chiamare uno psicologo russo,² del libero volere, era necessario porre chiari preliminari sul modo in cui considerare la attività volitiva; e non è meno necessario ch'io tocchi i punti sommarii di un'altra questione preliminare, quella della spontaneità della volontà, così che essa, da bel principio distinta da quella della libertà, sia subito messa da parte. Si intende nel linguaggio ordinario per spontaneo un atto, che è fatto con qualche propensione o piacere. Ma noi dobbiamo dare alla parola spontaneità un senso più esatto. Intenderemo perciò per azione spontanea, come insegna Aristotele, quella che ha origine da un principio interiore all'agente stesso che la pone (οὗ ἀρχὴ ἐκ' αὐτοῦ). In questo senso potrebbe trovarsi la spontaneità anche nell'ordine sotto-psichico, così nella azione di una pianta ond'essa si svolge e riassi[7]mila gli elementi che la circondano. In realtà anzi ogni essere è fornito di qualche attività spontanea, secondo riconosce Aristotele nel primo della *Fisica*: τὰ μὲν γὰρ φύσει ὄντα πάντα φαίνεται ἔχοντα ἐν ἑαυτοῖς ἀρχὴν ἔχει κινήσεως καὶ στάσεως. Ed all'atto spontaneo egli oppone l'atto violento, giacché, com'egli dice nel III° dell'*Etica*, «il suo principio è al di fuori, in nulla conferendosi il violentato;³ come se il vento porti alcuno in qualche luogo, o se ve lo portino uomini che siano capaci di farlo». E mentre violenta potrebbe dirsi la sentenza scritta da un giudice cui si afferri e si guidi la mano, il quale potrebbe giustamente dire *vos fecistis, non ego feci*, – spontanea sarebbe se eseguita in seguito

² Il LOPATINE, nella disputa sul libero arbitrio cui presero parte nel 1889 i membri della *Società di Psicologia* costituita in Russia nel 1885, segnatamente il GROTE, il KORSAKOF e lo ZWIEREFF. V. la rivista del GROTE Mosca 1890.

³ violenza è quando quel che pate / niente conferisce a quel che sforza. (*Parad.[iso] IV*). Quasi le stesse parole in *Som.[ma Teologica] 2.2.175*.

da un comando o ad una minaccia.⁴ Ora ogni atto della volontà (e ancora ogni atto delle facoltà inferiori) è spontaneo, per queste ragioni:

1°) Le attività pratiche sono, in termini fisiologici, forze o correnti che agiscono e corrono dal centro alla periferia. Ora è conosciuto che i centri nervosi sono veri e propri centri d'azione, sono come accumulamenti di energia, e in tale fatto sta la differenza fra l'operare degli esseri puramente fisici, e quello degli esseri organici ed animati. Non si potrebbe, almeno in gradi inferiori della attività animale, parlare di spontaneità se il sistema nervoso fosse solo un mezzo passivo di trasmissione della energia; ma fu dimostrato che ogni parte dei nervi, e specialmente i centri gangliari, sono principii attivi.

2°) La prova della coscienza distingue chiarissimamente se il principio della nostra azione è interno o diverso da noi. «*Sentit animus se moveri, quod cum sentit, illud una sentit, se vi una non aliena moveri*» (CIC.[ERONE] *Tuscul[anae]* I).⁵

3°) Due o più persone, poste in identiche circostanze esteriori, operano una diversamente dall'altra. La differenza di azioni va dunque attribuita alla varia condizione propria degli agenti stessi.⁶

4°) Io stesso, rimanendo immutato l'ambiente esterno, compio azioni differenti.

5°) Per il fatto che la volontà è una facoltà che si attua per un fine pensato, il suo principio movente è uno stato psichico, un pensiero, e perciò un principio affatto interno. Donde il giudizio «la volontà è spontanea» si riduce [9] ad entrare nella categoria dei giudizi analitici ed essenziali⁷

Alla spontaneità poi si oppone soltanto, come vedemmo, la coazione o necessità estrinseca; ma non già la necessità in genere, potendosi questa benissimo conciliare con la spontaneità, ossia col principio interiore di azione. Così da tutta la filosofia tradizionale viene ammesso che la volontà aderisce spontaneamente, e, nel tempo stesso, necessariamente al bene. Nello stesso modo è ammesso che Dio vuole necessariamente molte cose, senza che ciò importi, per parte sua, alcuna coazione.

Presentandoci ora di fronte alla questione nella quale vogliamo alquanto addentrarci, su qual punto cioè debba volgersi con frutto la indagine per risolvere il problema della libertà del volere, conviene anzitutto bene stabilire che cosa col vocabolo *libertà* si intenda di significare.

⁴ «*A quel che si fa per timore alquanto conferisce la volontà del temente*» GREG[ORIO DI TOURS]

⁵ Questa prova è combattuta dal FOUILLÉE *Critique des systèmes de morale* VI 1. Vedi al luogo come, egli dice, in conclusione, che non conoscendo noi tutte le cause determinanti l'azione nostra noi non possiamo dire che essa provenga da noi piuttosto che da cause ignote. Altro è sostenere che io non possa asserire che un'azione non abbia avuto motivi determinanti in parte a me sfuggenti, altro che io non vi abbia parte alcuna. Ignota può essere la serie completa delle cause, ma purché io ne conosca alcune e di queste una riconosca interna a me, questa coscienza mi è sicuro testimonio del fatto della spontaneità.

⁶ Applicazione del «Metodo delle differenze» (v. *Système de Logique déductive et inductive* par JOHN STUART MILL III VIII 2).

⁷ «*Voluntas est animi motus, cogente nullo, ad aliquid vel non amittendum, vel adipescendum*» S.[ANT'] AG.[OSTINO] *C.[contra] Manich.[eos] De Duab.[us] Anim.[abus]* 9. Ma sembra confondere la libertà con la spontaneità in *De Lib.[ero] Arb.[itrio]* III 3: «*voluntas... nostra nec voluntas esset, nisi esset in nostra potestate. Porro, quia est in potestate, libera est nobis.*»

Anzitutto è bene a distinguersi la libertà dalla spontaneità. Da tutti facilmente si riconosce che una azione può essere spontanea senza essere libera. Così spontanea dicesi l'azione d'una pianta che cresce, il suicidio di un [10] pazzo; ma intanto non tutti questi sono comunemente reputati atti liberi. Se però la spontaneità non include la libertà, è ammesso da tutti il contrario.⁸

Che è dunque della libertà? Il volgo intende per libertà il potere di fare e di non fare una cosa. Aristotele nulla ha di chiaro e determinato sul concetto di libertà, e pare che siasi attenuto alla nozione volgare usando promiscuamente i due vocaboli di libertà e volontà. Tuttavia essi non sono per lui proprio la stessa cosa: la libertà sta nella *proeresi*, cioè nella elezione dei mezzi conducenti al fine. La stessa nozione popolare è riportata da S. Tommaso,⁹ il quale, osservando che la volontà non può tendere se non al bene, restringe il potere di eleggere in generale a quello di eleggere fra due o più beni.

Dei moderni non più nettamente si esprime il WOLF, quando definisce la libertà dell'anima «la facoltà di scegliere spontaneamente fra molti oggetti, a niuno dei quali è essenzialmente determinata».¹⁰ Ed il ROSMINI,¹¹ pur determinando il bene soggettivo ed il bene oggettivo, su cui cade quella scelta che costi[11]uisce la libertà, lascia la nozione di questo allo stesso punto di prima, poiché il potere di seguire la legge oppure il particolare interesse importa sempre, come fondamento primo, quello di fare e di non fare la stessa cosa.¹²

Il punto principale della questione era appunto nel determinare che importi il potere di fare e di non fare una cosa. Esso evidentemente trae seco il fatto che, date tutte le circostanze identiche, l'azione può tanto essere fatta come non fatta. Date le condizioni *a b c d e f*, l'azione *x* può derivarne, come può anche non derivarne. Quindi si avranno indifferentemente questi due gruppi *a b c d e f* + la conseguenza *x*; e *a b c d e f* senza la conseguenza *x*. Se si dicesse che *x* si ha quando al gruppo *a b c d e f* si aggiunge una circostanza particolare, per esempio *h*, allora implicitamente si ammetterebbe che il gruppo *a b c d e f* non causa mai *x* mentre il gruppo *a b c d e f h* la causa: quindi la presenza o la mancanza dell'azione *x* sarebbe sempre determinata, il che è contrario alla nozione di libertà [12] nel senso sopra esposto, nozione che importa il potere di non fare, mentre si fa; ed il potere di fare, mentre non si fa. Implicando il *mentre* medesimezza di tempo implica ancora medesimezza di circostanze. Si intenderebbe in questo caso l'azione libera come quella di una bilancia che, non variando i pesi, né la struttura sua particolare, né qualsiasi altra circostanza, ora si abbassa da una parte e or dall'altra. Così intesa la libertà, per quel suo modo indifferente di operare, e non determinato da altra causa, potrebbesi

⁸ Su questa distinzione v. NAVILLE *Le libre arbitre*: 2nd Éd. '98 Alcan, p. 30.

⁹ *S.[umma] Th.[eologiae]* P.P. Quaest. 83 a. 4.

¹⁰ *Psychologie empirique* §941.

¹¹ *Antropologia in servizio della morale* III 9.

¹² Esplicitamente lo ZANOTTI, che segue in generale la dottrina aristotelica, "un'azione libera... può definirsi così, che sia un'azione volontaria senza necessità, o, per dir lo stesso in altro modo, un'azione fatta per principio intrinseco e con cognizione, potendo anche non farsi" (*Compendio di filosofia morale* parte II cap. V).

chiamare, e fu di fatto chiamata, *libertà d'indifferenza* od anche *libero arbitrio*. Tutti in generale, e sostenitori ed avversari, concordano in questo modo di intendere e definire la libertà come libero arbitrio: così, per dare esempi di scrittori recenti, il Naville,¹³ che lo sostiene, definisce la libertà «le pouvoir de choisir entre diverses résolutions», definizione che vedemmo ridursi alla nostra;¹⁴ ed il Biuso,¹⁵ uno degli ultimi che scesero in campo contro la libertà intesa come libero arbitrio, afferma, sebbene non assolutissimamente, che «il diverso concetto che i filosofi si sono formati del libero arbitrio conviene nell'attribuire all'uomo il potere di fare l'opposto di quello ch'egli fa, quando agisce spontaneamente».

[13] Sembra conformarsi al senso comune degli uomini quanto ragiona Antonio Rosmini nel porre i fondamenti tecnici della sua *Storia comparativa e critica de' sistemi intorno al principio della morale*. Le azioni dell'uomo prese nel loro essere materiale non sono morali: la loro moralità nasce dal principio intellettuale e volitivo da cui procedono. Tutte le cause prossime efficienti degli atti spontanei si trovano nel principio affettivo dell'uomo: ora alcune di queste affezioni appartengono alla natura animale altre alla razionale dell'uomo e di qui la distinzione posta.

Consideriamo or dunque l'atto morale, ossia l'atto in quanto prodotto dal principio intellettuale e volitivo. Benché l'uomo che lo compie possa dirsi essere libero intendendosi la libertà come libero arbitrio, saranno a ciò necessarie tre condizioni: una cognizione dell'atto che renda possibile una rappresentazione e di esso e del suo effetto avanti ch'esso sia compiuto; una legge per cui l'atto sia causa di un dato effetto; un fine, cioè questo effetto medesimo. Tutti i sistemi che tolgono alcuna di queste condizioni, sono necessariamente contrarii alla esistenza del libero arbitrio. Così lo scetticismo negando la verità nega ogni [14] fondamento alla cognizione:¹⁶ similmente il sensismo, tutto riducendo ad alcune forme di sensazione, nega la possibilità di una cognizione intellettuale;¹⁷ ed il così detto "pessimismo cosmologico", non ammettendo alcuno ordine né alcuna forma di fine, toglie la possibilità di ogni considerazione morale.¹⁸

Ma v'han teorie che, senza rendere per il loro stesso fondamentale principio, impossibile la libertà intesa come libero arbitrio, non la credono esente da ogni necessità, sia interna, sia esterna. Delle quali le principali sono:

¹³ op. cit. p. 29

¹⁴ La libertà, egli nota, "au sens psychologie", a seconda di una saggia distinzione ch'egli fa più innanzi (p. 91) tra "libertà psichica" e "libertà di natura", distinzione che non riguarda ora il nostro discorso; si che per "libertà" intenderemo sempre la prima, quando non sia notato il contrario. (Se l'uomo voglia compiere un determinato atto, ma un ostacolo invincibile gli si opponga, la libertà psichica ha avuto la sua manifestazione, ma è la libertà di natura che è stata soppressa. La 1^a è degli spiriti, la seconda di tutti gli esseri).

¹⁵ *Del libero arbitrio*. Firenze Barbera 1900 – pag. 3.

¹⁶ v. art. in *Bibliothèque universelle* giugno 1896 (cit. in NAVILLE p. 11)

¹⁷ Se anche si allarghi il concetto di sensismo, esso riesce naturalmente contrario al libero arbitrio. Il GASSENDI precursore del LOCKE conserva la parola ed il concetto di libertà come libero arbitrio, ma a che venga in seguito a ridurlo vedi in BIUSO pag. 158. La stessa impotenza della volontà è confessata, chi indagherà il significato ultimo dei ripieghi formali usati, dal LOCKE e dal CONDILLAC (*Dissertation sur la liberté*.)

¹⁸ LAFAYETTE *La phil.[osophie] athomistique* 1833

I *il Fatalismo* (che crede alla soggezione ad una necessità esterna)

- a) storicismo
- b) materialismo frenologico o fisiologico
- c) occasionalismo

II *il Panteismo*

- III a) Predestinazionismo
b) Determinismo

Osserveremo in via generale che le scuole materialistiche ed idealistiche conducono concordemente alla negazione del libero arbitrio,¹⁹ e verremo ad esaminare in breve e singolarmente le varie dottrine citate. Ci sforz[eremo] di dimostrare in questo esame come di esse nessuna – avanti il determinismo – possa portare alcun lume alla questione della esistenza o non esistenza della libertà come libero arbitrio. Si troveranno così di fronte il determinismo ed i sostenitori del libero arbitrio; discuteremo man mano i varii punti di prova su cui la discussione tra essi si è venuta esercitando, e cercheremo di dimostrare che nessuno di essi – avanti la discussione del principio di causa – possa recare un contributo esatto e scientifico alla questione; ma ciascuno non ha se non un valore, per così dire, di indizio e, come tale, spesso ugualmente valido e per gli uni e per gli altri dei contraddittori. Vedremo da ultimo segnando con quali criteri debba discutersi l'interpretazione del principio detto nei suoi rapporti con la nostra questione, e qui conchiuderemo la nostra trattazione. La quale, come già si annunzia così ora si riafferma qui, compiutosi il ragionamento di preparazione come di semplice indicazione metodica a preparare un campo netto e preciso a chi voglia dell'intricato problema cercare una conclusione decisiva e scientifica.

¹⁹ come fu dimostrato da uno spiritualista, il NAVILLE, op. cit. §84; mentre da scuole opposte è riconosciuto che il libero arbitrio non può essere affermato che da una scuola spiritualista; per es. in BIUSO op. cit. p. 58, che cita il FRANCK *Dict.[ionnaire] [des sciences] phil.[osophiques] art.[icle] Spiritual.*

[16] *Ragionamento secondo*

[17] La dottrina delle cause occasionali è una grave fonte di difficoltà per chi voglia, come il MALEBRANCHE che ce la rappresenta, conciliarla colla esistenza del libero arbitrio. Il desiderio dell'uomo è una causa occasionale; l'uomo può pretendere, più che ogni altra cosa, al titolo di causa e di essere libero. Questo secondo il Malebranche. Se Dio fa ogni cosa come causa vera, non comunica la sua potenza agli uomini se non istabilendoli come cause occasionali, per determinare la efficacia di qualche legge generale per mezzo dei loro desiderii, che certo sono in loro potere perché è chiaro che senza di ciò non avrebbero alcun potere.²⁰ Noi vediamo da bel principio il Malebranche esitare sulla questione se occorra riguardare il peccato come necessario o non; inclina piuttosto verso la prima ipotesi, supposto che occorra ammettere che Dio si servì dei migliori mezzi per giungere al suo fine.²¹ Se egli crede di poter conciliare con questa veduta la libertà dell'uomo è, ancora una volta, perché deve considerare l'uomo come causa occasionale del peccato, che è a dire come uno stru[18]mento di Dio. Non può insieme sfuggirli che uno strumento necessariamente non è libero.²²

Quanto al panteismo di Benedetto Spinoza e di Giovanni Toland, i suoi ragionamenti concordano, sebbene derivato da una fonte diversa, con quelli del determinismo, onde insieme ne sarà diverso, e pure insieme si discorrerà dello storicismo di Hobbes, del quale fu detto da alcuno che esso sia un determinismo incompiuto, vedremo con quanta ragione. È necessario fare qui alcuna parola della scuola fisiologica. Secondo essa i motivi non sono se non modificazioni continue degli stati dell'io, le quali provengono immediatamente o mediatamente dall'esterno, e lo fanno operare in conformità del suo temperamento, del carattere, dello stato dell'organismo, e senza le quali non opererebbe giammai, cioè a dire cesserebbe nella vita psichica. Questo dovrebbe condurre logicamente a negare ogni responsabilità, come fecero il NOTOVITCH²³ e, prima di esso, quel NAIGEON che fu da tal TAINE con il MABLY ed il MORELLY combattuto e tacciato di fanatico.²⁴ Ma comunemente essa scuola vuol

²⁰ *Rép.[onnes] à M.[onsieur] Arnaud*

²¹ *Tr.[aité] de la nat.[ure] et de la gr.[âce] I, 32; 35.*

²² Sulle contraddizioni della dottrina Malebranchiana specialmente nei rapporti col problema che ci occupa, v. FONSEGRIVE: *Essai sur le libre arbitre, sa théorie et son histoire*. 2ed. Alcan 1896 p. 177.

²³ *La libertà della volontà*. (Trad. franc. Parigi '98).

²⁴ *Encicl.[opedie] méthod.[ique] de la phil.[osophie] anc.[ienne] et mod.[oderne] t. II – e TAINE *Les orig[ines] de la Fr[ance] Cont[emporaine] IV ed. p. 301.**

mantenuta la responsa[19]bilità²⁵ per la ragione che ad ogni uomo, dicono, spetta in proprio l'azione da lui compiuta, quale indice ed effetto del suo organismo e della sua personalità. Questo sarebbe il primo nucleo della libertà. Il BERGSON²⁶ tentò con simili criteri di dare del libero arbitrio una teoria nuova: ma non riuscì ad affermare, in fondo, cosa diversa da quella enunziata dagli scolastici. La libertà, dice, ci è data come incerto carattere della decisione presa, dell'atto libero, carattere consistente in ciò che l'atto libero emana dal me, porta la marca della nostra persona. La libertà è così ideata come il rapporto del me concreto all'atto ch'esso compie. Da che altro significa tutto ciò, se non che le azioni mie sono atti della mia persona? Così gli Scolastici avevano detto: «*actiones sunt suppositorum*». Data la imputabilità, ne inferiscono la responsabilità. Altri criminalisti²⁷ vorrebbero fondare la imputabilità sulle condizioni della intelligenza e consapevolezza, anziché della volontà, come tra i tedeschi il BERNER e lo SCHÜTZE, rinnovando con ciò l'opinione di Durando.²⁸ Or tutto ciò verrebbe a dire che chi agisce necessa[20]riamente deve tuttavia essere considerato come se agisse liberamente. Costoro insomma non han posto capo a ciò che le parole imputabilità e responsabilità in una comune azione implicano quello che si deve intendere per volontà e libertà; e mentre hanno tolto a queste parole il loro contenuto, pur lasciano che altri le intenda secondo la portata comune del loro significato.

Aveva preparato la strada a questa recente dottrina, quella, discussa in diritto penale, della forza irresistibile.²⁹ Con la ragione della forza irresistibile furono assolti omicidi per vendetta, ladri, falsi testimoni.³⁰ Costoro, si dice, furono tratti irresistibilmente all'atto, gli uni dal desiderio impervio di vendicarsi, gli altri dalla forza attrattiva degli oggetti, gli altri ancora dall'amore per gli uomini od i parenti cui la loro testimonianza doveva giovare.

Che il punto vitatale della questione sta in ciò: che cosa si intenda per *forza irresistibile*. O si intende una causa qualsiasi posta la quale l'atto che viola la legge viene determinato compiutamente, ed allora tutti gli agenti potrebbero [21] dirsi soggetti ad una forza irresistibile, dato che almeno possa dirsi oggetto a se stesso, come sarebbe nel caso della causa interna. O si intende invece una causa solo esterna o, se interna, puramente fisica, organica, o anche appartenente alle facoltà psichiche interiori, come l'appetito e l'istinto. Ma ciò poca luce potrebbe apportare alla questione.

Quando alcuno opera, perché determinato da motivi di ordine inferiore, si può considerare tanto il caso in cui l'agente non senta l'impulso dei motivi superiori (così

²⁵ P. es. il FERRI, v. *I nuovi orizzonti del diritto e della Proced.[ura] penale* Bologna 1884 p. 49.

²⁶ *Sur les données immédiates de la conscience* Paris 1889.

²⁷ Vedili citati nell'opera stessa del FERRI.

²⁸ che la lib[ertà] appartiene all'intelletto. Così ora il LUCCHINI (v. BIUSO p. 207).

²⁹ Accolta in alcuni codici moderni; non nell'italiano nuovo, ma in quello che lo precedette. Nel diritto romano è detta «*Vis maioris rei impetus qui repelli non potest, aut cui humana infirmitas resistere non potest.*» DIG.[ESTO] 47.9 *De incendio, ruina.*

³⁰ Vedi molti esempi di assoluzioni da imputazioni di ogni sorta di reato in LOMBROSO *Consideraz.[ioni] sul processo Passannante* nel *Giornale internazionale di scienze mediche* p. 381.

avviene al bambino, all'imbecille ecc.); quanto l'altro in cui concorrono gli stimoli inferiori ed i motivi superiori, sebbene, nel conflitto tra essi, i primi riescano ad ottenere vittoria. Intesa la forza inarrestabile in questo secondo caso, ed ammesso che essa sia motivo sufficiente di impunità, quasi tutti i violatori della legge dovrebbero andare assolti, perché solo sarebbero eccettuati coloro i quali operano mossi da un loro principio;³¹ ogni altro invocherebbe la giustificazione della forza irresistibile, e direbbe che fu vittoria dell'appetito, il quale ebbe vittoria della ragione. Quanto al primo [22] caso la questione si riduce a ciò: può la legge punire un'azione che considera in sé come reato, e che uno commette, essendovi determinato dalle sole tendenze appetitive ed istintive, senza che queste concorrano con le altre di ordine razionale? Convien fare una distinzione. O queste cause d'ordine inferiore non possono essere trattenute dalla minaccia della pena, e allora è evidente che manca ogni diritto di punizione.³² Nel caso contrario la legge può punirlo. L'unica condizione adunque che si esige è che l'agente sia in grado di provare la efficacia della pena in ordine alla determinazione dell'atto. Ed allora non si ha più ragione di parlare di forza irresistibile.³³

Il trattare della scuola fisiologica ci ha così condotto a toccare alcun punto di ciò che sarà trattato parlando dell'impunità, nel ragionamento terzo.

La considerazione della dottrina fatalistica e dei suoi rapporti con il determinismo, ci conduce a porci per oggetto l'antica filosofia. L'ideale classico è a questo riguardo un perfetto temperamento della morale con la natura, [23] e la virtù non è se non lo sviluppo delle tendenze naturali.³⁴ Nella speculazione filosofica troviamo la massima obiettività, dovuta al fatto che il pensiero non aveva dinanzi a sé svolgimento scientifico anteriore né dottrina religiosa fortemente costituita. Ma perché questa obiettività sia possibile è necessario che l'uomo non abbia ancora provato diffidenza del proprio pensiero, non abbia se non una coscienza imperfetta dell'attività subiettiva che partecipa alla formazione delle sue idee, e che, per conseguenza, ne modifica il contenuto.

Di qui un secondo tratto distintivo. Se la filosofia greca fu esente da preconetto è perché aveva per punto di partenza una esperienza assai più limitata, una vita interiore assai meno intensa. Mancando una critica della facoltà di conoscere, manca la sicurezza del metodo. La stessa distinzione dei fenomeni interni dagli esterni è

³¹ Dice il FERRI in *La Teoria dell'imputabilità e la negazione del libero arbitrio*: «Il fatto è punibile quando fu compiuto per motivi anti-giuridici e contrarii alla coscienza morale del popolo, incarnate nelle leggi.»

³² A questa restrizione si attiene l'OLDRATI, che, nelle sue note al *Cod.[ice] Penale austriaco* pag. 3, scrive: «forza irresistibile, o insuperabile, è quella soltanto per cui il soggetto che agisce è ridotto, senza sua colpa, in tale situazione che impossibile diventa l'influenza della legge penale.» Il caso rientrerebbe in quello, già contemplato dai codici, della pazzia in generale, oppure in quello dell'imbecillità.

³³ «Il giure penale è eziandio protettore della libertà interna, perché dà all'uomo una forza di più per vincere il suo peggiore tiranno, le proprie passioni» CARRARA *Corso di diritto penale – Prolegomeni*.

Per la scuola di cui siamo venuti trattando, v. *Congresso d'antropologia crim.[inale]* Roma nov. '85 “ “ Ginevra ag. '96. (rendiconto in *Journal de Genève* 1° sett. '96). (Nello stesso giornale un articolo del LOMBROSO). V. ancora *Revue phil.[osophique de la France et de l'Étranger]* '97 t. II p. 33, e l'articolo del LE DANTEC.

³⁴ ZELLER

poco netta presso gli antichi filosofi. Già presso Anassagora ed i Platonici lo spirito è opposto al mondo corporeo, ma con continue analogie tratte da questo si spiegano i fenomeni spirituali.³⁵ Imprecisamente determina[24]ta è pure la essenza propria dei fenomeni psichici. Molti³⁶ si accontenteranno di spiegazioni fisiche; gli spiritualisti (Platone, Aristotele, Plotino) non sanno distinguere le forze coscienti dalle incoscienti.

Tali essendo le tendenze generali della filosofia greca, vediamone brevissimamente il pensiero per quanto riguarda la nostra questione. Il paganesimo è in generale poco favorevole al libero arbitrio: la concezione religiosa, strettamente connessa con la morale, era tale da favorire, nella sua forma assolutistica, un concetto di obbligatorietà ineluttabile in tutte le azioni degli uomini soggetti. L'aïsa di Zeus,³⁷ la Moira di Zeus,³⁸ in altre parole, la volontà di Zeus,³⁹ trascina la volontà mortale per mezzo delle Moire, strumento della sua dominazione.

(θεαί τ' ὧ Μοῖραι
ματροκασιγνήται,
δαίμονες ὀρθονόμοι,
παντὶ δόμῳ μετάκοινοι,
παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς...) ⁴⁰

Pure non sempre le ispirazioni di Ate, dea del male, sono repute irrisistibili: essa precipita al delitto solo gli uomini che [25] per volontà ed eredità vi siano già avviati. Il primo a combattere filosoficamente il fato è forse Anassagora di Clazomene, secondo il περί εἰπαρμένες di Alessandro d'Afrodisia.⁴¹ Ma il problema non interessava: né si impose a Socrate, né ai suoi contemporanei.⁴² Una chiara coscienza ne mostra Platone, il quale accanto ad una causa che è in nostro potere ammette che la elezione del destino nelle vite degli uomini, o, secondo le parole di PLUTARCO, πλάτων ἐγκρίνει μὲν τὴν εἰναρνήνην ἐπὶ τῶν ἀνθρωπίνων ψυχῶν καὶ βίων, συνεισάγει δὲ καὶ τὴν πάρ ἡμᾶς αἰτία.⁴³ Osserva poi il LÉVÊQUE⁴⁴ che il principio socratico κακός ἔχων ουδεῖς appare trasformato nel libro IX delle Leggi, dove si

³⁵ Classicismo

³⁶ fisici ar[istotelici] – Socrate – stoici – Ippia – alcuni peripatetici, Adrasto di Afrodisia nel Com.[mento] alla fis.[ica] di Arist.[otele] (Simplicio in Categ.[orie] 4), denigrato come matematico e fisico da Claudio Mamerto (De stat.[u] anim.[ae]) e ammonito da Ach[ille] Tazio; di cui il Martin pensa che fosse la fonte dell'astronomia di Teone Smirneo; Adimanto discepolo di Teofrasto – Ar[istotele])

³⁷ *Il. [iade]* IX 608

³⁸ *Od. [issea]* III 269

³⁹ “ XI 297

⁴⁰ AESCH.[YLUS] *Eum[enidi]* 961 ssg.

⁴¹ v. CREDARO «*Il problema morale della libertà di volere nella filosofia dei Greci*» *Rendi.[conto]* del R.[egio] Istit.[uto] Lombardo – Serie II – vol XXV

⁴² BOUTROUX «*Socrate, fondateur de la morale*»

⁴³ *Epit.[ome]* I 27 DIELS *Dox.[ographi] grae.[ci]* p. 322, 5.

⁴⁴ «*La cause et la liberté, selon les principaux philosophes grecs*» in «*Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et pol[itique]* 1886» (Si ferma a PLATONE.)

dichiara che l'uomo è volontariamente ingiusto quando, sapendo ciò che fa compie l'ingiustizia con premeditazione.

Quanto ad Aristotele, la προαίρησις è secondo lui un vero atto di volontà. Ma Cicerone⁴⁵ pone Aristotele con Democrito, Eraclito, Empedocle, tra i negatori del libero arbitrio. Ciò è vero se egli tien conto della sua filosofia naturale⁴⁶ In essa [26] infatti tutti gli esseri subiscono l'attrazione del primo motore; i minerali per la forma, le piante per l'entelechia vivente, gli animali per l'appetito, l'uomo per la sua volontà.⁴⁷

Conclude lo ZUCCANTE:⁴⁸ «La dottrina della volontà, sebbene tanto importante, è pur anche la più oscura, la più incerta forse delle dottrine psicologiche di Aristotele»; e questo è anche il compito del Creato.

Così nei presocratici il concetto obiettivo del cosmo, nei sofisti ed in Socrate il rigido preconetto morale, impedirono che si svolgesse un tale studio. Cominciò con Platone, la continuò Aristotele, ma senza riuscire a fondare una dottrina salda e coordinata con tutto il suo edificio filosofico. Dopo Aristotele il problema acquista una importanza universale.

Intanto il fatalismo dei poeti e dei primi filosofi si era venuto elaborando e trasformando. Dove non si temperava di considerazioni tendenti ad accrescere il potere della volontà umana, veniva prendendo un aspetto deterministico: già la differenza tra fatalismo e determinismo, che pur dovevano ancora assai più tardi venir con[27]fusi, si veniva segnando. Epicuro e Metrodoro poterono al DUENING⁴⁹ ed al GOMPERZ sembrare avversarii piuttosto del fatalismo che non del determinismo. Per loro il problema della volontà si convertirebbe nella questione, come può un atto volitivo essere eccitato da una immagine proveniente dall'esterno (εἶδωλον) che è l'antecedente di ogni sensazione, e nello stesso tempo essere determinato dall'insieme delle nostre opinioni, cioè nella sua sentenza, da tutta la nostra personalità. La conciliazione poi tentata da Epicuro con la sua κίνησις κατὰ παρέγκλισιν⁵⁰ è completamente assurda e non serve ad altro se non a mostrarci una volta di più che il materialismo non può ammettere il libero arbitrio, e chi voglia far questo per considerazioni pratiche è obbligato a negare la concatenazione dei fatti pur nell'ordine materiale.⁵¹

Il principale punto di distinzione fra fatalismo e determinismo (i quali possono così facilmente esser confusi tra loro), è dato da ciò, che questi ammettono il principio [28] di causalità nella sua forma più assoluta e più rigida, mentre gli altri in certo qual modo lo escludono. Una forma, diversa per la fonte, ma identica nel fatto, si ha nel predestinazionismo, del quale il principio fondamentale è questo: Iddio è l'arbitro

⁴⁵ (*De fato* §39)

⁴⁶ v. RAVAISSON *Essai sur la metaphisique d'Aristotele*

⁴⁷ v. SANTE FERRARI – *L'etica di Aristotele* Roma 1888

⁴⁸ «La dottrina della volontà nell'etica nicomachea di Aristotele» in *Saggi Filosofici* Torino Loescher 1892.

⁴⁹ *De Metrodori Epicurei vita et scriptis*. Lipsia 1870.

⁵⁰ GIUSSANI *Studi lucreziani* (vol I dell'ediz. di Lucrezio Torino Loescher) «clinamen e voluntas».

⁵¹ v. LUCR.[EZIO] II 216 sgg.; CIC.[ERONE] *De Finibus* I 18, *De Fato* 22-46, *De nat.[ura] deor.[um]* I 6. V. ancora il GUSYAU ed il JANKIN citato dal MUNRO, dal MASSON e dal TREZZA.

assoluto delle azioni umane perché egli *ab eterno* predestina gli uomini alla sempiterna felicità od infelicità, come a lui pare.⁵² Abbiamo qui una nuova forma di fatalismo teologico delle sette cristiane, che mostra di avere la sua ragione d'essere nella nuova intuizione teleologica dell'universo. Se il principio è che Dio ha operato tutto per sé (ROS.[MINI] XVI 4), ordina il bene ed il male alla propria gloria (*ib.* – e *ad Rom[anos]* IX vv. 22 e 23) la quale egli riceve ugualmente dai beati del cielo e dai dannati dell'inferno, – l'ammettere il libero arbitrio non sarebbe un mantenere un *titulus sine re* od un limitare l'assoluta padronanza di Dio sulle sue creature? Una miglior conoscenza degli stessi libri sacri li avrebbe distolti da illazioni e questioni di tal fatta. Sant'Agostino medesimo, di cui si credettero discepoli, aveva prevista la questione e trattata in modo così acuto e complesso da non lasciare luogo a dubbi sulla portata che il principi[29]pio teologico nuovo poteva avere per la questione della libertà. Occorre, egli dice, accuratamente distinguere quanto riguarda la vocazione degli eletti da quanto ha tratto alla dannazione dei riprovati. Nel primo caso tutto è riportato in noi da Dio, ma con la nostra cooperazione. Egli può, senza obbligare completamente le nostre azioni, inclinarle verso il bene in modo irresistibile. Nel caso poi dei riprovati non è Dio l'autore del male. Certo noi non possiamo introdurre nel mondo un disordine che sconvolgerebbe il piano divino, ma non si può dire che Dio voglia il male. Egli vuol sempre il bene ed il mondo è orientato verso questo scopo; egli fa quanto occorre perché siamo salvati, ma Adamo volle liberamente peccare, noi similmente lo vogliamo; il libero arbitrio è dunque la sola causa della nostra perdita.⁵³

Corollario immediato della dottrina stoica intorno alla serie fatale delle cause e degli effetti, delle precedenze che determinano le conseguenze, della catena generale che av[30]vince i fenomeni e li subordina gli uni agli altri,⁵⁴ – sembra essere il non ammettere nessuna libertà nel mondo. Così interpretò lo stoicismo Cicerone nel *De fato*, in cui ci attesta che la dottrina di Crisippo e di tutta la Stoa era spiegata in questo senso da Carneade.⁵⁵ Cicerone però ci insegna come Crisippo cercasse un mezzo termine tra la necessità fatale delle cose, propugnata da Democrito e da Empedocle, e la mera contingenza, professata da Epicuro.⁵⁶ Anche Seneca asserisce che, nonostante il fato, qualche cosa è sempre in nostro arbitrio.⁵⁷ Ne avremmo che, più tardi, alcuni dei padri della chiesa furono concordi a trattare la dottrina stoica come avversaria del libero arbitrio, mentre tra i difensori di essa abbiamo pur Sant'Agostino.⁵⁸

⁵² v. ROHRBACHER *St.[oria] univ.[ersale] della chiesa cattolica* libro LXXXVII – e LOUIS *Storia del Pelagianismo* cap. XV.

⁵³ *De praedest.[inatione] sanct.[orum]*, XVIII.

⁵⁴ CIC.[ERONE] SEN.[ECA] (BIUSO p. 107)

⁵⁵ E v. il ragionamento di CRISIPPO intorno alla natura del fato in AULO GELLIO *N.[octes] A.[tticae]* VI c. II. PLUTARCO accusa gli Stoici di fatalismo in *De fato*, in *de Stoic.[orum] repugnant[iis] e adv[ersus]. Stoic[os]*. Molte annotazioni più recenti puoi vedere in BIUSO op. cit. 78 e sgg. e FONSEGRIVE op. cit. p. 49 e sgg.

⁵⁶ *De Fato XVII*.

⁵⁷ LUCRET.[IUS] *Nat.[ura deorum]* II 38.

⁵⁸ v. *de civ.[itate] dei* l. VIII cap. X.

Or la morale stoica presuppone nell'uomo una potenza volitiva tanto grande, quanta se ne richiede perché egli possa innalzarsi su tutte le miserie della vita e della carne e rendersi uguale, anzi superiore, a Giove.⁵⁹ Ma non così la fisica, la quale per loro importava il coronamento dell'individuo [31] col tutto, o la necessaria determinazione degli affetti dalle cause. Sembra che in tale dottrina vi sia un doppio panteismo: uno fisico, l'altro etico. Nel primo, Dio si identifica con la natura stessa, ed è fato, necessità; nel secondo, egli è l'archetipo, l'ideale della perfezione, la santità. Nel Dio fisico, cioè nella natura, è assoluta immanenza: nel Dio etico, o nella morale, è continua trascendenza. L'uomo nel mondo fisico non può far di meglio che rassegnarsi alla legge morale, al fato e guardare al succedere degli avvenimenti, lieti o tristi, con uguale indifferenza: nel mondo morale invece deve sforzarsi di vincere la natura, elevarsi fino all'archetipo, e conquistare così la libertà dagli Dei. In questa duplicità di veduta sta la ragione del diverso giudizio profferito sullo stoicismo dai critici unilaterali.

Siamo venuti mostrando come alcune delle teorie che negano il libero arbitrio lo facciano per tali motivi o partendo da tali principii che non sono validi per sé medesimi né portano un sano contributo alla questione. La quale è così ridotta, in linee generali, a disputarsi tra i sostenitori del libero arbitrio dall'una parte ed il determinismo dall'altro.

Il contenuto essenziale del determinismo verrà man mano mostrato nel ragionamento terzo. Del quale è scopo di venire esercitando la critica, uno per uno, su tutti i principali punti della disputa, per mostrare come essi tutti presentino alcuna ragione in più degli uni ed alcuna in più degli altri, sì da avere un solo valore indiziario: fino a che si giunga alla discussione del principio di causalità, che sola può dar vero e scientifico lume alla questione.

Di alcune teorie che si proposero la conciliazione fra i due sistemi toccheremo nel ragionamento quarto.

⁵⁹ SENECA *Epist.[ola] ad Lucilium* 31

[33] *Ragionamento terzo*

[34] Dei punti di discussione tra sostenitori del libero arbitrio e determinismo possiamo fare tre gruppi:

I°) L'attestazione della coscienza. La esperienza. L'opinione comune.

II°) La possibilità od impossibilità di una imputabilità morale. La efficacia del consiglio, della minaccia; della educazione.

III°) Il principio di causabilità.

Cominciamo dal primo gruppo:

Il liberista dice: La coscienza ci attesta che noi, in molti casi, possiamo fare un'azione e non farla: così, se io alzo il braccio, ho coscienza che, se volessi, potrei tenerlo fermo. La libertà, per quanto possa essere difficile a spiegarsi, è un insegnamento della esperienza e della coscienza che ci fa spesso volere attribuire da alcuno qualche azione senza farla dipendere da nessun motivo, ma solo dal suo libero arbitrio. *Stat*, diciamo, *pro ratione voluntas*. Un determinista potrebbe rispondere: Accetto la testimonianza della coscienza come verace; anche accetto come buono argomento la coscienza comune. [35] Ma, anzitutto, quanto a questo fatto si può contrapporgli il fatto non meno comune che, giudicando l'azione di alcuno, senza conoscerne le cagioni, diciam tuttavia: se ha fatto questo, avrà avuto i suoi motivi di farlo – e questo è il fondamento di ogni indagine giudiziaria. Ecco adunque un fatto contro l'altro, e ciò avvien quasi sempre nel sapere volgere in cui le cure si volgono imperfettamente e come dimezzate, di modo che si prende per l'intera verità ora un aspetto ed ora l'altro di essa. E un aspetto vero della cosa di cui ora si tratta è appunto questo, che spesso si ignorano i motivi che determinarono un'azione. Ma da ciò è illogico conchiuder subito che tali motivazioni esistono, come dall'ignorare le cause di un fatto fisico è illogico inferire che tale fatto sia avvenuto senza causa. Spesso noi ignoriamo non solo [36] i motivi che indussero alcuno ad agire, ma quelli ancora da cui fummo noi stessi determinati all'azione; non sempre sapremmo bene rispondere alla domanda: perché abbiamo operato in tale modo. Ciò per i liberisti significa esistenza del libero arbitrio, per i deterministi significa solamente che non tutti i motivi determinanti le nostre azioni sono colti dalla coscienza, ma possono anche

consistere in fatti incoscii; per esempio nella particolare struttura e condizione del sistema nervoso, nella sovrabbondanza di qualche umore, e via dicendo.⁶⁰

Or qui v'ha inganno e degli uni e degli altri. Il fatto che noi non possiamo renderci talora conto delle nostre azioni non è che un fatto di ignoranza. Da esso è errato indurre che questa causa ignota sia un libero impulso come vogliono alcuni; è pure esatto indurne, con gli altri, se non una definizione ed una esatta concezione del fatto ignoto, anche alcuni caratteri, come quello di dipendenza e di necessità, che gli altri vogliono attribuirgli; tal testimonio [37] adunque non ha grande valore.

Or ripiegandoci dalla considerazione della opinione comune a quella della coscienza individuale, vedremo come una opportuna analisi distrugga l'argomento, sì caro ai liberisti, della coscienza intima, pur senza porger nulla in appoggio del determinismo. La coscienza non attesta necessariamente il fatto del libero arbitrio. Essa assicura che, dato l'atto di volere qualche cosa, per es., alzare un braccio, tien dietro (nello stato normale dell'organismo) l'alzata effettiva del braccio: ma nulla dice che, mentre io voglio far ciò, posso anche volere il contrario. Bisognerebbe che l'indifferentista provasse che la coscienza coglie, nello stesso tempo, lo stato psichico del volere e del non volere un'azione, il che non solo non è dato, ma è impossibile che si dia, perché l'un atto esclude l'altro e non può trovarsi contemporaneamente all'altro nella coscienza. Eppure ciò viene senz'altro postulato nella dottrina dei liberisti.⁶¹ Possono bensì i due stati succedersi l'un l'altro rapidissimamente, e ciò è appunto quello che causa l'errore di credere che si ha il potere di fare e di non fare una cosa nello stesso tempo.⁶²

Il che, come fa il liberista, che se io voglio camminare e cammino, e se non voglio non cammino, non giova a nulla, perché il camminare e lo stare fermo sono determinati il primo dall'atto di volere, ed il secondo da quello di non volere. Perciò la questione si riduce a questi atti della volontà, che la coscienza non può cogliere se non successivamente.⁶³

Concludendo, la prova del senso intimo⁶⁴ non è una intuizione, ma una induzione. Il dato immediato è la non-coscienza d'un antecedente della volizione. L'assenza di un tale antecedente è possibile, sebbene essa abbia contro di sé e la esistenza degli stati autocoscianti e le analisi della volizione con gli altri avvenimenti della nostra vita psichica: essa non è certa. È dunque alla osservazione esterna che si appartiene di verificare l'ipotesi formata grazie agli elementi forniti dal senso intimo.

⁶⁰ Nota il WUNDT: «Ciò che determina la volontà umana, prima dei motivi esteriori, è il carattere... Il carattere porta in sé nascosta una forma di cause psicologiche, di cui né noi né l'individuo agente possediamo esatto conto» *Elem.[enti] di Pisol.[ogia] Fisiol.[ogica]* sez. V cap. XX 2.

⁶¹ Così il GALLUPPI: «Gli uomini conoscono, per mezzo del sentimento interno, che nell'atto che seguono la loro passione hanno il potere di seguire il contrario. Questo potere si sente, e perciò esso è reale. La libertà della volontà è appunto un oggetto di esperienza interna.» *Lez.[ioni] di logica e di metaf.[isica]* 2 v. '93.

⁶² Anche l'HERBART non ammette come valida la solita prova della libertà tolta dalla testimonianza della coscienza. Vedi *Zur Lehre von der Freiheit des menschlichen Willens*; vol. IX delle opp., p. 243. V. anche, a qs. riguardo, il DROBISCH *Die moralische Statistik und die Willensfreiheit* p. 103 Leipzig 1867.

⁶³ Nota l'HARTLEY che le espressioni: io posso fare ciò che voglio; posso a mio talento incominciare, continuare, interrompere un'azione; posso scegliere tra più cose, ed altre simili, concordano perfettamente anche col determinismo.

⁶⁴ v. in GUTBERLET *Le l.[ibre] a.[rbitre] et ses adversaires* 1893.

Or qui si affronta una questione: come un essere che non è libero potrebbe avere l'idea di libero arbitrio? Perché i deterministi riescono bensì talvolta a pensare che a torto si applica l'idea di libertà; ma, per fare di alcunché un'applicazione, bisogna pur possederla. Or donde viene essa? Ed è il fatto della sua esistenza, come vogliono alcuni liberisti, sufficiente prova della esistenza del libero arbitrio?⁶⁵

La coscienza comune è portata, secondo il momento e l'impressione, a credere alla importanza della volontà od alla sua nullità. Ciò si spiega⁶⁶ riflettendo che il nostro sentimento naturale dell'ambiguità di molta parte delle cose future, che noi ad ogni momento possiamo immaginare, ci fa credere che ciò che alcuna fece avrebbe potuto non fare, data la diversità di alcune circostanze apparentemente minime, sì che sfuggono a questa [40] osservazione: – mentre d'altra parte l'esperienza delle passioni e dei caratteri favorisce l'induzione deterministica.

Questo spiegherebbe l'incertezza dell'opinione comune. Ma una analisi più sottile può spiegarci ancora il formarsi ed il prevalere della idea netta di libero arbitrio. Si ha prima la nozione della libertà fra due fatti non ancora compiuti e contrarii, e della loro alternanza. A questo punto i fatti si equivalgono. Ma nella visione del fatto *attuale* appare immediatamente il fatto contrario come *possibile*. Questa possibilità non rimane allo stato astratto, ma genera una *rappresentazione* cioè un principio di azione sotto forma di *potenza* attiva; quindi un sentimento di *indipendenza* riguardo ai contrarii, che, abbracciandoli, li domina. L'idea di un potere ambiguo e superiore alle alternative si fortifica ancora per il duplice rapporto dello stato presente con lo stato passato e con quello avvenire. La esperienza mi insegna che i due [41] contrarii han luogo in circostanze sensibilmente identiche; non già che siano possibili nello stesso tempo, ma per non semplice combinazione di nozioni si può immaginare questa possibilità.

Questo ragionamento troviamo in alcune osservazioni di Spinoza, il quale pose la questione: È l'ignoranza delle cause dell'atto che ci dà l'idea della nostra libertà? Non questa può generar tale idea, ma la ignoranza della assenza di una determinazione volontaria ed intenzionale. «Ma – si dirà – quando si tratta di una determinazione intenzionale, io mi credo tanto più libero quanto più ho deliberato e meglio conosco i motivi del mio atto.» Anche qui l'analisi psicologica è incompleta. Non è l'ignoranza dei *motivi* concreti della mia decisione che può darmi l'idea di un libero arbitrio sfuggente al preciso esame; è l'ignoranza della causa che, fra vari motivi coscienti, mi fa prendere tale decisione determinata. E questa causa non è essa stessa un motivo cosciente: essa è il *fatto personale* del WUNDT, cioè la mia costituzione psico[42]logica e fisiologica, la mia maniera individuale di reagire. Sotto

⁶⁵ La questione fu posta dal *Journal de Genève* 1° sett. '96; citata in NAVILLE op. cit. pag. XII. Il NAVILLE stesso in «*La physique et la morale*» p. 276 domanda: «Se l'idea di l.[ibertà] procede dalla osservazione della coscienza, donde viene essa?»; ed il DELBŒUF: «come chi non è libero può avere l'idea di libertà?» Si cerca di rispondere in breve qui innanzi: per un maggiore svolgimento di tal punto cfr. FOUILLÉE *La lib.[erté] et le det.[erminisme]* P. I c. I. SPINOZA cita, a proposito di questa che secondo taluni è «illusione», l'uomo ebro ed il fanciullo; ai nostri giorni l'ipnotismo pare fornire altre prove. Il RIBOT (*Mal.[adies] De la vol.[onté]* c. V infine) ne conclude con SPINOZA contro la coscienza nostra della libertà. Così il PITRES citato dal DELBŒUF v. *R.[evue] phil.[ilosophique de la France et de l'Étranger]* '87 I p. 283.

⁶⁶ RENOUVIER *Les dilemmes de la métaph.[ysique]* pure p. 131 (Alcan 1901)

i motivi coscienti si trova la nostra attività inconscia. Quando abbiamo pesato tutti i motivi al lume della coscienza chiara, la determinazione finale esce dalla coscienza oscura. Allora si ha un arresto nella serie apparente delle cause, e l'apparenza di un principio di serie non riattaccabile ad altre serie, di un *principio assoluto*. Non potendo averne la coscienza analitica, attribuiamo alla volizione il potere di determinare i contrarii, e poiché questo potere è per l'appunto la nostra coscienza oscura e sintetica, il nostro *io*, ne risulta che attribuiamo all'*io* la reazione finale. Nei casi in cui possiamo analizzare interamente tutte le cause di una decisione, noi non ci attribuiamo più il potere dei contrarii; diciamo che non potevamo fare altrimenti. Il FONSEGRIVE trova che l'argomentare: «abbiamo l'idea del libero arbitrio, dunque abbiamo anche la cosa», è come [43] dire: «abbiamo l'idea della chimera, dunque la Chimera esiste». Ma l'idea della Chimera, cosa inesistente, si spiega con la composizione delle idee di parecchie cose esistenti. Ciò non potrebbe avvenire dalla idea del libero arbitrio, se essa fosse un'idea semplice. Ma essa non è tale; è complessa ed anche negativa: è l'idea di un potere ambiguo di cui gli effetti sono imprevedibili; ora ciascuna di queste idee, “potere”, “ambiguità”, “effetto”, “imprevedibilità”, fu foggiate a parte.

Infatti: l'idea di “potere” viene dalla nostra convinzione che tutto ciò che avviene è possibile e che ciò che avviene una volta può riprodursi. Ha suo fondamento nell'idea astratta di possibilità, vi si aggiunge solo l'idea di una determinazione o sforzo che sembra formare il passaggio dalla possibilità all'azione. Ora i nostri sforzi bastano a darci l'idea di un potere di questa natura. Ma non tutti i nostri sforzi sono liberi. L'idea di potere non viene dunque necessariamente dal libero arbitrio.

[44] L'idea di “effetto” appare in contrasto a quella di libertà. L'“ambiguità” e la “imprevedibilità” sono attributi degli effetti nei rapporti loro con la coscienza nostra; ciò che non vale a renderli liberi. Per la idea dunque di libero arbitrio non ne occorre la esistenza: basta la esperienza, l'astrazione, e la riunione di certe idee astratte. Che questo campo non possa essere fecondo di solide conclusioni mostra da ultimo la osservazione del FONSEGRIVE, che noi non possiamo sperimentare in noi il libero arbitrio, perché una potenza non può essere soggetta a sperimento. Gli atti non possono esservi sottoposti. Il mio potere, avanti che io agisca, è altra cosa che una pura idea, l'idea della possibilità di due alternative rivali che io mi attribuisco? Dopo avere agito, la credenza che avrei potuto agire altrimenti mi proviene da un'altra fonte? È dunque solo al momento della scelta che il [45] libero arbitrio entra in giuoco e può veramente essere scorto? Ma nell'atto libero che cosa sentiamo noi? Certo la causa; ma anche l'effetto: la causa nell'effetto, non la causa pura. Solo la causalità è oggetto di esperienza, donde la causa è conclusa, non sentita. Lo sforzo in cui MAINE DE BIRAN voleva realizzare la causalità non è, quando è muscolare, se non la conseguenza e l'affetto assai lontano della causa, afferente e non efferente, secondo la terminologia di W. JAMES;⁶⁷ quando poi è mentale lo sforzo ci scopre più da presso la causa, ma non è la causa pura, è la causa in smarrimento, e perciò

⁶⁷ E v. JOHN DEWEY in *The philoso.[phical] Review* '97: «La psicologia dello sforzo».

mescolata d'effetto, cioè la causalità. Perciò la coscienza non dà delle cause, ma solo delle causalità⁶⁸ Ora il libero arbitrio è una causa.

Fu pur detto, a sostenere la esistenza del libero arbitrio, che senza di esso non può ammettersi vera imputabilità morale, e quindi né premio né pena. I consigli, le leggi, le pene, sarebbero atti inutili ed assurdi.⁶⁹ Ora il determinista potrebbe rispondere:

Si distingua: se già definiamo l'imputabilità ed il merito in modo da comprendersi la libertà, si comprende la intima connessione delle due cose. Ma tal comprensione non è necessaria, anzi è fondata sopra una vera e propria petizione di principio. Or l'imputabilità non inchiude realmente se non la spontaneità. E poiché gli effetti sono non a capriccio ma necessariamente collegati con le loro cause, così una data azione, in date circostanze, è accompagnata, per logica necessità, da quei dati effetti. Si potrebbe procedere un senso più innanzi: a dimostrare la nessuna connessione ed anzi la contraddizione tra imputabilità e libero arbitrio inteso in un senso indifferentista. Abbiamo i due gruppi di cui parlammo sopra *a b c d e f* con l'azione *x*, ed *a b c d e f* senza *x*. Perché *imputare* la presenza di *x* [47] al primo gruppo o l'assenza sua al secondo, se nessuna circostanza determinò l'una o l'altra nell'uno e nell'altro dei due casi? Tale presenza e tale assenza, ove non si colleghino, come effetto o sua causa, con alcune delle circostanze accennate, non ha nulla a che fare con i gruppi stessi, e, nel primo caso, *x* è una azione *ex nihilo*, non attribuibile ad alcuno.

Quanto al merito ed al demerito essi possono sussistere pure per un determinista, considerandoli come i risultati necessari l'uno dell'azione buona, l'altro dell'azione cattiva; risultato che è per l'una un complesso di buoni effetti, per la cattiva di effetti dannosi. E della lode dalla comune coscienza tributata alla azione buona, è piuttosto causa la intrinseca sua bontà che non la considerazione che mentre essa fu compiuta poteva anche non compiersi, né meno il credente onora e ringrazia Iddio del bene che ne riceve, sapendo che egli è fonte essenziale e necessaria di bontà.⁷⁰ E quanto al dispregio che professiamo per il [48] malvagio esso non è che l'altra faccia della lode tributata al buono. Se consideriamo diversamente, e nella estimazione e nel trattamento, il pazzo e il delinquente, ciò dipende dal fatto che nel pazzo agiscono il sangue, i nervi e in genere l'organismo; nel delinquente agisce una massima. La minaccia e la punizione non avrebbero effetto per l'uno; al contrario inflitte al delinquente mirano a due scopi: anzitutto impedire l'azione malvagia; in secondo luogo di correggere lo stesso agente dopo la consumazione del delitto. In altre parole, si cura il pazzo nell'organismo, il delinquente nella volontà, la quale può rettificarsi

⁶⁸ v. FONSEGRIVE *La causalité efficiente* Paris Alcan.

⁶⁹ «Otez la croyance à la liberté, et la société s'écroule» J.[ULES] SIMON, *Le devoir* p. 6, e presso a poco lo stesso il JANET *Traité de Psychol.[ogie]* pag. 303. Simili affermazioni ha lo SCHAARSCHMIDT *Réfutation du det.[eterminisme]*, il MÜNSTERBERG *Die Willenshandlung*. Freiburg '88, il PROAL *Responsab.[ilité] mor.[ale] et l.[ibre] a.[rbitre]* 1890, il LÉVY-BRUHL *L'idée de la responsabilité*. V. del PROAL anche *Le crime et la peine*, Paris Alcan 1891.

⁷⁰ Osserva PLATONE (*Timeo*) che pare che Dio sia l'ente massimamente stimabile ed amabile perché è l'essenza stessa del bene.

mediante i consigli, i rimproveri, le minacce e le pene; cioè a dire mediante la aggiunta di un g al gruppo $a b c d e f$ per sé insufficiente ad operare l'altro x . D'altra parte l'azione del delinquente è punibile non perché potesse anche non farsi ma perché è malvagia in sé e tale da doversi reprimere, per la conservazione della società.⁷¹

Un sistema deterministico può così accordarsi con la efficacia delle leggi e con la saldezza dell'organismo sociale.⁷²

La trattazione della imputabilità, già toccata nel ragionamento secondo ed ora svolta maggiormente, ci condusse a ragionare di causa e di effetto in rapporto alle azioni umane; a penetrare cioè quel punto cui per esclusione ci ha portati al ragionamento: la trattazione del principio di causabilità nei suoi rapporti con il problema del libero arbitrio.

⁷¹ Nel che sono d'accordo sì i penalisti tradizionali, come il BRUSA (*Prolegomeni al dir.[itto] penale*); quanto quelli della nuova scuola antropologica (v. FERRI opp. cit.).

⁷² v. BINET in *R.[evue] phil[osophique] de la France et de l'Étranger* '88 II.

[50] *Ragionamento quarto*

[51] Di alcune dottrine conciliative riduciam la discussione in questo ragionamento perché esse, appunto perché vollero trattare un accordo tra la negazione e la affermazione recisa del libero arbitrio, dovettero rigettare quegli argomenti cui e l'una e l'altra parte poteva appigliarsi, attenendosi invece ad un miglior campo di discussione, cioè all'esame del principio di causalità applicato alle volizioni umane. Platone⁷³ accenna ad una dottrina che ammette tanto la libertà quanto la necessità, dottrina già espressa nel *Vedanta*. L'anima – dice – fu libera nella sua vita antecosmica, e, come tale, poté scegliere la buona o la mala via; fatta tale scelta, e divenuta un elemento cosmico, non è più libera di variare la serie delle proprie azioni, che si succedono necessariamente e collegate le une con le altre, come gli anelli di una catena, essendo così soggetta alla ineluttabile legge della causalità. Alla fine poi della sua vita sensibile in questo mondo, riceve, nell'altro, il premio o la pena per la sua deliberazione primitiva di volgersi al bene od al male.⁷⁴

[52] Tale conciliazione a nulla riesce, perché trasporta in due movimenti diversi i due modi diversi di agire. Essa è sostanzialmente quella medesima proposta dal KANT. Secondo questo, le azioni umane si possono considerare come parte del mondo fenomenico, e, nello stesso tempo, come parte del mondo noumenico, che è a dire, come fenomeni, ed in sé: e così dicasi delle azioni umane come dell'io stesso. Come fenomeni si svolgono a somiglianza di tutti gli altri fatti del mondo pensabile, cioè secondo il principio di causalità, e contribuiscono una serie, in cui ciascun termine è necessariamente determinato dal precedente; e tale fenomenica attività costituisce il *carattere empirico*, in cui tutto è determinato, sicché non ha luogo in esso il libero arbitrio. L'io poi e la sua attività, come realtà noumenica, ci danno il *carattere intellegibile* dell'uomo. Questi trascendono l'esperienza, ma valgono però a respingere il determinismo entro i limiti del mondo empirico. E più dell'uomo noumenico la libertà è dal Kant affermata come semplicemente possibile. La ragion teoretica, dovendosi limitare ai soli [53] fenomeni, nulla può decidere riguardo alla libertà dell'essere noumenico, ma la ragione pratica, avvisandoci che tale libertà è condizione indispensabile per il fatto della moralità, ci fa decidere ad ammetterla nella volontà, come attività noumenica o come carattere intellegibile. Queste in sostanza le conclusioni del Kant nelle due *Critiche* e nel *Fondamento della metafisica*

⁷³ Libro X della *Repubblica*.

⁷⁴ v. COLEBROOKE *Saggio sulla filosofia degli Indi*.

dei costumi. In uno scritto vivace poi⁷⁵ illumina ancor più la sua opinione sull'argomento, affermando che la libertà è un'astrazione metafisica, e che le volizioni sono tutte quante necessariamente determinate.⁷⁶

Simile è la conciliazione tentata da Arturo Schopenhauer, il quale ragiona così: *operari sequitur esse*. Diceva la Scuola, intendendo il primo termine (*operari*) come libero (qualcosa che potrebbe essere diversamente da quello che è), mentre il secondo termine (*esse*) è considerato come un detto che l'uomo trova e non produce, e perciò come alcunché di necessario e non avente, per sé, né merito né demerito. Ma la scuola erra, ché si deve dire l'op[54]posto. L'*operari* è determinato e necessitato dall'*esse*, poiché uno opera secondo il suo essere, né può fare altrimenti, mentre esso essere è libero, il solo che sia libero, potendo esistere in modo diverso da quello che è. Il merito ed il demerito cadono propriamente sull'intima natura dell'agente, sul *carattere intelligibile*, e non su ciò che esternamente ed accidentalmente appare, ossia sul *carattere empirico*.⁷⁷

Conciliazioni di tale sorta conducono di necessità allo scetticismo, perché se alla ragione non si attribuisce un valore assoluto ed universale si dovrà toglierle completamente ogni valore. In sostanza questa è la dottrina anche di Stuart Mill.⁷⁸ La legge di causalità è, secondo il Mill, valevole soltanto per le ragioni ove può giungere la nostra esperienza; al di là di esse nulla si può affermare né negare. In parte egli svolge idee trovate nello scetticismo del Hume. Per l'uno e per l'altro la causa del dibattito sta nella ambiguità della parola "*necessità*" che per il volgo significa "costrizione" mentre non dovrebbe significare se non "invariabilità".⁷⁹

[55] Egli ammette che la volizione sia un effetto morale che segue le sue cause morali così invariabilmente come un effetto fisico le sue cause fisiche. Ma, continua, è obbligato a seguirle? «Confesso che nulla ne so, sia il fenomeno morale, sia fisico; e per conseguenza condanno l'uso della parola *necessità* in questo caso» (*Phil.[osophie] de Ham[ilton]* 549) E altrove: «La dottrina della *necessità* si riduce, bene intesa, a ciò: che essendo dati i motivi presenti allo spirito, dati il carattere e la disposizione presente dell'individuo, si può inferirne infallibilmente il modo onde agirà» (*System.[ème] de log.[ique]* VI 2). Ma questa dottrina non va confusa col fatalismo, perché noi non siamo, come Edipo, sottomessi ad un potere superiore invincibile; e nemmeno abbiamo ricevuto dalla natura, come credeva il LEIBNITZ, un carattere del tutto formato. Noi possiamo per lo contrario, impiegandovi i mezzi convenienti, migliorare il nostro carattere (*Phil[osophie] de Ham[ilton]* 571). Esso carattere è formato dalle circostanze e dalla nostra esistenza (l'organismo compreso), ma il nostro desiderio di foggiarlo in un dato [56] modo è pure una di tali circostanze,

⁷⁵ *Idee d'une histoire universelle au point de l'humanité*, pubblicata nello stesso anno del *Fondamento*.

⁷⁶ Per le fonti della dottrina kantiana v. DESDOUITS *De la liberté et des lois de la nature* 1868, – e PIAT *La liberté. L'Histoire* 1893.

⁷⁷ *Il fondamento della morale* II 10

Essai sur le l.[ibre] a.[rbitre]

⁷⁸ *Systeme de log.[ique] déd.[uctive] et ind.[uctive]* III XXI (trad. PEISSE).

⁷⁹ *Examen de la philos.[ophie] de Hamilton* (trad. CAZELLES) XXVI.

e non la meno efficace (*Syst.[ème] de log.[ique]* p. 423 vol. II°). In noi è dunque la facoltà di modificare, *se vogliamo*, il nostro carattere (*Ibid.* p. 425).⁸⁰

Il principio della causalità, dunque (che, inteso rigidamente e con gli stessi criteri con cui viene applicato alle causazioni materiali, porterebbe a prima vista di affermare una assoluta determinazione e necessità delle volizioni), richiede invece in tal campo una maggiore analisi e si trova intricato di una più complessa rete di fenomeni che lo accompagnano. Il *se vogliamo* dell'ultima frase citata dello Stuart Mill può implicare una contraddizione, e può anche invece additarci la via che dobbiamo seguire per istudiarlo con qualche efficacia per il nostro problema. Ancora: Il determinista ammette talvolta l'*accidentale*, sebbene *necessario*; per esempio la coincidenza dell'incendio di un edificio con la presenza in esso di una data persona; l'uno [57] e l'altro fatto dipendenti da una sua serie di cause continuamente concatenate. E si pone qui il problema se le due serie, venute in questo punto a combinarsi, fossero anteriormente del tutto indipendenti. E problemi parecchi di tal fatta si presentano a chi addentri l'analisi a studiare la causalità nei suoi rapporti con le azioni e con le volizioni umane, problemi, dalla soluzione, dei quali potrebbe uscire una interpretazione del principio che permettesse d'applicarlo alla questione proposta.

Non è ora nostro compito di cercare né quelle soluzioni parziali, né la soluzione finale: ci basti di avere per via di successive eliminazioni, condotto il problema, da principio intricatissimo, ad una relativa semplificazione, col rigettare tutti quei punti di discussione che, capaci di avviare verso l'una o verso l'altra soluzione, pur non potevano avere in sé tanto di la certezza logica da riuscirne buon fondamento a questo studio; e di [58] averlo indotto entro i limiti di quella indagine che solo può logicamente condurlo a qualche risultato scientifico.

⁸⁰ v. CARO *Problèmes de morale sociale* VIII 3 (p. 249).

[60] *Sottotesi*

Dalla teoria dell'anima – armonia si pensa comunemente che fu trovata da Aristosseno e che non ebbe dopo di lui grande diffusione. Ora io affermo che essa dovette essere a lui anteriore, e persistere pur dopo il suo tempo e all'infuori dei limiti della filosofia greca.

(Sto.[ria] della filosofia)

Ammetto un principio di probabilità nella ipotesi di uno spazio a più di tre dimensioni

(Filos.[ofia] Teoretica)

Affermo che l'autore della XXIII vita è quel Cornelio Nipote medesimo che si riconosce autore delle vite di Catone e di Attico

(Letter.[atura] latina)

Diego Terzano

Il giovane Bontempelli tra volizione e causalità Analisi critica di una teoria aperta

La tesi di laurea di Massimo Bontempelli *Sul problema del libero volere*, discussa a Torino nel 1901, è filosoficamente complessa. La dissertazione intende valutare le possibilità di un discorso intorno al libero arbitrio – e non tanto studiarne la nozione, sebbene non manchino, in merito, alcune importanti precisazioni: riproponendo un problema, Bontempelli infonde al testo una tensione centrifuga (anche se metodica, o metodologica)¹ rispetto al proprio oggetto, configurando l'analisi come una dialettica a due fattori senza la netta posizione di una sintesi teoretica. Una sintesi, forse, impossibile del tutto: scorrendo i quattro Ragionamenti in cui si articola la tesi, infatti, ci si trova di fronte alla valutazione dei limiti di un dibattito che affonda irresolutamente alle origini della tradizione speculativa occidentale. Tali limiti sono *in primis* storici, cioè perpetuatisi storicamente, se come ha osservato John Searle ci si trova di fronte a uno «scandalo» filosofico.²

Questo riferimento chiama in causa una controversia tuttora vivissima, la cui consistenza è dimostrata dal fatto che al dibattito, in termini non eludibili, sono oggi convocate le neuroscienze: se da una parte, sintetizza Arnaldo Benini, «per i dualisti, la volontà è libera dai meccanismi cerebrali perché dipende da un ente immateriale individuale (anima o spirito, la *res cogitans* di Cartesio) che agisce senza condizionamenti fisici», dall'altra parte si ripone «fiducia nella razionalità della scienza, per la quale la volontà, come tutti gli eventi della coscienza, è il prodotto di meccanismi nervosi».³ *Mutatis mutandis*, oggi i poli della riflessione coincidono con gli schieramenti che Bontempelli definisce storiograficamente nella tesi.

Tradizionalmente, a coloro che sostengono una libertà coincidente con una volontà sciolta dalla catena causale (i «liberisti», secondo Bontempelli), risultano opposti i cosiddetti deterministi: posto che, come osserva il laureando (*Ragionamento primo*), agli argomenti del determinismo si riducono tutte le tradizioni speculative opposte a un libero arbitrio che, con Rosmini, nella tesi è generalmente inteso come un «atto

¹ Bontempelli non pretende di formulare una «conclusione», quanto più di delineare un «metodo». Cfr. non solo per questo aspetto l'analisi di Irene Bertelloni e l'Introduzione di Alberto Comparini, a cui rimando da ora per le note sugli autori che compaiono in questo breve commento (come Bergson, Kant e Schopenhauer: citati anche in riferimento agli appunti preparatori).

² «The persistence of the traditional free will problem in philosophy seems to me something of a scandal» (John Searle, *Freedom and Neurobiology. Reflections on Free Will, Language and Political Power*, New York, Columbia University Press, p. 37). Cfr. anche pp. 32-33.

³ Arnaldo Benini, *Neurobiologia della volontà*, Milano, Raffaello Cortina, 2022, p. 10.

morale» che coniughi intellesione e volizione (condizioni: «cognizione», causalità e finalità dell'atto; negate da: scetticismo, sensismo e 'pessimismo cosmologico'), nonché come un *reale* non soggetto a necessità (in questo senso, il libero arbitrio è negato: dal fatalismo, entro cui possono essere ricondotti storicismo, materialismo frenologico o fisiologico; dal panteismo; dalla coppia costituita da predestinazionismo e, appunto, determinismo).⁴

Per quanto questo commento, come le note che lo aprono, evidenzia alcuni motivi filosofici della questione al centro del lavoro di Bontempelli, non si intende analizzare lo scritto per comprendere quanto possa contribuire, oggi, a prendere posizione in una *querelle* che tocca elementi di riflessione inopinabili a inizio Novecento (come la verificabilità della possibile latenza fisiologica, da un punto di vista neurologico, tra la presa di coscienza di una decisione e la precedente attivazione nervosa).⁵

È utile, piuttosto, discutere l'attualità dello sforzo filosofico bontempelliano sia per quanto riguarda la pregnanza del tema (e dell'odierna urgenza del problema-scandalo filosofico si è detto), sia accennando alla collocazione della tesi nel contesto torinese, sia, inoltre, con riferimento alla possibile irradiazione del pensiero del Bontempelli-prima-di-Bontempelli nell'opera successiva: esiste – ci si può chiedere – un'invariante, una disposizione speculativa fondamentale che presiede sia all'attitudine teorica sia a quella più propriamente letteraria del futuro scrittore, posto che la cifra filosofica del suo pensiero ha rilevanza nella produzione matura? Dato che si parla di Bontempelli, la gerarchia di questi obiettivi, in termini di opportunità scientifica, è evidente: ma va sottolineato che tali scopi sono complicati, e richiedono almeno un'escussione del contenuto filosofico della tesi, vale a dire un riordino della falcata teoretica del testo inteso secondo le sue linee principali; i giri e gli scatti del pensiero bontempelliano troveranno – così – una resa quasi plastica. Già ora, in ogni caso, si può osservare come il legame tra il pensiero del giovane e una *crux* speculativa come quella tratteggiata all'inizio del commento denoti un atteggiamento aperto: la decostruzione del problema del libero volere presuppone *in absentia* l'esigenza di una soluzione, che infine (nel *Ragionamento quarto*) si lega al vero centro teoretico della tesi, cioè il principio di causalità inteso come «vero e scientifico lume alla questione».

Nell'economia dello studio, tale questione – definita «tragica» – trova nel *Ragionamento primo* un cruciale spazio definitorio, per cui la volontà è da subito intesa come attività psicologicamente superiore: il primo interesse di Bontempelli, in questa fase, risiede nella distinzione tra il «motivo accidentale»,⁶ cioè lo «stimolo» che pertiene alle attività inferiori, e il «vero motivo», ossia ciò che pertiene a una deliberazione che associ necessariamente mezzo e fine. È qui che si mostra la radice aristotelica dell'impostazione filosofica: citando l'*Etica nicomachea*, Bontempelli

⁴ Cfr. almeno Mariangela Priarolo, *Il determinismo. Storia di un'idea*, Roma, Carocci editore, 2011.

⁵ Con ciò non si intende dire che l'elaborato, in questo senso, sia del tutto superfluo.

⁶ O «accidentato».

definisce la βούλησις come deliberazione di un fine essenziale (cioè anche necessario) in quanto pensato, e la relativa προαίρεσις come scelta di mezzi per conseguirlo, che si legano a «rapporti logici o di causalità» nei confronti del fine stesso. A questa prima distinzione ne segue una seconda, in riguardo a spontaneità e a libertà di deliberazione: l'«attività spontanea» è presente «in ogni essere», «ha origine da un principio interiore» ed è negata dall'«atto violento», cioè coatto per una causa *esterna*. Può quindi essere condizione necessaria ma non sufficiente della libera volontà: se ogni atto di volontà è un atto spontaneo, non vale l'inverso perché la spontaneità può ammettere cause *non esterne*.

Ciò che conta è che la libertà sia dunque intesa come intera assenza di coazione, di violenza. Su questa base, allontanandosi stavolta da Aristotele, Bontempelli sfronda una vertiginosa serie di opinioni sul tema (Tommaso, Wolff, Rosmini) e riconduce il tutto a una formulazione essenziale: «Date le condizioni *a b c d e f*, l'azione *x* può derivarne, come può anche non derivarne. Quindi si avranno indifferentemente questi due gruppi *a b c d e f* + la conseguenza *x*; e *a b c d e f* [senza] la conseguenza *x*». Sulla scorta di Rosmini, lo si accennava, Bontempelli intende la moralità come la cifra umana del libero arbitrio, «prodotto dal principio intellettuale e volitivo»; così distingue le tradizioni considerabili opposte sia in riferimento alla natura dell'atto morale, sia in riferimento alla necessità (interna ed esterna): il *Ragionamento secondo*, corposo corollario del primo, discute proprio questa seconda classe speculativa – e in particolare il fatalismo, attraverso affondi sincronici e diacronici che restituiscono un'istantanea degli interessi speculativi dell'autore in questa fase. Partendo dal dibattito su Cartesio, Bontempelli avvicina immediatamente l'occasionalismo di Malebranche sostenendo l'inammissibilità della libertà in seno alla volizione umana, se questa è intesa come causa occasionale (ovvero figura parziale della libertà divina); liquidato il panteismo,⁷ viene quindi escussa la «scuola fisiologica», ossia l'orientamento del determinismo positivista che in Italia vedeva in Lombroso e Ferri degli esponenti di rilievo. Muovendosi tra fisiologia, criminologia e diritto, ma facendo anche perno su Bergson, Bontempelli rifiuta che la riduzione fisiologica delle motivazioni si leghi alla nozione di libertà: non si può ammettere una libertà – e dunque una responsabilità penale – soggetta a necessità proveniente «immediatamente o mediatamente dall'esterno». Il filo argomentativo conduce quindi al rilevante problema della «forza irresistibile», riducibile alla teoria e al metodo del primo *Ragionamento*: nel caso in cui il reato si leghi al prevalere del motivo accidentale sul vero motivo, punibili risultano solo i pochi che agiscono secondo «principio»; restringendo invece i motivi ai soli accidentali, ed essendo accettabile (solo) la punibilità a fini riabilitativi, non è più accettabile parlare di forza irresistibile.

Ora, con l'imputabilità, la trattazione dovrebbe direttamente transitare al *Ragionamento terzo*: nei tratti conclusivi del secondo, però, Bontempelli si sofferma

⁷ Spinoza e Toland (citati anche in riferimento a Hobbes), assimilabili al determinismo.

su una descrizione diacronica della classicità quale epoca in cui il fatalismo è implicitamente trapassato nel determinismo.⁸ Tra chi ha tentato di resistere all'«obbligatorietà ineluttabile» sono annoverati Anassagora, Platone, Aristotele (della προαίρεσις, ma anche della filosofia naturale), Epicuro.⁹ L'ultima osservazione riguarda il panlogismo stoico; Bontempelli si mostra decisamente attratto dal dualismo, cioè dal «doppio panteismo» che riscontra in questa tradizione: «uno fisico, l'altro etico».¹⁰

Dualistico è anche l'impianto del *Ragionamento terzo*, che contrappone definitivamente gli argomenti di liberisti e deterministi tentando un approccio ben più sistematico. Quanto alle aporie relative ad atto e coscienza dell'atto (1), il liberista erra a dare induttivamente per certo di agire per volontà – così come a credere che avrebbe potuto deliberare di agire l'opposto; il determinista, in questo, non ha «nulla in appoggio». È poi erroneo credere che il pensiero del libero arbitrio ne attesti l'esistenza; sarebbe sufficiente l'esperienza, se solo fosse possibile esperire una «potenza» come il libero arbitrio: «solo la causalità è oggetto di esperienza, donde la causa è conclusa, non sentita». Quanto alla punibilità (2), torna la tesi per cui senza libero arbitrio non vi sarebbe «imputabilità morale»: ma è problematico ragionare sia di assenza di cause a monte dell'azione (orizzonte liberista), sia di azioni legate a motivi veri o accidentali (orizzonte deterministico). Accantonato l'ambito retributivo, in ogni caso, Bontempelli sottolinea la bontà delle funzioni special e generalpreventiva della pena (aspetti di rieducazione e intimidazione) quali metodi sostenibili anche in un determinismo pieno: ma è a questo punto chiaro – e inevitabile – come tutto stia ruotando intorno al (3) principio di causalità,¹¹ trattato nel *Ragionamento quarto* come integrazione dei concetti di causa ed effetto e in relazione a un regesto delle teorie conciliative – che si attengono «ad un miglior campo di discussione, cioè all'esame del principio di causalità applicato alle volizioni umane». La ricerca di un trascendentale che concili libertà e determinismo delle cause conduce Bontempelli a negare la sostenibilità di qualsiasi prospettiva a riguardo: a partire da quella di Platone, arrivando a Kant e a Schopenhauer. A un dualismo aporetico condurrebbero infatti – rispettivamente – la deliberazione antecosmica, la soluzione della terza antinomia della ragione e il ribaltamento del principio scolastico dell'*operari sequitur esse*, per cui l'azione seguirebbe necessariamente la libera natura (che ha priorità ontologica). Non dando piena autonomia alla ragione, queste teorie «conducono di necessità allo scetticismo»: proprio come Mill, per il quale (secondo il celebre problema dell'induttivismo posto da Hume) la necessità del rapporto causa-effetto si colloca al di là dell'esperienza e

⁸ «Il principale punto di distinzione fra fatalismo e determinismo [...], è dato da ciò, che questi ammettono il principio di causalità nella sua forma più assoluta e più rigida, mentre gli altri in certo qual modo lo escludono». Nella tesi si assimilano anche fatalismo predestinazionismo, in termini che problematizzano il libero arbitrio in relazione al «fatalismo teologico delle sette cristiane».

⁹ L'idea di παρέγκλισις (*clinamen*) è definita «completamente assurda».

¹⁰ Oltre ad Agostino, sono chiamate in causa le visioni dello stoicismo di Cicerone, Crisippo e Seneca.

¹¹ O «causabilità».

dunque non è verificabile. In questo caso la veloce esposizione bontempelliana, tesa a ridurre allo scetticismo ogni in-conciliazione duale, rallenta, ed esplora – facendo proprio e traducendo quasi in un indiretto libero – il discorso di Mill su carattere e volizione, che nel *System of Logic* ammette la possibilità di trasformare, volendolo, la propria natura: «And indeed, if we examine closely, we shall find that this feeling, of our being able to modify our own character *if we wish*, is itself the feeling of moral freedom which we are conscious of».¹² Quanto al principio di causalità, «il *se vogliamo* [...] può implicare una contraddizione, e può anche invece additarci la via che dobbiamo seguire per istudiarlo con qualche efficacia per il nostro problema». Ciascuno può valutare la forza di questi Ragionamenti storiografico-teoretici, esplorati attraverso la successione di densi nuclei tematici. Non si tratta, come è chiaro, di un'operazione lineare: l'affastellarsi di teorie, tradizioni, osservazioni oscillanti tra sintesi e analisi può solo in parte essere imputato all'occasione accademica, infatti sembra quasi che i passaggi interni alle linee ragionative riducano a ordine una serie, come detto, di spinte centrifughe che esorbitano dalla mera adesione al programma del lavoro. Di ciò è per certi versi testimonianza, all'interno di un particolare canone speculativo, l'insistenza sulla filosofia del diritto e sulla criminologia, con una ricorsività che non può che indicare un genuino interesse e un'esigenza di integrazione – testimoniando l'attitudine plurima del pensiero di Bontempelli (laureato anche in Diritto e, poi, in Lettere). Come ribadiscono i paragrafi finali dei Ragionamenti, in ogni caso, è il problema della causalità l'unico orizzonte di pensiero – non ancora correttamente sviluppato – che possa indurre un accrescimento di conoscenza sul tema: la riflessione contemporanea non è poi lontana da questa prospettiva.¹³

È molto importante, a questo proposito, il trattamento del pensiero di Mill: nonostante la sua meditazione conduca, per Bontempelli, allo scetticismo, la repentina riconsiderazione dell'inglese nella sua apertura a un'autentica conciliazione costituisce non solo il punto di partenza per un futuro discorso sul tema, ma anche il punto di arrivo della speculazione che presiede alla stesura della tesi. L'accordo sintetico di opposti dialettici, non affrontato e nemmeno posto, ma additato, è il cuore di tale attitudine e costituisce la filigrana e l'intima struttura del lavoro: il faticoso tentativo di risolvere il problema della forza irresistibile e della punibilità in un orizzonte deterministico, così come il generale movimento volto al di là di opposizioni duali, è importante proprio in questo senso. Ed è specialmente in questo senso che si può considerare la tesi come spazio di affinamento di una tensione dialettica e sintetica, che percorrerà larghi tratti dell'opera teorico-letteraria dello scrittore.

¹² John Stuart Mill, *A System of Logic*, Bk VI, Chap. ii, §3, in *The Collected Works*, Vol. VIII, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 1974. Bontempelli fa riferimento a una traduzione francese.

¹³ Cfr. Judea Pearl and Dana Mackenzie, *The Book of Why. The New Science of Cause and Effect*, New York, Basic Books, 2018, in partic. il cap. 10.

Non è così lontana dal centro speculativo della tesi, infatti, la futura impostazione del problema del rapporto tra realtà e magia, se quest'ultima viene definita, nel 1928, come «la necessità di non attenersi alle spiegazioni “naturalisti” di tutto che l'uomo vede e di cui si interessa» – pur all'interno di una considerazione che della magia contempli i «limiti».¹⁴ E quel fondamentale scarto tra Otto e Novecento forse non è troppo netto, almeno nel 1931, se anche dovendo celebrare il fascismo quale evento con cui «il XX° [secolo] ha rifiutata quasi tutta quella così mescolata eredità [ottocentesca]», Bontempelli non manca di suggerire: «può anche dirsi che tra i due secoli non c'è antitesi, ma che essi debbono apparirci l'uno dell'altro complementari».¹⁵

Da una parte, la precisazione relativa al realismo magico chiama in causa – piuttosto direttamente – la necessità di evadere intellettualmente dalla soggezione a una realtà del tutto determinata: in questo senso, la magia sublima il concetto di libertà.

Dall'altra parte, l'apertura per così dire ottocentista della seconda osservazione sembra conservare un ricordo della triadica dialettica hegeliana. Pensare che proprio questo riferimento presieda all'apertura anti-scettica della tesi di laurea non è impossibile, dato che Bontempelli aveva frequentato vari corsi di Pasquale D'Ercole, «uno degli ultimi hegeliani “ortodossi”»: ¹⁶ presidente, peraltro, della seduta di laurea dello stesso Bontempelli così come, poco prima (1894), di quella di Mario Novaro (1868-1944), altro notevole pensatore in bilico tra letteratura e filosofia.¹⁷

Al di là di questo interessante nodo geofilosofico e letterario, è difficile stabilire se D'Ercole abbia rivestito un qualche ruolo attivo nella stesura della dissertazione di Bontempelli;¹⁸ sembra però plausibile che il professore – lettore non solo di Hegel, ma pure di Schopenhauer –¹⁹ abbia esercitato sul laureando un qualche influsso decisivo, contribuendo a radicare il pensiero dell'intellettuale nelle categorie sviluppate durante l'apprendistato filosofico.

¹⁴ Massimo Bontempelli, *Limiti della magia*, in *L'avventura novecentista*, a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 29.

¹⁵ Id., *Novecentismo letterario*, Firenze, Nemi, 1931, pp. 32 e 78.

¹⁶ Giuseppe Invernizzi, *Schopenhauer all'università di Torino nella seconda metà dell'Ottocento*, in Fabio Ciraci, Domenico M. Fazio (a cura di), *Schopenhauer in Italia*, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2013, p. 72.

¹⁷ A Torino, Novaro pareggiava con una prova orale il titolo conseguito l'anno prima a Berlino con una dissertazione sul primo autore analizzato da Bontempelli, Malebranche. Dalla tesi, *Die Philosophie des Nicolaus Malebranche*, ancor prima di laurearsi, l'autore estrapolava e presentava all'Accademia dei Lincei proprio il capitolo sulla causalità (cfr. Alberto Cavaglion, *Mario Novaro e la cultura berlinese di fine Ottocento*, in AA.VV., *Mario Novaro tra poesia e cultura*, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. 80-89; Paolo Zoboli, *M. Novaro (seconda parte)*, in «Quaderni del “Cairolì”» 36, 2022, pp. 302-344. I due testi saranno presto ripubblicati: Mario Novaro, *La teoria della causalità in Malebranche e La filosofia di Niccolò Malebranche* (trad. it. E. Decesari), in Id., *Scritti filosofici*, a cura di Paolo Zoboli, E. Decesari, Novara, Interlinea, 2022, pp. 13-28 e 29-109. Ringrazio Paolo Zoboli per le indicazioni.

¹⁸ Per il percorso accademico di Bontempelli e per l'ipotesi di Billia quale relatore, cfr. *Introduzione. Il libero volere di Massimo Bontempelli* di A. Comparini, *supra* nota 10.

¹⁹ Cfr. Giuseppe Invernizzi, *Schopenhauer all'Università di Torino*, cit., pp. 65-83.

Irene Bertelloni

«Sul problema del libero volere»
Agli albori del pensiero novecentista

Fu Massimo Bontempelli stesso, con l'attitudine decisa che sempre lo caratterizzò, a ripudiare quanto da lui prodotto prima del 1919 e ad indicare così chiaramente, a lettori e critici, di non considerare i testi da lui scritti negli anni antecedenti al conflitto mondiale. Se, da un lato, può dunque apparire inconsueta la scelta di riportare all'attenzione pubblica la dissertazione con la quale Bontempelli conseguì la laurea in filosofia nel lontano 1901, *Sul problema del libero volere* può essere tuttavia oggetto di un ragionamento differente: non si tratta infatti di un'opera propriamente 'di ingegno', passibile dunque di essere disconosciuta dal suo autore, quanto piuttosto di un testo che ci parla della fase aurorale del pensiero bontempelliano.

In queste pagine si intende avviare un breve commento di carattere strettamente letterario e si propone di mettere in evidenza come nella dissertazione siano già presenti temi e questioni riscontrabili anche in pagine scritte da Bontempelli nei decenni successivi. L'analisi non ha ovviamente la pretesa di esaurire il discorso relativo alle molteplici implicazioni individuabili all'interno di un testo così stratificato e complesso; si presenta piuttosto come il tentativo di tracciare un sentiero, che dal Bontempelli giovane laureando conduca allo scrittore, affascinante e controverso, capace di vivere da protagonista la scena letteraria del primo novecento italiano.

Pare da notare, innanzitutto, che la trattazione sul libero arbitrio si presenta come la prima espressione di quella attitudine speculativa che è una cifra distintiva di Massimo Bontempelli; guardando alla sua ampia ed assai variegata produzione, si realizza però che nei decenni successivi tale tendenza alla riflessione non trovò sbocco in altre opere strettamente filosofiche bensì in una notevole quantità di pagine teoriche di tono e argomento vario, che poi Bontempelli stesso riunì nel volume *L'avventura novecentista. Selva Polemica (1926-1938)*, o che sono state pubblicate nella raccolta postuma di pensieri intitolata *Il Bianco e il Nero (1987)*.¹ Proprio ad alcuni di questi testi si farà riferimento tra poco, isolando e commentando determinati nuclei teorici riscontrabili nello scritto *Sul problema del libero volere*.

Appare indispensabile partire dal binomio 'volontà-libertà': due termini interconnessi ma che nel *Ragionamento primo* Bontempelli affronta distintamente. Dopo aver

¹ Si tratta di una raccolta, curata da Simona Cigliana, di brevi pensieri organizzati come «voci» e prodotti da Massimo Bontempelli a partire dal 1940-42.

chiarito in cosa l'«attività volitiva» (attività superiore) sia diversa dall'«appetito» (attività inferiore), egli si sofferma sul concetto di «spontaneità della volontà» poiché, spiega, «è bene a distinguersi la libertà dalla spontaneità»:

Da tutti facilmente si riconosce che una azione può essere spontanea senza essere libera. Così spontanea dicesi l'azione d'una pianta che cresce, il suicidio di un pazzo; ma intanto non tutti questi sono comunemente reputati atti liberi. Se però la spontaneità non include la libertà, è ammesso da tutti il contrario.

Precisato ciò, l'autore passa in rassegna alcune delle opinioni espresse da filosofi antichi e moderni sul concetto di 'libertà' e conclude che il libero arbitrio è stato identificato (sia dai suoi sostenitori che dai suoi detrattori) con «la libertà, per quel suo modo indifferente di operare, e non determinato da altra causa».

Sul binomio discusso all'interno di *Sul problema del libero volere* Bontempelli ebbe modo di riflettere per lungo tempo: lo testimonia la presenza, tra i tardi appunti che sono poi andati a costituire *Il Bianco e il Nero*, di una voce intitolata LIBERTÀ (in cui essa è definita «punto di partenza nel miglioramento della vita degli stati»)² o di un'altra denominata TRE RELIGIONI PER L'OTTIMA, che recita: «Non v'è, costituita, una religione della *Libertà*. La quale dovrebbe coincidere con la religione dell'*Intelligenza*; e insieme entrambe farebbero la religione della *Verità*».³

Interessanti appaiono anche le riflessioni intitolate PREGARE E VOLONTÀ e PRIGIONIA SUPREMA. All'interno della prima, infatti, Bontempelli si interroga nuovamente sul ruolo della 'volontà' nello sviluppo delle potenzialità personali:

PREGARE E VOLONTÀ. L'uomo è fatto di una certa somma di capacità concentrate. [...] Accanto e intorno a esse, nasce spontanea una certa somma di volontà di farle sviluppare, portarle al loro massimo rendimento [...]. Perché si sviluppino, è necessaria una certa quantità di condizioni esteriori. Il crearle è compito della volontà umana. [...]⁴

Nella seconda, invece, l'autore torna a discutere della libertà d'azione umana e degli elementi che la limitano:

PRIGIONIA SUPREMA. L'uomo s'è trovato alla nascita tante prigioni (naturali, necessarie, benedette [...]) le quali tuttavia lasciarono intatte certe zone sue fondamentali: coscienza libertà intima – tante, dicevo, se n'è trovate accanto quasi aprendo gli occhi alla luce, da fare strano e veramente ammirevole come lui se ne foggiasse una di più, la religione che tutte le accomuna e affossa, le inasprisce fornendo loro una sanzione più d'ogni altra implacabile; e invade anche zone ch'erano rimaste libere; e soprattutto, venuta da fuori di te, ti toglie il senso della tua libertà interiore. [...]⁵

Un altro tema presente nella dissertazione *Sul problema del libero volere*, e che torna negli scritti successivi, è quello della 'morale': questione strettamente connessa al problema del libero arbitrio e che Bontempelli tratta, sempre all'interno del

² Massimo Bontempelli, *Il Bianco e il Nero*, a cura di Simona Cigliana, Napoli, Guida, 1987, p. 103.

³ Ivi, p. 173.

⁴ Ivi, p. 133.

⁵ Ivi, p. 134.

Ragionamento primo, nel paragrafo successivo a quello appena commentato.

L'autore dapprima espone il pensiero espresso da Antonio Rosmini nella sua *Storia comparativa e critica de' sistemi intorno al principio della morale* "e in *Antropologia in servizio della morale*"; in seguito presenta le «tre condizioni» indispensabili affinché l'uomo sia libero nel compiere un atto morale ed afferma che «tutti i sistemi che tolgono alcuna di queste condizioni, sono necessariamente contrarii alla esistenza del libero arbitrio».

L'autore riprende il problema del nesso tra etica e libero volere nella parte conclusiva del *Ragionamento Secondo*, all'interno della quale sintetizza le posizioni espresse dalla filosofia antica sul problema del libero arbitrio. Egli afferma che tale concetto era estraneo al mondo greco poiché esso legava indissolubilmente religione e morale.

Il paganesimo è in generale poco favorevole al libero arbitrio: la concezione religiosa, strettamente connessa con la morale, era tale da favorire, nella sua forma assolutistica, un concetto di obbligatorietà ineluttabile in tutte le azioni degli uomini soggetti. L'aisa di Zeus, la Moira di Zeus, in altre parole, la volontà di Zeus, trascina la volontà mortale per mezzo delle Moire, strumento della sua dominazione.

Allargando ora lo sguardo alla successiva produzione bontempelliana, si nota che il problema della morale e del suo condizionamento sulle azioni umane ritorna all'interno di *Giustificazione* (1926): un importante testo programmatico che fonda la poetica novecentista⁶ e che proprio in virtù del suo valore proemiale fu da Bontempelli collocato all'inizio de *L'avventura novecentista*. In questo lavoro l'autore annuncia che al Novecento sono affidati due «compiti fondamentali» tra loro interconnessi: il primo prevede la «ricostruzione del tempo e dello spazio», mentre il secondo consiste nel ritrovamento dell'individuo «sicuro di sé [...] con le sue passioni particolari e una morale universale».⁷

Pare tuttavia significativo notare che Bontempelli già in *Giustificazione* e ancora in *Commenti ai preamboli* (1927) afferma che a «restaurare il tempo e lo spazio nella loro eternità e infinità immodificabili, matrici di tutte le leggi fisiche e morali su cui l'uomo deve foggiare la propria vita»⁸ non debba più essere la filosofia bensì l'arte.⁹

Tutto questo [...] sarebbe antipatico e scorretto chiederlo alla filosofia. Quale atroce crudeltà pretendere che lei torni indietro e rinunci alle sue conquiste più eteree! Tale compito sarà affidato all'arte, che è operosa e modesta, non ha né progressi né sviluppi, non si evolve, ma soltanto subisce qualche capricciosa e fatale crisi di splendore o d'abbattimento.¹⁰

⁶ Si tratta, infatti, del 'primo preambolo' che venne pubblicato all'interno del numero inaugurale della rivista «900. Cahiers d'Italie et d'Europe» (1926-1929).

⁷ Massimo Bontempelli, *Giustificazione*, in Id., *L'avventura novecentista*, a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 9.

⁸ Massimo Bontempelli, *Commenti ai preamboli*, in Id., *L'avventura novecentista*, cit., p. 27.

⁹ Si veda, a tal proposito, quanto affermato nell'introduzione al testo a cura di Alberto Comparini.

¹⁰ Massimo Bontempelli, *Giustificazione*, cit., p. 9.

A provocare il superamento della filosofia fu l'esperienza del primo conflitto mondiale, che si conferma dunque vero e proprio evento spartiacque nel sistema artistico e teorico bontempelliano:

Né questo vuole essere un atto di accusa contro le filosofie idealiste, che hanno nutrito e confortato la nostra giovinezza e l'hanno portata a una così sicura virilità. Il secolo scorso invecchiava sopra fisime positiviste, da cui l'idealismo filosofico ci sbarazzò pienamente. Ma il suo lavoro fu rapidissimo: gli anni immediatamente precedenti la guerra già lo vedevano decadere e caricarsi di veleni: la guerra fu la grande realtà che ci ha disintossicati di colpo.¹¹

Tornando a *Sul problema del libero volere*, strettamente connessa alla questione dei rapporti tra morale e libero arbitrio è la riflessione che Bontempelli articola sul nodo giuridico della cosiddetta «forza irresistibile». All'interno del già citato *Ragionamento primo* egli spiega che si tratta di una dottrina in base alla quale:

Furono assolti omicidi per vendetta, ladri, falsi testimoni. Costoro, si dice, furono tratti irresistibilmente all'atto, gli uni dal desiderio impervio di vendicarsi, gli altri dalla forza attrattiva degli oggetti, gli altri ancora dall'amore per gli uomini od i parenti cui la loro testimonianza doveva giovare.

Bontempelli esprime la sua contrarietà a tale principio poiché, a suo dire, se si intende la forza irresistibile come il prevalere degli «stimoli inferiori» sui «motivi superiori» chiunque «invocherebbe la giustificazione della forza irresistibile, e direbbe che fu vittoria dell'appetito, il quale ebbe vittoria della ragione».

Anche di tale questione si ritrova un'eco nelle pagine de *L'avventura novecentista*, all'interno del brano *Antipatia* (1929): in esso però, coerentemente con quanto appena teorizzato, Bontempelli discute questo snodo etico-giuridico in termini non più filosofici ma letterari. Egli esprime infatti la sua ripugnanza nei confronti dei «cosiddetti “delitti passionali” e “delitti per l'onore”» e aggiunge di biasimare gli scrittori che hanno riempito le pagine dei loro romanzi con eventi simili: in tal modo, infatti, l'arte offre un cattivo indirizzo alle azioni umane.

La letteratura ha questa sfortuna, che, mantenendo in sé i residui dei dati empirici sarà sempre il veicolo dei più bassi istinti. [...] Da anni vado compiendo sforzi nobilissimi per incitare i nuovi scrittori alla immaginazione attiva, alla invenzione del mito, alla narrazione come magia poetica, appunto per segnalare loro la più sincera via per allontanarsi dal dato empirico e dai suoi pericoli. La narrazione diventerà veramente morale, non col mettersi a rappresentare ed esaltare fatti o esperienze morali [...] ma con la creazione di un sopramondo che sia staccato dal dato pratico quotidiano quanto ne sono staccate un'armonia di suoni o una composizione di linee. [...] Questo tentativo l'ho chiamato «novecentismo», quasi ad augurare che l'arte del nostro secolo faccia il proprio carattere principale di tale purificante tendenza.¹²

Sul problema del libero volere risulta interessante anche perché offre una prima testimonianza della centralità del pensiero di Platone all'interno del nascente orizzonte intellettuale bontempelliano: un ruolo chiave che è confermato dal fatto

¹¹ Id., *Commenti ai preamboli*, cit., p. 28.

¹² Id., *Antipatia*, in *L'avventura novecentista*, cit., p. 133.

che, scorrendo le pagine de *L'avventura novecentista*, la filosofia platonica viene menzionata più volte.

Sofferamoci, dapprima, sulla presenza dell'allievo di Socrate nella dissertazione; nel *Ragionamento secondo* l'autore afferma che egli fu il primo ad avere «chiara coscienza» del problema della 'volontà' rispetto al fato: una questione che sarebbe stata indagata sistematicamente soltanto a partire da Aristotele. Bontempelli annovera Platone tra coloro che non seppero «distinguere le forze coscienti dalle incoscienti» e, poche righe dopo, inserisce nella trattazione un frammento pseudo-plutarco (contenuto nella raccolta *Doxographi Graeci* di Hermannus Diels) all'interno del quale si afferma che: «Platone ammette il fato per le tre anime e le vite umane, ma aggiunge anche la causa dipendente da noi».¹³

Un altro riferimento al medesimo filosofo è contenuto all'inizio del *Ragionamento quarto*, all'interno del quale Bontempelli si occupa delle cosiddette 'dottrine conciliative', ovvero quei sistemi di pensiero che cercarono di «trattare un accordo tra la negazione e la affermazione recisa del libero arbitrio». Secondo l'autore novecentista, infatti, nel Libro X della *Repubblica*

Platone accenna ad una dottrina che ammette tanto la libertà quanto la necessità, dottrina già espressa nel *Vedanta*. L'anima – dice – fu liberata nella sua vita antecosmica e, come tale, poté scegliere la buona o la mala via; fatta tale scelta, e divenuta un elemento cosmico, non è più libera di variare la serie delle proprie azioni, che si succedono necessariamente collegate le une con le altre, come gli anelli di una catena, essendo così soggetta alla ineluttabile legge delle causalità. Alla fine poi della sua vita sensibile in questo mondo, riceve, nell'altro, il premio o la pena per la sua deliberazione primitiva di volgersi al bene od al male.¹⁴

Bontempelli afferma però di ritenere inefficace tale conciliazione perché essa «trasporta in due movimenti diversi i due modi diversi di agire». Quanto al ruolo di Platone nella poetica novecentista, si sottolinei innanzitutto che lo scrittore lo presenta come la figura di passaggio tra la prima e la seconda delle «tre epoche dell'umanità» da lui stesso teorizzate.¹⁵

In *Riassunto* (1938), per esempio, si legge che la «maturità della prima epoca – epoca classica – fu la tragedia greca, e i poeti-filosofi prima di Socrate, e poi Platone, che è il precursore della Seconda Epoca, e il cui pensiero accompagna il decadere della classicità fino alle soglie della rivoluzione cristiana».¹⁶ Egli, inoltre, ribadì più volte l'importanza di questo pensatore nella cultura occidentale; ciò, tuttavia, non gli impedì di prendere le distanze da alcuni aspetti della sua dottrina filosofica, come del resto era già accaduto nella dissertazione. Si pensi, a tal proposito, a *Idea della storia*

¹³ Id., *I dossografi greci*, traduzione a cura di Luigi Torraca, Padova, CEDAM, 1961, p. 76.

¹⁴ Bontempelli fa probabilmente riferimento ai capitoli 608c-614a, all'interno dei quali Platone discute della natura immortale dell'anima e del suo rapporto con il male.

¹⁵ Nei *Preamboli* ai primi quattro numeri di «900» Bontempelli espone in più occasioni la sua teoria secondo la quale nella storia dell'umanità si sono susseguite tre epoche: classica, romantica, moderna.

¹⁶ Massimo Bontempelli, *Riassunto*, in Id., *L'avventura novecentista*, cit., p. 350.

(1935), testo in cui Bontempelli rifiuta la teoria platonica di un «reame d'utopia»¹⁷ capace di ordinare la «storia creata dall'uomo».

Precisazioni di questo tipo non intaccano però la centralità di Platone, dimostrata dal fatto che è a tale pensatore che Bontempelli fa riferimento quando è chiamato ad esprimersi sul tema per lui più scottante e complesso: il rapporto tra arte e politica. È il caso di *Inaderenza* (1934), brano in cui nella figura di Platone «che per tre volte smaniò di entrare potentemente nell'azione diretta, con le sue tre incursioni alla Corte di Siracusa; e tutte e tre le volte dovette ricorrere ai più energici ripari per salvare la vita»¹⁸ pare possibile scorgere un richiamo alle vicende di Bontempelli, che a quell'altezza era già Accademico d'Italia ma iniziava a mostrare insofferenza rispetto alle dinamiche di Regime. Emblematico, a riguardo, è il fatto che sia tratto dal *Fedone* il sintagma che titola il celeberrimo brano *Lo stagno dei ranocchi*, presente nel primo numero dei «Cahiers»: un testo tramite il quale Bontempelli cercò di elaborare una mediazione tra l'ispirazione europeista che animava il suo periodico e le pressioni su di esso esercitate dal Fascismo.

Si termini, infine, spendendo qualche parola sull'impostazione di *Sul problema del libero volere*: pur essendo una dissertazione accademica di argomento filosofico essa talvolta non presenta la rigorosa sistematicità che ci si aspetterebbe; Bontempelli torna a più riprese su alcuni temi o nuclei teorici (è il caso, ad esempio, della contrapposizione tra 'deterministi' e 'sostenitori del libero arbitrio' o del concetto di 'causalità') ed afferma, fin da subito, di non mirare alla risoluzione del problema in oggetto.

Nel *Ragionamento primo* il giovane studente spiega che il suo intento è quello di trattare del libero arbitrio «in modo puramente soggettivo e mirando al metodo più che ad una conclusione». Medesimo concetto è espresso nella conclusione di *Sul problema del libero volere*, in cui si legge:

Non è ora nostro compito di cercare né quelle soluzioni parziali, né la soluzione finale: ci basti di avere per via di successive eliminazioni, condotto il problema, da principio intricatissimo, ad una relativa semplificazione, col rigettare tutti quei punti di discussione che, capaci di avviare verso l'una o l'altra soluzione, pur non potevano avere in sé tanto di la certezza logica da riuscirne buon fondamento a questo studio; e di averlo indotto entro i limiti di quella indagine che solo può logicamente condurlo a qualche risultato scientifico.

Il carattere aporetico e non del tutto lineare del testo trova forse giustificazione nell'attitudine del giovane studente, che si occupa per la prima volta di una questione intricata ed annosa; se tuttavia si scorrono, ancora una volta, le pagine de *L'avventura* e de *Il Bianco e il Nero*, si realizza che la tendenza alla non conclusione e la mutevolezza di pensiero (portata talvolta fino all'auto-confutazione)¹⁹ sono tratti che

¹⁷ Bontempelli si riferisce probabilmente alla teoria dello Stato ideale di Platone.

¹⁸ Massimo Bontempelli, *Inaderenza*, in Id., *L'avventura novecentista*, cit., p. 204.

¹⁹ Ne sono esplicative le differenti posizioni teoriche che Bontempelli assunse in relazione alla drammaturgia o alla nascente arte cinematografica; si pensi, infine, anche al complicatissimo e già citato rapporto che egli ebbe con il Regime fascista.

caratterizzano l'intera produzione dell'autore novecentista. Del resto, ne era ben consapevole lo stesso Bontempelli, che nell'*Introduzione* alla sua autobiografia fantastica intitolata *Mia vita morte e miracoli* (1931) scrisse: «ogni uomo può fino all'ultimo giorno della sua vita ricominciare tutta la vita».²⁰

²⁰ Massimo Bontempelli, *Mia vita morte e miracoli*, Roma, Stock, 1931, p. 8.

saggi

Vincenzo Allegrini

Una lunga fedeltà deformante Su Palazzeschi poeta e Leopardi (1905-1972)

Il saggio indaga l'influsso sotterraneo dei *Canti* nella poesia di Palazzeschi. Come si evince già dalle dichiarazioni del poeta toscano su *I cavalli bianchi* (1905) e poi ancor più chiaramente dalla Prefazione a *Cuor mio* (1968), quella di Leopardi è infatti una presenza costante nella produzione in versi di Aldo: un corpo a corpo che dura quasi sette decenni, dal 1905 al 1972 (anno di pubblicazione di *Via delle cento stelle*). L'articolo illustra dunque la personalissima reinterpretazione palazzeschiana – non solo e non sempre parodica – di topoi (la vista dalla finestra, il «suon dell'ora», la siepe-muricciolo e il colle, il pomo caduto, il dì di festa, la quiete dopo la tempesta, l'immobilità delle rive), di modalità discorsive, di tratti stilistici, di figure (la «vecchierella», il «vecchierel», il pastore errante, Giacomo stesso, le rose e le viole, la ginestra) e di temi (il tedio, il progressivo allontanamento dalla natura) tra i più cari al poeta dei *Canti*, e in particolare al poeta degli Idilli e dei *Canti pisano-recanatesi*, ai quali Palazzeschi torna con una lunga fedeltà “deformante”.

This essay deals with the hidden influence of the Canti on Palazzeschi's poetic works. As Palazzeschi's statements on The White Horses (1905) make clear, and even more so the Preface to Heart of mine (1968), Leopardi is a constant presence in Palazzeschi's poetry. Indeed, Aldo's attention to Leopardi lasts almost seventy years: from 1905 to 1972, when Street of a Hundred Stars was published. This paper retraces the sequence of references to the Canti – in particular, to the Idylls and the so-called Canti pisano-recanatesi, to which Palazzeschi returns with a long “distorting” fidelity. In so doing, I illustrate Palazzeschi's personal re-interpretation of Leopardian topoi, stylistic features, themes and figures: the view from a window, the «sound of the hour», the hedge-wall and the hill, the fallen fruit, the festive day, the calm after the storm, tedium, the gradual estrangement from nature, the «old woman» and the «old man», the wandering shepherd, Giacomo himself, the roses and violets, and the broom.

1. Un Leopardi senza il Leopardi

In un'intervista del 1937 Aldo Palazzeschi commentava così la sua raccolta d'esordio:

Cominciai a scrivere delle poesie che parrebbero in aperto contrasto col travaglio interiore che m'aveva esasperato fin lì. Proponendomi il massimo della semplicità nell'esprimermi; delle notazioni semplici, delle pure linee, ispirate a soggetti campestri un po' estatici in cui l'umanità non prendeva maggior posto di un albero, di una statua o di una fonte. Alberi su vie di campagne, ville coi loro parchi un po' abbandonati e misteriosi, piccoli santuari, tabernacoli e chiese, un po' abbandonate anche quelle, folle mute. Mi pareva che in quei luoghi appartati, solitari e silenziosi, si fosse rifugiato lo spirito umano e la poesia. Dopo tanta

magniloquenza e magnificenza di espressione vedevo la poesia come il filo chiaro dell'acqua che scaturiva da una sorgente.¹

I cavalli bianchi (1905) nascono dunque all'insegna della semplicità, della naturalezza e della verginità: «è così che intrapresi a gettare dei segni sulla carta, con la semplicità e ingenuità di un bambino e la serietà dell'asceta».² Circa un secolo prima la stessa esigenza di semplicità e naturalezza nutriva la poesia e l'estetica di Leopardi, quel poeta-asceta – scriveva Moretti ad Aldo nel 1910 – «semplice» (ma anche «vecchio») che tanto piaceva a un «provinciale» come Govoni.³ Ora, di per sé questo primo parallelismo tra due autori così distanti, almeno a prima vista, potrebbe sembrare eccessivo. Epperò, non sarà un caso se nel 1968 Palazzeschi, nello scrivere una delle sue rarissime prefazioni (quella a *Cuor mio*), farà esplicito riferimento proprio a Leopardi. E il poeta dei *Canti*, lì, è ritratto come colui che più ha saputo mantenersi *semplice e naturale*, scrostandosi di dosso – al contrario di un Foscolo – la sua «vastissima cultura». In «tanta semplicità» Giacomo è tornato «bambino»; a tal punto ha illimpidito la «sorgente» della sua ispirazione da risultare «chiaro» persino a un fanciullo:

Bello finché volete Foscolo che di uguale amore amo anch'io pur restando alla fine sul suo conto un po' freddino: perché? Mentre Leopardi mi appassiona, dopo tre versi mi sento in filo diretto con la sua anima, posso arrivare a combatterlo nel mio interno a difesa della mia debolezza e fragilità, ma dopo essermi abbandonato alla sua musica; e quello che più conta, per cui mi viene naturale questo esempio, dicono tutti e due la stessa cosa e appartengono tutti e due alla medesima epoca, esponenti entrambi di vastissima cultura e quella del Leopardi sicuramente più vasta ed elevata, che riesce a dimenticare nel modo più completo quando canta, quasi tornasse bambino in tanta semplicità, financo un bambino può capirlo; anche lui conosce la Grecia, e forse più del greco Foscolo; ma è greco senza la Grecia. Davanti alla solenne immensità del creato ritrova la verginità di chi senza poterla esprimere a sé stesso ne vede la grandezza: a lui il compito di rivelargliela. E non è altrettanto bello laddove in qualche componimento la sua cultura affiora.⁴

Ho citato questo lungo passo per più motivi. Anzitutto, il brano si ricollega alle dichiarazioni su *I cavalli bianchi*. Se infatti l'opera del 1905 era stata scritta «con la semplicità e ingenuità di un bambino e la serietà dell'asceta», similmente *Cuor mio* – che segna un nuovo inizio, poiché infrange un silenzio poetico durato decenni – è l'esito di un faticoso ritorno alla naturalezza. Una fatica – si sa – che Leopardi aveva

* Per le liriche palazzeschiere faccio riferimento a Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002 (= *TP*). Cito invece le opere di Leopardi dalle seguenti edizioni: Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981; Id., *Operette morali*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 2015, vol. 2, pp. 3-227; Id., *Zibaldone di pensieri*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997. I corsivi sono sempre miei.

¹ Aldo Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste 1934-1974*, a cura di Giorgina Colli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, p. 29.

² Ivi, p. 162.

³ Cfr. Marino-Moretti, Aldo Palazzeschi, *Carteggio. I. 1904-1925*, a cura di Simone Magherini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 287: «Govoni scandalizza tutti. Egli è talmente provinciale che non so se debba riuscire urtante o delizioso. Non è possibile definirlo. È umilissimo e scoperto, ricco e pitocco, stupido e geniale. Se sentissi i suoi giudizi sui poeti e sulla poesia. A lui piace solamente la roba semplice e vecchia: non parla che di Petrarca e di Leopardi: tra i moderni cita il Marin (!) e un certo Carli. È incredibile» (Moretti a Palazzeschi, luglio 1910).

⁴ Aldo Palazzeschi, *Cuor mio, Premessa*, in *TP*, p. 1018.

ben sperimentato su di sé, mettendola a fuoco in numerose pagine dello *Zibaldone* (opera presente, è bene ricordarlo, nella biblioteca privata di Aldo).⁵

Le due raccolte “liminari” di Palazzeschi, pertanto, si pongono davvero in «filo diretto» sia con il «problema dello stile»⁶ sia con la poetica inaugurata da Leopardi, o almeno da un certo Leopardi. Quale sia questo Leopardi è facile immaginarlo: non certo quello delle Canzoni, dove più «affiora» la sua «vastissima cultura», bensì quello semplice e naturale degli Idilli e dei cosiddetti Canti pisano-recanatesi. Lo verificheremo meglio nelle pagine che seguono, non prima però di precisare che la prefazione di *Cuor mio* ci dice anche altro sul leopardismo di Palazzeschi. Infatti, una delle definizioni che Aldo dà del poeta ottocentesco – fu un «greco senza la Grecia»⁷ – può essere applicata a lui stesso, e al suo rapporto con i *Canti*. In breve, se egli fa propria la lezione leopardiana, allo stesso tempo si guarda dal farla affiorare troppo; «quando canta» sembra dimenticarla, o meglio ancora sembra voler farla dimenticare al lettore, occultandola e rovesciandola a suo piacimento. Palazzeschi è insomma un “Leopardi senza il Leopardi” e, ancor di più, senza «il Leopardismo»; in particolare, senza quel leopardismo ombroso e amaro sbandierato da certi poeti contemporanei, i quali ne riducevano il messaggio a un’«amarezza che fa male al cuore».⁸

In questo saggio, che insegue le “occultate” tracce di Leopardi nel Palazzeschi poeta,⁹ percorreremo i sentieri poco battuti che conducono ai *Canti* e, in misura minore, allo *Zibaldone*. Lasciemo perciò da parte, con una sola eccezione, le *Operette morali*, sulle quali ha già insistito la critica, con paralleli talvolta puramente teorici, talaltra

⁵ A riguardo, cfr. Gino Tellini, *L’officina della scrittore*, in Id. (a cura di), *L’opera di Aldo Palazzeschi. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 22-24 febbraio 2001*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 15-36 (ma si vedano con particolare attenzione le pp. 15-23, che mettono in relazione i pensieri zibaldoniani sulla semplicità con la prefazione di *Cuor mio*).

⁶ Cfr. Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, in «Lettere Italiane», 13, 1961, 2, p. 193: «Le prime verifiche di un siffatto problema dello stile, per tornare ancora alle radici, possono eseguirsi, per chi voglia mai tentarlo, precisamente in Leopardi. Perché Leopardi è poi il primo poeta della nostra letteratura [...] che affronta, come testimonia con impressionante eloquenza l’immensa meditazione dello *Zibaldone*, questo problema dello stile, che patisce per primo questa impossibilità del sublime, e deve cercare per primo un’obliqua soluzione per ritrovare una grandezza poetica che non può affermarsi nei termini di una tradizione illustre, immediatamente partecipata, quale gli esempi, i modelli, che pure egli costantemente frugava, gli offrivano inutilmente».

⁷ La Grecia era la patria d’elezione di Leopardi anche per un autore che con Palazzeschi fu a stretto contatto, Giovanni Papini, il quale non a caso nella *Leggenda argentea di Giacomo Leopardi poeta e martire* (1937) immaginava una fuga del recanatese nelle «amenissime valli e selve» elleniche, dove «per sette anni di seguito s’internò» (Giovanni Papini, *Scrittori e artisti*, Milano, Mondadori, 1959, p. 498). Sui rapporti tra Papini e Leopardi (soprattutto in qualità di prosatore), rimando però al saggio di Raoul Bruni, *Papini e Leopardi: una segreta fraternità*, in Id., *Da un luogo alto. Su Leopardi e il leopardismo*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 159-205 (in particolare, sulla *Leggenda argentea*, pp. 191-195).

⁸ Si veda la lettera del 12 agosto 1965 ad Alberto Mondadori, che così commenta l’uscita della raccolta mondadoriana *Il conto della vita*, aperta da una citazione in epigrafe dai *Pensieri*: «Mio Carissimo Alberto, la tua prima vicenda lirica, allora insospettabile, fu per me lo spalancarsi della finestra e un ciclone entrare nella mia stanza. E questa volta all’aprire del libro mi ero preparato per far fronte fisicamente alla nuova prova. Ma Alberto, forse per legge di maturità non ha più quella violenza, tanto bella, ed altri valori intervengono nella poesia divenuta pensierosa pur conservando la ricchezza immaginativa, con quasi qualche punta di amarezza che fa male al cuore: perché? Può Alberto essere rasentato all’ombra del Leopardismo?» (Arnoldo e Alberto Mondadori, Aldo Palazzeschi, *Carteggio 1938-1974*, a cura di Laura Diafani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 207).

⁹ Le prose meriterebbero un’identica attenzione e, quindi, uno spazio che eccede i limiti di questo studio. Di alcune di esse mi servirò tuttavia come supporto per l’interpretazione dei testi poetici.

testuali.¹⁰ Paralleli, va da sé, suggeriti e giustificati soprattutto dalla condivisa «necessità» di ridere dei mali e del mondo.¹¹ D'altra parte, il «rimedio» predicato da Eleandro,¹² celebre *alter ego* di Giacomo, è ereditato già dall'autore del *Controdolore*: il manifesto del 1913 che sancisce pubblicamente quel connubio tra riso, follia e malinconia che il poeta toscano non abbandonerà più.¹³ Insieme al “suo” Leopardi.

2. *I cavalli bianchi*

Abbiamo già visto come Palazzeschi presentasse *I cavalli bianchi* nel segno di un'assoluta *naïveté*, quasi fossero il frutto del moto istintivo di uno «scrittore preletterario» e «illetterato».¹⁴ In realtà, è stato notato come all'interno dell'opera non manchino affatto le suggestioni letterarie, ovviamente oltre a quelle “aurorali” – cioè francescane – dichiarate dal poeta (basti la citazione dal *Canto delle creature* posta in epigrafe alla terza lirica, *La fonte del bene*). Innegabile, per esempio, è la tinta pascoliana di certe soluzioni stilistiche e di certi elementi paesaggistici, che tuttavia sono «devitalizzati» e «appiattiti» dal giovane poeta; depurati in una rarefatta e singolarissima atmosfera fiabesca, lo stile e il paesaggio pascoliani sono messi così «al servizio di personali deliri».¹⁵

In ogni caso, qui cercheremo di capire in che modo il “semplice” Leopardi trova spazio ne *I cavalli bianchi*. Per farlo, possiamo prendere le mosse da un componimento che a prima vista appare tutto e solo palazzeschi. Si tratta de *Il pappagallo*:

La bestia à le piume di mille colori
che al sole rilucion cangiando.
Su *quella finestra* egli sta da cent'anni
guardando *passare* la gente.
Non parla e non canta.

¹⁰ Per una visione d'assieme sulle *Operette* nel Novecento italiano, mi limito a rinviare a Novella Bellucci, Andrea Cortellessa (a cura di), *Quel libro senza eguali. Le «Operette morali» e il Novecento*, Roma, Bulzoni, 2000.

¹¹ Cfr. Fausto Curi, *Epifanie della modernità*, Bologna, CLUEB, 2000, p. 54: «Del resto, [nel *Controdolore*] non si dice l'impossibilità del tragico, che sarà scoperta posteriore, tutta novecentesca e, appunto, palazzeschiana, ma la necessità del comico (premessa di quell'impossibilità) era già stata chiaramente segnalata dal giovane Leopardi».

¹² Cfr. Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 177: «Ridendo dei nostri mali, trovo qualche conforto; e procuro di recarne altrui nello stesso modo. Se questo non mi vien fatto, tengo pure per fermo che il ridere dei nostri mali sia l'unico profitto che se ne possa cavare, e l'unico rimedio che vi si trovi. Dicono i poeti che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso».

¹³ Su tale leopardismo «acrobatico» e nietzschiano di Palazzeschi, rinvio a Andrea Cortellessa, *I piedi di Leopardi*, in Matilde Dilon Walke, Gino Tellini (a cura di), *Palazzeschi e i territori del comico. Atti del Convegno di Studi, Bergamo, 9-11 dicembre 2004*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 85-87 (ma si veda l'intero saggio, pp. 69-105, che rintraccia la presenza di Leopardi prima in area futurista poi in alcune delle più significative zone dell'opera palazzeschiana). Lo stesso critico è tornato più recentemente sul tema, per cui cfr. Andrea Cortellessa, *L'aldilà del Novecento*, in Maria Valeria Dominioni, Luca Chiurchiù (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017)*, Firenze, Olschki, 2020, pp. 17-18.

¹⁴ Gino Tellini, *L'officina dello scrittore*, cit., p. 21.

¹⁵ Adele Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, in *TP*, p. XIV.

La gente *passando* si ferma a guardarlo,
 si ferma a chiamarlo,
 si ferma fischiando e cantando:
 ei guarda tacendo.
 Lo chiama la gente,
 ei guarda tacendo.¹⁶

La lirica si apre dunque con una «bestia», il pappagallo, che guarda da «quella finestra» di fronte alla quale è immobile da più di cent'anni. Guarda, per la precisione, la gente *passare* e, al contrario di quello che dovrebbe essere il suo «uso», resta muto: «non parla e non canta». Ebbene, il motivo della vista dalla finestra è iconico nei *Canti* (non a caso, in termini più esplicitamente leopardiani farà ritorno ne *L'Incendiario*).¹⁷ Infatti, si affaccia alla finestra l'io lirico de *Le ricordanze*, che prende a «ragionar» con le stelle: «E *ragionar* con voi dalle finestre» (v. 4). Ma, sempre ne *Le ricordanze*, ad affacciarsi e a «favellare» è soprattutto Nerina, la quale però scompare subito, anzi *passa* insieme alla sua voce:

[...] *quella finestra*,
 Ond'eri usata *favellarmi*, ed onde
 Mesto riluce delle stelle il raggio,
 È deserta. Ove sei, che più *non odo*
 La tua voce sonora, siccome un giorno,
 Quando soleva ogni lontano accento
 Del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
 Scolorarmi? Altro tempo. I giorni tuoi
 Furo, mio dolce amor. *Passasti*. Ad altri
 Il *passar* per la terra oggi è sortito,
 E l'abitar questi odorati colli
 (vv. 141-151).

Ora se ammettiamo che Palazzeschi potesse aver avuto in mente questi versi, forti del fatto che su *Le ricordanze* tornerà spesso, allo stesso tempo dobbiamo precisare che ne *Il pappagallo* sono venuti meno il *pathos* e il denso significato metaforico delle immagini leopardiane (la gente passa e basta, il pappagallo tace e basta). In altre parole, i motivi iniziali e finali de *Le ricordanze* – la vista dalla finestra, il passaggio – sono neutralizzati e fissati in una scena che sempre uguale si ripete, laddove nei *Canti* l'accento è posto invece sul «mai più».

È chiaro che se i probabili punti di contatto con Leopardi terminassero qui, sarebbe troppo parlare di un dialogo con il poeta recanatese. Epperò, incoraggiano in questa direzione le liriche successive, nelle quali si intrecciano, anche all'interno di un unico testo, più motivi cari a Giacomo. Vediamone intanto due. Il primo, attestato ancora ne *Le ricordanze*, è il suono della campana trasportato dal vento («Viene il vento recando il suon dell'ora», v. 50); il secondo, più capillare nelle opere leopardiane, è il tedio. Ed eccoli insieme, appunto, ne *Il pastello del tedio*:

¹⁶ TP, p. 13.

¹⁷ Cfr. più avanti il commento a *Le carovane*.

Dal bigio de la nebbia fitta fitta
 traspacion cipressi ombre nere
 spugne di nebbie.
E di lontano dondolando lento
 si viene un suono di campana quasi spento.
 Più *lontano lontano lontano*
 passa un treno *mugghiando*.¹⁸

Il tedio è simboleggiato dunque dal grigiore (che più avanti scopriremo baudelairiano, come l'*Ennui* del resto), dalle ombre nere dei cipressi, da una nebbia di pascoliana memoria e, per l'appunto, dal suono delle campane: «si viene un suono di campana». È un suono «spento», trasportato «di lontano» – si badi a questa locuzione frequente nei *Canti* – da un vento stanco e lento. Per di più, i versi di Palazzeschi non ricalcano soltanto il lessico e la scena de *Le ricordanze* («viene il vento recando il suon dell'ora»), ma contengono anche una tessera grammaticale dalla *Sera del dì di festa* (altra lirica sulla quale faremo più volte ritorno). Nello specifico, mi riferisco all'uso ripetuto del gerundio che imita la propagazione del suono: ne *Il pastello del tedio* «e di lontano dondolando»; nella *Sera del dì di festa* «Un canto che s'udia per li sentieri / *Lontanando* morire a poco a poco» (vv. 44-45). D'altra parte, ne *Il pastello del tedio* il vento trasporta pure un altro suono, oltre a quello delle campane; «lontano lontano lontano» passa infatti un treno «mugghiando» (con il gerundio, di nuovo, di un verbo assai letterario: ariostesco, leopardiano e persino virgiliano).¹⁹ Non so se è una casualità, ma nel corso del Novecento questa rivisitazione moderna del suono da lungi trasportato dal vento dei convogli troverà ampi sviluppi. Su tutti, ricordo il caso di Sereni, sul quale mi sono soffermato in altra sede,²⁰ vale a dire di un lettore certo di Palazzeschi (*en passant*, sarà proprio il poeta di Luino a incoraggiare e seguire la pubblicazione di *Via delle cento stelle*, edita da Mondadori nel 1972). Non serve però allontanarci troppo da *I cavalli bianchi*, giacché il motivo del vento e del suono da lungi, che si rivela sempre di più un *Leitmotiv*, ricompare nelle liriche appena successive a *Il pastello del tedio*. Si tratta de *La casa di Mara* e de *La figlia del sole*, nelle quali tra l'altro ci imbattiamo in due figure femminili che possono far pensare, con le debite differenziazioni, ancora a Leopardi. La prima è Mara, una vecchia filatrice «seduta» nella sua «stanza». Centenaria e muta come *Il pappagallo*, alza la sua testa dalla «faticosa tela»²¹ solo nell'«istante» in cui avverte il suono dei treni che passano «mugghiando»:

¹⁸ TP, p. 29.

¹⁹ Cfr. *Il passero solitario*, v. 8: «Odi greggi belar, muggire armenti», che ricalca l'*Orlando furioso*, XXIII, ottava 115, v. 8 («Senti cani abbaiar, muggiare armento») e l'*Eneide*, libro VIII, v. 553 nella trad. di Caro («Udian greggi belar, muggiare armenti»).

²⁰ A tal proposito, mi sia lecito rinviare a Vincenzo Allegrini, *L'onda trascorrente. I Canti di Leopardi in Saba, Montale, Sereni e Giudici*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 138-146.

²¹ A *Silvia*, v. 22. Ma al contrario di Mara la fanciulla Silvia siede e canta: «Sonavan le quiete / Stanze, e le vie dintorno, / Al tuo perpetuo canto, / Allor che all'opre femminili intenta / Sedevi»; «Porgea gli orecchi al suon della tua voce» (vv. 7-11, 20).

La casa di Mara è una piccola *stanza* di legno
 che a lato un cipresso l'adombra
 nel mezzo del giorno.
 Davanti vi corrono i treni.
Seduta nell'ombra dell'alto cipresso
 sta Mara filando.
 La vecchi à cent'anni.
 E vive filando in quell'ombra.
 E i treni le corron veloci davanti
 portando la gente *lontano*.
 Ell'alza la testa un istante
 e presto il lavoro riprende.
 E i treni *muggiando* s'incrocian
 dinanzi a la casa di Mara volando.
 Ell'alza la testa un istante
 e presto il lavoro riprende.²²

La seconda figura femminile è *La figlia del sole*; una fanciulla, stavolta, che di notte attende ferma sulla «soglia» mentre il vento, con il suo «fiero romore», porta il suono di «lamenti *lontani*»:

Nel giorno la porta non s'apre,
 non s'ode segnale di vita nel giorno.
 La casa non sembra abitata da gente.
 Già cala la sera.
 La porta si schiude pian piano,
 ne l'ombra risplende la bionda,
 la figlia che aspetta.
 La notte incomincia la corsa sua nera,
 la figlia rimane a la soglia in attesa.
 È notte.
 Non s'ode che il fiero romore del *vento*
 che porta i lamenti *lontani*.
 La figlia è su la *soglia* ancora
 de la casa ove s'aggira il vento:
 solo il vento.
 Il vento che porta i lamenti *lontani*
 all'ombra di croci.
 È notte fonda.
 La figlia è su la *soglia* ancora.
Passan ombre di croci portate dal *vento*,
 dal *vento* che all'ombra di croci trasporta
 lamenti *lontani*.²³

Questa giovinetta che attende sulla «soglia» il ritorno del sole (nonostante di giorno viva quasi sepolta – «non s'ode segnale di vita» – nell'ombra della sua casa serrata), e che di notte ascolta il suono (infernale?) dei «lamenti lontani» trasportati dal vento,

²² *TP*, p. 30.

²³ *TP*, p. 31.

condivide con la Silvia leopardiana un complesso retroterra persefoneo, che qui non è il caso di discutere.²⁴

Piuttosto, soffermiamoci ancora un poco sul suono dei venti leopardiani, e sul più celebre di tutti: quello de *L'infinito* («E come il vento / Odo stormir tra queste piante», vv. 8-9). Abbiamo a che fare di nuovo con un *topos* che nel secolo XX conoscerà molteplici riprese. Di esse *I cavalli bianchi* forniscono una singolare anticipazione, tanto più che nella raccolta del 1905 tornano anche gli altri tratti che contraddistinguono lo scenario dell'idillio. Vi sono infatti l'orizzonte escluso (da un muro più che dalla siepe, come sarà pure in Saba e Montale), il silenzio, il colle, l'erta, il mare: tutti elementi, al solito, resi però neutri, privati cioè di quel senso altro, alto e profondo, che assumono ne *L'infinito*. È così che, per fare qualche esempio, ne *Il pastello del sonno* troviamo una nebbia densa «Che vieta la vista del mare» (v. 2);²⁵ ancora, in *Lacrime* e ne *Le fanciulle bianche* la gente – il vero personaggio dei *Cavalli bianchi* – è intenta a salire colli ed erte, proprio come farà l'io narrante, o forse sarebbe meglio dire l'io pensante, del romanzo *La Piramide* (1926).²⁶ Ma restiamo a *I cavalli bianchi*. Su uno scenario vagamente riconducibile all'idillio del 1819 – un orto cinto da un muro – si apre pure *L'orto dei veleni*:

È cinto da un muro ch'è alto tre spanne,
la via lo circonda.
Di fuori si vedon le frutta *mature*.
Son *alberi* grandi che piegano i rami
dal peso possente dei *pomi*.
I *pomi maturi* riluciono al giorno.
Nel mezzo dell'orto v'è un mucchio di *sassi*,
di *pietre ruinate*:
v'è sotto *sepolta* la vecchia
padrona dell'orto.
Aveva cent'anni la vecchia
viveva nell'orto, viveva di frutti,
soltanto di frutti.
La *gente* al narrarlo fa il segno di croce.
Nessuno à mai colto quei frutti
nessuno à varcato quel muro.
Soltanto alla sera

²⁴ Sul tema rinvio a Franco D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 95-195.

²⁵ *TP*, p. 19.

²⁶ È una paradossale ascesa di un colle balaustrato a regolare l'esilissimo *plot* de *La Piramide* (1926), che leggerei anche come una rivisitazione – non solo parodica – de *L'infinito*. Lo si evince già dall'inizio del racconto, in cui il narratore è affacciato su uno di quei colli che aprono sull'infinito. Eppure, il suo sguardo cade soltanto su una desacralizzata e oscena siepe-balaustra: «Alla coda del mio occhio non isfuggiva, pure essendo i miei sguardi e l'essere mio chiamato intero così lontano da tanta grandezza e meraviglia, che sulla balaustrata, proprio dove io posava leggermente la mano come sulla tastiera d'un pianoforte, era stato inciso, con un temperino di sicuro: viva... viva... una certa cosa...che non si può dire per via delle signore [...]. La buona persona che le aveva incise, quelle parole nella pietra, intese a quel modo sintetizzare quanto in un simile momento provava; rappresentavano la sua: "ah!", "oh!", "uh!", davanti al finito e all'infinito [...]. In ultimo, doveva concludere, non voglio proprio dire che l'infinito fosse tutto lì, eh!» (Aldo Palazzeschi, *La Piramide. Scherzo di cattivo genere e fuor di luogo*, in Id., *Tutti i romanzi. Volume primo*, a cura e con introduzione di Gino Tellini e un saggio di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 2004, pp. 363-364).

vi ridon civette a migliaia.
E cadono e cadono i frutti maturi,
 s'ammassano ai piedi dei tronchi robusti
 s'ammassan s'ammassan
 mandando *profumi soavi*.²⁷

Più che con *L'infinito*, il dialogo è ora con *La ginestra*. Vistosa mi sembra infatti l'eco della similitudine del «pomo» maturo caduto, anzi *ruinato* dall'«arbor» nel canto leopardiano. Leggiamola:

Come d'*arbor cadendo* un picciol *pomo*,
 Cui là nel tardo autunno
Maturità senz'altra forza atterra,
 D'un popol di formiche i dolci alberghi,
 Cavati in molle gleba
 Con gran lavoro, e l'opre
 E le ricchezze che adunate a prova
 Con lungo affaticar l'assidua *gente*
 Avea provvidamente al tempo estivo,
 Schiaccia, diserta e copre
 In un punto; così d'alto piombando,
 Dall'utero tonante
 Scagliata a ciel profondo,
 Di cenere e di pomici e di *sassi*
 Notte e *ruina*, infusa
 Di bollenti ruscelli,
 O pel montano fianco
 Furiosa tra l'erba
 Di liquefatti *massi*
 E di metalli e d'infuocata arena
 Scendendo immensa piena,
 Le cittadi che il mar là su l'estremo
 Lido aspergea, confuse
 E infranse e ricoperse
 In pochi istanti: onde su quelle or pasce
 La capra, e città nove
 Sorgono dall'altra banda, a cui sgabello
 Son le *sepolte* [...]
 (vv. 202-229).

Ho evidenziato nei due testi le riprese lessicali, ma attenzione. La portata della similitudine leopardiana (che qui non è più tale) è di gran lunga ridimensionata da Palazzeschi, il quale abbandona ogni riflessione sublime sul carattere universale della *ruina* e della *caduta*. Pertanto, se ne *La ginestra* i «pomi» maturi spazzano via e seppelliscono le formiche come i «liquefatti massi» spazzano via le città e la «gente» del golfo di Napoli, ne *L'orto dei veleni* – che la «gente» guarda da spettatrice – i frutti dei pomi nutrivano una «vecchia» più che centenaria, ora «sepolta», sì, da un «mucchio di sassi, / Di pietre ruinate», ma senza alcuna catastrofe. D'altra parte, il

²⁷ TP, p. 14.

finale della lirica sembra di segno positivo: «maturità» atterra e ammassa i frutti, i quali tuttavia «*mandano profumi soavi*». Che siano o meno velenosi, tali «profumi» avvicinano i «pomi» di Palazzeschi al «fiore gentile» di Leopardi: la ginestra che, appunto, «di dolcissimo odor *manda un profumo*», proprio laddove «tutto intorno / Una *ruina* involve» (vv. 36, 32-33).

Prima di passare alla seconda raccolta, *Lanterna*, mi sembra il caso di aprire una brevissima parentesi su questi «profumi soavi». Il sintagma, riferito proprio a *I fiori*, ritorna infatti in più tardo “orto” di Palazzeschi. È lo scandaloso giardino di una più famosa lirica del 1913:

io, non visto, uscii nel giardino
per prendere un po' d'aria.
E subito mi parve d'essere liberato,
la fresca e pura aria
irruppe nel mio petto
[...]
dimenticare tutti i mali del mondo,
degli uomini,
tutte le nefandezze!
Fra voi fiori sorridere,
fra i vostri *profumi soavi*,
angelica carezza di frescura,
esseri puri della natura!
Oh! com'è bello, sentirsi libero cittadino,
solo, nel cuore d'un giardino!
(vv. 42-46, 62-70).²⁸

È una bella illusione, questa, dalla brevissima durata, poiché *I fiori* capovolgono e desublimano con gusto sadico il *topos* del giardino «ridente», per riprendere un'espressione di un altro celeberrimo – simile e diversissimo – rovesciamento “sadico”: quello del giardino in stato di *souffrance* descritto in un formidabile pensiero dello *Zibaldone* (4175-4177).²⁹ Continuando il parallelo, potremmo dire che la «rosa offesa dal sole» e il «giglio succhiato crudelmente da un'ape» (*Zib.* 4175)³⁰ sono ora – più semplicemente e più oscenamente – una prostituta e un pederasta: «Sono una rosa, / non m'ài ancora veduta? / Sono una rosa e faccio la prostituta» (vv. 89-91); «E lo vedi quel giglio / lì, al tronco di quel tiglio? / Che arietta ingenua e casta! / Ah! Ah! Lo vedi? È un pederasta» (vv. 134-137).³¹

È indubbio che Palazzeschi possa aver letto così il *topos* del giardino malato indipendentemente dallo *Zibaldone*. Ma assai significativo in ottica leopardiana è il finale della poesia, dove il precedente sorriso di Aldo («fra voi fiori sorridere») si trasforma in un grido angoscioso e in una disperata richiesta di aiuto:

²⁸ *TP*, p. 299.

²⁹ Nel giardino de *I fiori* non vi è infatti sofferenza fisica, ma soltanto decadimento morale e ipocrisia.

³⁰ Cfr. *Zib.* 4175-4177.

³¹ *TP*, pp. 301, 303.

Mi *gettai* sulla *terra*
 prono, bussando con tutto il corpo affranto!
 Basta! Basta!
 Ó paura!
 Dio!
 Abbi pietà dell'ultimo tuo figlio,
 aprimi un nascondiglio
 fuori dalla natura!
 (vv. 165-172).³²

Pur lasciando da parte il desiderio di fuggire dalla natura, torna alla mente il grido e il gesto della *Sera del dì di festa*: «Intanto io chieggo / Quanto a viver mi resti, e qui per *terra* / Mi getto, e grido, e fremo» (vv. 21-23).

3. *Lanterna*

Il *pastiche* desublimante di immagini e temi leopardiani inaugurato da *I cavalli bianchi* prosegue nelle altre tre raccolte pubblicate a ridosso degli anni Dieci: *Lanterna* (1907), *Poemi* (1909) e *L'Incendiario* (1910). E prosegue, aggiungeremo in prima analisi, attraverso altre variazioni su motivi "floreali". Per esempio, nel finale di *Quando cambiai castello*, lirica de *L'Incendiario*, figurano insieme «le rose e le viole» del *Sabato del villaggio*:

Ci sono abitatore felice
 da tanto tempo, nel mio castello
 che odora di centenario,
 di beghine morte lentamente...
 «senza male, disseccate al sole
 «come *le rose e le viole*,
 «senza la consueta putrefazione
 (vv. 154-160).³³

È stato detto bene che l'allusione al *Sabato del villaggio* «funziona in senso dissacrante e ironico», giacché il «mazzolin di rose e di viole» è ora simbolo di «consunzione e di morte». ³⁴ Semmai, una maggiore affinità la possiamo trovare di nuovo con il giardino dello *Zibaldone*, dove la rosa è «offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce» (*Zib.* 4175): è, nella sostanza, «disseccata al sole». Fatto sta che quello di *Quando cambiai castello* non è l'unico «mazzolin» di fiori scarlatti da tenere a mente. Uno ancora più curioso compare infatti in *Comare Coletta* di *Lanterna*:

Talvolta ella cade fra il lazzo e le risa,

³² *TP*, pp. 303-304.

³³ *TP*, p. 245.

³⁴ Paola Montefoschi, *L'imperfetto bibliotecario*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 119.

nessuno le porge la mano,
 nessuno a soccorrerla viene.
 – Saltella e balletta comare Coletta!
 Saltella e balletta!
 [...]
 – E il bel *mazzolino*, comare Coletta!
 Di fiori assai freschi!
 Ancora non ànno lasciato *cadere*
 il vivo scarlatto!
 (vv. 10-14, 17-20).³⁵

Comare Coletta è una vecchia danzatrice dall'equilibrio ormai precario. Non più «sana e snella»,³⁶ nonostante le ripetute cadute ella continua a saltellare, a ballettare e a ornarsi ridicolmente «il petto» come una fanciulla. È, in poche parole, l'alter ergo rovesciato della «vecchierella» del *Sabato del villaggio*, che al contrario della «donzelletta» più *non* danza, più *non* si orna il petto e si limita a ricordare il suo «buon tempo»:

La donzelletta vien dalla campagna,
 In sul calar del sole,
 Col suo fascio dell'erba; e reca in mano
 Un *mazzolin* di rose e di viole,
 Onde, siccome suole,
 Ornare ella si appresta
 Dimani, al dì di festa, il *petto* e il crine.
 Siede con le vicine
 Su la scala a filar la vecchierella,
 Incontro là dove si perde il giorno;
 E novellando viene del suo *buon tempo*,
 Quando ai dì della festa ella si ornava,
 Ed ancor sana e snella
 Solea *danzar* la sera intra di quei
 Ch'ebbe compagni dell'età più bella
 (vv. 1-15).

Ma l'influsso dei *Canti* non si arresta qui. Infatti, che Palazzeschi cercasse il confronto-scontro con Leopardi mi pare confermato dalle domande che seguono i versi citati poco sopra:

– *Ricordan* quei fiori, comare Coletta,
 gli *antichi splendori*?
 – *Danzavi* nel mezzo ai ripalchi
 n'è vero, comare Coletta?
Danzavi vestita di *luci*, cosparsa di gemme,
 coperta soltanto dai guardi malefici, vero?
 – *Ricordi* le luci, le gemme,
 le vesti smaglianti?

³⁵ TP, p. 40.

³⁶ Cfr. *Il sabato del villaggio*, v. 13: «Ed ancor sana e snella».

(vv. 21-28).³⁷

È reiterato qui il modulo discorsivo più facilmente riconducibile a Giacomo: la domanda al vocativo rivolta a Silvia («Silvia, *rimembri* ancora», v.1). Inoltre, i fiori che ricordano gli «antichi splendori» trovano forse dei corrispettivi prima nella «beltà» che «splendea» – nell'«età nova» – negli occhi di Silvia, poi nel «lume di gioventù» che splende negli occhi di Nerina, un'altra metaforica danzatrice («Danzavi vestita di luce»): «Ivi *danzando*; in fronte / La gioia ti *splendea, splendea* negli occhi / Quel confidente immaginar, quel lume / Di gioventù» (vv. 153-156). È chiaro però che le riprese da *A Silvia* e da *Le ricordanze* servono a Palazzeschi per calcare la mano sulla distanza che vi è tra le fanciulle dei *Canti* e la sua vecchia comare. Come se non bastasse, la domanda di *A Silvia* («Ricordi») si fa sempre più incalzante, diviene – in ordine – un interrogatorio, un'accusa, una maledizione corale:

– Ricordi il tuo sozzo peccato?
 – Tu sei maledetta, comare Coletta!
 Vecchiaccia d'inferno!
 – Saltella e balletta comare Coletta!
 Saltella e balletta! –
 (vv. 29-33).³⁸

Il «sozzo peccato» di Coletta non può che essere un peccato erotico, come quello di Frate Puccio, un altro sciagurato «vecchio» di *Lanterna*, il quale «Col viso *fiorito* d'un gaio sorriso, / con *occhi ridenti* / [...] s'andava e veniva leggero / pel grande convento» (*La storia di Frate Puccio*, vv. 1-4).³⁹ Entrambi i personaggi, nel finale, sono dunque sottoposti al pubblico ludibrio: non ridono più ma incedono e danzano stancamente, senza sosta e con la «bocca serrata». E appunto, se a Frate Puccio restano soltanto le «brocche»,⁴⁰ a Coletta resta «soltanto il mazzetto di fiori scarlatti», che «ancora le ride nel mezzo del petto»:

trascina la logora veste pendente a brandelli,
 le cade a pennecci di capo il capecchio
 fra il lazzo e le risa,
 la rabbia le serra la bocca
 (vv. 37-44).⁴¹

³⁷ TP, p. 40.

³⁸ TP, pp. 40-41.

³⁹ TP, p. 61. «Ridenti», va da sé, sono gli occhi di Silvia, come pure – nei *Poemi* – quelli «bruni» della nutrice Isabella Fiorres del Perù: «*Occhi bruni* che *ridono*, / capelli fortemente ondulati, / recisi in *grandissimo fascio*. / Chi sa se quegli occhi risero più!» (*I ritratti delle nutrici*, vv. 33-36, in TP, p. 157). Ma cfr. anche il «gravissimo fascio» del *Canto notturno*, v. 23.

⁴⁰ Cfr. *La storia di Frate Puccio*, vv. 108-116: «Con viso emaciato, la bocca serrata, / con occhio languente, / pel grande convento dei Bianchi / il vecchio si mena stentando. / Il piccolo frate ricurvo / con braccio stecchito trascina le brocche. / Nemmeno un istante si sosta, / con muovere stanco, sfinito, / trascina le brocche pesanti» (TP, p. 64).

⁴¹ TP, p. 41.

Si badi però che *Il sabato del villaggio*, con i suoi preparativi a festa e con le sue danze, risuona pure in altri luoghi di *Lanterna*. Prendiamo ad esempio l'*incipit* di *Festa grigia*, poesia che reca in epigrafe la dedica «A Marino Moretti»:

Iersera la festa dei vivi colori,
 la danza di risa e di lazzi iersera!...
 La festa del grigio è stamane,
 del grigio di piombo.
 S'è fatta la luce assai tardi;
 la strada è ravvolta nel grigio silenzio,
 non s'ode che l'eco di sonno,
 di sonno di piombo.
 La nebbia leggera purifica l'aria
 siccome i vapori d'incenso,
 ricuopre di grigio lo specchio macchiato
 che ancora ne l'ombra riflette
 gli sprazzi scarlatti di risa,
 di risa e di lazzi.
 Riposano ai piedi dei letti di sonno profondo
 gualciti gli stracci dai vivi colori.
 La festa del grigio è stamane!
 (vv. 1-17).⁴²

È come se Palazzeschi riprendesse e spostasse in avanti il messaggio e le levette dell'orologio del *Sabato del villaggio*. La «festa» è già passata; non siamo più alla sera che la precede, ma al mattino che la segue: al «diman» quando – sentenziava Leopardi – «tristezza e noia / Recheran l'ore, ed al travaglio usato / Ciascun in suo pensier farà ritorno» (vv. 40-42).

Ora, sappiamo già che in Palazzeschi sin da *Il pastello del tedio (I cavalli bianchi)* la «noia» si tinge di «grigio» e di «piombo». Ma sono, questi, colori e concetti del tutto assenti dalla tavolozza dei *Canti*. In quale altro poeta della noia, invece, sono predominanti? Direi, senza dubbio, Baudelaire. E una cupa e grigia aura baudelairiana sembra infatti farsi strada tra questi versi. Non illustrerò qui i debiti con le *Fleurs du mal*, che meriterebbero uno studio complesso. Sottolineo però che il grigiore e la malattia baudelairiana facevano parte, diciamo così, del linguaggio in codice tra Aldo e Moretti, il dedicatario della poesia: «qui non fa freddo» – gli scrive il poeta di Cesenatico nel 1907, l'anno di *Lanterna* – «ma il grigio incombe e il sole, quando c'è, è malato come una poesia di Baudelaire».⁴³ Del resto, una poesia malata alla maniera di Baudelaire era, per Moretti, la poesia stessa di Palazzeschi:

Tutta la sua poesia è una cantilena strana, indefinibile, inafferrabile soprattutto. Ma di quando in quando anche questa cantilena è piena di fascino e allora l'impressione è di tristezza, di scoramento, di languore. Poesia malata, è vero, ma che dà non di rado un godimento come amaro, un profumo che rammenta quello

⁴² TP, p. 44.

⁴³ Aldo Palazzeschi, Marino Moretti, *Carteggio. I. 1904-1925*, cit., p. 126 (Moretti a Palazzeschi, 24 dicembre 1907).

dei crisantemi appassiti in una stanza piena d'ombre [...]: una mescolanza di Wilde e di Mill, di Mallarmé e di Baudelaire: l'odore terribile dei fiori del male, e peggio!⁴⁴

Al di là delle considerazioni di Moretti, ciò che importa rilevare è la possibile sovrapposizione, in *Festa grigia*, di motivi leopardiani e baudelairiani: una precoce «*jonction*»,⁴⁵ questa tra i due grandi poeti ottocenteschi, che di qui a qualche anno si diffonderà con insistenza soprattutto in area ligure (con Sbarbaro e Govoni prima, e Montale poi).

Lasciamo da parte, però, Baudelaire e torniamo sul solo Leopardi, poiché *Lanterna* contiene un'ultima citazione – stavolta meno nascosta – dai *Canti*. Sto alludendo a *Rosario*, una lirica che sin dal titolo chiama in causa la tecnica “semplice” della ripetizione e della cantilena, diffusissima nel primo Palazzeschi e non estranea a Leopardi (di essa Giacomo si era servito per il suo pastore errante). Ebbene, proprio dal *Canto notturno* si cita in *Rosario*, che è una «sorta di nonsense preironico e cantilenante»,⁴⁶ dove senza soluzione di continuità prendono rapidamente la parola – per tre versi – alcune misteriose figure. Tra di esse, subito dopo due personaggi che più palazzeschi non si può (la regina e la beghina), figurano un vecchio centenario di nome Callina e uno stregone chiamato Erak. Ascoltiamoli:

CALLINA, *centenario*.

S'andavan, la notte serena, tra barche per mare,
tre musici v'erano dentro a ciascuna, s'andavano
al cielo stellato e a la luna le note dolcissime offrire.

ERAK, *stregone*.

Non vale
per male uguale
salire con ale
(vv. 7-12).⁴⁷

A ben vedere, sono entrate in scena quattro controfigure del pastore errante: da un lato i «tre musici» contemplati da Callina, che «s'andavan» per mare a offrire le loro «note dolcissime» «a la luna» e alla «notte serena»; dall'altro lato, e ancor di più, Erak, che parla proprio come il pastore: da lui prende in prestito la serie rimica in -ale, o più esattamente le parole-rima «vale» : «male» : «ale». Se altre fantasie lunari

⁴⁴ Marino Moretti, *Romanzo storico e poesia simbolistica*, in «Il Faro romagnolo», XV, 1° agosto 1906 (citato in *TP*, pp. 957-958).

⁴⁵ Gilberto Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 38.

⁴⁶ Adele Dei, *Giocare col fuoco*, in *TP*, p. XXIV.

⁴⁷ *TP*, p. 51.

seguono nei versi successivi,⁴⁸ quest'ultima rimane la più suggestiva, giacché il trittico dello stregone suona davvero «come una sorta di postilla in margine al canto del pastore errante, per dire che l'incanto dei versi lenisce ma non cauterizza la ferita inferta dal male».⁴⁹ In altre parole, l'incantesimo di Erak («salire con l'ale») è lo stesso di quello, ugualmente inefficace, vagheggiato nel finale leopardiano:

Forse s'avess'io l'ale,
 Da volar su le nubi,
 E noverar le stelle ad una ad una,
 O come il tuono errar di giogo in giogo,
 Più felice sarei, dolce mia greggia,
 Più felice sarei, candida luna.
 O forse erra dal vero,
 Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
 Forse in qual forma, in quale
 Stato che sia, dentro covile o cuna,
 È funesto a chi nasce il dì natale
 (vv. 133-143).

4. *Poemi* (1909)

È stato giustamente notato che i *Poemi* (1909) di Palazzeschi accolgono «veri e propri ammiccamenti o richiami appena dissimulati a testi di autori ben conosciuti», laddove il rapporto «con gli ascendenti letterari» era «labile e sostanzialmente marginale nei primi due libri».⁵⁰ Epperò, se guardiamo ai *Canti* questa affermazione vale un po' meno. Difatti, i *Poemi* ripropongono anzitutto quei motivi, per nulla marginali, de *L'infinito* e de *La ginestra* che abbiamo già incontrato ne *I cavalli bianchi* e in *Lanterna*: la caduta dei «pomi maturi» e il loro «profumo soave», la «desolazione» dei campi riarsi al sole, il «cielo fumoso», la siepe. Ecco ad esempio come gran parte di essi si concentrano in rapida successione all'interno di un'unica poesia (non priva di altre suggestioni letterarie):

Siepi, cigli, dirupi
 d'irsutissimi stecchi,
 arbusti decrepiti con sole spine,
 alberi rigidi tronchi vecchi,
 terra gialla riarsa, cielo fumoso.
 Traverso alle siepi stecchite,
 ai pertugi riarsi, si scorge in mezzo
 aprirsi un prato verde morbido,
 tutto pieno di rigogliosi frutti

⁴⁸ Cfr. *Rosario*, vv. 34-36, 70-72: «KEREK, astronomo. Io guardo vagare / lontano pianeta / vivente al bagliore di sola cometa»; «FAANTE, regina. Vorrei cavalcare nel mare la notte, / con sola compagna la luna, / cavalli più bianchi del latte» (*TP*, pp. 52, 54).

⁴⁹ Gino Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2009, p. 244.

⁵⁰ Adele Dei, *Giocare col fuoco*, cit., p. XXVII.

d'ogni specie. Si scorgono a milioni,
 su quei rigogliosi rami, i *pomi maturi*,
cadono cadono, n'è alto il terreno a più strati.
 Dalle pungenti fessure di quella *desolazione*,
 fra tutte quelle spine, fra tutti quelli stecchi,
 poggiati ai poveri tronchi, guardano,
 s'aggirano con occhio torvo,
laceri stanchissimi vecchi,
 ammirano quel miracolo d'abondanza,
 il colore vivace di tutti
 quei meravigliosi frutti,
 il *profumo soave* che n'esala, *odorano*,
 di tutti quelli che *maturi*,
 a molteplici strati *a terra cadono*.⁵¹

Non serve insistere ancora sulla rielaborazione dei *topoi* visti in precedenza. Semmai, possiamo aggiungere che i «laceri stanchissimi vecchi» potrebbero essere parenti lontani del vecchierel «lacero» del *Canto notturno*, che «s'aggira» «senza posa o ristoro» e che con più forza tornerà, anni e anni dopo, in *Cuor mio*.

In ogni caso, nei *Poemi* non agiscono soltanto *L'infinito*, il *Canto notturno* e *La ginestra*. Infatti, nella sezione *Marine* – l'ultima della raccolta – è presente la memoria di un altro idillio leopardiano. Sono tratteggiati, lì, quattro strani mari, diversissimi per natura e colore (rosso, giallo, bianco e grigio) ma accomunati da un particolare: l'immobilità pressoché totale delle acque. Così, il *Mar Rosso*, del quale «si vedono bene i confini e i contorni», non ha «né onde né flutti» (vv. 1, 6);⁵² similmente, le acque del *Mar giallo*, che «tremulano» soltanto, «non ànno, per la loro immane / pesantezza [...] / la forza d'ondulare» (vv. 7, 4-6).⁵³ Ancora più interessante è il *Mar grigio*, offuscato da un «bassissimo» cielo-coperchio (di nuovo baudelairiano?)⁵⁴ ugualmente grigio:

Io guardo estasiato quel *mare*,
immobile mare uguale.
Non onda, non soffio che l'acqua
ne increspi, non aura vi spira.
 Di sopra lo cuopre un ciel grigio
 bassissimo, intenso, perenne.
 Io guardo estasiato tal mare.
Non nave, non vela, non ala,
 soltanto egli sembra un'immensa
 lamiera d'argento brunastro.
 Su desso si mostra coperto ogni astro.
 Il sole si mette una benda di lutto.
 [...]
 Mar grigio siccome una lastra

⁵¹ TP, p. 86.

⁵² TP, p. 93.

⁵³ TP, p. 95.

⁵⁴ Alludo all'*incipit* di *Spleen IV*: «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle» (v. 1).

d'argento brunastro,
immobile e solo, uguale,
 ti guardo estasiato!
 (vv. 1-12; 23-26).⁵⁵

Come anticipavo, le acque calme del *Mare grigio*, prive di «onde» poiché il «soffio» del «vento» non le increspa, ricordano da vicino il «lago / Di taciturne piante incoronato» de *La vita solitaria*:

Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,
 La sua tranquilla imago il *Sol* dipinge,
 Ed erba o foglia *non* si crolla al *vento*,
 E *non onda incresparsi*, e *non* cicala
 Strider, né batter penna augello in ramo,
 Né farfalla ronzar, né voce o *moto*
 Da presso né da lunge odi né vedi.
 Tien quelle rive altissima quiete;
Ond'io quasi *me stesso* e il mondo obbligo
 Sedendo *immoto*; e già mi par che sciolte
 Giaccian le membra mie, né spirto o senso
 Più le commova, e lor quiete antica
 Co' silenzi del loco si confonda
 (vv. 26-38).

Sono versi che Palazzeschi ricalca con vistose riprese lessicali e sintattiche. Tra tutte, balza all'occhio l'andamento per negazioni: «Ed erba o foglia *non* si crolla al *vento* / E *non onda incresparsi*, e *non* cicala [...] / odi né vedi», nei *Canti*; «*Non onda, non soffio* che l'acqua / *ne increspi, non aura* vi spira», nei *Poemi*. Ma nell'affinità di fondo non si celano divergenze altrettanto forti. In prima analisi, se ne *La vita solitaria* l'«immobile» lago riflette l'«imago» del sole meridiano, in *Mar Grigio* l'astro è invece offuscato e «si mette una benda di lutto».

Del resto, un discorso simile vale per gli effetti che la visione suscita nell'io «immobile e solo». Da Palazzeschi sono presto detti: «Io guardo estasiato quel mare», al v. 1. Un'esperienza estatica, dunque, come pure quella de *La vita solitaria*. Che cos'è infatti l'«obbligo» di sé stessi e del «mondo» se non una particolare forma d'estasi, che per giunta si compie nell'istante «sacro» del meriggio? Epperò, c'è estasi ed estasi. Quella di Giacomo non corrisponde affatto a quella di Aldo.

Più nel dettaglio, nel primo caso essa deriva dalla dimenticanza e dall'annullamento-scioglimento dell'«io» nel silenzio e nella «quiete antica» del «loco»; nel secondo caso, tutt'al contrario, essa implica l'auto-affermazione dell'io, anche sul «loco» naturale. Emblematico, in tal senso, è il finale di *Mar grigio*, dove quell'«io» sul quale si apriva il componimento – e che finora era stato il grande assente nella poesia di Palazzeschi – sale alla ribalta. Lui «*solo*» infatti vede il mare; lui «*solo*», lui «stesso» per primo lo solcherà, turbando la «quiete antica» de *La vita solitaria*:

⁵⁵ TP, p. 98.

Ma c'è questo mare ma c'è?
 Sicuro che c'è!
Io solo lo vedo, *io solo*
 mi posso indugiare a guardarlo,
 tessuta è la vela *io stesso*,
 la prima a solcarlo
 (vv. 27-32).⁵⁶

5. *L'Incendiario*

Ne *L'Incendiario* Palazzeschi non dimentica affatto la lezione di quei canti che ci sono ormai familiari: *L'infinito*, *Il sabato del villaggio*, *Le ricordanze*, *Il canto notturno*, i quali però sono contestati dall'interno e piegati sempre di più verso un uso deformante. All'inizio del paragrafo terzo abbiamo fatto un breve cenno a tale processo, allorquando abbiamo mostrato come le rose e le viole del *Sabato del villaggio* fossero consumate e disseccate al sole, con tutto ciò che questo implica sul piano metaforico. Commenteremo qui altri casi significativi, a partire da *Le carovane*, una lirica pubblicata per la prima volta in rivista nel 1909. Eccone la prima strofa:

Oggi, io mi vedo davanti,
 una *lunghissima*,
interminabile via,
 zeppa di carovane.
Lunghissima via polverosa
 che si estende all'*infinito*
 proprio davanti a casa mia.
 Dalla *finestra* della *mia stanza da letto*
 io me ne sto a guardare
 tutto quell'*andare*,
 quell'*ansare*, quel *sostare*.
 Ferme, *vaganti*, volanti
 carovane si perdono
 nella via a me davanti
 (vv. 1-14).⁵⁷

Ci troviamo di fronte a una situazione tipicamente palazzeschiana, che infatti conosciamo già: l'io è fermo alla finestra e osserva la gente – o le cose – passare. Epperò, vi sono alcune spie per le quali viene da pensare che tale situazione sia *anche* di matrice leopardiana (similmente a quanto accadeva ne *I cavalli bianchi*). Segnalo, anzitutto, le spie meno sicure: da un lato la «lunghissima» via «interminabile» che «si estende all'infinito», dall'altro lato lo sguardo e la parola rivolte dalla «finestra» della «stanza da letto» alle carovane «vaganti». Nel primo caso potrebbero risuonare

⁵⁶ TP, pp. 98-99.

⁵⁷ TP, p. 221.

il lessico e persino il titolo de *L'infinito*, con i suoi «*interminati / Spazi*» e la sua «*profondissima quiete*»; nel secondo caso, invece, il lessico e l'*incipit* de *Le ricordanze*: «*Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi / Sul paterno giardino scintillanti, / E ragionar con voi dalle finestre*» (vv. 1-4). Ma continuiamo a seguire lo sguardo di Palazzeschi, che nella seconda strofa si fissa su:

Uomini luccicanti
ricoperti di ferro,
uomini seminudi,
avvolti di pellicce,
van via avanti avanti,
or lesti or lenti,
mescolati al bestiame,
tutti in carovane.
[...]
Qualcuno cammina più profondo
e pigia una stampella
credendo di sfondare il mondo.
E di sopra a spiare argutamente,
carovane di *stelle luccicanti*
(vv. 22-29, 40-44).⁵⁸

Piuttosto inaspettatamente, siamo ora trasportati in uno scenario notturno, nel quale uomini «avvolti di pellicce» camminano mescolati al «bestiame»: devono essere dei pastori. Ed è qui che prende la parola l'io che si chiede, mentre spia le «*stelle luccicanti*»:

Ma *che* cos'è tutto quel passare,
tutto quell'*andare*, quel *sostare*?
[...]
In fondo io me ne sto a guardare,
tranquillo alla finestra
della mia stanza da letto,
guardo, e aspetto.
Ma *ditemi*, *dove* andate?
Dove andate? Si può sapere?
Cosa c'è in fondo a quella via?
(vv. 45-46, 52-58).⁵⁹

Mi pare che Palazzeschi, per dir così, stia giocando a fare il Leopardi. Un po' come era accaduto in *Comare Coletta*, che desublimava l'interrogativo di *A Silvia*, *Le carovane* fanno il verso ad altri quesiti dei *Canti*:

Che fai tu, luna, in ciel? *dimmi*, che fai,
Silenziosa luna?

⁵⁸ TP, pp. 221-222.

⁵⁹ TP, p. 222.

Sorgi la sera, e vai,
 Contemplando i deserti: indi ti posi.
 Ancor non sei tu paga
 Di *riandare* i sempiterni calli?
 [...]
 Dimmi, o luna: a che vale,
 Al pastor la sua vita,
 La vostra vita a voi? dimmi: *ove* tende
 Questo *vagar* mio breve,
 Il tuo corso immortale?
 (vv. 1-6; 16-20).

Ma in *Carovane* le domande del pastore errante sono private del loro valore esistenziale. Inoltre, se nel *Canto notturno* esse rimanevano sospese e irrisolte, al contrario la lirica di Palazzeschi prevede risposte del tutto tautologiche. Che cosa sono infatti queste carovane? Sono semplicemente delle «carovane, carovane, carovane / vane vane vane vane vane vane / ane ane ane ane ane / eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee / e... e... e... e... e... e... e...». E dove vanno? Vanno nell'immaginaria e altrettanto vana Città del Sole Mio:

Andate alla Città del Sole Mio?
 Imbecilli! Idioti! Fermatevi!
 Non lo sapete
 che in quella Città
 non posso andarci che Io?
 Per Dio!
 (59-64).⁶⁰

Ebbene, in questa *Città del Sole Mio* il poeta entra nella lirica successiva, in compagnia di quelle carovane che ora sono esplicitamente definite uno «stolido pecorame» di «bestiacce testarde» (vv. 3, 11). È una città «tutta uguale» e immobile, dove tutti – compreso un pallidissimo sole – restano fermi ad aspettare sulla soglia (come faceva la *Figlia del sole* de *I cavalli bianchi*):

Ognuno se ne sta sulla soglia ad aspettare.
 Nessuno si volge al vicino
 o a quello dirimpetto.
 [...]

Così tutta uguale,
 è questa una città,
 senza romore e senza parole.
 Giovani vite di stanchezza malate,
 vite ostinate di decrepitezza,
 erbe profumate,
 profumi delicati
 come la pelle dei malati.
 Che sole volete che ci brilli

⁶⁰ Ibid.

in una simile città?
 Un povero sole
 che di sole non à
 più che la forma di tondo:
 pallido, tubercoloso,
 riscaldatore di bacilli,
 come quello che sarà
 il giorno della fine del mondo
 (vv. 53-55, 91-107).⁶¹

Con questo sole «pallido», «tubercoloso» e immobile siamo ormai giunti agli antipodi dell'eterno andare della luna e del pastore leopardiani. Il modello dei *Canti*, sempre più sbiadito come il Sole della Città palazzeschiana, è prima svuotato di senso e poi capovolto.

D'altronde, qualcosa di simile accade ne *Le mie passeggiate*, che si compiono sugli «ormai famigliari» «collettini» de *L'infinito*:

Cammino sulla via provinciale,
 e mi dilungo all'*infinito*:
 salgo i bei *collettini*,
 che ognuno m'è ormai famigliare.
Mi seggo sopra un *muricciuolo*
 dove ci sono due cipressi a lato
 (vv. 20-25).⁶²

Dai «bei collettini» della via provinciale, Palazzeschi può rivolgere lo sguardo su un infinito tutto fisico e niente affatto “mentale” («Ma *sedendo* e mirando interminati / Spazi di là da quella / [...] Io nel pensier mi fingo»). Si è infatti seduto sopra l'ostacolo che ne impedirebbe la vista: un «muricciuolo» discendente dalla siepe leopardiana. Eppure, «sulla cima di un bel colle», anche Aldo si mette «a sognare». Ma non come «ogni altro uomo»:

Sulla cima di un bel *colle*,
 meravigliosa altura,
 dove ogni altro uomo che vi fosse giunto,
 si sarebbe messo a sognare come *nulla*
 il proprio monumento,
 io, in un bel momento,
 ci sognai la mia *culla*.
 E mi ci vado a sdraiare;
 mi vedo tutt'intorno
 il bel giro dei monti,
 e da una parte il mare,
 e di sopra la luna e il sole.
 Come ci si sta bene nella culla!

⁶¹ TP, pp. 224-226.

⁶² TP, p. 246.

(vv. 41-53).⁶³

Laddove un «altro uomo» avrebbe sognato la sua tomba (il suo «monumento»), il poeta sogna invece la sua «culla», che fa rimare con «nulla». Ora, la rima compare anche nella canzone al Mai, in quel Leopardi cioè che più lasciava trapelare la sua «vastissima cultura» (e quindi, stando a *Cuor mio*, fuori dalle corde di Palazzeschi). Tuttavia, curiosamente *Ad Angelo Mai* è, seppur solo nella superficie, una poesia “monumentale”, celebra cioè con un «monumento» in versi gli italiani più illustri. Ed è, per giunta, la poesia che introduce con forza il grande tema del «tedio», non affatto estraneo al primo Palazzeschi:

A noi le fasce
Cinse il *fastidio*; a noi presso la *culla*
Immoto siede, e su la *tomba*, il *nulla*
(vv. 73-75).

Checché ne dica Leopardi, alla «tomba» Aldo non vuole pensare, e non s’annoia. Quando «non à da far nulla», leggiamo nel finale de *Le mie passeggiate*, egli infatti se ne torna alla «culla». Ricompare così la rima *nulla : culla*, stavolta baciata – ma quanto diversa! – come in *Ad Angelo Mai*:

Che gioia, che gioia, che felicità,
per chi non à da far *nulla*,
ritornarsene ogni tanto nella *culla*!
(vv. 87-89).⁶⁴

6. *Cuor mio*

In apertura di questo saggio abbiamo visto come il poeta-prefatore di *Cuor mio* riconosca il «filo diretto» che lo unisce al “semplice” Leopardi. Però, per continuare la metafora, sappiamo ormai che il «filo diretto» procede attraverso numerosi grovigli, pur maneggiando Palazzeschi sempre gli stessi materiali (vale a dire gli stessi canti). *Cuor mio* non fa eccezione: è anzi la conferma tardiva di una “lunga fedeltà deformante”. Non a caso, in questa raccolta che è un *tour* per l’Italia (con approdo nella Parigi delle *Fleurs*),⁶⁵ già dopo il primissimo *Incontro con la musa* ci imbattiamo in una scena leopardiana. E leggiamo la seconda poesia, intitolata *Gocciolate*:

Simile a una passione giovanile
impetuosa e breve
s’è scatenato il temporale
nel fresco giorno d’Aprile.

⁶³ TP, p. 247.

⁶⁴ TP, p. 248.

⁶⁵ *Cuor mio* si conclude infatti con la serie francese intitolata baudelairianamente *Quadretti parigini*.

Dal tuono e dall'oscurità
 parve inghiottita la Terra
 in un istante.
 Ma dopo tanto buio
 e spaventoso rumore
 dopo uno scroscio
 violento e salutare
 coi profumi della Terra
 è tornata la luce
 e nella purezza dell'aria
 rifulge vivissimo il sole.
 Un arco di gemme
 getto dell'orizzonte
 la Terra al cielo congiunge.
 Dal ramo ancor bagnato
 scendono
 undopolaltra tante gocciole
 ed ognuna
 scendendo rapida
 si gonfia di luce e di colore.
 Pervenuta al limitare
 in ebbrezza e vertigine
 tutti i colori risplende
 e cade.
 Con equal ritmo e gioia uguale
 dietro di lei l'altra la segue
 e cade
 rapidamente.⁶⁶

Rispetto all'archetipo de *La quiete dopo la tempesta* vi sono qui – al solito – alcuni fondamentali spostamenti. Cambia anzitutto la struttura: entrambe le liriche indugiano sul ritorno del sole,⁶⁷ ma diversamente da Leopardi Palazzeschi descrive *in primis* la tempesta (che nei *Canti* è già «passata» al v. 1). Ancora, in *Gocciole* viene meno la voce fuori campo del poeta, la riflessione cioè sulla «vita» e sull'esistenza umana che costituisce il secondo “momento” della *Quiete*. Ma l'aspetto che più mi preme sottolineare è un altro. Nello scenario palazzeschi è messa alla porta ogni presenza umana e animale: non vi sono il pur semplice «artigiano», il pur semplice «erbaiuolo» o la pur semplice «femminetta», né tantomeno vi sono «augelli» e «galline». Lo sguardo del poeta, insomma, si posa solo su elementi naturali, per poi focalizzarsi, con uno *zoom* quasi cinematografico, sulle gocce che cadono rapidamente dai rami ancora bagnati. Ebbene, credo che questo processo di de-antropomorfizzazione e, se possiamo dir così, di devitalizzazione non sia casuale, giacché il viaggio di *Cuor mio*, ora appena iniziato, approda proprio nel niente, ossia nel *Paesaggio atomico* che chiude la parte italiana della raccolta nel segno anti-

⁶⁶ TP, pp. 653-654.

⁶⁷ Cfr. *La quiete dopo la tempesta*, vv. 4-7: «Ecco il seren / Rompe là da ponente, alla montagna / Sgombrasi la campagna / E chiaro nella valle il fiume appare».

antropocentrico (e leopardiano) della distruzione della specie. A questo, in ogni caso, arriveremo tra poco. Continuiamo perciò a seguire con ordine le tracce dei *Canti*. Parte di esse sono state già segnalate dalla critica. Per esempio, la luna di *Notturmo in piazza San Pietro* («Eterna rissa / degli uomini sulla terra / e nel cielo / eterna impassibilità della luna», vv. 43-46),⁶⁸ a qualcuno è sembrata una sorella della «“giovinetta immortal” del *Canto notturno*, anche perché in *Cuor mio* appaiono lemmi marcati dall’uso leopardiano prima ignoti a Palazzeschi».⁶⁹ Tuttavia, più che sul recupero di singoli lemmi, che pure è curioso, insisterei su quello di interi sintagmi, magari decontestualizzati. È il caso dell’*incipit* di *Ponte Garibaldi*:

Quando il sole si nasconde
dietro la cupola di San Pietro
sembra volerla incendiare
giungendo ad allungare
con mano voluttuosa
morbidamente
una carezza rosa
alla *montagna azzurra*.
Al *lontano orizzonte*
Rocca di Papa si assopisce
in un sorriso di struggente malinconia
(vv. 1-12).⁷⁰

Calati in un contesto romano, dove poco sotto passeggia un «grande» poeta contemporaneo di Giacomo,⁷¹ i sintagmi «montagna azzurra» e «lontano orizzonte» fanno eco, senza voler scomodare *L’infinito*, a un verso de *Le ricordanze*: «quel *lontano mar, quei monti azzurri*» (v. 21). D’altra parte, i prelievi da questo canto del ritorno a Recanati proseguono nel *Grillo di ponte vecchio*, con il quale ci spostiamo a Firenze. Il cinguettio ripetuto tutte le sere dal «minuscolo canoro» attrae la curiosità del poeta, che dunque si chiede se l’uccello fosse:

Riuscito a evadere
in quei pressi
dalla gabbia d’un bambino?
E impotente a ritrovare

⁶⁸ TP, p. 677.

⁶⁹ Giuseppe Savoca, *Il primo e l’ultimo Palazzeschi poeta: continuità e innovazione*, in Gino Tellini (a cura di), *L’opera di Aldo Palazzeschi*, cit., p. 236. Ma la luna dei *Canti* – una luna che *non* esiste all’infuori della mente di chi parla – compariva già nel romanzo *La Piramide*: «Candida!... Pudica!... Vereconda!... Vergine.... delle vergini! Tutte queste bazzecole se le baloccava colla lingua in bocca come caramelle, e faceva la testa tutta rossa come un gallinaccio, il mio uomo [...]. Meno male che la luna non c’era» (Aldo Palazzeschi, *La Piramide*, cit., pp. 369-70). ‘Candida’ e ‘Vergine’ sono epiteti della luna nel *Canto notturno*, mentre il «verecondo raggio / Della cadente luna» illumina la notte placida dell’*incipit* dell’*Ultimo canto di Saffo*. Si noti pure che alcune ‘pudiche’ stelle risplendono nell’*incipit* del canto II dei *Paralipomeni*.

⁷⁰ TP, p. 682.

⁷¹ Cfr. *Ponte Garibaldi*, vv. 30-41: «Laddove il grande Gioacchino / in cappello a cilindro e finanziaria / all’ombra di due pini / fingendo di scherzare / vigila del suo popolo / la civile conquista / di una serena giocondità / nascondendone tutta l’arezza / e parendo di cercare la verità / come nei prati / si cerca l’insalatina / guardando in terra» (TP, p. 683).

il dolce prato *natio*
 oramai troppo lontano
 e del quale
 sicuramente
 ignorava il cammino
 pur serbandone in fondo al cuore
 il *doloroso ricordo*.
 Pervenuto ai fastidi della storia
 fra quelle vecchie pietre
 pensieroso e malinconico
 nostalgico
 [...].
 Perduta la gioventù
 la beata innocenza e la felicità
 pareva sentire
 la responsabilità del proprio compito
 in quel luogo celeberrimo
 e l'orgoglio del suo canto
 che modulava
 con sempre più vigoroso accento
 (vv. 61-75, 78-85).⁷²

I versi mantengono sullo sfondo il «*natio borgo selvaggio*» di Giacomo, dove egli fu «dannato» – contro il suo desiderio e contro la sua natura, come il grillo – a consumare e a perdere l'«età verde»; è il luogo, scrive il Leopardi, dove «delle gioie mie vidi la fine» (v. 6), ovvero dove, con Palazzeschi, ha «perduta la gioventù / la beata innocenza e la felicità». Ma c'è una differenza. Il grillo, al contrario dell'io de *Le ricordanze* che suo malgrado l'ha ritrovata, ha smarrito la strada per fare ritorno al «dolce prato *natio*». Di esso resta soltanto un «doloroso ricordo»: il corrispettivo della «*rimembranza acerba*».

A ogni modo, Palazzeschi in *Cuor mio* non si ferma a Firenze, e non si ferma a *Le ricordanze*. Dopo una sosta *Nella sagrestia di San Lorenzo*, infatti, lascia il capoluogo toscano per spostarsi in campagna. Più precisamente, giunge tra i colli fiesolani, dove svetta il *Monte Ceceri*:

Fra le tue *fosse*
 fra le tue buche
 fra le tue gole
 mentre incalza l'impervia salita
 più *leggero* si fa sopra le *spalle*
 il peso del vivere
 (vv. 1-6).⁷³

Così inizia la poesia. E viene il sospetto, confermato poco dopo, che per l'ennesima volta Palazzeschi stia riprendendo e rovesciando un celebre luogo dei *Canti*. Mi

⁷² TP, pp. 705-706.

⁷³ TP, p. 712.

riferisco, in particolare, al cammino e all'assai più faticosa, grave «salita» del «vecchierel» del *Canto notturno*, che guarda caso termina in una fossa:⁷⁴

Con *gravissimo* fascio in su le *spalle*
 Per montagna e per valle,
 Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte
 [...]
 Cade, risorge, e più e più s'affretta,
 Senza *posa* o *ristoro*,
 Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
 Colà dove la via
 E dove il tanto affaticar fu volto:
Abisso orrido, immenso
 Ov'ei precipitando, il tutto *oblia*
 (vv. 23-25, 30-36).

Ora, se il parallelo è valido, va detto però che l'Aldo di *Monte Ceceri* è divenuto l'esatto opposto del «vecchierel». La sua singolare ascesa che man mano lo alleggerisce non lo fa precipitare nell'«abisso» – semplice immagine della morte nel *Canto notturno*, ma più in generale sinonimo dell'inferno – bensì porta a una condizione di perfetta beatitudine, di felice dimenticanza del «tutto». Una condizione, si badi, caratterizzata proprio da quel «*riposo*» e da quel «*ristoro*» negati al «vecchierel»:

Quale *riposo*
 se vengo a stendermi
 sulla tua cima
 quale *ristoro*
 lontano da ogni traffico
 che non ha più presa
 nell'anima sollevata
 oltre i confini dell'umanità
 felicemente dimenticata
 (vv. 34-42).⁷⁵

Come se non bastasse, incastonate tra i versi che ho citato sin qui (l'*incipit* e quest'ultima immagine di sereno oblio) vi sono riprese evidentissime da *La ginestra*. Infatti, il *Monte Ceceri* è un «arido monte» («Qui su l'*arida* schiena / Del formidabil *monte*», nell'*incipit* leopardiano), dove «sbucano dappertutto / le ginestre»:

arido monte
 su cui tutti vennero
 a cavar pietre azzurre
 per vestire una città
 dorata dal sole
 ma nessuno pensò mai

⁷⁴ «Fossa oscura, capace» è una delle varianti rifiutate al v. 35 del *Canto notturno*.

⁷⁵ *TP*, p. 713.

sopra le tue pendici
 costruirsi il focolare
 alla tua generosità paterna
 rispondendo degnamente.
 Sbucano dappertutto
 le *ginestre*
 le scope
 le mortelle
 che albergano tenaci
 fra i tuoi *sassi in rovina*:
 e cipressi a criniera
 (vv. 17-33).⁷⁶

Luminosa cava di pietra disabitata, il *Monte Ceceri* – che pure ospita, come il Vesuvio, «ginestre» e «sassi in rovina» – è una vetta diversa da quella leopardiana. Se il «formidabil monte / Sterminator Vesevo» è emblema del frale stato degli uomini di fronte all’«inimica» natura (che «Madre è di parto e di voler matrigna», v. 125), il monte palazzeschiiano è invece un posto di «generosità paterna» (tradito, semmai, dall’uomo). D’altronde, non a caso diversissimi da quelli de *La ginestra* sono i fumi e i vapori densi che Aldo osserva dall’«arido monte»:

Nella conca leggiadra
 la città fuma.
 Torri e cupole
 emergono
 nei vapori densi
 d’un tramonto di rosa.
 Tremule spuntano
 le prime gemme della sera
 nella lontananza
 a un giro di montagne
 già viola
 vi formano intorno
 il rito della bellezza:
 Firenze
 (vv. 47-60).⁷⁷

Sopraggiunta la sera, con il suo «rito della bellezza» di Firenze vista da lontano, è arrivato però il momento di scendere la «rovinosa china» di questo monte così simile e così diverso da quello de *La ginestra*. Bisogna quindi riprendere «la gravità del corpo»: il «gravissimo fascio» della vita. Quella «vita» cioè che Palazzeschi, con un ultimo ossimoro paradossale, definisce «*orrenda* cosa che mi piaci tanto».⁷⁸

Riprendo la *gravità* del corpo
 levandomi

⁷⁶ TP, pp. 712-713.

⁷⁷ TP, p. 713.

⁷⁸ E si pensi ancora alla “discesa” nell’«abisso *orrido*» – l’abisso di morte – del *Canto notturno*.

e scendendo la rovinosa china
 conscio e attratto
 tutto il peso risento
 a poco a poco
 posarsi su di me
 con la disinvoltura
 di un abile baratto
 di uno spietato gioco
 vita:
 orrenda cosa che mi piaci tanto
 (vv. 61-72).⁷⁹

Se proseguiamo nella lettura di *Cuor mio*, noteremo che dopo *Monte Ceceri* i *Canti* di Leopardi – e la loro geografia – non affiorano più sulla pagina (se non, ma resta qualche dubbio, in un titolo: *Idillio campestre*). Il che non significa che Giacomo esca di scena: il poeta lirico-idilliaco dei *Canti* lascia il posto al prosatore “fantastico” delle *Operette* (soprattutto quello del *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*). Ed eccoci dunque alla fine della parte italiana di *Cuor mio*, a *L'angelo ribelle* e al *Paesaggio atomico* cui accennavo sopra. Questo dittico è tutto nutrito da un ironico anti-antropocentrismo di marca leopardiana, simile a quello che la critica ha individuato nel Palazzeschi prosatore.⁸⁰

Più da vicino, il primo componimento è un dialogo “celeste” tra un *deus ridens* e gli angeli tornati nell’etere per «riferire / l’esito della loro spedizione» (vv. 6-7) sulla terra. Inizia a parlare l’angelo dell’aria, che denuncia come il cielo fosse ormai intossicato da uccelli «senz’ali e senza piume» ma dotati «di motore» e di «pance metalliche» (vv. 99, 100-101). A causa di costoro, avverte, «un po’ alla volta / dei vostri uccelli / nell’aria / non rimarrà neppure il seme» (vv. 86-89).⁸¹ In ogni caso, ciò in Dio non desta alcuna preoccupazione, come pure le lamentele degli altri angeli. Quello dell’acqua accusa gli uomini di aver reso il suo regno «una cloaca» percorsa da «pesci meccanizzati» (v. 165), che gettano nel terrore i veri pesci, i quali:

vivono in continuo allarme
 in continuo fermento
 in continua agitazione
 organizzano
 comizi congressi cortei
 e alla più alta tensione
 manifestazioni di protesta
 sembrano impazziti di paura

⁷⁹ TP, pp. 713-714.

⁸⁰ Cfr. ad esempio Aldo Palazzeschi, *Spazzatura [X]*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 1345: «Il 5° giorno Dio creò tutti gli animali viventi il 6° creò l’uomo. Che orgoglioso eh, questo benedetto uomo? Un giorno tutto per sé! Non può darsi che nelle sacre scritture delle pulci si legga presso a poco così: il 5° giorno creò tutti gli animali viventi (uomo compreso) il 6° creò la pulce (solamente lei)». Anche questo brano risente di certi passaggi del *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*.

⁸¹ L’espressione è idiomatica, ma compare quasi identica nell’operetta *Il Copernico*, proprio laddove si ipotizza la scomparsa dell’uomo: «E così, in capo a pochi anni, si perderà il seme di quei poveri animali» (Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 182).

(vv. 173-180).⁸²

Con questa scenetta, che fa quasi pensare ai terrorizzati topi-politicanti dei *Paralipomeni*, emerge con tutta chiarezza il tema principale degli *Angeli ribelli*: il progressivo allontanamento dell'uomo "meccanicizzato" dalla natura, o meglio ancora la violenza che quest'uomo, accecato dalla sfrenata *Corsa del progresso*,⁸³ perpetra ai danni della natura. Non stupisce, dunque, che costui – come nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* – finirà per rivolgere tale violenza anche contro sé stesso, procurando di fatto l'«estinzione della specie». Lo afferma l'angelo del fuoco:

Serve [il fuoco]
vi dico subito
per distruggere
e distruggersi a vicenda
minacciare gli uni agli altri
quotidianamente
la morte e la rovina
e in aria così cattiva
un arrosto generale
con l'estinzione della specie
definitiva.
Di riscontro poi vedrete
osservando attentamente
in quale maniera peregrina
va funzionando
il cervello della gente
[...]
Lo trovate intelligente
costruttivo
naturale?
(vv. 211-226, 236-238).⁸⁴

Per giunta, denuncia subito dopo l'angelo dell'oro, pur di accaparrarsi un po' di «quel burlone di metallo» nascosto «nelle viscere della terra», l'uomo sarebbe pronto a «dimenticare padre e madre» (vv. 257-258, 277). Mi sembra allora che siamo sempre più nel territorio del già menzionato *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, che prendeva il la proprio dallo stupore dello Gnomo che da qualche tempo non vedeva più quei «furfanti degli uomini» scendere nel suo regno per cavare «oro e argento»⁸⁵. Gli uomini dell'operetta – come di qui a poco quelli de *L'angelo ribelle* – si erano infatti estinti, in fondo nella stessa maniera:

⁸² TP, p. 754.

⁸³ È il titolo di uno dei *Lazzi, frizzi, schizzi* (cfr. Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 1365-1368).

⁸⁴ TP, p. 755.

⁸⁵ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 33.

Parte guerreggiando tra loro, parte navigando, parte mangiandosi l'un l'altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano, parte infracidando nell'ozio, parte stillandosi il cervello sui libri, parte gozzovigliando, e disordinando in mille cose; in fine *studiando tutte le vie di far contro la propria natura di capitar male*.⁸⁶

Non per niente, a *L'angelo ribelle* segue un fulminante *Paesaggio atomico*: «Tutto / distrutto».⁸⁷

7. Via delle cento stelle

Il caso di *Via delle cento stelle* (1972), ultimo libro in versi di Palazzeschi, è diverso. Similmente a quanto accade in certe prose, Leopardi vi compare di sfuggita, e più che altro nella veste di personaggio,⁸⁸ o meglio ancora di maschera (la più scontata, va da sé, è quella del gobbo: di colui che ride di tutti e tutto, anche dei mali). Ma siamo ormai consapevoli che a ridere dei mali, e da gran tempo, era lo stesso Aldo. E curiosamente, in *Via delle cento stelle* egli ride anzitutto dei mali di un amico chiamato Giacomino (che figurava già ne *La Piramide*):

Tutte le volte che Giacomino mi scrive una lettera
lo fa per piangere una disgrazia
sfogando in lacrime la sua pena
[...]
Associandomi alla sua tristezza
per consolarlo di tanta scalogna
sentivo qualche cosa che non andava
nell'ingranaggio della nostra amicizia
avviata a una putredine pernicioso.
Tanto che un giorno risposi a Giacomino
che le sue notizie mi avevano colmato il cuore di gioia
facendomi fare tali risate da dovermi reggere la pancia.
Penserete che Giacomino offeso a sangue dalla mia

[risposta

mi abbia tolto il suo affetto e la stima:
macché!
Il suo pianto da quel giorno non ha misura
avendo trovato il bandolo della matassa,
il mio ridere conduce al parossismo la sua pena
e quando scrive a me i lai li sentono dalla strada;
«quello spudorato! quel depravato! quel mentecatto!»
come dalla strada senton le mie risate
quando rispondo alla sua lettera.⁸⁹

⁸⁶ Ivi, p. 34.

⁸⁷ TP, p. 761.

⁸⁸ Per uno studio sulle apparizioni del Leopardi personaggio nel Novecento, rimando a Marco Dondero, *Leopardi personaggio. Il poeta nei «Canti» e nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2020.

⁸⁹ TP, p. 803.

Non so se dietro a questo Giacomino si possa davvero intravedere una qualche allusione a Leopardi. Quel Leopardi, se vogliamo, che in una pagina dello *Zibaldone* con uno stupore identico a quello di Giacomino – ma contrario negli effetti – raccontava di aver ricevuto una lettera dell'amico Giordani.⁹⁰ Fatto sta che possiamo affermare con certezza che il Leopardi di Palazzeschi è più un Democrito-Aldo che un Eraclito-Giacomino. Se volessimo dimostrarlo ancora una volta, basterebbe leggere insieme questi due passi del *Controdolore* e della novella *Il gobbo*:

Un gobbo, natura ve lo indica perché gli ridiate dietro, e proprio dietro nella schiena essa gli pose il tesoro della sua giocondità. Un poeta gobbo che continuasse per tutta la vita a cantare dolorosamente non potrebbe essere mai e poi mai un uomo profondo, ma il più superficiale di questa terra. Egli si sarebbe fermato a piagnucolare alla superficie della sua gobba come un fanciullo alla parola “*bao*” dopo averci rubato lo scrigno del suo tesoro dorsale per non essere stata capace di penetrarlo. Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo. Non si può intimamente ridere se non dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano;⁹¹

essendo la vita bella ed eguale per tutti, non dobbiamo considerare il gobbo una creatura infelice perché tale, uomo avvilito e triste, solitario, ma uno come tutti gli altri, socievolissimo, dei più allegri e soddisfatti. “Giacomo Leopardi” vi sento sussurrare. Ebbene, amici, quello, assicuratevi, non fu malinconico per la gobba che portava fuori, ma per quella che portava dentro, nella sua insaziabile anima di poeta, e messaggi apposta per bilanciare la sfrenata giocondità dell'altra, che s'egli ne avesse avuta una soltanto, ve lo sareste visto piroettare davanti arzillo, carico d'arguzia e di malizia, di causticità, invincibile, implacabile, con un risolino fra labbro e labbro.⁹²

Ebbene, è questo il Leopardi poeta-gobbo dalla gobba soltanto esteriore, fiero, fantasioso e piroettante, che fa ritorno in *Via delle cento stelle*. Fa ritorno, beninteso, per congedarsi vittorioso con un'ultima piroetta e con un ultimo «gesto supremamente osceno»:

Tre ragazzacci si divertono
nel mezzo della strada
a dar la baia a un gobbo
apostrofandolo per la sua gibbosità.
La diatriba si sviluppa in un crescendo
di violenza e d'ironia
alle invettive dei giovani rispondendo
il gobbo
con sempre accresciuta fierezza e fantasia,
con più triviale scurrilità,
tanto da doverci domandare
se tutto questo veramente gli dispiaccia

⁹⁰ Cfr. *Zib.* 137: «Mentre io stavo disgustatissimo della vita e privo affatto di speranza e così desideroso della morte che mi disperava per non poter morire, mi giunge una lettera di quel mio amico, che m'aveva sempre confortato a sperare e pregato a vivere, assicurandomi, come uomo di somma intelligenza e gran fama, ch'io diverrei grande e glorioso all'Italia; nella qual lettera mi diceva di concepir troppo bene le mie sventure (Piacenza, 18 giugno), che se Dio mi mandava la morte l'accettassi come un bene, e ch'egli l'augurava pronta a se ed a me per l'amore che mi portava. Credereste che questa lettera, invece di staccarmi maggiormente dalla vita, mi riaffezionò a quello ch'io aveva già abbandonato?».

⁹¹ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, cit., p. 1225.

⁹² Id., *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1987⁴, p. 225.

o non sia proprio lui a provocare la scena
con infernale maestria
e della quale si erige protagonista.
Molto pubblico si fa intorno
che a una tale disturna si diletta
e la quale si conclude
con un gesto supremamente osceno
per parte del gobbo
che stringendo con la sinistra
l'avambraccio della destra
si congeda dal pubblico
proclamando la propria vittoria.⁹³

⁹³ *TP*, p. 825.

Viola Bianchi

L'eden della tartaruga di Massimo Bontempelli

Nella collana umoristica «Al Fauno giallo» – fiore all’occhiello della casa editrice romana Edizioni d’arte Fauno, fondata e diretta dal letterato messinese Giuseppe Zucca – figura anche una raccolta di racconti di Massimo Bontempelli, *L'eden della tartaruga*. Pubblicata nel 1926, essa comprendeva nove racconti già editi, molti dei quali, precedentemente apparsi in periodici, conobbero, proprio con questa edizione, la prima pubblicazione in volume. Nonostante gli iniziali accordi fra Bontempelli e Mondadori (nel cui catalogo il nome dell’autore figurava stabilmente ormai da due anni), la maggior parte di questi testi confluì in successive edizioni mondadoriane. Il presente contributo ripercorre la storia editoriale e testuale dei singoli racconti, mostrando, attraverso un caso di studio circoscritto, il “carattere osmotico” degli indici delle raccolte bontempelliane e la tendenza dell’autore ad adattare i testi ai nuovi contesti di pubblicazione e alla propria maturata sensibilità artistica. Tale aspetto merita una particolare attenzione sia nella prospettiva “macroscopica” delle strutture sia in quella “microscopica” dell’analisi testuale.

The series «Al Fauno giallo» was the flagship of the publishing house Edizioni d’arte Fauno, founded in Rome and directed by Giuseppe Zucca. Among the books published in that series, there is also a collection of tales written by Massimo Bontempelli: L’eden della tartaruga. Published in 1926, the collection included nine short stories. Many of them were published for the first time in a book, right in this edition. Despite the initial agreements made by the author with Arnoldo Mondadori, most of these texts merged into subsequent Mondadorian editions. This contribution traces the editorial and textual history of the tales, showing the osmotic character of Bontempelli’s works, and the tendency of the author to modify the texts in regard to the new contexts of publication and to his own artistic taste. This aspect deserves particular attention both in the “macroscopic” perspective of the study of the structures and in the “microscopic” perspective of textual analysis.

In una lettera del novembre 1926, Massimo Bontempelli chiese al suo editore Arnoldo Mondadori¹ l’autorizzazione a pubblicare alcuni testi in un volumetto destinato alla poco nota collezione illustrata del «Fauno giallo»².

Dedicata all’umorismo italiano, la collana costituiva il fiore all’occhiello della neonata casa editrice Edizioni d’arte Fauno, fondata a Roma dal letterato messinese Giuseppe Zucca, già autore di apprezzate raccolte di racconti comici e collaboratore

¹ La collaborazione fra Bontempelli e Mondadori era iniziata nel 1924, con l’avvio di un’intensa campagna di riscatto dei diritti editoriali delle opere narrative precedentemente pubblicate presso altre case e la progettazione di varie ristampe. In breve tempo il nome dell’autore era entrato stabilmente nel catalogo mondadoriano, attraverso il lancio di numerose edizioni come quelle di *Eva ultima* (1924), *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (1925), *Nostra dea* (1925), *Sette savi* (1925), *Viaggi e scoperte seguiti da La scacchiera davanti allo specchio* (1925), *La vita intensa: romanzo dei romanzi* (1925), *La vita operosa: nuovi racconti d’avventure* (1925).

² La lettera, non datata, era indirizzata a Valentino Bompiani, all’epoca segretario di Mondadori. La carta, autografa di Bontempelli, si conserva insieme con la corrispondenza fra l’autore e Arnoldo Mondadori presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, in Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Arnoldo Mondadori*, fasc. Massimo Bontempelli.

di diversi periodici.³ Mondadori concedette l'autorizzazione senza alcuna remora, ma alla condizione che gli scritti ceduti a Zucca non sarebbero stati riproposti in successive edizioni mondadoriane.⁴ Il volume di Bontempelli uscì nella collezione romana alla fine del 1926, con il titolo *L'eden della tartaruga*, comprendendo nove brevi racconti umoristici precedentemente apparsi su periodico tra il 1924 e il 1926, con l'eccezione di tre racconti più datati, che erano stati raccolti in volume già nel 1917.⁵

Tra gli animatori della collana del «Fauno giallo» – che si esaurì nel 1927, dopo la pubblicazione di soli dodici volumi⁶ – figurano anche i nomi di Luciano Folgore, Trilussa, Achille Campanile e Filippo Tommaso Marinetti. Considerata nel suo insieme, la collezione mostrava una certa coloritura futurista, sia perché animata da alcuni autori che orbitavano – o che avevano orbitato – intorno alla sfera dell'avanguardia sia per le caratteristiche grafiche di alcune copertine e di molte illustrazioni presenti all'interno dei volumi (particolarmente riconoscibile è ad esempio la mano del pittore futurista Ivo Pannaggi, autore dei disegni realizzati per *La locanda al Bove Solare* di Beltramelli e per *Scatole d'amore in conserva* di Marinetti).⁷ La presenza di una raccolta bontempelliana all'interno di una collana così vicina all'ambiente futurista potrebbe sembrare poco coerente con la contemporanea produzione e riflessione artistica dell'autore, che a quell'altezza cronologica aveva ormai preso le distanze dal passato avanguardista e, proprio nel 1926, si accingeva a

³ Lo scrittore messinese Giuseppe Zucca (1887-1959) si era già affermato come collaboratore di numerosi periodici prima di fondare, a Roma, la casa editrice Edizioni d'arte Fauno nel 1926. Autore di apprezzate raccolte di racconti comici, fu anche tra i fondatori della casa di produzione cinematografica «Fauno film».

⁴ La risposta di Mondadori alla richiesta di Bontempelli si trova in una lettera del 19 novembre 1926, sempre conservata presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

⁵ L'indice della raccolta è pubblicato più avanti in questo scritto, assieme a un sintetico schema che riassume le vicende editoriali e i cambiamenti di titolo dei singoli racconti (vedi *infra*).

⁶ Si elencano di seguito i dodici volumi che compongono la serie del «Fauno Giallo»: Giuseppe Zucca, *L'uovo dell'amazzone* (1926), Luigi Antonelli, *La donna in vetrina* (1926), Luciano Folgore, *Mia cugina e la luna* (1926), Massimo Bontempelli, *L'eden della tartaruga* (1926), Amalia Guglielminetti, *Il pigiama del moralista* (1927), Trilussa, *Picchiabbò ossia La moje der ciambellano spupazzata dall'autore stesso* (1927), Achille Campanile, *L'inventore del cavallo* (1927), Antonio Beltramelli, *La locanda al bove solare* (1927), Orio Vergani, *Asso piglia tutto* (1927), Filippo Tommaso Marinetti, *Scatole d'amore in conserva* (1927), Eugenio Giovannetti, *Sirene in vacanza* (1927), Giuseppe Zucca, *I cavalieri del tartufo* (1927). Ulteriori informazioni sulla collana possono essere reperite nell'articolo di Giuseppe Iannaccone, *I ricercati delle Edizioni d'arte Fauno*, in «Wuz», 2, 7, 2003, pp. 16-21.

⁷ Tutti i volumi della collezione, in sedicesimo, vennero offerti al pubblico al prezzo popolare di quattro lire. La veste editoriale fu impreziosita dalle scelte grafiche, in particolare dagli eleganti fregi realizzati da Carlo Petrucci e dalle illustrazioni in bianco e nero di affermati artisti dell'epoca come Livio Apolloni, Ivo Pannaggi ed Enrico Sacchetti, autore dei disegni per *L'eden della tartaruga*. Le copertine erano in carta arancione, con la rappresentazione di un fauno danzante posto, come una sorta di cariatide, sopra un basamento formato dai nomi della casa editrice e della collana, a sostegno di un architrave percorso dal titolo dell'opera e dal nome dell'illustratore. Anche la sovraccoperta a colori fu la stessa per quasi tutti i volumi della collezione: realizzata da Vinicio Paladini, essa rappresentava un teatrino dietro al quale si intravedeva la parte posteriore del busto di un fauno giallo. Il nome della collana e quello del suo direttore risaltavano per il *lettering* imponente che seguiva le linee del disegno. Ciascun volume presentava inoltre le seguenti sezioni: *La biblioteca del Fauno* mostrava lo *Scaffale*, anch'esso illustrato, delle opere già pubblicate dall'autore; *La galleria del Fauno* ne ospitava la caricatura – quella di Bontempelli fu realizzata da Vincenzo Onorato – e *Lo specchio del Fauno* conteneva l'auto-caricatura dell'illustratore. Ogni volume riportava infine la risposta di ciascun autore alla domanda: «Che cos'è, secondo voi, l'umorismo?» (la risposta di Bontempelli: «L'umorismo è il solo mezzo per non farsi prendere sul serio anche quando si dicono cose serie: che è l'ideale dello scrittore»).

teorizzare i capisaldi del novecentismo e del realismo magico sulle pagine della rivista «900». ⁸ Forse proprio per ragioni di poetica, ⁹ la raccolta non venne mai più citata dall'autore dopo la pubblicazione. Tale disconoscimento poteva tuttavia celare anche una motivazione di natura politica: la casa editrice di Giuseppe Zucca aveva infatti espresso un esplicito impegno a favore del regime fascista (ad esempio attraverso la pubblicazione di una serie di cartoline intitolata *Il volto del Duce*, composta da ottanta ritratti di Mussolini), mentre è noto il graduale ma irriducibile distacco di Bontempelli dall'ideologia del regime, proprio a partire dalla seconda metà degli anni Venti. ¹⁰ Un altro fattore che dovrebbe essere considerato è infine quello editoriale: nonostante gli accordi presi con l'editore, infatti, molti dei racconti pubblicati in *L'eden della tartaruga* comparvero, seppur con titoli diversi, in successive edizioni mondadoriane, all'insaputa di Arnoldo e degli altri funzionari della casa editrice, rimasti all'oscuro del contenuto della raccolta.

L'eden della tartaruga costituisce un interessante caso di studio: l'analisi dei mutamenti testuali – collegati ai diversi contesti di pubblicazione dei nove racconti che fanno parte della raccolta – rivela infatti un tratto tipico del profilo letterario di Massimo Bontempelli, ossia la tendenza al riuso e al rimescolamento di materiale narrativo per l'allestimento di nuove edizioni, anche a discapito della coerenza delle macrostrutture. Da tale atteggiamento emerge una caratteristica peculiare dell'autore, dal momento che egli non si limitò mai a riutilizzare i propri testi così come li aveva precedentemente pubblicati, ma se ne riappropriò attraverso ampie revisioni testuali, volte ad adeguare lo stile ai nuovi contesti editoriali o, più semplicemente, ad avvicinare il dettato a una diversa sensibilità linguistica.

Nelle prossime pagine verrà presentata la storia editoriale dei nove racconti che compongono *L'eden della tartaruga*, i quali, come si è detto, comparvero in diverse raccolte curate o comunque approvate da Bontempelli. Oltre agli aspetti macrotestuali, verranno presi in considerazione anche gli interventi dell'autore sui

⁸ Il percorso artistico di Bontempelli è caratterizzato da una “cesura interna”, intorno alla quale si è sviluppato un ampio dibattito critico che non può essere ripercorso in questa sede. Nella vasta bibliografia dedicata alla parabola artistica di Massimo Bontempelli è utile considerare almeno i seguenti contributi: Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967 e *Introduzione* in Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1978, pp. X-XLIII, Alberto Asor Rosa, *Bontempelli, Massimo*, in *DBI*, XII, 1971, pp. 417-426, web: https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 26 agosto 2021), e il più recente saggio di Simona Cigliana, *I paradossi del candore: Bontempelli tra avventura e mito*, in «L'Illuminista», rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà, 13/14/15 (gennaio-dicembre 2005), pp. 109-118.

⁹ Anche la comicità dei racconti compresi nell'edizione del «Fauno giallo» – in cui ancora si apprezzano elementi satirici, caricaturali e tratti pirandelliani – non si allinea a quella maturata dall'autore nel corso degli anni Venti, secondo quel «movimento ascendente» che Walter Pedullà individua «verso i gradi più alti del comico: non tanto l'umorismo raccomandato da Luigi Pirandello, quanto piuttosto l'ironia, quella che celebra i suoi fasti nelle due raccolte di racconti intitolate rispettivamente *La donna dei miei sogni* e *Donna nel sole*» (Walter Pedullà, *La comicità di Bontempelli*, in «L'Illuminista», cit., pp. 351-376).

¹⁰ A tal proposito si veda in particolare la monografia di Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, cit., pp. 60-64.

testi, adattati di volta in volta ai diversi contesti di pubblicazione, nell'orizzonte metodologico della cosiddetta "filologia editoriale".¹¹

Si fornisce di seguito l'elenco delle sigle utilizzate in questo scritto per indicare le raccolte bontempelliane (disposte in ordine alfabetico):

- ET *L'eden della tartaruga*, Roma, Edizioni d'arte Fauno, 1926.
 G31 *Il vero Giotto*, Roma, Franco Campitelli, 1931.
 G34 *Galleria degli schiavi*, Milano, Mondadori, 1934.
 M31 *Mia vita, morte e miracoli*, Roma, Stock, 1931.
 M38 *Mia vita, morte e miracoli*, in *Miracoli (1923-1929)*, Milano, Mondadori («*Racconti di Massimo Bontempelli*»), 1938, pp. 299-385.
 M58 *Mia vita, morte e miracoli*, in *Miracoli*, Milano, Mondadori («*Biblioteca Moderna Mondadori*»), 1958, pp. 261-336.
 P34 *Primi racconti*, Milano, Mondadori, 1934.
 P43 *Primi racconti*, in *Racconti Vecchi (1904-1914)*, Milano, Mondadori («*Racconti di Massimo Bontempelli*»), 1943, pp. 9-316.
 P46 *Primi racconti*, in *Racconti Vecchi (1904-1914)*, Milano, Mondadori («*Racconti di Massimo Bontempelli*»), 1946, pp. 9-342.
 S31 *Stato di grazia*, Roma, Stock, 1931.
 S34 *Stato di grazia*, Roma, Quaderni di Novissima, 1934.
 S42 *Stato di grazia*, Firenze, Sansoni, 1942.
 T17 *Teatrino. Novelle*, Milano, Società editoriale italiana, 1917.

Per esigenze di chiarezza, si fornisce inoltre l'indice della raccolta *L'eden della tartaruga* (ET) con un prospetto sintetico delle vicende editoriali dei singoli racconti che rende anche conto delle varianti dei titoli.

1. *Racconto con molto pathos*

[«*Corriere della sera*»: *Patetica* > ET: *Racconto con molto pathos* > M31: senza titolo > M38: *Storia del vedovo* > M58: *Storia del vedovo*]

2. *All'americana*

[«*Corriere della sera*»: *Americanata* > ET: *All'americana* > M31: senza titolo > M38: *Americanata* > M58: *Americanata*]

3. *Vera storia del mondo*

[«*Corriere della sera*»: *Epoche del mondo* > ET: *Vera storia del mondo* > S31: *Epoche del mondo* > S34: *Epoche del mondo* > S42: *Epoche del mondo*].

4. *Pittoresca*

[«*Corriere della sera*»: *Pensieri pittoreschi* > ET: *Pittoresca* > S31: *Pittore a quel paese*; A: *Pittoresca*].

5. *Altre cose del Duiblar*

¹¹ Cfr. Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012 e Paola Italia, Giorgio Pinotti (a cura di), *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, Roma, Bulzoni editore, 2014.

[«Corriere della sera»: *Costumi del Duiblar* > ET: *Altre cose del Duiblar* > S31: *Costumi di quel paese* > M38: *Pudore a quel paese* > M58: *Pudore a quel paese*].

6. *Grandezza e decadenza*

[T17: *Barba* > ET: *Grandezza e decadenza* > P34: *Barba* > P43: *Barba* > P46: *Barba*].

7. *L'uomo delle collezioni*

[T17: *Il collezionista* > ET: *L'uomo delle collezioni* > P34: *Il collezionista* > P43: *Il collezionista* > P46: *Il collezionista*].

8. *Come tutti gli altri*

[«La Lettura»: *Il re a passeggio* > ET: *Come tutti gli altri* > G34: *Il re a passeggio*].

9. *Memorie di un impiegato abitudinario*

[T17: *L'unica sera ovvero La virtù mal ricompensata* > ET: *Memorie di un impiegato abitudinario* > P34: *L'unica sera* > P43: *L'unica sera* > P46: *L'unica sera*].

L'indice della raccolta ET si apre con *Racconto con molto pathos*, seguito da *All'americana*.¹² Entrambi i racconti erano stati precedentemente pubblicati sul «Corriere della sera», rispettivamente l'8 giugno e il 15 gennaio 1924, con i titoli *Patetica* e *Americanata*. Successivamente, essi confluirono in ET in ordine invertito rispetto a quello della prima apparizione sul periodico e con alcune varianti che permettono di ipotizzare un intervento autoriale sul testo. Trascurando i cambiamenti legati agli usi grafici e alla punteggiatura e senza considerare nemmeno la variazione dei titoli, che potrebbero essere apocrifi, restano alcune varianti testuali attribuibili con ogni probabilità a Bontempelli. Per fare solo due esempi, in *Racconto con molto pathos* l'aggettivo «Splendido», con cui la vedova descrive il culto del defunto marito (p. 9), sostituisce la precedente lezione «Enorme»; mentre nel racconto *All'americana* si nota l'intensificazione di un'iperbole nell'enumerazione delle lettere amorose scritte da Virgilio Capò alla segretaria Alba Lucani, che da «ottantadue» diventano «novantadue» (p. 20) con il passaggio all'edizione in volume. Nel 1931, i due racconti confluirono (in ordine invertito rispetto a quello delle precedenti raccolte) nella biografia fittizia *Mia vita morte e miracoli* (M31), pubblicata a Roma dalla casa editrice Stock e composta da un "montaggio" di racconti già editi in riviste o precedenti volumi. Spogliati dei titoli e collegati l'un l'altro attraverso opportuni raccordi narrativi, tali racconti andarono a formare un unico testo, dotato di uno sviluppo coerente che consentì all'editore di collocare il

¹² I due racconti sono tematicamente legati ad aspetti della vita matrimoniale, ma in una prospettiva distorta dalle ossessioni dei personaggi: il primo narra il fidanzamento – descritto come una trattativa commerciale per lettera – fra l'imprenditore Virgilio Capò e la taciturna dattilografa Alba Lucani, narrato in prima persona dal collega addetto al posizionamento dei francobolli, che sviluppa una fissazione per la vicenda, tanto da giungere quasi al suicidio. Nel secondo testo, il narratore racconta di aver lavorato come agente matrimoniale specializzato in «vedovilità rimaritabili» e di aver accompagnato, un giorno, un'elegante signora all'incontro con un uomo che nell'annuncio dichiarava «di avere il culto della perduta moglie». Il «culto» del vedovo si rivela in realtà una macabra mania per la ritualità funebre (tanto seria da averlo spinto a incorniciare le fotografie del funerale della moglie), che mette in fuga la donna.

volume all'interno di una serie di «Romanzi brevi».¹³ Più evidente è in questo caso la presenza di Bontempelli, che in molti luoghi intervenne attraverso riscritture di intere frasi, come si nota ad esempio prendendo in considerazione gli incipit dei due racconti, variati in M31 perché il nuovo contesto di pubblicazione richiedeva di passare da uno scritto all'altro senza soluzione di continuità:

Non ci sono mestieri ignobili. Quando fui in una agenzia matrimoniale, mi avevano affidato la sezione «Vedovi e vedove». M'ero specializzato in vedovilità rimaritabili, d'ambo i sessi. [ET, p. 8] > [...] Nei sei mesi di quell'intervallo fui dapprima impiegato in una florida agenzia matrimoniale. Essa era burocraticamente divisa in sezioni e riparti, e dopo un breve tirocinio io ebbi la fortuna d'essere messo a capo di uno dei riparti più importanti, e precisamente del riparto «Vedovi e vedove». [M31, p. 58]

Ho assistito, sui principi della carriera della mia vita, a un esempio meraviglioso di virile tranquillità. Avevo un ufficio nello studio, allora ancora modesto, d'uno che più tardi divenne un forte industriale: Virgilio Capò. Il mio ufficio consisteva sostanzialmente nello stare seduto più ore del giorno a un tavolino ch'era in un angolo d'una stanza piena di carte. [ET, p. 16] > [...] Il mio ufficio consisteva soprattutto nello stare seduto più ore del giorno a un tavolino ch'era in un angolo d'una stanza piena di carte. Quel tempo – che fu circa otto mesi – non portò alcun mutamento nella mia vita; ma in esso ho potuto assistere a un così meraviglioso esempio di virile tranquillità, che mi pare degno ricordarlo in queste pagine. [M31, p. 32]

Oltre ai casi più notevoli, come quelli appena presentati, abbondanti sono in M31 anche le varianti pressoché equivalenti – come ad esempio la lezione «Che vorrà dire» (p. 8) impiegata in sostituzione di «Che vuol dire» nel racconto del vedovo – che in molti casi testimoniano semplicemente una diversa sensibilità linguistica dell'autore rispetto alla precedente pubblicazione.

I due racconti furono successivamente proposti da Mondadori nel volume *Miracoli (1923-1929)*, che, nel 1938, inaugurò la collana «Racconti di Massimo Bontempelli», sorta di *opera omnia* della narrativa bontempelliana, con cui l'autore cercò di «dare una coerenza organica a un coacervo di testi» e di fissare «la fisionomia [della propria] opera, forgiandone di fatto una versione canonica».¹⁴ Nell'allestimento della collezione, Bontempelli tornò a riflettere sulla propria produzione letteraria già edita non soltanto dal punto di vista “strutturale”, ossia modificando gli indici delle raccolte e stabilendo come accorpare diverse opere in singoli volumi, ma anche dal punto di vista letterario, attraverso campagne di revisione testuale. Nel volume *Miracoli (1923-1929)* confluirono le tre raccolte di racconti *La donna dei miei sogni*, *Donna nel Sole* e *Mia vita, morte e miracoli* (M38). In particolare, l'indice di M38 presentava un capitolo in più rispetto alla precedente edizione Stock, dovuto all'aggiunta di nuovi nuclei narrativi, tra cui il racconto di un viaggio nel Duiblar, di cui si parlerà a breve. Inoltre, nell'edizione Mondadori vennero ripristinati i titoli dei

¹³ Su questo interessante “prodotto editoriale” si veda il saggio di Jacqueline Spaccini, «Sul filo di ferro al sesto piano»: tra vita immaginaria e autobiografia fittizia. Vita, morte e miracoli (o pressappoco) di Massimo Bontempelli, in «Bollettino '900», 1/2, 2010, web: <https://boll900.it/numeri/2010-i/> (consultato il 26 agosto 2021).

¹⁴ François Bouchard, *Stendhal ed altri: Bontempelli e la letteratura francese nel primo trentennio del Novecento*, in «L'Illuminista», cit., pp. 391-405, la citazione a p. 394.

racconti, anche se furono mantenuti i raccordi che permettevano di leggere l'autobiografia fittizia con la fluidità di un unico testo. I due racconti presi in esame vennero pubblicati in M38 con i titoli originali *Storia del vedovo* e *Americanata*. Nella nuova edizione si mantenne la quasi totalità delle innovazioni che erano state introdotte in M31, con l'aggiunta di ulteriori varianti attribuibili all'autore. Se ne riportano di seguito alcuni esempi, tratti dal racconto del vedovo: in M38, la donna bionda viene selezionata per l'appuntamento perché giudicata «simpatica» (p. 328) dall'agente matrimoniale che narra la vicenda, mentre nelle precedenti edizioni si diceva che fosse la più «attraente» fra quelle del casellario. Sempre in M38, la signora reagisce al curioso annuncio del vedovo domandando al mediatore: «Non le pare strano?», mentre nelle precedenti edizioni commentava: «La cosa può essere minacciosa».

L'autobiografia fittizia *Mia vita, morte e miracoli* venne successivamente riproposta, nel 1958, nel volume *Miracoli* pubblicato all'interno della collana Biblioteca Moderna Mondadori (M58), senza alcuna variazione di indice rispetto a M38. Il confronto testuale fra le due edizioni dei racconti permette in questo caso di escludere la presenza di varianti sicuramente attribuibili a Bontempelli e di dedurre che le scarsissime innovazioni presenti, per lo più legate agli usi grafici, sono tutte redazionali.

Come già anticipato, M38 presentava – come anche M58 – un indice più ampio rispetto all'edizione Stock, con l'aggiunta di nuovi nuclei narrativi, tra cui anche il resoconto di un viaggio compiuto dall'io-narrante nelle fantastiche terre del Duiblar. L'autore incorporò all'autobiografia romanzata il racconto *Pudore a quel paese*, già presente in ET con il titolo *Altre cose del Duiblar*. Non rientrarono tuttavia in M38 gli altri due racconti (*Vera storia del mondo* e *Pittoresca*) che, assieme a quello appena citato, costituivano in ET un compatto nucleo di storie ambientate a Hramazé, capitale immaginaria dell'altopiano del Duiblar.¹⁵

I tre racconti appena citati conobbero anche simili vicende editoriali. Prima di essere raccolti in volume in ET, essi erano stati pubblicati per la prima volta sul «Corriere della sera» tra il 1925 e il 1926, con i seguenti titoli: *Epoche del mondo* (14 luglio 1925), *Pensieri pittoreschi* (15 agosto 1925) e *Costumi del Duiblar* (4 aprile 1926). Nell'indice di ET si mantenne l'ordine cronologico dei tre racconti – posti subito dopo *All'Americana* – ma i titoli vennero modificati, probabilmente per scelta

¹⁵ I tre racconti condividono l'ambientazione fantastica nella città di Hramazé, capitale delle regioni del Duiblar, che l'io-narrante riferisce di aver visitato durante un viaggio. Il racconto dei costumi e delle credenze degli abitanti di quel luogo costituisce un filtro straniante che ribalta e distorce la nostra realtà. In particolare, in *Vera storia del mondo*, il narratore espone le teorie locali sull'origine della natura, che deriverebbe da un principio inorganico. Gli studiosi che abitano quelle remote regioni ritengono infatti che originariamente esistessero solo gli uomini e gli oggetti meccanici, gradualmente trasformati nel loro corrispettivo organico (ad esempio gli aeroplani si sarebbero mutati in aquile, i piroscafi in balene, le locomotive in cavalli ecc.). In *Pittoresca*, vengono esposte le rivoluzionarie teorie artistiche di un paraplegico «pittore potenziale», il quale sostiene ad esempio che sia il modello a dover assomigliare al ritratto e non viceversa. Nel racconto *Altre cose del Duiblar*, infine, il narratore si sofferma sull'interpretazione dell'atto della nutrizione, che in quella cultura è ritenuto osceno e viene sottoposto alle medesime censure morali più tradizionalmente riservate alla sfera sessuale.

dell'editore. L'intervento di Bontempelli risulta evidente soprattutto in *Vera storia del mondo*, dove ad esempio l'iperbolica unità di misura temporale «bilioni di miliardenni» viene resa «milioni di miliardenni» (p. 28) e i pensatori del luogo, precedentemente definiti «filosofi», diventano più generici «studiosi» (*ibidem*). Inoltre, il passaggio del racconto dal periodico al volume determinò l'omissione di un ampio brano in cui il narratore esponeva alcune teorie relative all'origine della natura e alla primitiva alimentazione degli abitanti del Duiblar. L'eliminazione del passo dipese con ogni probabilità dal fatto che entrambe le tematiche risultano sviluppate nei due racconti *Pittoresca* e *Altre cose del Duiblar*, entrambi compresi in ET. Tuttavia, è interessante notare che in ET il racconto *Vera storia del mondo* è preceduto da un'illustrazione che raffigura un cameriere nell'atto di servire sopra un vassoio una gamba umana, mentre il riferimento al cannibalismo compare soltanto nel brano omissso. La decisione di eliminare il passo fu dunque presa tardivamente, quando ormai Sacchetti aveva portato a termine i disegni della raccolta, e il risultato finale fu un'immagine che non trovava più una correlazione con il testo. I tre racconti del Duiblar furono successivamente pubblicati nell'edizione *Stato di grazia. Interpretazioni (1925-1929)*, edita da Stock nel 1931 (S31). Si tratta di una raccolta di ventitré racconti precedentemente apparsi come elzeviri sul «Corriere della sera» e la «Gazzetta del popolo». I tre racconti considerati furono inseriti nel nuovo indice con variazione dei titoli e in un ordine diverso da quello di apparizione sul periodico, dal momento che *Epoche del mondo* chiudeva la raccolta ed era preceduto da *Costumi di quel paese* e *Pittore a quel paese*. Anche S31 mostra interventi sicuramente attribuibili all'autore: confrontando i tre testi presi in esame con le precedenti sedi di pubblicazione, emerge innanzitutto la scomparsa di qualsiasi riferimento al Duiblar e alla capitale Hramazé. I nomi propri di luogo furono infatti omessi o sostituiti da formule generiche, come «quel paese», «colà» ecc. In *Epoche del mondo* venne inoltre ripristinata l'originale formula iperbolica «bilioni di miliardenni», sulla quale ci si è soffermati in precedenza, e reintrodotta una parte del lungo passo che era stato omissso in ET, pur mantenendo ancora l'esclusione dei due periodi riguardanti l'origine della natura e la nutrizione dei primi uomini. Le varianti più notevoli furono introdotte nel racconto *Pittore a quel paese*, nel quale l'autore inserì alcune interessanti riflessioni: la prima riguardava l'idea che anche gli scrittori dovrebbero lavorare con una modella, naturalmente una «modella “psicologica”», per osservarne “dal vivo” i moti dell'animo (p. 150); la seconda considerazione prese avvio dalla suggestiva immagine di Leonardo da Vinci, che fissando una macchia di umidità su una parete riusciva a scorgervi un disegno,¹⁶ e si concluse con la constatazione che l'operazione inversa, ossia fissare un quadro fino a scorgere solo

¹⁶ L'immagine è tratta, quasi ripetendo le stesse parole, da una prefazione che Bontempelli scrisse nel 1926 al saggio di Gino Gori, *Il grottesco nell'arte e nella letteratura. Comico, tragico, lirico*, Roma, Stock, 1926, pp. 5-7 («Leonardo da Vinci fissava le deformi macchie dell'umidità sulle muraglie, fino a che il suo occhio ne regolava i contorni, ne componeva le linee in un'armonia nota, una scoperta di somiglianza. Gori figge gli occhi nelle forme più reali, fino a che ne vede smuoversi e ondeggiare i contorni e le profondità, e deformarsi in un grottesco», p. 5).

una macchia sul muro, corrisponde a una degenerazione tipica dell'impressionismo (p. 153).

Dopo S31, i racconti del Duiblar presero strade diverse, e non comparvero più insieme nelle raccolte edite successivamente. Il racconto *Epoche del mondo* fu mantenuto anche nelle due successive edizioni di *Stato di Grazia*, pubblicate rispettivamente nel 1934, a Roma, nei Quaderni di Novissima (S34) – il cui indice, fortemente ristretto rispetto alla prima edizione Stock, comprendeva solo dodici racconti suddivisi in due libri – e, nel 1942, dall'editore fiorentino Sansoni (S42), in una raccolta “definitiva” ampliata rispetto alla precedente e composta da ventuno racconti oltre alla *Spiegazione del titolo* e a un *Commiato*.¹⁷ *Epoche del mondo* chiudeva ancora entrambe le raccolte. Pur non essendo numerose, le innovazioni introdotte rispetto a S31 – quasi sempre condivise concordemente da S34 e S42 – lasciano trasparire ancora la presenza autoriale. A Bontempelli potrebbero per esempio essere attribuite le seguenti varianti lessicali presenti in S34 e S42: «si frantumarono» (S34, p. 114 e S42, p. 121) in luogo della precedente lezione «si frammentarono», oppure «diffusa sulla terra la vita» (*ibidem*) in luogo di «creatasi così sulla terra la vita». Solo in S42, infine, la tormentata iperbole «bilioni di miliardenni» venne nuovamente modificata in «centilioni di miliardenni» (p. 124). Il racconto *Pittoresca* confluì, con questo stesso questo titolo, in un almanacco artistico intitolato *Il vero Giotto* (G31), pubblicato nel 1931 dall'editore romano Franco Campitelli. In questo caso furono operati numerosi tagli – non si può dire con certezza se d'autore o, più probabilmente, redazionali – per omettere tutte le sequenze riflessive, restituendo i soli paragrafi contenenti i dialoghi tra il narratore e il pittore. Tale modifica si deve sicuramente alla necessità di accorciare il testo ed eliminare i passi più impegnativi, che avrebbero potuto mettere in difficoltà il pubblico di lettori occasionali cui il prodotto editoriale si rivolgeva. Infine, come già detto sopra, il racconto *Costumi di quel paese* confluì successivamente in M38 e M58. Ancora una volta è possibile individuare varianti attribuibili all'autore, come ad esempio l'omissione dell'incipit – contenente un riferimento agli altri due racconti del Duiblar, assenti nel nuovo contesto di pubblicazione – o qualche innovazione lessicale, come ad esempio «in una carrozza con le cortine male abbassate» (p. 346) in sostituzione della precedente lezione «in una carrozza mal chiusa». Tornando all'indice di ET, i racconti ambientati nel Duiblar erano seguiti da *Grandezza e decadenza*, che – assieme a *L'uomo delle collezioni* e al racconto di chiusura della raccolta, *Memorie di un impiegato abitudinario* –¹⁸ formava un altro

¹⁷ In S42, la raccolta *Stato di grazia* – che in questa edizione è seguita dalla raccolta *Pezzi di mondo*, dedicata ai racconti di viaggio – annulla le precedenti, come riportato nella nota editoriale posta in calce ad essa.

¹⁸ Il protagonista di *Grandezza e decadenza*, Federico, riscuote un grande successo personale grazie alla folta barba, presentata come una sorta di talismano in grado di assicurare al suo possessore una vita ricca di soddisfazioni. Tuttavia, una presenza demoniaca – «l'Antico Maligno», incarnato nell'imbecille Gaetano Gaetani – instaura in lui una terribile ossessione attraverso la semplice domanda «Scusi, quando dorme, la tiene sopra o sotto il lenzuolo?». Dopo svariate notti insonni trascorse in una quasi fatale esasperazione, Federico prende la tragica decisione di radersi, perdendo così ogni conquista ottenuta in passato grazie alla barba. *L'uomo delle collezioni* racconta la mania di collezionismo del barone Raimondo della Valle dei conti d'Aura, attorno alla quale ruota ogni aspetto della sua vita, fino al concepimento

nucleo di testi accomunati da un'identica sorte editoriale. Prima di ET, i tre racconti erano stati pubblicati in volume nella raccolta *Teatrino*, stampata a Milano dalla Società editoriale italiana nel 1917 (T17). Al volume era premessa la dedicatoria *Alla signora X****, testo provocatorio, nel quale l'autore assumeva una posa anti-popolare proponendo tuttavia un libro vendibilissimo, beffeggiava la povera lettrice affezionata alle novelle «carine» e prometteva di non scrivere altri racconti, concludendo lo scritto con un accenno alle “terrene” motivazioni economiche che avevano portato alla pubblicazione della raccolta e con l'invito alla lettrice a non prestare il libro alle proprie amiche, affinché queste lo comprassero. Da tale dedicatoria si possono evincere alcune informazioni rilevanti dal punto di vista editoriale. Innanzitutto, emerge che le novelle raccolte in T17 avevano conosciuto una precedente pubblicazione su periodico:¹⁹

Sapete: dopo il Socrate Moderno (guazzabuglio sincerissimo d'ingenuità e di sincerità) e dopo Amori (errore sincerissimo di disorientamento artistico) qualche giornale e qualche rivista hanno cominciato a desiderare da me “la novella”. E io sono un po' come voi, mia cara amica: sono incapace di dire di no. Ma quando dite sì voi, non ne rimane, in generale, nessuna traccia; dei sì detti da me in quelle occasioni mi sono rimaste due dozzine di novelle quasi tutte “carine”. Una dozzina l'ho buttata via senza raccogliarla; l'altra la butto via facendone un libro: questo: così. E sarà più letto degli altri, perché i più dei lettori sono lettrici, e amano il genere “carino”.

In secondo luogo, si nota la presa di distanza dell'autore dalle novelle che si accingeva a pubblicare («Accettatele. Vi giuro che a me non servono: non mi sono nulla: non mi dicono nulla di me, né del mio presente né del mio passato: non sono per me né una liberazione, né una ricerca, né un divertimento, né un errore. Sono un poco di produzione industriale»), anche se poco più in basso nella stessa dedicatoria egli aggiunse di riconoscerne qualcuna («Tanto per farvi arrabbiare vi dirò anche che qui dentro ci sono due o tre eccezioni, cioè due o tre cose che considero pur come mie. Quali? Mio Dio, quelle che vi parranno meno carine»). Tra gli scritti riconosciuti vi erano, con ogni probabilità, anche i tre racconti qui considerati, dal momento che, si vedrà meglio in seguito, questi vennero più volte riproposti dall'autore in seguito, anche nelle edizioni mondadoriane “definitive”.

I tre racconti comparivano nell'indice di T17 uno di seguito all'altro, nel seguente ordine e con i seguenti titoli: *Il collezionista*, *L'unica sera ovvero La virtù mal ricompensata* e *Barba*. Nel passaggio da T17 a ET i racconti non solo cambiarono titolo e ordine, ma vennero anche sottoposti dall'autore a una revisione testuale,

dei figli, collezionati e schedati in un archivio segreto. L'esigenza di completare la raccolta con un figlio postumo sancisce per il barone l'imperativa necessità di morire, vibrandosi una pugnalata pochi istanti prima della nascita del suo ultimo rampollo. *Memorie di un impiegato abitudinario* narra la disastrosa serata trascorsa dal narratore protagonista in compagnia della moglie nell'unica sera da lui trascorsa a casa, anziché al caffè, dopo anni di matrimonio. In seguito a una serie di incidenti, che culminano con il divampare di un incendio in camera da letto e il conseguente allagamento dell'appartamento provocato dalla pompa idrica dei vicini, il protagonista prende la decisione di non trascorrere mai più altre serate casalinghe.

¹⁹ Non è stato possibile rintracciare le precedenti pubblicazioni: nonostante le ricerche compiute sui periodici con cui Bontempelli collaborava più frequentemente, questi articoli non sono emersi.

particolarmente evidente nel caso di *Memorie di un impiegato abitudinario*. Si potrebbe parlare in questo caso di una vera e propria riscrittura dell'intero racconto, di una riappropriazione espressiva che interessa ogni singola frase, come nel periodo che segue:

Voi dite «strano». E perchè? capisco quello che volete dire, anche voi, come tutti. Anche a voi, come tutti, sembra strano che io passi tutte le sere dell'anno, di tutti gli anni, quando piove e nevicata, o quando si muove del caldo o tira vento, tutte le sere che Dio manda sulla terra, qui, davanti a un bicchiere di birra, in questo caffè, a un tavolino pieno di macchie e di cerchi neri segnati dalle innumerevoli tazze del passato, sopra un divano rosso e bigio, mentre ho una casetta discreta, una moglie carina e che non grida, una figliuolina allegra: insomma, un rifugio dove qualche volta potrei star meglio che qui, almeno una sera ogni tanto, almeno le sere di Natale e Capodanno, che qui non viene un cane. [T17, p. 151] > Perciò trovate strano che tutte le sere dell'anno, tutte, anche quando piove, anche quando si soffoca, io le passi qui, davanti a un bicchiere di birra, a un tavolino pieno di macchie e di cerchi neri, sopra un divano unto e con le molle rotte. Voi capireste che io me ne stessi a casa almeno una o due volte all'anno, almeno a Capodanno e a Natale, che qui è deserto. Voi lo trovate strano, e mi giudicate male. [ET, p. 84]

I tre testi confluirono, assieme a pochi altri già apparsi in T17, nell'edizione Mondadori dei *Primi racconti*, uscita nel 1934 (P34). Essa accoglieva, in due sezioni distinte, le raccolte *Socrate moderno* e gli *Altri racconti* (tra i quali figuravano quelli oggetto della nostra analisi). Al volume era premessa una nota editoriale che annullava tutte le precedenti edizioni in cui questi *Primi racconti* («insieme a molti altri, che l'autore rifiutava») erano stati pubblicati.

Anche in questo caso è possibile individuare numerose innovazioni sul piano linguistico che, pur non stravolgendo il dettato, possono essere attribuite all'autore. Se ne riporta di seguito qualche esempio: nel racconto *Barba*, la lezione «una voce beffarda» venne modificata in «una voce stupida» (p. 342), «la ridicola tortura» fu sostituita con «i ridicoli tormenti» (p. 343), «domandandogliene» fu corretto in «parlandogliene» (p. 345). In *Il collezionista*, infine, la passione «costruttiva» del protagonista divenne «istruttiva» (p. 330) e la lezione «grave di scaffalature», riferita a uno dei locali che ospitava la collezione delle collezioni, mutò in «gravemente scaffalato» (p. 331).

L'edizione successiva di *Primi racconti*, del 1943, rientrò in un volume della già citata collezione «Racconti di Massimo Bontempelli»: *Racconti vecchi (1904-1914)*, comprendente le due raccolte già incluse in P34 (ossia *Socrate moderno* e *Altri racconti*) insieme con *Sette Savi*. Nella nota informativa venne ribadito il distacco di Bontempelli dalla sua prima produzione novellistica:

Di tutta la produzione novellistica bontempelliana anteriore alla guerra, rifiutata in blocco dall'autore fin dal 1919, egli ora salva questa scelta di venti racconti «più per aderire» sono le sue parole «a un desiderio del suo editore, che non per vera persuasione» [...] Da questa produzione primissima, che può dirsi di tentativi, si staccano i sette racconti apparsi nel 1912 col titolo *Sette savi*, nei quali comincia a delinearsi più nettamente qualcuno dei caratteri e degli elementi che si imporranno come fondamentali nella produzione dal '19 in avanti.

Racconti vecchi (1904-1914) venne formalmente presentato come il primo volume della collana, ma per volontà dell'autore uscì solo dopo *Miracoli* (1938), *Due favole metafisiche* (1940) e *Due storie di madri e di figli* (1940). I tre racconti presi in esame furono inseriti anche in questa edizione nella raccolta *Primi racconti* (P43), in particolare nella sezione *Altri racconti*, nello stesso ordine e con i medesimi titoli della precedente raccolta. I testi risultano in questa nuova edizione poco variati rispetto a P34, e la maggior parte degli interventi – riguardanti per lo più l'utilizzo dei segni di punteggiatura e alcune oscillazioni grafiche – non si possono attribuire con certezza all'autore. Solo pochi luoghi del testo fanno trasparire la presenza di Bontempelli, come accade in un periodo del racconto *Barba*, dove la precedente lezione («Ogni mattina egli portava sul volto le tracce dell'insonnia, dell'angoscia, della rabbia per la stupidità di quell'angoscia») venne resa come segue: «Ogni mattina egli portava sul volto le tracce dell'insonnia, dell'angoscia, che non osava confidare a nessuno» (p. 341). Bisogna comunque dire che, visto il coinvolgimento dell'autore nella progettazione e nel lancio della collana Mondadori a lui dedicata, anche in presenza di scarse prove di un suo diretto coinvolgimento nella messa a punto dei testi, tale sorveglianza dovrebbe comunque essere ipotizzata. Nel 1946 la raccolta dei *Racconti vecchi* fu ristampata (P46): i confronti permettono questa volta di escludere la presenza di interventi autoriali.

L'ultimo racconto di ET su cui resta da soffermarsi è *Come tutti gli altri*.²⁰ Esso venne pubblicato per la prima volta il primo giugno 1924 su «La Lettura» – rubrica, all'epoca mensile, del «Corriere della sera» – con le illustrazioni di Enrico Sacchetti (lo stesso autore dei disegni di ET) e il titolo *Il re a passeggio*. Con il passaggio dal periodico a ET, il racconto cambiò il titolo in *Come tutti gli altri*, e venne inserito subito prima di *Memorie di un impiegato abitudinario*. Bontempelli non sentì questa volta l'esigenza di intervenire sul testo, che uscì in volume praticamente invariato rispetto al giornale, fatta eccezione per i pochi aggiustamenti della punteggiatura. Nel 1934 lo scritto confluì, con il titolo originale *Il re a passeggio*, nella raccolta mondadoriana *Galleria degli schiavi* (G34), sulla cui copertina svettava l'appartenenza di Bontempelli alla Reale Accademia d'Italia. Rispetto alle precedenti edizioni, *Il re a passeggio* subì questa volta un'importante riduzione: in G34 venne infatti tagliato un episodio centrale della vicenda, quello in cui una rissa al cinema è sedata con il diversivo, improvvisato dall'orchestra, di suonare l'inno reale. Tutti i presenti si alzano in piedi e prorompono in applausi giubilanti, mentre il re a stento trattiene la propria ilarità. La festosa scenetta assume ben presto tinte inquietanti, quando il re si accorge che la reazione del pubblico è tutt'altro che spontanea:

²⁰ Il racconto, che supera in lunghezza tutti gli altri, narra in terza persona l'avventura di un re, il quale decide un giorno di uscire in incognito dalla propria corte per acquistare un biglietto del treno e farlo obliterare, dopo essersi reso conto di non aver mai compiuto tale comunissima azione. Il mondo borghese appare completamente straniato dal filtro della sua percezione, dal momento che anche le situazioni e le convenzioni sociali più scontate (come attraversare la strada o bere un caffè al bar) gli appaiono indecifrabili e pericolose. Finalmente giunto alla stazione, a un passo dal raggiungere l'obiettivo della sua avventura, il re rinuncia all'impresa e fa ritorno nella sua corte.

Ma dietro di sé egli sentì ora d'un tratto scoppiare altri gridi, più secchi; afferrò le parole: «In piedi!», irosamente urlate; vide qualche braccio teso, e si guardava intorno per cercare a chi si rivolgessero. Allora le grida raddoppiarono. Un benevolo che gli era vicino, mentre in piedi applaudiva coscienziosamente, chinandosi un poco a lui gli sussurrò:

– Ma s'alzi, non vede come si arrabbiano? Non vale la pena [ET, p. 79].

La situazione è aggravata dall'assenza, nel re, di qualsiasi reazione che possa suggerire una presa di consapevolezza o un distacco dalla farsa cui sta assistendo: si alza in piedi e, fino al cessare della musica, continua ad applaudire trattenendo le risate. Il motivo dell'omissione del brano in G34 potrebbe legarsi a una precauzionale auto-censura dell'autore o, più probabilmente, del suo editore, per evitare una lettura in chiave polemica contro il regime dittatoriale. All'autarchia linguistica del fascismo si deve inoltre l'abbandono del forestierismo «frak», sostituito con la parola italiana «marsine» (p. 200).

In conclusione, la raccolta *L'eden della tartaruga* ha rivestito un ruolo importante nelle vicende editoriali e testuali dei racconti che ne fanno parte: edizione sicuramente sorvegliata dall'autore, essa costituì la prima apparizione in volume della maggior parte degli scritti che la compongono, quasi tutti editi in precedenza su periodici. Inoltre, i testi messi a punto da Bontempelli per il volumetto entrato nella collana del «Fauno giallo» furono sicuramente impiegati come testi-base per le revisioni testuali che precedettero l'allestimento delle edizioni immediatamente successive in cui essi confluirono.

Un altro aspetto che si è tentato di mettere in evidenza in queste pagine è la tendenza di Bontempelli a riutilizzare, per le proprie raccolte di racconti, materiale narrativo già edito: ciò merita una particolare attenzione sia nella prospettiva “macroscopica” delle strutture sia in quella più specifica dei testi, quasi sempre sottoposti a intense revisioni e riappropriazioni autoriali nel passaggio da un contesto di pubblicazione all'altro.

Riferimenti bibliografici

- Alberto Asor Rosa, *Bontempelli, Massimo*, in *DBI*, XII, 1971, pp. 417-426, https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 19.10.2022).
- Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967.
Introduzione in Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1978, pp. X-XLIII.
- Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012.
- Massimo Bontempelli, *Teatrino. Novelle*, Milano, Società editoriale italiana, 1917.
Americanata, «Corriere della sera», 15 gennaio 1924.
Il re a passeggio, «La Lettura», 1° giugno 1924.
Patetica, «Corriere della sera», 8 giugno 1924.
Epoche del mondo, «Corriere della sera», 14 luglio 1925.
Pensieri pittoreschi, «Corriere della sera», 15 agosto 1925.
Costumi del Duiblar, «Corriere della sera», 4 aprile 1926.
L'eden della tartaruga, Roma, Edizioni d'arte Fauno, 1926.
Il vero Giotto, Roma, Franco Campitelli, 1931.
Mia vita, morte e miracoli, Roma, Stock, 1931.
Stato di grazia, Roma, Stock, 1931.
Galleria degli schiavi, Milano, Mondadori, 1934.
Primi racconti, Milano, Mondadori, 1934.
Stato di grazia, Roma, Quaderni di Novissima, 1934.
Miracoli (1923-1929), Milano, Mondadori (Racconti di Massimo Bontempelli), 1938.
Stato di grazia, Firenze, Sansoni, 1942.
Racconti Vecchi (1904-1914), Milano, Mondadori (Racconti di Massimo Bontempelli), 1943.
Racconti Vecchi (1904-1914), Milano, Mondadori (Racconti di Massimo Bontempelli), 1946.
Miracoli, Milano, Mondadori (Biblioteca Moderna Mondadori), 1958.
Racconti e Romanzi, a cura di Paola Masino, introduzione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1961, 2 voll.
Opere scelte, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1978.
- François Bouchard, *Stendhal ed altri: Bontempelli e la letteratura francese nel primo trentennio del Novecento*, in «L'Illuminista», rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà, 13/14/15 (gennaio-dicembre 2005), pp. 391-405.
- Simona Cigliana, *I paradossi del candore: Bontempelli tra avventura e mito*, in «L'Illuminista», rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà, 13/14/15 (gennaio-dicembre 2005), pp. 109-118.
- Gino Gori, *Il grottesco nell'arte e nella letteratura. Comico, tragico, lirico*, prefazione di Massimo Bontempelli, Roma, Stock, 1926, pp. 5-7.
- Giuseppe Iannaccone, *I ricercati delle Edizioni d'arte Fauno*, in «Wuz», 2, 7, 2003, pp. 16-21.
- Paola Italia, Giorgio Pinotti (a cura di), *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, Roma, Bulzoni editore, 2014.
- Walter Pedullà, *La comicità di Bontempelli*, in «L'Illuminista», rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà, 13/14/15 (gennaio-dicembre 2005), pp. 351-376.
- Jacqueline Spaccini, «*Sul filo di ferro al sesto piano: tra vita immaginaria e autobiografia fittizia. Vita, morte e miracoli (o pressappoco) di Massimo Bontempelli*», in «Bollettino '900», 1/2, 2010, web: <https://boll900.it/numeri/2010-i/> (ultimo accesso 19.10.2022).

Giulio Ciancamerla

Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?

Il saggio pone l'attenzione sul rapporto di Alba de Céspedes con il cinema durante il ventennio fascista. In questo periodo l'autrice scrive racconti cinematografici, si confronta con i principali esponenti della cinematografia italiana e cura una rubrica sulla rivista «Film». Attraverso l'uso di documenti poco noti e fonti inedite identificate in diversi luoghi di conservazione (scritture private, rassegne stampa, documenti d'archivio), questo contributo mira a ricostruire il caso 'dimenticato' di una letterata 'prestata al cinema'.

The essay focuses on the relationship between Alba de Céspedes and the cinema during Italy's fascist period. In those years, de Céspedes wrote cinematic novels, debated with the main exponents of Italian cinematography and contributed a column to the magazine «Film». This study aims to highlight the 'forgotten' case of a literary woman 'lent to the cinema', in the light of little-known documents and unpublished sources found in various places of preservation (private writings, press reviews, archival documents).

Le scritture cinematografiche di Alba de Céspedes, declinate nelle diverse forme di testi *per* il cinema (soggetti, trattamenti, sceneggiature, liste dialoghi), *sul* cinema (recensioni, brani critici) e *attorno* al cinema (articoli di costume, narrazioni ibride), rappresentano un'attività ricorrente nella biografia intellettuale dell'autrice italo-cubana. Si tratta di una produzione rilevante non solo dal punto di vista quantitativo – de Céspedes ha scritto almeno quattordici sceneggiature,¹ ha curato una rubrica sul rotocalco «Film», ha parlato di cinema e tv su «Epoca» e su altre riviste –² ma anche per il suo carattere interlinguistico e interdisciplinare, ponendosi al punto di intersezione tra cinema, letteratura e giornalismo. Ne consegue la definizione di un processo dinamico e bidirezionale, ovvero di un interscambio che ha fornito all'universo cinematografico una serie di storie, figure narrative e considerazioni critiche e allo stesso tempo ha dotato di ulteriori 'strumenti' il laboratorio letterario della narratrice. Modelli iconografici e procedimenti rappresentativi tipici del cinema

¹ *Nessuno torna indietro* (Alessandro Blasetti, 1943-1945), *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1945), *Cento anni d'amore* (Lionello De Felice, 1954), *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955), *Questo mondo proibito* (Fabrizio Gabella, 1963), *Les Fraises d'automne* (Fabienne Strouvé, 1972), *El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1993) e i testi inediti, *Serata di gala* con Paola Ojetti (1944), *Elles* con Henri Georges Clouzot (1956-1958), *Nicodemo* con Paola Masino e Giuseppe Colizzi (1957-58), *Il rimorso* con Giorgio Bontempi (1969-1979), *Rouge le soir*, (1977), *Sans autre lieu que la nuit* (1978) e *Elles* (s.d.) con Jean Cassiès e molto probabilmente *Avant et après* (s.d.) per Fabienne Strouvé.

² Cfr. almeno *Nel limbo dei personaggi*, in «Film», 1, 2 gennaio 1943, p. 5; *Io alla tv*, in «Radiocorriere», 46, 13 novembre 1955, p. 18; *Il linguaggio radiotelevisivo*, in «Epoca», 446, 19 aprile 1959, pp. 96-98; *Per la terza volta vede "Hiroshima mon amour"* in «Globe Films International», agosto 1960, pp. 1-3 e le interviste di Guido Aristarco, *I migliori film dell'anno*, in «Cinema nuovo», 174, marzo-aprile 1965, pp. 111-112 e di Mirella Serri, *Alba de Céspedes accusa: il mio romanzo in TV stravolto dall'erotismo*, in «Tuttolibri», 5, 21 marzo 1987, pp. 4-5.

non sono certo componenti costitutive della produzione decéspediana, tuttavia sono presenti nella sua opera, talvolta espressi dichiaratamente – nella sovracoperta di *Nel buio della notte* si parla di «una sorta di Cine-Occhio [...] e ancor più, forse, di Cine-Orecchio» che «ci trascina nel suo isterico cuore [di Parigi]» –³ altre volte rivelati allusivamente, come nel caso delle prose su «Film».

Se il legame con la settima arte nasce all'interno della sperimentazione giovanile e prosegue fino alla conclusione dell'attività letteraria,⁴ è proprio nel momento in cui si va costituendo questo ulteriore «doppio itinerario della scrittura»,⁵ un moto di attrazione e insieme di allontanamento, che si concentra il maggior numero di progettualità e di testi.

Ma vediamo più nel dettaglio i diversi passaggi. A partire dal 1934 de Céspedes si inserisce nel tessuto culturale nazionale: collabora a varie testate,⁶ stampa i primi volumi di novelle e di poesie, un romanzo breve d'ambientazione sportiva e una raccolta di racconti che attira l'attenzione di Arnoldo Mondadori. Il suo è un apprendistato incalzante che si conclude con la pubblicazione di *Nessuno torna indietro*,⁷ l'opera che segna il pieno riconoscimento da parte della critica italiana e che riscuote un eccezionale successo di pubblico. Com'era prevedibile di fronte alla straordinaria popolarità del caso letterario, de Céspedes fa il suo ingresso anche nella scena cinematografica italiana: è del 1939 la trasposizione di *Io, suo padre* per la regia di Mario Bonnard; nello stesso anno è invitata a collaborare alla rivista «Film» diretta da Mino Doletti, per lui curerà, saltuariamente, la rubrica 'Lettere' fino al 1943; sempre nel '39 inizia il complesso lavoro di adattamento di *Nessuno torna indietro* (Alessandro Blasetti, 1943-45); successivamente sceneggia *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1943-45) da un soggetto del regista. L'archivio personale custodito dalla Fondazione Mondadori testimonia l'esistenza di un'ulteriore sceneggiatura, completa ma inedita: *Serata di gala* firmata con Paola Ojetti, in quel periodo segretaria di redazione di «Film». Non sono rimaste tracce, invece, degli adattamenti che l'autrice annuncia nelle interviste che accompagnano la promozione del film tratto da *Nessuno torna indietro*: le trasposizioni del racconto

³ Alba de Céspedes, *Nel buio della notte*, Milano, Mondadori, 1976.

⁴ Le stesure della sceneggiatura del film cine-televisivo franco cubano *Le siècle des lumières - El Siglo de las luces* sono datate 1989 e dialogano con il 'romanzo cubano' mai portato a termine. Il film sarà diretto da Humberto Solás e distribuito nel 1993 in almeno due edizioni diverse e con importanti varianti rispetto al copione di partenza, uno scenario complesso che non escluderebbe ulteriori interventi dell'autrice oltre la data segnalata sulle carte. I documenti sono conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano (d'ora in poi FAAM), Fondo Alba de Céspedes (d'ora in poi FAdC), Serie Scritti, Sottoserie 1.4.22, b. 62, fasc. 5 e 6. Ringrazio Marina Zancan, responsabile scientifica dell'archivio, e Franco Antamoro de Céspedes per avermi autorizzato a consultare e citare i documenti del Fondo de Céspedes. Vorrei ringraziare anche Anna Lisa Cavazzuti, Tiziano Chiesa, Arianna Gorletta e Marco Magagnin per il sostegno scientifico nell'esplorazione dei materiali d'archivio.

⁵ Cfr. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

⁶ Dal 1934 al 1939 pubblica con regolarità articoli e racconti su: «Il Giornale d'Italia», «Il Messaggero», «Il Piccolo», «Il Tempo», «Il Secolo XIX» e «Il Mattino».

⁷ Alba de Céspedes, *L'anima degli altri. Novelle*, Roma, Maglione, 1935; Ead., *Prigionie. Liriche*, Lanciano, Carabba, 1936; Ead., *Io, suo padre*, Lanciano, Carabba, 1936; Ead., *Concerto*, Lanciano, Carabba, 1937; Ead., *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938.

Rosso di sera (1937) – che sarà sceneggiato a Parigi nel 1977, in un contesto completamente diverso – e dell'appena iniziato *romanzo cubano* («anche da questo si trarrà di certo un film»).⁸ De Céspedes dichiara il suo entusiasmo per la settima arte e definisce il suo romanzo «cinematografico al cento per cento»⁹. È difficile, se non impossibile, stabilire esattamente cosa intendesse con il termine «cinematografico». Probabilmente faceva riferimento alle tecniche di montaggio alternato a cui pare si sia ispirata per la costruzione di un tessuto narrativo policentrico, in ogni caso queste sue dichiarazioni suggeriscono di guardare ai testi letterari per provare a precisare il suo «pensare al cinema».¹⁰

Nata nel 1911, de Céspedes appartiene alla generazione che si avvicina in età giovanile al grande schermo esponendosi alle modalità del narrare cinematografico, e alle conseguenti forme di memoria visiva dell'esperienza, quando il cinema da *dernier cri* contrastato stava diventando il primo propagatore di narrazioni e di letteratura.¹¹ Lontano da mitizzazioni, così come da interessi teorici, il suo è un esempio di dialogo tra spazio letterario e altri campi di tensione del presente.

Nei primi racconti il cinema – e non il film – è un riferimento culturale prima ancora che uno sfondo. È un elemento che ha la funzione di connotare determinate figure narrative che, giusto per fare un esempio, hanno «gli occhi che sembravano quelli delle artiste di Hollywood»¹² o che percepiscono il cinematografo come sineddoche per le arti performative: «la fanciulla [che voleva diventare musicista] fu portata a vedere tutti i film di Dolores Del Rio, fu pettinata come Lupe Vélez e le fu predetto che sarebbe divenuta una celebre artista come Raquel Meller».¹³

La dialettica dello sguardo emerge velatamente in alcune pagine letterarie, all'interno di scene costruite sulla percezione audio-visiva del reale. Indicativa è la novella *La sfinge*:

[...] non conosceva nessuno e credeva che nessuno la conoscesse. Per questo, nascosta dietro l'indifferenza degli altri, guardava il mondo dall'alto come si guarda dal palco il serraglio. Lanciava sguardi di odio sulla folla chiassosa alla quale non le era permesso di mescolarsi, perché era brutta, zitella, straniera e scostante. Non v'era un punto solo in tutta la sua persona nel quale lo sguardo altrui potesse trovare accoglienza.¹⁴

La protagonista, straniera in Italia, ascolta una lingua che fatica a comprendere e osserva attentamente ogni cosa. Convinta di passare inosservata, come una spettatrice riparata dal buio della sala cinematografica, non si accorge di essere invece al centro dell'attenzione, di essere 'vista' come un corpo estraneo, una presenza patetica e inquietante: la sfinge del titolo è lei. Le percezioni della 'sfinge' e la sua posizione

⁸ Paola Ojetti, *Il film di "Nessuno torna indietro"*. Intervista con Alba de Céspedes, in «Film», 2, 13 gennaio 1940, p. 6.

⁹ Ivi, p. 5.

¹⁰ [Per Aldo Rovatti], *Pensare al cinema*, in «aut aut», 309, maggio-giugno 2002, pp. 3-4.

¹¹ Per una presentazione approfondita del fenomeno si rimanda a Gian Piero Brunetta, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976, pp. 1-9.

¹² Alba de Céspedes, *La casa sul laghetto azzurro*, in «Il Messaggero», 4 giugno 1934, p. 4, poi in Ead., *L'anima degli altri*, cit., p. 183.

¹³ Ead., *Giochi di luce*, in «Il Messaggero», 16 agosto 1934, p. 3.

¹⁴ Ead., *La sfinge*, in «Il Messaggero», 14 gennaio 1935, p. 4.

sono accostate al meccanismo che presiede lo spettacolo filmico e agli effetti che le immagini proiettate sullo schermo luminoso producono sugli spettatori:

Andava al cinema per soffrire. Lì poteva quasi piangere avanti a quelle storie d'amore, agli uomini avvinti dal fascino di donne belle [...] e – nei primi piani – si vedevano le loro bocche offrirsi così bene che tutto il pubblico sentiva il desiderio di baciarle. Poi il film finiva. La felicità degli interpreti – perché ogni buon film è a lieto fine – si stemperava negli ultimi accordi rafforzati del motivo conduttore.¹⁵

La sfinge corrisponde probabilmente alla prima riflessione sul nesso visibilità-invisibilità e sulla correlazione tra immagini e affetti, illusioni e memoria («mentre in lei sarebbe restato sempre il ricordo di quegli istanti, la sua figura sarebbe scomparsa dalla memoria degli altri, presto come se fosse stata disegnata sulla neve»).¹⁶ Una simile prospettiva viene sviluppata ulteriormente in *Concerto a Massenzio*,¹⁷ l'unico racconto di de Céspedes ad essere pubblicato sul settimanale di Doletti. In questo testo l'atto del guardare determina le forme espressive e il rapporto tra i personaggi – un direttore d'orchestra, una giovane donna e il suo accompagnatore cieco – inseriti in una sequenza autoconclusiva che si svolge nell'arco di tempo necessario all'esecuzione di una sinfonia. Lucia Cardone ha definito *Concerto a Massenzio* «una storia fatta di sguardo» e nella sua proposta di «lettura orientata, per così dire dalla parte del cinema» ha evidenziato come «la scrittura insegue la visività propria dello schermo, e sembra potersi misurare con i movimenti di una ipotetica cinepresa, creando nello spazio della pagina una intensa staffetta di sguardi, alternando oggettività e soggettività, soffermandosi ora sulle cose, ora sull'occhio-obiettivo che origina la visione».¹⁸

La ricerca dell'ibridazione tra linguaggi, se non proprio dell'*effetto rebound*,¹⁹ è inoltre accertata dai diari di de Céspedes. Queste pagine restituiscono un complesso laboratorio di scrittura in cui l'autrice ha combinato annotazioni diaristiche, appunti, riflessioni sul proprio lavoro e persino prime stesure di opere narrative e poetiche (negli anni presi in considerazione è significativa la presenza del nucleo generativo di *Nessuno torna indietro*).²⁰ Il diario si apre con alcuni frammenti desunti dal primo tentativo attestato di romanzo, un testo inedito che de Céspedes indica come «il manoscritto di Vanna», intercalati a considerazioni e commenti sui brani narrativi trascritti. Tra le annotazioni che occupano la prima pagina del diario si legge

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ead., *Concerto a Massenzio*, in «Il Messaggero», 18 luglio 1936, p. 3, poi in «Il Secolo XIX», 20 luglio 1936, p. 3, quindi in Ead., *Concerto*, cit., pp. 37-44, infine in «Film», 21, 24 maggio 1941, p. 3.

¹⁸ Tutte le citazioni sono in Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Pavona di Albano Laziale, Iacobelli, 2011, p. 88.

¹⁹ Con *effetto rebound* si definiscono i modi della rappresentazione letteraria e le strategie testuali esplicitamente influenzate dai procedimenti della scrittura per il cinema e dalle tecniche di ripresa e di montaggio cinematografici. Cfr. Federica Ivaldi, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano, Felici, 2011.

²⁰ Cfr. Maria D'Antoni, *Alba de Céspedes, Pensione per Signorine (frammenti di un diario), primo nucleo narrativo di Nessuno torna indietro*, in «Bollettino d'italianistica», 2, 2016, pp. 114-128.

un'indicazione piuttosto esplicita: «Rendere molto filmabile».²¹ Il progetto di una scrittura cinematografica prenderebbe quindi forma nel romanzo di Vanna per essere poi trasferito in *Concerto a Massenzio*, che dal romanzo disperso desume la propria materia. Poco più avanti un commento irrompe nel momento drammatico che coincide col finale del racconto: «Film. Film. Film».²² Vale la pena segnalare anche la presenza di elementi significativi confluiti in *Nessuno torna indietro* (l'aviatore che ha avuto un incidente aereo, l'idea della cecità che sviluppa altri sensi, i cognomi Lanziani e Andori, la corrispondenza autobiografica con la protagonista: «Vanna = creatura diletta, fiera come io sono, creatura che troppo mi somiglia perché io la renda bene. Vanna dovrei essere io e io sola mi conosco abbastanza bene per poter scrivere di me»²³).

L'influenza dello spettacolo cinematografico sul sistema metaforico della letteratura, o quantomeno sull'immaginario di non pochi scrittori e scrittrici, non è così inusuale, di conseguenza non stupisce che nelle opere giovanili di de Céspedes ci siano delle tracce cinematografiche, né che queste siano epidermiche, che siano cioè un richiamo tra i tanti possibili (più degni di nota sono i rimandi alla musica, evidenti persino nei titoli dei volumi). Senza entrare nel merito dei testi appena citati in relazione alle esperienze letterarie dei primi trent'anni del Novecento, da quando cioè il cinema ha iniziato a diffondersi in Italia, si vuole invece segnalare che una certa tensione verso la contaminazione delle forme del racconto, tipica delle opere successive dell'autrice, è già testimoniata in questa fase e che l'organizzazione di intrecci e tipologie discorsive si mette alla prova «anche» con il linguaggio del cinema.

Nonostante la ricerca letteraria degli esordi si rivolgesse anche all'immaginario e alle tecniche cinematografiche, il primo punto di contatto tra letteratura e cinema corrisponde all'elaborazione di *Io, suo padre*. Pubblicato nel 1935, mai più ristampato per sua volontà,²⁴ e trasposto nel 1939 da Mario Bonnard, *Io, suo padre* narra una tipica vicenda di caduta e riscatto ambientata nel mondo della boxe e contiene diversi punti di contatto con la rappresentazione di modelli propri della cultura e della propaganda fascista. La celebrazione della gioventù e della forza maschile, il mito del pugilato e dei suoi luoghi di ritrovo, i personaggi fortemente stilizzati – soprattutto le figure femminili: lo stereotipo dell'«angelo del focolare» è contrapposto alla donna libera e indipendente, e in quanto tale dannosa all'affermazione dei giovani talentuosi – rendono difficile inquadrare il testo all'interno del percorso letterario di de Céspedes. È stato quindi indagato poco e talvolta con un certo disagio, spesso si è cercato di ricollocarlo nelle consuete traiettorie decéspedesiane e persino di rileggerlo in chiave di «resistenza culturale al

²¹ Alba de Céspedes, «1) Diario e Appunti vari, 1936», manoscritto, 1936, FAAM, FAdC, Serie Scritti, Sottoserie 1.4.2, b. 37, fasc. 1. La notazione è senza data ma dalle registrazioni successive si può attribuire al 1935.

²² Ivi, 8 febbraio [1936].

²³ Ivi, 4 novembre [1935].

²⁴ De Céspedes, ad esempio, non accetta la proposta di inserire il testo nella nuova edizione dell'antologia *Racconti di sport* (Garzanti, 1974) curata da Giuseppe Brunamontini, come testimonia la corrispondenza professionale del 1973. Cfr. *Anni Settanta*, FAAM, FAdC, Serie Corrispondenza professionale, Sottoserie 1.2.3, b. 17, fasc. 1.

regime».²⁵ Per quanto non si disponga di dati «che consentano di accertare la sua opposizione al fascismo prima del 1943»,²⁶ la scrittura di questo testo non corrisponde necessariamente ad un'adesione all'immaginario fascista. È bene ricordare che de Céspedes si era già scontrata con gli apparati repressivi del regime di Mussolini: proprio nel 1935 era stata arrestata in seguito ad intercettazioni telefoniche in cui si era espressa contro la guerra in Abissinia, il che farebbe pensare che fosse già controllata dalla polizia.²⁷

In *Io, suo padre* l'immaginario fascista, i suoi rituali e la sua retorica convivono con altre componenti dissonanti: i boxeur dai grandi muscoli e dal cuore tenero sono personaggi piatti e non proprio brillanti, al contrario la *femme fatale*, che «si faceva da sé la sua tragedia, come tutte le donne»,²⁸ finisce per essere la figura più efficace del romanzo e la sua condanna morale ha il carattere della convenzione. Sembra infatti che il modello di riferimento principale sia l'universo del prodotto di consumo, con i suoi moduli narrativi e il suo immaginario facilmente riconoscibile, soprattutto nella sua declinazione cinematografica. Anche la destinazione dell'opera è un parametro da non sottovalutare: «le era stato richiesto da un produttore, tramite un'attrice assai nota in quei tempi, Clara Calamai, e il pugile Erminio Spalla, di trovare un soggetto per un film», il libro dunque «non era da considerare come un vero romanzo».²⁹

Carabba, la prima volta che mi vide, mi disse: - Lei avrà un avvenire. - Pochi giorni dopo mi mandò a dire se volevo andare in via Quattro Fontane dove mi avrebbero firmato un contratto. Allora ho stampato *Prigionie*, *Concerto*, e un soggetto cinematografico, *Io, suo padre*. Hanno fatto il film circa due anni dopo la pubblicazione del romanzo.³⁰

De Céspedes definisce il volume pubblicato da Carabba sia «soggetto cinematografico» che «romanzo». Per chiarire definitivamente la sua posizione si deve guardare a una lettera inviata a Raleigh Trevelyan nel 1960 in cui precisa che *Io, suo padre* «è un breve racconto di 40 pagine che fu scritto come soggetto di film» e

²⁵ Carole C. Gallucci, *Alba de Cespedes's Io, suo padre: Father, Son and Fascism*, in Carole C. Gallucci and Ellen Nerenberg (edited by), *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Cespedes*, Madison - Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press; London, Associated University Presses, 2000, pp. 59-84.

²⁶ Patrizia Gabrielli, «Italia Combatte». *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti. Alba de Cespedes*, Milano, Il sagggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005 p. 273.

²⁷ Per questa vicenda letta in relazione a *Io, suo padre* si rimanda a Ulla Åkerström, *La prospettiva politica in Io, suo padre di Alba de Cespedes*, in Verner Egerland, Eva Wiberg (a cura di), *Atti del VI Congresso degli Italianisti Scandinavi, Lund, 16-18 agosto 2001*, Lunds universitet. Romanska institutionen, pp. 227-236. Åkerström ha pubblicato la trascrizione delle conversazioni conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, nel fascicolo personale della Polizia Politica, in Ead., *Revisione critica dell'opera di Alba de Cespedes nel centenario della nascita*, in Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström (éditeurs) *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves*, Göteborg, Romanica Gothoburgensia 69, Acta universitatis Gothoburgensis, 2012, p. 806 [n], ma il fascicolo è stato presentato per la prima volta in Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Cespedes o degli esercizi di libertà femminile*, in «DWF - donnawomanfemme», 2-3 (66-67), aprile-settembre 2005, pp. 58-83.

²⁸ Alba de Céspedes, *Io, suo padre*, cit., p. 127.

²⁹ Ulla Åkerström, *La prospettiva politica in Io, suo padre*, cit., p. 228.

³⁰ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Cespedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Cespedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 136.

chiede che sia tolto dall'elenco delle sue opere insieme a *L'anima degli altri*, *Prigionie* e *Concerto*.³¹

Ma il film di Bonnard corrisponde solo in parte all'ipotesto letterario. Nel Fondo de Céspedes non è conservato alcun documento di lavorazione; secondo le rassegne stampa e le fonti d'archivio che contengono le 'schede tecniche' la sceneggiatura è stata firmata da Amedeo Castellazzi e Ivo Perilli mentre il soggetto è attribuito talvolta al regista, in altri casi agli sceneggiatori, in altri ancora a de Céspedes. Che sia stata composta una scrittura per la visione nella forma specifica del soggetto cinematografico è dimostrato da due fonti storico-cinematografiche che riproducono lo stesso testo:³² un opuscolo diffuso dalla Scalera Film³³ e il «Visto Censura 30539» approvato il 2 marzo 1939.³⁴

Allo stato attuale della ricerca sembra poco probabile però che la scrittrice abbia preso parte al lavoro di sceneggiatura, come farebbe supporre una lettera manoscritta inviata a Paola Ojetti:

Paola carissima,

io non ho avuto una vera e propria "grana" con la Scalera. Stavo per averla. Quando ho visto come si permettevano di ridurre il soggetto volevo far causa. Ma essi avevano comunque seguito di lontano la mia trama: avrebbero detto che le esigenze cinematografiche imponevano tale riduzione. [...] Mi accontentai allora, di modificare la didascalia. "Libera versione di Mario Bonnard dal racconto di AdC".³⁵

La relazione con l'industria cinematografica può quindi dirsi contrastata fin da subito. Tornando al romanzo, che ormai può definirsi cinematografico oltre che sportivo, non c'è dubbio che alcune scelte fossero funzionali ad essere sviluppate davanti alla macchina da presa (l'importanza attribuita ai corpi, le allusioni al divismo, la spettacolarità delle esibizioni sportive), e sono state infatti accolte da Bonnard. Più ancora dei rimandi all'immaginario filmico è interessante notare la presenza di una scrittura ibrida: se nei racconti che vorrebbe cinematografici de Céspedes si stava concentrando sulla restituzione della percezione audio-visiva, *Io, suo padre* presenta una particolare modulazione dell'elemento enunciativo che, insieme al montaggio, è spesso associato al cinema sonoro: il dialogo. Un dialogo molto presente e caratterizzato dalla ricerca della sfumatura parlata, dall'assenza di ricercatezza lessicale, dalle frasi brevi e ad effetto. Ancora più significativa è la gestione

³¹ Lettera di Alba de Céspedes a Raleigh Trevelyan, Roma, 15 ottobre 1969, *Anni Settanta*, FAAM, FAdC, Serie Corrispondenza professionale, Sottoserie 1.2.3, b. 17, fasc. 1.

³² Definizioni e concetti sono ripresi da Paolo Canèppele e Denis Lotti *La documentazione cinematografica ovvero Le fonti storico-cinematografiche*, Vicenza, Paolo Emilio Persiani, 2014.

³³ s.a., *Io, suo padre. Soggetto cinematografico dal romanzo di Alba de Céspedes*, l'unica copia identificata è conservata presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia di Roma, Inventario 89455, Collocazione 1 01 079 13.

³⁴ I nulla osta della Direzione Generale della Cinematografia sono consultabili sul sito del progetto «Italia Taglia» che ha reso accessibile buona parte dei documenti del *Registro Protocollo della Censura Cinematografica*. Visto 30539: <https://www.italiataglia.it/files/visti/30539.pdf> [ultimo accesso 25.06.2022].

³⁵ Lettera di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Forte dei Marmi, 2 luglio 1940, c. VII/1840, Archivio M. Doletti, Fondazione Cineteca di Bologna. Vorrei ringraziare Michela Zegna per il sostegno scientifico durante la consultazione dei documenti d'archivio.

dell'intreccio per cui in alcuni momenti i brani descrittivi e narrativi sono alternati a vere e proprie irruzioni del parlato, secondo una formula che pare rimandare alla struttura della sceneggiatura all'italiana dove le componenti sonore sono scorporate da quelle visive. L'esempio più eclatante è a pagina 63 del volume e si protrae per tre pagine consecutive in questo modo:

*
* *

«Allora, Sandro, domani a che ora?»
«Passeremo da te alle dieci».
«Alle dieci? Così tardi?»
«Oh, non prima».
«Va bene. Alle dieci».

*
* *

«Eva, perché hai detto a Tonelli di venire con noi domani?»
«Non so, Milly, forse perché volevo vederlo in costume da bagno».

*
* *

«Domani papà non posso allenarmi, papà, vado a Castel Fusano». «Con chi?»
«Con Sandro».
«E poi?»
«Non so».
«Ah!»
«Che ora è papà?» «Le tre».
«Solamente?»

*
* *

«Perché Eva ha detto a Masetto di venire domani, Milly?»
«Non so, Sandro, dice che vuole vederlo in costume da bagno...».³⁶

De Céspedes approfondirà il lavoro sul dialogo cinematografico nel dopoguerra con *Gli ultimi dieci minuti* – una sceneggiatura ‘a orologeria’ che riproduce l’ultima conversazione tra un partigiano condannato a morte e sua moglie – per il film a episodi *Cento anni d’amore* (Lionello De Felice, 1954), e ancor di più con la scrittura dei dialoghi per *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955). Ma nella seconda metà degli anni Trenta il rapporto con il cinema presenta ancora caratteri esplorativi. Una seconda fase si apre con la sperimentazione della scrittura per la visione. Considerata l’importanza di *Nessuno torna indietro* e di Alessandro Blasetti, sia il romanzo che il film sono stati ampiamente studiati, motivo per cui rimando alle

³⁶ Alba de Céspedes, *Io suo padre*, cit., pp. 63-64. L’uso intermittente del punto dopo i caporali è riportato come nel testo.

fondamentali ricerche di Laura Fortini, Jacqueline Reich, Marina Zancan, Lucia Cardone, Guido Bonsaver e Gloria Monti³⁷ per concentrarmi su alcuni aspetti meno noti.

«During the 1940s, it seemed a natural choice to bring Alba de Céspedes's *Nessuno torna indietro* to the screen. The novel's recent success would practically guarantee high box-office grosses for the film version». ³⁸ Il libro continuava ad essere ristampato con grande successo e la campagna pubblicitaria allestita da Mondadori si appoggiava in maniera considerevole ai mezzi di comunicazione di massa. ³⁹ Nel 1939 la società Industrie Cinematografiche Italiane Urbe Film di Aldo Castellani acquista i diritti cinematografici del romanzo e affida la stesura della sceneggiatura a figure del calibro di Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e Francesco Pasinetti, con la partecipazione di de Céspedes e di Amleto Palermi che viene incaricato di curare anche la regia. Rotocalchi e quotidiani annunciano l'adattamento con un certo entusiasmo, ma il consenso non è unanime: le otto protagoniste, un coro di voci femminili che esprimono il proprio desiderio di libertà e manifestano il senso di sospensione alle soglie della guerra, non erano gradite ad alcune testate fasciste. La diffusione capillare del libro e la notizia della trasposizione cinematografica innescano un meccanismo di intimidazioni e di azioni restrittive che limitano progressivamente i consueti spazi editoriali di de Céspedes. L'autrice è chiamata più volte dalla commissione censura per rispondere del suo romanzo: «Il ministero della cultura mi chiamò 17 volte: volevano sapere perché Zenia [*sic*] aveva un amante, perché Emanuela aveva avuto un figlio senza essere sposata...»; ⁴⁰ «mi domandavano sempre “Lei si vergogna di aver scritto questo libro?”, io dicevo: “no”. “Lei perché non lo ritira?”. “Non lo voglio ritirare”. Perché non taglia queste cose?». ⁴¹ L'adattamento di *Nessuno torna indietro* si innesta in questo scenario di ostracismo.

³⁷ Cfr. Laura Fortini, “*Nessuno torna indietro*” di Alba de Céspedes, in Alberto Asor Rosa (diretta da), *Letteratura italiana, Le opere, IV, Il Novecento, II*, Torino, Einaudi, 1996; Jacqueline Reich, *Fear of Filming, Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of Nessuno torna indietro*, in *Writing Beyond Fascism*, cit., pp. 132-152; Gloria Monti, *Look Who's Talking: Nessuno torna indietro, From Alba de Céspedes to Alessandro Blasetti*, in Daniela De Pau and Georgina Torello (edited by), *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy*, New Castle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 198-218; Lucia Cardone, *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in “Nessuno torna indietro” di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, Padova, Il Poligrafico, 2012, pp. 289-332; Guido Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 141-158; Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes. La trasposizione cinematografica di Nessuno torna indietro*, in Azzurra Aiello, Francesca Nemore, Maria Procino (a cura di), *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 159-167.

³⁸ Jacqueline Reich, *Fear of Filming*, cit., p. 132.

³⁹ Interessante a questo proposito l'adattamento radiofonico, quasi sicuramente parziale, oggi disperso: il 18 dicembre 1939 nella trasmissione «I dieci minuti di Mondadori» ospitata dall'EIAR «la casa Mondadori trasmetterà un episodio sceneggiato dal romanzo *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes [...] La Casa Mondadori prega tutti i radioascoltatori di seguire attentamente le fasi dell'episodio [...] e li invita a segnalarle con esattezza il numero delle pagine dove la scena è contenuta». I vincitori avrebbero ricevuto un premio in denaro da spendere in volumi del catalogo Mondadori. Fonte «Radiocorriere» 51, 17 dicembre 1939 e 52, 24 dicembre 1939, p. 20. Allo stato attuale della ricerca non è possibile indicare l'autore o l'autrice di questo adattamento.

⁴⁰ Laura Lilli, *La scomparsa di Alba femminista e gentildonna*, in «La Repubblica», 19 novembre 1997, p. 42.

⁴¹ *Incontro con Alba de Céspedes*, intervista video di Elena Doni e Giancarlo Tomassetti, giugno 1980, parzialmente trascritta in S. a., *La RAI-Radiotelevisione italiana presenta Lea Massari in Quaderno Proibito: dal romanzo di Alba*

Le prime fasi di lavorazione sono testimoniate dai documenti ministeriali e da una prima rassegna stampa conservata dall'autrice. La trama della versione Barbaro-Chiarini-Pasinetti-de Céspedes riduceva la dimensione corale per focalizzarsi sulla figura di Emanuela,⁴² le altre sette protagoniste rimanevano sullo sfondo, anche dal punto di vista attoriale: Paola Barbara, piuttosto nota in quegli anni, avrebbe interpretato la protagonista, gli altri ruoli sarebbero stati attribuiti attraverso un «concorso cinematografico» bandito da Mondadori e Urbe Film.⁴³ Le componenti dell'ipotesto vengono quindi alterate con il consenso dell'autrice, ma non è prevista la rimozione di alcun personaggio.

Gli attacchi della pubblicistica fascista si intensificano in seguito alla pubblicazione della raccolta di racconti *Fuga*,⁴⁴ le accuse di immoralità e i malumori ministeriali si concretizzano in un'operazione censoria: si dispone il sequestro del romanzo (eluso da Mondadori), il blocco della sceneggiatura e l'interruzione del film, cui segue una 'nota di servizio' indirizzata alle redazioni dei quotidiani italiani: «non fare pubblicità ad Alba de Céspedes».⁴⁵ Non erano stati pochi né brevi gli articoli che avevano annunciato il film; le interviste alla scrittrice e a Paola Barbara avevano alimentato l'attesa di lettrici e lettori. Improvvisamente, dopo il grande lancio, cala il silenzio, neanche gli articoli commemorativi per la morte di Amleto Palermi nominano il progetto.⁴⁶

L'anno successivo sarà Pasinetti stesso a pubblicare su «Cinema» un breve stralcio del lavoro di scrittura, altrimenti non documentato, e a fornisce le coordinate del testo: «un seguito di scene tolte da un trattamento per un film (poi non realizzato), [...] quasi una sceneggiatura priva di indicazioni tecniche».⁴⁷ Le scene trascritte corrispondono alle sequenze in cui Emanuela viene a sapere che il fidanzato aviatore è morto in seguito a un incidente aereo e consentono di valutare, seppur parzialmente, la natura dell'adattamento. Se ne riporta un frammento:

Il paesetto si sveglia alle prime luci dell'alba. Si profila all'orizzonte, da una delle finestre dell'ospedale. All'infermiere di turno si rivolge Emanuela, con la voce rotta dall'emozione:

- Sono venuta per vedere il comandante Mirovich.

L'infermiere risponde con indifferenza:

- Non si può fino a quando non l'hanno incassato.

Emanuela è come impietrita. Trova la forza per soggiungere:

- Vorrei almeno vederlo, lo stesso. Avrei voluto essere io a chiudergli gli occhi per sempre.

L'infermiere risponde con una certa dolcezza:

De Céspedes, Roma, RAI Radiotelevisione italiana Appunti dell'ufficio Stampa, 1980, s.n.p. Per una ricostruzione dettagliata si rimanda a Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes (a cura di Marina Zancan), *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2011, pp. LXXI-LXXXII.

⁴² F[rancesco] P[asinetti] e G[ianni] P[uccini], *Capitolo sul regista, 5a puntata*, in «Cinema», 156, 25 dicembre 1942, p. 744.

⁴³ S. a., *Si cercano i protagonisti di "Nessuno torna indietro"*, in «Film», 23, 8 giugno 1940, p. 11.

⁴⁴ Alba de Céspedes, *Fuga*, Milano, Mondadori, 1940.

⁴⁵ La velina *Non fare pubblicità ad Alba de Céspedes* è riportata in Francesco Flora, *Stampa nell'era fascista. Le note di servizio*, Roma, Mondadori, 1945, p. 164 e più recentemente in Guido Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 155.

⁴⁶ S.a., *Amleto Palermi (nota)*, in «Bianco e nero», 5, aprile 1941, pp. 10-12.

⁴⁷ F[rancesco] P[asinetti] e G[ianni] P[uccini], *Capitolo sul regista*, cit., p. 744.

- Oh, gli occhi, figlia mia, non ci sono più gli occhi...⁴⁸

La corrispondenza col romanzo è quasi letterale, ciò che cambia è la dimensione temporale, contratta a favore di dialoghi secchi, consoni alla recitazione cinematografica e a rivelare lo stato d'animo della protagonista. Sotto un'apparente naturalezza costruita ad arte, la scrittura nasconde un andamento spettacolare che si manifesta in modo efficace nella ricerca degli effetti drammatici, come è palese nella chiusura della scena. Secondo il consueto travaso di immagini e figure narrative, queste parole, che si trovano anche nel romanzo, sono desunte dal manoscritto di Vanna: «Occhi? Non ci sono più occhi».⁴⁹ De Céspedes aveva già trasformato l'aviatore dell'opera inedita – che perde la vista ma riesce a salvarsi – nell'accompagnatore cieco di *Concerto a Massenzio*, la stessa figura narrativa è riproposta in *Nessuno torna indietro* con le sembianze di Stefano Mirovich, un personaggio relegato alla dimensione memoriale.

Altre informazioni sulla prima sceneggiatura, che allo stato attuale delle conoscenze potrebbe corrispondere alla forma del trattamento appena citato, le ha fornite de Céspedes stessa. Per evitare una causa con la Urbe Film, chiede al Capo Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare l'autorizzazione a presentare una seconda sceneggiatura. Se ne riporta un lungo estratto per mostrare come l'autrice si proponesse di intervenire:

Gli sceneggiatori non potendo per problemi di metraggio diffondersi sulle vicende di tutte le otto ragazze del Pensionato, andarono a scegliere proprio le due (Emanuela e Xenia) la storia delle quali appariva più amara e tormentata, lasciando le altre nell'ombra. [...]

Ora io vorrei pregarVi, Eccellenza, di voler consentire che venga presentata una nuova sceneggiatura basata sui seguenti punti:

1° Nella nuova sceneggiatura saranno eliminati i personaggi deboli e vinti e saranno messi in luce, invece, quelli che sono piuttosto esempio di vita laboriosa e felice. Si potrebbe escludere il personaggio di Xenia, rielaborare e dare lieto fine alla storia di Emanuela, narrare più estesamente le vicende di Anna (la quale terminati gli studi, si dedica alla vita familiare e riattiva con il marito un podere abbandonato), di Silvia (che si dedica all'insegnamento), di Augusta (che insegue un vano sogno letterario) e di Vinca (la ragazza spagnola fidanzata al falangista).

2° La trama verrebbe imperniata in un ambiente collettivo goliardico italiano, sereno e ottimista, e il film riuscirebbe non più come appariva dalla prima sceneggiatura di carattere "francese", ma schiettamente nostro.

3° A detto film verrebbe cambiato il titolo [...] Ben poco così rimarrebbe della primitiva sceneggiatura.⁵⁰

Il problema secondo de Céspedes è legato principalmente al finale del romanzo che in seguito ad appropriate riscritture potrebbe orientare in modo radicalmente diverso la lettura delle vicende scandalose. Questa proposta viene accettata a novembre del 1941 e il film può ripartire, anche se la Urbe Film rinuncia a produrre la pellicola.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Alba de Céspedes, "(1) Diario e Appunti vari, 1936", cit., notazione senza data; Cfr. Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead. *Romanzi*, cit., pp. 66-68.

⁵⁰ Lettera di Alba de Céspedes al Capo del Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare Celso Luciano, Roma, 17 novembre 1941, Archivio Centrale di Stato, Fascicolo «de Céspedes», Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto del Ministro, ora in Marina Zancan, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes*, cit., pp. 162-163.

Attraverso la mediazione di Mondadori e della società cinematografica di suo figlio Alberto, la Montedoro,⁵¹ l'autrice riesce a stipulare un secondo contratto con Artisti Associati e Quarta Film. La regia del film è affidata ad Alessandro Blasetti, il resto è storia nota: nella stesura Blasetti-de Céspedes, con la collaborazione di Paola Ojetti, Diego Calcagno e Vittorio Nino Novarese,⁵² il senso del romanzo viene stravolto. Come spiega il regista nella relazione inviata al Minculpop: «il contenuto del film sarà il seguente: prima di compiere il male occorre riflettere che, dopo, non si potrà [...] tornare indietro. Sì, ci si può redimere; ma si dovrà espiare».⁵³ Augusta, «figura estrema e irredimibile», la cui «eccedente radicalità [...] il suo essere un grumo opaco e non riconducibile ai modelli femminili consueti, la rende invisibile allo sguardo, non figurabile»,⁵⁴ è rimossa dal copione e *Istituto Grimaldi*, questo il titolo di lavorazione, privato della dimensione problematica del romanzo e delle ambiguità proprie delle figure narrative più complesse (oltre ad Augusta, Suor Lorenza e Donna Inez), diventa la storia corale di sette ragazze che troveranno il proprio posto nel mondo, aderendo ai ruoli sociali previsti per loro. Un 'lieto fine' che turba profondamente de Céspedes. È questo il momento in cui l'autrice comprende che la scrittura letteraria e quella cinematografica appartengono a due universi lontani, contrapposti, e l'attrazione per lo schermo si trasforma in «paura del cinematografo».⁵⁵

Il fondo Blasetti conserva due bozze di lavorazione⁵⁶ che precedono la sceneggiatura definitiva, queste sono piuttosto omogenee ma contengono alcune varianti rispetto al testo definitivo. Si rimanda ad altra sede la collazione tra i copioni e il film, qui si vuole solo segnalare la presenza di dialoghi e situazioni evidentemente considerate ancora troppo aspre e quindi poi smussate nel testo filmico, soprattutto rispetto alle due bozze di sceneggiatura. Ancora una volta una testimonianza di de Céspedes fa chiarezza sull'esistenza delle due stesure:

Vi ho lavorato cinque mesi di fila dall'ottobre scorso, concedendomi poche ore di riposo nel giorno e nella notte. Durante questo massacrante lavoro ho avuto a preziosa ed affettuosa collaboratrice Paola Ojetti. Con Blasetti, dei cui stivali la mia casa risuonava fin dalle otto del mattino, discutevo fino all'una del pomeriggio; poi egli tornava l'indomani e voleva trovar sviluppato e scritto quanto avevamo approvato nella mattinata precedente. A sceneggiatura ultimata Blasetti s'è messo a rielaborare tutto con Nino Novarese. Ora io aspetto di vedere il film quando sarà ultimato.⁵⁷

⁵¹ Cfr. Giancarlo Ferretti, *Alla sinistra del padre*, in Alberto Mondadori, *Lettere di una vita, vita 1922-1975*, (a cura di Giancarlo Ferretti), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. XXI-XXIX e Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, p. 254.

⁵² *Nessuno torna indietro*, sceneggiatura di Alessandro Blasetti, Diego Calcagno, Alba de Céspedes, Vittorio Nino Novarese, Paola Ojetti, dattiloscritto, 1943, CP 10, fasc. 0042, Archivio A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna.

⁵³ Alessandro Blasetti, [*Relazione per il Ministero della Cultura Popolare*], dattiloscritto, 1943, CP 10, fasc. 0044, Archivio A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna; il testo è stato pubblicato nel libretto allegato al dvd di *Nessuno torna indietro*, edito da RHV nel 2008, pp. 6-10.

⁵⁴ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., p. 83.

⁵⁵ Alba de Céspedes, *Ho paura del cinematografo*, in «Film», 50, 12 dicembre, 1942, p. 5.

⁵⁶ Cfr. *Prima bozza di sceneggiatura*, CP 10, fasc. 0045; *Seconda bozza di sceneggiatura*, CP 10, fasc. 0043, Archivio A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna.

⁵⁷ Francesco Callari, *Due in uno. Alba de Céspedes parla del suo romanzo e Alessandro Blasetti del suo film*, in «Voce di Bergamo», 30 giugno 1943, s.n.p.

Nessuno torna indietro sarà concluso nell'estate del 1943 e neanche il testo filmico riesce a trovare una forma stabile. La sceneggiatura non corrisponde del tutto all'edizione cinematografica, sia per probabili necessità di regia, sia per i tagli imposti dalla Artisti Associati: l'insolita lunghezza del film rendeva difficile la sua programmazione.⁵⁸ Inoltre, anche la commissione censura istituita dopo la liberazione di Roma chiede ulteriori interventi⁵⁹ e sollecita la produzione a modificare alcune battute «con intonazione favorevole al generale Franco» e alla Guerra di Spagna.⁶⁰ L'esistenza di copie con metraggi diversi è comprovata dai titoli di testa dell'edizione in commercio in cui è possibile leggere il nome di attori che non compaiono nel film. Da un confronto con Enrico Di Addario che si occupa del patrimonio audiovisivo della Cineteca Nazionale di Roma, è emerso che la pellicola conservata dalla cineteca corrisponde alle copie presenti negli altri luoghi di conservazione ma il metraggio non coincide con la lunghezza dichiarata nei documenti ministeriali.⁶¹ Se si insiste sulla questione è perché ogni passaggio elencato consiste in una ulteriore manipolazione/rilettura della scrittura cinematografica – già di per sé elaborata in un contesto di lavoro collettivo in cui è impossibile isolare i singoli interventi dell'autrice – che finisce per allontanarsi sempre più dall'ipotesto. Il best seller d'autore ridotto per lo schermo – in questo caso il termine sembra adeguato – perde in complessità e rinuncia a qualunque forma di sperimentalismo presente nel romanzo. Secondo Reich, viene ridotto ai canoni linguistici del cinema fascista, mentre secondo Cardone:

riflettendo sulla struttura complessiva del film, e confrontandola puntualmente con il romanzo, è infatti emersa una netta determinazione, attuata attraverso molteplici e reiterati accorgimenti, di condurre il racconto ideato da de Céspedes negli stretti e consueti parametri del melodramma. [...] Il ricorso alla cornice *mélo* rimand[a] ad una strategia di adattamento che tende a rendere familiare e rappresentabile il desiderio femminile, così enigmatico e inenarrabile per lo sguardo maschile, eppure tanto vivo e centrale nella grafia di Alba de Céspedes.⁶²

⁵⁸ «3.700 e più metri rubano un'abbondante [*sic*] spettacolo giornaliero e se siamo riusciti a convincere gli esercenti della prima e seconda visione avvalendoci del valore indiscusso e non discusso dagli esercenti stessi del film, difficilmente potremo evitare nelle programmazioni ulteriori e soprattutto nella provincia, dove viene a mancare il nostro controllo, la riduzione del metraggio ad opera dell'esercente stesso». Lettera di Artisti Associati ad Alessandro Blasetti, Roma, 4 gennaio 1945, CRS 09, fasc. 0460, Archivio A. Blasetti, Fondazione Cineteca di Bologna.

⁵⁹ «Il 3 novembre 1944 il P.W.B. Film Section autorizza la circolazione del film. Il 14 maggio 1947 viene concesso il nulla osta dalla Commissione italiana, dopo la risoluzione della questione pregiudiziale della partecipazione di Doris Duranti, Elisa Cegani e Mino Doro, con delle modifiche» <http://cinecensura.com/nessuno-torna-indietro-2/> [ultimo accesso 25.06.2022]. Se l'informazione fosse confermata, il film sarebbe circolato senza nulla osta fino al 1947.

⁶⁰ *Appunto per S.E. Il sottosegretario di Stato*, dattiloscritto inedito, s.d. [1945], Direzione Generale per il Cinema reso disponibile <http://cinecensura.com/wp-content/uploads/1943/05/Nessuno-torna-indietro-Fascicolo.pdf> [ultimo accesso 25.06.2022].

⁶¹ Vorrei ringraziare Maria Assunta Pimpinelli e Enrico Di Addario (Ufficio preservazione cineteca nazionale), Debora Demontis, Laura Pompeo e Marco Giovannini (Biblioteca Luigi Chiarini, Centro sperimentale di cinematografia) per l'aiuto costante nell'esplorazione dei fondi archivistici.

⁶² Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., pp. 330-331.

Nessuno torna indietro è un caso significativo delle dinamiche proprie della produzione cinematografica sotto il fascismo, ma è altrettanto rappresentativo del processo di mediazione che veniva richiesto ai letterati: fortemente ricercati dal ‘mondo del cinema’ come creatori di storie e allo stesso tempo imbrigliati dalle necessità produttive.

Se la pellicola di Blasetti è stata presa in considerazione dalla storiografia cinematografica, *Lettere al sottotenente* (Goffredo Alessandrini, 1943-1945) può dirsi rimossa. L’analisi dei documenti storico-cinematografici può essere utile solo parzialmente a causa della scomparsa delle principali fonti: la sceneggiatura e il film (assente nelle principali cineteche, mai trasmesso in televisione, né distribuito in home video). Lo stesso Francesco Savio ammetterà di non aver mai visto il film e Gian Piero Brunetta sosterrà che è «tratto da un romanzo di Alba de Céspedes che al pari di molti titoli del periodo ci parla soprattutto della fine imminente».⁶³ Il lavoro d’archivio consente comunque di recuperare alcuni dati: il soggetto del film era stato scritto da Alessandrini e sceneggiato da de Céspedes nel 1942 insieme ad Anton Giulio Majano per la Scalera Film che ne aveva acquistato i diritti. Dal testo presente nel visto censura⁶⁴ e dal ricomponimento di alcune dichiarazioni del regista, è possibile invece ricostruire la trama. *Lettere al sottotenente* racconta la storia di Luisa (Bianca Doria) che condivide con la sua amica Giuliana (Silvana Jachino) l’appartamento e il lavoro in uno studio fotografico. Qui nota la foto di un giovane ufficiale impegnato al fronte (Andrea Checchi) e se ne invaghisce. Inizia con lui una relazione epistolare, usando però l’identità dell’amica. Quando il soldato otterrà una licenza e vorrà conoscere di persona la sua ‘madrina di guerra’, Luisa convince Giuliana a sostituirla anche di persona; da quell’incontro nascerà un figlio. La madre naturale «vorrebbe disfarsene, ma l’altra la persuade a fare questo figlio, ché lo sente come un figlio proprio, il risultato di sei mesi di lettere. Tornato dalla licenza di 48 ore, il ragazzo muore in guerra. E quando la ragazza delle lettere gli scrive per confessare la sua mistificazione, questa lettera trova un morto».⁶⁵ Dopo aver convinto l’amica a partorire, la protagonista farà di tutto per ottenere la custodia del bambino ma la pretesa di ottenere il figlio dalla madre legittima sarà considerata insensata. Disperata, si allontanerà dall’amica, abbandonerà l’appartamento e il bambino sarà considerato figlio illegittimo.

Il regista definisce il suo film ‘pirandelliano’ ma può bastare la sinossi per identificare alcuni meccanismi testuali che lo inquadrano nella dimensione del prodotto popolare, tra complicazioni melodrammatiche e filone militare. Proprio in quegli anni la Scalera Film si era specializzata nella produzione di pellicole di guerra e lo stesso Majano – uno dei futuri responsabili della ‘musa’ cinematografica di «Mercurio», la rivista politico-letteraria che de Céspedes dirigerà nel dopoguerra –

⁶³ Francesco Savio, *Ma l’amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930 - 1943)*, Milano, Sonzogno, 1975, p. 187; Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da “La canzone dell’amore” a “Ossessione”*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 142.

⁶⁴ Visto 71 del 22-09-1945: https://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/71.pdf [ultimo accesso 25.06.2022].

⁶⁵ Francesco Savio, *Ma l’amore no*, cit., p. 51.

proveniva dalla scrittura di film bellici e prima ancora dalla carriera militare. Sarebbe stato interessante valutare gli interventi sul soggetto di Alessandrini, la descrizione del rapporto tra le due protagoniste e la declinazione del tema della maternità che tanto rilievo aveva assunto in *Nessuno torna indietro*,⁶⁶ ma in assenza di maggiori informazioni non si possono fare altro che congetture.

Entrambi i film sono terminati sotto i bombardamenti ma saranno distribuiti solo dopo la fine del conflitto. Nel 1943 i giornalisti invitati sui set o alle proiezioni per la stampa esprimono giudizi estremamente favorevoli, anche nei riguardi del lavoro di de Céspedes:⁶⁷ l'entusiasmo per questi film va però contestualizzato sia in relazione al tipo di testata che alla natura delle opere che, nonostante alcune asprezze, finiscono per partecipare alla leggerezza tipica del cinema di regime. Dopo pochi mesi, nel clima culturale della 'nuova Italia', le stesse motivazioni che erano alle origini dei pareri favorevoli portano a criticare aspramente entrambe le pellicole come esempio di cinema anacronistico e, complice un momentaneo disinteresse per il cinema del 'direttore' di «Mercurio», non si parlerà di de Céspedes sceneggiatrice almeno fino al 1953.

Vorrei concludere con la presentazione del testo inedito, *Serata di gala*, firmato con Paola Ojetti e presente nel Fondo d'autrice in copia unica nella forma di sceneggiatura dattiloscritta con correzioni manoscritte.⁶⁸ Dopo una serie di narrazioni cinematografiche, due testi per la visione propriamente intesi e alcune scritture ibride come le prose pubblicate su «Film», chiude la rassegna una sceneggiatura apertamente meta-cinematografica. *Serata di gala*, infatti, oltre ad essere ambientata nel mondo del cinema, affida il procedimento narrativo dell'analessi all'escamotage del 'film nel film' che mette in scena il passato della protagonista. Sottolinea inoltre tutti gli elementi extradiegetici che accompagnano alcune sequenze. Due esempi:

“SERATA DI GALA”

Dal titolo del film si passa per sovrimpressione a un manifesto bianco affisso su un muro grigio della città. Sul manifesto è stampato:

SERATA DI GALA
al
Cinema Excelsior⁶⁹

A questo punto vediamo lo schermo del cinema-teatro a poco a poco avanzare verso gli spettatori, ingrandirsi, cancellando la sala, i palchi, la platea, conquistando alla fine tutto il nostro schermo. Seguiamo la vicenda quasi fossimo anche noi al cinema Excelsior, alla serata di gala.⁷⁰

⁶⁶ Cfr. Lucia Cardone, *Pelle e pellicola*, cit., pp. 326-327, ma anche Laura Fortini, “*Nessuno torna indietro*” di Alba de Céspedes, cit., p. 148.

⁶⁷ P., *Alba de Céspedes sceneggiatrice*, in «Film», 40, 3 ottobre 1942, p. 2.

⁶⁸ Alba de Céspedes, Paola Ojetti, *Serata di gala*, dattiloscritto, 1944, 74 cc., FAAM, FAdC, Serie Scritti, Sottoserie 1.4.7, b. 52, fasc. 3.

⁶⁹ Ivi, s.n.p. [p. 2].

⁷⁰ Ivi, pp. 8-9.

Il testo si apre su un cinema-teatro gremito di spettatori accorsi a vedere l'anteprima del nuovo film interpretato da Gabriella Morris. «Un pubblico elegante, abituato a questi avvenimenti mondani»,⁷¹ interessato soprattutto alla possibilità di scorgere la diva del momento, che prevedibilmente si fa attendere: tutti gli sguardi sono diretti al suo palco vuoto. Gabriella è in taxi – «vestita da sera, con grande eleganza, sulle spalle ha una bianca pelliccia d'ermellino. Ma il viso, sotto i lunghi capelli biondi, è devastato, trepido. Un viso originale, dall'espressione ambigua e intelligente, un piccolo viso tutto nervi e volontà»⁷² – sta andando verso quella che è stata casa sua, sperando di incontrare sua figlia prima della proiezione. Il progetto narrativo di *Serata di gala* ruota intorno alla doppia identità femminile di Gabriella Morris e del suo alter ego di celluloida Stefania Travina. Nell'arco temporale della durata del film autobiografico – non è irrilevante che sullo schermo si legga «Soggetto di Gabriella Morris» –⁷³ sviluppa sia la trama proiettata sullo schermo, sia il dramma fuori dal film: la stessa storia osservata da due prospettive diverse. Tra il pubblico della sala anche Gabriella osserva se stessa, nei panni di Stefania, ripercorrere sullo schermo i momenti salienti della propria vita. Prima di diventare una diva del cinema Gabriella-Stefania era la moglie di un conte, viveva in un'«antica casa di famiglia patrizia, dove ogni mobile e ogni quadro hanno la loro storia»⁷⁴ e frequentava l'aristocrazia romana. Un gruppo di artisti anticonformisti le offre la possibilità di recitare, di proiettarsi fuori dal ruolo opprimente che ricopre nel contesto sociale in cui si sente imprigionata, comprende così di non poter più 'tornare indietro': decide di dedicarsi alla recitazione e per questo motivo è spinta ad allontanarsi dalla famiglia. Scopre ben presto che anche il mondo dell'arte può essere falso e pieno di compromessi, tuttavia riesce ad affermarsi come diva del cinematografo. Il successo non attenua la sofferenza, il film termina infatti con la conclusione che la sceneggiatrice ha previsto per il suo doppio di fantasia, il suicidio. Questa visione scatena una reazione, sul piano della realtà filmica di primo livello, nel marito di Gabriella presente tra gli spettatori. Terminata la proiezione insegue sua moglie in strada, spaventato, ravveduto e disposto ad accettare la sua professione: il lieto fine negato nel film si riversa nella vita reale.

La sceneggiatura, non datata, è stata attribuita al 1944 ma de Céspedes, che aveva lasciato Roma in seguito all'armistizio, torna nella capitale solo a fine giugno del '44, dopo aver vissuto le esperienze della guerra e della Resistenza, dopo aver parlato ai microfoni di Radio Bari e dopo aver ideato la rivista politico-letteraria «Mercurio» (la data di pubblicazione del primo numero è il 1° settembre 1944). Le tematiche di *Serata di gala* sembrano più coerenti con le prospettive che precedono l'8 settembre 1943, un momento che si configura come uno spartiacque sotto molti punti di vista.

⁷¹ Ivi, s.n.p. [p. 2].

⁷² Ivi, p. 5.

⁷³ Ivi, p. 7.

⁷⁴ Ivi, p. 8.

Un carteggio inedito, identificato nel mercato antiquario, potrebbe contestualizzare meglio questa sceneggiatura. Nel 1940 il direttore di «Film» le aveva proposto di comporre alcune novelle cinematografiche in cui «la protagonista sia Maria Denis, abbia questo nome e svolga una vicenda che – secondo la sensibilità dell'autore e la conoscenza che l'autore ha dell'attrice – sia adatta a Maria Denis. [...] Insomma, dovrebbe essere l'attore che diventa il personaggio di se stesso».⁷⁵ De Céspedes declina la proposta, rispondendo a Paola Ojetti:

Cara Paola,

ho ricevuto qui una lettera di Doletti il quale mi invita a fare un racconto avente per interprete un artista del cinema.

Mi dispiace molto, ma non saprei proprio farlo! Digli però che spero aver presto un'altra occasione per collaborare al suo bel giornale.⁷⁶

Il rimando al racconto degli attori di cinema che diventano personaggi di se stessi e il contenuto di *Serata di gala*, che comunica anche con gli articoli pubblicati sulla rivista di Doletti, farebbero supporre che la sceneggiatura sia stata ideata prima della fuga da Roma, nel momento di vivace collaborazione con «Film» e con l'amica giornalista e sceneggiatrice, piuttosto che nel fervore dell'impegno politico di «Mercurio».

Proprio su «Film», tra il dicembre del 1939 e il febbraio del 1943, de Céspedes pubblica alcune prose a metà strada tra articolo di costume, racconto e riflessione critica. In questi testi riflette sulla figura dell'attore e sull'importanza del testo per la visione; definisce il suo rapporto ambivalente di attrazione e repulsione nei confronti del cinema e del mestiere di sceneggiatrice; descrive l'esperienza di *Nessuno torna indietro* come un'occasione mancata in un incontro immaginario con la figura narrativa di Augusta che le chiede ragione della sua rimozione dal film.⁷⁷ Da questa manciata di testi emerge che per de Céspedes, pur con le dovute differenze, anche la scrittura cinematografica è un'esperienza letteraria.

È interessante valutare come il rapporto giovanile di Alba de Céspedes con il cinema si sia manifestato in modo esplicito secondo una molteplicità di prospettive differenti e in una contaminazione continua di 'alto' e 'basso', di istanze letterarie e allo stesso tempo di strategie messe in atto per rispondere agli interessi commerciali dell'industria culturale che l'aveva accolta.

Nel momento di massima chiusura degli spazi editoriali per gli interventi della censura di regime, de Céspedes trova ospitalità in quella particolarissima realtà cinematografica romana, fortemente sostenuta dal fascismo (la famiglia Scalera era in contatto diretto con Mussolini; «Film» era pubblicata dalla casa editrice Tumminelli,

⁷⁵ Lettera di Mino Doletti ad Alba de Céspedes, Roma, 6 aprile 1940. Ho già trascritto questo carteggio in Giulio Ciancamerla, *Le intellettuali e il cinema*, in Laura Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci editore, 2021, p. 151

⁷⁶ Lettera di Alba de Céspedes a Paola Ojetti, Capri, 22 aprile 1940; *ibidem*.

⁷⁷ Per l'analisi di questi testi si rimanda di nuovo a Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, cit., pp. 79-87.

la stessa società che stampava «La difesa della razza»). Un ambiente che pur vicinissimo agli apparati di potere offriva la possibilità di lavorare anche a personalità ostracizzate,⁷⁸ mantenendo un atteggiamento che è stato definito di «tolleranza repressiva».⁷⁹ Si tratta di quel «porto franco ideologico e creativo», una delle «contraddizioni tipiche della realtà italiana», che sfugge al controllo diretto del regime e che soprattutto dopo l'inizio del conflitto ha consentito «feconde coabitazioni tra anime del fascismo e dell'antifascismo».⁸⁰

L'esperienza di Alba de Céspedes nel cinema è rappresentativa di fenomeni di breve durata (il confronto con determinati filoni) e di lunga durata (il costante tentativo di portare le proprie opere al cinema e la contaminazione di alcune narrazioni con il linguaggio del film che va da *Io, suo padre* a *Nel buio della notte*). Riflette la postura di un'autrice di testi letterari che pensa *al* cinema, che scrive *per* il cinema e che produce riflessioni *sul* cinema, spesso proprio nel momento in cui sta scrivendo un testo cinematografico. Molto più di una letterata «prestata al cinema».

⁷⁸ Un esempio che vale per tutti è Giacomo Debenedetti che scrive tra i dodici e i venti film senza poterli firmare a causa delle leggi razziali. Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni 30. Parlano 116 protagonisti del secondo italiano 1930-1943*, volume I (AB-DEF), a cura di Tullio Kezich, Roma, Bulzoni, 1979, p. 56.

⁷⁹ Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 18.

⁸⁰ Le citazioni sono in Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 74-75. Brunetta ha più volte riflettuto su questa 'zona grigia': si veda almeno Id., *Intellettuali cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972 e Id., *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione"*, cit.

Stefania La Bionda

Tra 'infinibile' e compiuto:
L'avvenire dei ricordi di Italo Svevo

«La memoria lavora! È una forza attiva», così dichiara con enfasi esclamativa il vecchio Roberto Dents, protagonista de *L'avvenire dei ricordi*. E non sbaglia di certo. In questo racconto, incluso nel *corpus* novellistico degli anni Venti, Italo Svevo tesse una trama imperniata sulla memoria, sui suoi meccanismi e le sue inesattezze, facendone l'unico vero motore della storia, capace di far procedere o arrestare la diegesi. Lo scopo del presente lavoro è duplice. Uno dei due itinerari critici è teso a dimostrare che l'incompletezza della novella è soltanto apparente; l'altro itinerario si propone di mettere in luce i nuclei tematici dell'ultima stagione sveviana, in forza dell'indubbia rilevanza dei risultati conseguiti dal triestino in questa fase di rinnovato fervore creativo, troppo spesso sottovalutata.

«La memoria lavora! È una forza attiva», so emphatically declares old Roberto Dents, protagonist of *L'avvenire dei ricordi*. He is certainly not wrong. In this short story, part of the *corpus* from the 1920s, Italo Svevo weaves a plot centered on memory, its mechanisms and its imperfections, making it the exclusive driving force of the story, capable of moving the diegesis forward or stopping it. The purpose of this work is twofold. One of the two critical itineraries is aimed at demonstrating that its incompleteness is only apparent; the other itinerary proposes to highlight the thematic cores of Svevo's last season, by virtue of the undoubted relevance of the results achieved by the Triestine in this period of renewed creative fervour, which is often underestimated.

1. *Sulla soglia*

Fa freddo ad onta che si sia in Giugno. Dio sa che ora della giornata sia. È inutile cercarlo perché il ricordo lontano non conosce tanta esattezza. Alba o tramonto o forse mezzodi di un giorno tutto penombra. Chissà? Forse quella giornata aveva il sole sbiadito dalla lontananza nel tempo.¹

Il disegno narrativo dalla discussa incompletezza de *L'avvenire dei ricordi* potrà apparire non molto avvincente e privo di orpelli sul piano formale, ma un carattere ben più interessante contraddistingue gli aspetti peculiari dell'esercizio della memoria che agisce da materia portante in questa novella, corredata di rapide notazioni che non trascurano di puntualizzare lacunosità e inesattezze della «memoria imperfetta».²

¹ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 432.

² Per quanto attiene agli studi scientifici e alle fonti letterarie che hanno influenzato Svevo nella sua concezione del funzionamento della memoria, si può sottoscrivere quanto affermato da Mario Lavagetto, vale a dire che: «in realtà di letture, di esercizi col violino e ancor meno di sogni sulla carta non c'è traccia: ci sono nebbia, macchine, malanni [...], preoccupazioni di ogni tipo, sigarette, bottoni, fili, camere in disordine, giornali sparsi per terra. La penna sembra

Accostarsi all'opera di Italo Svevo presuppone l'abbandono di ogni culto formalistico e di impostazioni critiche miranti a 'ingabbiare' l'impegno creativo dello scrittore entro il ristretto perimetro di una corrente letteraria «preesistente»,³ e *L'avvenire dei ricordi*, con il procedere esitante del suo intreccio, che dischiude – nella sequenza finale – un timido orizzonte psicoanalitico, è certamente fra i racconti brevi dell'imprenditore triestino maggiormente meritevoli di rinnovata attenzione critica. Non si collocherà ai vertici del suo percorso creativo, ma con uno stile a metà strada tra diegetico e mimetico, nell'*Avvenire*, Svevo mette in piedi una trama capace di destrutturare il modello di riferimento 'classico' dell'atto letterario, che vede nella conclusione narrativa della vicenda la scommessa vinta di ogni intreccio ben costruito. La strada intrapresa dall'autore perché questa destrutturazione possa affiorare dall'ordito narrativo prende avvio da una configurazione della storia che scardina le rassicuranti specifiche tecniche delle trame ottocentesche e culmina con una chiusura diegetica prefigurante – potenzialmente – un incompiuto. Ed è in questa luce che bisogna valutare lo spessore della novella, cui Svevo affida il compito di formalizzare la nozione di 'memoria', focalizzando i suoi meccanismi e rilevandone limiti e distorsioni.

In un intervento di recente pubblicazione, incluso nel volume curato da Anna Dolfi intitolato *Non finito, opera interrotta e modernità*,⁴ Enza Biagini coglie nel 'non finito' una vera e propria categoria della modernità, oltre che una cifra della letteratura postmoderna, rimarcando, in linea con una definizione coniata da Umberto Eco già negli anni Sessanta del secolo scorso – quella di «opera aperta»⁵ –, che: «L'equazione inedita che si dispiega clamorosamente con il postmoderno pare essere

davvero essere stata buttata alle ortiche ... religiosamente», in Ivi, p. XX; è, tuttavia, plausibile ritenere che nella stesura de *L'avvenire dei ricordi* l'autore possa essere stato influenzato letterariamente dal romanzo d'esordio di Robert Musil, intitolato *I turbamenti del giovane Törless* (1906), che presenta una vicenda per molti aspetti analoga a quella narrata nell'*Avvenire*, legata al soggiorno del protagonista nel collegio militare di Märisch-Weisskirchen; e che la fonte medico-scientifica più prossima sia costituita da Freud, che ha tentato di definire la natura dei ricordi d'infanzia, a riguardo rinvio a Id., *Opere* (1905-1921), a cura di Pietro Stampà et al., Roma, Newton Compton, 2002, p. 377.

³ Svevo paga – è vero – il suo tributo ai moduli di impianto positivista della narrativa coeva, sia con i primi racconti, apparsi sulle colonne del quotidiano triestino «L'Indipendente», che con la sua prima prova narrativa di ampio respiro, il romanzo *Una vita* (1892). Ma dopo la pubblicazione de *La coscienza di Zeno* (1923) lo scrittore rivela la sua natura sfuggente alle classificazioni variamente operate da una folta schiera di intellettuali sempre pronti a cristallizzarne l'ispirazione, collocandolo ora entro il solco di un movimento letterario, ora entro il solco di un altro; e questo in virtù del suo instancabile e ininterrotto sperimentalismo. Lo sottolinea bene Dario Pontuale nel saggio contenuto in Italo Svevo, *La tribù e altri racconti inattesi*, Roma, Nova Delphi, 2012, p. 20: «Italo Svevo non può certo essere inquadrato in alcun contesto letterario preesistente. La sua esperienza artistica è difficilmente accomunabile ad altre forme di romanzo; egli traghetta la narrativa dei vecchi schemi classici letterari a quelli più innovativi e rivoluzionari. Rispetto ai tre romanzi, non meno importanti sono i racconti, alcuni dei quali postumi e nei quali le tipiche scissioni sveviane coniugano ideologie apparentemente opposte: il positivismo, il marxismo, le tesi di Darwin, Nietzsche e Schopenhauer, in aggiunta a Freud». A partire dall'esplosione del "caso Svevo" (1925), i principali indirizzi della critica sveviana sono stati tre: psicoanalitico (Mario Fusco, Eduardo Saccone, Mario Lavagetto, Gabriella Còntini), marxista (Giorgio Luti, Arcangelo Leone De Castris, Sandro Maxia) e strutturalista (Marziano Guglielminetti), e in quasi un centennio di studi è senz'altro stata chiarita la collocazione storica di Svevo; ma bisogna dire – come afferma efficacemente Gino Tellini – che: «non per questo il profilo umano e letterario di Schmitz-Svevo può dirsi oggi illuminato in piena luce: rimane (come è sempre stato) enigmatico e sfuggente, proprio perché nel gioco riflesso e ambiguo del dubbio sta la forza della sua modernità» in Id., *Svevo*, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 258.

⁴ Anna Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

⁵ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967.

la seguente: più l'opera tace, più il silenzio preme con i suoi puntini di sospensione [...], più l'opera è aperta e più il lettore parla e il non finito diventa generatore di infiniti discorsi».⁶

Da questo, sia pur brevissimo, riferimento teorico emerge quanto la questione attinente al 'non finito' sia vasta e articolata, oltre che cruciale. I racconti dello Svevo tardo, in particolare quei racconti cui è possibile attribuire l'etichetta di 'non finito' – oltre a percorrere un itinerario di ricerca che traccia una traiettoria 'a spirale' nell'ambito della narrativa breve, che sembra cioè ritornare al punto di partenza in virtù del riemergere di tematiche, personaggi e attitudini creative degli scritti giovanili –, sembrano

avere indirizzato l'impegno maggiore della critica non tanto verso le ragioni di queste scelte quanto nella direzione opposta, ossia quella di cercare affannosamente le tracce di un lavoro, anche intenso, svolto da Svevo per arrivare al 'finito'. [...] Da qui è partita una corsa alla catalogazione dell'ultimo Svevo con fini addensanti.⁷

Si configura quindi come un'operazione estremamente ardua e non priva di rischi quella di racchiudere in una formula riassuntiva il taglio dell'incursione sveviana nella narrativa breve; soprattutto perché lo stato di frammentarietà in cui si presentano i materiali manoscritti e dattiloscritti pervenuti non è d'ausilio all'investigazione del ruolo affidato all'esercizio letterario da uno scrittore come Italo Svevo. Ma è pur vero che l'organizzazione testuale di queste novelle senili consente di formulare delle proposte critiche tutt'altro che azzardate intorno alla funzione narrativa svolta dalle due costruzioni diegetiche caratteristiche di questa fase di rinnovato fervore creativo: una "aperta e infinibile", come quella dell'*Avvenire* o di testi come *Proditoriamente* e *Vino generoso*, e l'altra "compiuta e finita", propria di racconti come *La madre*, *Una burla riuscita*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*.

Lo scopo della presente disamina percorre un tracciato che si dipana lungo due direttrici. Uno dei due itinerari critici si propone di provare a stabilire se lo stato di (presunta) incompiutezza che Clotilde Bertoni attribuisce alla novella nel Meridiano sia sintomatico dell'adozione di una strategia compositiva da parte dell'autore o, piuttosto, l'esito impreveduto di un'*impasse* diegetica. L'altro itinerario è volto a illuminare i nuclei tematici del *corpus* novellistico dell'ultima stagione sveviana,⁸ per troppo tempo obliata dai principali filoni di una critica intenta a vigilare con ossessiva costanza su ogni risvolto della produzione romanzesca di Svevo.

⁶ Enza Biagini, *Non finito e teorie dell'incompiutezza*, in *Non finito*, cit., p. 38.

⁷ Cfr. Angela Guidotti, *Italo Svevo e la scrittura infinita. Testi sospesi, testi conclusi, testi ripensati*, Pisa, ETS, 2019, p. 13.

⁸ Quelli che seguono sono i titoli delle dieci novelle che fanno parte del *corpus*: *Proditoriamente*; *La madre*; *L'avvenire dei ricordi*; *Una burla riuscita*; *Corto viaggio sentimentale*; *Argo e il suo padrone*; *Vino generoso*; *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*; *La morte*; *Orazio Cima*. Per le ipotesi avanzate intorno alla collocazione cronologica di ciascuna di esse, rinvio a Massimiliano Tortora, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini, 2003 e a Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 815-1296.

Marginalizzata ogni etichetta estetica e chiarito che è il protocollo discorsivo interno a ciascun racconto ad agire come veicolo narrazionale – talvolta rivelatore, almeno su un piano empirico, delle intenzioni dell'autore – è a questo che ci si affiderà nel corso della presente analisi.

2. *L' 'infinibilità' de L' avvenire dei ricordi e il meccanismo della memoria nella sequenza conclusiva della novella*

Smentita l'ipotesi, pur suggestiva, avanzata da Carlo Annoni e Giuseppe Langella, di poter leggere ne *L' avvenire dei ricordi*, *La morte e Incontro di vecchi amici* i costituenti di un unico progetto novellistico con al centro lo stesso protagonista inquadrato in epoche e momenti diversi della sua vita,⁹ ne *L' avvenire dei ricordi*, titolo non originale adoperato da Umbro Apollonio in occasione della prima pubblicazione – postuma – del racconto,¹⁰ Italo Svevo tesse attorno a due fratelli, Armando e Roberto, una trama la cui peculiare struttura sintattica rende l'andamento diegetico frantumato.

Da un presente le cui coordinate cronotopiche sono vaghe ed ellittiche, l'anziano Roberto Dents rivolge lo sguardo al passato, agli anni trascorsi in collegio, tentando con fatica di recuperare, almeno parzialmente, i fugaci frammenti che emergono dal «mare» dei ricordi, che gli appaiono oltremodo riluttanti a costituire un insieme unitario. E comprende allora che bisogna «ricercare in quel mare le poche e piccole isole emergenti e rivederle attentamente quanto era possibile per ritrovarci qualche comunicazione fra l'una e l'altra».¹¹ Questo 'esercizio di memoria' teso a scorgere e a fissare nell' *hic et nunc* quelle «poche e piccole isole emergenti» avvia il processo narrativo, e così, abbandonato un rigoroso stile ottocentesco di pura registrazione degli eventi e alterato lo scorrere lineare del tempo, sin dalla sequenza d'apertura Svevo catapulta il lettore dentro i ricordi del protagonista. Con questa novella lo scrittore triestino non intende, però, dare vita alla rappresentazione di un vertiginoso universo onirico. Nell'*Avvenire dei ricordi*, la tensione realistica dell'autore, che mai indulge all'autobiografismo di nutriti filoni della letteratura memorialistica, inchioda il lettore all'immediatezza visiva che i ricordi del protagonista suscitano, mentre iniziano gradualmente – ma non proprio nitidamente – a prendere forma: «Un paese

⁹ La proposta di lettura del «ciclo di Roberto Erlis» di Giuseppe Langella, per cui rinvio a Giuseppe Langella, *Il tempo cristallizzato: introduzione al testamento letterario di Svevo*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995, p. 61, avanzata già da Carlo Annoni in un saggio dal titolo *Tempo e racconto*, in *Capitoli sul Novecento. Critici e poeti*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, p. 133, è stata sconfessata da un dettaglio fornito dallo stesso Svevo nella porzione centrale della novella, in cui rivela che il cognome del padre di Roberto è Dents e non Erlis: «Il signor Dents era pronto nei suoi giudizi su cose e persone ma lentissimo a cambiar di parere», vd. Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 435.

¹⁰ La prima edizione del racconto è quella contenuta in Umbro Apollonio (a cura di), *Corto viaggio sentimentale ed altri racconti inediti*, Milano, Mondadori, 1949; successivamente, *L' avvenire dei ricordi* è confluita in Bruno Maier (a cura di), *Opera Omnia*, vol. III: *Racconti, saggi e pagine sparse*, Milano, Dall'Oglio, 1969.

¹¹ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 438.

lontano dall'Italia e da Trieste. Roberto ricordava meglio che il paese stesso, la crisi che ce l'aveva portato. Cioè l'enorme viaggio». ¹²

Le tre proposizioni esordiali e la prima occorrenza di due termini chiave dell'intera vicenda (il verbo "ricordare", coniugato alla terza persona singolare dell'indicativo imperfetto, e il lessema "viaggio") introducono alle dinamiche di una novella nella quale il tema del ricordo si lega a quello del viaggio coprendone l'intero arco narrativo, suddivisibile in tre succinte macrosequenze. A 'complicare' l'impianto interviene l'alternanza fra il racconto della vicenda e il commento alla stessa da parte di un narratore 'non onnisciente' ¹³ che chiosa seccamente gli snodi tematici originati dalle situazioni che i ricordi evocano, facenti tutte capo ad un unico episodio collocabile nella prima adolescenza dell'attempato protagonista.

E così, nel primo dei tre blocchi narrativi, di taglio prevalentemente descrittivo, vengono somministrate al lettore informazioni dalla natura multiforme:

Il padre che si preparava a lasciarli soli nel collegio voleva cominciare subito con l'organizza[re] la vita dei due bambini. Armando, che aveva tredici anni, avrebbe dovuto dirigere Roberto che ne aveva soli undici e mezzo. Fino ad allora certamente non era stato così e da ciò la stupefazione e il dolore di Roberto. [...] Venivano inviati in collegio proprio per domare Roberto che appena messo il naso fuori del nido s'era dimostrato troppo forte per la debole madre (forse già allora malata?) e per il padre occupato il giorno intero nel suo ufficio. Il piccolo omino aveva trovato subito delle compagnie che non facevano per lui. Il padre e la madre non sapevano che cosa egli faceva nelle lunghe ore in cui non era né a scuola né a casa. ¹⁴

Si tratta di 'notizie' che consolidano l'ipotesi dell'esistenza di una non troppo velata matrice autobiografica di un percorso memoriale che in più tratti procede non senza qualche difficoltà, con il rinvio ad un episodio ben noto della parabola esistenziale sveviana, sinteticamente riportato nel *Profilo autobiografico*: ¹⁵ l'esperienza giovanile legata al periodo di clausura nel collegio di Segnitz am Mein, che, travasata nella novella, inclina decisamente verso la rielaborazione immaginativa.

Poco significative appaiono le modifiche onomastiche operate sui due 'attori' in primo piano, dato che vi si scorge agevolmente l'identità dei due fratelli Adolfo ed Ettore Schmitz. E poi il lungo viaggio in treno e in omnibus accompagnati dai genitori, le località attraversate – Verona, il Brennero, Innsbruck, Kufstein, Würzburg –, fino all'arrivo alla stazione in cui li attende il signor Beer, il direttore del collegio, palese trasposizione letteraria di Samuel Spier, direttore del collegio di Segnitz e fra i fondatori del Partito Tedesco Socialdemocratico, di cui viene fornito un rapido ma efficace ritratto nel *Diario di Elio*. ¹⁶ E poi ancora:

¹² Ivi, p. 431.

¹³ Sul concetto di narratore «non onnisciente», di cui si può parlare in relazione all'officina dei racconti sveviani degli anni Venti, si è soffermato Massimiliano Tortora in Id., *Svevo novelliere*, cit., pp. 112-113.

¹⁴ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 431-432.

¹⁵ Ivi, pp. 797-813, alle pp. 799-800.

¹⁶ Questa la descrizione del direttore Spier fornita da Elio Schmitz, che raggiunse i fratelli maggiori al collegio due anni più tardi: «Era un uomo d'alta statura, capelli e mustacchi biondo-rossi, fisionomia aperta, occhio penetrante, fronte da pensatore. Uomo molto pacifico ma che, come venni a sapere dipoi, era a Segnitz relegato in una specie di domicilio coatto per avere in gioventù appartenuto al parlamento di Francoforte. Del resto, un professore profondo nelle sue

Egli sapeva anche in quale direzione sarebbe continuato il viaggio, verso quella vasta interminabile pianura su cui si vedeva sorgere qualche collina molto regolare come in un disegno ingenuo forse anche questo semplificato dalla memoria imperfetta che aveva lasciato crollare i dettagli, la montagna complessa, i boschi, le strade e le case. Il paesaggio doveva ancora esistere immutato.¹⁷

La descrizione paesaggistica contenuta nella citazione, prelevata come campione, non possiede dei contorni propriamente realistici: il lacunoso scenario offerto dall'evocazione delle colline si può definire 'concreto' e 'immaginario' a un tempo, laddove la dimensione della memoria, che agisce da catalizzatore, si offre quale 'terra di mezzo' in cui realismo e un accennato onirismo s'incuneano, emotivizzando il paesaggio e i suoi 'vuoti', causati dalle inesattezze cui va incontro uno sforzo mnemonico non sempre produttivo.

Abbandonarono il treno ad una piccola stazione tutta verde per piante arrampicanti. Il signor Beer, il direttore del collegio, li aspettava alla stazione. Il padre di Roberto lo salutò con grande enfasi. Il signor Beer era stato a Trieste a trovare la famiglia da cui gli provenivano due scolari. Al padre di R[oberto] egli aveva fatta l'impressione di un uomo di alto intelletto e di grande sapere. Il signor Dents era pronto nei suoi giudizi su cose e persone ma lentissimo a cambiar di parere. [...] Poi si scese per una via ripida alla cittadina sottostante [...].

Il signor Beer si fermò dinanzi all'ultima casa a sinistra. La signora Beer uscì dalla casa per incontrare i viaggiatori.¹⁸

L'incontro con il signor Beer alla stazione ferroviaria segna la transizione fra il primo e il secondo blocco narrativo, che non va esente, in misura analoga a quello che lo precede, da echi autobiografici. Svevo, tra un rapido schizzo del signor Beer e una sbrigativa liquidazione del temperamento giudicante del padre dei due ragazzini, focalizza ora l'attenzione sull'arrivo in collegio della famigliola e sulle astuzie escogitate dal direttore per favorire una placida separazione dei due fanciulli dai genitori, introducendo un motivo tipico del romanzo di formazione: la scoperta dell'*eros*, attraverso la figura della moglie del signor Beer, «una bella signora elegante, alta, bruna, dai grandi occhi espressivi»,¹⁹ rimodellata da una memoria capace soltanto di sottrarre all'oblio brevissimi frammenti di un passato che si rivela impossibile da ricomporre in un armonioso mosaico. E, del resto, quello delle opere sveviane è spesso «ricordo come fotografia, come foglio d'album».²⁰

Il signor Beer dimostrò quel giorno la sua abilità politica. Dopo il pranzo padre e madre si divisero dai due fanciulli, la madre in diretto pianto così che il padre era più occupato a incuorarla che a congedarsi dai figliuoli. I due fanciulli diedero anche segno di un'emozione grande e allora intervenne il signor Beer che parlò col padre. Questi annuì fortemente come a proposta che confaccia e subito spiegò ai fanciulli che se si

materie e uomo pratico fino alle midolla», in *Diario di Elio Schmitz*, in *Lettere a Italo Svevo. Diario di Elio Schmitz*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 206.

¹⁷ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 432.

¹⁸ Ivi, pp. 435-437.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 553.

fossero mossi subito avrebbero potuto arrivare in luogo donde avrebbero avuto l'opportunità di rivedere per l'ultima volta i genitori.

E così i due fanciulli tenendosi per mano seguirono il signor Beer nel suo eterno palandrone. Abbandonavano i genitori ma subito s'apprestavano a raggiungerli ancora una volta.²¹

Infine, il terzo segmento narrativo, coincidente con il resoconto – confuso e frammentario – dell'accidentato itinerario che Armando e Roberto percorrono, guidati dall'astuto signor Beer, nel tentativo di raggiungere i genitori per un ulteriore 'ultimo saluto', racchiude in sé l'emblematica scena 'conclusiva' della vicenda, che 'arresta' la narrazione incoraggiando commenti esegetici che muovono in direzione freudiana:

E così arrivarono di nuovo alla casina da cui erano partiti. Il cuore di Roberto batteva. Accorato Armando ebbe subito gli occhi pieni di lacrime ma pareva già avviato alla rassegnazione e si fermò alla porta. Invece Roberto che subito intese come Armando interpretava la truffa ch'era stata fatta loro, prima che alcuno potesse trattenerlo si mise a correre su per le scale. Dove andò? Nella stanza da pranzo dove avevano poco prima preso congedo dai genitori o in una stanza da letto dove i genitori avevano dormito?²²

Secondo una prospettiva critica da tempo stabilmente in uso nella vulgata, l'evocazione del letto dei genitori contenuta nel doppio interrogativo che sospende la storia rinvierebbe all'immagine della cosiddetta «scena primaria», cioè la visione di un coito fra il padre e la madre, analizzata da Freud a partire dall'esperienza del trattamento di un caso clinico, i cui appunti sono confluiti in un saggio del 1918 intitolato *L'uomo dei lupi*.²³ Appare certamente curioso che proprio su questa «allusione alla sessualità implicita»²⁴ gli ingranaggi della macchina testuale cessino di funzionare. Si potrebbe ipotizzare che proprio su un'apertura – in questo caso l'apertura ad un'ulteriore prospettiva ermeneutica – Svevo abbia deciso di 'chiudere' la narrazione, quasi che questo inconsueto e, in fondo, fugace riferimento più o meno esplicito alle teorie psicoanalitiche sia stato il frutto della resistenza opposta ad una tentazione avvertita tanto forte quanto azzardata, sia per la struttura dell'intreccio, di per sé debole e non propriamente lineare, che per le possibili implicazioni di natura introspettiva direttamente legate alla persona di Ettore Schmitz. Bisogna dire che i riferimenti alle teorie psicoanalitiche disseminati nell'opera di Svevo, sicuramente innegabili, rivelano una certa autonomia dialettica rispetto all'architettura ideologica

²¹ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 438-439.

²² Ivi, p. 440.

²³ Freud definisce la 'fantasia primaria' come un momento rappresentativo della storia infantile. Secondo lo psicanalista austriaco, essa opera una rielaborazione del ricordo reale dell'esperienza vissuta che finisce col sostituire i reali soggetti dell'amplesso con quelli della fantasia inconscia dell'infante. Il caso di Sergej Pankejev, "l'uomo dei lupi", in cura da Freud dal 1910 al 1914, costituì l'occasione per un'approfondita analisi di questo tipo di fantasia. Il trattamento clinico si basò sullo studio di un sogno che il paziente riferì di aver avuto appena prima di compiere quattro anni. Per i dettagli sul contenuto del sogno e sulla terapia intrapresa dal medico austriaco, rinvio alla lettura di Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 524-528 e di Id., *L'uomo dei lupi. Dalla storia di una nevrosi infantile*, introduzione di Mario Lavagetto, note e apparati di Anna Buia, traduzione di Giovanna Agabio, ET Saggi, Torino, Einaudi, 2014.

²⁴ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 1145.

freudiana;²⁵ e del resto, un dato non secondario che è bene non tralasciare è l’atteggiamento di bruciante ironia di Ettore Schmitz nei confronti delle metodiche di Freud, che alimenterà il divertito e pungente distacco di Zeno/Svevo dalla terapia psicoanalitica.²⁶

Il possibile stato di incompiutezza in cui si presenta il racconto è ancora oggi al centro di un dibattito nel quale interagiscono punti di vista schierati su fronti opposti. Nell’ambito di questa polifonia di opinioni e ricostruzioni di natura congetturale, coesistono anche idee tra loro contrastanti, senza che nessuna di esse abbia la forza di porsi in una posizione di supremazia rispetto ad un’altra. Clotilde Bertoni attribuisce la sospensione del racconto a motivazioni di matrice ‘accidentale’, ponendo l’accento sulla tendenza sveviana «a lasciare capricciosamente in tronco i propri scritti».²⁷

Un’osservazione di questo tipo suscita qualche perplessità. In primo luogo, l’avverbio «capricciosamente» adoperato da Bertoni – certamente da intendere non in senso letterale – non sembra tener conto dell’esistenza di un vasto spettro di scenari plausibili in grado di spiegare le ragioni sottese all’abbandono da parte dello scrittore di un dato cantiere. Interessante e certo fruttuoso, a questo proposito, sarebbe indagare le motivazioni di questi abbandoni, che attraversano la produzione novellistica sveviana posteriore alla *Coscienza*, e non solo. Secondariamente, incompatibile con la tendenza al ‘capriccio’ dell’incompiutezza rilevata dalla studiosa appare una riflessione calviniana che ben si attaglia, invece, alla vena creativa di Italo Svevo:

²⁵ Vale la pena di sottolineare che Freud non fu certo l’unico riferimento di Svevo in materia di psicoanalisi. Erano molti gli autori ‘psicoanalitici’ che affollavano la biblioteca personale dello scrittore, purtroppo andata distrutta durante la Seconda guerra mondiale. Per informazioni dettagliate sulla biblioteca di Svevo rimando alla meritoria catalogazione dei suoi reperti compiuta in Simone Volpato, Riccardo Cepach, *Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, a cura di Massimo Gatta, Macerata, Biblohaus, 2013. Intorno alle probabili letture sveviane in materia di filosofia dell’esistenza e di scienze della psiche rinvio al volume di Mario Sechi, *Una saggezza selvaggia. Italo Svevo e la cultura europea nel vortice della Krisis*, Roma, Carocci editore, 2016. Nel tentativo di fornire in questa sede (senza pretese di esaustività) una ricostruzione dei percorsi bibliografici seguiti da Svevo in seno all’edificazione dei suoi tre romanzi, segnalo il pregevole volume di Silvia Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, in cui l’autrice presenta un lavoro di ricerca che abbraccia trasversalmente varie discipline, esplorando le forme del “non conscio” tra Otto e Novecento. Questo lavoro si rivela di grande interesse perché, come Contarini dichiara in prima persona nella *Premessa*, «l’obiettivo principale è dedicato al rapporto tra interdiscorsività, intertestualità e scrittura, e al dialogo inquieto che Svevo intrattiene con il paradigma medico e letterario della Salpêtrière, preludio in qualche modo necessario all’incontro dialettico con Freud». Con specifico riferimento alle letture sveviane che sostengono l’impalcatura de *La coscienza di Zeno* e di alcuni racconti della stagione creativa inaugurata da *Proditoriamente*, cito, al termine di questa breve rassegna bibliografica, Giovanni Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due “biblioteche”*, Milano, Bompiani, 1994; Id., *Svevo, Zeno e oltre. Saggi*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2016, e, fra i contributi più recenti, il paragrafo 3.3, intitolato «Bibliotechina psicoanalitica», dell’interessante saggio di Claudio Gigante, *La coscienza di Zeno*, in *Svevo*, a cura di Claudio Gigante, Massimiliano Tortora, Roma, Carocci editore, 2021, pp. 63-91, alle pp. 69-71.

²⁶ Ragioni riscontrabili nella biografia sveviana costituiscono la premessa al peculiare atteggiamento di Zeno nei confronti della psicoanalisi: Bruno Veneziani, fratello minore della moglie Livia, gravemente affetto da nevrosi, era stato infatti sottoposto a delle cure tanto dispendiose quanto vane e deleterie proprio da Freud. In quest’ottica, non stupisce un appunto sveviano di questo genere: «Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati. Un mio congiunto uscì dalla cura durata per vari anni addirittura distrutto», contenuto in una *Lettera* a Valerio Jahier, 10 dicembre 1927, in Italo Svevo, *Epistolario*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall’Oglio, 1966, pp. 857-858.

²⁷ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 1145.

Il problema di non finire una storia è questo. Comunque essa finisca, qualunque sia il momento in cui decidiamo che la storia può considerarsi finita, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del raccontare, che quello che conta [...] è ciò che è avvenuto prima: è il senso che acquista quel segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità del raccontabile.²⁸

Sulla scorta delle considerazioni calviniane appena riportate e con l'ausilio di materiale extra-letterario valido per la ricostruzione del contesto compositivo – come le corrispondenze epistolari dello scrittore, la biografia curata dalla moglie Livia Veneziani e lo stesso *Profilo autobiografico* – è possibile supporre che lo stato di incompiutezza che si configura come comune denominatore per discreta parte della produzione sveviana, non sia da imputare a una programmatica 'tendenza operativa' dello scrittore; ma che si possa piuttosto motivare con l'apertura di nuovi 'cantieri', precarietà diegetiche o difetti d'ispirazione, quando non con la considerazione, autoriale, che una novella possa dirsi 'conclusa' se non altro come esperienza creativa.

Provando a inquadrare la situazione da più angolazioni, ad esempio osservando l'organizzazione del racconto sul piano linguistico, si può certamente concludere che avrebbe necessitato di ulteriori aggiustamenti stilistici, anche in forza delle numerose correzioni stratificate che ne caratterizzano la stesura, come testimoniano le carte manoscritte e dattiloscritte conservate oggi presso il Museo Sveviano di Trieste. Tuttavia, analizzando il passo finale della novella sotto il profilo sintattico, sarebbe un'evidente forzatura parlare di 'inconcludenza', dato che il duplice interrogativo che pone un argine al proseguimento della narrazione si presenta come un'unità semanticamente 'stabile'. Insomma, nonostante una «prosa che si inceppa e si contraddice», spesso confondendosi «in un accumulo di segmenti interrotti e scartati»,²⁹ in questo frammento ogni elemento figura al proprio posto, e non vi è nulla che rimanga in sospeso o che possa avvalorare eventuali sospetti sulla mancata chiusura del racconto.

Questa conclusione trova un ulteriore 'puntello' se si focalizza l'esile dettato narrativo dell'*Avvenire* da una prospettiva narratologica: da tale osservatorio, risulta possibile congetturare³⁰ che la forsennata corsa del giovane Roberto alla ricerca dei genitori, motivata dal senso di frustrazione originato dalla «truffa» che il ragazzo avverte concertata a danno proprio e del fratello dal direttore, chiuda effettivamente la narrazione impedendone ulteriori sviluppi, anche nel caso in cui abbiano origine da linee narrative secondarie.³¹ Quando la memoria – perno attorno al quale ruota

²⁸ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Milano, Mondadori, 1993, p. 748.

²⁹ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 1186.

³⁰ Anche altri studiosi hanno espresso un parere in favore della compiutezza della novella, in proposito rinvio a Massimiliano Tortora, *Svevo novelliere*, cit., pp. 53-54 e ad Angela Guidotti, *Italo Svevo e la scrittura infinita*, cit., p. 65.

³¹ Nell'ipotesi in cui Svevo avesse sviluppato una o più linee narrative secondarie, ad esempio con l'inserimento di una digressione atta a fornire maggiori dettagli sul matrimonio dei coniugi Dents o, ancora, attraverso l'introduzione di una più approfondita analisi del temperamento dei due fanciulli o dell'attrazione del giovane protagonista per la moglie del

l'intera vicenda – tradisce la sua inadeguatezza nel mettere a fuoco gli avvenimenti, significa che il suo lavoro è giunto al termine e, dunque, che anche la novella può e deve chiudersi su quel punto, vale a dire – nel caso specifico – nel momento che sancisce la separazione dei due ragazzini dai genitori. In quest'ottica, va da sé che il racconto sarebbe da considerarsi compiuto o 'infinibile', se non altro per l'adesione di cui Svevo fa mostra nei confronti delle regole tradizionali del codice narrativo, avendo peraltro ampiamente dimostrato che «l'avvenire dei ricordi» può benissimo assumere un valore dominante ed essere assunto a cuore palpitante dell'intera vicenda, capace di dilatare e spostare all'infinito la linea diegetica strutturante la sequenza conclusiva.

Certo è che la mancanza di coordinate di riferimento che non siano immancabilmente congetturali, l'assenza d'una silloge curata in prima persona dall'autore, che rende quello della stagione novellistica un capitolo d'indagine filologica particolarmente problematico e tutt'oggi dibattuto, e la frequente precarietà dell'assetto testuale che di molti racconti costituisce il 'marchio di fabbrica', impediscono alla novella presa in esame, come a tantissime altre del *corpus* sveviano – tardo come giovanile – di confluire in un'edizione unanimemente condivisibile.

3. «Largo e inconclusivo come la vita»: i nuclei tematici del tardo corpus novellistico sveviano

Se è indubbio che i racconti di Svevo appaiono legati da salde relazioni tematiche e formali alla produzione maggiore – coincidente con i tre romanzi – è indubbia anche la necessità di smontare una vulgata critica che, in un'ottica riduzionistica e con eccessi di semplificazione, ha per troppo tempo scorto nelle novelle unicamente delle appendici della produzione romanzesca o avantesti privi di autonomia che preludono al quarto romanzo mai portato a compimento.

Attraverso un itinerario compositivo originale, Svevo rimedita su temi e personaggi del suo consolidato repertorio, facendo dei racconti della sua ultima stagione creativa, inaugurata da *Proditoriamente*,³² degli *specimina* in grado di offrire al lettore uno spaccato trasfigurato ma puntuale della quotidianità borghese e dei suoi codici etici e comportamentali, popolando un universo autonomo al confronto con quello degli altri organismi testuali della sua produzione precedente, ma ad essi legato da uno stretto legame di interdipendenza.

Dopo l'inatteso successo de *La coscienza di Zeno*, Svevo rimane fedele a sé stesso e alle istanze che lo hanno ispirato nei decenni precedenti, come dimostra

signor Beer, non avrebbe comunque 'lavorato' in direzione di una chiusura narrativa in senso canonico. Interventi di questo tipo avrebbero certamente ampliato la novella, infarcendola di particolari, senza tuttavia determinare, nella sequenza finale, un sostanziale cambiamento di scenario. Tale prospettiva corrobora peraltro la tesi che a spingere in avanti la diegesi (e poi di fatto ad arrestarla) sia proprio il 'lavoro della memoria'.

³² La tarda stagione novellistica sveviana si apre con l'avvenuta stesura del racconto *Proditoriamente*, collocabile con un certo grado di certezza al «26 giugno 1923», come riporta l'interpolazione contenente una linea narrativa basilare per la coesione dell'intera vicenda.

efficacemente lo schema diegetico del suo ultimo ‘racconto’³³ – incompiuto – *Orazio Cima*, che ripropone la medesima struttura narrativa del triangolo amoroso messo in campo nel racconto esordiale, *Una lotta* (1888). Nelle novelle del quinquennio 1923-1928, lo scrittore triestino sviluppa una proficua dialettica tra i motivi della salute e della malattia, della giovinezza e della senilità,³⁴ al cui fondo si annida una febbrile ansia tesa al soddisfacimento del desiderio, spesso per il tramite onirico. Accanto a questi motivi ricompaiono anche quelli dell’eros e dell’inefficienza (*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Proditoriamente*), cui si aggregano quelli del sogno (*Corto viaggio sentimentale*, *Vino generoso*), della scrittura (*Una burla riuscita*), della memoria e della distorsione della memoria – come si è visto nel corso della presente analisi – assumendo una centralità inedita rispetto a quella che rivestiva nella stagione narrativa che precede la stesura della *Coscienza*.

Nella tarda produzione novellistica – efficace sintesi tematica e persuasivo compendio dell’attitudine creativa del suo autore – si ha l’impressione che Svevo lasci ‘essere’ i suoi personaggi semplicemente quel che sono, senza tentare di orientare i passi del fruitore nell’accidentato terreno dell’interpretazione, perché in fin dei conti il lettore detiene gli strumenti critici che gli consentono di scorgere i molteplici livelli di significato che strutturano le trame di questi testi. Così come avviene nella produzione maggiore, con la sua vocazione antiretorica Svevo mette di fronte al lettore i personaggi così come sono nati dalla sua ‘penna’, dando l’idea di dividerne il sistema di valori, ma soltanto in apparenza: questo si evince con estrema facilità se si guarda al modo in cui amarezze di ogni sorta turbano le loro grigie e monotematiche esistenze, costringendo queste ‘maschere’ dilaniate da sensi di colpa e corrosive ambivalenze a dolorosissime prese di coscienza, sullo sfondo del «rovente spettacolo della realtà».³⁵ Allo stesso modo, l’autore non rinuncia a fare indossare alle sue creature gli abiti dell’ambiguità che sono propri a molti di loro (si pensi a Emilio Brentani del romanzo *Senilità* e a Zeno, abili ingannatori persino di sé stessi, o a Mario Samigli di *Una burla riuscita*, a Giacomo Aghios di *Corto viaggio sentimentale*, o, ancora, all’anziano protagonista de *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*).

Svevo plasma e rimodula con rinnovata energia la materia delle sue abituali ‘ossessioni’, dando vita a delle novelle i cui esiti spesso sardonici rivelano la capacità di smascherare inganni, autoinganni, ipocrisie, dissonanze e paradossi dell’esistenza, sfilando, ancora una volta, con sagace ironia la maschera al perbenismo di una tronfia borghesia industriale e impiegatizia. Questo avviene nonostante l’architettura

³³ La natura di questo esile pezzo, palesemente incompiuto e dal titolo non autografo, è piuttosto ibrida: potrebbe trattarsi di un racconto autonomo (e in quanto tale è assunto nelle pagine del mio studio) come di un organismo che Svevo aveva espunto dalla costellazione testuale costituita dai due romanzi di Zeno, *La coscienza* e le *Continuazioni*; non si può tuttavia escludere che l’autore avesse intenzione, al contrario, di includerlo nella costellazione appena menzionata. Per approfondire la questione rimando a Clotilde Bertoni, *Note*, in Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 1277-1286.

³⁴ Cfr. Mario Sechi, *Una saggezza selvaggia*, cit., pp. 99-126.

³⁵ Mario Lunetta, *Invito alla lettura di Svevo*, Milano, Mursia, 1990, p. 119.

diegetica mostri spesso chiari segni di frantumazione, riscritture continue o rechi tracce di incompiutezza, che rendono quella sveviana davvero un' "opera aperta", in fondo: «Svevo è negato alla pagina come genere e il non finito per lui è categoria inesistente: Svevo è uno scrittore sempre aperto: ci accompagna e guida fino ad un certo punto ma non ci dà mai l'impressione di aver detto tutto: è largo e inconclusivo come la vita». ³⁶ Così ha suggestivamente chiosato Montale a proposito delle tracce di 'non finito' ravvisabili nell'universo di Italo Svevo che, da un'angolatura fruttuosamente originale, apre – assieme a Virginia Woolf, James Joyce, Federigo Tozzi e Luigi Pirandello, per citare alcuni tra gli esponenti più rappresentativi – le porte del modernismo europeo.

³⁶ Eugenio Montale – Italo Svevo, *Lettere. Con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato, 1966, p. 138.

Gian Paolo Renello

Il Labirinto «à rebours» di Emilio Villa

L'ipotesi di questo lavoro è che la prima pagina del Labirinto di Emilio Villa *à rebours* contenga uno scherzoso enigma e contemporaneamente offra al lettore gli strumenti per risolverlo.

The hypothesis of this work is that the first page of Emilio Villa's Labyrinth à rebours contains a joking enigma which at the same time offers the reader the tools to solve it.

Labirinto à rebours

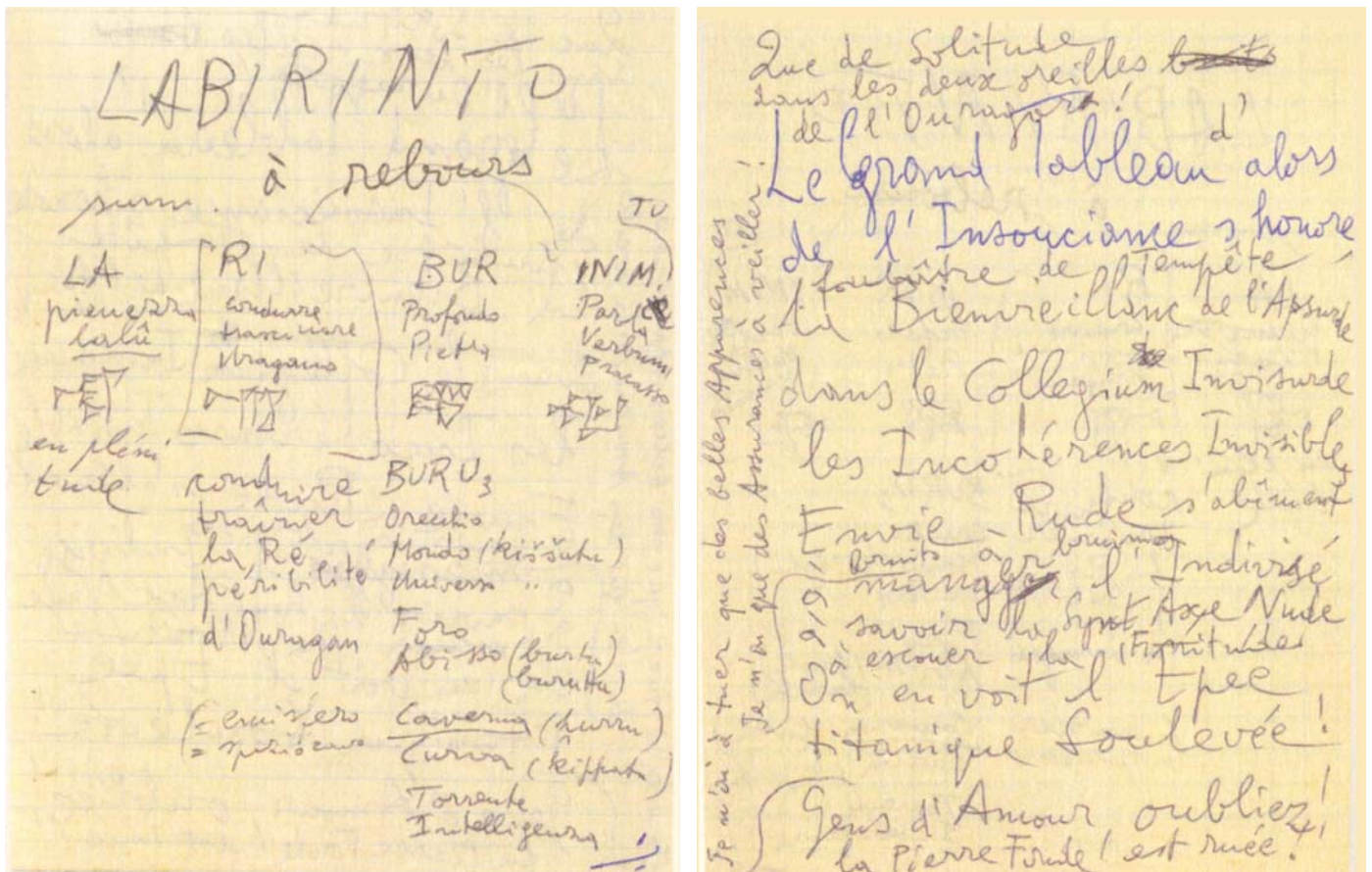






Fig. 1

Recto

Verso

L A B I R I N T O

<p>sum</p> <p>LA</p> <p>pienezza</p> <p><u>lalû</u></p>  <p>En plénitude,</p>	<p>à rebours</p> <p>RI</p> <p>condurre</p> <p>trascinare</p> <p>uragano</p>  <p>conduire</p> <p>traîner</p> <p>la Ré</p> <p>péribilité</p> <p>d'Ouragan</p> <p>(= emisfero</p> <p>(= spazio cavo</p>	<p>BUR</p> <p>Profondo</p> <p>Pietra</p>  <p>BURU₃</p> <p>Orecchio</p> <p>Mondo (<i>kiššutu</i>)</p> <p>Universo "</p> <p>Foro</p> <p>Abisso (<i>burtu</i>)</p> <p>(<i>buruttu</i>)</p> <p>Caverna_ (<i>hurru</i>)*</p> <p>Curva (<i>kippatu</i>)</p> <p>Torrente</p> <p>Intelligenza</p> <p>%</p>	<p>TU</p> <p>INIM</p> <p>Parola</p> <p>Verbum</p> <p>Fracasso</p> 
--	---	--	---

Que de Solitude
 dans les deux oreilles
 de l'Ouragan!
 Le Grand Tableau d'alors
 de l'Insouciance s'honore
 foulâtre de tempête
 la Bienveillanc¹ de l'Apsurde
 dans le Collegium Invisurde
 les Incohérences Invisibles
 Envie – Rude s'abîment
 bruits à bruines
 Je n'ai que des Assurance à veiller!
 à manger l'Indivisé
 à savoir la Synt Axe Nude
 à escouer la Finitude.
 On en voit l'Épée
 titanique Soulevée!
 Je n'ai à tuer que des belles Apparences!
 Gens d'Amour oubliez!
 La Pierre Fonde est ruée!

Tab. 1

1. La struttura del testo

Il *Labirinto à rebours* qui riprodotto (Fig. 1) e trascritto (Tab. 1) è stato pubblicato per la prima volta da Aldo Tagliaferri, primo di una serie di 12 che costituiscono l'apparato iconografico posto a chiusa e completamento dell'importante pubblicazione da lui dedicata a uno dei mitologemi più compulsivamente trattati da Emilio Villa.² Esso è costituito da due facciate, sulla prima delle quali il poeta lombardo propone una possibile etimologia del termine. La struttura è così articolata: sotto il titolo *LABIRINTO* si trova la locuzione francese «à rebours» preceduta da «sum.», abbreviazione per 'sumero' o 'sumerico'. Nella riga successiva sono scritti una serie di morfemi sumero-accadici che nell'insieme dovrebbero corrispondere alla

¹ Così nel testo.

² Cfr. Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, Milano, Edizioni del Verri, 2013, pp. 47-48. Il testo, senza le immagini, è stato ripubblicato in Id., *Presentimenti di un mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, a cura di e con introduzione di Gian Paolo Renello, Ancona, Argolibri, 2022, pp. 141-170, da cui si cita. Per le immagini dei labirinti sono ricorso, oltre al lavoro di Aldo Tagliaferri secondo l'edizione milanese del 2013, a Gabriella Cinti, *All'origine del divenire: il labirinto dei Labirinti di Emilio Villa*, Milano-Udine, Mimesis, 2021. Sui problemi legati all'apparato iconografico di quest'ultima pubblicazione si veda tuttavia la mia recensione in «Oblio», XII, 45, pp. 348-352. Le immagini dei due repertori iconografici sono state siglate, per distinguerle, con la lettera iniziale del cognome dell'autore seguita dal numero del labirinto dell'edizione da lui curata, eventualmente seguite dal numero di pagina fra parentesi. Nel caso del presente labirinto, pubblicato da entrambi gli editori, le sigle sono T1(47) e C3 (246).

parola del titolo. I morfemi sono cinque ma di questi solo sotto i primi quattro viene disegnato il corrispondente logogramma accadico, così come solo per i primi quattro, incolonnati sotto i logogrammi, vengono forniti uno o più significati per ciascun simbolo grafico, alcuni accompagnati dai corrispondenti termini accadici fra parentesi – resi in corsivo nella trascrizione in Tab. 1 per maggiore chiarezza.³ Il quinto morfema, «TU», appare aggiunto *in extremis*, quasi fosse stato dimenticato, sul bordo destro del foglio un poco sopra e a destra del morfema precedente, «INIM». La seconda facciata presenta invece un testo ‘lineare’ che, a parte qualche termine dubbio, non dà adito a particolari problemi di lettura; le due righe scritte sul lato sinistro della pagina, ortogonalmente ad esso corrispondono ad altrettante righe da inserire nel breve componimento seguendo le linee che, partendo da esse, ne indicano la collocazione. Per gli scopi del presente lavoro ci concentreremo essenzialmente sul *recto* del foglio perché a nostro giudizio esso racchiude un enigma che Villa stesso ha volutamente e in forma ludica inserito nel testo.

2. Etimologie, paraetimologie

Al tema del labirinto quale elemento fondante della propria poetica Villa ha dedicato numerosissimi testi, pervenutici, a volte fortunosamente, scritti su biglietti volanti, su cartoncini di mostre, su fogli sparsi o altri supporti in genere facilmente deperibili, ora come appunti ora come testi in sé conclusi. Si tratta di un materiale composito non ancora sistematizzato e organicamente raccolto, a tutt’oggi in buona parte inedito. Ciò che si può dire dei labirinti attualmente noti è che tutti, come caratteristica comune, presentano un titolo quasi sempre in stampatello,⁴ cui spesso segue una ricostruzione etimologica non necessariamente con pretese di scientificità e a volte anzi con chiari intenti ludici o fantastici; tali ricostruzioni, etimologiche o paraetimologiche, utilizzano, oltre all’italiano, varie lingue fra cui francese, latino, greco o accadico o altre lingue semitiche fra le quali si trova anche un esempio di ideogrammi egiziani. L’utilizzo di tale vasto repertorio linguistico permette all’autore di giocare in tutta evidenza sugli accostamenti fonetici che legano la lingua di provenienza e quella di arrivo. Villa, naturalmente, aveva ben presente il dibattito sull’origine del termine labirinto, e ne ha descritto sinteticamente il percorso, questo sì su basi scientifiche, in due paginette manoscritte, pubblicate da Aldo Tagliaferri, nelle quali accenna a una possibile origine micenea e semitica del termine:

³ Per i logogrammi sono stati consultati i seguenti lessici e repertori: René Labat, Florence Malbran-Labat, *Manuel d'épigraphie akkadienne*, Paris, Geuthner, 2002; Lucien-Jean Bord, Remo Mugnaioni, *L'écriture cunéiforme. Syllabaire sumérien, babylonien, assyrien*, Paris, Paul Geuthner, 2002; Rykle Borger, *Mesopotamisches Zeichenlexikon*, Münster, Ugarit-Verlag, 2004; Catherine Mittermayer, Pascal Attinger, *Altbabylonische Zeichenliste Der sumerisch-literarischen Texte*, Fribourg, Academic Press, 2006. Per i termini in corsivo il riferimento è *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago* (CAD), Chicago, Oriental Institute, 1956-2010. Qui si sono consultati i volumi 6 e 8 alle relative voci.

⁴ Il solo labirinto pubblicato il cui titolo sia in minuscolo, ma sottolineato, è C11 (328).

La voce dapurito - / labyrinth- va fatta risalire a una rete di sviluppi e di alternanze di un tema divergente per due traiettorie (da ricostruire pazientemente) a partire forse dalle molte città di tipo agglomerato spontaneo o di ordito urbano, dai ‘villaggi’ preistorici dell’Anatolia sud-ovest. Il nucleo tematico è alternante in

a) *dpr / dpl*

b) *lbr / lbl*

Da a) abbiamo, come residuati paleomediterranei, di provenienza anatolico-eggea, il miceneo dapuri-to – e l’italico-romano templum; deve anche essere alleghabile il greco témeno – inoltre il semitico (mesopotamico e siro-palestinese) d b r.⁵

Anche alla luce dell’appunto villiano, con particolare riferimento al triconsonantismo del nucleo tematico individuato, la sequenza dei morfemi accadici che dovrebbe originare il termine labirinto desta a una prima lettura qualche perplessità. Ciò che appare strano infatti è la disposizione curiosamente invertita del secondo e terzo morfema (e dei relativi logogrammi), RI BUR, per cui la sequenza «LA-RI-BUR-INIM-TU» non pare poter ragionevolmente produrre la derivazione attesa. Tale inversione non si ritrova, in effetti, in altri esempi villiani a noi noti di ricostruzione del termine sorgente. Senza addentrarci nelle rutilanti e immaginifiche paraetimologie presentate in T3,⁶ basterà mostrare qui alcuni esempi: in T5,⁷ (C9)⁸ si legge *dapurito*, aggiunto con altro inchiostro, probabilmente dopo la stesura del testo;⁹ in T6 dà la forma «dapuro-»; T9¹⁰ (C4)¹¹ presenta di nuovo il miceneo «dapuroto», cui accosta l’accadico «dupranu», collegato al latino «juniper»; (C24)¹² propone due forme: λαβή

⁵ Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti...*, in Id., *Presentimenti*, cit., p. 145. Una ulteriore accurata ricostruzione del termine si trova anche in C6, p. 290. Per ulteriori indagini sull’etimo «labirinto», è estremamente utile la consultazione di Francesco Aspesi, *Archeonimi del labirinto e della ninfa*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2011, I, pp. 11-62.

⁶ Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti*, cit., p. 51

⁷ Ivi, p. 55 e si veda anche, più sotto, la nota 9. Per questo, come per tutti gli altri labirinti, si intende che verrà preso esclusivamente in considerazione, salvo diverso avviso, il *recto* del foglio, perché è quello sul quale di norma Villa scrive le varie possibilità etimologiche del termine.

⁸ Gabriella Cinti, *All’origine del divenire*, cit., p. 306.

⁹ A sinistra e in corrispondenza del termine di origine micenea si trova, scritta dall’autore su due linee, l’espressione ittita «dankuis daganzipas», col valore di ‘dark earth’ (Jaan. Puhvel, *Darkness in Hittite*, in «Historische Sprachforschung / Historical Linguistics», 117, 2, 2004, pp. 194-196), resa da Villa, anche in questo caso su due righe, come «terra buia». La locuzione, utilizzata per indicare il mondo infero, cfr. ad es. Emilia Masson, *Le Combat pour l’immortalité: Héritage indo-européen dans la mythologie anatolienne*, Paris, P.U.F, 1991, pp. 188-190, è confermata da altri termini ittiti presenti nel testo («tekan», «kattera utne», quest’ultimo col significato esplicito di terra –«utne» – di sotto –«kattera» – cfr. greco κατά). Cinti, p. 308, riconosce che *daganzipas* significa esclusivamente ‘terra’, tuttavia, per un’erronea lettura del testo, ritiene che Villa attribuisca a questo solo termine il significato di ‘terra buia’, non accorgendosi che tale traduzione è preceduta da una parentesi graffa aperta a sinistra che lega fra loro *dankuis* (‘buio’) e *daganzipas*. Ancorché non strettamente legato al presente lavoro, vale la pena notare che immediatamente sopra la voce «dapurito», quindi a destra e in corrispondenza con «dankuis», scritto con il medesimo inchiostro, si trova il termine miceneo non attestato «*dampuir» da cui esso deriverebbe. Questo, nella forma *da[m]pur-è presente anche in C6, segnalato da Villa come voce mediterranea, cui fa corrispondere incolonnati i termini «templu-», in quanto voce italica e, curiosamente, «?[θεμέλ-», come voce greca, nel quale la formula dubitativa potrebbe essere dovuta al fatto che il significato di ‘fondazione’ cui esso rimanda si discosta dal senso di spazio circoscritto o separato, insito nella soprastante voce latina, che gli studiosi collegano, infatti, al termine greco τέμενος, da τέμνω, ‘tagliare’. Per quest’ultima e per «θεμέλ-» rimando a Robert S. P. Beekes, Lucien van Beek, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston, Brill, 2010, rispettivamente vol. II, pp. 1464-1465 e vol. I, p. 538, s. v. θέμεθα.

¹⁰ Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti*, cit., p. 63

¹¹ Gabriella Cinti, *All’origine del divenire*, cit., p. 266.

¹² Ivi, p. 444.

βορυνθου, che Villa rende come «cattura del toro selvatico» e, qualche riga più sotto λαβροπόδης, «dai piedi impetuosi». In C25 è presente λαβου ρηκτός (popolo (λα) bue (βου) che strazia → popolo che squarta il bue),¹³ mentre C29 e C30 recano «liber intus».¹⁴ Al di là delle etimologie ‘immaginarie’, su cui torneremo, gli esempi addotti confermano, in accordo con l’appunto sul triconsonantismo citato poco sopra, che dopo la prima delle tre consonanti che formano il nucleo di base del termine si ha di norma un gruppo biconsonantico-sillabico, il cui modello, schematizzabile come [bp]rv e, in un caso, [bp]vr,¹⁵ risulta centrale nella ricostruzione del termine d’origine.¹⁶ La sequenza LA-RI-BUR-INIM-TU, insomma, non corrisponde allo schema da cui derivare «labirinto» e ancor meno rispetta lo schema villiano di cui sopra.

3. *L’enigma*

Per cercare di trovare una risposta a tale apparente incongruità converrà rifarsi a una più accurata ricognizione dell’immagine della prima facciata del foglio. Innanzitutto la locuzione «à rebours» non è esattamente posizionata sotto il titolo; essa occupa piuttosto poco più della sua metà destra; sulla stessa linea, alla sua sinistra, si trova invece l’abbreviazione «sum.» che può indicare sia che il termine “labirinto” è di origine accadica sia, come ritengo più probabile, che i morfemi della linea sottostante appartengono a quella lingua; è anche naturalmente possibile che valgano contemporaneamente entrambe le ipotesi. Analogamente la locuzione francese potrebbe essere interpretata come sottotitolo del labirinto villiano, ma altrettanto bene potrebbe invece rivelare una caratteristica di una parte della sequenza sillabica, vale a dire quella che si riferisce al secondo e al terzo morfema, sui quali è precisamente posizionata; anche in questo caso possono essere accettate contemporaneamente entrambe le possibilità. Ciò che contribuisce a rafforzare l’idea di un riferimento esclusivo ai due morfemi è però la freccia arcuata e orientata sopra di essi che allo stesso tempo taglia circa a metà la soprastante locuzione francese; essa parte infatti dal secondo, RI, e ricade dopo BUR, il terzo, come a voler indicare che la posizione del primo non è corretta e che deve essere spostato più avanti, nel punto indicato. Un’ulteriore conferma a questa ipotesi viene, a mio giudizio, proprio dal significato di *à rebours*. Se la traduzione italiana più frequente è di solito «controcorrente», la locuzione può altrettanto validamente essere tradotta ‘in senso contrario’ o, ancor

¹³ Ivi, pp. 280 e 448.

¹⁴ Ivi, pp. 478 e 480.

¹⁵ Ho usato il *pattern* [bp](?<=[bp])r[aeiuo]?|[bp](?<=[bp])[aeiuo]r costruito tramite *regular expression*. Tale modello rintraccia i gruppi ‘per’, ‘bur’, ‘pra’, in parole quali, juniper, laburynthos, o dupranu. Quest’ultima parola appare anche come *da-pa-ra-nu* (cfr. CAD, 3, s.v.) rispondente al secondo *pattern* e deriva dal tema quadriconsonantico, dprn, forse estensione del tema dpr indicato da Villa.

¹⁶ Non costituisce eccezione la ricostruzione «lar per intus» nel quale il gruppo sillabico ‘per’ rispetta esattamente le annotazioni villiane. Anche la forma «RA BI IL₂ IM DU₈ A» non viola la norma a causa dell’intercambiabilità delle liquide r/l già osservata.

meglio, ‘in ordine inverso’, con allusione, nel caso specifico, alle posizioni occupate dai due morfemi.

Sulla base di queste considerazioni può inoltre trovare una spiegazione logica il fatto che il morfema RI sia l’unico nel testo a essere racchiuso fra parentesi quadre, assieme alle traduzioni italiane e al logogramma relativo, posti immediatamente sotto di esso. La freccia arcuata riguarderebbe dunque tutto l’insieme connesso a RI, che andrebbe spostato subito dopo BUR. Lo stesso morfema RI non è in realtà nemmeno necessario alla costituzione della parola dal punto di vista fonetico. Gli altri quattro morfemi riproducono in effetti proprio il suono cercato: LA-BUR-INIM-TU. In questo senso la messa fra parentesi di RI potrebbe anche indicare la sua ‘opzionalità’; al contrario, la freccia arcuata indicherebbe che, poiché è presente, è necessario collocarlo dopo il fonema seguente.

Infine, il morfema TU è privo sia di una traduzione, sia del corrispettivo logogramma. Villa, forse per fretta o forse attratto, o distratto, da ciò che aveva in mente di scrivere, ha calcolato male lo spazio da assegnare all’ultima colonna. L’ipotesi che mi pare più probabile è che l’ultimo morfema non fosse poi così rilevante o necessario una volta determinato l’insieme dei significati e, soprattutto, l’ordine modificato dei logogrammi che lo precedono.

Le considerazioni fin qui svolte portano in definitiva a ritenere che il morfema RI appare sia fuori posto, sia ‘eccedente’ o soprannumerario perché non strettamente necessario per ricostruire la struttura del termine; d’altro canto non pare neppure ipotesi da valutare che la sua presenza sia imputabile a una svista o a un errore dell’autore delle *17 variazioni*. Si può invece ritenere che Villa abbia volutamente scritto la sequenza tale e quale la si vede a testo, ‘aggiungendo’ però una serie di precise indicazioni, ancorché non immediatamente individuabili, perché l’ordine di lettura dei due morfemi indicati venisse alterato in modo da produrre la nuova sequenza LA-BUR-RI-INIM-TU, che dal punto di vista dell’autore doveva evidentemente essere più significativa.

4. *LA-BUR-RI-INIM-TU*

Poiché la permutazione villiana riguarda il secondo e il terzo morfema della sequenza ci concentreremo su questi. Seguendo le indicazioni del testo la sequenza corretta dei due morfemi non è RI-BUR ma BUR-RI, col che diventa immediato pensare al grande artista di Città di Castello amico e sodale di Emilio Villa nel realizzare straordinarie opere d’arte già a partire dagli anni ’50. Villa avrebbe consapevolmente inserito il morfema RI, per poi indicare che andava scambiato di posto con quello successivo tramite un espediente che permettesse di rilevarne l’anomalia e spingesse a leggere l’insieme secondo l’ordine modificato. Si tratta insomma di un “errore” calcolato per scopi non immediatamente connessi alla ricostruzione della parola labirinto; scopo della correzione sarebbe stato quello di attirare l’attenzione del

lettore non tanto sull'insieme della sequenza ricostruita ma specificatamente sui due morfemi che, scambiati di posto, avrebbero messo in evidenza il nome dell'artista. Diversamente da quanto accaduto con il morfema TU visto sopra, tale comportamento suggerisce che Villa avesse ben presente ciò che stava facendo e perché, non che se ne fosse accorto dopo e fosse stato costretto ad aggiungere frettolosamente una freccia orientata e una locuzione in francese, che, proprio perché scritta in questa lingua si rivelerà invece necessaria allo scioglimento dell'enigma. Da quanto detto segue anche che in questa analisi non si tiene in alcun conto e non ha rilevanza la correttezza dei vari morfemi e logogrammi se non ai fini di una ricostruzione in cui doveva trovare rilievo più l'aspetto fonetico che etimologico. La sequenza errata risulta perfettamente funzionale allo scopo che il poeta si è prefissato: mettere in luce il rovesciamento dell'ordine di due morfemi. Per la stessa ragione si può affermare che nulla sarebbe cambiato nella serie dei significati dei vari segni se l'ordine dei morfemi e dei relativi logogrammi fosse stato corretto sin dall'inizio; non vi è infatti una sequenza gerarchica, al livello dei significati, mentre questa esiste invece a livello di "sequenziamento" dei significanti. Villa ha dunque costruito un enigma giocoso sfruttando le proprie competenze linguistiche e assiriologiche, imponendo che, andando letteralmente all'indietro e a ritroso nella sequenza del termine labirinto, ovvero con un movimento in uscita dallo stesso (*à rebours*, appunto), si trovasse, nascosto in esso, praticamente al 'centro', il nome dell'artista umbro.

Se, forti di questa ipotesi, si osserva ora insieme il titolo e la sequenza dei morfemi accadici, si dovrà convenire che si ci trova di fronte a un preciso *ludus* linguistico del poeta lombardo per il tramite di una modalità multipla di utilizzo della locuzione francese «*à rebours*». Da un lato essa indica che i due morfemi vanno letti in ordine inverso, rovesciando o invertendo l'orientamento e la reciproca posizione fra due elementi; dall'altro, per rendere ancora più «*frappante*» questa indicazione, l'espressione francese «*rebours*» si rivela necessaria e foneticamente parallela a quella sottostante RI BUR perché, a meno di una diversa pronuncia vocalica, essa è ordinata e plasmata esattamente sui due morfemi in gioco.

Per rendersi conto che la necessità della presenza del morfema 'eccedente' riguardasse propriamente l'aspetto fonetico del *ludus* enigmatico villiano è sufficiente ricontrollare il valore semantico attribuito anche solo al morfema RI nei repertori sumero-accadici, nei quali si trova anche nella forma RE. Premettiamo che i repertori attestano numerose varianti del morfema RI/RE, tutte diverse a livello di logogramma e con propri significati, ma di fatto indistinguibili a livello fonetico in quanto omofoni, distinguibili, invece, per convenzione, a livello sillabico, grazie a differenti accenti o cifre scritte a pedice, tanto più alte quanto meno frequente il morfema. Così RI (senza accento perché il più frequente, e convenzionale per RI₁) vale anche «ouragan» in determinate circostanze,¹⁷ ma nella forma RÉ (convenzionale per RE₂)

¹⁷ René Labat, Florence Malbran-Labat, *Manuel*, cit., segno n. 86, p. 79. Il segno RI può anche leggersi DAL da cui

che nel testo è scritto Ré, significa ‘plénitude’.¹⁸ Questo però è proprio il valore semantico del morfema «LA» nella prima colonna, il quale a sua volta, nella forma «la», e in quanto sillaba, ‘slitta’ nella seconda colonna dove svolge certamente funzione di articolo davanti alla parola «Répérabilité» pur mantenendo un riferimento allusivo (anche qui, *à rebours*) al LA della colonna precedente. Il fine fonetico del gioco villiano è rivelato anche dalla stessa parola «Répérabilité»: essa non esiste in francese, dove si usa piuttosto il termine *disponibilité*; accanto a ciò le forme esistenti in francese, il verbo *repérer* e l’aggettivo *repérable*, non possono avere fonologicamente l’accento acuto sulla prima sillaba; la presenza di tale parola inventata si può invece spiegare perché da un lato permette a Villa di creare un «Ré» funzionale all’insieme dei significati e dei valori morfemici che intende usare, dall’altro perché questa parola contiene ancora una volta quel nesso [bp]vr (‘pér’) che abbiamo già visto essere costitutivo del termine «labirinto».¹⁹ La scelta di Villa di scrivere le due sillabe sulla medesima riga, isolate dal resto della parola consegue dunque dal fatto che «la» e «Ré» sono implicati, nel senso etimologico del termine, nel ribadire reciprocamente il significato di «plénitude – pienezza» già dato nella prima colonna. Infine anche RE₇ fa parte dei morfemi della seconda colonna perché compare nel significato di «conduire».²⁰ L’operazione compiuta da Villa è chiara: egli ha raccolto, sotto un unico morfema (quello più frequente) e il relativo logogramma, elementi foneticamente equiparabili ma semanticamente differenti; i significati così trovati contribuiranno poi eventualmente a livello seminale a generare il testo scritto sul *verso* del foglio.

5. Cosa ci faceva Burri nel labirinto?

Come ha spesso osservato Aldo Tagliaferri, la datazione delle opere di Emilio Villa è quasi sempre problematica per una compulsiva tendenza del poeta di Affori a sottrarsi alle maglie della storia e alla sua ‘freccia del tempo’, nella convinzione non solo e non tanto di un antistoricismo di matrice nietzschiana, quanto piuttosto di una non accettazione del tempo in quanto successione univocamente ordinata, in una visione

DAL-ḤA-MUN = «Ouragan». Labat, peraltro, non riporta il logogramma disegnato da Villa, presente invece in Rykle Borger, *Mesopotamisches Zeichenlexikon*, cit., segno n. 142, p. 282 e Lucien-Jean Bord, Remo Mugnaioni, *L’écriture cunéiforme*, cit., pp. 86-87, n. 13, il quale ultimo riporta anche più chiaramente la storia evolutiva del segno a partire dalle origini fino a quello qui usato, che appare essere di tipo assiro.

¹⁸ Ivi, segno n. 38, p. 57, leggibile anche come RÍ. Si noti che lo stesso logogramma vale anche come lettura dei morfemi “speculari” ER₄, IR₄, nonché ERI₄ e IRI₄.

¹⁹ Villa avrebbe potuto utilizzare la forma italiana ‘Reperibilità’, alternando lingua francese e italiana come fa nella prima colonna. In tal caso avrebbe però perso la possibilità di usare la sillaba-morfema Ré, e avrebbe dovuto utilizzare RE, già presente nella variante RI della colonna precedente, creando un inutile doppione semantico a scapito del gioco di rispecchiamento fra i morfemi delle stesse due colonne. Questo perché la funzione dell’accento in italiano è essenzialmente tonica anche quando indica il grado di apertura di una vocale, mentre in francese indica esclusivamente l’apertura o la chiusura di una vocale secondo determinate regole. In sostanza in francese Villa poteva “sbagliare” ortograficamente e scrivere *répérabilité*, senza alterare minimamente l’accento della parola.

²⁰ Ivi, p. 119, segno n. 206_a, letto anche LAḤ₄. Nella forma reduplicata, LAḤ₄-LAḤ₄, vale ‘conduire’. Per RE₇ = LAḤ₄, v. Rykle Borger, *Mesopotamisches Zeichenlexikon*, cit., segno n. 350, pp. 317-318 e p. 514.

escatologica di esso, in base alla quale il dettaglio minimalista dell'evento non ha alcuna rilevanza. Ne segue che egli ha spesso alterato o cancellato i dati cronologici di gran parte delle sue opere per lasciarle fluttuare nell'unico elemento "amniotico" e atemporale in grado di contenerle: il linguaggio.

Non sfugge a tale difficoltà di datazione neppure l'insieme dei testi che vanno sotto il nome di «Labirinti», sulla maggioranza dei quali, a questo proposito, poco si sa dire. Benché la loro collocazione cronologica sia, *de facto*, impresa improba, è possibile comunque individuare nell'epoca gravitante intorno agli anni '80 il periodo in cui Villa ha loro dedicato la massima energia nel realizzarli.²¹ A quel medesimo lasso di tempo andrebbero ascritti anche i testi che formano un altro cospicuo insieme, quello delle *Sibyllae*, fra le quali ben nota è la *Sibylla Burri*.²² Sempre a quel decennio, ma questa volta con certezza di date, risalgono inoltre due testi a carattere 'critico', apparsi rispettivamente nel 1978 e nel 1981, dedicati entrambi a Burri.²³ Infine non va dimenticato che nel 1982 Villa pubblica le traduzioni di Saffo in un volumetto accompagnato da dieci litografie originali di Burri.²⁴ Se ora consideriamo il Labirinto *à rebours*, secondo la mia ipotesi contenente un gioco verbale incentrato su Burri e, cronologicamente, dello stesso periodo,²⁵ si trova che in un torno di tempo relativamente breve due testi critici e due testi poetici sono stati dedicati da Villa all'amico di sempre mentre un quinto testo è stato splendidamente impreziosito dall'intervento del grande artista informale. Stupisce allora, data l'antica e ininterrotta amicizia che ha legato entrambi, che per trovare una altrettale, intensa relazione e collaborazione fra i due amici, si debba risalire proprio agli anni che vanno dal 1951 al 1959, quando Villa dedicò a Burri i primi quattro scritti e nel quale la loro collaborazione artistica culminò, nel 1955, in quell'autentico capolavoro che sono le *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, in esemplari caratterizzati dall'aver ciascuno una copertina e due opere diverse di Burri,²⁶ testo che segna un radicale punto

²¹ Per un'ipotesi sulla datazione degli ultimi labirinti si veda la mia recensione a Cinti, cit. p. 349.

²² Cfr. Emilio Villa, *12 Sibyllae*, a cura di Aldo Tagliaferri, Castelvetro Piacentino, Michele Lombardelli editore, 1995, pp. 20-21, ora in Id., *L'opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciaccchi, Roma, L'Orma editore, 2014, pp. 596-597.

²³ Il primo, col titolo *Per l'operazione Burri mobilitata tutta l'America*, apparve su «La Rivista Europea. Lettere e arti, cultura e politica», II, 3, genn.-febr. 1978, pp. 128-132. Il secondo fa da introduzione al catalogo della mostra *Alberto Burri. Teatri e scenografie*, Pesaro, Comune di Pesaro, 1981. Gli scritti di Emilio Villa sono stati raccolti da Stefano Crespi in *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti su Alberto Burri*, Firenze, Le Lettere, 1996, il cui nucleo iniziale è costituito dai 4 testi, apparsi su rivista negli anni '50 e pubblicati in seguito in Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 42-50, nuovamente riprodotti nell'edizione anastatica della stessa opera apparsa in edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri, Le Lettere, Firenze, 2008. Il testo del 1978, il quinto della silloge, compare col titolo *Burri in America*, mentre l'introduzione al catalogo pesarese costituisce il sesto testo col titolo *Teatri e scenografie di Alberto Burri*. Quest'ultimo è stato poi ristampato nell'edizione del 2008 degli *Attributi*, cit., pp. 336-345.

²⁴ Emilio Villa, *Saffo*, 2RC, Roma, 1982.

²⁵ Potrebbe anche essere accaduto che la sovrapposizione temporale fra Labirinti, Sibyllae, scritti teorici e il nome di Burri possa aver prodotto reciproche influenze e fatto sconfinare gli uni negli altri, secondo una modalità non insolita per Emilio Villa.

²⁶ Come è noto la storia della pubblicazione delle *17 variazioni* è piuttosto complessa. Per la sua ricostruzione rimando senz'altro all'impreziosibile Aldo Tagliaferri, *Il clandestino*, cit. pp. 143-145, e alla nota al testo in Emilio Villa, *L'opera poetica*, cit., pp. 181-183. Qui si parla in special modo della prima ventina di copie realizzate dai due artisti, aggiungendo che in questo caso Villa smembrò le copie che gli erano state riservate per vendere separatamente le opere di Burri.

di svolta e per certi aspetti una ‘renovatio’ della poetica villiana. Un silenzio durato diciotto anni finora non completamente indagato.

Teresa Spignoli

Il laboratorio testuale di *Poesia in forma di rosa*

Il saggio prende in esame la raccolta *Poesia in forma di rosa*, che costituisce un cantiere di scritture complesso e interessante per meglio comprendere la successiva evoluzione della produzione pasoliniana, con specifico riferimento all'attività poetica. In particolare, si intende centrare l'attenzione sul cambiamento del paradigma stilistico in rapporto alla situazione di crisi storica e culturale che caratterizza gli anni Sessanta e che dà luogo alla elaborazione di inedite soluzioni ravvisabili tanto in *Poesia in forma di rosa*, quanto nella coeva produzione teatrale e cinematografica. In tale ambito, si rileva l'emergere di un registro comico-tragico, basato sulla "mescolanza degli stili" e sulle forme del carnevalesco, evidente soprattutto nella *Ricotta*, nel poema della *F.* (oggetto di uno specifico approfondimento) e nella coeva produzione teatrale (*Italie magique* e *Orgia*).

This essay examines the collection Poesia in forma di rosa, a complex and interesting writing workshop which is useful to understand the later evolution of Pasolini's production, namely of his poetic activity. Focus is on the new techniques resulting from the change in stylistic paradigms brought about by the historical and cultural crisis of the 1960s and how they are applied not only in Poesia in forma di rosa, but also in Pasolini's plays and films of the same period. In this sense, special attention is devoted to the development of a comic-tragic register based on a "mixture of styles" and carnivalesque forms, a procedure which is evident in Ricotta, the poem of F. (object of extended discussion), and the theatrical production of those years (Italie magique and Orgia).

1. «Un libro di versi come un romanzo autobiografico»

Pubblicata in prima edizione nell'aprile del 1964 e poi solo due mesi dopo, nel giugno dello stesso anno, proposta in una nuova versione, con notevoli varianti strutturali, *Poesia in forma di rosa*¹ si presenta come una raccolta di natura 'laboratoriale', che registra la crisi dei primi anni Sessanta e nel medesimo tempo imposta nuove soluzioni, sperimentate anche nella produzione cinematografica e teatrale, nonché nei saggi critici del periodo. A testimoniare la natura instabile e precaria del libro – oltre alle due edizioni pubblicate a così breve distanza l'una dall'altra –² rimangono le cartelline conservate nel fondo archivistico intitolato a Pasolini,³ contenenti una messe di testi superiori all'edito, nonché una pluralità di progetti poi non portati a compimento, o realizzati solo a distanza di molti anni, che

¹ Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*, Milano, Garzanti, 1964.

² Tra le due edizioni intervengono notevoli cambiamenti strutturali, il più significativo dei quali è costituito dalla eliminazione del *Libro delle croci*, poi parzialmente inserito nel volume *Alì dagli occhi azzurri* (Milano, Garzanti, 1956). Per un raffronto puntuale tra le due edizioni si rimanda a Antonio Sichera, *La consegna del figlio*. Poesia in forma di rosa di Pasolini, Lecce, Milella, 1997, pp. 193-218.

³ Si tratta dell'Archivio Pasolini conservato presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

costituiscono un cantiere di scritture particolarmente affascinante e complesso. D'altronde è lo stesso Pasolini a mettere in evidenza la natura eterogenea della raccolta a partire dal risvolto di copertina nel quale *Poesia in forma di rosa* è definito come un libro di «Temi, Treni e Profezie, di Diari, e Interviste e Reportage e Progetti in versi», caratterizzato, inoltre, da una forte connotazione autobiografica: «un libro di versi come un romanzo autobiografico».⁴ Tanto è vero che l'iniziale organizzazione strutturale della raccolta era pensata proprio come un diario, senza partizioni in sezioni e sottosezioni, per consentire una registrazione in 'presa diretta' degli eventi.

Il libro ha la forma interna, anche se non esterna di un diario, e racconta punto per punto i progressi del mio pensiero e del mio umore in questi anni. Se avessi fatto un'opera di memoria, avrei cercato di sintetizzare e livellare le esperienze che han formato la mia vita. Ma facendo un diario mi sono rappresentato volta a volta completamente immerso nel pensiero o nell'umore in cui mi trovavo scrivendo. È la forma diaristica del libro quella che fa sì che le contraddizioni vengano rese estreme, mai conciliate, mai smussate, se non alla fine del libro.⁵

Il riferimento a una forma come il diario – scrittura del sé che si colloca al crinale tra pubblico e privato - consente a Pasolini di registrare, in tutta la sua contraddittorietà, l'espansione di una crisi che coinvolge tanto la sfera privata quanto il ruolo pubblico di intellettuale. Di fatti, come sottolinea Marco Bazzocchi,⁶ è proprio a partire da *Poesia in forma di rosa* che si avvia quel processo di elaborazione di una nuova forma di soggettività poi sviluppato compiutamente nella produzione seguente, contraddistinta da una costante riflessione metatestuale sulla funzione della poesia e sul ruolo dell'intellettuale all'interno di una società nella quale il sapere umanistico appare sempre più obsoleto e marginalizzato. Nella raccolta si osserva infatti l'emergere di inedite modalità di autorappresentazione, spesso veicolate da «immagini di corporeità ricondotte a debolezza, impotenza, privazione», che sottolineano l'«accentuazione di un ruolo poetico ormai scaduto, deprivato di valore», in «un mondo ormai trasformato» e prossimo alla «devastazione», da cui è necessario salvare «quel poco che può salvarsi».⁷ A ciò consegue l'elaborazione di un diverso paradigma formale e stilistico, laddove nell'opera di Pasolini vi è sempre un nesso imprescindibile tra «crisi della storia e crisi della forma poetica»,⁸ tanto che, lo vedremo, *Poesia in forma di rosa* è caratterizzata dall'esautoramento dei codici consolidati, a favore di una programmatica ibridazione di forme, generi, registri, in un testo di carattere 'informale', che registra la natura magmatica, caotica e contraddittoria della realtà. Si tratta, in sostanza, di prendere definitivamente coscienza della fine di un'epoca e di prendere congedo da una tradizione letteraria

⁴ La definizione è contenuta nella fascetta pubblicata nella seconda edizione di *Poesia in forma di rosa*.

⁵ Pier Paolo Pasolini, [Intervista rilasciata a Ferdinando Camon], 1965, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2001, pp. 1585-1586 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla SPS).

⁶ Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 117.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Caterina Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone editore, 2017, p. 52.

ormai non più percorribile, a partire dalla constatazione della sostanziale afasia che caratterizza il presente.

2. «Non ci vuole capire, non si deve capire»: l'afasia del presente

Gentile direttrice, non sono nelle migliori condizioni per scrivere una nuova *Confusione degli stili*, stavolta applicata all'artigianato poetico, due o tre anni dopo. Perché? Perché sono sconfitto, e non riesco a perdonare a chi mi è nemico. Per questa amarezza, per questo disgusto, mi è difficile aggredire un tema che potrei aggredire solo se con passione. Ciò che mi impedisce di impegnarmi, che mi dà questa specie di anticipo sulla morte, è la coscienza ormai irreversibile che nel nostro mondo non ci si capisce, non ci si vuole, non ci si deve capire.⁹

Così Pasolini risponde alla richiesta della direttrice Maria Luisa Astaldi di scrivere un saggio per la rivista «Ulisse», dedicato ad un tema che da sempre appare essere al centro dei suoi interessi, ovvero la 'questione della lingua', dibattuta appunto nel testo la *Confusione degli stili*, pubblicato soltanto quattro anni prima sulla medesima rivista.¹⁰ Del resto, tale questione è al centro del dibattito promosso dalla rivista «Officina» e occupa – per rilievo e ampiezza – la gran parte dei saggi contenuti in *Passione e ideologia*, volume edito proprio nel 1960,¹¹ ovvero nel medesimo anno del numero monografico *Dove va la poesia* promosso dalla rivista «Ulisse», cui Pasolini aderisce iniziando la sua rassegna con la 'lettera' citata. Il provocatorio rifiuto a redigere un saggio con una impostazione teorica 'forte', analogo alla *Confusione degli stili*, è spiegato nella parte finale della 'lettera', dove Pasolini richiama tre ordini di problemi, fra loro strettamente connessi, di tipo storico, linguistico e letterario. In primo luogo, l'avvertimento della fine della stagione dell'impegno che aveva caratterizzato l'esperienza di «Officina», e dunque di fatto la 'morte' di quella funzione di poeta civile attiva nelle *Ceneri di Gramsci*¹² e che, per usare una formula di Fortini – termina con la 'revoca del mandato' («sono sconfitto»). Ciò coincide con il tramonto di un'epoca culturale e storica, ormai scalzata dalla prepotente affermazione della società neocapitalistica, che rende obsoleti e inattivi gli strumenti di comprensione e rappresentazione del mondo propri della modernità. Torna, dunque, centrale la 'questione della lingua' laddove l'affermazione egemonica dell'italiano standard della borghesia industriale del Nord Italia ha di fatto polverizzato e reso inerte la tradizione umanistica su cui sino ad allora si era basata la possibilità dell'atto letterario e dunque della comunicazione, che adesso si configura come interrotta – «nel nostro mondo non ci si capisce, non ci si vuole, non ci si deve capire». Amara constatazione, questa, che poi è alla base

⁹ Pier Paolo Pasolini, *La reazione stilistica* (1960), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1999, p. 2290 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla SLA II).

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *La confusione degli stili*, in «Ulisse», a. X, n. 24-25, autunno-inverno 1956, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1999, pp. 1070-1088 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla SLA I).

¹¹ Milano, Garzanti, 1960.

¹² Milano, Garzanti, 1957.

dell'operazione tentata in *Poesia in forma di rosa*, dove il problema di 'salvare il salvabile' si colloca in precario equilibrio tra la necessità di una integrale revisione del linguaggio letterario, e la volontà di preservare il valore della poesia, che deriva dalla tradizione umanistica, pur mettendone radicalmente in crisi i codici e le forme consolidate. Come sottolinea Berardinelli, infatti, nell'opera pasoliniana l'«idea di poesia» non viene mai meno, anzi essa costituisce «il presupposto ontologico dell'essere poeta, che tiene in piedi la massa magmatica delle [sue] scritture».¹³ D'altronde, è lo stesso Pasolini ad affermarne il valore proprio all'indomani della pubblicazione di *Poesia in forma di rosa*:

Nella mia cultura c'è un enorme rispetto per la poesia: non per niente mi son formato in un'epoca in cui la poesia era un mito: il decadentismo, l'ermetismo, la poesia in senso assoluto, la poesia pura, la Poesia con la P maiuscola. Io non "posso" non avere un senso altissimo della poesia. Ma ho dovuto contraddirmi proprio perché a livello storico la poesia era diventata un mito. Che andava demistificato. Perciò, con uno sforzo di volontà, ho reagito a me stesso, riducendo la poesia a forme strumentali. Che, ripeto, son dovute a un mio sforzo di volontà, a una mia lotta storica, quotidiana: ma nel fondo di me resta, solido come un quarzo, un senso di venerazione per la poesia.¹⁴

Il problema è dunque di ordine storico, nella misura in cui la nozione di poesia ereditata dalla modernità entra in crisi e si sbriciola a contatto con l'epoca postmoderna. In sostanza viene meno l'atteggiamento modernista che aveva caratterizzato l'opera di Pasolini fino a tutti gli anni Cinquanta, contraddistinta da una «relazione agonistica», insieme «di conflitto e di riconoscimento»,¹⁵ con la tradizione letteraria, come risulta evidente nella nozione di sperimentalismo attiva nelle *Ceneri di Gramsci*. E tuttavia, secondo Caterina Verbaro, il successivo cambiamento dei paradigmi poetici pasoliniani non rappresenta tanto un tradimento, «bensì un ribadimento con mezzi diversi di quella finalità di ierofania che Pasolini assegna alla poesia».¹⁶

Si tratta quindi di elaborare nuove soluzioni, che prevedano da un lato il superamento di quanto fatto fino a quel momento e dall'altro l'individuazione di possibilità ulteriori, di un nuovo 'mandato' per il poeta, come afferma lo stesso Pasolini nel saggio *Nuove questioni linguistiche*, dove alla amara constatazione che «il mondo letterario oggetto della revisione polemica degli anni Cinquanta, non esiste più»¹⁷ si associa la volontà a comprendere la portata del cambiamento in atto, poiché è «solo attraverso un approfondimento di tale coscienza, [che] uno scrittore potrà trovare la sua funzione, postulare un 'rinnovamento del mandato'».¹⁸ Di fatti *Poesia in forma di rosa* si muove tra i due poli dialettici della sconfitta e della vittoria, dell'abiura e della rivoluzione permanente, della fine della Storia e dell'avvento di una Nuova

¹³ Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 95.

¹⁴ [Intervista rilasciata a Ferdinando Camon], SPS, p. 1587.

¹⁵ Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit. p. 38.

¹⁶ Ivi, p. 41.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Nuove questioni linguistiche* (1964), SLA I, p. 1254.

¹⁸ Ivi, p. 1269.

preistoria, della morte e della rinascita, con una costante intersezione tra dimensione pubblica (oggettiva) e privata (soggettiva), l'una specchio e cassa di risonanza dell'altra, laddove, come nota Marco Bazzocchi, «vita privata e storia sono in continuo rapporto, non ci sono distanze o interstizi, tutto viene proiettato fuori, come se la rosa si aprisse davanti a noi rivelando di volta in volta il suo cuore segreto».¹⁹ L'elaborazione di una nuova identità coincide con la messa in scena di un soggetto depotenziato, relegato ai margini della storia, metaforicamente 'morto' al presente, perché divaricato tra un passato ormai in rovina e un ipotetico futuro apocalittico, la Dopostoria o la Nuova preistoria dei 'non nati', dei barbari del Terzo Mondo, guidati da *Alì dagli occhi azzurri*. Da ciò derivano le frequenti rappresentazione dell'io come cadavere o corpo smembrato, in violente immagini barocche e manieriste che raffigurano lo stato di degradazione del soggetto, ormai privato del suo ruolo pubblico di intellettuale; al contempo però, tali immagini sono sovente accostate ai simboli della primavera, prefigurando la possibilità di una 'rinascita', sebbene segnata da una necessaria e inevitabile trasformazione del soggetto e della sua 'postura' verso la poesia stessa.

3. «Sarò io, dopo la morte, in primavera»: la definizione di una nuova soggettività

La Religione del mio tempo termina con due poesie – *La rabbia* e *Il glicine* – nelle quali compaiono temi e figure che saranno approfonditi in *Poesia in forma di rosa*, a cominciare dalla irrimediabile perdita del «paradiso» ormai «in frantumi»²⁰ rappresentato dal ventre materno, qui simboleggiato dalla rosa,²¹ abbandonata dall'io poetico per agire nella dimensione pubblica della storia:

Ero chiuso nella mia vita *come nel ventre materno*, in quest'ardente odore di umile rosa bagnata.
Ma lottavo per uscirne, là nella provincia campestre, ventenne poeta, sempre, sempre a soffrire disperatamente, disperatamente a gioire... La lotta è terminata con la vittoria. La mia esistenza privata non è più racchiusa tra i petali di una *rosa*, - una casa, *una madre* una passione affannosa. È pubblica [...].²²

¹⁹ Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni*, cit., p. 122.

²⁰ *La rabbia*: «[...] Pende umile / sul ramo adolescente, come a una feritoia, / timido avanzo d'un paradiso in frantumi...» (Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo I, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2003, pp. 1051-1052, d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla TP I).

²¹ Cfr. *ivi*, p. 1052: «[...] so soltanto / che in questa rosa resto a respirare, / in un solo misero istante, / l'odore della mia vita: l'odore di mia madre...».

²² *Ivi*, p. 1053. Per l'interpretazione di questi versi si rimanda all'analisi di Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 284; per l'immagine della rosa come simbolo del ventre materno, si veda Maria Rizzarelli, *I profumi di Casarsa e la celeste*

Nella poesia successiva – *Il glicine* – la “vittoria” si tramuta però in una sconfitta, con la messa in scena della morte del soggetto, escluso dalla fioritura della primavera – «Io ero morto, e intanto era aprile, / e il glicine era qui a rifiorire»²³ e dalla possibilità di comunicazione:

Altre mode, altri idoli,
la massa, non il popolo, la massa
decisa a farsi corrompere
al mondo ora si affaccia
[...]
E s’assesta là dove il Nuovo Capitale vuole.
Muta il senso delle parole:
chi finora ha parlato, con speranza, resta
indietro, invecchiato.
[...]
Ho perduto le forze;
non so più il senso della razionalità;
decaduta si insabbia
– nella tua religiosa caducità –
la mia vita, disperata che abbia
solo ferocia il mondo, la mia rabbia.²⁴

La “rabbia” con cui si chiude la raccolta si concretizza in *Poesia in forma di rosa* in una esacerbazione dei *topoi* e delle figure fin qui delineati, a partire dalle immagini che rappresentano la morte del soggetto (privato e pubblico), e ne sanciscono l’estraneità rispetto al corso della storia: «la mia ingenua rabbia non è competitorice / Non c’è proporzione tra una nuova massa / predestinata e un vecchio io che dice / le sue ragioni a rischio della sua carcassa».²⁵

L’io è definito come un corpo in decomposizione - «Comincerò piano piano a decompormi, / nella luce straziante di quel mare, / poeta cittadino e dimenticato»²⁶ oppure come uno «scheletro» che “ricerca la casa della sua sepoltura”,²⁷ ed è «solo come un cadavere nella sua fossa»:²⁸ «[...] Penso con pace al mio / scheletro, alla mia polvere, / nei millenni».²⁹

carnalità della poesia di Pasolini, in Giuseppe Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 159-175.

²³ *Il glicine*, TP I, p. 1054.

²⁴ *Ivi*, p. 1059.

²⁵ *La Guinea*, TP I, p. 1090.

²⁶ *Una disperata vitalità*, TP I, p. 1201. Si vedano anche i versi: «le guance cave sotto gli occhi abbattuti, / i capelli orrendamente diradati sul cranio/ le braccia dimagrite come quelle di un bambino» (*ivi*, p. 1183)

²⁷ *La ricerca di una casa*, TP I, p. 1103.

²⁸ *La realtà*, TP I, p. 1116; cfr. anche *Le belle bandiere*, TP I, p. 1176: «Lo atterrisce l’idea / di essere solo / come un cadavere in fondo alla terra».

²⁹ *Poesie mondane (23 aprile 1962)*, TP I, p. 1095.

Alla raffigurazione del corpo martoriato³⁰ e insepolto («Tutto il mondo è il mio corpo insepolto. / Atollo sbriciolato / dalle percosse dei grani azzurri del mare»)³¹ corrisponde lo ‘sgretolarsi’ delle certezze degli anni Cinquanta («[...] la fede degli Anni Cinquanta, / è qui con me, [...] / a farsi sgretolare anch’essa / dalla pazienza furibonda dei grani azzurri del mare»),³² e la conseguente ‘abiura’ della propria opera: «‘E’ passato il tuo tempo di poeta...’ / ‘Gli anni Cinquanta sono finiti nel mondo!’ / ‘Tu con le tue Ceneri di Gramsci ingiallisci, / e tutto ciò che fu vita ti duole / come una ferita che si riapre e dà la morte!’». ³³ Si stabilisce così una circolarità che coinvolge tanto la dimensione privata del soggetto, quanto la dimensione pubblica, secondo una modalità di continua osmosi dall’una all’altra che implica la revisione del ruolo del poeta rispetto al nuovo scenario, laddove alla morte individuale si sovrappone l’idea di una Apocalisse che sancisce la fine della storia:

Nazione senza speranze! L’Apocalisse
esploso fuori dalle coscienze
nella malinconia dell’Italia dei Manieristi,
ha ucciso tutti: guardateli – ombre
grondanti d’oro nell’oro dell’agonia.³⁴

Alla morte dell’io e alla morte della storia consegue la rinascita del soggetto, non a caso spesso collegata ai frequenti riferimenti al mese di aprile, alle primule e alla primavera presenti nella raccolta, e in particolare nelle *Poesie mondane*:

Quando gli Anni Sessanta
saranno perduti come il Mille,
e, il mio, sarà uno scheletro
senza più neanche nostalgia del mondo,
cosa conterà la mia «vita privata»,
miseri scheletri senza vita
né privata né pubblica, ricattatori,
cosa conterà! Conteranno le mie tenerezze,
sarò io, dopo la morte, in primavera,
a vincere la scommessa, nella furia
del mio amore per l’Acqua Santa al sole.³⁵

³⁰ Cfr. *Una disperata vitalità*, TP I, p. 1183: «– sono come un gatto bruciato vivo, / pestato dal copertone di un autotreno, / impiccato dai ragazzi a un fico, // [...] / come un serpente ridotto a poltiglia di sangue / un’anguilla mezza mangiata // – le guance cave sotto gli occhi abbattuti, / i capelli orrendamente diradati sul cranio / le braccia dimagrite come quelle di un bambino»; cfr. anche *Poesie mondane (25 aprile 1962)*: «L’idea di fare un film sul tuo suicidio, / tuona nei millenni [...] / Il protagonista è macellato: / una bolla d’aria gonfia la sua pelle, / potrebbe volare per il terrore. / Una spaccatura gli scende dal palato / allo sterno, e irradia dei tremiti / per tutto il corpo: l’intossicazione / gli buca lo stomaco, gli dà la diarrea. / Suicidarsi, è la più semplice idea / che gli possa venire [...]» (TP I, p. 1096).

³¹ *Le belle bandiere*, TP I, p. 1177.

³² *Ivi*, p. 1178.

³³ *La mancanza di richiesta di poesia*, TP I, p. 1157.

³⁴ *Poesie mondane (12 giugno 1962)*, TP I, p. 1101.

³⁵ *Poesie mondane (23 aprile 1962)*, TP I, p. 1094. Si veda a titolo esemplificativo la ricorrenza delle primule e della primavera, presenti sin dall’incipit del testo: «Una coltre di primule»; «Primavera medioevale»; «La primavera porta una coltre / di erba dura tenerella, di primule».

La ‘rinascita’ avviene però in una dimensione futura che si apre al di là della storia, in una ipotetica Nuova preistoria o Dopostoria, nella quale il soggetto agisce come «feto adulto», di nuovo – “nel ’63 come nel ’43” - «ragazzo piangente, apprendista / volenteroso: coi capelli che cadono, e si fanno grigi!»,³⁶ divaricato cioè tra un passato ormai tramontato e un futuro inagibile:

O guardo i crepuscoli, le mattine
 su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
 come i primi atti del Dopostoria,
 cui io assisto, per privilegio d’anagrafe,
 dall’orlo estremo di qualche età
 sepolta. Mostruoso è chi è nato
 dalle viscere di una donna morta.
 E io, feto adulto, mi aggiro
 più moderno di ogni moderno
 a cercare fratelli che non sono più.³⁷

La dimensione del presente, dunque, si spalanca come un vuoto deserto inospitale, inadatto a comprendere il difficile cifrario dei ruderi del passato, ossia di quelle rovine con cui si identifica lo stesso poeta e con esse il suo linguaggio: «Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d’altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli».³⁸

Così in una *Disperata vitalità* – poemetto centrale della raccolta – il poeta e il «bestione papalino, merlato»³⁹ che si staglia tra la campagna romana e la moderna autostrada, sono uniti da un medesimo destino, entrambi echi e vestigia inascoltate di un passato che «sta per non poter più essere compreso»,⁴⁰ se è vero che, come osserva il poeta: «La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi».⁴¹ E siamo dunque tornati alla ‘lettera’ inviata alla rivista «Ulisse», ovvero alla laconica constatazione che «nel nostro mondo non ci si capisce, non ci si vuole, non ci si deve capire», laddove – come sottolinea Caterina Verbaro – «l’incomprensibilità dell’io rudere ha valenza politica, è conseguenza della constatazione apodittica che “il Neo-capitalismo ha vinto”».⁴² Si tratta in sostanza – prosegue la studiosa – «di una condizione storica che rende inutilizzabili forme e linguaggi condivisi (le “terzine” anziché il “magma”) e incomprensibili i residui del passato (il “bestione papalino”), dai cui frammenti, benjaminamente, non è più possibile risalire all’unità e all’interezza».⁴³ La ‘morte’ del soggetto è dunque

³⁶ *Nuova poesia in forma di rosa*, TP I, p. 1205.

³⁷ *Poesie mondane (10 giugno 1962)*, TP I, p. 1099.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Una disperata vitalità*, TP I, p. 1184.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 1183.

⁴² Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 137.

⁴³ *Ibidem*.

conseguenza di una crisi che chiude il presente nell'afasia, rendendo impraticabili i sentieri della tradizione e del linguaggio poetico codificato, da cui deriva la necessità di elaborare nuovi strumenti stilistici (il "magma" e non più le terzine, appunto) per rappresentare la caoticità magmatica della condizione attuale.

5. «Non so ben ricordare come v'entrai»: il 'magma' informale della crisi.

Nel 1960, precisamente nel medesimo anno della risposta all'inchiesta della rivista «Ulisse», Pasolini pubblica su «L'Europa Letteraria» un interessante articolo dedicato alla raccolta poetica di Brunello Rondi, *Carta d'Europa*. Il testo richiama nel titolo – *Informale e realismo nella poesia di Rondi* –⁴⁴ due termini all'epoca assai discussi ("informale" e "realismo") in rapporto alla definizione di una nuova modalità di rappresentazione magmatica e caotica della realtà, còlta nel suo farsi, prima e al di là del raggiungimento di una configurazione formale definitiva. Il dibattito si sviluppa tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta sulle pagine della rivista «Paragone Arte» (di cui era direttore Longhi, maestro di Pasolini), nell'ambiente post ermetico (Bigongiari, Luzi, e l'ultimo Ungaretti),⁴⁵ nonché in area neoavanguardista, qualora si consideri che nel 1961 «il verri» titola un intero numero all'informale,⁴⁶ e che il saggio scelto da Sanguineti a commento delle sue poesie nell'antologia *Novissimi* si intitola proprio *Poesia informale?*⁴⁷ (sebbene con il punto interrogativo). Da notare, inoltre, come anche il "naturalismo cosmico" di Luzi (così definito dello stesso Pasolini)⁴⁸ si collochi proprio in quest'ambito e abbia come naturale evoluzione l'approdo a quel "magma" della storia richiamato nel titolo della raccolta del 1963.⁴⁹ Pasolini affronta la questione dell'informale solo in questo saggio e poi non ci torna più in questi termini, ma è sintomatico che all'operazione di Rondi sia collegata la nozione di "magma" che da qui in poi costituirà la cifra dominante della sua scrittura, specchio convesso dello stato caotico che caratterizza la società contemporanea, non più decifrabile attraverso il discorso logico-razionale delle *Ceneri di Gramsci*. Tra l'altro, Pasolini mostra piena consapevolezza del dibattito in corso, associando l'operazione di Rondi alle tele di

⁴⁴ SLA I, pp. 2298-2300.

⁴⁵ Per un approfondimento della questione mi permetto di rimandare al mio saggio *L'informale e le poetiche degli anni Sessanta. Tre casi esemplari: Ungaretti, Luzi, Bigongiari*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2017, pp. 101-134. Per il dibattito su «Paragone» segnalo inoltre il saggio di Filippo Milani, *Una triangolazione "informale": Morlotti, Testori, Arcangeli*, in «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», n. 9, 2017 (<http://www.arabeschi.it/una-triangolazione-informale-morlotti-testori-arcangeli/>).

⁴⁶ *L'informale*, in «il verri», n. 3, giugno 1961.

⁴⁷ Edoardo Sanguineti, *Poesia informale?*, in «il verri», n. 3, giugno 1961. Il saggio è pubblicato nel medesimo anno nell'antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* con un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, ed è ora consultabile nel volume Renato Barilli, Angelo Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Controsegna, 2003, pp. 50-54.

⁴⁸ Mi riferisco al saggio *Forse ad un tramonto* pubblicato su «La Chimera» (n. 7, ottobre 1954), ora in SLA I, con il titolo *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento*, pp. 1062-1069 (si veda in particolare la p. 1066).

⁴⁹ Mario Luzi, *Nel magma*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1963.

Fautrier, esposte nel medesimo 1960 a Roma nella celebre mostra curata da Palma Bucarelli,⁵⁰ e presentate alla Biennale di Venezia:

La tendenza di fondo di questo libro è dunque verso l'informale. Le parole si ammucciano e si aggregano come tinte, come materia, impastandosi quasi a caso: anzi, formando quell'unica infinita parola che è il magma, la materia pura, il sentimento indistinto.⁵¹

Osservando più da vicino questo materiale, si vedrà ch'esso, tuttavia, è fatto di tinte molto lievi, tenui: un quadro di Fautrier tutto sulla gamma azzurra.⁵²

Ma ciò che più interessa ai fini del nostro discorso, sono le considerazioni che Pasolini riserva allo stile e che potrebbero perfettamente fungere da descrizione di *Poesia in forma di rosa*

Basterebbe un'occhiata alla conformazione tipografica e metrica di *Carta d'Europa* di B. Rondi, per capire qual è la sua tipicità stilistica: il magma. Infatti il metro è irregolare, le strofe sono irregolari, la sintassi irregolare: tutto dominato dall'anafora, dalla iterazione, e, in special modo, dalla giustapposizione, o apposizione, che allinea modi lessicali, o sintattici, al solo scopo di dilatarne il senso, di renderli potenzialmente inesauribili.⁵³

Da qui in poi per Pasolini il «magma» si pone quale sinonimo di esautoramento dei modelli metrici tradizionali, in favore di una forma stilisticamente nuova, «miscidata e metricamente irregolare, irriducibile alla misura metrica e formale»,⁵⁴ laddove l'attenzione si sposta non tanto sulla compiutezza formale del testo quanto sulla processualità del suo farsi, nel suo avanzare per ipotesi, frammenti, appunti e stratificazioni successive. Si pensi in questo senso alla pluralità di soluzioni metriche sperimentate, come le terzine (*Poesia in forma di rosa*), i distici (*Supplica a mia madre*), la forma della ballata (*Ballata delle madri*), il prosimetro (*Poema per un verso di Shakespeare*), il carne figurato (*Nuova poesia in forma di rosa*), spesso intrecciate ai generi della prosa, quali il reportage di viaggio (la sezione *Israele*), l'intervista (*Una disperata vitalità*), il diario (*Poesie mondane*), la sceneggiatura cinematografica (presente in più testi, ma particolarmente evidente in *Una disperata vitalità*). Contestualmente si intensificano le riflessioni metatestuali sul farsi della poesia, come nel caso di *Poema per un verso di Shakespeare*, dove il testo assume la forma provvisoria dell'appunto, composto da brani poetici intervallati da frammenti in prosa, con indicazioni sulla composizione del poema.⁵⁵

⁵⁰ Palma Bucarelli, *Jean Fautrier. Pittura e materia*, con introduzione di Giuseppe Ungaretti, Milano, il Saggiatore, 1960.

⁵¹ *Informale e realismo nella poesia di Rondi*, SLA I, p. 2298.

⁵² Ivi, p. 2299.

⁵³ Ivi, p. 2298.

⁵⁴ Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 53.

⁵⁵ Si vedano a titolo di esempio le seguenti indicazioni inserite tra parentesi: «(ecc. ecc. “mistificare” senza mezzi termini, la pretestualità dell'ispirazione letteraria, la fondazione assurda del poema ecc.)» (TP I, p. 1161); «(Continuare ossessive iterazioni visionarie, il reportage interpolato anaforicamente al motivo dell'abiura ecc. [...])» (ivi, p. 1171).

In questa linea si inquadra dunque l'iniziale idea dell'organizzazione diaristica di *Poesia in forma di rosa*, che avrebbe dovuto registrare il 'movimento' del farsi dell'opera, còlta in uno stadio incerto e ibrido, progettuale. Tanto che tale struttura è pensata anche per un testo cui Pasolini attende proprio in quel periodo – menzionato nella poesia *Progetto di opere future* – ovvero la *Divina Mimesis*;⁵⁶ secondo la *Nota n. 1*, datata 1° novembre 1964

Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, *datata*, in modo che il libro si presenti quasi come un diario. [...]. Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e di cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.).⁵⁷

La «forma magmatica» della realtà, dunque, non può che essere resa attraverso un testo che mostra le tracce del suo farsi nel tempo, forzando i limiti delle convenzioni metriche e delle forme codificate dalla tradizione, in quanto paradigma della crisi che caratterizza l'«inferno» del presente:

Non so ben ricordare come v'entrai. Ne ebbi coscienza scrivendo una poesia [...] Addio rime, e addio endecasillabi, addio ipocrita nobiltà civile, sempre banale e quindi immorale. Un «Monologo sul sole», poi espunto da ogni florilegio di fanghi preziosi, fu la spia, forse, dell'entrata: quando già ero entrato. La crisi!⁵⁸

Il brano fa parte di una redazione inedita del primo canto della *Divina Mimesis* intitolata *Memorie barbariche. Frammenti infernali*, e la poesia menzionata come luogo di presa di coscienza della crisi – il *Monologo sul sole* – risale al gennaio 1962.⁵⁹ Composta nell'area elaborativa di *Poesia in forma di rosa*, essa anticipa alcuni temi del poemetto *Una disperata vitalità*, soprattutto per quanto riguarda l'abbandono delle forme metriche tradizionali («addio rime, e addio endecasillabi») e la conseguente 'irruzione' «di blocchi informi di prosa, non più metricamente disciplinata», ovvero – come rileva Walter Siti - «la presenza [...] nel testo di quello che Pasolini d'ora in poi si abituerà a chiamare “il magma”»⁶⁰. Da qui, l'invenzione di una metrica che è stata definita come «informale», quale espressione di un testo poetico non più circoscrivibile in una forma codificata, ma «processuale, dinamico e aperto»⁶¹, mai concluso una volta per tutte. Parallelamente al cambiamento del paradigma formale, Pasolini sperimenta anche nuovi registri stilistici, che prefigurano

⁵⁶ La prima idea dell'opera – pubblicata postuma nel 1975 (Torino, Einaudi) – risale al 1963, ed è menzionata in *Progetto di opere future*: «[...] Mi rifaccio cattolico, nazionalista, / romanico, nelle mie ricerche per “BESTEMMIA”, / o “LA DIVINA MIMESIS”» (TP I, p. 1246).

⁵⁷ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», p. 1117 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla RR II).

⁵⁸ La citazione è contenuta nelle *Note e notizie sui testi* in TP I, p. 1755.

⁵⁹ Il *Monologo sul sole* è adesso consultabile in TP I, pp. 1322-1325.

⁶⁰ Walter Siti, *Un inedito di Pasolini* (1997), ora in Id., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022, p. 325.

⁶¹ Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 73.

un ampliamento dell'orizzonte espressionista verso inedite modalità 'carnevolesche' ravvisabili in una linea ideo-comica che interessa alcune opere del periodo, ma che si sviluppa pienamente in una serie di progetti tangenti al 'cantiere' di scritture di *Poesia in forma di rosa*, come le *Poesie marxiste*.

6. «*Si può dall'elegia sconfinare / nell'universo espressionista?*»: *parodia, comico, ironia*

Al medesimo 1962 – anno decisivo per l'elaborazione della raccolta – risale anche una versione preliminare del poemetto *Poesia in forma di rosa*, che ne contiene *in nuce* i *topoi* e le immagini già evidenziati: la rosa, la madre, la primavera, lo scheletro:

Partiamo da questa rosa
l'ho trovata, stamattina,
sul mio tavolo di lavoro.
Idea di una madre bambina,
il cui gesto, non visto,
di posare una rosa sul tavolo,
pare una cosa che destina
il mondo a se stesso
nei gesti della primavera.

È monumento, questa rosa
che ricorda l'essere figlio
e il dover morire.
Piccolo monumento di cera,
di carne senza scheletro,
debole bianco, debole vermiglio.
Eleganza neoclassica sul mio
ritrovarmi in questa primavera.

Si può dall'elegia sconfinare
nell'universo espressionista?⁶²

L'impiego del termine espressionismo⁶³ in opposizione all'elegia, ossia alla postura lirica tradizionale, indica, in accezione allargata, quel coacervo di poetiche della crisi cui Pasolini attinge in *Poesia in forma di rosa*, a partire dal manierismo e dal

⁶² TP I, p. 1717.

⁶³ Il termine compare anche nella poesia *La realtà* («che scena...espressionistica!», TP I, p.1119) ed è impiegato da Pasolini per descrivere *Alì dagli occhi azzurri*: «È questo [...] un libro testimonianza che comincia e finisce con dei balbettii – abbastanza dominati, tuttavia, se usati in funzione espressivo-espressionistica, attraverso il revival del gusto del frammento novecentesco, e con l'occhio ancora archeologicamente volto alle condanne degli anni Cinquanta» (*I diseredati sono il nostro* «Terzo Mondo», 1966, SPS, p. 827). Occorre inoltre ricordare il soggetto cinematografico *L'ultimo poeta espressionista*, composto da Pasolini nel 1963 (ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, tomo II, a cura di Walter Siti, Franco Zabagli, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2001, pp. 2643-2654; d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla PC II).

barocco, che contemporaneamente sostanziano il bacino iconografico della *Ricotta*,⁶⁴ dove, lo si ricorda, compaiono due *tableau vivant* di pale d'altare di Pontormo e Rosso Fiorentino⁶⁵. Tra l'altro durante le riprese del film Pasolini ha sulla scena il volume di Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, da poco pubblicato all'interno di una collana diretta da Roberto Longhi;⁶⁶ autore cui si deve l'espressione «Una disperata vitalità» utilizzata da Pasolini, che deriva da un passo del *Ricordo dei manieristi* («il compito dei critici novecenteschi è di indagare dentro la disperata vitalità di una crisi»).⁶⁷ Ed è proprio nella *Ricotta* che si palesa l'utilizzazione dei registri del comico e della parodia, come del resto aveva ben capito il primo 'censore' del film, il magistrato Di Gennaro, che accusa Pasolini di aver «vilipeso la religione dello stato, rappresentando con il pretesto di descrivere alcune scene della Passione di Cristo, dileggiandone la figura e i valori con il commento musicale, la mimica, il dialogo». ⁶⁸ Ciò risulta evidente nel procedimento di desacralizzazione dei due *tableau vivant*, dove la scena sacra della deposizione è profanata dalla risata dell'attore che interpreta Cristo, dai due ballabili moderni che interrompono la musica di Scarlatti, nonché dalle frequenti battute fuori campo.⁶⁹ L'acme della mescolanza tra sacro e profano è raggiunta dall'atto di scaccolarsi di uno degli interpreti della sacra rappresentazione; gesto che richiama i valori del basso corporeo, associati da Bachtin al registro carnevalesco.

La dimensione del comico, della parodia, della dissacrazione caratterizza inoltre i materiali e i testi che si collocano nell'area elaborativa di *Poesia in forma di rosa*, basti pensare al rovesciamento del sacro attivo in *Bestemmia* (evidente fin dal titolo),⁷⁰ oppure ai componimenti che fanno parte delle *Poesie marxiste*, tra l'altro menzionate dal protagonista-poeta del soggetto cinematografico *L'ultimo poeta espressionista*.⁷¹ In particolare, nel fascicoletto è compreso un testo intitolato *F.*, dove l'immagine della rosa – simbolo della figura sacrale della madre nonché della rosa dei beati del *Paradiso* dantesco – si colora dei toni della passione viscerale e

⁶⁴ *La ricotta* costituisce il quarto episodio del film RoGoPaG, realizzato nel 1963. La sceneggiatura è pubblicata da Pasolini nel volume *Alì dagli occhi azzurri* (ora in RR II, pp. 837-858).

⁶⁵ Jacopo da Pontormo, *Trasporto di Cristo o Deposizione*, 1526-28 ca., Firenze, Chiesa di Santa Felicità; Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla Croce*, 1521, Volterra, Cappella della Croce di Giorno.

⁶⁶ Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, Roma, Editori Riuniti, «La pittura italiana», 1961.

⁶⁷ Roberto Longhi, *Ricordo dei manieristi* (1953), in Id., *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, p. 733.

⁶⁸ Il corsivo è mio. Il passo è tratto dal fascicolo contenente gli atti del processo per vilipendio alla religione di stato depositato da Giuseppe Di Gennaro e conservato presso il tribunale di Roma. Il fascicolo è analizzato da Tommaso Subini nel volume (da cui si cita) *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Torino, Lindau, 2013, p. 65.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 108-109.

⁷⁰ Non a caso il progetto si intreccia variamente alla composizione di *Poesia in forma di rosa* e di *Alì dagli occhi azzurri*. Il testo è adesso pubblicato in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo II, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2003, pp. 995-1107 (d'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla TP II); per maggiori informazioni sull'iter elaborativo dell'opera si rimanda alle *Note e notizie sui testi*, *ivi*, pp. 1723-1728.

⁷¹ La prima opera del protagonista – Guido – è costituita da «un gruppetto di magre poesie, intitolate *Poesie marxiste*» (*L'ultimo poeta espressionista*, in PC II, p. 2647). In verità dai titoli menzionati nel soggetto sembra piuttosto trattarsi dei testi scritti da Pasolini per il commento al film *La rabbia*. Il fascicolo reperito in archivio e intitolato *Poesie marxiste*, contiene infatti altri testi, composti per la gran parte tra il 1964 e il 1965, ovvero durante la chiusura di *Poesia in forma di rosa* e il periodo immediatamente successivo all'uscita del libro.

infine della aperta dissacrazione. Essa, infatti, diviene figura degli organi genitali femminili secondo modalità parodiche ravvisabili nella tradizione espressionista che affonda le sue radici nel Duecento, a partire dal celebre contrasto di Cielo D'Alcamo «Rosa fresca aulentissima», indicato da Contini nell'antologia *Poeti del Duecento* (pubblicata proprio nel 1960), come prima testimonianza dell'«espressionismo vernacolare che durerà fino all'età barocca».⁷²

La parte più consistente del 'poema' pasoliniano è costituita dalla *Ballata della F. Magma*, in cui fin dal titolo è evidente un rapporto contrastivo rispetto alla *Ballata delle madri* con cui si apre la raccolta *Poesia in forma di rosa*, sottolineato peraltro dall'andamento salmodiante che caratterizza il testo, che sembra ricalcare la litania del *Te deum* per la ripetizione insistita dell'espressione «In Te», qui applicata però non ai 'cinque dolori' sgranati nel rosario (come avviene nel poemetto eponimo),⁷³ ma alla F., ovvero all'organo genitale femminile. Nei versi sono inoltre richiamati gli elementi topici della raccolta, come il sole, la primavera, la madre, le primule,⁷⁴ e ovviamente la rosa: «Tu manc/iata d/i carnin/a innocente / e rosellina d/i mezzogiorno in / fondo a una gonnell/uccia [...]».⁷⁵

La F. si pone come fine e cominciamento di tutte le cose, divaricata tra rappresentazione oscena – «un orifizio che le labbra della ferita ricoprivano per abbondanza di materia [...] informe, appena impastata, pesante come una mollica bagnata...»⁷⁶ – e rappresentazione sacra, attraverso una progressiva stilizzazione visiva che riprende la figura della rosa sempre più semplificata fino a ricordare l'immagine della croce in *Profezia*, qui appena abbozzata attraverso un disegno romboidale a puntini⁷⁷ che ricorda contemporaneamente anche la forma della F. 'disegnata nei gabinetti'.⁷⁸ È significativo che Pasolini si richiami non tanto alla recente sperimentazione verbo-visiva che caratterizza certa produzione della neoavanguardia, o al calligramma di Apollinaire, quanto piuttosto all'antica forma a losanga e a croce del carne figurato ellenistico, probabilmente mediato dalla lettura delle recenti poesie di Dylan Thomas.⁷⁹

Si attua cioè un processo di dissacrazione costante - «La dissacrazione per la dissacrazione»⁸⁰ - che si traduce nella rinuncia a qualsiasi forma di codificazione stilistica, come 'profetizza' il primo attore ad entrare in scena nel testo, «L'anziano

⁷² Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 175.

⁷³ Si veda a questo proposito l'analisi critica del poemetto *Poesia in forma di rosa* proposta da Marco Bazzocchi, *Esposizioni*, cit., pp. 121-122.

⁷⁴ Cfr. TP II, p. 896: «Ah fica! [...] Effati / d'una storia di cui bambino / appresi [...] / i significati, / e me li tenni / stretti al cuore / fedele agli insegnamenti / come a una madre profumata di primule. // Splendeva sul marciapiede di Sacile il sole della primavera del '31» (il corsivo è mio).

⁷⁵ Ivi, p. 899. La poesia è costituita da un calligramma che ricorda i petali della rosa e la forma romboidale della F.

⁷⁶ Ivi, p. 900.

⁷⁷ Si vedano in particolare i 'disegni' in TP II, pp. 899; 900; 910.

⁷⁸ Cfr. ivi, p. 911.

⁷⁹ L'ipotesi è avanzata da Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 294, nota 75. Sulla ripresa del carne figurato in ambito novecentesco, e in particolare sulla figura della croce in Dylan Thomas, Pasolini e Nanni Balestrini, si veda il saggio di Mario Domenichelli, *Τεχνοναίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba Picta*, cit., pp. 3-39.

⁸⁰ TP II, p. 901.

dei ricordi»: ⁸¹ «La tua poesia per sopravvivere deve prendere atto della propria fine». ⁸² La rinascita dalla «tomba» e il ritorno alla vita, ormai fuori dalla dimensione ‘ufficiale’ di ‘poeta pubblico’ - «Questa è l’esortazione che giunge dentro la tomba dove in qualche modo sei un uomo ufficiale»; ⁸³ «Vieni fuori dalla tomba, e vivi come un disgraziato» - ⁸⁴ può compiersi solo a patto di trovare una inedita soluzione a quella incomunicabilità - l’“impossibilità a essere compresi” - che caratterizza il presente. Di fatti «L’uomo del presente» che irrompe sulla scena - a differenza dell’«Anziano dei ricordi» - «tace»: «La sua afonia o mancanza di azione linguistica, fa nascere [...] intorno stupende raffiche di vento». ⁸⁵ Le eventualità che si prospettano consistono, allora, da un lato nel tentativo di ricominciare «da mille punti possibili» e dall’altro invece nella registrazione della fluidità magmatica della vita, al di fuori di ogni ordine, canone o genere precostituito: «Non si hanno più responsabilità / Si è disoccupati. / Bisogna cercar lavoro. / Ricostruirsi una rispettabilità... / Ahi, e tutto ricomincia. / E invece non deve ricominciare. / Meglio, piuttosto, che la vita continui a essere, a essere interrogata, senza fine, passando dal bisogno di ordine al bisogno di disordine...». ⁸⁶ Se dunque il tentativo di dicibilità linguistica è votato al fallimento, ciò che rimane è quindi ‘la poesia per la poesia’, ovvero l’atto stesso di scrivere in luogo dell’opera formata e in sé conclusa, così come in *Bestemmia* - sulla scia delle riflessioni teoriche sul cinema - la soluzione prospettata risiede nel ‘rappresentare la realtà con la realtà’: ⁸⁷

NIENTE INSOMMA È PIÙ POETICO
DELLA VITA DI UN POETA

E L’OGGETTO PIÙ POETICO DELLA POESIA
È DUNQUE IN CONCLUSIONE LA POESIA

SOPRATTUTTO SE IL POETA SE NE INFISCHIA DI TUTTO
ED È IL VECCHIO RE CHE FA SOPRALLUOGHI

[...]

LA SOLA POESIA È LA POESIA DA FARSI
NEL FARE LA POESIA È LA POESIA. ⁸⁸

Ormai ai margini della storia, “feto informe” e “già cadavere”, il soggetto poetico acquisisce da tale posizione liminare la maschera tragica del buffone, che attraverso

⁸¹ Ivi, p. 899. Il testo è caratterizzato da notazioni di scena, didascalie, personaggi-attori, cori, quasi fosse una sorta di sceneggiatura in versi, sul modello di *Bestemmia*.

⁸² Ivi, p. 902. Il verso è in maiuscolo nel testo.

⁸³ Ivi, p. 901.

⁸⁴ Ivi, p. 902.

⁸⁵ Ivi, p. 904.

⁸⁶ Ivi, pp. 904-905.

⁸⁷ Cfr. *Bestemmia*, TP II, p. 1045: «[...] vivere significa vivere soltanto, / e la realtà significa soltanto la realtà, / e la vita si vive con sé stessa / e la realtà si rappresenta con la realtà».

⁸⁸ *F.*, TP II, p. 907.

la parodia, il comico e il basso corporeo scardina i meccanismi del Potere, mettendone a nudo le nefandezze in modo dissacrante: «Se niente è più tragico / della morte in una faccia truccata, / della fine di una vita non vissuta, / del buio del decesso di un cieco, / ridi, stimato autore delle “Ceneri di Gramsci”!». ⁸⁹

Analogamente al «vecchio professore di Amsterdam» ⁹⁰ (uomo integrato nella comunità accademica e “stimato” da tutti) che si impicca travestito da donna, mostrando in modo scandaloso e grottesco la sua diversità in opposizione alla norma omologante del Potere, così il protagonista dell’opera teatrale *Orgia*, ⁹¹ che «è stato come tutti gli altri, *dalla parte del potere*», ⁹² conclude la sua vita con un identico gesto di ribellione, esibendo – al posto delle parole - il suo corpo travestito come «un fenomeno espressivo / indubbiamente nuovo, / così nuovo da dare un grande scandalo / e da smerdare, praticamente, ogni loro amore». ⁹³ L’indice della dicibilità si sposta quindi sempre più marcatamente verso l’azione iconoclasta del gesto, ⁹⁴ spesso connotato da una sessualità eversiva e scandalosa, mentre la parola si estroflette in una dimensione visiva e corporea, che svela la natura fittizia della struttura metaforica del linguaggio, con procedimenti metatestuali simili, per alcuni aspetti, al teatro epico di Brecht. Non a caso il nome del drammaturgo tedesco ricorre in due occasioni in *Poesia in forma di rosa*: nell’epigrafe di *Nuova poesia in forma di rosa* ⁹⁵ e nei versi di *Progetto di opere future* dove, tra le opere in cantiere Pasolini prospetta «versi, per Coro / e Orchestra, con settemila violini e una grancassa, / (e un disco di Bach), “CITAZIONE BRECHTIANA” / o “CANTI DELLA DISSACRAZIONE”». ⁹⁶

Il titolo evocato («CITAZIONE BRECHTIANA») in effetti compare in uno dei cartelli dello spettacolo teatrale *Italie magique*, appositamente scritto per Laura Betti. Con ogni probabilità è proprio per il tramite dell’attrice che in questo periodo Pasolini si avvicina al teatro di Brecht, ⁹⁷ sino a quel momento guardato con un certo sospetto, qualora si consideri che nello stesso torno di anni l’autore tedesco era di

⁸⁹ Si tratta dei versi conclusivi poema della *F.* (ivi, p. 919).

⁹⁰ Il poema della *F.* termina con due sezioni intitolate entrambe *Leggenda*. Nella prima è messo in scena un rapporto edipico con la madre («Anche la più scandalosa dissacrazione / altro non fa che togliere sacralità all’innocenza / per sostituirla con la sacralità più sacra del peccato», ivi, p. 917); nella seconda – «Da leggersi o recitarsi come una barzelletta», secondo quanto indicato nella nota d’autore – è raccontata la storia «del vecchio professore di Amsterdam, / che godeva la stima di tutto il corpo insegnante, compreso il Rettore» (ivi, p. 918).

⁹¹ La tragedia – messa in scena dallo stesso Pasolini – è rappresentata per la prima volta il 27 novembre 1968 al Deposito d’Arte Presente di Torino, con interpreti: Laura Betti, Luigi Mezzanotte, Nelide Gianmarco. Secondo le carte autografe custodite nell’archivio, la prima idea della tragedia risale all’aprile 1966, dunque non lontano cronologicamente dalla composizione delle *Poesie marxiste*. Il testo è adesso consultabile in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2001 (d’ora in poi il volume sarà indicato con la sigla TE).

⁹² Ivi, p. 245.

⁹³ Ivi, p. 312.

⁹⁴ In *Orgia* l’uomo e la donna ricordano il passato come una sorta di mitica età dell’oro nella quale le persone comunicavano non con le parole ma con le azioni: «Là noi comunicavamo tra noi solo *facendo qualcosa*» (ivi, p. 255).

⁹⁵ Si tratta di una citazione tratta dall’ultima scena del dramma *Santa Giovanna dei Macelli* (TP I, p. 1203).

⁹⁶ TP I, p. 1249.

⁹⁷ Il 14 maggio 1961 l’attrice debutta con Carla Fracci al Teatro Eliseo di Roma nello spettacolo di Brecht e Weill *I sette vizi capitali*, per la regia di Luigi Squarzina.

contro assai apprezzato dalla neoavanguardia. La suggestione si traduce nel 1963 nel progetto, poi non realizzato, del balletto-cantato (con musiche di Bruno Maderna) di *Vivo e coscienza*, nel quale – come sottolinea Stefania Rimini – Pasolini sperimenta quella «frizione tra mimica corporea e verbalità» che a suo avviso costituisce «il punto d'origine di una precisa inclinazione dello stile pasoliniano orientato, proprio a partire dai primi anni '60, verso i toni di una comicità ilaro-tragica»,⁹⁸ registrando in modo implacabile «il progressivo sgretolarsi delle coscienze e l'inevitabile approdo al nulla del consumo e dell'alienazione».⁹⁹ L'anno successivo Pasolini concretizza il progetto con la realizzazione di *Italie magique*, episodio dello spettacolo collettivo *Potentissima signora*, messo in scena nel 1964.¹⁰⁰ La scrittura del testo si intreccia con la chiusura di *Poesia in forma di rosa*, con il progetto del soggetto cinematografico *L'ultimo poeta espressionista* (di cui riprende alcuni elementi),¹⁰¹ con la realizzazione della *Rabbia*, e infine con la stesura delle *Poesie marxiste*. La pièce sviluppa quella linea ideo-comica ravvisabile in filigrana già in *Poesia in forma di rosa* e nelle movenze chapliniane di Stracci nella *Ricotta*,¹⁰² estremizzandone alcuni caratteri, come il gioco ecolalico del nonsense tipico delle canzonette, evidente anche nel *Miagolio della donna ricotta* delle *Poesie marxiste*,¹⁰³ la riduzione dei personaggi a grottesche marionette disarticolate («Mussolini e Hitler [...] sopra una mensola»), la musica «carnevalesca» simile a «quella dei circhi equestri»¹⁰⁴ che accompagna la scena. Elementi questi, che mettono in evidenza la natura insensata del Potere e della società borghese che lo sostiene con cieca e colpevole obbedienza, in assenza di una coscienza critica che sia capace di dare senso alla realtà, ormai disgregata in frammenti irrelati e «indecifrabili», come testimonia il collage avanguardistico posto a conclusione di *Italie magique*:

Gli occhi di Laura cadono sul pezzo di giornale e leggono a caso: ne nasce un «collage» da scrittore d'avanguardia, casuale e delirante, accompagnato dalla musica, e quindi in parte detto e in parte cantato, con inserimenti casuali e asimmetrici nella musica che accompagna. Oltre a leggere il giornale, gli occhi di Laura, guardando a caso intorno, leggeranno altri lacerti di scritte, su manifesti o réclames ecc., per rendere ancora più indecifrabile la composizione linguistica.¹⁰⁵

⁹⁸ Stefania Rimini, *Corpo di bambola: Laura Betti e lo strano divertissement di Italie magique*, in «Studi Pasoliniani», n. 4, 2010, pp. 51-52.

⁹⁹ Ivi, p. 52.

¹⁰⁰ *Potentissima signora* andò in scena per la prima volta al teatro La Ribalta di Bologna il 5 dicembre 1964. I testi sono stati pubblicati nel volume *Potentissima signora*, Milano, Longanesi, 1965.

¹⁰¹ Cfr. Stefania Rimini, *Corpo di bambola*, cit., pp. 52-53.

¹⁰² Stefania Rimini (ivi, p. 52) ravvisa nella «comicità ilaro-tragica» il minimo comun denominatore di «opere molto diverse tra loro», tra le quali include – oltre alla *Ricotta* – il «grottesco pastiche di *Che cosa sono le nuvole?*», *La rabbia*, *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna*.

¹⁰³ La poesia (TP II, p. 989) riprende i temi del componimento precedente, *Le grolle d'oro*, dedicato all'assegnazione del prestigioso premio alla *Ricotta*; l'attrice cui si allude nel testo è infatti Laura Betti, che nel film impersonava la diva. Il «miagolio» si traduce nella ripetizione della parola «Mao», che dà luogo a un nonsense comico tra il verso del gatto e il nome del Presidente cinese. Lo stesso gioco linguistico è presente in *Italie magique* (TE, p. 160).

¹⁰⁴ Pier Paolo Pasolini, *Italie magique*, TE, p. 157.

¹⁰⁵ Ivi, p. 163.

Il risultato dell'operazione condotta da Laura Betti è effettivamente quello di un collage che ricalca perfettamente il procedimento di alcuni testi neoavanguardistici, come ad esempio i collage di Nanni Balestrini, basati proprio sull'accostamento di frasi tratte da quotidiani. Il calco è talmente evidente da destare il sospetto di un ammiccamento parodico o quanto meno di una voluta provocazione, laddove – se è vero che Pasolini in questo periodo ‘riconsidera’ la questione Brecht – tuttavia ne prende anche a più riprese le distanze.¹⁰⁶ Del resto, anche in *Nuova poesia in forma di rosa* la citazione brechtiana quanto meno ‘stride’ con l’attacco ironico alla neoavanguardia presente nel sesto ‘petalo’, alluso nella citazione del film *Eva contro Eva* di Mankiewicz: «Altri protagonisti sono entrati, / [...] e, partite le rondini, son loro a calcare ora / il palcoscenico. L’Eva cacciata si lamenta sul riso dell’Eve Nove».¹⁰⁷

Sebbene in questo torno d’anni il contraccolpo della crescente affermazione della neoavanguardia abbia un indubbio peso specifico sull’attività e sulla produzione di Pasolini – evidente nella volontà di smarcarsi da essa per trovare un terreno ancora fertile all’opzione sperimentale¹⁰⁸ –, e nonostante siano numerosi i procedimenti stilistici che in certo modo possono ricordare alcune soluzioni di marca avanguardistica,¹⁰⁹ tuttavia ciò non è riconducibile a calchi o prestiti testuali, quanto semmai alla constatazione comune a entrambi gli ‘schieramenti’ di una crisi epocale nella quale i modelli e i linguaggi della tradizione appaiono ormai logori e usurati, incapaci di rappresentare (se tale termine ha ancora un senso) una realtà caotica, frammentata in schegge irrelate.

Il cantiere di *Poesia in forma di rosa* ben testimonia questo momento di svolta da cui si dipartono una serie di soluzioni stilistiche e di ipotesi creative che testimoniano la vitalità di una proposta mai riconducibile ad una forma unica, ma sempre più reticolare e complessa volta a cogliere i molteplici aspetti della realtà, costantemente interrogata nelle sue contraddizioni e ferocemente smascherata nelle sue nefandezze. La configurazione mobile e additiva del diario, inizialmente pensata per la raccolta, evolve nella struttura informale e processuale di un testo che si fa, organizzato secondo il modello della sceneggiatura, che programmaticamente tende a ibridare l’aspetto più prettamente letterario con quello figurale-visivo, dando luogo a «opere anfibologiche, ambigue, a canone “sospeso”»,¹¹⁰ nelle quali la forma non si dà una volta per tutte ma si esprime come tensione dinamica, concretizzandosi appunto in una «struttura che fa del processo la propria caratteristica strutturale».¹¹¹ È in questo senso, semmai, che

¹⁰⁶ Si pensi a titolo indicativo alla versione preparatoria, già ricordata, del poemetto *Poesia in forma di rosa*, dove «la meravigliosa anafora» del ritornello ecolalico «Odio la borghesia, perché...» è bruscamente interrotta dalla constatazione: «ma non sono Brecht....//...// E ritorno alla rosa» (TP II, p. 1717).

¹⁰⁷ TP II, p. 1205.

¹⁰⁸ Su questo punto si veda il saggio di Stefano Giovannuzzi, *Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia*, in «Sinestesie», a. XI, 2013, pp. 123-140.

¹⁰⁹ Cfr. Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 55. Su tale argomento si veda anche il volume di Ara H. Merjian, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, Chicago, University of Chicago Press, 2020.

¹¹⁰ *La fine dell'avanguardia*, SLA I, p. 1425.

¹¹¹ *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* (1965), SLA I, p. 1498.

entra in gioco Brecht, chiamato in causa via Barthes, proprio nel saggio dedicato alla *Fine dell'avanguardia*.¹¹² Alla natura informe del testo corrisponde l'elaborazione di uno stile informale che dissolve le gabbie della codificazione metrica in una struttura fluida volta a captare la magmaticità del reale, utilizzando il montaggio come strumento di «modulazione testuale»,¹¹³ capace di esibire la condizione di disarmonia e di frattura.¹¹⁴ Parallelamente alla disarticolazione della forma dell'opera in una struttura mobile, anche la scrittura acquisisce dunque una tensione dinamica e processuale, che evolve nella accentuazione del carattere performativo dell'azione poetica, ovvero nell'esibizione 'corporea' del soggetto che scrive. Il definitivo tramonto dell'«elegia» si traduce inoltre nell'adozione di un registro comico-tragico, che utilizza la “mescolanza degli stili”¹¹⁵ e le forme del carnevalesco per smascherare i mille volti di un potere sempre più pervasivo e sempre più – foucaultianamente – invisibile.

La morte del soggetto messa in scena in *Poesia in forma di rosa* segna infatti la definitiva espulsione dalla rosa, che simboleggia sia la madre che la lingua materna, e la conseguente 'rinascita' in una condizione 'postuma', contrassegnata da immagini di morte e deprivazione, che sanciscono l'estraneità del poeta alla dimensione del presente. Ne consegue che l'unica possibilità risiede nella scelta di una posizione 'marginale', nel senso che volutamente si colloca fuori dalla storia, ma proprio in virtù di ciò da essa è tuttavia possibile opporre alla “mancanza di richiesta della poesia” il gesto performativo di una scrittura che comunque si fa, attraverso un soggetto che esibisce il suo corpo, talvolta indossando la maschera comico-tragica del buffone, oppure utilizzando gli strali di una feroce ironia: «E, insieme, dovrò pure fare il poeta / padre, e allora ripiegherò sull'ironia». ¹¹⁶ L'ironia costituisce infatti la cifra dominante di *Trasumanar e organizzar*,¹¹⁷ raccolta nella quale è per l'appunto tematizzata la nascita di un «nuovo tipo di buffone»,¹¹⁸ che pur facendo parte – come il protagonista di *Orgia* – degli ingranaggi del potere, in quanto giullare prezzolato «per offrire al pubblico mero intrattenimento»,¹¹⁹ tuttavia è capace, attraverso il discorso antifrastico dell'ironia, di comporre «poesie su commissione»¹²⁰ che esplodono come ordigni nelle mani del lettore: «ora che la vocazione è vacante / [...]

¹¹² Cfr. *La fine dell'avanguardia*, SLA I, pp. 1422-1423: «“Sospendere il senso”: ecco una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore. E infatti a questo punto Barthes, pensa subito a Brecht».

¹¹³ Caterina Verbaro, *Pasolini*, cit., p. 61.

¹¹⁴ Ivi, p. 67.

¹¹⁵ Il riferimento è ovviamente a Auerbach e in particolare alla sua analisi dell'opera di Rabelais (cfr. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-27).

¹¹⁶ *Frammento epistolare, al ragazzo Codignola*, TP I, p. 1208.

¹¹⁷ Milano, Garzanti, 1971.

¹¹⁸ *La nascita di un nuovo tipo di buffone* è il titolo di una sezione della raccolta (TP II, pp. 57-71). Si veda anche la poesia eponima: «Che cosa comunico, alla fine / della mia carriera di poeta, che, sotto sotto, / si considerava indispensabile all'umanità? // Ecco la risposta (nel mattino / Del primo gennaio 1969): // “Una spiacevole ironia su tutto ciò”» (ivi, pp. 59-60).

¹¹⁹ Antonio Tricomi, *Pasolini*, Roma, Salerno Editrice, 2020, p. 258, ma si vedano anche le pp. 257-259.

¹²⁰ Anche in questo caso si tratta del titolo di una sezione della raccolta (TP II, pp. 15-56).

/ ora che l'ispirazione, se viene, versi non produce – / vi prego, sappiate che son qui pronto / a fornire poesie su ordinazione: ordigni». ¹²¹

¹²¹ *Richiesta di lavoro*, ivi, p. 13.

in circolo

Pier Paolo Pasolini

Petrolio. Nuova edizione

a cura di Maria Careri e Walter Siti

Milano, Garzanti, 2022

a cura di
Caterina Verbaro

Caterina Verbaro

Attraverso Petrolino
Le ragioni di un dibattito

L'imminente conclusione del centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, segnato da un numero inusitato di convegni, mostre e iniziative varie ubicate nei luoghi più diversi e promosse da molteplici soggetti, suggerisce di interrogarsi sulla speciale ricezione di un autore attorno al quale sembra essere cresciuto decennio dopo decennio un consenso unanime, ben lontano da quelle tante distanze critiche, letterarie quanto ideologiche, che hanno segnato gli anni della sua attività. Come se la nostra lacerata coscienza di contemporanei, il nostro più o meno rassegnato ruolo di agenti di prospettive culturali asfittiche e di saperi sempre più procedurali, cercasse nella sua voce sistematicamente antagonista un appiglio di alterità di pensiero e di azione.

In questo quadro di rinnovato e crescente interesse si colloca la nuova edizione di *Petrolino*, ultimo e controverso romanzo testamentario di Pasolini, attorno al cui significato continua a dipanarsi un dibattito critico indomito e potenzialmente inesauribile. Niente come la complessa storia editoriale e filologica di questo testo ci parla non solo della sua stessa natura inquieta e sistematicamente indecidibile, di cui fa fede la struttura magmatica, predisposta al non finito e all'eterogeneità, ma anche della necessità da parte dei suoi interpreti e lettori di ritornare su un'opera di cui si avverte la mai definitiva messa a punto e la capacità di dare ancora voce, dopo cinquant'anni dalla sua stesura, alla nostra epoca tormentata.

Abbiamo ritenuto che la nuova edizione di *Petrolino*, curata da Maria Careri e Walter Siti e uscita per Garzanti a suggello dell'anno del centenario pasoliniano, meritasse di essere posta al centro di una discussione collettiva, virtualmente «in circolo» tra letture diverse di critici informati, proprio in quanto in essa ci pare addensarsi un rovello di richiesta di senso, il sintomo di quell'ampio interesse per un autore a cui si chiede, oggi più che mai, di dare voce al presente. Se da tempo infatti la ricezione pasoliniana privilegia l'identità inquieta della sua ultima fase, che comprende i tardi anni sessanta e i "corsari" settanta, in cui fortemente interrelati, in una sempre più radicale poligrafia, appaiono generi, linguaggi e ambienti mediali, di tale costellazione *Petrolino* costituisce certamente l'opera *summa*, capace di rappresentarne i motivi fondanti, dal ripudio delle convenzioni letterarie alla performatività imperante, dall'ossessione verso un Potere multiforme e biopolitico alla trascrizione mitica del presente.

Fin dalla sua uscita postuma e tardiva nel 1992 – in uno scenario così profondamente mutato rispetto a quello della sua stesura da farlo apparire, come afferma Carla Benedetti, «come un ordigno disinnescato»¹ *Petrolio* fa i conti con la difficoltà di ricondurre il disegno visionario di un'opera potenzialmente infinita entro accettabili criteri filologici ed editoriali. Quella sua prima apparizione trent'anni fa produsse ampi dibattiti e polemiche che mettevano in discussione l'opportunità stessa di pubblicare un materiale che a molti appariva allotrio, il cui stigma progettuale si traduceva in dubbio di legittimità testuale e letteraria. A partire da quella prima edizione Einaudi, curata da Maria Careri e Graziella Chiarcossi sotto la supervisione di Aurelio Roncaglia, che riduceva al minimo l'apparato documentario ed esplicativo, nel corso degli anni emerge sempre più l'esigenza di un'edizione che tenga conto del cospicuo materiale informativo che il testo convoca come sua parte integrante, delle progressive emersioni delle carte restituite dal Fondo Pasolini, delle nuove acquisizioni interpretative. Le edizioni Mondadori dei decenni successivi, quella dei Meridiani curata nel 1998 da Silvia De Laude e Walter Siti e ancor più quella della sola De Laude nel 2005 uscita nella collana degli Oscar, da una parte privilegiano la leggibilità del testo, indicando ad esempio le varianti alternative al piede con esponente alfabetico, dall'altra rafforzano l'apparato esplicativo delle note, nelle quali soprattutto l'edizione del 2005 individua e talvolta riporta molte delle fonti giornalistiche e saggistiche del romanzo (dall'opuscolo *Questo è Cefis* di Steimetz a *Corpo d'amore* di Norman Brown, fino ai "Mattinali" inviati dal Sid a Cefis). Come evidenziano gli interventi ospitati nella nostra rubrica, la nuova edizione 2022 testimonia un aggiornamento e affinamento dei criteri editoriali e filologici (Pontillo), tanto più interessante se si pensa che le curatrici Careri e Chiarcossi sono le stesse dell'edizione del 1992 (e Stigliano osserva come la Nota di Careri all'edizione si presenti «quasi come una giustificazione di quanto non sia stato realizzato in precedenza piuttosto che una spiegazione del lavoro compiuto ora»). Si tratta di un punto su cui tutti gli interventi del nostro «circolo» sembrano essere d'accordo, sebbene con accenti diversi: la migliore approssimazione della nuova edizione nel rendere la - d'altronde quasi irrappresentabile - statutaria magmaticità del testo. Ad esempio l'intervento di Luca D'Ascia, che si configura come un'approfondita interpretazione del romanzo e in particolare delle sue valenze parodiche e allegoriche, sottolinea la congruità della nuova edizione proprio rispetto alla *ratio* metanarrativa del testo, la cui complessità è da essa meglio restituita, sebbene osservi che la nuova architettura filologica paghi un prezzo di ridotta leggibilità («Gli editori critici rinunciano a rendere più scorrevole la struttura provvisoria»). Allo stesso modo Giada Stigliano osserva che la nuova edizione sana, sebbene solo in parte, quella mutilazione rispetto all'apparato documentario e all'avantesto che segnava le precedenti edizioni («Seppur con trent'anni di ritardo, *Petrolio* è stato finalmente reintegrato con molti degli elementi di cui era stato arbitrariamente privato»).

¹ C. Benedetti, *Petrolio 25 anni dopo*, in Eadem, M. Gragnolati, D. Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 26.

Corinne Pontillo osserva come la scelta di assemblare in appendice i materiali che fungevano da *ouverture* abbia reso più cogente la trasgressione della convenzione incipitaria e la «follia prefatoria»,² e abbia dunque restituito i caratteri essenziali del testo, peraltro variamente ricondotti dalla studiosa al postmodernismo.

Insomma è unanime la considerazione di una migliore rispondenza offerta dalla nuova edizione alle «pagine inquiete» (Pontillo) del testo pasoliniano e al loro precipuo carattere aperto e magmatico. Se tutti gli interpreti convocati attorno a *Petrolio* riconoscono l'accresciuta congruità strutturale tra la nuova edizione e il dattiloscritto pasoliniano, è soprattutto Davide Luglio, discutendo in particolare della postfazione di Walter Siti e contestandone una certa equanimità interpretativa, a sottolineare come la nuova edizione restituisca anche la pienezza del tema politico del romanzo. L'episodio in tal senso più significativo è la decisione di reintegrare l'appunto pasoliniano dal titolo *Per la carriera di "Carlo"*, scegliendo di leggere come gioco metaletterario l'annotazione pasoliniana «appunto da distruggere», dedicato a Cefis e alla sua responsabilità nell'omicidio Mattei. Ma non meno rilevante è la pubblicazione di un'ampia documentazione che supporta la valenza politica del testo, ad esempio due dei discorsi di Cefis che Pasolini voleva che entrassero nel testo. Questa messe di nuovi materiali inseriti nell'ampia e significativa appendice del testo corroborano secondo Luglio l'idea che *Petrolio* non sia semplicemente un romanzo sul caso Mattei, sui servizi segreti e sulla politica petrolifera dell'Italia degli anni sessanta, ma che il suo *focus* sia più globalmente politico, da leggere cioè in controluce con quel commento ininterrotto del tempo presente costituito dai coevi *Scritti corsari*, e che Cefis sia «il perfetto rappresentante del nuovo potere e del suo portato biopolitico».

Ma a ben guardare può essere perfino fuorviante istituire per *Petrolio* una distinzione tra motivi formali e tema del Potere, se è vero che il primo effetto prodotto da quest'ultimo è proprio l'annichilimento della forma e del linguaggio, e che la stessa struttura infinitamente proliferante e disarticolata del romanzo, la sua forma «a brulichio»,³ è la prova lampante di una sua pervasività talmente assoluta da farsi indicibile e da produrre quella decostruzione della *ratio* narrativa che *Petrolio* rappresenta, e di cui quest'ultima edizione tenta un'apprezzabile, per quanto intimamente paradossale, formalizzazione.

² P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri e G. Chiarocci, Milano, Garzanti, 2022, p. 41.

³ «Il mio non è un romanzo "a schidionata", ma "a brulichio" e quindi è comprensibile che il lettore resti un po' disorientato» (ivi, p. 125).

Giada Stigliano

Petrolio e le sue forme ancora possibili
Osservazioni sulla nuova edizione

Dopo l'esordio postumo con Einaudi nel 1992, a cura di Graziella Chiarocossi e Maria Careri (sotto la supervisione di Aurelio Roncaglia), *Petrolio* è stato ripubblicato altre due volte: nel 1998 in occasione di *Romanzi e racconti 1962-1975* per i *Meridiani* di Mondadori, a cura di Silvia De Laude e Walter Siti; nel 2005, questa volta a cura della sola De Laude per gli *Oscar* di Mondadori. La ricorrenza del centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini è invece il contesto in cui si presenta la quarta e ultima edizione di *Petrolio*, ora edita da Garzanti e a cura di Maria Careri e Walter Siti, qui autore delle note critiche e della postfazione, con la collaborazione di Graziella Chiarocossi.

La primissima edizione di *Petrolio* non è stata accolta dalla critica con l'entusiasmo solitamente riservato alle opere postume di autori celebri come Pasolini. Senza dilungarsi troppo, la ferocia delle recensioni subite può essere esaustivamente riassunta con le parole di Edoardo Sanguineti il quale, nel 1995 su «Micromega»,¹ riconosce a *Petrolio* solo il valore di aver documentato la patologica disperazione del suo autore. Fortunatamente, il tempo porta con sé consiglio e con il passare degli anni il giudizio sull'opera postuma è sensibilmente diventato più oggettivo e razionale. Il susseguirsi di nuove edizioni ha senza ombra di dubbio contribuito a far rivalutare l'opera giudicata da Pasolini come il suo testamento, il *Vas* del sapere da lui accumulato nel corso della sua esistenza. Non si può infatti negare come i contributi degli studiosi avvicendatisi alla cura di *Petrolio* abbiano in qualche modo contribuito ad approfondire la conoscenza del testo – si pensi all'imponente apparato di note redatto da Silvia De Laude per Mondadori – ma anche a tenere viva l'attenzione su un'opera di per sé molto oscura e complessa.

Pur riconoscendo il valore aggiunto che i sempre più monumentali apparati critici apportano allo studio di *Petrolio*, non si può nascondere come tutte le edizioni precedenti a quella del centenario condividano due gravi lacune: il testo monco, ovvero censurato di alcune sue parti fondamentali, e presentato privo di un assetto filologico. A differenza dei predecessori, la nuovissima edizione (Garzanti 2022) ha il grande merito di rimediare alle privazioni cui l'opera è stata fino ad ora sottoposta. La grande e importante novità di questa edizione sta proprio nell'aver tentato di

¹ E. Sanguineti, *Radicalismo e patologia*, «Micromega», 4, 1995, pp. 213-220.

restituire a *Petrolio* il carattere filologico per esso pensato dal suo autore. In merito alla questione, si ricorda al lettore quanto Pasolini afferma nella *Nota Progettuale*:²

Tutto *Petrolio* (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito [...] La ricostruzione si vale dunque del confronto dei vari manoscritti conservati (di cui due apocrifi, con varianti curiose, caricaturali, ingenue e “rifatte alla maniera”); non solo ma anche dell’apporto di altri materiali: lettere dell’autore (sulla cui identità c’è un problema filologico irrisolto), lettere di amici dell’autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali, riportate sui giornali o miscellanee, canzonette, ecc. Esistono anche delle illustrazioni [...]. Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica e, ancora di più, la storia dell’ENI.³

Nell’estratto sopracitato, Pasolini dichiara di voler presentare l’opera e contemporaneamente la sua edizione critica. Con altrettanta chiarezza afferma di non voler solo scrivere una storia «ma soltanto di fare una forma»,⁴ includendo tutta una serie di documenti, diversi per forma e tipologia, i quali avrebbero dovuto essere considerati dal lettore come imprescindibili per una corretta e completa fruizione di *Petrolio*. Viene dunque da chiedersi come mai, ad esclusione dell’ultimissima edizione, nessuna delle pubblicazioni precedenti abbia tenuto conto di questa specifica indicazione dell’autore e si sia deciso di mandare in stampa il testo sfornito del suo *avantesto*,⁵ dunque privo del suo aspetto più caratterizzante.

A rendere la questione ancora più curiosa è il fatto che il team di curatori (Careri e Chiarcossi) che in principio ha scelto di presentare l’opera fuori dal suo contesto – consegnandola alle stampe con 17 anni di ritardo – monca di alcune parti fondamentali e priva del suo assetto filologico è lo stesso a curare oggi l’edizione più esaustiva fino ad ora pubblicata. Certo, tardi è sempre meglio di mai. Rimane comunque difficile stabilire se attribuire alla prima edizione di *Petrolio* la grave colpa di aver presentato al lettore un testo privo di alcuni elementi costitutivi oppure riconoscere all’edizione del centenario il merito di averli finalmente introdotti. La lettura della *Nota* a firma di Maria Careri sembra protendere più verso la prima opzione, presentandosi quasi come una giustificazione di quanto non sia stato realizzato in precedenza piuttosto che una spiegazione del lavoro compiuto ora; ne è un esempio il fatto che in questo spazio non vi sia alcun approfondimento sulle molteplici fasi di elaborazione del testo.

Seppur con trent’anni di ritardo, *Petrolio* è stato finalmente reintegrato con molti degli elementi di cui era stato arbitrariamente privato. Con l’edizione del centenario il lettore ha ora la possibilità di confrontarsi con l’*avantesto* dell’opera, reso visibile per mezzo di alcune scelte grafiche: le porzioni di testo cancellato sono indicate in corpo minore, le varianti alternative riportate in nota e segnalate con dei richiami alfabetici,

² P.P. Pasolini, *Petrolio*, Milano, Garzanti, 2022, p. 675; nella nuova edizione l’appunto viene rinominato *Tutto “Petrolio”*.

³ *Ibidem*.

⁴ P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 31.

⁵ Per un approfondimento sul tema e il significato di *avantesto* in *Petrolio* si rimanda alla lettura di G. Stigliano, *Laboratorio Petrolio*, Pavia, Effigie, 2019, pp. 49-103.

le note dell'autore evidenziate da rimandi numerici tra parentesi tonde. Sono stati inoltre pubblicati il Block-notes di Pasolini e i facsimili di alcune pagine del dattiloscritto.

Le novità del testo edito in occasione del centenario non si esauriscono qui.

L'inclusione di una sezione *Documenti* è tra le innovazioni più eclatanti di questa ultimissima edizione di *Petrolio*. Qui sono riportati in versione integrale due dei tre discorsi di Cefis posseduti da Pasolini e tre articoli su Francesco Forte.

Ora, come si legge nella *Nota Progettuale*, in uno stato di composizione più avanzato, in *Petrolio* sarebbero stati inseriti un gran numero di documenti, diversi tra loro: illustrazioni, lettere, articoli di giornale etc. I cinque documenti pubblicati sono dunque una minima parte di quelli che avrebbero trovato posto in un'edizione licenziata dall'autore, eppure la loro ammissione nella stampa del centenario assume un grande valore simbolico. *Petrolio* è senza ombra di dubbio l'opera di Pasolini che ha sofferto maggiori problemi di fruizione. Si è già accennato ai 17 anni in cui è rimasto nascosto in un cassetto, alle omissioni presenti nelle precedenti edizioni e della censura che è stata applicata ad alcune tematiche, ad esempio quella che riconosce nella persona di Eugenio Cefis il motore centrale di quanto viene narrato. Vedere oggi dare alla stampa anche i discorsi rimasti celati per trent'anni, e sui quali tanto si è dibattuto, può essere interpretato come un segno di apertura nei confronti di una critica più oggettiva e serena. Certo, non si può fare a meno di notare come solo due dei tre discorsi sono stati inseriti tra i *Documenti*, decidendo arbitrariamente di non includere quello che secondo Walter Siti poco c'entrava con la trama di *Petrolio*. Dunque, apertura sì ma con cautela.

Quella del centenario è l'edizione di *Petrolio* fino ad ora più completa ma sicuramente non quella definitiva. Probabilmente, una versione conclusiva non ci sarebbe stata neanche se fosse stato lo stesso Pasolini a consegnarlo alla stampa, così come non è da escludere che, se le cose non avessero preso una piega violenta, solo la morte naturale dell'autore avrebbe messo un punto decisivo all'elaborazione di *Petrolio*. Allo stesso modo, non è possibile per noi sapere quali materiali sarebbe stati realmente accolti nell'opera e in che forma. Unica certezza ad oggi assodata è che l'esegesi di *Petrolio* non si esaurisce con la lettura del suo dattiloscritto ma è indissolubilmente legata ai documenti ad esso direttamente, e indirettamente, interconnessi. Il problema è che il Fondo Pasolini presso l'Archivio Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux è chiuso e non c'è foglio che si muova senza una chiara e motivata autorizzazione da parte di chi quella fortuna l'ha ereditata. Eppure, ora come non mai, appare evidente la necessità di aprire il Fondo agli studiosi e rendere disponibili tutti i materiali in esso contenuti così da poter avere finalmente l'opportunità di studiare *Petrolio* in tutta la sua magmatica complessità e poter pubblicare tutte le sue versioni possibili.

Luca d'Ascia

I mille e un appunti di Pier Paolo Pasolini Un sentiero interrotto fra testimonianza e allegoria

Gli *herculei labores* di Walter Siti e Maria Careri, curatori di una monumentale riedizione di *Petrolio*,¹ confermano che la 'Storia infinita' dell'ultimo Pasolini è una vivanda appetitosa proprio perché assolutamente indigeribile. 'Letteratura impura' certamente, ma non nel senso in cui la teorizzava Carla Benedetti in un saggio inevitabilmente schematico perché troppo nostalgico di un'estetica dell'impegno.² Pasolini, con un gesto avanguardistico di rifiuto della narrativa convenzionale e di consumo,³ sceglie di distruggere l'opera come unità testuale ed anticipa il lavoro dell'editore critico nell'impostazione stessa del progetto letterario, che nasce 'postumo' nella finzione prima di diventarlo effettivamente nella realtà.⁴ Ciò avviene nei modi di un'ispirazione scopertamente parodistica. Il filologo per definizione 'rigoroso' che insegue attraverso il confronto dei testimoni una verità del testo conforme all'ultima volontà dell'autore, quasi notaio autorevole di un paradigmatico patriarcato estetico, si trasforma in un giocoliere anarchico, palazzesco «uomo di fumo», ma pur sempre con velleità da «incendiario». Cosciente ormai della vanità dell'ascesi positivista implicita nella sua 'professione e vocazione', moltiplica la diffrazione degli apocrifi e fa finta di colmare con materiale allotrio, iconico o documentario, in ogni caso non narrativo, le lacune abissali che si aprono nella concezione dell'antiromanzo. La 'Morte' dell'autore come funzione della tecnica narrativa, insomma. Anche troppo ingombrante, in cambio, è la presenza del corpo e della voce di chi scrive 'spiato' da un'istanza invisibile che potrebbe anche essere l'imbarazzato lettore. In una sequenza di fotografie che Pasolini si fece scattare in Chia poco prima della sua scomparsa e che probabilmente erano destinate a *Petrolio*,⁵ il regista si alza nudo dal letto e si avvicina alla finestra da cui qualcuno lo sta osservando. La realtà di vita dell'autore, mediata peraltro dalla tecnologia dell'immagine, si confonde pericolosamente con la finzione di un testo che in certi momenti sembra confondersi con il rapporto smarrito e faticosamente ricostruito a memoria di uno spione professionale della polizia, tal Pasquale Bucciarelli.⁶ Tale

1 Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, nuova edizione a cura di Maria Careri e Walter Siti, Milano, Garzanti, 2022, d'ora in poi abbreviato in *Petrolio*.

2 Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Einaudi, 1998.

3 Emanuele Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie 2012.

4 *Petrolio*, *Dal dattiloscritto*, II, pp. 675-76.

5 *Petrolio*, *Postfazione* di Walter Siti, pp. 809-10.

6 *Petrolio*, p. 60.

paradosso permette mai di determinare con certezza se vuoti, incoerenze e ‘non finito’ siano o meno ‘voluti’ e corrispondano a un’impossibilità a priori di rappresentazione, per mancanza di empatia dell’autore con il contenuto rappresentato, inattualità sociologica della tematica e via dicendo. Ogni edizione reale di *Petrolio* risulta quindi ipotetica, scommessa interpretativa con un forte margine di arbitrio. Esistono, è vero, annotazioni che sembrano indicare una volontà di Pasolini di compattare il testo e renderlo più solido dal punto di vista narrativo, come il proposito di seguire individualmente i venti ragazzi della scena orgiastica del «pratone della Casilina» e inserirli in situazioni specifiche nella sequenza dei Gironi e delle Bolge infernali che compendia in forma visionaria la «mutazione antropologica» delle borgate.⁷ Ma questi esili spunti di una teleologia delle varianti che potrebbero andare nella direzione rassicurante di una maggior coerenza non sono tutto sommato sufficienti a compensare l’indeterminatezza quantica dell’insieme. La traiettoria del testo fra un rilevamento («appuntamento» o annotazione) e l’altro resta in buona misura brumosa e puramente potenziale.

Siti e Careri stanno volentieri al gioco. Rinunciano senz’altro a ‘pettinare’ il testo e avvicinano il più possibile il lettore alla realtà fisica del fascicolo pasoliniano conservato al Gabinetto Vieusseux. Abbondano pertanto le riproduzioni in facsimile (quasi per una nostalgia del vagheggiato impianto iconico del progetto). Le continue esitazioni dello scrittore fra possibilità contraddittorie vengono poste in evidenza con segni diacritici leggermente opachi e poco comuni, come le ‘note d’autore’ per le varianti sovrapposte, le mezze parentesi quadre di ‘possibile espunzione’ o il corpo minore per i brani cancellati a penna. Crediamo che si tratti di una scelta non facile, magari ‘antipatica’ ma dovuta. Gli editori critici rinunciano a rendere più scorrevole la struttura provvisoria, privilegiando il relativamente compiuto sul palesemente incompiuto come si era cercato di fare in precedenza. Materializzando la funzione testuale loro riservata, aiutano viceversa chi legge a prendere coscienza di quel protagonismo che lo stesso Pasolini ironicamente gli attribuisce. Dove l’autore si rifiuta esplicitamente di ‘giocare’, negando la certezza dell’*ultima manus*, qualcun altro deve farlo in sua vece.⁸ Il masochistico fruitore di *Petrolio* è privato di un inizio ragionevole (l’appunto «Antefatti», con i suoi puntini di sospensione, è uno dei più provocatoriamente avanguardistici dell’intero ‘romanzo’) e di una conclusione che soddisfi anche solo parzialmente agli eterogenei orizzonti d’attesa evocati dalla lettura. Viene così costretto ad addentrarsi in un autentico ‘buco nero’ narrativo. La ‘gravità’ di un’intenzione totalizzante, da poema cosmico-allegorico subordinato paradossalmente alla cronaca più meschinamente e ferocemente aneddótica, fa sparire la ‘materia’ della diegesi nella densità puntiforme di un gesto iniziale e iniziatico destinato a ripetersi con ossessione esibizionistica senza mai tradursi in un cronotopo concreto. Siti e Careri aprono e chiudono il volume con due annotazioni

⁷ *Petrolio*, p. 455.

⁸ *Petrolio*, pp. 7-9 (è la lettera a Moravia che Siti e Careri premettono all’Appunto 1, caratteristicamente vuoto e incompiuto).

(esterne ed estranee entrambe all'ordine, pur non privo di contraddizioni, dei veri e propri «appunti») dal fortissimo significato metaletterario come sono la lettera ad «Alberto» (ovviamente Moravia) e l'annuncio di una 'seconda stesura' intesa come edizione critica. In tal modo invitano a una esegesi complessiva di *Petrolio* come distruzione della rappresentazione più che come dissoluzione cosciente della scrittura in una volontà di intervento corporeo sulla realtà. Parodia smagata anziché quasi-performance impegnata? Forse l'antitesi non si dà esattamente in questi termini. Il reportage giornalistico sull'ENI e specialmente su Cefis che Pasolini riscrive letterariamente va preso certamente sul serio. Sotto questo aspetto i curatori concordano con l'ipotesi di Carla Benedetti che lo vorrebbe movente della soppressione di Pasolini. Tale intuizione acquista maggior credibilità dal punto di vista filologico se si considera (come fanno, con ottimi argomenti, gli editori) solo metaforicamente 'da distruggere' l'annotazione che designa il presidente della Montedison come mandante dell'assassinio di Mattei.⁹ L'attualità politica resta comunque parte di un rapporto con la realtà definitivamente perduto. È l'essenza di ciò che 'potrebbe essere' una narrazione che in ogni caso viene declinata soltanto sul modo potenziale. Siti, in una *Postfazione* troppo succinta la cui compressa ricchezza regala comunque spunti ermeneutici di notevolissima qualità, riporta nei suoi giusti limiti l'interpretazione di *Petrolio* come «romanzo del Potere». Il potere è inaccessibile perché la realtà stessa, di cui costituisce (nietzscheanamente) l'essenza al di là del mito (anch'esso nietzscheano) dell'«innocenza», lo è. La frammentarietà della rappresentazione allude a un'impotenza in parte voluta (velleità ascetica più buddista che cristiana), in parte subita (estasi della passività sessuale invocata come alibi mistico di fronte alla brutale mascolinità dell'«esistere»). Eppure la perentoria opzione pasoliniana a favore dell'abbozzo e dell'incompiuto non è solo la conseguenza necessaria di una premessa metafisica. È anche, ed è ciò che più importa, la sofferta evocazione di una situazione storica di sviluppo senza progresso e di annientamento della diversità linguistica e sociale nell'unità adialettica del neocapitalismo. Tenendo presente da un lato gli *Scritti corsari*, dall'altro l'ininterrotta elaborazione del Teatro di Parola che diventa, anch'esso, sempre più magmatico (*Bestia da stile* mostra i segni di un'implosione affine a quella di *Petrolio*), si può forse precisare meglio il nucleo ispiratore di questo sconcertante antiromanzo.

Domina in *Petrolio* un'atmosfera di fine dei tempi. Un ciclo storico si avvia alla conclusione. Non c'è escatologia: proprio in questa sensibilità più induista che cristiana, refrattaria a qualsiasi Incarnazione del «principio di speranza» (il «sogno, nient'altro che un sogno» che conclude *Calderón*), risiede forse la ragione più profonda della diffidenza dell'ultimo Pasolini nei confronti dell'attivismo rivoluzionario. C'è, in cambio, un gioco di opposti soggetti a continue permutazioni. Un contrario si sostituisce all'altro come nel gioco umoristicamente goetheano del Dio e del Diavolo dell'apologo dell'ambizioso, evidentemente omologo al

⁹ *Petrolio*, pp. 653-56.

protagonista Carlo, che ricerca il Potere attraverso la Santità.¹⁰ Permutazione senza trascendimento e nuova sintesi, transizione dal paradigma serio alla sua variante burlesca che presuppone peraltro la piena riconoscibilità del modello è, d'altro canto, la definizione letteraria della parodia. Il riso, che ne è principio, è anche la cerniera fra i diversi cicli storici. Numerosi gli esempi all'interno del testo pasoliniano: la statua femminile gastrocefala, ma che impugna un fallo su cui si conclude la visione dei Gironi e delle Bolge è stata edificata «per ridere»¹¹ e in una gigantesca risata si compendia la possibile rinascita che segue l'apocalisse evocata dal paesaggio desertico colonizzato dai «Godoari».¹² L'ispirazione parodistica investe in pieno la struttura portante del romanzo classico: l'ascesa sociale, l'ambizione come molla del mondo borghese. Il rifluire dell'universo pubblico (Rivoluzione francese) in un universo contraddittoriamente e tormentosamente privato all'interno di società in varia maniera limitanti e repressive garantisce una gamma assai ampia di variazioni psicologiche del motivo fondamentale. Al limite pure l'«inetto» o il «conformista» moraviano – il Carlo Primo pasoliniano sintetizza, perfino nei tratti fisiognomici, numerosi elementi di entrambi – sono figure dell'ambizione che si ingorga alle sue dighe. Anche in *Petrolio*, con ovvio omaggio alla tradizione, il protagonista (o almeno uno di essi, Carlo Primo, ambiguamente legato al suo doppio sessuale e popolare, Carlo Secondo, 'peso' di cui si libera in una misteriosa sincope-parto) è un arrivista. La sua 'storia' però, che sulla scorta dell'arrivismo e delle «ambizioni sbagliate» lo dovrebbe condurre al centro della vita politica – l'addensarsi di complotti e stragi a partire dal detonatore della politica energetica –, non viene realmente raccontata, ma solamente accennata in modo sempre più evanescente. Ciò implica che non sono più possibili né 'vite avventurose', né tragedie che cominciano e finiscono (il Teatro di Parola non è tragico, malgrado la comparsa dell'ombra di Sofocle in *Affabulazione!*) in una società dove tutte le classi si confondono in una «borghesia» radicalmente priva di aura. Ancora più concretamente, Pasolini concepisce un thriller in cui non si scopre il colpevole (Carlo, si suppone, 'vende' la propria coscienza progressista e collabora, ma con chi? I rappresentanti del potere, evocati in maniera intermittente, restano maschere più che personaggi. Il ruolo effettivo del protagonista nella strategia della tensione resta oscuro e confuso, proprio come i grandi processi che scandiscono la storia politica italiana, dal caso Mattei alle stragi di Piazza Fontana, di Piazza della Loggia o della stazione di Bologna, fino al sospetto omicidio dello stesso Pasolini, sembrano destinati a concludersi con l'archiviazione per insufficienza di prove).

'Scrivere' questa condizione storica o, meglio, di 'fine della storia' neotribale implica sul piano estetico concepire una parodia non solo tematica, ma anche proprio strutturale e formale del romanzo classico. Al nesso logico si sostituisce la trovata spettacolare (quasi un cabaret intellettualistico), alla temporalità la contemporaneità,

10 *Petrolio*, pp. 162-73, *Prima fiaba sul Potere (dal "Progetto")*.

11 *Petrolio*, pp. 451-54.

12 *Petrolio*, pp. 570-89.

all'interazione dei personaggi la permutazione e lo sdoppiamento. Quanto a sdoppiamento, Pasolini giungeva a *Petrolio* estremamente preparato dall'esperienza del Teatro di Parola. Qui le ambiguità psicoanalitiche degli esordi poetici fra madri bambine, Adoni contadini e fratelli maggiori imprigionati nei *Sepolcri* politici (*Le ceneri di Gramsci*) acquistano ben altra rilevanza nel ricorso sistematico alla reduplicazione dei personaggi capaci di 'rinascere' in contesti diversi (*Calderón*) e di invertire i ruoli nel gioco metateatrale (*Orgia*, *Affabulazione*, per certi aspetti *Pilade*). Giustamente Siti ha identificato nel tema romantico del doppio la matrice di una continua metamorfosi di personaggi e situazioni.¹³ A ciò va aggiunto che la programmatica inattualità dell'antiromanzo, che pure civetta con la più bruciante attualità, porta a una riesumazione di forme morte *al di là e contro* il romanzo classico e il suo effetto di realtà garantito da una metafisica del narratore cui spetta per diritto il 'possesso' dell'azione. Questa 'archeologia' del genere narrativo usa come palinsesto la novella debitamente incorniciata del Medio Evo occidentale-orientale. *Petrolio* si configura come un'operazione parallela alla *Trilogia della vita* con la sua struttura aperta che proclama implicitamente la bellezza e il primato dell'opera «sognata soltanto» (Pasolini-Giotto nella conclusione del *Decameron*). Fra i testi della *Trilogia* è poi il *Fiore delle mille e una notte* quella che presenta le maggiori affinità con *Petrolio* per il suo orientalismo, le sue suggestioni magiche, la dialettica sadiana e colonialista fra padrone e servitore e perfino il motivo della castrazione. Oltre la novella medioevale si profila però la tradizione della satira menippea. Bachtin, altro santo patrono non citato da Pasolini, com'è logico per l'epoca, ma legato alla scuola del formalismo russo cui invece lo scrittore si rifà esplicitamente, ravvisava in essa l'albore «polifonico» del romanzo moderno. In effetti la categoria bachtiniana di carnevalesco, sia pure nella variante dell'ironia romantica e avanguardista, descrive assai bene da un'ottica retrospettiva la volontà espressiva di *Petrolio*, definito dallo stesso Pasolini «romanzo a brulichio». L'allusione al «piatto colmo» della tradizione antica, una specie di contenitore adatto per definizione ai contenuti più eterogenei, è presente anche in uno dei titoli che coesistono con l'apparentemente denotativo «Petrolio» nel fascicolo pasoliniano, «Vas», in una calcolata ambiguità con il rimando mistico a San Paolo (ma già Medea, nella sceneggiatura del 1969, era stata «vaso colmo di un sapere non suo»). In *Petrolio* la tragedia greca cessa di costituire un termine di riferimento, sia pure attraverso il filtro della riscrittura e della parodia. Perfino il tema dell'incesto risulta banalizzato nella descrizione iniziale delle performances sessuali di Carlo Secondo rispetto allo svolgimento dionisiaco, vagamente ispirato alle *Baccanti*, che aveva ricevuto in *Teorema*. In cambio l'ambiente culturale postclassico è assai visibile nel sistema intertestuale dell'ultimo Pasolini. Si va dal *Satyricon*, altro torso enigmatico di cui l'esperimento pasoliniano condivide la 'mostruosa' lunghezza (secondo una notizia di Lattanzio il romanzo di Petronio avrebbe avuto venti libri), ad Apuleio che fonde il comico ed osceno con il viaggio iniziatico, a Luciano di Samosata attraverso

13 *Petrolio*, *Postfazione* di Walter Siti, p. 795.

cui filtra, sia pure polemicamente, una religiosità sincretica e sovrabbondante con i suoi idoli grottescamente sessualizzati (e infatti viene ricordato espressamente il mago carismatico Apollonio di Tiana). Non a caso il Basso Impero fa proverbialmente da sfondo tanto alla degradazione della politica quanto alla vaga attesa di un cambiamento epocale. Ed è attraverso questo filtro tardo-antico, allo stesso tempo esoterico-simbolista ed aneddótico-burlesco, che viene riletto lo stesso Dante. Non si tratta del Dante del realismo figurale di Auerbach che in tempi più 'felici' regalava al materialissimo Accattone il suo 'destino' (sia pure attraverso la mediazione tecnologica del montaggio cinematografico), ma un Dante "pesantemente allegorico", come afferma recisamente Pasolini, e per così dire manierista *ante litteram*, filtrato probabilmente dal dramma barocco tedesco e da un'espressione "malinconica" condannata alla lambiccatura e allo snobismo.

Si possono dare varie spiegazioni di questa presenza così forte dell'allegoria nell'ultima prova in qualche modo narrativa di Pasolini. Curiosamente, proprio la realizzazione audiovisiva concreta finiva per sacrificare una componente esasperatamente visiva e visionaria della scrittura, surrealista, come è evidente se si confronta per esempio la sceneggiatura di *Medea* con il prodotto finale offerto al pubblico. Di fronte al cinema, che tuttora lo identifica per i più come personaggio rappresentativo, Pasolini rivendica con forza la bellezza e il primato dell'immagine «sognata solamente». L'allegoria permette inoltre di rimandare indefinitamente la soddisfazione dell'attesa di significato: il senso letterale rimanda a qualcosa d'altro e di ulteriore, chiamato anche da Pasolini «Mistero» in antitesi a «Progetto». Ma questa ipotesi di profondità è in contraddizione con il dato di una società piatta, assorbita dalla propria aneddótica, incapace di stupore e al tempo stesso esangue nella sua fisicità, perché l'adesione quasi platonica del non individuo al modello alla moda è totale. Rappresentare allegoricamente il mondo dell'omologazione neocapitalista è talmente assurdo che equivale a non rappresentarlo e d'altra parte sospendere consapevolmente la rappresentazione è l'unica maniera di essere umoristicamente all'altezza (o alla bassezza) dei tempi. In un terzo senso l'anacronismo allegorico risulta efficace in termini giornalistici. Se il Potere è impenetrabile nel suo compiaciuto cinismo, ogni trasparenza nell'informazione è perduta e tutto deve significare qualcosa di diverso da ciò che sembra. Cosa vorrà dire, mettiamo, che oggi Cefis si sia fatto mandare dal SID, cioè dai servizi segreti coinvolti nella 'strategia della tensione', quel dato rapporto 'mattinale' sulle reazioni del PSI alle dimissioni di Francesco Forte (probabile prototipo del Carlo pasoliniano) dalla vicepresidenza dell'ENI? L'analisi politica si trasforma in 'dietrologia': ansiosa attesa che si rivelino le sottili implicazioni di una manovra del Palazzo che, a ben vedere, è così tautologica, così lontana da qualsiasi dialettica sociale reale da risultare da ultimo totalmente opaca. Non c'è nulla da rivelare, tranne forse il continuo e improduttivo scambio delle parti fra schieramenti apparentemente opposti e di fatto collusi come sono ormai per Pasolini fascisti e antifascisti (un po' come avviene ne *Il contesto* di Sciascia). Lo dice chiaramente, del resto, il brano archetipo della scrittura

allegorica di *Petrolio*, quella rievocazione dell'Inferno dantesco che si conclude con l'apparire della croce uncinata sulle cupole della città eterna. Gli idoli della nuova società sono bifronti, bipolarismo in psicologia, bipartitismo (o i suoi equivalenti) in politica: ormai trovarsi a destra o a sinistra del Giudizio, appartenere agli Integrati o agli Emarginati non fa alcuna differenza. L'illusione del Senso nascosto si dissolve e la montagna partorisce un topolino: i segreti di Stato, come nel viaggio a Siracusa di Carlo Secondo,¹⁴ vengono sussurrati all'orecchio di chi non ha il tempo di ascoltarli. La tensione allegorica di *Petrolio*, l'invito a 'leggere oltre' contrasta così con vaste zone di testo in cui primeggia incontrastato il grado zero della scrittura. Non ci riferiamo con ciò alle fitte pagine erotiche, che contaminano la precisa freddezza sadiana con certo infinitismo atmosferico di stampo leopardiano. Frammenti di realtà bruta trasportati senz'altro nel *collage* letterario sono semmai le informazioni giornalistiche prese senza alcuna rielaborazione dal pamphlet di Giorgio Steimetz *Questo è Cefis*, ma soprattutto i documenti che Pasolini conservava accanto al dattiloscritto dell'antiromanzo, con le sue tormentate correzioni a penna, e che aveva intenzione di inserire in esso. Fra questi spiccano due conferenze di Cefis, anche se probabilmente redatte da altri, che trattano i problemi delle multinazionali e dell'industria chimica. Qui la tendenza allo sdoppiamento e la passione per la contraddizione refrattaria alla conciliazione dialettica raggiungono il culmine. Il lettore sorpreso non può trattenersi dall'esclamare: ma Cefis è Pasolini! Nel linguaggio convenzionale e burocratico di un economista e di un sociologo il presidente della Montedison (o chi per lui) disserta sui mali dello sviluppo senza progresso in termini che coincidono quasi alla lettera con l'analisi degli *Scritti corsari*. Lo fa beninteso con un preciso obbiettivo pratico: estendere l'influenza del proprio monopolio sulle istituzioni, dando impulso a un processo di osmosi fra capitale pubblico e privato la cui prima vittima è stata ed è un'elementare esigenza di trasparenza e controllo democratico. Girandosi indietro come Orfeo, il Santo pasoliniano si rende conto che il dio che lo manda a «trasumanar e organizzar» possiede i connotati ributtanti del diavolo.¹⁵ Il romanzo-denuncia, eccessivamente idealizzato dai cultori dell'immagine stereotipata dell'intellettuale-martire, lascia in bocca il sapore amaro di un'insuperabile, paradossale complicità. «Codesto solo oggi non possiamo dirti: / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

14 *Petrolio*, pp. 32-39, *Prefazione posticipata*.

15 *Petrolio*, pp. 162-73, *Prima fiaba sul Potere (dal "Progetto")*.

Davide Luglio

Un'ostinata relatività Il *Petrolio* impolitico di Walter Siti

«Non doveva finire così» è il titolo scelto da Walter Siti per la sua postfazione alla nuova edizione di *Petrolio*.¹ Detto di un libro così intimamente legato alla vita del suo autore questa affermazione volutamente ironica non perde il sapore di quelle evidenze di buon senso, di quelle frasi fatte che uno ripete un po' stancamente e fatalisticamente di fronte alle tragedie volute da un destino avverso contro il quale non si può nulla. Non doveva finire così, certo, è vero e allora? E allora niente. Walter Siti tiene subito a precisare le cose: se vi aspettavate un'edizione che in qualche modo suggerisse una pista su quella che avrebbe dovuto essere se non proprio la fine del romanzo quanto meno l'intenzione dell'autore, avete bussato alla porta sbagliata. E come se non bastasse il titolo, Siti aggiunge un breve apologo manzoniano. È la storia di un giudice che posto tra due litiganti confrontato prima con l'eloquenza dell'uno e poi con la capacità persuasiva dell'altro dà ragione prima a uno e poi anche all'altro. A quel punto si leva però la voce innocente e saggia del suo figlioletto che esclama: «ma babbo! non può essere che abbiano ragione tutt'e due. Hai ragione anche tu [...]»² conclude allora il giudice. «Nell'affrontare la diatriba più sostanziosa che si è aperta negli ultimi anni su *Petrolio*, esemplificata nelle due posizioni antitetiche di Carla Benedetti ed Emanuele Trevi»³ Siti dice di sentirsi manzoniano e conclude che entrambi hanno ragione. Carla Benedetti, quando «sostiene che *Petrolio* è un romanzo sul potere, anzi sul Potere, e che le altre dimensioni del libro (la visionaria, la psicologica, la antropologica, la formale) devono essere subordinate al primo assunto».⁴ Emanuele Trevi, quando replica che la trama politica sarebbe solo superficiale, «in funzione di pretesto esteriore per una ricerca psicologico-estetica più profonda, che coinvolge il tema antropologico dei misteri eleusini e della “seconda nascita” (con tanto di accenno alle proprietà allucinogene del ciceone), l'interscambio tra maschile e femminile, e l'eiaculazione come rito di passaggio».⁵

¹ W. Siti, *Postfazione*, in P.P. Pasolini, *Petrolio*, nuova edizione a cura di M. Careri e W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 783. (D'ora in avanti citati come *Postfazione* e *Petrolio*).

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, pp. 783-784.

⁵ *Ivi*, p. 784.

Che abbiano «ragione tutti e due»,⁶ è diritto di Siti pensarlo. Ma basta poco ad accorgersi che queste due posizioni, per i termini stessi in cui sono esposte, sono perfettamente contraddittorie. Può davvero la questione del Potere essere solo superficiale e al contempo costituire il tema principale del romanzo? Che la figura della sineciosi sia centrale in Pasolini, se a questo ci si volesse appigliare, non basta certo a rendere conciliabili queste due letture. Se vi è contraddizione nel romanzo, essa è rilevabile nella figura del protagonista, ben difficilmente come dominante strutturale del racconto. E comunque non è questa l'opzione scelta da Siti che, per finire, tende invece a relativizzare la centralità della questione del potere: «le lacune del testo non permettono di arrivare a conclusioni certe, ma quel poco che rimane sembra andare nella direzione del disincanto civile [...]».⁷ Il problema, però, è che tutto, dalle scelte editoriali compiute dai curatori, all'argomentazione messa in campo da Siti per giustificare la sua posizione manzoniana, sembra dire il contrario. Vi è insomma qualcosa di fortemente paradossale nel discorso di Siti, una sorta di dissociazione antifrastica tra la linea di principio e quella di fatto: da una parte ribadisce la propria tesi, vale a dire che *Petrolio* non è un romanzo sul potere. Dall'altra la smentisce metodicamente con gli esempi e gli argomenti che adduce. I fatti sono ostinati, si potrebbe dire, oppure tale dissociazione non è altro che un modo di interpretare fino in fondo, e un po' sornionamente, l'apologo manzoniano. Perché bisogna pur dire che evocando per ultimo la figura del figlioletto, Manzoni sta anche suggerendo che l'equanimità non è sinonimo di indecisione.

Veniamo allora agli argomenti che relativizzerebbero la posizione di Carla Benedetti, che è anche quella di Giovanni Giovannetti, articolatamente esposta e documentata nell'ultima edizione di *Frocio e basta*.⁸ Siti comincia con l'osservare che «l'ossessione per le stragi e per le trame del Potere [è] entrata nella strutturazione del romanzo piuttosto tardi».⁹ Infatti noi sappiamo che la redazione inizia nella primavera o estate del 1972 quando allo scrittore, secondo l'appunto datato che ci ha lasciato, cadono gli occhi sulla parola "petrolio" in un articolo dell'Unità. Dalla *Nota al testo* di Maria Careri, sulla base di deduzioni fatte a partire dal confronto tra il manoscritto e una fotocopia che Pasolini si fece fare il 15 settembre 1974, veniamo a sapere che «il nucleo principale del romanzo [...] [è] databile fra l'estate del 1973 e quella del 1974».¹⁰ Ora, osserva Siti, «l'immagine "criminale" di Cefis non è anteriore all'agosto 1974»¹¹ anche sulla base di una pagina espunta dai curatori dell'edizione Einaudi e solo ora reintegrata, pagina sulla quale avremo modo di ritornare più avanti. Basta questa constatazione a relativizzare l'ipotesi di Benedetti? Direi di no per almeno due ragioni.

⁶ Ivi, p. 785.

⁷ Ivi, p. 786.

⁸ C. Benedetti e G. Giovannetti, *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, Petrolio*, Milano, Effigie, 2016.

⁹ *Postfazione*, p. 785.

¹⁰ M. Careri, *Nota al testo*, in *Petrolio*, p. 774.

¹¹ *Postfazione*, p. 785.

La prima è molto banalmente il fatto che se il romanzo di cui disponiamo è principalmente redatto tra l'estate del '73 e quella del '74, la descrizione delle trame del potere cui fa capo Cefis non può esser stata elaborata che in questo stesso lasso di tempo, vale a dire precisamente nel mezzo dell'intero periodo che lo scrittore dedica al suo romanzo, dal momento del concepimento a quello della tragica morte intervenuta il 2 novembre del 1975. Cronologicamente, insomma, "criminalizzare" Cefis in una pagina del '74 non ha proprio nulla di tardivo. Quanto alla seconda ragione, essa è meno di puntiglio cronologico, per così dire, che di fondo. Siti riduce la questione del Potere a quella delle trame dei servizi segreti e alla figura di Cefis. Ma oltre al fatto che di trame nere, di complicità dei ministri, di mafia e di stragi è già questione nel primo degli *Scritti corsari*, *Il discorso dei capelli*, datato 7 gennaio 1973, è ovvio che affermare che *Petrolio* è un romanzo sul Potere (la maiuscola è spesso usata da Pasolini negli *Scritti corsari*) significa assegnare al termine il significato ben più ampio che gli attribuisce lo scrittore. Questo significato, che potremmo foucaultianamente definire biopolitico, è esplicito quanto meno già dall'articolo del 17 maggio 1973 raccolto negli *Scritti corsari* col titolo *Analisi linguistica di uno slogan* dove Pasolini, sancendo la fine delle forme classiche di potere, in particolare quello ecclesiastico, sottolinea come il neocapitalismo abbia finito col sostituirle «nel fornire agli uomini una visione totale e unica della vita». La giovane borghesia, spiega, non ha «più bisogno di detenere il potere con gli strumenti classici», ad esempio quello della Chiesa, dato che «il nuovo potere borghese [...] necessita nei consumatori di uno spirito totalmente pragmatico ed edonistico» in «un universo tecnicistico e puramente terreno».¹² Che questo nuovo potere abbia a che vedere con le nuove strutture politico-economiche, in particolare le multinazionali come ENI e Montedison, emerge dal discorso che Pasolini tiene al festival dell'Unità di Milano nell'estate del 1974, riportato negli *Scritti corsari* con il titolo *Il genocidio*:

Qual è invece lo sviluppo che questo Paese vuole? Se volete capirlo meglio, leggete quel discorso di Cefis agli allievi di Modena che citavo prima, e vi troverete una nozione di sviluppo come potere multinazionale – o transnazionale come dicono i sociologi – fondato fra l'altro su un esercito non più nazionale. [...]. Tutto questo dà un colpo di spugna al fascismo tradizionale, che si fondava sul nazionalismo o sul clericalismo, vecchi ideali, naturalmente falsi: ma in realtà si sta assestando una forma di fascismo completamente nuova e ancora più pericolosa.¹³

E qualche riga prima puntualizza:

Mi spiegherò meglio tornando al mio solito modo di parlare, cioè quello del letterato. In questi giorni sto scrivendo il passo di una mia opera in cui affronto questo tema in modo appunto immaginoso, metaforico [...].¹⁴

¹² P.P. Pasolini, *Scritti corsari* in Id. *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1999, p. 281.

¹³ Ivi, pp. 514-515.

¹⁴ Ivi, p. 512.

L'opera di cui parla è naturalmente *Petrolio*. E da questi passi, il primo a suo tempo evocato da Carla Benedetti in *Frocio e basta*, appare chiaramente che Cefis è legato non solo alle trame dei servizi segreti ma all'ideologia del nuovo potere. Nell'estate del 1974 Pasolini sembra quindi avere già grande familiarità con Cefis e i suoi discorsi (che certo non erano di larga diffusione) e questo ben prima del 20 settembre 1974 quando in una lettera, come ricorda Siti, Elvio Facchinelli dice di aver spedito a Pasolini il pamphlet di Steimetz e una conferenza di Cefis. Insomma, prima ancora di esser visto come il mandante dell'assassinio di Mattei, Cefis è, agli occhi di Pasolini, il perfetto rappresentante del nuovo potere e del suo portato biopolitico: il controllo e la trasformazione psicologica, morfologica e sessuale degli italiani. Non a caso, la sessualità è l'altro grande tema degli *Scritti corsari* dove leggiamo che la «libertà sessuale della maggioranza è in realtà una convenzione, un obbligo, un dovere sociale, un'ansia sociale, una caratteristica irrinunciabile della qualità di vita del consumatore».¹⁵ Quando Siti aggiunge che «badando alla brutta lunghezza delle parti compiutamente realizzate, bisogna riconoscere che per l'80 per cento esse non riguardano il tema delle trame politiche, che hanno prodotto più che altro schemi e progetti, ma quello del fascino consumistico e della ossessione sessuale, intesa come opposizione tra possedere ed essere posseduti»,¹⁶ non sta dunque dicendo altro che *Petrolio* è per l'80 per cento un romanzo sulle nuove forme del potere neocapitalistico. Sono queste che interessano Pasolini, che a esse dedica anche la quasi totalità degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane*. Le trame politiche, le collusioni tra mafie, ministeri e mondo economico, non sono una caratteristica del neocapitalismo e della nuova borghesia, ma una costante atemporale dei meccanismi di scalata ai luoghi dai quali si esercita il potere qualsiasi esso sia. Resta che ai vertici di questo nuovo potere non troviamo un Papa o un Monarca ma il Presidente di una multinazionale. La descrizione delle trame in cui è implicato Cefis, lungi dal disegnare il perimetro politico dell'opera, ne rappresentano dunque soltanto un aspetto: ovvero l'incarnazione, il volto da apporre su quel nuovo potere e su quella nuova ideologia politica che Pasolini analizza lungo tutto il romanzo. Il fatto che, come riconosce Siti, Pasolini sia stato ucciso perché qualcuno «ha creduto davvero che uno dei più ascoltati intellettuali italiani, inesauribile innesco di polemiche, avrebbe scritto chiaro e tondo in un suo romanzo che l'assassinio di Mattei era stato voluto e organizzato da Cefis, con il supporto della mafia siciliana»,¹⁷ non è altro, purtroppo, che la terribile conferma che designando quel volto, Pasolini aveva visto giusto.

Insomma, gli argomenti addotti da Siti per relativizzare l'ipotesi che *Petrolio* sia principalmente un romanzo sul Potere sono non solo poco convincenti ma

¹⁵ Ivi, p. 373.

¹⁶ *Postfazione*, pp. 786-787.

¹⁷ Ivi, p. 787.

avvalorano, passo dopo passo, l'idea peraltro chiaramente espressa da Pasolini che il suo romanzo affronti in modo «immaginoso» e «metaforico» la questione delle nuove forme di potere. E quando dagli argomenti si passa, per così dire, ai fatti, ovvero alle scelte editoriali, se ne ha una volta ancora la conferma.

Rispetto alle edizioni precedenti i cambiamenti, secondo quanto indicato dallo stesso Siti, sono di tre tipi: «i cambiamenti nel testo in quanto tale, dovuti a un'attenta rilettura del manoscritto [...] l'inserzione di un block notes che compare qui per la prima volta, e soprattutto [...] il recupero di alcune parti biffate».¹⁸ A questo si aggiunge una sezione assente nelle precedenti edizioni che comprende una serie di documenti tra cui le conferenze di Cefis di cui parleremo più avanti. Tra i cambiamenti nell'ordine delle parti il più vistoso è senz'altro lo spostamento della lettera a Moravia all'inizio del romanzo. Siti spiega che la scelta è stata determinata da un'indicazione dello stesso Pasolini contenuta nel block notes, dove infatti si legge: «lettera a un amico come introduzione [...]».¹⁹ È quindi più che verosimile che Pasolini volesse che il lettore incontrasse quella che possiamo considerare come una vera e propria dichiarazione di poetica prima di affrontare il testo, rimanendone inevitabilmente condizionato. La lettera non è priva di ambiguità e non contiene riferimenti al tema dell'opera. Tuttavia, un elemento almeno emerge con chiarezza, e cioè che questo romanzo non vuole essere tale. Pasolini non vuole costruire una «macchina narrativa», non vuole creare «l'illusione meravigliosa di una storia» perché, spiega, tale storia si svolgerebbe «per conto proprio, in un tempo che, per ogni lettore, è il tempo della vita vissuta e restata intatta alle spalle».²⁰ Si tratta di un'affermazione centrale: la narrazione, il romanzo, tende a produrre una fissazione temporale tale per cui ciò che è narrato è in qualche modo già stato, è una vita già vissuta. Si capisce allora che ciò che ricerca l'autore è invece la restituzione di un'esperienza che rimanga nel presente. La costruzione per appunti giustapposti persegue questo scopo. L'unica soluzione perché il lettore resti ancorato al presente è che ricominci sempre da capo, appunto dopo appunto. È questo il senso dell'affermazione che troviamo nel reintegrato «Appunto da distruggere» dove leggiamo: «tutta la materia si dispone atemporalmente, per giustapposizione e suddivisione nei propri elementi [...]».²¹ «Atemporalmente» ovvero al di fuori del filo temporale di una narrazione. Ora perché mai cercare di sottrarsi tanto strenuamente all'effetto temporale del romanzo se non per fare di *Petrolio* uno strumento di lettura del presente, ovvero il pendant, «immaginoso» e «metaforico», degli *Scritti corsari* dove ogni pagina costituisce un'incursione nelle pieghe del proprio tempo? Altri aspetti della lettera meriterebbero un commento, come ad esempio il bisogno di Pasolini di dichiarare che Carlo gli è a tal punto «ripugnante»

¹⁸ *Postfazione*, p. 810.

¹⁹ *Petrolio*, p. 684.

²⁰ *Ivi*, p. 8.

²¹ *Ivi*, p. 653.

da non poterci più convivere a lungo – un’affermazione decisamente poco comprensibile se relativizzassimo il suo coinvolgimento nelle trame del potere. Ma vorremmo concludere sulla pagina inspiegabilmente omessa nelle edizioni precedenti e qui giustamente reintegrata, intitolata *Per la carriera di “Carlo”* in calce alla quale leggiamo tra parentesi «Appunto da distruggere». Una pagina fondamentale per almeno due ragioni. La prima perché Pasolini vi scrive a chiare lettere che Cefis è l’autore dell’assassinio di Mattei e che Carlo lo aiuta e ne sposa l’ideologia. La seconda perché vi leggiamo che tutta la vicenda di Carlo I e Carlo II andrà disposta tra «i due pilastri [...] [che] sono il discorso agli Allievi dell’Accademia di Modena e il discorso al Centro Alti Studi Militari di Cefis». ²² Non solo, vi leggiamo anche che tutto il romanzo «si articola in due tempi: Strage di Stato in funzione anticomunista» e «Strage di Stato in funzione antifascista». Certo, l’indicazione sulla collocazione dei discorsi di Cefis contrasta con quella contenuta negli appunti 20-30, ma in entrambi i casi essi avrebbero occupato una posizione centrale nel romanzo e stupisce trovarli relegati in un’appendice.

Insomma, tutto ciò appare davvero poco compatibile con il «disincanto civile» e il fatalismo che Siti attribuisce all’autore di *Petrolio*. Se disincanto vi è in Pasolini, come insegnano prima *Trasumanar e organizzar* e poi, contemporaneamente alla stesura di *Petrolio*, il trattamento di *Porno-Teo-Kolossal*, questo è nei confronti delle ideologie, delle verità sistematiche e delle utopie perché quanto al resto, cioè alle verità storiche, relative, «parziali, Pasolini continuamente e donchisciottesamente si batte», ²³ anche, e forse soprattutto, in *Petrolio*.

²² *Ibidem*.

²³ P.P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, t. II, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1999, p. 2580.

Corinne Pontillo

Lecture di una «follia prefatoria»
Petrolio di Pier Paolo Pasolini e *Museo del romanzo della Eterna*
 di Macedonio Fernández

Fin dalla sua prima pubblicazione, avvenuta per Einaudi nel 1992 a cura di Maria Careri e di Graziella Chiarocci e con la supervisione di Aurelio Roncaglia, *Petrolio* ha attraversato un iter editoriale che ha reso necessario di volta in volta un aggiornamento dei criteri filologici, oltre che l’inserimento di note, descrizioni dei materiali, avvertenze sulla situazione del testo che riflettono la natura ‘magmatica’ dell’opera postuma di Pier Paolo Pasolini e la difficoltà a disciplinarne il contenuto entro i confini di un’edizione a stampa. L’autografo, attualmente conservato presso l’Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, è costituito da fogli sia dattiloscritti sia, in misura minore, manoscritti che presentano, com’è noto, un insieme di ‘appunti’ intercalati da note progettuali aggiunte in momenti diversi e non disposte in successione cronologica. Tra i rivoli di una stesura portata avanti tra il 1972 e il 1975, le carte si presentano continuamente segnate a margine da correzioni scritte a penna, annotazioni in vista di successive elaborazioni, varianti alternative; tutte indicazioni coesistenti con parti cerchiare e da sopprimere insieme a parti ancora da scrivere. Sono pagine inquiete o, per richiamarci a un’espressione di Enzo Siciliano, «ulcerate di pentimenti»,¹ di cui lo scrittore ha più volte cambiato l’ordine. I centotrentatré appunti che compongono il testo, per altro, non sempre seguono una progressione numerica esatta (per la ripetizione di un numero precedente o per salti a uno non immediatamente successivo) e vengono spesso suddivisi sulla base di numerazioni aggiuntive (*bis*, *ter ecc.*) o lettere alfabetiche (*a*, *b ecc.*). Gli appunti, insomma, che per definizione rinviano a un concetto di ‘non-finito’, non sono sottesi da una struttura compositiva di cui si possa tracciare uno schema unico; d’altra parte, è l’autore stesso a chiarire, in una fase in cui la volontà di liberarsi dai vincoli del linguaggio verbale è giunta a maturazione, che il suo «non è un romanzo “a schidionata”, ma “a brulichio” e quindi è comprensibile che il lettore resti un po’ disorientato».² In seno a un’opera doppiamente incompiuta, perché bruscamente interrotta dalla morte del poeta-regista e per un assetto formale caotico volutamente posto a

¹ E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, p. 406.

² P.P. Pasolini, *Petrolio* [1992], Milano, Garzanti, 2022, p. 125. Tutte le citazioni dell’opera saranno tratte da questa edizione.

fondamento dello svolgimento diegetico,³ l'ultima uscita di *Petrolio*, apparsa nel 2022 per Garzanti con la curatela di Maria Careri e di Walter Siti, si contraddistingue per una precisa scelta nell'ordine di riproduzione dei documenti – un elenco di autori e opere, una nota dell'autore e una scaletta progettuale – che nella cartella dell'autografo precedono il primo appunto. A differenza, infatti, della citata versione del 1992 e di quelle pubblicate, rispettivamente nel 1998 e nel 2005, nel progetto più ampio di edizione dell'Opera Omnia pasoliniana per la collana dei Meridiani Mondadori curata da Walter Siti e da Silvia De Laude e negli Oscar Mondadori a cura di Silvia De Laude, i materiali a cui si è fatto riferimento sono adesso collocati non nelle pagine iniziali, bensì in appendice, all'interno di una sezione dal titolo *Dal dattiloscritto*. Come effetto di questa nuova veste editoriale, il lettore viene posto in maniera più immediata di fronte all'evidenza di quell'abolizione dell'incipit che caratterizza la prova narrativa estrema di Pasolini: «Questo romanzo non comincia»,⁴ si legge nella nota a piè di pagina che accompagna la lunga sequenza di puntini di sospensione con cui viene inaugurato l'*Appunto 1*, dal titolo *Antefatti*.

Nel laboratorio creativo di *Petrolio*, alla negazione dell'attacco diegetico fa da *pendant* la «follia prefatoria»⁵ che, dopo il primo appunto, diluisce l'avvio della storia, invero frammentaria nel suo svolgimento complessivo, in una serie di episodi introduttivi – come quello relativo allo sdoppiamento del protagonista in Carlo di Polis, razionale e dedito all'ascesa sociale e al potere, e Carlo di Tetis, incarnazione della metà demoniaca votata a una sessualità ossessiva – e in dichiarazioni programmatiche che esibiscono fin da subito un rapporto con il reale, come si specificherà meglio più avanti, estremamente complesso.

Tale impianto narratologico è stato oggetto di varie interpretazioni da parte della critica. Nella lettura psicoanalitica proposta da Stefano Agosti, ad esempio, esso è riconducibile all'assetto portante dell'opera, identificato dallo studioso con «*la messa-in-scena di due pulsioni, opposte e complementari: la pulsione di morte e la pulsione di "reinfetazione", o di ritorno al prima-dell'origine*». ⁶ Il primo dei due termini della struttura è rappresentato, secondo l'analisi di Agosti, dall'*Appunto 55. Il pratone della Casilina*, durante il quale uno dei due Carlo (metamorfizzato in donna), riceve «la penetrazione annientante»⁷ di quasi dieci ragazzi; il secondo, dall'incesto consumato dal protagonista (sdoppiato ma non ancora trasformato in donna) negli appunti iniziali con la madre, le sorelle e la nonna. Sul piano simbolico, le due pulsioni, per il fatto di essere «destituite [...] di compimento», si configurano «nei termini d'un'incoatività senza fine»,⁸ data non solo dai segmenti prefatori a cui si è

³ Per un affondo sulla «forma-progetto, o stato di abbozzo programmatico» come elemento costitutivo di *Petrolio*, un punto di riferimento rimane lo studio di C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 (la citazione a p. 162).

⁴ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 19.

⁵ L'espressione connota un gruppo di appunti iniziali dal titolo *Continua la follia prefatoria* successivi a un gruppo di appunti 'propedeutici', ciascuno dei quali presentato come *Prefazione posticipata* (cfr. *ivi*, pp. 27-49).

⁶ S. Agosti, *L'inconscio e la forma*, in «la Rivista dei Libri», 1993, 2, p. 4.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 82.

fatto riferimento, ma anche da un carattere ‘incoativo’ rimarcato in più luoghi del testo, come ad esempio nell’*Appunto 72e* dove, sulla scorta del rimando a una lettera leopardiana a Charles Lebreton del 1836, si legge: «je ne fais pas d’ouvrage, je fais seulement des essais en comptant toujours préluder...».⁹

Nell’ambito di un’indagine più strettamente legata alle possibili ascendenze letterarie, si è soffermato ampiamente sull’abolizione dell’incipit di *Petrolio* Massimo Fusillo, il quale ha innanzitutto chiarito come alla base di questa scelta risieda, da parte di Pasolini, «un rifiuto radicale di ogni strutturazione convenzionale e di ogni elaborazione stilistica [...]. La negazione dell’incipit è un tratto caratterizzante di questa strategia espressiva, dato che l’inizio dell’azione è l’atto demiurgico per eccellenza di un romanziere, l’atto con cui crea e inaugura il suo mondo possibile, introducendovi il lettore».¹⁰ Focalizzando l’attenzione sul processo di messa a nudo delle convenzioni del romanzo, Fusillo osserva la singolare porta di accesso a *Petrolio* in una prospettiva diacronica; ciò che gli consente di individuare analogie e precedenti antichi e moderni. Tra le opere che testimoniano una evidente linea di continuità con il mondo classico figura il *Satyricon*, per altro esplicitamente citato all’interno del testo pasoliniano:¹¹ la contaminazione espressiva sviluppata da Petronio «funge da paradigma per una forma aperta e sperimentale, difficile da incasellare in una definizione univoca di genere letterario».¹² Al capo opposto dell’asse del tempo, Fusillo riconosce nella proliferazione degli incipit che scandisce *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino uno dei parenti letterari più prossimi alle soluzioni formali messe in atto da Pasolini.

Ferma restando la necessità, per ciascuno dei termini di paragone cui gli interpreti possono agganciarsi, di una adeguata contestualizzazione, la tradizione letteraria può restituire, anche al di là dei contatti diretti eventualmente attestati, affinità strutturali e tematiche che è possibile porre in rilievo attraverso le potenzialità critiche di un’ottica comparativa e sovranazionale. Cronologicamente e geograficamente distante da *Petrolio* è un’opera come *Museo del romanzo della Eterna* dello scrittore argentino Macedonio Fernández;¹³ eppure, uno sguardo rivolto ora all’uno ora all’altro testo lascia intravedere una serie di costanti che prendono forma accanto alle differenze tra le due narrazioni e generano interessanti richiami.

Con una stesura che ha preso avvio nel 1904, *Museo del romanzo della Eterna* ha accompagnato Macedonio Fernández lungo un ampio arco della sua vita. Pubblicato postumo nel 1967 dopo una prima edizione frammentaria del 1941, il testo è occupato, nella prima parte, da una sequela di più di cinquanta prologhi in cui il

⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 443.

¹⁰ M. Fusillo, *L’incipit negato di Petrolio: modelli e rifrazioni*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, 2002, p. 39.

¹¹ «Tutto “PETROLIO” (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno)» (P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 675).

¹² M. Fusillo, *L’incipit negato di Petrolio* cit., p. 45.

¹³ M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna (primo romanzo bello)*, trad. it. di G. Albio, M. Canfield, F. Rodríguez Amaya, Roma, Castelvecchi, 2020. Si segnala che una versione in lingua italiana dell’opera è stata edita, con uno scritto introduttivo di Borges, da il melangolo nel 1992.

narratore disquisisce del progetto di un'opera da scrivere e delinea vertiginose traiettorie tra lettore, autore, personaggi che non si ricompongono in un intreccio convenzionale e che risultano impossibili da sintetizzare. Come avviene tra le pagine di *Petrolio*, la voce narrante si fa artefice di continui appelli al lettore e, in una maniera che invece non trova diretta corrispondenza nel testo pasoliniano, rende palese la natura fittizia dei personaggi. Tra le figure ad alta densità simbolica che popolano la diegesi, la proiezione autoriale che prende il nome di Dunamor, ad esempio, entra in questa promessa di romanzo da costruire come «automa coordinato di un personaggio»¹⁴ privo di coscienza.

In una scrittura che tende a ripiegarsi su se stessa sottraendosi radicalmente a ogni illusione realistica, nel gioco metatestuale messo in campo dall'autore argentino – e di fatto lasciato ininterrotto anche nella seconda parte dell'opera, che vede i personaggi dialogare spesso all'interno di una 'dimora' che altro non è che la metafora, *en abyme*, del romanzo stesso – sono stati individuati i prodromi del pensiero postmoderno,¹⁵ che secondo diversi studi, com'è noto, può costituire un orizzonte di riferimento anche per *Petrolio*. Aspetti quali la ripresa di diversi generi, la fitta intertestualità, la pratica della riscrittura¹⁶ e l'inclinazione autoreferenziale del testo si prestano a dimostrare l'esistenza di una serie di punti di contatto con il postmoderno; a ben guardare, però, ogni analisi critica che tenti di ricondurre la prova narrativa pasoliniana entro le maglie di quella precisa prospettiva letteraria finisce per rilevarne la collocazione eccentrica. La ripresa stessa dei modelli letterari, ad esempio, elude ogni intento mimetico, sia pure ironico o parodico. Se nelle parti narrative si susseguono il mito, l'allegoria, il romanzo – che sono alcune delle definizioni di volta in volta attribuite all'opera dalla voce enunciante –, è altrettanto vero che Pasolini non mescola gli stili e non contamina il linguaggio con neologismi o arcaismi. «Ogni pezzo è in sé puro»¹⁷ e i generi vengono, per usare un'efficace espressione di Enrico Capodaglio, «nominati demiurgicamente».¹⁸

Ma è soprattutto sul piano della dimensione autoreferenziale del testo che emergono gli scarti più significativi rispetto al panorama postmoderno. «Siamo al momento inaugurale, quello della "fondazione"», si legge nell'*Appunto 3c*, «poiché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma, sono inevitabilmente costretto a istituire le regole di tale forma in "corpore vili" cioè nella

¹⁴ M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna* cit., p. 69.

¹⁵ A questo proposito, si veda in particolare E. Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina*. Fernández, Borges, Bioy Casares, Roma, Carocci, 2014. Per una panoramica di carattere generale, invece, relativa al dibattito sul postmoderno e alle varianti terminologiche ad esso legato (postmoderno, postmodernismo, postmodernità) cfr. almeno R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», XV (2003), 43, p. 56-85; F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1989], trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007.

¹⁶ Esempi di riscrittura sono la sezione de *Gli Argonauti*, ricalcata sul poema di Apollonio Rodio; la *Visione de Il Merda*, che con la sua divisione in gironi e bolge riprende l'inferno dantesco; l'*Appunto 129* e i tre successivi, che si riallacciano esplicitamente a un capitolo de *I Demoni* di Dostoevskij.

¹⁷ C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino* cit., p. 48.

¹⁸ E. Capodaglio, *Congetture sugli appunti di «Petrolio»*, in «Strumenti Critici», XI (1996), p. 340.

forma stessa»;¹⁹ tuttavia, in consonanza con il carattere paradossale dell'opera, a muoversi in direzione opposta rispetto all'insistenza sull'autonomia della forma intervengono espressioni dubitative («non so se realmente una struttura formale comprenda tutta la realtà di un libro»)²⁰ o chiarimenti che svelano il meccanismo narratologico («io sono una forma la cui conoscenza è illusione»)²¹.

Al di là degli attriti logici e semantici disseminati lungo il percorso diegetico, c'è un altro aspetto che disattende la concezione di una letteratura, peculiare del postmoderno italiano, che si ripiega nel circuito chiuso di una autoriflessività interna alle strutture narrative, ed è relativo al confronto, serrato e dissacrante, che *Petrolio* ingaggia con la realtà sociale e politica italiana del periodo compreso tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Settanta. Percorrendo le vicende del protagonista, il già menzionato Carlo Valletti, ingegnere cattolico di sinistra poi assunto dall'Eni, il testo si immerge in un'epoca marchiata dalla strategia della tensione e dalla crisi petrolifera seguita alla guerra del Kippur, e non rifugge dal criticare i meccanismi che regolano il Potere e gli effetti del neocapitalismo sulla classe borghese. Nel dedalo di una narrazione che espone gli artifici del linguaggio letterario, Pasolini non si sottrae di certo all'impegno ed è proprio a partire da questa constatazione che la critica ne ha riconosciuto la posizione 'dislocata' rispetto al paradigma postmoderno. Basti pensare, solo per fare due esempi, all'osservazione di Carla Benedetti nel momento in cui afferma, riferendosi all'autore, che «egli sprofonda sì nel suo cerchio autoreferenziale, ma trascinandosi dietro ciò che la letteratura non può tollerare dentro di sé»²² e definisce *Petrolio* «un altro esito possibile di ciò che ci siamo abituati a chiamare il postmoderno»;²³ riflessioni a cui fanno eco quelle di Raffaele Donnarumma, che riconosce nel testo del poeta-regista una tendenza a «non rinunciare a un'idea di impegno etico e politico».²⁴ Apparentemente opposto alla postura intellettuale del poeta-regista è l'atteggiamento epistemologico di Macedonio Fernández, votato al dubbio e allo smascheramento, mediante gli strumenti forniti dalla metaletteratura, della «natura precaria di ogni sistema di pensiero che aspiri all'universalità», con l'obiettivo di «ridicolizzare il carattere definitivo di qualunque rappresentazione del reale, attraverso meccanismi propri del racconto e quindi metaforizzando un tale processo».²⁵ Valga a titolo

¹⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 31.

²⁰ Ivi, p. 535.

²¹ Ivi, p. 486.

²² C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino* cit., p. 153.

²³ Ivi, p. 54.

²⁴ R. Donnarumma, *Postmoderno italiano* cit., p. 73. Si ricorda che in una linea interpretativa analoga si pone l'indagine sui processi di riscrittura in *Petrolio* offerta da Maria Anna Mariani, che identifica il testo di Pasolini con l'emblema di un «postmodernismo critico» e argomenta la definizione basandosi sull'atteggiamento dell'autore, il quale «pur accettando di confrontarsi con la nuova stagione culturale postmoderna, la critica mentre sembra seguirne le indicazioni, collocandosi contemporaneamente dentro e fuori dal meccanismo dominante [...]. Si impone la sfida di rilanciare un romanzo impegnato, un romanzo che sia capace di parlare della realtà presente, facendo però paradossalmente uso di una scrittura iperletteraria. La sfida è di riuscire a "sfondare" il carattere autoreferenziale della scrittura attraverso meccanismi autoreferenziali» (M. A. Mariani, «*Petrolio*» come riscrittura, in «Allegoria», XVIII (2006), 52-53, pp. 131-132).

²⁵ E. Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina* cit., p. 29.

esemplificativo la presentazione che lo stesso autore offre del proprio artefatto letterario:

Romanzo in cui l'Impossibilità di situazioni e caratteri, criterio usato nel classificare qualcosa come artistico senza complicazioni di Storia o di Fisiologia, si è presa tanta cura di sé che nessuno, alcun conoscitore quotidiano di impossibili, nessuno al quale essi siano familiari, potrà smentire l'incessante fantasia del nostro racconto sostenendo di aver già visto in faccia o incontrato dietro l'angolo fatti e personaggi.²⁶

Lungo il percorso di una storia che non progredisce e che sembra trovare nell'intelaiatura diegetica stessa l'unico spazio di ambientazione congeniale, la relativizzazione delle coordinate del tempo e dello spazio messa in atto da Fernández rivela un sostrato metafisico, divenendo un «inno al pensiero, alle infinite potenzialità della mente umana, alla sua possibilità di generare, attraverso un supremo stato di concentrazione, di meditazione e distacco dal mondo delle *apercepciones*, l'istante eterno».²⁷

Quanto sinora osservato sembrerebbe supportare l'ipotesi di un'affinità esclusivamente formale tra i due casi di studio presi in esame. Se ci si prova però a situare, in una prospettiva più ampia, proprio nella zona relativa al rapporto che essi instaurano con il referente, ci si rende conto di come la scelta – comune a entrambe le opere – di evitare una rappresentazione diretta del reale possa implicare delle assonanze anche tematiche, oltre che strutturali.

Da questo punto di vista, significativa si mostra l'analisi di Caterina Verbaro che, procedendo a una verifica del paradigma postmoderno condotta in controluce con la concezione della storia sviluppata in *Petrolio*, ha notato come la trasfigurazione narrativa affidata alle pagine dell'opera pasoliniana trascenda «il senso della storia come mutamento, diacronia, evoluzione. [...] All'ordine diacronico del tempo e della storia, *Petrolio* oppone quello sincronico della forma, del sogno dello spazio».²⁸

Nell'ipotesi di raffronto tra *Petrolio* e *Museo del romanzo della Eterna* abbozzata in questa sede, la dimensione onirica e allucinatoria che pervade alcuni dei frammenti e delle sequenze più identificative del testo di Pasolini – si pensi anche solo al lungo episodio della Visione del Merda – non può non far venire in mente la tematica del sogno che, ad amplificare i trapassi tra l'arte e la vita, caratterizza anche l'opera di Fernández. «Ciò che si pensa coricandosi per dormire, ciò che si sogna meravigliosamente dormendo e ciò che si pensa al risveglio, quale io hanno in comune?»:²⁹ ci si arresta sulla soglia di un quesito di difficile soluzione, sintomatico di opere e autori che, di fronte all'inafferrabilità del reale, ingaggiano la sfida e non si

²⁶ M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna* cit., p. 24.

²⁷ E. Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina* cit., p. 35.

²⁸ C. Verbaro, *La storia al tempo del postmoderno. Su Petrolio di Pier Paolo Pasolini*, in «Allegoria», XXVI (2014), 69-70, pp. 248, 252. Per ulteriori osservazioni intorno al dibattito relativo al rapporto tra *Petrolio* e il postmoderno cfr. anche B. Pischetta, «*Petrolio*», una significativa illeggibilità, in «Studi Novecenteschi», (2000), 59, pp. 161-185; A. Tricoli, «*Petrolio*», «sotto il segno / primario di Marx e quello, a seguire, / di Freud», in «Italianistica», XXXI (2002), 2-3, pp. 337-349.

²⁹ M. Fernández, *Museo del romanzo della Eterna* cit., p. 95.

rassegnano all'illusione di una copia mimetica, elaborando, a loro volta, sistemi di significanti e significati quasi altrettanto sfuggenti ma portatori di un senso possibile. Ciò si rivela tanto più interessante quanto più si pensa che gli espedienti attraverso i quali i testi e le letture si intrecciano possono provenire da contesti culturali e letterari non necessariamente contigui, ma con ogni probabilità animati da esigenze espressive non dissimili.

recensioni

Edoardo Panei

AA.VV.

Catalogo della biblioteca di Carlo Emilio Gadda

a cura di Giorgia Alcini e Milena Giuffrida

Roma

Bulzoni

2022

ISBN 9788868972516

Lo studio e l'interpretazione di un'opera densa di implicazioni storiche e filosofiche, oltre che naturalmente letterarie, com'è quella dell'Ingegnere, impone alla critica di indagarne accuratamente le fonti. Punto di partenza ideale per chiunque voglia ricostruire il quadro della formazione di un autore è lo studio – quando sono conservati – della sua biblioteca e del suo archivio personale. Com'è ormai noto, sotto il profilo archivistico e documentario, la situazione gaddiana è stata caratterizzata finora da un certo travaglio: gli archivi che conservano volumi e manoscritti di Gadda sono sei (i fondi Citati, Garzanti e Roscioni della Biblioteca Trivulziana, il fondo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, il fondo Gadda della Biblioteca del Burcardo, e l'archivio Liberati, scoperto nel 2010), dislocati in quattro diverse città (Milano, Firenze, Roma e Villafranca di Verona), e venuti alla luce in momenti cronologicamente distanti anche decenni. Quattro di questi (i fondi Bonsanti e Roscioni, il fondo del Burcardo e l'archivio Liberati) conservano libri e riviste appartenenti alla biblioteca di Gadda.

Il nuovo *Catalogo della biblioteca di Carlo Emilio Gadda* riunisce i quattro inventari, fornendo uno strumento di ricerca di straordinaria importanza per ogni futura indagine sull'opera dell'Ingegnere, in un periodo di grande fervore per la gaddistica, che ha avuto nuova linfa proprio dalla scoperta dell'archivio Liberati, a cui è seguita la decisione di Adelphi di ripubblicare, a partire dal 2011, le opere di Gadda. La perspicuità del lavoro sta nella scelta di tendere alla ricostruzione virtuale della biblioteca dell'autore. Come segnalato nella *Guida alla consultazione*, infatti, i criteri adottati sono gli stessi del precedente catalogo (testi presentati in ordine alfabetico per autore, con corredo di dati bibliografici e segnalazione della presenza di segni di lettura, dai segnalibri alle note di possesso e alle dediche), con l'aggiunta della sigla dell'archivio di appartenenza ad ogni titolo. Ai testi conservati si aggiunge inoltre una schiera di testi, contrassegnati da asterisco, dispersi ma documentati dal primo inventario della biblioteca, approntato negli anni Settanta da Maria Corti e Angelo Stella. Il catalogo è poi chiuso dagli *ex dono* presenti nella biblioteca.

Come si può evincere già da questi pochi dati, l'intento è quello di fornire allo studioso uno strumento quanto più possibile attento alla ricostruzione e alla resa di un prodotto storico, ciò che la biblioteca di un autore di fatto è, mettendo inoltre in evidenza le tracce dei rapporti che l'autore ha avuto con il contesto e la temperie culturale in cui si è trovato ad operare (di qui l'importanza delle dediche e degli *ex dono*, solo per fare un esempio). Le cure di Giorgia Alcini e Milena Giuffrida non si sono però limitate al mero, pur scrupolosissimo, aggiornamento del vecchio catalogo della Biblioteca del Burcardo, pubblicato nel 2001 da Giorgio Patrizi e Andrea Cortellessa, ma hanno dato ragione di una stratificazione storica, quella della biblioteca stessa, che poteva risultare appiattita – quasi per paradosso – dall'integrazione dei cataloghi. Oltre alle ragioni pur non trascurabili della dispersione della biblioteca gaddiana, non casuale e dettata da finalità specifiche ed esplicite volontà (ricordate, del resto, già da Paola Italia nel cappello introduttivo), il più ampio quadro ora disponibile impone delle domande a cui le curatrici non si sono sottratte: quando e quali testi sono stati acquisiti? Quali testi sono stati donati ed ereditati? Che relazione avevano le

acquisizioni con la biografia, gli impegni e gli interessi di Gadda? E, soprattutto, come leggeva Gadda?

A questi interrogativi rispondono i vari paragrafi del breve ma pregnante saggio introduttivo (50 pagine circa), che, sulla scorta degli studi finora apparsi sulla formazione di Gadda, delinea l'andamento delle vicissitudini della biblioteca, aprendo la strada a ulteriori studi, peraltro annunciati dalle stesse curatrici, fino a sfociare, a tratti, in una felice biografia intellettuale, a cui il dato materiale conferisce una solidità altrimenti impossibile. Già dal primo paragrafo, dedicato alla fisionomia del primo nucleo della biblioteca – i libri di famiglia –, l'attenzione è rivolta al trattamento riservato ai volumi dei familiari e quindi ai rapporti affettivi e intellettuali con la madre e i fratelli, in particolare con Enrico, i cui libri sono trattati «alla stregua di reliquie, tant'è che molti di questi si trovano oggi conservati presso l'Archivio Liberati», dove sono confluiti tutti quei testi che l'autore tenne con sé fino alla morte. Che la biblioteca sia la traccia libraria della vicenda biografica prima che mentale di Gadda lo si capisce poi dal seguito del saggio, in cui vengono seguiti da vicino tutti gli ulteriori sviluppi, seguendo un'organizzazione per macroacquisizioni, a cui corrispondono quasi sempre periodi precisi: ai libri di filosofia, acquistati per la maggior parte fra il 1924 e il 1929 (con l'eccezione dei libri di psicanalisi, acquistati a partire dagli anni '30), corrisponde l'impegno di Gadda all'interno dell'Accademia Scientifico-letteraria; ai libri di matematica, la cui documentazione risulta peraltro notevolmente arricchita nel nuovo catalogo, il breve impiego presso il liceo Parini come insegnante; agli scritti di natura tecnica, le sue collaborazioni giornalistiche e, poi, radiofoniche. Naturalmente, questi grandi blocchi sono frutto anche delle principali novità documentarie del lavoro, che danno una maggiore profondità alla conoscenza di alcuni periodi cruciali della formazione gaddiana, com'è il caso appunto dell'interesse per la psicanalisi. Non per questo è però trascurata la presenza di altri testi, come quelli genericamente riferibili alla cultura positivista dell'Ingegnere, o i grandi classici della letteratura italiana ed europea.

Degno di nota è poi l'ultimo paragrafo, *Come leggeva Gadda*, che offre una prima sinossi delle varie modalità di avvicinamento ai testi, solo parzialmente indagate negli studi precedenti. Il tentativo di delineare un *usus legendi* dello scrittore, scrutando e interpretando le costanti nella precarietà costitutiva dei segni di lettura, è impostato su un'attenta individuazione della tipologia dei testi e della loro destinazione d'uso e delle stesse tracce di un'avvenuta lettura, compito reso più agevole dalle precedenti ricerche sui materiali di studio dell'Ingegnere. Il risultato è promettente per gli sviluppi e soddisfacente per gli esiti attuali, che vedono un atteggiamento sostanzialmente anfibio da parte di Gadda: a letture fatte per diletto o interesse personale, caratterizzate da ben poche postille, si contrappongono quelle dettate da esigenza di studio, la cui compulsione testimonia invece un'estrema diligenza del Gadda studente, che è però sempre corredata da una sua reazione – biasimo, approvazione o rielaborazione.

Con l'agilità delle sue 260 pagine complessive, il volume risulta quindi un felice strumento di consultazione, caratterizzato da un'estrema sensibilità alle vicende di tutte le sezioni della biblioteca, che appare quindi, lo ripetiamo, come la traccia libraria della vicenda di Gadda.

Maria Ciaccia

AA.VV.

Claudia Ruggeri. Saggi sulla sua poetica

a cura di Anna Maria Farabbi

Lecce

Terra d'ulivi

2022

ISBN 979-12-80766-17-5

Anna Maria Farabbi, *Claudia Ruggeri o il sistema di stelle*Floriana Coppola, *Claudia Ruggeri e le altre. La scrittura come grammatica del fuoco*Paolo Gera, *Claudia Ruggeri, in congiunzione con la poesia. Una lettura di "Pagine del travaso"*Giancarlo Locarno, *La poesia come insieme infiniti. Una lettura dell'"Inferno minore"*Deborah Mega, *Claudia Ruggeri, la sposa barocca*Francesco Palmieri, *Il canto del cigno. Contributo sulla poesia di Claudia Ruggeri*Plinio Perilli, *"Mi do a distruggere quel fiore"*

La pubblicazione della collettanea dedicata alla figura di Claudia Ruggeri rappresenta l'esito della prima edizione del premio nazionale di poesia "Riconoscere una storia", nato in seno alla casa editrice leccese Terra d'ulivi. Tale concorso letterario, come intende sottolineare il titolo, si distingue per la scelta di premiare non semplicemente un componimento o un libro in particolare, bensì un'intera parabola biografica che incarni una vicenda di amore attivo e operante per la poesia attraverso la scrittura, la ricerca, ma anche tramite la diffusione e il sostegno dei giovani autori. Accanto al riconoscimento conferito a Flavio Ermini, la giuria ha assegnato un secondo premio alla memoria destinato a Claudia Ruggeri (Napoli 1967 - Lecce 1996), poetessa napoletana di nascita ma leccese di fatto suicidatasi all'età di ventinove anni. Ciò ha permesso la realizzazione di una miscellanea curata da Anna Maria Farabbi, che nel 2015 aveva raccolto in *Uovo in versi* le uniche opere allestite in vita da Claudia Ruggeri, per quanto pubblicate postume: *Inferno minore* e *Pagine del travaso*.

Il volume si apre con il contributo della curatrice, che manifesta subito un intento isagogico: in queste pagine il lettore che per la prima volta si accosti ai versi criptici di Ruggeri, personalità artistica non ancora nota ancorché di sicuro valore, trova un importante supporto per intraprendere quello che si configura come un viaggio nell'«oscurità misterica» (p. 5) della sua poesia. Tracciando le coordinate fondamentali dell'universo letterario e psicologico della poetessa, Farabbi mette in evidenza una moltitudine di temi e aspetti che a suo avviso rendono rivoluzionaria e inconsueta questa esperienza poetica. La genesi dei versi come scoppio violento, un sistema lirico che sembra generato da un meccanismo di pressione interna e di lacerazione, il riferimento ricorrente ai *topoi* del vuoto e della caduta, l'ostinazione ad accogliere e attraversare il proprio inferno come unica condizione esistenziale possibile, un'instancabile ricerca artistica sempre dedita all'ignoto e mai puramente al sé sono solo alcune delle caratteristiche dell'identità lirica di Claudia Ruggeri qui scandagliata. La curatrice individua, inoltre, una profonda connessione con altre quattro donne votate alla poesia, come per delineare un'«inconsapevole parentela femminile» (p. 11): su tutte quella con Amelia Rosselli, con cui Claudia Ruggeri condivide negli stessi anni l'interesse spiccato per il lavoro sul suono e sulla modulazione vocale. Sono, infatti, memorabili le letture in pubblico dell'autrice salentina (di cui restano poche tracce registrate), capace di ipnotizzare il suo uditorio con un uso singolare e personalissimo della voce, oltre che con i suoi travestimenti teatrali. Un ulteriore tratto peculiare della poetica ruggeriana è rintracciato nella compresenza e

nell'intreccio strettissimo dell'elemento sacro e di quello profano: la narrazione teologica imperniata sui due testi fondamentali del *Libro di Giona* e del *Cantico dei Cantici* convive con la dimensione simbolica dei Tarocchi, in cui la figura del Matto rappresenta l'*alter ego* per eccellenza della poetessa, e con la sfera letteraria, da cui provengono i continui rimandi e le citazioni non sempre esplicite, in un impasto inedito dal sapore barocco.

Il secondo contributo, di Floriana Coppola, è arricchito da dettagli biografici utili a comprendere lo sviluppo personale e artistico di Claudia Ruggeri. Di quell'«esistenza breve come il passaggio di una cometa» (p. 37) Coppola rimarca, per esempio, il legame con la natia Napoli: «terra vulcanica e incandescente come la sua penna» (p. 39), nonché culla del culto oracolare della parola legato alla figura della Sibilla, che rimanda a un immaginario ancestrale e archetipico in cui la voce dello spirito si manifesta attraverso il sacro femminile. Nella propria ricerca spirituale, infatti, Claudia Ruggeri percorse tutte le strade possibili: da quelle della cultura popolare, a cui si deve il fascino e la conoscenza approfondita dei Tarocchi, a quelle più canoniche del Cristianesimo, come testimoniano l'iscrizione alla facoltà di teologia e l'intenso studio biblico. Purtroppo, nessuna via riuscì a salvarla da una cicatrice interiore profonda, dal dolore reiterato delle perdite e dell'incomunicabilità sociale, e infine da quel tragico 'folle volo', che l'ha consegnata alla folta schiera di poetesse suicide dal talento tanto impressionante quanto negato.

Il breve saggio di Paolo Gera si concentra, poi, sull'interpretazione di alcuni passi scelti da *Pagine del travaso*, in quanto particolarmente significativi per apprezzare e interrogarsi sulle modalità del riuso letterario proprio della giovane autrice: frutto di un «progetto severissimo di laboratorio linguistico» e di un «lavoro di desacralizzazione» dei classici (p. 75), con particolare attenzione agli influssi biblici, danteschi e virgiliani.

Altrettanto degno di nota è, inoltre, il lavoro ermeneutico condotto da Giancarlo Locarno, che si avventura coraggiosamente nella selva intricata dei versi ruggeriani offrendo un prezioso commento, lirica per lirica, del poemetto *Inferno minore*, di cui tenta soprattutto di sviscerare i possibili significati, concentrandosi meno sui risvolti linguistico-formali.

Deborah Mega nel quinto saggio, dopo aver sinteticamente ripercorso le tappe salienti dell'esperienza artistica della poetessa (dalla sua prima lettura in pubblico e dalla partecipazione all'«Incantiere» sino alla severa critica di Fortini e infine alla riscoperta postuma da parte di Desiati), sottolinea nuovamente il carattere eminentemente orale e declamatorio delle sue liriche, la tendenza quasi smodata al citazionismo, la ricorrente e inquietante presenza del bianco come vuoto da riempire, fino a sfociare nell'eccesso barocco e plurilinguistico. Il saggio prosegue con un'attenta lettura di *Lamento della sposa barocca (octopus)*, annoverato tra i componimenti più rappresentativi dello stile ruggeriano, per poi chiudersi con una riflessione sull'attualità di una parola che non pretende di essere salvifica, ma che, anche se incompresa, si fa portavoce di un comune destino di disillusione.

Ed è proprio sul tema dell'«evaporazione dell'incanto» (p. 123) che si apre lo scritto di Francesco Palmieri, il quale si pone su una linea di lettura senz'altro originale, se non antitetica, rispetto alla visione più diffusa della poetica di Ruggeri: se solitamente viene sottolineata l'estraneità di tale poetica ai canoni correnti, Palmieri mostra al contrario come essa potrebbe rientrare all'interno di un canone letterario riconosciuto che «non starebbe tanto negli elementi formali [...], quanto invece in quel sentimento del vivere, disincantato e privo di riscatto, che accomuna tanta grande poesia di ogni tempo e luogo» (p. 130). La filiazione leopardiana è a suo avviso immediatamente riconoscibile non solo dalle liriche, ma anche dalle meditazioni in prosa dell'*Elogio della Follia* in cui Claudia, arresa al silenzio di Dio, scolpisce la propria marmorea consapevolezza del nulla. Nella seconda parte del saggio viene evidenziata una sorta di 'bipolarismo poetico': da un lato l'intraducibilità estrema e l'oscurità comunicativa di *Inferno minore* e *Pagine del travaso*, dall'altro il linguaggio cristallino e la «dicibilità piana» (p. 135) di *Canto senza voce*. Da qui l'ipotesi che una simile conversione stilistica possa leggersi come un momento di passaggio da una fase turgida e

‘adolescenziale’ di sperimentalismo ardito a una più ‘adulta’, frutto di scottature e disinganni, in cui l’estro poetico si fa più mite e pacato, senza tuttavia rinunciare al proprio bruciante marchio di fabbrica: quel rifiuto irremovibile di ogni maschera estetizzante o mistificazione consolatoria, scaturito dal precoce squarcio del velo di Maya.

Il settimo e ultimo contributo si deve alla penna di Plinio Perilli, che comincia con un richiamo alla terra leccese e alla sua architettura, pervase dalla stessa luce e dallo stesso eccesso sublime che plasmano l’opera di Claudia Ruggeri: come se si trattasse di una «tara originaria» ineludibile, ma pregiata (p. 158). Da qui la centralità semantica del bianco, tonalità annunciata peraltro nell’esordio di *Inferno minore* con una citazione di *Moby Dick*, che racchiude in sé tanto la valenza purificatrice e insieme distruttiva di azzeramento quanto il significato di una forza generativa che contiene e alimenta la vita, come nel simbolo archetipico dell’uovo. Perilli scava a fondo nell’animo della poetessa e individua nel suo amore sovrapposto per la Poesia e per il Teatro non solo un punto di forza, ma anche un grande rischio di «bisticcio» stilistico (p. 161), senza per questo disconoscere il suo certo talento, turbato e turbante. Poi avverte i lettori, i critici e i commentatori di questa ‘poetessa della meraviglia’ (così l’ha definita Mario Desiati) del pericolo sempre in agguato di una sterile santificazione *post mortem* che trasforma in «blocco freddo e immoto di oro puro» (p. 172), invitando invece a un’esegesi lucida e imparziale, per quanto affettuosa, che consenta a questo angelo dall’«ala accidentata» (p. 161) di continuare a volare alto e a parlare ai suoi lettori/spettatori. Tanti sono i meriti di questo lavoro corale e di quanti ne hanno consentito la nascita: non solo quello di aver fatto luce su una figura importante e ancora poco nota anche al pubblico più attento della poesia italiana contemporanea, ma altresì quello di aver messo in dialogo la sua voce con quella di molti poeti e poetesse tra i più grandi della storia letteraria: dialogo cercato in vita e forse ostacolato anche dall’estrema perifericità geografica di un Meridione taciuto e inascoltato.

Serena Donadeo

AA.VV.

Da Matera a Portici per raccontare il Sud. Rocco Scotellaro tra Manlio Rossi-Doria e Carlo Levi
a cura di G. Festa, G. Iuliano e P. Saggese

Grottaminarda

Delta 3 Edizioni

2021

ISBN 978-88-6436-945-7

Giuseppe Acocella, *Prefazione*Gianni Festa, *Rossi-Doria: L'Irpinia e le ragioni della terra*Giuseppe Iuliano, *Il Sud di Rossi-Doria e Scotellaro. Un meridionalismo sempre vivo di storia, terra e poesia*Paolo Saggese, *Il Mezzogiorno che ha vinto: Matera e i sogni di Levi, Rossi-Doria e Scotellaro*

Nel volume *Da Matera a Portici per raccontare il Sud. Rocco Scotellaro tra Manlio Rossi-Doria e Carlo Levi*, i curatori Gianni Festa, Giuseppe Iuliano e Paolo Saggese puntano i riflettori su quella che, con una formula efficace, essi definiscono una «trinità laica» (p. 9), formata dagli intellettuali Rocco Scotellaro, Manlio Rossi-Doria e Carlo Levi. Nell'indagare la natura dei rapporti esistenti tra le tre personalità, i curatori scelgono di muoversi lungo l'asse itinerario che, geograficamente e idealmente, collega Matera a Portici. La scelta di adottare come riferimento queste due località può essere così spiegata: Matera, come è noto, oltre ad essere la provincia di nascita di Scotellaro (originario, nello specifico, di Tricarico) fu terra di confino per l'intellettuale torinese Carlo Levi, che ad Aliano volle anche essere sepolto, a dimostrazione di quanto quella esperienza, in mezzo alle genti dimenticate da Cristo, concretamente incise sulla sua esistenza; dall'altra parte, Portici fu il luogo dove la morte colse Rocco Scotellaro, chiamato da Manlio Rossi-Doria a collaborare presso l'Osservatorio di economia agraria. Quel trasferimento permise al giovane tricaricese di confrontarsi con il gruppo universitario di Portici, intorno a cui ruotò il fior fiore di studiosi ed esperti, che avrebbero in seguito occupato cariche di prestigio in enti pubblici e privati (tra i nomi più prestigiosi, oltre a Rossi-Doria, quelli di Michele Prisco, Domenico Rea e Luigi Compagnone). La struttura dell'opera recensita risulta così organizzata: in una prima parte si collocano gli interventi dei singoli curatori, in cui essi affrontano svariate questioni; in una seconda parte, invece, vengono raccolti articoli e contributi editi, pubblicati dopo la morte di Scotellaro da intellettuali a lui vicini.

Come si è anticipato, diversi sono i punti affrontati da Festa, Iuliano e Saggese nella prima parte del volume: in primo piano si colloca la ricostruzione dei rapporti tra Scotellaro e quelli che furono, per il poeta della civiltà contadina, due veri e propri mentori. Infatti, il rapporto che Scotellaro intrattenne con Levi e con Manlio Rossi-Doria gli offrì l'opportunità di entrare in contatto con alcuni tra i più noti esponenti del mondo intellettuale, da Einaudi a Muscetta e Calvino. La vicinanza a Manlio Rossi-Doria e a Carlo Levi, poi, ebbe delle ricadute importanti su Scotellaro non solo dal punto di vista intellettuale, ma si tradusse, in talune occasioni, in un aiuto ancora più concreto: difatti, come testimoniato dalla corrispondenza epistolare tra Scotellaro e i suoi due mentori, tanto l'intellettuale irpino quanto lo scrittore torinese furono umanamente partecipi e presenti durante la breve ma dolorosa parentesi del carcere di Scotellaro, accusato ingiustamente di favorire i propri elettori nella distribuzione dei fondi del Piano Marshall. Se Rossi-Doria dimostrò di voler aiutare concretamente Scotellaro a superare le difficoltà economiche e la sofferenza psicologica scaturita dall'esperienza del carcere a Matera, invitandolo a Portici e offrendogli un

impiego, Levi manifestò la sua vicinanza a Scotellaro inviandogli delle missive in prigione che intensificarono il rapporto d'amicizia tra i due. Da parte sua, Scotellaro trascorse diversi giorni nel carcere leggendo il *Cristo si è fermato a Eboli* ai compagni di galera nella sua camerata, definendo il romanzo «il più appassionato e crudele memoriale dei nostri paesi»: questo episodio aiuta a comprendere l'ascendente che Carlo Levi esercitò sulla giovane mente di Scotellaro, che ebbe proprio il capolavoro leviano come modello privilegiato de *L'uva puttanella*. Rossi-Doria e Levi, poi, ebbero il merito di contribuire all'apparizione postuma delle opere del loro giovane amico scomparso prematuramente: il primo scrisse la prefazione di *Contadini del sud*, il libro inchiesta cui Scotellaro lavorò negli ultimi mesi di vita, raccogliendo materiale e testimonianze in giro per la Basilicata, per la Calabria, per la Campania e la Puglia, in accordo con l'editore Vito Laterza; Carlo Levi, invece, curò la pubblicazione di *È fatto giorno* e *L'uva puttanella*, scrivendone le prefazioni. L'impegno profuso da Rossi-Doria e dallo scrittore torinese fu, dunque, significativo e – come sottolinea il curatore Paolo Saggese – si può tranquillamente affermare che, senza il loro contributo, la fama di Scotellaro e della sua opera poetica sarebbe rimasta limitata ai confini della provincia di Matera e della Lucania (p. 79). Altro punto affrontato dai curatori – a dimostrazione dell'attualità della «questione meridionale» – è il concetto di «meridionalismo comprensivo» (p. 69). Con questa espressione si allude ad un atteggiamento e ad un approccio nuovo al Meridione e alla sua cultura inaugurato da Carlo Levi: benché l'opera leviana non fosse particolarmente apprezzata dai lucani nell'immediato, tuttavia Saggese riconosce come quello adottato da Levi costituisse un modello vincente di reazione al «problema meridionale», basato sulla valorizzazione del mondo presente e della cultura del luogo. Il curatore Saggese riconosce che, senza il capolavoro leviano, probabilmente Matera non sarebbe mai diventata il simbolo di un sud vincente.

Vi è poi un'ulteriore tematica toccata nella prima parte del volume: le ragioni della *damnatio memoriae* della letteratura meridionale (e quindi di Carlo Levi e Rocco Scotellaro), quasi completamente assente nei programmi scolastici e, specificamente, nelle *Indicazioni nazionali per i Licei*. A questo proposito, Saggese descrive la battaglia intrapresa dal Centro di Documentazione sulla Poesia del Sud, affiancato da un gruppo di cittadini tricaricesi, per assicurare l'inclusione di autori meridionali nei programmi scolastici. Più di tutto, i curatori si interrogano sulle ragioni dell'esclusione di autori meridionali, oltre che dai programmi scolastici, dall'intero canone letterario. Secondo il parere dei curatori, le ragioni della *damnatio memoriae* affondano le radici in una stroncatura del filone meridionale della nostra storia nazionale, tacciata di populismo e ritenuta specchio di un'arretratezza quasi atavica, da parte di Alberto Asor Rosa. Tale stroncatura sarebbe diventata una vulgata interpretativa della poesia neorealista e meridionalista: la gran parte della critica letteraria successiva ad Asor Rosa – da Barberi Squarotti a Giovanardi, da Giulio Ferroni a Fausto Curi – riprenderà, sostanzialmente, il giudizio dell'autore di *Scrittori e popolo*. Fausto Curi, in particolare, non esiterà a ritenere il sud d'Italia esplicitamente «impoetico», almeno fino all'avvento dei poeti ermetici, con la presenza dei meridionali Quasimodo, Gatto e Sinisgalli. Curi conclude dicendo che alla poesia il sud fornisce prevalentemente manodopera, tesi che Saggese ritiene discutibile. Per quest'ultimo, invece, il problema non è l'assenza di poeti meridionali, ma la loro scarsa notorietà, dovuta alla pubblicazione delle loro opere per conto di case editrici poco influenti nel panorama nazionale e, spesso, circoscritte all'ambito provinciale. Nel caso specifico di un poeta come Scotellaro, i curatori riprendono l'opinione di Vittore Fiore, secondo il quale occorre considerare anche le ragioni politiche delle polemiche sorte intorno a Scotellaro, ampiamente responsabili della sua emarginazione poetica. Bisognerà attendere gli anni Settanta/Ottanta per poter registrare un diverso atteggiamento nei confronti del poeta tricaricese con i lavori di Giovanni Battista Bronzini, Franco Fortini, Piero De Siena, Donato Valli.

Della sezione antologica del volume, invece, fanno parte le prefazioni alle opere scotellariane, scritte da Rossi-Doria e Carlo Levi; un intervento del già menzionato Vittore Fiore, intitolato *Socialismo e meridionalismo nell'opera di Rocco Scotellaro*; gli interventi di Giovanni Russo,

Mario Trufelli; Gilberto Antonio Marselli e Vito Faenza. Vale la pena, in particolar modo, soffermarsi sulla testimonianza del poeta Mario Trufelli, compaesano nonché amico del poeta tricaricese. Nel suo contributo, intitolato *Dalla parte di Rocco*, contenuto nella sua raccolta *L'ombra di Barone. Viaggio in Lucania* (Edizioni Osanna, 2006), Trufelli racconta il suo ritorno nel paese natale, Tricarico, ne ripercorre i vicoli e incontra persone vicine a Scotellaro, tra cui il medico e intellettuale Rocco Mazzarone, ricostruendo le tappe esistenziali e poetiche del cantore della civiltà contadina.

«Non posso fingere di non sapere com'era eccitante e viva l'aria umana che si respirava in questa strada ai tempi in cui Rocco l'attraversava in compagnia dei suoi amici venuti da lontano» ammette Trufelli (p. 197). E oggi? – si chiede – Cosa è rimasto? Trufelli è sicuro che, nonostante il silenzio davanti alla casa di Rocco, «è rimasto il sogno poetico, si è sedimentato il ricordo di una vita umanamente ricca e memorabile» (p. 196). E, come scrive ancora l'autore de *L'ombra di Barone* – dimostrazione lampante di quanto la parabola esistenziale di Rocco Scotellaro, la sua umanità, i suoi messaggi politici e poetici abbiano lasciato il segno sugli abitanti di quella terra in cui neppure Cristo e la civiltà erano ancora arrivati – la foto in cui il poeta era ritratto accanto ad un asinello cominciò a comparire nelle case dei contadini, vicino ai ritratti di famiglia, e all'immaginetta della Madonna di Pompei e del Cuore di Gesù (*ibidem*).

Altrettanto significative risultano le testimonianze di Gilberto Antonio Marselli e di Vito Faenza. Il primo, nel ricostruire i fatti immediatamente successivi alla scomparsa del poeta, restituisce un'immagine profondamente umana di Manlio Rossi-Doria e Carlo Levi, fortemente coinvolti emotivamente per la prematura scomparsa, come dimostra la loro accorata e commossa reazione durante il funerale del loro amico Scotellaro. E, a proposito del funerale di Scotellaro, un aneddoto raccontato da Marselli risulta particolarmente suggestivo, perché si trattò di un episodio che, come egli afferma, pur nella sua sostanziale inverosimiglianza, espresse concretamente e con le modalità più dirette quale fosse stato l'ascendente di Rocco nella realtà contadina: alcuni contadini pretesero che si aprisse la bara del poeta, poiché non credevano che contenesse veramente la salma del loro amico sindaco, ritenendo, invece, che gli avversari politici avessero voluto tenerlo lontano da Tricarico, riempiendo la bara solo con tanti libri.

Infine, nel suo contributo, Vito Faenza (figlio di Vincenzo Faenza, amico di Rocco Scotellaro), intitolato *I miei ricordi porticesi*, riporta la testimonianza della madre, anche lei, come il marito, profondamente affezionata al poeta, secondo cui il suo amico Rocco aveva due punti di riferimento fra tutti, Carlo Levi e Rossi-Doria, confermando così l'importanza e la centralità del sodalizio tra i tre intellettuali.

Lorenzo Spurio

AA.VV.

Il gommone forato. La poesia civile del Realismo Terminale

a cura di Tania Di Malta

Pasturana (Alessandria)

Puntoacapo

2022

ISBN 978-88-6679-347-2

Tania Di Malta ha dato alle stampe un ricco volume, *Il gommone forato*, per i tipi di puntoacapo editore, che porta quale sottotitolo *La poesia civile del Realismo Terminale*. Opera che è ben più di una semplice antologia vale a dire un arsenale di opere composite di vari autori attentamente selezionate. Si tratta, infatti, di un libro che, pur non discostandosi mai dai motivi trainanti che l'hanno ispirato (il realismo terminale e la poesia civile) si presenta multidisciplinare anche per i vari codici espressivi in esso adoperati e messi a frutto. Vi troviamo contributi critici che aprono la raccolta e che danno la misura di quel che il Realismo Terminale significa nella società a noi contemporanea, primo fra tutti il brano *Il salvataggio* a firma del Maestro fondatore del movimento, Guido Oldani: «Il soggetto si è confuso con l'oggetto e le storie possono essere la fotocopia del carico e scarico di un camion per la logistica» (p. 19). Frase che ben richiama l'idea dell'*accumulo* e dell'indistinto, della velocità macchinosa dell'uomo, della sua irruenza dettata da un ciclo improntato al facile consumo (quasi mai al riutilizzo), allo sperpero e all'assuefazione di oggetti, già presente in quell'immagine di *accatastamento* di cui Oldani da sempre parla. Testi che sono spesso spigolosi e sagaci, poco lirici e ruvidi, sempre pronti a denunciare l'impostura della società, le sue manie dilaganti, la perdita sempre più indecorosa di un senso obiettivo e di uno spirito critico. Ancora Oldani ne *Il salvataggio* scrive: «Compaiono qui avvenimenti cruciali: gli oggetti non solo non cancellano le emozioni ma le incrementano e vivificano al punto che la mia storia e quella della tuta che sempre indosso sono quasi le stesse» (*ibidem*).

Il volume rappresenta un'importante operazione di presentazione del Realismo Terminale, che, in virtù dell'associazione fra testi critici e testi creativi, già testimonia la doppia anima che caratterizza il movimento. I vari e importanti interventi critici hanno il merito di storicizzare il ruolo del Realismo Terminale, ponendo il movimento entro il flusso di un concreto svolgimento di idee, culture, concezioni del mondo. Tra tali interventi vanno citati ad esempio quello di Gilberto Colla, che richiama il *Manifesto per un nuovo teatro* di Pier Paolo Pasolini, poeta a cui Di Malta dedica il volume nella circostanza del centenario della nascita. Carmelina Chiara Canta approfondisce invece la metafora che dà il titolo, «il gommone forato», indagando, da un punto di vista antropologico e sociale, la gravità e l'endemicità del fenomeno migratorio che da decenni interessa il mar Mediterraneo: «Tappare tutti i fori è la condizione per ricostruire la società in tutte le sue dimensioni» (p. 25). A confermare questa ipotesi risponde il poeta Igor Costanzo, che scrive: «i fori d'un gommone già partito buco / si riparano con ben altro che un'elemosina» (p. 141). Importante anche il contributo *Cibernetica sociale e felicità* di Daniele Maria Pegorari, che sottolinea come il Realismo Terminale coincida con quella frattura della storiografia letteraria e antropologica realizzatasi a partire dagli anni ottanta, caratterizzata dalla globalizzazione e dai fenomeni sociali ad essa connessi, e rappresenti in pieno le istanze di un'epoca nuova, segnata dal «lento dissolvimento delle forme liberaldemocratiche ereditate dall'Otto e dal Novecento» (p. 27). Di questa epoca in cui il realismo terminale è chiamato a operare, Pegorari evidenzia la valenza di «tecnocrazia» (*ibidem*), ovvero un tessuto sociale in cui l'elemento procedurale, dell'esecuzione e dell'efficienza, tende a

far tacere la soggettività critica e il ruolo stesso della letteratura come custode della dimensione umana dell'esistenza.

Il volume è costruito mediante una struttura del tutto precipua, che alterna liberamente saggi critici, materiali eterogenei, come alcuni manifesti del Realismo Terminale, e testi poetici e iconografici in base a una segmentazione tematica. Le sezioni che si susseguono sono dedicate ad alcune tra le più toccanti vicende di cronaca degli ultimi anni, che assumono un valore emblematico, dall'omicidio di George Floyd a quello di Willy Duarte, fino alle vicende legate alla recentissima pandemia. Si tratta di una serie di luoghi di dolente riconoscimento di una comunità ferita e indignata che non rinuncia a far risuonare la corda civica dell'arte e della parola.

È ampia la selezione dei testi poetici, proposti nella forma di micro-sillogi dedicate ad alcune attuali problematiche sociali e a episodi di cronaca nazionale e internazionale, dinanzi ai quali il poeta è chiamato all'impegno della denuncia e della partecipazione.

Ad esempio la sezione *Pale eoliche* raccoglie poesie di Langella, Di Malta, Puma, accomunate dallo sdegno verso l'invasività estetica di tale fenomeno. Giuseppe Langella, uno dei maggiori teorici del movimento nonché autore dell'antologia di poesia realista terminale *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio* (Milano, Mursia, 2017), parla di «alte torri, / [dove] girano lente le eliche svogliate / [...] / tante sono le croci; da star male» (p. 37); Di Malta utilizza l'urticante metafora di «killer incoscienti di aquile reali» (p. 39), mentre Angelo Francesco Puma le definisce «giganti di cemento senza braccia / [...] / [che] mettono in prigione l'orizzonte» (p. 40). I tre casi ben si prestano a illustrare il tessuto retorico comune del Realismo Terminale, in quanto in tutti le pale eoliche perdono il loro statuto di mero e inerte oggetto materiale e vengono antropomorfizzate: Langella le descrive svogliate, come fossero stanche o addirittura annoiate del loro rituale girare automatizzato, Di Malta attribuisce loro una condotta penalmente responsabile seppur derivata da un evidente dolo o da una colpa, semmai, indotta direttamente dall'uomo; Puma ne dà una caratterizzazione fisiognomica, assimilandole a un individuo menomato e riconducendo l'oggetto a una materialità biologica e vivente.

Le sezioni dedicate a episodi socialmente rilevanti, che innalzano la singola persona a emblema di una ingiustizia epocale, non devono esser lette come meramente celebrative, ma piuttosto come controstorie del nostro tempo che custodiscono la memoria delle vittime. Ad esempio nella micro-silloge a più mani *Per Giuseppe Pinelli* troviamo la poesia *Non era l'Uomo Ragno* di Langella, nella quale il poeta ripercorre, con flash velocissimi e scorciati, le vicende della tragica caduta dell'anarchico Pinelli dal quarto piano della questura di Milano nel 1969, lasciando emergere l'ingiustizia di quella morte e la densa cappa di nebbie che ne hanno sempre offuscato la realtà. E, a proposito dello stesso episodio, Valentina Neri parla di «caserma dell'ipocrisia» e di «bugie taglienti come forbici dentate / per consegnare una realtà vituperata» (p. 51).

Questo volume rappresenta così non solo una raccolta di poesie, ma anche una sorta di atlante storico-geografico, una mappatura scelta della storia politica, sociale ed economica della nostra società contemporanea, una testimonianza della nostra età passata al vaglio della letteratura e della più caratterizzante esperienza di poesia civile dei nostri anni. Si tratta perciò di un validissimo strumento di lettura di un presente liquido e astioso, che si candida in più a conservare la memoria di un repertorio di piccoli e grandi eventi che ne rappresentano l'opacità. Vi si parla, ad esempio, di Laurent Barthélémy, il giovane africano che nel 2020 viaggia nascosto nel carrello di un aereo di un volo diretto a Parigi, dove arriverà privo di vita, «povero Icaro, bagaglio in aeroporto» (Di Malta, p. 91), di cui scrive Oldani: «Si è mescolato insieme col carrello, / il ragazzo nascostosi nel mezzo» (p. 89).

Poesie anche per Willy Monteiro, massacrato di botte nella periferia laziale di Colleferro nel 2020 per essere intervenuto in una lite in difesa di un amico, la cui vicenda è riproposta nel volume con un linguaggio ispido e implacabile (Oldani: «le pedate date in pancia / tali da seppellire anche il respiro» p. 98; Di Malta: «difficile spiegare che non eri una bistecca» p. 103). La medesima «fame

di brutalità» (p. 107), per usare un'espressione di Stefano Torre, la ritroviamo nei componimenti raccolti nel nome di George Floyd. Langella prende a prestito l'affannoso «I can't breath» di Floyd, le sue ultime parole prima di morire asfissiato, per il titolo della sua poesia dove nell'*explicit* scrive: «[...] l'ha ammazzato, il giustiziere, / con un ginocchio sulla gola, neanche / fosse un pidocchio, e nessuno gli ha dato / da bere una spugna di Coca-Cola» (p. 113). Di Malta persevera con la metafora riferita a un mondo alimentare, scrivendo «Floyd, urlava forte / pressato come un trancio di prosciutto» (p. 114).

L'opera si completa con una serie di fotografie in bianco e nero, scatti di vari fotografi che vanno a istituire con il testo commentato un dialogo serrato, in un procedimento di *storytelling* e al contempo di mutuo riflesso e di continuità tra versi e immagini. Il volume curato da Tania Di Malta risulta non solo di piacevole lettura, ma di grande attualità e importanza per gli studi letterari, perché l'urgenza dei motivi ispiratori di tanti componimenti e il desiderio di repertare un punto nevralgico del nostro presente auspicandone una trasformazione si traduce in uno statuto letterario fondato su impegno e cura del mondo.

Ugo Perolino

AA.VV.

Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia

a cura di Paolo Desogus

Venezia

Marsilio

2022

ISBN 9788829714957

Flavia Leonarduzzi, *Presentazione*Paolo Desogus, *Prefazione*Paolo Desogus, *Introduzione. Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*Francesco Giasi, *La «risonanza» degli scritti di Gramsci. Edizioni e letture dal 1945 al 1975*Angelo d'Orsi, *Pasolini tra Gramsci e Marx nel dibattito politico-intellettuale degli anni cinquanta*Stefano Gensini, *Pasolini, Gramsci e le «questioni linguistiche»*Gian Luca Picconi, *Pasolini: squisitezza e nazionale-popolare*Pasquale Voza, *Il Gramsci di Pasolini*Marco Gatto, *Pasolini, Gramsci e la poesia popolare*Lea Durante, *Pasolini narratore tra realismo e gramscismo*Silvia De Laude, *Pasolini, Gramsci, Contini. Sul Piccolo allegato stravagante della Divina Mimesis*Michela Mastrodonato, *Gramsci cultore di Dante e la svolta pasoliniana delle Ceneri*Maura Locantore, *«L'ideale che illumina». La lezione di Gramsci nelle opere di Pier Paolo Pasolini*Gianni D'Elia, *Il Gramsci di Pasolini: sulle ceneri dell'azione*Andrea Gibellini, *Fotogrammi per Pasolini*

In un messaggio ansioso a Livio Garzanti, il 5 marzo del 1957, Pasolini racconta una conversazione della sera precedente: «Caro Garzanti, ieri sera, scendendo le scale di casa Moravia, Debenedetti, prendendomi a braccetto e tirandomi in disparte, mi ha detto di voler dare alle mie poesie il premio Viareggio. I comunisti – Gallo e gli altri – sono similmente intenzionati. Me l'ha fatto capire Antonello Trombadori» (Pier Paolo Pasolini, *Lettere*, nuova edizione a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 1170).

Pasolini si riferisce alle *Ceneri di Gramsci*, in quel momento il libro non è ancora uscito: non avendo chiarito la sua posizione con Mondadori, con cui ha firmato un contratto, è preoccupato di un possibile ritardo nella stampa. Il sostegno dei comunisti non è però un dettaglio secondario. Le poesie pasoliniane – apparse in rivista tra il '51 e il '56 – suscitano reazioni ambivalenti. Si ammira da un lato la raffinata tessitura della lingua, del metro, della sintassi; si critica dall'altro la sostanziosa ambiguità ideologica, il dis-*engagement* decadentistico, ma poi radente sull'attualità politica.

Quando il libro è composto per la stampa, l'effetto pervasivo del gramscismo postbellico sembra ormai rifluire. Il tema del popolo come soggetto della storia, così suggestivo nella lettura della Resistenza, torna a rifrangersi sulla complessità dei territori, delle identità, degli schieramenti sociali in una economia investita da rapidi processi di modernizzazione tecnica e finanziaria. Deriva da qui, più che dalle desuete terzine pascoliane, il senso di sfasatura temporale in una poesia che guarda al passato, al panorama dell'Italia postbellica e a una visione lirica, un'idea mitizzata di popolo, e che ora fa i conti con la storia e l'organizzazione politica del Pci: «Lo scandalo del contraddirmi».

È importante, scrive Desogus, insistere su questo punto: «Quello conosciuto ed eletto a interlocutore privilegiato da Pasolini è il Gramsci strettamente legato ai dibattiti e alla vita politica italiana del secondo dopoguerra» (Paolo Desogus, *Pasolini e Gramsci: un'ostinata fedeltà*, p. 6); la lettura del «lascito carcerario, avvenuta probabilmente in più fasi, tra il 1947 e il 1949, risente fortemente di questa posizione politica nata nel contesto post-resistenziale» (*ivi*, pp. 6-7); l'intuizione del mondo subalterno, da parte del poeta, si riconnette alla nozione di "connessione sentimentale" interna al tema «tipicamente gramsciano della mediazione tra intellettuali e masse» (*ivi*, p. 9). Ora, nel 1957, dopo la crisi ungherese, la mediazione è diventata più difficile. Nel loro ancoraggio polemico *Le ceneri di Gramsci* appaiono come un libro fuori tempo massimo, che chiude i conti con il passato (il «tramontato dopoguerra»). Almeno in parte, il lettore avverte lo stesso contrasto sperimentato davanti ai testi critici di «Officina», il bilancio in chiaroscuro di una generazione che si è lasciata alle spalle una lunga adolescenza.

Nella fase che culmina con la pubblicazione della rivista bolognese, un'impresa condivisa con Leonetti, Roversi, Romanò, e un po' defilati Fortini e Scalia, Pasolini tenta di «agganciare al gramscianesimo la stilistica alla Leo Spitzer, e in Italia essenzialmente alla Contini» (Angelo D'Orsi, *Pasolini tra Gramsci e Marx nel dibattito politico-intellettuale degli anni Cinquanta*, pp. 61-83, p. 65). La sua "stilistica militante", eclettica, sperimentale, è frutto di un *bricolage* teorico che combina varie fonti – in primo piano anche Longhi e Auerbach – per dare corpo a una visione metastorica del mondo sottoproletario. «Nella concezione di Pasolini, – ha scritto Angelo D'Orsi – Gramsci diventa innanzi tutto il teorico del nazionale-popolare, che il poeta friulano legge in chiave religiosa, quasi sacrale» (*ivi*, p. 81). In seguito il poeta «si sarebbe allontanato da Gramsci, in parte e solo in un certo senso, preso da un furore iconoclastico verso i propri tempi, dei cui sconvolgimenti, sempre più inquietanti, divenne severo notomizzatore, ma anche, guardando in avanti, profeta cupo» (*ivi*, pp. 71-72).

La contiguità Gramsci-Contini è avvalorata da un passo canonico della *Divina Mimesis* su cui riflette Silvia De Laude (*Pasolini, Gramsci, Contini. Sul "Piccolo allegato stravagante" della "Divina Mimesis"*, pp. 179-206). Pasolini scrive che «il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini», anche se poi aggiunge subito che questo avviene «in un universo parallelo ma remoto» (*ivi*, p. 180). Quel «*remake* frammentario dell'*Inferno* dantesco» (p. 186), avviato nel 1963 e ripreso più volte tra il 1964 e il '75, e approdato in libreria soltanto pochi giorni dopo la morte dell'autore, si colloca in un secondo momento, esprime un nuovo "nesso storico fondamentale", secondo la nitida definizione di Fortini: dopo il «passaggio dalle illusioni della Resistenza (o dall'illusione rivoluzionaria) all'abiezione della restaurazione», una nuova fase segnata dalla «degenerazione del "popolo" nella società dei consumi» (Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di Donatello Santarone, con un saggio introduttivo di Pier Vincenzo Mengaldo, Roma, Donzelli, 2017, p. 228).

Nel corso degli anni Sessanta il poeta delle *Ceneri* percepisce sempre più acutamente «il carattere progressivo che le classi capitaliste hanno iniziato ad adottare per rafforzare la propria egemonia» (Paolo Desogus, *Pasolini e Gramsci: una ostinata fedeltà*, p. 28). In questo contesto il legame con Gramsci si combina con gli esiti della "mutazione antropologica" e con la descrizione del "nuovo fascismo". In *Salò* è ferocemente descritto «l'inferno generato dal radicale rovesciamento di codice basato sul rapporto che corre tra il fascismo storico e il nuovo fascismo» (*ivi*, p. 31), un «universo totalitario in cui gli elementi di godimento del 'nuovo fascismo' (come ad esempio il permissivismo, il mangiare, il sesso) sono strumentali al dominio e alla cancellazione di qualsiasi alternativa che possa scardinare l'ordine dominante» (*ibid.*).

Secondo Pasquale Voza l'idealizzazione di Gramsci nella raccolta del '57 è «funzionale all'incontro/scontro, o meglio al rapporto tensivo, tra la figura del pensatore sardo e l'io-Pasolini» (Pasquale Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, pp. 133-147. Riproduce integralmente lo scritto *Il Gramsci di Pasolini*, pubblicato in «Lo Sguardo. Rivista di Filosofia», numero monografico dal titolo *Pier*

Paolo Pasolini. *Resistenze, dissidenze, ibridazioni*, III, 19, 2015, pp. 243-254). Al fondo, però, si registra una asimmetria che proprio i versi più frequentemente citati del poemetto esprimono in maniera perentoria e memorabile: «Eppure senza il tuo rigore, sussisto / perché non scelgo. Vivo nel non volere / del tramontato dopoguerra: amando / il mondo che odio – nella sua miseria / sprezzante e perso – per un oscuro scandalo / della coscienza» (*Le ceneri di Gramsci*, III, vv. 45 sgg.). La figura di Gramsci incarna, scrive Voza, «il potere di direzione generale della politica» (Pasquale Voza, *Il Gramsci di Pasolini*, p. 135), contro cui polemicamente «Pasolini affermava lo stigma della contraddizione, dell’antitesi come valore fondativo della poesia» (*ibid.*). Questa opposizione è ricondotta al divaricante contrasto tra un interesse ideologico-politico o rivoluzionario e un interesse lirico-antropologico (*ivi*, p. 140), entrambi riconducibili alla frequentazione degli scritti gramsciani. In particolare, questa influenza si misura negli anni Sessanta in relazione alle questioni linguistiche, nelle note sullo stile di pensiero dei *Quaderni del carcere* e delle *Lettere*. «È singolare – scrive Voza – constatare come questa presenza ‘fraterna’ di Gramsci resista o sopravviva, sia pure rapsodicamente, nell’ultimo decennio di Pasolini, nel quale il poeta, attraverso una sempre più nevrotica meta-scrittura (vale a dire una scrittura sulla impossibilità della scrittura), andava molecolarmente scorgendo e registrando la formidabile pervasività [...] del Potere consumistico e l’avanzare dei processi di ‘colonizzazione’ della vita, nel tempo dell’“universo orrendo” della modernità neocapitalistica» (*ivi*, pp. 145-146).

Giuseppe Candela, Rosario Carbone

AA.VV.

Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi

a cura di Beatrice Manetti, Massimiliano Tortora

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 978-88-2901-603-7

Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, *Introduzione*Giovanni de Leva, *Pirandello, Svevo e il romanzo modernista italiano*Giovanni de Leva, *Altri modernismi: Aleramo, Tozzi e Borgese*Beatrice Sica, *Le avanguardie e il romanzo*Massimiliano Tortora, *Moravia e il nuovo realismo*Cristina Savettieri, *Le poetiche della realtà: gli anni del secondo dopoguerra*Cristina Savettieri, *Oltre il neorealismo: Fenoglio, Gadda e Morante*Filippo Pennacchio, *Calvino: dalla svolta del 1963 al postmoderno*Giovanna Lo Monaco, *Neoavanguardia e dintorni*Tiziano Toracca, *Il romanzo degli anni Settanta*Federico Francucci, *Il romanzo nella condizione postmoderna*Elisa Gambaro, *Il romanzo contemporaneo*Enrico Tatasciore, *Le vie del simbolismo: Pascoli e d'Annunzio*Beatrice Manetti, *La poesia senza aureola: dai crepuscolari a Saba*Teresa Spignoli, *Ungaretti e il primo Novecento*Massimo Natale, *Eugenio Montale e la sopravvivenza della poesia*Davide Dalmas, *La poesia nell'Italia del benessere*Damiano Frasca, *Tra neoavanguardia e sperimentalismo*Carmelo Princiotta, *Il fermento degli anni Settanta*Riccardo Donati, *Scenari di fine e d'inizio millennio*

Il volume *Letteratura italiana contemporanea* edito da Carocci, a cura di Massimiliano Tortora e Beatrice Manetti, arricchisce il panorama della manualistica universitaria offrendo una nuovissima ricognizione del panorama letterario del Novecento italiano. Lo scopo principale del testo è quello di tracciare una guida per «orientarsi all'interno di un secolo che necessita di essere letto e interpretato con strumenti specifici e appropriati» (p. 18). L'opera è composta da una serie di saggi monografici di giovani studiosi e, come specificato nel sottotitolo *Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, sceglie di operare un taglio mirato e di sfoltire così la trattazione tradizionale di impianto enciclopedico, limitando il contenuto allo sviluppo del romanzo e del racconto nelle parti 1-4, e alla lirica e alle altre forme della poesia nelle parti 5-7. Mettendo a fuoco testi cruciali e movimenti letterari significativi, i curatori ci propongono anche una particolare periodizzazione (a scopi soprattutto di funzionalità didattica) che prevede un'articolazione differente per la prosa e per la poesia, nella convinzione che le due forme conoscano tempi e sviluppi propri, e non coincidenti. L'evoluzione della prosa è scandita in quattro periodi, mentre la storia della poesia è segmentata in tre arcate.

Consapevoli del fatto che «inseguire l'eshaustività è un'operazione sterile in generale e in particolare dal punto di vista didattico» (p. 17) – soprattutto per quanto riguarda il Novecento, «una delle stagioni più ricche, per quantità e per qualità, della storia letteraria italiana» (*ibidem*) –, Manetti e

Tortora hanno dovuto operare necessariamente delle scelte. La selezione non rende però il manuale incompleto, ma permette anzi di focalizzare l'attenzione sulle innovazioni fondamentali del Novecento, sugli «autori e le autrici che più di altri hanno caratterizzato i momenti di snodo della storia letteraria novecentesca o che meglio di altri possono contribuire a illuminarli. Per gli stessi motivi, di ciascuno di essi sono prese in esame le opere più significative, talvolta addirittura una sola opera» (p. 18).

La prima metà del volume, come si è detto, illustra gli sviluppi storici della prosa narrativa del Novecento. La prima parte, che si articola in tre capitoli, ha come oggetto il romanzo modernista italiano (capp. 1 e 2 di Giovanni de Leva) e il romanzo nel periodo delle avanguardie storiche (cap. 3 di Beatrice Sica). Questa prima fase si muove tra il 1904 (data di pubblicazione del *Fu Mattia Pascal* di Pirandello) e il 1929 (data di pubblicazione degli *Indifferenti* di Moravia). Il primo capitolo è interamente dedicato a Pirandello e Svevo, che sono qui considerati i due più importanti scrittori modernisti. Del primo si analizzano i romanzi *Il fu Mattia Pascal*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *Uno, nessuno e centomila*, che maggiormente esemplificano i temi e lo stile del modernismo, mentre di Svevo si esamina esclusivamente *La coscienza di Zeno*. Segue nel capitolo successivo la trattazione di altri tre romanzi modernisti: *Una donna* di Sibilla Aleramo, *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi e *Rubè* di Giuseppe Antonio Borgese. Nel terzo capitolo troviamo invece una carrellata sul romanzo d'avanguardia: dalla narrativa vociana (Slataper) a quella futurista (Marinetti, Corra, Palazzeschi) passando per la "linea" fantastica/surrealista (Bontempelli, Savinio).

Con *Gli indifferenti* di Moravia si apre la seconda parte del libro, articolata in altri tre capitoli, che analizza in tutte le sue sfaccettature il periodo del "ritorno del realismo" (1929-1963). Dopo Moravia, infatti, nel capitolo 4, scritto da Massimiliano Tortora, si affrontano il realismo degli anni Trenta con autori come Bernari, Silone, Brancati e Alvaro, e il realismo mitico e folclorico di Vittorini e Pavese. Al realismo di stampo memorialistico (Carlo e Primo Levi), al neorealismo e alla letteratura della resistenza (Viganò, Calvino, Bassani, e altri) è dedicato il quinto capitolo, mentre nel sesto capitolo (intitolato "oltre il Neorealismo") si prendono in esame altri tre grandi scrittori ormai saldamente entrati nel canone: Fenoglio, Gadda e Morante. A partire dal 1963 la prosa italiana conosce una nuova significativa discontinuità: la nascita della neoavanguardia; il 1963 è un punto di rottura e la neoavanguardia sollecita nuovi sperimentalismi che proseguono anche nei decenni del cosiddetto postmodernismo (dal 1979-80 in poi, quando escono *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino e *Il nome della rosa* di Eco). A queste forme sperimentali del romanzo è dedicata la parte terza (1963-1991), che, a partire da Calvino (cap. 7), prende in esame altri narratori e altri filoni significativi: dai rappresentanti del Gruppo '63 all'"antiromanzo" di Pasolini e D'Arrigo (cap. 8), dal romanzo degli anni Settanta, con Volponi, Sciascia, Celati, Tabucchi (cap. 9) al romanzo postmoderno di Eco, Tondelli, Del Giudice, Busi, Ramondino (cap. 10). La trattazione della prosa narrativa si chiude poi con la parte quarta, che coincide interamente con il capitolo 11 sul romanzo del nuovo millennio. Si tratta di una narrativa che tenta nuove vie: la ricerca del romanzo lineare convive con la *docufiction* e con tutte quelle forme ibride, tra autobiografia, cronaca e invenzione, che vogliono indagare la realtà circostante; rappresentative in tal senso sono le opere di Walter Siti, che si muove tra "autofiction e saggismo", di Roberto Saviano con il suo romanzo di "non fiction", e infine il grande "caso" degli ultimi anni, Elena Ferrante, che rappresenta la "rivincita della popolarità romanzesca".

Le ultime tre parti sono riservate alla poesia. La trattazione prende le mosse da Pascoli e D'Annunzio con il capitolo 12 a cura di Enrico Tatasciore. Dei due poeti si rivendica l'importanza come modelli della poesia successiva e per la loro natura di "classici moderni": tenendo conto delle loro rispettive differenze, si prendono in considerazione gli elementi formali e le costellazioni tematiche peculiari, come il mito in D'Annunzio e il tema della morte in Pascoli. Nel capitolo 13 di Beatrice Manetti è trattata la cosiddetta «poesia senza aureola» dei crepuscolari: Govoni, Corazzini,

Gozzano, Sbarbaro vengono passati in rassegna sottolineandone le caratteristiche stilistiche e tematiche, mentre a fine capitolo uno spazio particolare è assegnato all'opera di Umberto Saba, inserito in questa sezione per la sua vicinanza linguistica ai crepuscolari e per il rifiuto della "poesia pura". È infatti nel capitolo 14 che Teresa Spignoli affronta la poesia propriamente "novecentesca" e d'avanguardia, ritagliando un considerevole spazio al frammentismo vociano e all'opera di Ungaretti, autentico mediatore tra avanguardia e tradizione classica. Nello stesso capitolo è affrontata anche la scuola ermetica che ha al suo centro il giovane Mario Luzi. Infine, il capitolo 15 è centrato su Eugenio Montale. Massimo Natale, l'autore di queste pagine, delinea il profilo delle prime tre grandi raccolte del poeta ligure, *Ossi di seppia* (1925), *Occasioni* (1939) e *La bufera e altro* (1956) dei quali si analizza nel dettaglio la struttura e si pongono in risalto i testi principali, trattando l'ultimo montale da *Satura* (1971) in poi nel paragrafo conclusivo. Particolare rilevanza è data al momento della poesia amorosa e alle figure femminili che compaiono fin dal primo libro (Esterina, Arletta) e che poi saranno soppiantate dalla figura di Clizia, in una fusione tra le nuove istanze e un classicismo che guarda alla tradizione. Inoltre, Natale mostra come il tema dell'amore s'intrecci con il tema della guerra nella terza raccolta poetica. Fra l'altro nell'introduzione i curatori pongono proprio il 1956, anno della *Bufera*, come spartiacque tra un Novecento ancora legato alla tradizione e un Novecento invece aperto alle istanze della «società di massa, il benessere, il consumismo, l'industrializzazione, il boom» (p. 17). La parte sesta affronta gli anni compresi tra il 1956 e il 1980, con particolare attenzione alla sperimentazione della neoavanguardia. Davide Dalmas, cui è affidato il capitolo 16, tratta dell'opera di Pasolini, Fortini, Sereni, Caproni, Giudici e del loro rapporto con la storia contemporanea, affrontando anche la seconda fase, definita «magmatica», della produzione di Luzi, e insistendo sull'aspetto polifonico e pluriprospectico dei libri luziani della maturità. Mario Luzi, Vittorio Sereni e Giorgio Caproni costituiscono per Dalmas il grande terzetto di poeti del secondo Novecento. Nel capitolo 17 Damiano Frasca affronta la poesia della neoavanguardia, pedinandone gli esiti a partire dalla pubblicazione della nota antologia *I novissimi*, per poi concentrarsi sulle due grandi figure che, pur non appartenendo direttamente al movimento, vi si avvicinano e vi dialogano vivacemente raggiungendo i risultati poetici migliori: Amelia Rosselli, con la sua «rivalutazione dell'aspetto visivo delle singole poesie» che raggiunge particolari risultati ad esempio nell'idea di una «forma-cubo» (p. 365), e Andrea Zanzotto, che si distacca dalla neoavanguardia, anche per la sua formazione sui "classici" (Leopardi e Hölderlin), per riuscire «nell'acrobatica impresa di congiungere grande stile e ironia, con la seconda che accompagna, e all'occorrenza corrode, una forma alta di pronuncia, una precisa lettura del mondo» (p. 368). Dalmas mette in evidenza come entrambi i poeti, Rosselli e Zanzotto, facciano largo uso di un linguaggio polifonico e mescolato che fonde diversi idiomi e differenti registri stilistici, attingendo talvolta anche alla lingua della «pubblicità, della televisione, del chiacchiericcio giornaliero» (*ibidem*). Carmelo Princiotta, nel capitolo 17, delinea infine il profilo della poesia degli anni Settanta, sottolineando il ritorno a una soggettività forte con l'esperienza lirica di Patrizia Cavalli e di Biancamaria Frabotta, due poetesse che per la prima volta sono oggetto di una trattazione autonoma all'interno di una storia letteraria contemporanea. Il libro si conclude con la parte settima (1980-2018), anche in questo caso costituita da un singolo capitolo (il 18) sulla poesia contemporanea, scritto da Riccardo Donati, che passa in rassegna i principali indirizzi del panorama lirico attuale, tracciando una «mappa senza punti cardinali», come suggerisce il titolo del saggio, e individuandone poi i principali punti di riferimento nell'opera di Valerio Magrelli (in particolare nella prima raccolta *Ora serrata retinae* del 1980), di Milo de Angelis con *Millimetri* (1983) e di Antonella Anedda. L'ultimo paragrafo è tutto per un poeta che sempre più si sta imponendo nel panorama contemporaneo, Gabriele Frasca, che imprime una nuova spinta alla poesia con la sua raccolta *Rive* (2001): così il nuovo millennio si apre con un libro di versi che anticipa il nuovo che avanza ma non rinuncia alla tradizione (come dimostra ad esempio l'uso che Frasca fa del sonetto).

Martina Romanelli

AA.VV.

«*Mi ha fatto ogni possibile domanda!*». *Quarantacinque interviste a Giuseppe Dessì (più una)*

a cura di Nicola Turi

Villacidro

Fondazione Giuseppe Dessì

2021

ISBN 978-889437467-4

È uscito nel 2021, per le cure di Nicola Turi, «*Mi ha fatto ogni possibile domanda!*», libro che raccoglie, insieme a una giunta finale quasi *ex lege*, 45 interviste sottoposte a Giuseppe Dessì nell'arco di circa un trentennio, a partire dal 1946. Anno, quest'ultimo, nel quale le attenzioni della critica guardano certo agli einaudiani *Racconti vecchi e nuovi* ma intercettano, allo stesso tempo, un autore che per sua stessa diretta ammissione ha «per le mani diversi lavori» (p. 31): romanzi più o meno brevi (che andranno da *Il disertore* a *I passeri* a *Paese d'ombre*), raccolte (come *Lei era l'acqua*), *pièces* e sceneggiature (*La giustizia*, *La trincea*, *Eleonora D'Arborea...*), opere che avrebbero preso corpo negli anni a venire e gli avrebbero permesso di portare avanti una discussione onesta e costante sull'arte e sulla realtà, sulle sue crisi fisiologico-strutturali, sulle sue trasformazioni. Unica eccezione a questo schema e che vale la pena anticipare subito (ed eccezione squisitamente formale, poiché tematicamente coerente col resto del *corpus*), è il dialogo a due voci intercorso fra lo scrittore e Maria Lai, in occasione della personale dell'artista nuorese presso la Galleria Duchamp di Cagliari, nel 1975, e scelto come suggestiva conclusione del libro (scambio essenziale e materico sulla Sardegna e sulla poetica dell'immagine, sull'aperto eppure claustrofobico «senso di infinito», sul «silenzio pieno d'attesa», pp. 238-239).

Alla trascrizione delle interviste aveva già in buona parte provveduto Renata De Sandro, lavorando alla tesi magistrale che avrebbe discusso presso l'Università degli Studi di Firenze nell'a.a. 2016-2017 sotto la guida di Anna Dolfi (cfr. le pp. 12 e 29) e che attingeva sia alle carte dessiane generosamente donate dalla seconda moglie dello scrittore, Luisa Babini, all'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze, sia a una pluralità davvero non indifferente di riviste e testate giornalistiche nazionali, che spaziano difatti da «L'Unione Sarda» a «l'Unità», da «Il Punto» a «Cinema nuovo», «La Fiera Letteraria», «Italianistica» (solo per nominarne alcune).

Il lavoro di Turi – già lungamente impegnato tanto nello studio quanto nell'edizione dell'opera dessiana – propone uno strumento senza dubbio utile per conoscere l'autore Dessì; strumento che, possiamo ora aggiungere, ha il pregio di sapersi rivolgere a un pubblico il più possibile ampio e diversificato, poiché riesce a intercettare, da un lato, gli interessi ermeneutici e le curiosità vieppiù esigenti dello studioso e del lettore esperto, mentre, dall'altro, non dimentica di accogliere e guidare nel microcosmo dessiano chi sta avvicinandosi alla sua produzione e alle dinamiche della narrativa e della cultura di età contemporanea. L'annotazione che correde le interviste, sobria e puntuale, non ingombra la pagina e gli spazi d'autore pur garantendo gli utili agganci a personalità, esperienze e sperimentazioni lavorative, fatti di attualità politica e sociale, più diffusamente trattati nel saggio introduttivo.

A tu per tu con Giuseppe Dessì. L'universo estetico e ideologico di un intellettuale integrale (pp. 11-26) è difatti un'introduzione che permette a Turi di enucleare e al tempo stesso inserire in un discorso organico non soltanto la cronistoria delle interviste dessiane, ma anche e soprattutto le loro diverse anime. Alle molte voci che si alternano (da Claudio Varese a Mariangela Di Cagno e Anna Dolfi, da Walter Pedullà a Claudio Marabini a Corrado Augias, e quindi Lamberto Trezzini, Ottavio

Cecchi, Leila Baiardo...), Dessì offre pazientemente (ma sempre in modo acuto, vigile, persino appassionato e, all'occorrenza, polemico) innumerevoli chiarimenti sulla propria opera e spunti di riflessione che si snodano attraverso «un percorso biografico [...] nomade» (p. 15) e si reggono su un dialogo continuo e franco con altri scrittori (si vedano le pagine su Proust, Manzoni, sull'ermetismo fiorentino...) e coi critici (come non citare Contini, di fronte al quale si ha «la sensazione di essere dalla chiromante; ma da una chiromante che dicesse cose di un'impressionante verità», p. 37), sino a definire un preciso sistema estetico-civile (la poetica in senso proprio, si direbbe), capace di parlare su più livelli, dalla politica al costume, dalla retorica alla questione sociale.

Non ultimo, ed è importante sottolinearlo, è il tema della giustizia, principio *stricto sensu* elementale ed essenziale, che spesseggia tanto nell'opera quanto nelle pagine di questo volume, probabilmente in alcuni dei passaggi fra i più ispirati. Parlare infatti della Sardegna, quella stessa terra che Dessì insiste a presentare nella sua dimensione geo-storica, concreta, finalmente sottratta al rischio di una narrativa favolosa (quella di Deledda soprattutto, «che rimase sempre chiusa in un mondo antico, astorico, [e] non si accorse neppure dei mutamenti sociali che avvenivano sotto i suoi occhi», come spiega a Mario Lunetta nel 1972, p. 165; ma cfr. anche Turi, soprattutto pp. 17-18), dà forza ai progetti editoriali e spiega l'amore sentitissimo per il teatro, poi per la televisione e il cinema, tutti elementi che diventano molecole di uno stesso organismo, per un autore chiamato a immergersi nella realtà e a sostenerne le richieste di progresso e giustizia, anche laddove le dinamiche politiche, educative (e militari) dovessero cercare energicamente di espellerlo e ridurlo al silenzio. Dessì lo ha in fondo ribadito più volte, anche in una delle interviste più tarde, rilasciata a Anna Dolfi per «Il contesto» (e sulle cui pagine sarebbe stata pubblicata il 1° gennaio 1977, qualche mese prima della sua scomparsa): «La letteratura occupa uno spazio rubato; chiunque voglia fare letteratura deve, può farlo, non solo volontariamente, ma direi addirittura con arroganza, perché la società in cui viviamo non accetta la letteratura, non è adatta a riceverla, ad accoglierla» (p. 229). Insomma, un richiamo fermo, sicuro, alla responsabilità e alla serietà della parola, sempre sottratta ad autoreferenziali esercizi di stile e, anzi, necessariamente vincolata al chiaroscuro delle vicende storiche e sociali, altro non è se non il principio deontologico che innerva i molti itinerari che l'autore ha voluto sperimentare. Perché «[l]'uomo in genere e lo scrittore in particolare non può mai dire "questo non mi interessa", specialmente quando si tratta di altri uomini» (a Mariangela Di Cagno, nel 1966, p. 130) e anche perché «[il] rapporto col proprio tempo non è evadibile, il nostro è il solo tempo possibile, un tempo che non si deve sfuggire ma dominare, anche con la poesia» (nell'intervista a A. Dolfi, p. 232).

Chiudono il lavoro l'indice dei nomi e una bibliografia aggiornata dell'autore, così suddivisa: *Romanzi e racconti, Teatro, cinema e tv, Saggistica e scritti dispersi, Poesie e cataloghi pittorici, Diari e Corrispondenza pubblicate in volume.*

Manuele Marinoni

AA.VV.

Montaliana I

a cura di Angela Ida Villa, Angelo Colombo

«R-EM. Rivista internazionale di studi su Eugenio Montale»

Sarzana- Lugano, Agorà & Co

I, 1, 2020

ISSN 2784-8337

Esce nel 2020, presso l'editore Agorà & Co. di Sarzana-Lugano, il primo numero di una rivista interamente dedicata alla figura e all'opera di Eugenio Montale: «R-EM. Rivista internazionale di studi su Eugenio Montale», *Montaliana I*, a cura di Angela Ida Villa e Angelo Colombo (entrambi direttori scientifici). La rivista si configura divisa in quattro parti (*Analisi, indagini, ermeneutica; Montale e gli altri; Carteggi; Lingua e traduzioni*), più una sezione bibliografica finale dedicata ad aggiornamenti, libri e articoli ricevuti. Apre il volume un intervento di Paolo Senna dedicato a delle *Ipotesi per "Verso Vienna"*. Senna si chiede, analizzando il singolo campione prelevato dalle *Occasioni*, se l'«ambiguità» di cui più volte Montale ha evocato il bisogno sia davvero sempre necessaria; e lo fa a partire dal lessico della poesia, da un punto di vista intertestuale, discutendo, in particolare, le parentele con il testo *La bufera*, apparso per la prima volta nel '41 su «Tempo» e incluso poi nel '43 in *Finisterre*. Di qui Senna si spinge a individuare archetipi danteschi, nonché una serie di «indizi infernali», soprattutto nella «dinamica di "apparizione-dialogo-sparizione"» (p. 14). Tali indizi trovano conferma ulteriore anche con l'analisi di un intervento compiuto da Montale nel passaggio dalla prima edizione a quella in volume, la correzione della data in calce al testo, da 1933 a 1938: «nel 1938 Vienna», per ragioni storiche ben note, «è diventata avamposto dell'inferno» (p. 18).

Segue un lungo saggio (che si deduce dal titolo essere la prima parte di una più ampia ricerca) di Angela Ida Villa incentrato sulla «farfallina color zafferano» che Montale ha collocato al centro della prosa narrativa *Farfalla di Dinard* del 1952. La figura della farfalla consente a Villa di avviare una serie di interpretazioni che tengono anzitutto conto dell'enigmaticità dell'animale, da intendersi prima di tutto come un «correlativo oggettivo»: la «“farfallina” [...] diviene [...] l'immagine simbolica di un “tu” corrispondente a una precisa figura femminile» (p. 25), individuata dalla studiosa in Anna degli Uberti (1904-1959). Tale identificazione è concessa da una serie di indizi che a poco a poco nel saggio vengono intrecciati. La «farfallina» evidentemente è il correlativo di un 'tu' che il poeta intende, al solito, dissimulare. Il nome di Anna degli Uberti fa scivolare la mente verso quella territorialità archetipica che ha reso il paesaggio delle Cinque Terre l'icona di una continua trasfigurazione esistenziale. E Villa utilizza, in questo caso, un'esperienza personale: l'incontro di svariate farfalle color zafferano «facendo trekking», nell'estate del 2016, proprio nelle terre montaliane. Protagonista della fortunata apparizione è un esemplare di farfalla cavolaia: apparizione avvenuta «lungo un tratto del sentiero Levanto-Monterosso praticato anche da Montale e da Anna nelle loro gite monterossine» (p. 31). Questi dati, approfonditi nel corso del saggio, permettono un'ipotesi identificativa tra le farfalle liguri e quella francese apparsa a Dinard. A suggestionare ulteriormente l'identificazione contribuisce anche il tema della morte che è nascosto nell'esistenza labile della farfalla e che viene invece esplicitato per quanto riguarda Anna: «la morta giovane». Va aggiunto a tutto questo anche il fatto che la farfalla nel mondo antico veniva chiamata con lo stesso nome adoperato per designare l'anima (*psykhé*), creando così un forte cortocircuito con la densa linea interna alla *Bufera e altro* relativa alle forme di esistenza. Dettaglio, quest'ultimo, a cui Villa dedica solo due rapidi passaggi nella nota 73 del saggio e a p. 69, non

mancando di segnalare, attraverso il commento di Dante Isella alle *Occasioni* (a cui andrebbero aggiunte le lunghe analisi di Giorgio Bárberi Squarotti), i riscontri intertestuali e tematici con le farfalle gozzaniane, e altre varie farfalle derivanti dall'opera lirica (da *Madama Butterfly* a *Iris*). Aggiungerei anche, restando nell'ambito dei lepidotteri, un'eventuale suggestione, tutta da verificare, con la celebre *Palomma 'e notte* di Salvatore di Giacomo (e chissà che non si possa andare anche verso la *Palomma 'e sera* musicata da Luigi Denza e pubblicata nel 1887). Attinge al bestiario montaliano anche Andrea Bongiorno col suo intervento dedicato alle *Tracce della "tigre" in Satura*. I punti di partenza sono *La belle dame sans merci* e *La casa di Olgiate*; testo, quest'ultimo, proveniente dalla «Donazione Tiozzi», reso noto per la prima volta in un celebre catalogo edito dalla Cooperativa Libreria Universitaria di Pavia. Nella poesia si fa riferimento a una donna, la suddetta «Tigre», identificata nella figura di Dora Zanini grazie alle ricostruzioni a suo tempo approntate da Gianfranca Lavezzi. Bongiorno parte da questi primi dati per seguire la presenza della donna-tigre nella raccolta del '71. La figura in questione, secondo la proposta critica dell'intervento, torna «al termine della stesura degli Xenia» e poi nell'*Arno a Rovizzano*. In gioco è un nuovo personaggio, a cui Montale «lega una ben precisa simbologia e funzione» (p. 92) che va dalla *femme fatale* alla *dark lady* e che scopre nella figura dell'*Angelo nero* un punto sicuro d'arrivo, in quanto rivisitazione del «*topos* giovanile del demone del meriggio» (p. 98). L'ideazione di un ciclo di elegie da dedicare a Dora Zanini (la «Tigre»), conclude Bongiorno, intrapreso nel 1963, deve essersi interrotta col sopraggiungere della morte di Drusilla Tanzi, a partire dalla quale buona parte di *Satura* racconta un'altra storia.

Il saggio successivo, di Ida Duretto, è dedicato all'analisi e al commento della poesia *All'alba*, da *Altri versi*. La studiosa, già curatrice di un'antologia della settima raccolta montaliana (Pisa, ETS, 2017), estrae questo intervento dal laboratorio di commento all'opera («l'unica a essere stata esclusa dal progetto di edizione delle opere montaliane commentate di Mondadori», p. 109). Il testo scelto da Duretto offre molte possibilità interpretative e tematiche utili a configurare taluni contenuti dell'ultima raccolta montaliana. In particolare nel saggio viene messo in luce il motivo della gloria letteraria, a cui si accosta, inevitabilmente, quello dell'autocoscienza. La studiosa si sofferma a lungo sul distico che chiude la poesia, riacciandolo all'aforisma conclusivo di *Qu'est-ce-que la littérature?* di Jean-Paul Sartre. Si discute, nello specifico, della gloria e dell'immortalità delle opere letterarie. Accanto al riferimento esistenzialistico sartriano, per un commento al testo, andranno poi tenuti in considerazione sia la teoria dell'immortalità poetica del Foscolo, che più volte ha sollecitato gli interessi montaliani sin dagli *Ossi di seppia*, sia il pessimismo esistenziale leopardiano (e credo che il confronto con due testi in particolare potrà dare importanti riscontri tematici: *Il passero solitario* e *Il tramonto della luna*). Chiude la prima sezione della rivista il saggio «ferroviario» di Francesca Strazzi. Al centro dell'attenzione è la nominazione particolareggiata e simbolica dei convogli appellati da Montale, sia in prosa sia in poesia: Bellerofonte, Orione e Astorotte, nomi mitologici, nomi di treni che acquisiscono, di volta in volta, quasi una tensione metafisica, senz'altro simbolica.

La sezione successiva, *Montale e gli altri*, è aperta dall'intervento di Mattia Delmondo, dedicato al «poeta» Montale visto dal «narratore» Moravia. Stando alle varie dichiarazioni moraviane, soprattutto quelle rilasciate nelle celebri interviste a Enzo Siciliano e ad Alain Elkann, emerge l'idea, controversa, di un Montale «considerato come un gigante della letteratura europea contemporanea e allo stesso tempo un uomo come tutti gli altri, ossessionato da un desiderio di gloria demoniaca» (p. 136). Ripercorrendo gli incontri, gli scambi, i pareri reciproci, si evince che il rapporto tra i due scrittori non era un rapporto alla pari. All'ammirazione, perlomeno letteraria, di Moravia non corrisponde una netta sentenza affermativa da parte di Montale che, come ricorda lo studioso, non risparmiò anche «commenti maligni» nei confronti dell'autore degli *Indifferenti*. Simone Evangelisti, nel suo intervento, ripercorre i rapporti personali ed editoriali tra Montale e Scheiwiller, che vanno dal 1946 al 1976. Un trentennio entro il quale la casa editrice milanese ha

ospitato il poeta sotto una molteplicità di vesti: traduttore, narratore, poeta stesso (da ricordare l'edizione in cento copie fuori commercio del *Diario del '71*, la prima sezione del *Diario del '71 e del '72*), curatore e pittore. A *Come Zanzotto legge Montale* dedica il suo intervento Riccardo Vanin. «Il dato più evidente», specifica subito lo studioso, «è la maggiore attenzione che il poeta trevigiano presta al secondo periodo della produzione montaliana» (p. 162). Il principio esegetico starebbe nella chiave «escatologica», da intendersi come espressione (e le parole sono di Zanzotto) «di un identico gesto vitale». Vanin mostra nel dettaglio il ruolo assolutamente centrale della figura di Montale nell'idea critica zanzottiana concentrata sul complicato rapporto tra Male e Poesia. «Montale rappresenta, per Zanzotto, il poeta centrale del suo Novecento letterario», soprattutto perché «più di tutti seppe scrivere una poesia che fosse “necessaria” per il suo tempo di crisi» (pp. 171-172). È una necessità che si inserisce nel confronto tra la possibilità di una parola che riferisca uno stato di cose del mondo e il «tempo di crisi» entro cui la stessa va configurandosi.

Segue la sezione *Carteggi*: Francesca Nassi si è occupata di quello che è a tutti gli effetti uno degli incontri più importanti nella tradizione letteraria novecentesca: quello tra Montale e Svevo. Nassi ripercorre le tappe di questa fondamentale relazione, a partire dagli anni del primo successo del narratore in Italia, per soffermarsi poi sul ruolo del poeta per quanto concerne la pubblicazione di diversi scritti inediti (postumi) sveviani. Alessandra Cenni, invece, presenta i primi risultati riguardanti il ritrovamento di «49 lettere [...] manoscritte e dattiloscritte, firmate “Eugenio Montale” o “Agenore”, [...] su carta intestata del “Corriere della Sera”» (p. 198), che vanno dal 1956 al 1974, indirizzate alla poetessa e musicista greca Margherita Dalmati (edite da Archinto, nel 2021, sempre a cura di Alessandra Cenni). Il primo punto di interesse di queste lettere, ci informa Cenni, oltre ad ovvie questioni culturali e biografiche (nella fattispecie, l'approfondimento da parte di Montale di vari aspetti, antichi e moderni, della civiltà greca), riguarda aspetti tematici. E in particolare questi materiali offrono chiarimenti sulle scelte e sulle ragioni che hanno spinto Montale verso la definizione di una nuova poetica, dopo i primi grandi tre libri di poesia: si tratta del laboratorio di *Satura* e del *Diario del '71 e del '72*. Molto interessante è il fatto, solo suggerito dalla studiosa, che l'approfondimento di questo carteggio potrà mostrare ulteriori ragioni sull'epifania dell'*Angelo nero* (da ricollegare al saggio di Bongiorno): conferma ulteriore dell'abitudine, diciamo, “stratificatoria” dei referenti allegorico-angelici-femminili montaliani.

L'ultima sezione di interventi della rivista è etichettata *Lingua e traduzioni*, e consta di due saggi: uno di Alberto Fraccacreta dedicato allo “*Slang*” mistico di Montale nelle lettere a Clizia, a “Trabucco” (Gianfranco Contini) e a “Mosca” (Drusilla Tanzi). Ne fuoriesce la traccia di un «idioletto» ben riconoscibile, ricco di materia retorica e di referenti letterari. Il secondo e ultimo saggio della sezione è dedicato da Cristina Marchisio a *Tre inedite traduzioni da Montale* presenti nell'archivio di José Ángel Valente, che permette così anche un rapido sguardo sulla ricezione di Montale in Spagna. Chiude la rivista una rubrica bibliografica, curata da Angela Ida Villa, che registra una serie di interventi critici apparsi tra il 2012 e il 2020.

Daniel Raffini

AA.VV.

Pixel. Letteratura e media digitali

a cura di Beniamino Della Gala, Lavinia Torti

Modena

Mucchi Editore

2021

ISBN 978-88-7000-901-9

Beniamino Della Gala, Lavinia Torti, *Introduzione*Filippo Pennacchio, *Mimesi digitali. Primi appunti su narrativa italiana e nuovi media*Corinne Pontillo, *Schemi in viaggio: interferenze dei dispositivi “sociovisuali” nella narrazione de*I destini generali di *Guido Mazzoni e Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*Marilina Ciaco, *Lo schermo e la casa: sulla visualità straniata delle scritture di ricerca contemporanee*Nicola Dusi, *Il nome della rosa. Roghi, incendi e scintille tra romanzo, film, serie TV*Giovanna Santaera, *Intermedialità e vitalità in Zerocalcare tra fumetti, media e racconti seriali animati*Giorgio Busi Rizzi, *Fare cose con i fumetti: i post-comics digitali e la promessa dell'interattività*Emanuele Broccio, *Il testo ai tempi di internet. Il caso delle scritture collettive*Isotta Piazza, *Letteratura postmediale. Il fototesto social*Beatrice Seligardi, *Instagram Flash Fiction: narrazione breve, visualità e social network*Stefano Calabrese, *Visual storytelling e millennials: la nuova retorica visiva dei bambini*Valentina Conti, *Come il web ha cambiato i modelli di figuralità retorica*

Pixel. Letteratura e media digitali è un volume miscelaneo a cura di Beniamino Della Gala e Lavinia Torti, che affronta una questione attualissima negli studi comparati: le modalità di interazione e i cambiamenti occorsi nel campo dello storytelling in relazione allo sviluppo dei media digitali. Un primo risultato di questa interazione è senz'altro il peso maggiore rivestito nella narrazione contemporanea dalla funzione intermediale e transmediale. L'impianto teorico è quello offerto dagli studi di Henry Jerkins, che ha coniato il concetto di cultura convergente, e Jason Mittell, il quale si è occupato dello storytelling nelle serie tv.

Nel contesto di tali riflessioni, un contributo determinante è offerto dai social network, il cui esame prevede una collaborazione proficua tra gli studi sociologici e le teorie della narrazione. I social network si configurano spesso come luoghi nei quali una narrazione (reale o fittizia, come nel caso delle *fake news*) è costruita con lo scopo di influire all'interno di una comunità più o meno ampia di utenti.

Le prospettive di ricerca offerte dal volume curato da Torti e Della Gala appaiono ricche di spunti. L'idea di partenza è quella secondo cui lo schermo rappresenti ormai un'importante interfaccia per la fruizione di diverse tipologie testuali. Il volume indaga la questione da due punti di vista: il «display come pagina», quando il testo riprodotto sullo schermo subisce mutazioni in senso «ipermediale, interattivo e performativo»; e «la pagina come display» (p. 12), che concentra l'attenzione sull'influenza delle tecniche di scrittura digitale su quella letteraria. Il mezzo impiegato incide sulla scrittura anche nelle sue caratteristiche intrinseche, in primo luogo nell'utilizzo della lingua e nelle micro e macrostrutture dell'opera. La scrittura appositamente pensata per il digitale utilizza spesso la forma breve e rende possibile la creazione di ipertesti, rinnovando in questo modo la struttura dei testi. La lingua e le strutture si modificano poi in base al pubblico di riferimento, che

nel caso del digitale comprende una platea di lettori in molti casi più ampia rispetto a quella dell'editoria tradizionale.

Pixel. Letteratura e media digitali ha come obiettivo anche quello di approfondire le modalità attraverso le quali lo schermo ha permesso negli ultimi decenni l'instaurarsi di nuove relazioni tra testo e cultura visuale. I nuovi media hanno portato a compimento un'idea di testo comparsa già a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, ma ora materialmente possibile grazie alle nuove tecnologie: un testo, cioè, «mai concluso, sempre passibile di correzioni e commenti [...] espanso ed espandibile oltre i confini fisici del display» (p. 10), come scrivono Della Gala e Torti nell'introduzione al volume. Seguendo le più recenti acquisizioni in fatto di studi sul transmedia storytelling, il volume non si limita a considerare «la distribuzione orizzontale dei contenuti su più piattaforme mediatiche», ma si propone anche come un'indagine degli «aspetti formali di simili interazioni» (p. 11).

Più nel dettaglio, il volume si apre con il saggio *Mimesi digitali. Primi appunti su narrativa italiana e nuovi media* di Filippo Pennacchio, che propone quello che l'autore stesso definisce «l'inizio di un percorso» (p. 17), volto alla sistemazione teorica della questione affrontata nel libro. Corinne Pontillo – in *Schemi in viaggio: interferenze dei dispositivi "sociovisuali" nella narrazione de I destini generali di Guido Mazzoni e Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel* – propone un percorso intorno all'esperienza del viaggio in due opere che praticano l'ibridazione nel rapporto sia tra immagine e parola che tra fiction e non fiction, avendo come scopo «l'osservazione degli scarti di senso e dei nuclei tematici generati proprio nel territorio di confine tra gli aspetti più specificatamente letterari e il popolato ambiente dei nuovi media» (p. 42). Nel saggio *Lo schermo e la casa: sulla visualità straniata delle scritture di ricerca contemporanee*, Marilina Ciaco affronta l'ingresso nel campo della scrittura sperimentale contemporanea (Bortolotti, Guattieri, Giovenale, Marzaioli) di componenti derivate dai nuovi media, quali ad esempio la frammentarietà, la lettura a scorrimento, l'eterogeneità dei materiali impiegati, la compresenza di testo e avantesto, il diluirsi dell'io nella collettività, e fa notare come questi elementi producano una sensazione di straniamento. Nicola Dusi, in *Il nome della rosa. Roghi, incendi e scintille tra romanzo, film, serie TV*, compie un'analisi delle variazioni presenti all'interno delle diverse opere nate nel contesto dell'ecosistema mediale sorto intorno al romanzo di Umberto Eco.

Il mondo del fumetto entra nello studio di Giovanna Santaera, in *Intermedialità e vitalità in Zerocalcare tra fumetti, media e racconti seriali animati*, che si concentra sul passaggio dalla pagina disegnata e scritta allo schermo, e propone il case study della webserie *Rebibbia Quarantine* di Zerocalcare. Il saggio di Giorgio Busi Rizzi, *Fare cose con i fumetti: i post-comics digitali e la promessa dell'interattività*, rimanda ancora al fumetto digitale e si concentra sui suoi sviluppi nel campo dell'interattività, confrontandosi anche con il mondo dei videogiochi. Emanuele Broccio nel saggio *Il testo ai tempi di internet. Il caso delle scritture collettive* prende in esame le nuove dinamiche che sorgono dal rapporto tra autore, lettore e testo nel caso delle scritture collettive nate online, attraverso lo studio del caso del collettivo Kai Zen.

Il saggio *Letteratura postmediale. Il fototesto social* di Isotta Piazza parte dalle forme dell'ibridazione e dello scardinamento del sistema dei generi letterari per passare poi a un'analisi delle opere ibride in cui il media digitale interagisce con le forme di scrittura tradizionale; l'autrice affronta il caso del fototesto *E a noi è caduto il cielo sulla testa. Fototesto del lockdown* di Luca Zenobi, scritto in origine attraverso Facebook e poi pubblicato su carta. Beatrice Seligardi in *Instagram Flash Fiction: narrazione breve, visualità e social network* offre una riflessione sulle narrazioni brevi pubblicate da scrittori sui profili Instagram di alcune agenzie letterarie e case editrici, sottolineando la consonanza tra le forme di scrittura brevi e la forma mediale offerta da un social network principalmente visivo come Instagram. Stefano Calabrese in *Visual storytelling e millennials: la nuova retorica visiva dei bambini* si concentra sulla componente visuale dello storytelling contemporaneo, staccandosi da un approccio prettamente letterario e rivolgendo lo

sguardo verso l'utilizzo delle immagini in rapporto alle nuove generazioni. Infine, nel saggio *Come il web ha cambiato i modelli di figuralità retorica* Valentina Conti analizza le modalità attraverso le quali i nuovi media digitali hanno modificato la retorica e in particolare la percezione delle figure della sineddoche e della metonimia.

In conclusione, il volume affronta il tema del rapporto tra testo e nuovi media da vari approcci disciplinari, che vanno da un'analisi più propriamente letteraria fino agli studi cognitivi, retorici e sociologici, e mette al centro un oggetto di studio ancora non stabilizzato e dunque passibile di sviluppi anche repentini. In questo contesto di instabilità dell'oggetto di studio, i saggi raccolti hanno il merito di puntare a offrire metodologie e approcci teorici che cercano di superare i singoli casi di studio e di fornire strumenti adeguati a gettare le fondamenta degli studi sul rapporto tra letteratura e media digitali.

Sofia Firriolo

A.A. V.V.

Presenza di Nievo nel Novecento (1945-1990)

a cura di Roberta Turchi

Firenze

Franco Cesati Editore

2019

ISBN 978-88-7667-773-1

Mariarosa Santiloni, *Indirizzi di saluto*Roberta Turchi, *Premessa*Anna Nozzoli, *Per Sergio Romagnoli nievista*Roberta Turchi, *Dal Varmo al Novelliere*Sara Cerneaz, *I Ciceri e Ippolito Nievo: le vicende degli anni '50*Ugo Maria Olivieri, «*La Musa positiva*». *Interpretazioni novecentesche della prima produzione poetica nieviana*Alessandra Zangrandi, *Le lettere di Ippolito Nievo prima dell'edizione Mondadori*Silvia Contarini, *Intellettuali nella stria: Il barone di Nicastro e Il barone rampante*Giovanni Maffei, *Nievo al Sud*Simone Casini, *Interpretazioni delle Confessioni nel dopoguerra*Attilio Motta, *Nievo sul piccolo schermo: La Pisana (1960)*Maurizio Bertolotti, *Nievo garibaldino nel dibattito sul Risorgimento*Gilberto Pizzamiglio, *Sergio Romagnoli tra Goldoni e Nievo*Marino Biondi, *Presenza di Nievo (un seminario fiorentino)*

Improvvisamente, a partire dal 1945, subito dopo gli anni della Resistenza, con l'emergere di una nuova idea di Italia si recuperano tutti quegli scrittori che fino a quel momento non erano stati ritenuti dentro il canone letterario perché troppo liberali. Mai pubblicate, ad esempio, erano state quasi tutte le opere di Ippolito Nievo, che, nel secondo Ottocento, tante pagine aveva consumato proprio pensando a realizzare l'Italia; l'interesse nel riportarle alla luce nasce nella seconda metà del Novecento, quando bisogna ricostruire il Paese, e le opere dello scrittore padovano appaiono necessarie. Il narratore dell'epopea risorgimentale si propone come precursore delle recenti lotte della resistenza e le sue opere sembrano partecipare all'immagine di una vera e propria rinascita dell'identità nazionale.

È in questa cornice che si colloca il libro, che sceglie di occuparsi dell'ambito cronologico dell'Italia repubblicana della storia della critica nieviana. Il testo, curato da Roberta Turchi, è un volume di Atti del Seminario di studi in ricordo di Sergio Romagnoli, tenutosi a Firenze nel 2018, a venti anni dalla sua morte. Come la stessa curatrice precisa nella premessa, si è scelto di ricordare la figura di Romagnoli, protagonista della storiografia letteraria italiana, dedicando un seminario a Ippolito Nievo, uno degli autori a lui più cari. Una parte dei saggi inclusi nel volume fa riferimento al rinnovato interesse editoriale, e al tentativo di costruire finalmente un'edizione delle opere di Nievo. Un'altra parte del volume, invece, comprende studi rivolti a un aggiornamento nell'interpretazione dell'autore, ed è in quest'ordine che qui si dà conto dei diversi interventi. Ad aprire l'incontro è stata Anna Nozzoli che ha posto l'accento su come e quanto lo stesso Romagnoli abbia contribuito attivamente al processo di ridefinizione dell'immagine di Nievo a partire dalla cura delle opere, successivamente stimolato anche dalle indagini di altri critici nieviani, come Pier Vincenzo Mengaldo. Le sue parole prendono spunto dai verbali delle sedute editoriali, dai quali emerge come l'interesse generale per le opere di Nievo si concretizzi a partire dal 1950.

A seguire, Roberta Turchi traccia un percorso per illustrare l'ambito di scrittura e di pubblicazione di alcune opere dello scrittore, tra cui *Il Varmo*, edito – con l'introduzione di Iginio De Luca – nel giugno del 1945, per poi essere ristampato due mesi dopo da Le Monnier con una nuova introduzione di Vittore Branca. I passaggi appena delineati costituiscono un esempio di come sono presentate le varie vicende editoriali da parte della curatrice al fine di ricostruire il percorso della «presenza di Nievo nella seconda metà del Novecento»; infatti, come altro esempio, si può citare la ricostruzione dei confronti tra Branca e De Luca a proposito di un'ulteriore edizione della stessa opera pubblicata nel 1961. È in questa occasione che Carlo Dionisotti definisce *Il Varmo* come emblema della «rinascita italiana in quell'anno» (p. 22). Branca, infatti, che nel 1945 riprende la letteratura intesa sia sul piano morale, sia come scoperta dell'Italia «non in senso nazionalistico, ma in termini di ritorno al dialogo europeo» (p. 23), considera il riferimento a Nievo come base per rilanciare un'idea di patria fondata sui principi di umanità e libertà, ed ecco che Roberta Turchi accenna ad altre opere di Nievo, sempre per lanciare considerazioni documentate. La studiosa delinea, quindi, il piano di pubblicazione di una raccolta di tutte le novelle dell'autore, idea nata per volontà di Manacorda che comunicò la sua intenzione all'amico De Luca, il quale a sua volta informò – tramite una lettera – la casa editrice Einaudi. Einaudi inizia, così, ad interessarsi a Nievo, e sarà Romagnoli a raccogliere tutte le proposte per impostare il progetto di un volume unitario di tutte le opere.

Il terzo intervento è di Sara Cerneaz che si preoccupa di esporre nel dettaglio le vicende degli anni '50, a tal fine rintraccia da privati diversi documenti, come rapporti epistolari, che ricostruisce rilevando, così, vicende inedite. Riporta, inoltre, tutti i passaggi tra i critici e le case editrici per delineare le proposte di stampa avanzate, molte delle quali guidate proprio da Romagnoli. Una delle risposte citate proviene da Franco Laterza che non rigetta l'idea dell'opera unitaria sul Nievo ma prende tempo. È in questo contesto che viene descritta l'uscita presso Einaudi del *Novelliere Campagnuolo* curato da De Luca, con la quale si inaugura finalmente l'edizione delle opere di Nievo diretta da Romagnoli.

Su questa linea di storia editoriale, il contributo di Alessandra Zangrandi rievoca le lettere che Nievo scriveva ad amici e parenti mentre si trovava occupato nella produzione delle sue opere e spiega in quale modo queste siano state inserite dai critici nell'edizione Mondadori dell'epistolario nieviano. Zangrandi entra nel dettaglio della vicenda esponendo le tre modalità selettive e organizzative pensate per ordinare l'epistolario e, per ultimo, quella che effettivamente viene scelta: selezionare le lettere trasversalmente ai corrispondenti e alle fasi della vita di Nievo, così come lo stesso Romagnoli si era regolato per l'edizione Ricciardi delle *Opere* che, oltre alle *Confessioni* e al *Varmo*, includeva appunto una scelta delle lettere. La studiosa precisa che la spinta alla realizzazione di questo epistolario deriva dalla volontà di conoscere la vicenda biografica dell'autore e la cronologia interna delle sue opere. È una spia di quanto, nel dopoguerra, ci fosse ancora molto da scoprire intorno alla figura dello scrittore.

Con l'intervento di Simone Casini le vicende editoriali delle *Confessioni d'un Italiano*, capolavoro del Risorgimento, vengono messe in relazione con le interpretazioni degli anni del dopoguerra. Il romanzo viene attentamente rivalutato ed emblematicamente considerato negli anni della Ricostruzione, riproponendosi, così, cento anni dopo, come attuale. In questi anni, però, ne venne pubblicata una nuova edizione dal titolo *Il Castello di Fratta* che conteneva solo i primi cinque capitoli, ad opera di Emilio Cecchi. Sarà Romagnoli nel 1952 a ribattezzare il romanzo con l'originario nome, in un'edizione finalmente affidabile. Anche in questo caso, tutte le vicende editoriali e le considerazioni dei critici non sono semplicemente menzionate ma anche giustificate da interviste, scambi di lettere, tutte accuratamente riprese nelle note che mostrano il rigore documentario dell'intervento - tratto comune, del resto, all'impostazione di tutto il volume. Altri contributi, a completare il quadro articolato della «presenza di Nievo nel Novecento», come anticipato, puntano di più sull'aspetto critico-interpretativo. Tra questi, Ugo Maria Olivieri

introduce la poesia nieviana che però, come mostra la poca bibliografia a riguardo, non è stato il fulcro dell'attenzione novecentesca. Probabilmente, nel dopoguerra, non solo quella nieviana, ma tutta la poesia del secondo Ottocento è coinvolta in una perdita d'interesse, benché conservasse anche «una funzione pedagogica e parenetica» (p. 56). Dopo tale premessa, Olivieri, con un taglio d'interpretazione critica, presenta la prima raccolta poetica, peraltro giovanile, di Nievo, dal titolo *I Versi*, editi nel 1854. Un altro volume di poesie racchiude, diversamente, tutte quelle nate dalla richiesta di amici e parenti in occasione di cerimonie ed altre nate appositamente per essere inserite in opuscoli per nozze e lauree, assecondando il rituale borghese dei festeggiamenti. Con questo intervento, spiega Olivieri, viene riconosciuta l'attività giornalistica e presentata la vicenda raccontata nel poemetto allegorico *Lo Studente*.

Silvia Contarini delinea poi un rapporto tra *Il barone di Nicastro* e *Il barone rampante*, due testi canonici della narrativa avventurosa, con l'obiettivo di costruire «un contesto, se non proprio una cornice ermeneutica comune» (p. 71), e non per individuare i tipici legami di natura intertestuale. È così che per Nievo, come Silvia Contarini esplicita, *Il barone di Nicastro* costituisce una sorta di denuncia nei confronti dell'atmosfera di ignavia politica che lo circonda. Nonostante il messaggio implicito che l'autore mira a suggerire, l'opera passa inizialmente in secondo piano rispetto a tutti i suoi testi di carattere rusticale; del resto per Romagnoli è *Il Novelliere* ad aprire la strada alla letteratura rusticale che diverrà una sorta di pre-verismo, assumendo rilevanza nazionale.

Con il contributo di Giovanni Maffei si passano in rassegna importanti considerazioni su Nievo che analizzava il presente per sperare nel futuro, come è il caso delle *Confessioni*, coltivate nel miraggio di una nuova Italia per nuovi italiani. Ecco perché, come Maffei chiarisce, quando ci si accinge alla lettura, all'interpretazione delle opere dello scrittore padovano non si può accantonare il contesto storico e politico a lui contemporanei, e i primi a mettere in risalto questi aspetti sono stati Mazzacurati e Romagnoli. Nella figura di Camillo di Nicastro è incarnato il tema dei rapporti fra cultura e politica, come risulta ampiamente illustrato da una serie di esempi proposti.

Particolarmente interessanti risultano le parole di Attilio Motta che interviene per dar voce alla sceneggiatura de *La Pisana* tratta dalle *Confessioni*. In *Radiocorriere TV*, Aldo Nicolaj, specifica bene Attilio Motta, afferma che quest'opera è stata selezionata dalla televisione per dare avvio alla stagione dei romanzi sceneggiati. L'intervento è corredato da uno schema delle strutture narrative delle varie puntate, mostrando, così, in modo quasi didattico le scelte operate dalla sceneggiatura. Maurizio Bertolotti a sua volta introduce un discorso capillare sulle considerazioni di Nievo scaturite dall'incontro con le plebi meridionali, in seguito al quale lo scrittore prende piena consapevolezza della netta separazione tra Nord e Sud, il che comunque non ne inficia il pieno attaccamento al progetto dell'unità nazionale.

I due interventi che chiudono il volume, di Gilberto Pizzamiglio e Marino Biondi, sono più brevi. Il primo ripercorre le vicende editoriali recenti dell'edizioni delle Opere di Nievo, dal 2004 fino ad oggi, che proseguono il progetto di Romagnoli, il secondo, nella conclusione ai lavori del seminario, ricorda altri due valori insiti nelle opere dello scrittore padovano che non hanno trovato spazio negli interventi precedenti: le emozioni e l'infanzia.

L'insieme degli interventi conferma l'assunto del volume comprovando l'ipotesi che il secondo Novecento risulti essere, come sottolinea Marino Biondi, «il tempo di lettura e di interpretazione» (p. 168) di Nievo, a conferma di quanto colme di significato siano le opere da lui scritte, per tanto tempo considerate di secondo piano.

Barbara Sisalli

AA. VV.

Scienza e follia: stravaganza ed eccezione. Alchimisti, maghi, scienziati eslegi nella letteratura e nella cultura contemporanea

a cura di Silvia T. Zangrandi, Daniela Bombara, Ellen Patat

Bologna

Pàtron Editore

2022

ISBN 9788855535496

Silvia T. Zangrandi, Daniela Bombara, Ellen Patat, *Introduzione**Stranezze della scienza fra Umanesimo ed età contemporanea*Matteo Bosisio, *Scienziati, astronomi, medici nelle rime di Burchiello*Loredana Palma, *Tra influenze letterarie e dibattito culturale contemporaneo. La figura dello scienziato ne La mano tagliata di Matilde Serao*Tiziana Borg, Fabrizio Foni, *Posseduto dalla preoccupazione scientifica. L'uomo di scienza alle prese con l'occulto in Una donna con tre anime di Rosa Rosà*Francesca Favaro, *Follia della scienza (e follia d'amore) nella narrativa di Dino Buzzati*Paola Roccella, *Cancroregina di Tommaso Landolfi (1950): un itinerario dalla scienza alla follia*Sara Lorenzetti, *Scienza utopica e scienza distopica ne La macchina mondiale di Paolo Volponi*Andrea Gialloredo, *La sinagoga degli iconoclasti e dintorni: Juan Rodolfo Wilcock e le pseudoscienze*Michele Farina, *Tendenze di un trattatista maniacale: Storia naturale dei giganti di Ermanno Cavazzoni*Remo Castellini, *Il sedicente inventore e il mago saggio in due testi di Francesco Guccini*

Confronti, rispecchiamenti, analogie

Paolo Senna, *In Flemmerlanda di Antonio Rubino e le stravaganze del dottor Zaccarius*Daniela Bombara, *Rischi, manipolazioni e 'salvezza' della scienza in due riscritture intermediali del Docteur Ox di Jules Verne*Silvia T. Zangrandi, *Eva senza Adamo. Scienziati pazzi, macchine celibi e il concetto di limite*Olmo Calzolari, *Dr Hufeland and the Book of Long Life. Errors and Horrors in Leopardi and Svevo*Ellen Patat, *Rivoluzionario profetico o pazzo ragionante e criminaloide: la figura dello pseudo-scienziato in L'imbestiatore di Giovanni Papini e Angelica farfalla di Primo Levi*Patrycja Przelucka, *Lo strano caso di otto scienziati, due post-umani e un demiurgo. Il castello di Eymerich di Valerio Evangelisti come continuazione della tradizione fantascientifica di Primo Levi*Samuele Fioravanti, *Leonardo scienziato nella poesia del post-umano. Cyborg, automi e reti neurali*

Scienziati eccentrici nella letteratura disegnata

Giovanni Contel, Alberto Pellegrini, *La lezione di Tex Willer. Un'etica della scienza e del sapere tra Vindex e El Morisco*Francesco Toniolo, *Greystorm: un visionario e malvagio scienziato del fumetto italiano*Cristiano Bedin, *Scienziati pazzi, pandemia, e grottesco nel graphic novel Il futuro è un morbo oscuro, dottor Zurich! di Alessandro Lise e Alberto Talami*

Il volume raccoglie diciannove saggi dedicati all'affascinante e, al tempo stesso, inquietante figura dello scienziato 'pazzo', o comunque al di fuori della norma, presentato in molteplici declinazioni che spaziano dall'età umanistica alla contemporaneità. Questo *topos* letterario, di ampia diffusione nella tradizione culturale europea, diviene finalmente oggetto di una disamina attenta e strutturata che sino ad ora è mancata per l'area italiana. Alcune opere fondamentali sull'argomento, quali, ad esempio, *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature* di Roslynn Doris Haynes (Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1994), il più recente *Le savant fou* (dir. Hélène Machinal, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013), e l'ottima silloge di saggi a cura di Marco Castellari, *Formula e metafora. Figure di scienziati pazzi nelle letterature e culture contemporanee* (Milano, Ledizioni, 2014), interessano infatti il contesto europeo e statunitense. Le rappresentazioni atipiche della scienza e dei suoi adepti costituiscono quindi un campo ancora da esplorare rispetto alle forme letterarie ed artistiche peninsulari; si può comunque menzionare in merito il dettagliato lavoro di Silvia Zangrandi, *Il dottor Menghi & Co. Scienziati pazzi nella narrativa italiana del XX secolo*, «Griseldaonline», 12, 2012.

L'assoluta attinenza con l'attualità rappresenta inoltre un valore aggiunto per questa raccolta di contributi: oggi più di ieri si avverte l'impotenza di un sapere scientifico sempre più specialistico di fronte all'imprevedibilità della natura, e in stridente ossimoro con la volontà di potenza dell'*homo technologicus*. Tale rapporto conflittuale, in cui diffidenza e paura per ciò che la scienza può rivelarci si mescolano con la necessità di verità e progresso, trova il suo risvolto letterario nei personaggi stravaganti di intellettuali non compresi dai più, e spesso 'autoesiliati' dalla loro stessa eccentricità.

Il percorso tracciato idealmente dalla silloge di saggi prende le mosse dal lavoro di Matteo Bosisio che apre la prima sezione, *Stranezze della scienza fra Umanesimo ed età contemporanea*, dedicata alle raffigurazioni atipiche della scienza in età umanistica, con un'analisi puntuale delle opere satiriche del poeta fiorentino Burchiello indirizzate contro i medici ignoranti e gli astrologi imbrogliatori.

Un'esplicita contrapposizione tra la buona scienza, che indaga onestamente alla ricerca della verità, e la scienza occulta al servizio del male costituisce, secondo Loredana Palma, il focus di *La mano tagliata* di Matilde Serao. La lettura proposta fornisce interessanti indicazioni circa le numerose inferenze letterarie, da Doyle a Mastriani, rintracciabili nel romanzo, a cui si uniscono suggestioni provenienti dal substrato culturale e popolare di Napoli; ne deriva una sperimentazione narrativa *sui generis*, che coniuga 'alto' e 'basso' in un discorso teso ad evidenziare, in particolare, il lato oscuro della conoscenza scientifica.

Il romanzo breve *Una donna con tre anime* di Rosa Rosà è oggetto della fine analisi condotta da Tiziana Borg e Fabrizio Foni. Nello specifico, i due autori si concentrano sulle figure dei tre confusionari scienziati Ipsilon, Ix e Igreca, che sin dai nomi 'parlanti' costituiscono una rappresentazione triplicata, antifrastica e caricaturale dell'uomo di scienza positivista. Disincantata, ironica e apertamente critica è la posizione nei confronti della scienza rintracciata da Francesca Favaro nell'opera di Dino Buzzati, mentre la creazione di una realtà distopica, in cui opera un uso indiscriminato delle conoscenze più elevate, anima *Cancroregina* di Tommaso Landolfi nella lettura di Paola Roccella. Particolarmente utile per una ricostruzione della fortuna letteraria di cui gode lo stereotipo dello scienziato pazzo all'interno del racconto breve è il contributo di Sara Lorenzetti dedicato a *La macchina volante* di Paolo Volponi in cui la studiosa propone, attraverso analogie e differenze con il *cliché* ottocentesco, un'interpretazione in chiave sociologica del racconto.

Psicosi, ossessione e ostinazione caratterizzano i protagonisti de *La sinagoga degli iconoclasti* di Juan Rodolfo Wilcock, come ben evidenzia Andrea Gialloredo nel suo intervento sugli scienziati pazzamente profetici del narratore argentino. Non in un personaggio, bensì nella voce narrante è rintracciabile la figura dello studioso bizzarro in *Storia naturale dei giganti* di Ermanno Cavazzoni,

riscrittura mirabile e giocosa della tradizione epico-cavalleresca e al tempo stesso maniacale affastellarsi di definizioni pseudoscientifiche, come suggerisce Michele Farina. Chiude la prima sezione l'analisi di Remo Castellini su due testi di Francesco Guccini, dai quali emerge il dato significativo della marginalità dell'inventore/pensatore, respinto da un corpo sociale che non lo accetta e che egli non riesce a comprendere.

La seconda sezione, dal suggestivo titolo *Confronti, rispecchiamenti, analogie*, è inaugurata dall'analisi della misconosciuta *In Flemmeranda: il paese della flemma* (1913), favola comica di Antonio Rubino, che Paolo Senna interpreta come riscrittura di due opere verniane, *Il dottor Ox* (1874) e *Mastro Zacharius* (1854), Complemento ideale del saggio di Senna è l'indagine, proposta da Daniela Bombara, dell'universo riscritturale, dalla scena musicale ai fumetti, originato da *Il dottor Ox*; un corpus di rielaborazioni che diventa organismo vivo e metamorfico. Silvia Zangrandi sottolinea l'inermità della scienza, nel momento in cui oltrepassa il concetto di limite, attraverso una disamina di testi di Levi, Buzzati, Casares ed altri, nei quali agiscono le inutili macchine 'celibi'. Olmo Calzolari adotta una prospettiva particolare e inedita per esaminare il tema della morte nelle *Operette Morali* leopardiane e all'interno del corpus sveviano, prendendo in considerazione il pensiero di C.W. F. Hufeland, inventore della macrobiotica come mezzo per prolungare la vita. Ancora lo pseudo-scenziato, che può essere definito profetico o pazzo, seguendo stavolta le disquisizioni di Cesare Lombroso, è protagonista del contributo su Giovanni Papini e Primo Levi proposto da Ellen Patat; Patrycja Przelucka riprende la produzione leviana collegandola al complesso mondo finzionale di Valerio Evangelisti, mentre Samuele Fioravanti indaga le rifrazioni del mito di Leonardo da Vinci e la riformulazione del *furor mathematicus* nella poesia contemporanea.

L'ultima sezione è interamente dedicata alla 'letteratura disegnata' – termine con cui Hugo Pratt definiva i fumetti –, a partire da un saggio a quattro mani di Giovanni Contel e Alberto Pellegrini, che costituisce la prima rassegna completa di svariati personaggi collegati al sapere o allo pseudosapere scientifico, quali maghi, stregoni e dottori, nel complesso mondo di Tex Willer. Francesco Toniolo prende in esame *Greystorm*, personaggio ideato da Antonio Serra e Giammauro Cozzi, che riassume in sé diversi elementi dell'archetipo dello scenziato folle, tracciando le linee evolutive del fortunato topos fumettistico, sia in ambito italiano che giapponese. Il contributo di Cristiano Bedin, infine, si rivolge al *graphic novel* analizzando *Il futuro è un morbo oscuro, dottor Zurich!* di Alessandro Lise e Alberto Talami, nel quale il caos di un mondo postapocalittico, per opera di un folle scenziato che ha scatenato una tragica epidemia, non trova risoluzione, anzi viene accresciuto dall'intervento di un medico stravagante.

In conclusione, la variegata natura e gli approcci pluriprospektivi dei contributi presentati, nonché la pluralità degli oggetti in esame, conferiscono alla raccolta spessore nello studio della caratterizzazione dello scenziato, o pseudo-scenziato, eslege. Il volume, forte della dimensione diacronica, si configura come un interessante tassello nella ricostruzione della relazione, spesso ossimorica, tra uomo e scienza e tra scienza e follia, esplorandone i confini e le zone d'ombra. La raccolta collettanea può quindi essere considerata un imprescindibile riferimento per l'indagine sulla tematica in ambito italiano e un significativo punto di partenza per ulteriori ricerche.

Federica Barboni

Vincenzo Allegrini

L'onda trascorrente. I Canti di Leopardi in Saba, Montale, Sereni e Giudici

Macerata

Quodlibet

2022

ISBN 9788822908711

Dopo vari saggi leopardiani e la monografia *I frantumi della memoria. Percorsi dell'ars* reminiscendi *da Vico a Leopardi*, edita nel 2020 per Pacini Fazzi, Vincenzo Allegrini torna a Leopardi con il recente volume *L'onda trascorrente. I Canti di Leopardi in Saba, Montale, Sereni e Giudici*. Come promette il titolo, Allegrini ripercorre la fortuna del poeta di Recanati nel nostro Novecento attraverso l'opera di quattro maestri della lirica contemporanea. Proprio a partire dall'eterogeneità degli scrittori coinvolti, variamente segnati dalla lezione leopardiana, emergono diversi tipi di rapporto col modello, illuminati sulla scorta dalle tracce più o meno esposte che la lettura di Leopardi lascia negli scritti di Saba, Montale, Sereni e Giudici, sottoposti a uno spoglio integrale.

I capitoli che compongono il volume offrono di volta in volta al lettore un doppio approfondimento: in primo luogo, Allegrini inquadra il rapporto del singolo scrittore coi *Canti* guardando alle dichiarazioni autoriali e alle prose critiche; successivamente, è l'intertestualità a farsi protagonista, e l'attenzione ai testi evidenzia la sopravvivenza e le rimodulazioni di alcuni *topoi* leopardiani nel Novecento. È così che, oltre alle differenze, emergono anche interessanti affinità: a fare da *fil rouge* nelle pagine del volume (o «filo d'oro», per usare le parole di Saba che Allegrini riprende nel titolo della parte dedicata all'autore triestino) è ad esempio l'ampia fortuna di *A Silvia* e delle *Ricordanze*, di cui si moltiplicano le riprese sia tematiche sia formali. *Silvia*, che funziona da archetipo per il tema della «fanciulla morta in tenera età» (p. 102), può allora vestire i panni dell'Annetta/Arletta montaliana sin da un *osso* come *Vento e bandiere*, dove l'utilizzo del piano figurale e della «grammatica poetica» del canto pisano si mescolano alla ripresa di due verbi-senhal di Nerina, «tornare» e «spegnere» (p. 104). Mentre Montale dimostra un'«attenzione carsica» nei confronti di Leopardi (è espressione di Massimo Natale, direttore presso l'Università di Verona del progetto *L'eredità di Leopardi nella poesia italiana del Novecento*, da cui il volume nasce), da sondare soprattutto in relazione alla sua fortuna postuma e alla sua funzione per la storia recente della nostra letteratura, così non è per un poeta affezionato ai *Canti* come Saba, nei cui scritti si innesca un vero e proprio effetto di sovrapposizione tra le figure dei *Canti* e quelle del *Canzoniere*, oltre che tra Leopardi e Saba stesso. Come dimostra ottimamente Allegrini, in questo gioco di specchi le controfigure di Silvia si moltiplicano, da Lina a Bianca, da Elio (protagonista della *Lettera ad un amico pianista*) al ragazzo di *Giovanezza*, lirica che sin dalla desinenza del titolo si colloca nel solco della lezione di Leopardi.

Nei capitoli dedicati a Sereni e Giudici, per certi versi rispettivamente «allievi» proprio dei maestri indagati nella prima parte del volume, Allegrini evidenzia altre due modalità di approccio alla poesia dei *Canti*. In Sereni, come in Montale, sembra agire una certa reticenza nei confronti di un dialogo esplicito con Leopardi, almeno per quanto riguarda le pagine saggistiche (l'autore degli *Strumenti umani* «dedica a Leopardi, e neanche per intero, un solo breve intervento: *Pascoli e Leopardi*», rivolto alla nota *querelle* impostata dal primo intorno all'«indeterminatezza» di certe citazioni naturali nei *Canti*»; p. 118), ma la lettura attenta delle prose e delle liriche rivela più di una reminiscenza leopardiana. In *Negli anni di Luino*, Allegrini scova ad esempio un rifacimento della *Sera del dì di festa*: qui, la descrizione del canto che giunge alla finestra del poeta in veglia nelle ore

notturne ritraduce nel racconto privato, biografico, la scena leopardiana, già ripresa da Sbarbaro (*Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, in *Pianissimo*) ma anche dallo stesso Sereni, nella celebre chiusa del *Muro* («e adesso avrà più senso / il canto degli ubriachi dalla parte di Creva»). Da *Frontiera a Stella variabile* continua poi a estendersi l'arco della fortuna di *A Silvia* e delle *Ricordanze*: se in *Diana* si può ravvisare l'ennesima controfigura della fanciulla scomparsa precocemente, «che porta con sé, alla radice, un immaginario persefoneo» (commentato da Allegrini anche in relazione alla lirica sabiana e per il quale si rimanda agli studi di Franco D'Intino; p. 153), «lessico, immagini e sintassi» chiamano alla memoria anche il canto del '28. Quest'ultimo ancora una volta si va insomma a intarsiare sul ricordo di *Silvia* anzitutto attraverso il recupero di quel verbo-senhal citato per la montaliana *Vento e bandiere*, «tornare»: «Torna il tuo cielo d'un tempo / sulle altane lombarde, // [...] Torni anche tu, Diana, / tra i tavoli schierati all'aperto / e la gente intenta alle bevande / sotto la luna distante?», e «Se torna maggio, e ramoscelli e suoni / Van gli amanti recando alle fanciulle / Dico: Nerina mia, per te non torna / Primavera giammai, non torna amore».

Ancora, anche se «il dialogo che Giudici ingaggia con Leopardi si svolge su piani differenti rispetto a quelli visti finora, tanto più se si guarda al vicino Sereni» (p. 167), ciò non toglie che nel capitolo dedicato al «leopardismo» del poeta-«bricoleur» possa affiorare un'altra tendenza che caratterizza il confronto di alcuni autori con la lezione leopardiana, per la quale Leopardi può cioè diventare un vero e proprio personaggio con cui dialogare nella finzione letteraria. È ciò che accade ad esempio nella lettera al «Signor conte Giacomo Leopardi» composta nel 1987 e raccolta in *Frau Doktor*, «indicativa del modo disinibito con il quale Giudici si rivolge al poeta ottocentesco» (p. 167), con cui infatti Allegrini apre l'ultimo capitolo dello studio. In questa prosa emerge sia un'allusione all'epistolario, che riguarda in particolare una lettera a Brighenti, sia il ricordo di un'operetta morale, il *Dialogo di Tristano e di un amico*, così che i rapporti intertestuali si allargano a coinvolgere, oltre ai *Canti*, altri luoghi della scrittura leopardiana. Nella finzione letteraria, la scena del colloquio con il Conte Giacomo avrebbe contraddistinto anche la pseudo-operetta *Conversazione medianica tra Malagugini, giovane poeta militante, e l'ectoplasma di Giacomo Leopardi*, composta da Mario Luzi a poco più di dieci anni di distanza da Giudici, ma già Sereni poteva per certi versi offrire un precedente di questa tendenza che fa di Leopardi un personaggio interlocutore immaginando «una possibile risposta» leopardiana alle accuse di Pascoli, scovata tra le pagine dello *Zibaldone* (Allegrini vi si sofferma in apertura delle pagine sereniane). Come per i capitoli precedenti, anche nelle pagine dedicate a Giudici l'attenzione risulta efficacemente bilanciata tra scritti critici e attività poetica. L'indagine, condotta attraverso lo studio della produzione sia saggistica sia lirica, da *Salutz* a *Empie stelle*, conduce a una conclusione rilevante: sembra, infatti, che «la funzione assunta da Leopardi cambi sensibilmente in relazione ai contesti». Mentre nel Giudici poeta la modalità di approccio al modello è anzitutto quella ludico-parodica, come Allegrini dimostra ripercorrendo le «esibite citazioni dai *Canti*, spesso riletti in chiave ironica e proiettati in quel mondo piccolo-borghese in cui si muove l'“uomo impiegatizio”» (p. 188), al contrario «nei testi teorici Giudici fa leva su una certa continuità tra il proprio “fare poetico” e quello di Leopardi, dal quale trae un serie di “indicazioni” che valgono, se non proprio come regole, almeno come moniti personali» (p. 179). Ecco che con Giudici può insomma emergere un'ulteriore funzione assunta da Leopardi nel Novecento, dato che il poeta di Recanati «si riconferma come modello a cui guardare per tenersi alla larga [...] dal freddo e sterile intellettualismo».

I saggi del volume chiariscono, sviluppandone con puntualità le caratteristiche, quattro momenti del significativo corpo a corpo che il nostro Novecento lirico ha ingaggiato con l'eredità di Leopardi. Risalendo la dorsale del secolo breve attraverso la specola d'osservazione privilegiata offerta dall'opera di questi maestri della poesia nel loro rapporto coi *Canti*, Allegrini riesce appunto a ricostruire altrettanti usi e significati della lezione leopardiana nella contemporaneità. Non solo il

suo studio conferma allora la vastità e la fecondità del tema, ma anche si offre come un modello ottimo per futuri approfondimenti in questa direzione.

Lucia Di Girolamo

Marco Benoît Carbone

Geographies of Myths and Places of Identity. The Strait of Scylla and Charybdis in the Modern Imagination

London

Bloomsbury Academic

2022

ISBN 978-1-350-11818-8

Le storie leggendarie sono da sempre uno strumento per interpretare il mondo: in ogni racconto si possono scoprire i desideri, o le paure, di un popolo. In *Geographies of Myths and Places of Identity. The Strait of Scylla and Charybdis in the Modern Imagination*, Marco Benoît Carbone si interroga su quanto il cinema e gli audiovisivi ridisegnino la percezione della Calabria e ricompongono con acume gli intrecci tra letteratura, paesaggio, patrimonio culturale e archeologia del Mezzogiorno d'Italia. Il libro si sviluppa attraverso un ampio focus sullo Stretto di Messina, caso esemplare che dimostra come i miti legati ai luoghi influiscano sul «sense of place and identity» (p. 4), e rientra in quell'ampio alveo di indagini scientifiche interessate al rapporto tra gli studi geografici e gli universi finzionali (ricordiamo, per esempio, Giorgio Avezù, *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, 2017). Questo proficuo filone di ricerche ruota attorno all'idea della biunivoca influenza tra la rappresentazione del mondo e la conoscenza della realtà, in un movimento reciproco che stimola la scoperta delle potenzialità turistiche di particolari siti. Cinema e televisione, soprattutto, riescono a illuminare in maniera inedita territori spesso ai margini dei principali flussi dei viaggiatori, consentendo un'inattesa fioritura economica di città e paesi. Nell'ampia gamma di una simile rete di immagini, i media contemporanei spaziano tra passato e presente, consentono alla tradizione di penetrare i 'luoghi' della contemporaneità e affrancano il patrimonio culturale dall'immobilismo restituendolo quale elemento di connessione identitario dei gruppi, soprattutto nei contesti intrisi di ricche narrazioni sulle proprie radici. Il risultato di un simile flusso di racconti è un processo di rinnovamento delle storie che agisce in ambito socio-culturale rafforzando valori e credenze di collettività e individui.

Il volume si compone di otto capitoli che affrontano le relazioni tra la cultura globale e la cultura locale, approfondendo le dinamiche che conducono gli abitanti di una regione a considerare le raffigurazioni diffuse dai media come una sorta di conferma del valore, anche turistico, del territorio. Nell'*Introduzione*, in realtà un denso primo capitolo, l'autore disegna un percorso racchiuso in due prospettive intrecciate: il consueto fascino profuso da Scilla e Cariddi su «tourists, travellers, artists and in media such as literature, film and documentaries» (p. 4) e il ruolo dell'antichità greca per comprendere «the landscape, memory and heritage» (*ibidem*). Studiare e interpretare le immagini dello Stretto nel corso dei secoli significa ripensare al ruolo «of Hellas in the histories of Europe and the Mediterranean» (p. 39), assumendo in tal modo la storia della Calabria come modello per riflessioni più ampie e «universali».

Il secondo capitolo affronta le questioni teoriche e di metodo i *Geographies of Myths*: lo studioso attribuisce al passato greco una sorta di valore 'eterotopico', grazie al quale «reality and representations are locked in an ambiguous relationship» (p. 16), un rapporto che trova concretezza, ad esempio, in oggetti reali, quotidiani, come la rivista «Ulisse», omaggio di Alitalia ai passeggeri dei suoi voli. Lo Stretto si materializza come 'cronotopo', nel senso inteso da Mikhail Bakhtin: diventa il luogo in cui il passato rivive attraverso il mito, al netto di vecchi pregiudizi ancora imperanti e diffusi dagli stessi media. Per spiegare quest'ultimo concetto, nel terzo capitolo Benoît Carbone indaga la storia del rapporto tra l'esperienza dei viaggiatori del Grand Tour e la Calabria: dal Settecento in poi lo sguardo straniero ha diffuso il cliché dell'isolamento e del sottosviluppo

delle terre calabresi, un'idea ancora oggi propagata dalle raffigurazioni mediatiche dello Stretto, talvolta utilizzata per stimolare l'interesse dei turisti, incuriositi per la costante contraddizione tra le vestigia dell'antichità classica e la presunta arretratezza endemica di quei territori.

Nel quarto capitolo lo studioso analizza alcuni prodotti audiovisivi non-fiction, in particolare due documentari: *The Search for Ulysses* di Ernle Bradford, del 1965, e *L'Italia vista dal Cielo* di Folco Quilici, girato in quattordici episodi tra il 1967 e il 1975. Per il primo film Benoît Carbone sottolinea la rilevanza del punto di vista assunto dal narratore: l'uso della prima persona intreccia la vicenda di Ulisse con l'esperienza del regista e fa dell'Odissea un racconto presente, reale. Nella pellicola inglese, invece, il Meridione accoglie l'eredità dei viaggiatori del passato: «Quilici presents Calabria as almost ahistorical, taking his spectators south as well as back in time, his narrative of exotic lands off-the-beaten-track echoing the Mediterraneanist tropes of the Grand Tour» (p. 75). Per quanto diverse, le due opere condividono «a tendency to read the Strait through an antiquarian and Mediterraneanist lens» (p. 78) e indicano nelle radici greche i pilastri imprescindibili dell'identità turistica di Scilla e Cariddi. In tal senso, il quinto capitolo è incentrato sulle relazioni tra sviluppo del territorio e valori identitari derivanti dalla memoria della Grande Grecia: sebbene l'interiorizzazione dei «philhellenic gazes into local historiographies has had an effect on the long term local sense of place» (p. 115) della Calabria, la memoria ellenica non è stata un motore per la crescita turistica. I motivi sono stati vari, dalla mancanza di strutture che avrebbero potuto sostenere un forte afflusso di visitatori, al fatto che Scilla sia ancora considerata alla stregua di un 'passaggio' per l'Italia continentale o la Sicilia. Si potrebbe dire che l'identità mitologica a volte abbia rappresentato persino uno svantaggio: «Perceptions of the sea – one of the main physical, symbolic and mythopoeic resources of the area – provide an example. The rhetoric of the Strait as an exceptional, mythology-inspiring landscape has sustained credence in a wild, pristine environment that defied the potential for humankind to affect it» (p. 136), come scrive l'Autore nel sesto capitolo. Il peso delle credenze costruite sul ricordo della gloria del passato è stato decisivo nella gestione del territorio, talvolta trascurato proprio in nome di una sua pretesa capacità di resilienza.

In *Denizens of the Odyssey: Greater Greece in the Strait*, settima e penultima sezione, Benoît Carbone ha inteso approfondire le dinamiche specifiche della crescita di una «ethnic false conscience» (p. 145), che porta gli scillesi ad assumere un atteggiamento di rifiuto nei confronti dei migranti e degli altri popoli mediterranei, esempio di «inclusive views of citizenship» (p. 166). In quest'ottica, il volume si chiude con *(Re-)Imagining the Strait*, un ultimo capitolo che unisce i fili del discorso e propone la convivenza futura di culture differenti grazie al sostegno delle istituzioni, che dovrebbero lavorare per l'inclusione. Si tratta, in sostanza, di un auspicio e di un'idea progettuale, non soltanto per lo Stretto o per la Calabria, quanto piuttosto per l'intero Mezzogiorno e per tutte quelle comunità che tendono a richiudersi in sé stesse in nome delle proprie antiche radici, imparate a emanciparsi verso una modernità possibile.

L'indagine termina con una riflessione in cui Benoît Carbone afferma che la conoscenza di un luogo debba necessariamente assumere la prospettiva della complessità interpretativa in costante relazione con l'esperienza quotidiana e personale. Soltanto attraverso questa visione critica, i luoghi mitologici possono rivelare i complessi significati sottesi alle identità ed esaltare, così, il valore di relazioni più ampie, sempre in fieri, in cui «circumstances and cultures often work to constrain our understanding of the past and of its impact on our present» (p. 187).

Manuele Marinoni

Remo Bodei

Leopardi e la poesia

a cura di Gabriella Giglioni e Gaspare Polizzi

Milano-Udine

Mimesis

2022

ISBN 978-88-5758-901-5

La collana «Leopardiana» dell'editore Mimesis, diretta da Gaspare Polizzi, offre nel n. 6 della serie, nove interventi di Remo Bodei dedicati, in un lasso di tempo che va dal 1992 al 2017, al pensiero leopardiano, sotto il titolo complessivo *Leopardi e la filosofia* (a cura di Gabriella Giglioni e di Gaspare Polizzi). Si tratta di alcuni saggi già editi in volume e di altri inediti ricavati da lezioni e interventi pubblici dell'autore (la bibliografia completa del filosofo si legge nel volume miscelaneo *Cristalli di storicità. Saggi in onore di Remo Bodei*, a cura di Federico Vercellone e Emilio Carlo Corriero, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019). Nonostante non sia stata la mano di Bodei a organizzare la raccolta e nonostante non sia un principio cronologico a governare l'ordine dei capitoli, è facile seguire il sentiero tematico che contraddistingue il dialogo – perché di questo essenzialmente si tratta – tra Bodei e Leopardi o, meglio ancora, tra la riflessione di Bodei e il pensiero di Leopardi.

Scorrendo l'indice è da subito possibile immergersi negli ambiti di interesse del suddetto dialogo: dai motivi del male e della sofferenza; dall'«ultrafilosofia» all'infinito e al sublime; dall'«immaginazione» a una serie di questioni etico-politiche. Bodei segue un sentiero preciso, e ha in mente uno spazio, lungo la complessa traccia della tradizione filosofica italiana, entro la quale collocare Leopardi. Si tratta di quello spazio che Bodei definisce «critica della ragione impura» (p. 11). Allontanato da ogni forma di irrazionalismo, così come da una visione «progressista» e nichilista, in senso post-nietzschiano, Leopardi viene inteso da Bodei anzitutto come un continuatore dell'illuminismo, tramite la configurazione di una «ultrafilosofia» che riconduca l'attenzione verso la «natura dell'uomo come essere desiderante e, insieme, incapace di realizzare l'infinità del suo desiderio, costantemente insoddisfatto nella sua ricerca del piacere» (p. 13). La continuazione dell'illuminismo è nello specifico un superamento, un nuovo modello di interpretazione che utilizza il «vero» per sollevare il problema di una ragione distante da quella tradizionalmente legata all'egoismo. Bodei ne fa anche una questione sociale e, più in profondità, antropologica. Lo studioso asserisce che due sono i caratteri dominanti della tradizione filosofica italiana di cui Leopardi è certamente esponente di prim'ordine: «l'abbandono [...] della scolastica medievale e della chiusura del sapere nelle università», come invece persiste in molte altre zone europee, e il «maggior peso assegnato all'invettiva e alla creatività e, quindi, alla fantasia» (p. 16). Si tratta di due argomenti assai significativi e utili per comprendere anche il nesso costante tra riflessione filosofica e poesia seguito da Leopardi. Il carattere, per sintetizzare, anti-accademico che contraddistingue la riflessione leopardiana permette l'utilizzo e l'assunzione di linguaggi e di sintesi metaforiche svincolati da un preciso protocollo prestabilito. Cosicché anche lo spirito poetico contribuisce appieno allo sviluppo di un pensiero e di un'espressione critica delle cose del mondo. Di qui anche l'obiettivo interlocutorio che certamente si amplia rispetto a un dettato ristretto e specialistico. Tutti questi problemi, nella lettura di Bodei, procedono all'unisono. Egli lega così in modo efficace «il problema del rapporto ragione/immaginazione e filosofia/poesia all'eguaglianza livellatrice della società di massa, composta [...] da individui che si ritengono tali» (p. 21). Ecco un punto di assoluta convergenza di interessi tra il pensiero di Leopardi e la riflessione di Bodei: la

questione dell'individuo e della sua costruzione/costituzione. Le forme dell'individualità, che Bodei ha sempre messo al centro del suo discorso filosofico (da *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* del 1987 a *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze* del 2002 sino a *Dominio e sottomissione. Schiavi, animali, macchine, Intelligenza Artificiale* del 2019), trovano spazio anche nelle aporie che Leopardi associa di volta in volta, risalendo alla «nobiltà e alla dignità dell'uomo» consistenti nella coscienza della finitudine e nell'«affrontare le forze distruttive della natura» (p. 25).

Per tutti i capitoli del volume la ricerca di Bodei si focalizza in particolare sullo *Zibaldone*, su taluni specifici *Canti* e sul *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, intesi tutti come territori specifici di una peculiare area di riflessione. Il pensiero leopardiano, in tal senso, come già buona parte della critica ha mostrato, è dunque ripercorso nel suo processo in itinere, anche nelle sue contraddizioni necessarie. Bodei analizza l'atteggiamento profondamente antimetafisico di Leopardi, a partire da alcune note riflessioni dello *Zibaldone* del 1821. Portando in presenza l'opposizione tradizionale di «Grund e di Ab-grund», fondazione e abisso, Bodei rilegge un Leopardi secondo il quale «ogni etica appare fondata/sfondata su una retorica delle illusioni, del “solido nulla”» (p. 34). Ogni singolo elemento della contraddizione persiste nel “sistema” della natura ed è profondamente dipendente da esso. «L'uomo», secondo Leopardi, «non è né buono, né cattivo», bensì «soffre [...] perché è dilaniato da opposte tendenze» (p. 35). Tale opposizione e tale stato di sofferenza permanente e necessaria diventano, secondo la lettura di Bodei, la cifra esistenziale dell'essere umano secondo Leopardi: l'uomo come «essere contraddittorio» a partire dall'avvertimento di contrasti, ancora, necessari che lo rendono il protagonista del conflitto tra la «volontà di essere e durare» e «l'evidente vanità di tutte le cose» (p. 36), all'interno del grande teatro della Natura. Parlando di una «biforcazione fatale» Bodei assume nei confronti dell'idea leopardiana di “uomo-nel-cosmo” una prospettiva diversa rispetto a quella di Emanuele Severino. L'uomo tenderebbe a un principio di autoconservazione, e da questo dato deriva il costituirsi dell'opposizione tra l'“illusione” e la “ragione” che «si è sviluppata attraverso l'alleanza con l'egoismo» (p. 38). Il tempo, sintetizza Bodei, ha reso entrambe, nella lettura leopardiana, «deboli». Categoria quest'ultima tutta da discutere, specie laddove viene ribadito dallo studioso che secondo alcuni precisi passaggi dello *Zibaldone* le «illusioni sono necessarie alla specie umana e sono un prodotto della natura» (p. 43). Una piena coscienza di questa debolezza fa «la nobiltà e la dignità dell'uomo»: «nel sapere pascalianamente di essere “una canna, ma una canna che pensa”, ma anche e soprattutto nel combattere le forze distruttive della natura, rinsaldando quei legami civili che – lucrezianamente – sorgono dall'orrore dinanzi alla natura» (p. 50). Il male riconosciuto pertanto deriva dalla «*machina mundi* impersonale»; la natura agisce al di fuori di ogni teleologismo e per questo motivo si «mantiene eternamente giovane» (p. 53).

Diversi capitoli del libro si concentrano poi sulle visioni e sulle percezioni cosmiche di Leopardi, sia da un punto di vista astronomico sia conoscitivo: «Leopardi è un poeta del cosmo, vede la storia umana all'interno di lenti processi naturali» (p. 57), una storia che esclude ogni forma e ipotesi di antropocentrismo. Anche per tale ragione, secondo Leopardi, l'uomo «completa l'illuminismo interrotto attraverso un'“ultrafilosofia” che si colleghi alla poesia» (p. 58). Di qui le intense pagine di Bodei dedicate alla lettura dell'*Infinito* e della *Ginestra*. È in poesia che Leopardi offre la sua più significativa posizione in merito al rapporto tra l'uomo e l'universo. E Bodei insiste su due concetti centrali, propri dell'estetica romantica, così come della cultura scientifica da cui spesso Leopardi ha prelevato nozioni e paradigmi: l'infinito e il sublime. Bodei, sempre interessato alle questioni della soggettività e dell'individuazione, esamina a lungo le cosiddette «situazioni romantiche», ossia quelle disposizioni del soggetto in cui prevale la «privazione sensoriale di quanto lo sguardo potrebbe mirare o l'udito ascoltare» (p. 69).

I problemi gravitano dunque nei pressi della rappresentazione, dell'immaginazione e dell'ordine. Bodei distingue a tal proposito la rappresentazione del “sublime matematico”, spazio-temporale,

de l'*Infinito*» da quella del «“sublime dinamico” dello “sterminator Vesevo”» (p. 80); non manca anche di accennare a un tempo geologico che preserva l'identità sublime della natura (eterna) a discapito di una limitata e limitante percezione razionalistica dell'individuo umano. Lo studioso ritorna poi a lungo sulle citate «situazioni romantiche», le quali non contraddicono il necessario «desiderio dell'infinito» (p. 97). E al principio della rappresentazione che ha reso centrale il discorso sul sublime, Bodei accosta quello dell'immaginazione che ha il compito di integrare «*per absentiam* le [...] mancanze» dei sensi. Ma l'immaginazione evidentemente produce un livello di esperienze che trascende il reale (la materia, su cui Leopardi, come noto, è fermissimo), per questo Bodei apre un dialogo *sub specie* ontologica nel quale indica con precisione che «il piacere strappato nel campo dell'immaginario ha luogo in un “terzo mondo” insituabile», nello specifico in una «realtà altra costruita soprattutto dalla poesia e dall'arte in genere, entro uno “spazio” che non è né vero, in senso mimetico-speculare, né falso, nel senso dell'invenzione o dello stravolgimento interamente arbitrari» (pp. 98-99). Il discorso è molto complesso, e Bodei lo compendia magistralmente facendo confluire le categorie del “sublime” all'interno del «conflitto incomponibile tra esclusione e inclusione, tra l'amorfo e la forma» (p. 99). S'intende così che spostando il discorso dal piano ontologico a quello delle forme viene messa in parentesi la contraddizione costante della materia come «solido nulla» (la quale resta come forma ermeneutica del tutto) che potrebbe inficiare apertamente il discorso leopardiano sulla natura della poesia. Viene così a definirsi, nelle “situazioni romantiche” individuate come essenziali, la possibilità dell'indefinito come sostituto dell'infinito che all'esperienza manca.

Bodei, scavando nelle questioni immaginative e percettive inscenate da Leopardi, suggerisce che il fondamento del piacere scaturisce proprio all'interno di queste situazioni romantiche, quasi una sorta di situazioni-limite dell'esperienza, in cui prevale proprio la finitudine che, in quanto informata da ostacoli, produce lo «spazio immaginario» che «risveglia» l'idea di infinito. Lo studioso ricorda che Leopardi insiste regolarmente sul fatto che «qualunque cosa ci richiama l'idea dell'infinito è piacevole per questo» (*Zib.* 185, 25 luglio 1820). Ecco perché in Leopardi persiste «una percezione tragica della nostra esistenza nel mondo. È un mondo in cui noi siamo inseriti, ma che non riusciamo ad abbracciare. L'infinito è qualcosa a cui possiamo alludere, ma non possiamo comprendere» (p. 115).

Luca Sanseverino

Sergio Bozzola, Chiara De Caprio

Forme e figure della saggistica di Calvino. Da Una pietra sopra alle Lezioni americane

Roma

Salerno Editrice

2021

ISBN 9788869736179

Consci forse della singolarità del loro lavoro, Sergio Bozzola e Chiara De Caprio adducono due convincenti ragioni a legittimare questo studio sulla lingua del Calvino saggista. Lo motivano, da un lato, l'interesse per un genere su cui sono oramai sempre più e sempre migliori gli studi e gli strumenti di discussione – e a cui questo lavoro andrà giocoforza a unirsi –; dall'altro, ed *ex post*, la stessa scrittura saggistica calviniana e il modo in cui essa si rivela la «risultante delle spinte divergenti della complessità del mondo e della responsabilità intellettuale della sua interpretazione, ovvero della sua risoluzione in linguaggio comunicabile» (p. 9). Sono questi argomenti che convincono, perché partendo allora dalla questione di cosa caratterizzi un saggio in quanto tale – «“discorso di interrogazione, di ricerca, di riflessione”», secondo la descrizione dello stesso Calvino (ibid.) – i due autori si ritrovano fra le mani quelle categorie di «complessità», «responsabilità», «interpretazione» e «comunicabilità» che sono fra le più salienti e più discusse dell'opera calviniana tutta.

Il saggio, articolato su cinque capitoli preceduti da una breve introduzione, muove da uno spoglio linguistico e stilistico d'insieme di tutte le raccolte saggistiche di Calvino dotate, almeno progettualmente, di un'impostazione macrotestuale (*Una pietra sopra, Collezione di sabbia e Lezioni americane*). Nella sua architettura d'insieme, il fuoco dello studio si stringe in maniera progressiva dall'analisi dei macrotesti, delle strutture dell'argomentazione e dell'enunciazione (capitoli I, II e III, di Chiara De Caprio) alle dinamiche di conduzione del dettato da parte della voce portante dei testi. Qui, particolare attenzione è riservata alle figure dell'accumulazione e dell'analogia, che il saggista ora adopera per marcare il posizionamento del soggetto ora per definire o approssimare gli oggetti del discorso (capitoli IV e V, di Sergio Bozzola). Ciò che si mantiene invece costante in tutto il libro è una modalità di restituzione dei risultati che, al netto del tanto evidente quanto capillare lavoro di spoglio preliminare, delinea di volta in volta le questioni più salienti della postura del Calvino saggista, di cui individua e discute poi le implicazioni stilistiche.

Anche in ragione di ciò, traspaiono allora alcune chiavi di lettura della lingua di Calvino comuni a entrambi gli studiosi. Ambedue riconoscono ad esempio come centrale la dialettica fra la maschera che nei testi dice *io* e l'autore che, dalle retrovie, ne ordisce invece le trame. Così, per Chiara De Caprio, da questa «dimensione autoriale nascosta nel[l]e modalità di allestimento delle raccolte» è possibile «mettere a fuoco il cortocircuito fra istituzioni autoriali esplicitamente proposte alla decodifica del lettore e strategie più sottili che pure agiscono nella costruzione del macrotesto» (capitolo I, p. 16), mentre nelle pagine scritte da Sergio Bozzola è la medesima dinamica a operare sul piano retorico la scissione fra «figure di un io che si emoziona e si diverte e manifesta nelle parole e nei loro costrutti il proprio senso del bello; e figure di un discorso che deve convincere e delinearci con chiarezza e senza ambiguità» (capitolo IV, p. 129).

Ciò che conferisce particolare efficacia a questo lavoro è però più di tutto il fatto di aver sollecitato una medesima tipologia testuale entro un arco temporale lungo e per mezzo di un'analisi metodologicamente omogenea. Condizionate come notoriamente sono dall'inquieta ricerca della forma adatta, l'eterogeneità delle opere narrative di Calvino rende infatti difficili, oltre che ben più

onerosi, confronti analoghi fra stagioni e produzioni diverse. Sul banco di prova della saggistica, che ha regolarmente impegnato Calvino per ben trent'anni, emerge invece con nitore l'agire sulla scrittura calviniana del tarlo del tempo, che ne incide via via la lingua mentre ne fa reagire lo stile con le posture maturate negli anni. Riesce pertanto dall'insieme di questo studio non soltanto «un'immagine tutto sommato meno compatta del saggista rispetto a quella del narratore» (p. 11), ma anche un complesso di spunti a cui appoggiarsi per superare l'oramai polverosa nozione di stile calviniano come facile e fiabesco. Ma se ancora lo si volesse poi giudicare tale, ugualmente si potrà derivare dal metodo come dai risultati proposti dai due autori la sostanza di una lingua che, come i racconti di fate di Propp, maschera con la necessità di rendersi accessibile i movimenti lunghi e lo stratificarsi delle posture dello scrittore nel suo continuo e inquieto dialogo col reale.

Carlo Placeo

Mimmo Cangiano

Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939

Milano

nottetempo

2022

ISBN 978-88-7452-954-4

Il recente *Cultura di destra e società di massa* di Mimmo Cangiano, pubblicato per l'editore Nottetempo, esplora il panorama ideologico della cultura delle destre europee dalla fine dell'Ottocento fino alle soglie della prima metà del Novecento. Al centro del volume sta il ritorno all'ordine che, dalla *Kulturkritik* inaugurata da Nietzsche, tenta di riportare nell'alveo di una forma intesa come valore quegli elementi sociali che sono considerati dei fattori di disgregazione (democrazia, industrializzazione, atomismo sociale), fornendo così il supporto ideologico a un determinato settore della classe borghese. Questo può avvenire da una prospettiva estetica che si appoggia alla forma linguistica, come in Boine, Hofmannsthal e Céline, intesa quale possibile strumento in grado di veicolare un significato simbolico che restituisca il senso di una tradizione perduta e di un *ethos* comunitario, secondo la consueta politicizzazione dell'arte. Oppure, come avviene in Barrès, l'attenzione è sbilanciata sulla forma del governo democratico che è il riflesso di quell'atomizzazione sociale prodotta dalla civiltà della tecnica, a cui si oppone una concezione verticistica e medievaleggiante dell'ordine sociale, protesa alla restituzione di una cultura comunitaria garantita da un ordinamento gerarchico, entro cui si annullano i contrasti sociali. Più in generale, dalla fine del primo capitolo, viene impostato quello che consideriamo uno dei temi più interessanti del volume, ovvero la dicotomia tra modernismo e antimodernismo. Cangiano dimostra come le proposte dai vari autori pervengano a soluzioni diverse, oscillanti tra il rifiuto della modernità e la sua rifunzionalizzazione entro un progetto ideologico teso a sfruttarne gli elementi costitutivi. I bersagli polemici della destra antimodernista sono la Riforma protestante e la Rivoluzione francese, ovvero quegli eventi che inaugurano la modernità, criticata per il portato teorico progressivo-illuminista che funge da supporto all'industrializzazione. In questo modo, si costituisce il rifiuto di un'idea di progresso conseguente alla modernità, mentre l'uso di alcuni particolarismi etnici, culturali e gerarchici propri della nazione di riferimento mira a ristabilire dei valori in grado di porre rimedio alla disgregazione delle comunità nazionali, con lo scopo ideologico di «immobilizzare il processo storico». Ma la differenza tra modernismo e antimodernismo, come avvisa l'autore, è un criterio elastico che spesso permette la coesistenza delle due tendenze negli stessi autori. Esempio, in questo senso, è il caso di Malaparte che da un lato propugna un movimento controriformistico capace di ristabilire i valori universalistici, legati alla rivendicazione razziale di una stirpe italiana; dall'altro, una volta che è integrato all'interno del Regime fascista, Malaparte giudica lo sviluppo tecnologico come il «segno più sicuro del "grado di civiltà di una nazione"». Non più fattore di disgregazione sociale, lo sviluppo tecnologico del capitalismo, per Malaparte, funge ora da supporto a quella stessa *Kultur*. Secondo questa stessa oscillazione tra modernismo e antimodernismo, un intellettuale d'oltralpe come Drieu inizierà criticando la guerra come riflesso del caos inaugurato dallo sviluppo industriale, per poi teorizzare una possibile riforma del capitalismo posto sotto il controllo dello stato, ad opera di una *élite* borghese che restituisca al proletariato i valori spirituali perduti a causa delle conseguenze dell'industrialismo. Certo è che, nell'ambito della destra europea, il tentativo di rifunzionalizzare lo sviluppo capitalistico entro una cornice statale passa inevitabilmente per una critica del materialismo che si sviluppa in due direzioni: contro la società borghese e contro il marxismo. Un

autore come Péguy, quindi, per quanto dimostri il suo antimodernismo quando iscrive ideologicamente il lavoro entro la produzione di un valore che affonda le sue radici nel passato e nella memoria premoderna, al contempo manifesta verso quale direzione il modernismo di destra si costituisca, ovvero quella di «addomesticare il capitalismo». Su quest'ultimo punto si realizza la transizione dal socialismo al nazionalismo (e in ultimo al fascismo in Italia e al nazismo in Germania) che è caratterizzata, sul versante economico, dalle proposte corporative, il cui compito è di «organizzare il materialismo, cioè di regolare al contempo economia e masse», tramite l'azione di uno stato garante di quei valori spirituali che si legano all'idea di nazione. Siamo di fronte a quel processo che conduce al «graduale avvicinamento fra sindacalismo rivoluzionario e nazionalismo», grazie alla riflessione sul ruolo del proletariato e il suo inserimento in un progetto statale che superi lo stato liberale e borghese. Il nodo tra élite, rivoluzione e proletariato che si legano grazie al collante del nazionalismo è il viatico che il Fascismo percorrerà per tentare il progetto della rivoluzione antropologica. Ma proprio nelle diverse soluzioni corporative, in Italia, si produrrà la frizione tra tendenze moderniste e antimoderniste: da un lato, infatti, lo squadristico rivoluzionario prima e la corrente strapaesana dopo, continueranno a insistere sulla sovrapposizione tra popolo e stato. Nel caso specifico delle corporazioni, è l'autonomia di queste rispetto al governo a garantirne l'antecedenza e quindi a farne il luogo dove ancora questi valori vengono prodotti dal popolo e immessi nello stato. Il fascismo invece si intraderà sulla soluzione corporativista di Rocco, ovvero non opposta al capitalismo, ma protesa a disciplinarne la svolta tayloristica in quello che Cangiano chiama: «capitalismo di Stato». In sostanza, il modernismo di destra assegna a «uno dei tratti della modernità (può essere la massa come la tecnica) il quadro valoriale di una perdita (e antica) significazione, capace di redimere il reale e la modernità stessa», ma entra in cortocircuito proprio con quegli aspetti antimodernisti che tendono a opporsi alla modernità stessa. Al di là del caso italiano e della persistenza della contrapposizione tra città e campagna e la conseguente coppia ruralità e industrialismo, dalla fine dell'Ottocento si assiste progressivamente all'abbandono della critica della modernità e alla sua assimilazione all'interno di sistemi ideologici che ne sfruttano gli elementi costitutivi, come la tecnica. In Germania, per esempio, il nichilismo permette a Schmitt e Jünger di interpretare la tecnica come strumento di dominio del reale e di considerarla il mezzo tramite cui istituire un nuovo universo valoriale. La tecnica, quindi, diventa il tratto caratterizzante di una realtà dove l'individuo riconosce alle forme tecnico-giuridiche dello stato la capacità di organizzare le singole volontà di potenza, come in Schmitt. Oppure, la tecnica è in Jünger l'elemento in grado di soppiantare le ideologie liberal-borghesi e i loro valori, in direzione di un ordine sacrale-simbolico a cui l'uomo accede quando accetta di essere un oggetto, e non un soggetto, «di qualcosa che opera al di là del suo controllo», reintroducendosi come soggetto attivo dopo questo riconoscimento, perché espressione del nuovo ordine inaugurato dalla tecnica stessa. Come emerge dagli esempi che abbiamo esposto, l'eterogeneità della cultura di destra e lo sviluppo delle sue tematiche fondamentali a fronte dell'industrializzazione, dell'esperienza della Prima guerra mondiale e poi dei governi totalitari, rendono il libro di Cangiano fondamentale per chiunque voglia sondare il panorama ideologico delle destre europee.

Paolo Leoncini

Giacomo Carlesso

Goffredo Parise. Un invito alla lettura

Udine

Digressioni editore

2022

ISBN 9791280438058

Mettersi sulla lunghezza d'onda del libro di Giacomo Carlesso, secondo volume della Collana *Àncora* di Digressioni Ed., significa sintonizzarsi con una ricerca la quale, nella prospettiva dell'«Invito alla lettura», affronta, in un'ottica saggistico-ermeneutica, piuttosto che propriamente "monografica", la personalità artistica di Goffredo Parise, a circa cinquant'anni dalle precedenti monografie dedicate all'autore vicentino da Claudio Altarocca, nella Collana «Il Castoro» (1972), e da Paolo Petroni nella Collana «Invito alla lettura» di Mursia (1975). L'intenzione di Carlesso, giovane, dotato studioso, è quella di seguire "dall'interno" la «circularità», la «compiuta essenza di un incompiuto», come titola il primo dei quattro capitoli (*La circularità come premessa. La compiuta essenza di un incompiuto; Dentro il boogie. La fantasia come Baedeker; Il niente nel tutto; Il tutto nel niente*), coinvolgendosi nei movimenti di una scrittura derivante dall'esperienza della pittura, e che della pittura mantiene l'istanza sensoriale, plastico-visiva. Si tratta di una ripresa coraggiosa che tiene conto delle sollecitazioni critiche, apparse nel frattempo, di Andrea Zanzotto, di Ilaria Crotti, di Ricciarda Ricorda, di Emanuele Trevi e di Domenico Scarpa, di Giorgio Barberi Squarotti e di Cesare Garboli, di Silvio Perrella e di Patrizia Magli, fino ai più recenti sondaggi di Elisa Attanasio, che io estendo al pure recente sondaggio di Massimo Schilirò, riguardante, soprattutto ne *L'eleganza è frigida*, il nucleo visivo-sensoriale dell'arte di Parise. Mentre in Prezzolini, Salinari, Pullini, Bo, Carlesso trova approfondimenti sulla dimensione più propriamente "narrativa", ammesso che si possano compiere distinzioni nette di "genere" nell'opera parisiense. L'originalità del testo critico di Giacomo Carlesso, non condizionato da ipoteche "monograficamente" istituzionali, coglie, dell'autore vicentino, la «incompiuta» pluridimensionalità, motivata dal «disordine della vita» («Il disordine è nella vita», scrive Parise in *La vita è disordine*, in *Opere*, II, Mondadori, 1989), implicante la priorità percettiva del tattile, dell'olfattivo; il sottofondo del pittorico-plastico ci induce a riferirci alla «riflessione del vicentino sullo stile e l'arte di Comisso e di de Pisis» (p. 90): «de Pisis era il pittore dello stile di Comisso e Comisso lo scrittore dello stile di de Pisis» (cfr. Goffredo Parise, *Quando de Pisis dipingeva in gondola*, «Corriere della Sera», 24 novembre 1977). La permeazione tra pittura e scrittura significa l'anti-letteratura di Parise «dove l'oggetto del racconto emerge nella sua tridimensionalità, respingendo la 'didascalìa'. Questa capacità, affinata nei reportage, è consacrata nei *Sillabari*, dove ogni racconto, volto all'essenzialità, sembra ricavato dalla tecnica della scultura a levare, raggiungendo una limpidezza assoluta» (pp. 90-91). Giungiamo ai nessi, oltre che con Comisso-de Pisis, con Brancusi e con Chagall che si connettono al motivo della «circularità», nucleo teorico ricavato dall'esperienza espressiva di Parise: «Il dolore è il teatro della sua solitudine e della solitudine dei suoi personaggi. Dal ragazzo morto a Filippo [ne *L'odore del sangue*] la solitudine è la scelta che il destino ha preso per loro [...]. L'ultima fase dell'opera, conclusasi con le poesie dettate a voce prima di morire, è un pellegrinaggio poetico verso il silenzio, che si ricongiunge di fatto all'inizio, a *I movimenti remoti*, scritti nel 1948 e pubblicati soltanto sessant'anni dopo [nel 2007]. Dunque, la poesia, nata dal disordine della vita, come rottura del silenzio iniziale, e la poesia, emersa 'fuori a un tratto e come per caso dal disordine del mondo' che accompagna il silenzio finale. Nel mezzo la realtà, i conflitti interni, il dolore.

Il saggio, muovendo dalle premesse di questa sostanziale circolarità, intende proporre un ritratto complessivo dell'opera parisiense, volto a evidenziare, interrogando i testi, le sfumature che attraversano le diverse stagioni della sua arte», scrive Carlesso nell' *Introduzione*. In *Arsenico* (1986) – per Zanzotto «testo rivelatore» *in extremis* di Parise – «si assiste a una bipartizione del concetto di realtà. Da un lato la realtà delle idee, a cui tendono i sensi, i sentimenti, la fantasia, la poesia, in altri termini la vita; dall'altro la realtà delle cose, nella quale rientrano gli elementi ordinari della nostra esistenza» (ivi). L'«'approccio sensoriale' è fondante nella fase iniziale, in particolare ne *Il ragazzo morto* e ne *La grande vacanza*; e in quella finale, a partire dal reportage *Due tre cose sul Vietnam* (1967), culminando [...] nei *Sillabari* e ne *L'odore del sangue*. Nella fase centrale, da *Il prete bello* a *Il crematorio di Vienna* tale approccio viene meno, toccando l'apice anestetico nel *Crematorio*» (p. 23). C'è già qui un abbozzo del percorso parisiense, dove l'«'approccio sensoriale'», riscontrabile all'inizio della produzione, ritorna – dopo l'allentamento «anestetico» di una fase centrale, che comprende pure *Il padrone* e *L'assoluto naturale*, quando l'autore si commisura con gli «schemi del banale» della «realtà delle cose» – nella parte finale – in cui Parise giunge a *L'odore del sangue*, dove riemerge «il sentimento della giovinezza e della persuasione di avere la vita in sé, dato dal sesso [...]. A vent'anni il sesso è una proiezione della propria persuasione», rappresenta la componente essenziale del rapporto con Paloma «che innesca il disordine della vita nell'amore platonico che lega Filippo e Silvia [...]. Qui l'eros esplose: ' [...] mi abbandonai all'amore come mai nella mia vita. Furono pochi pochissimi mesi, forse due o tre. Dove facevo all'amore sei, sette volte al giorno ed ero sicuro che avrei trascorso la vita, da quel momento, con Paloma'. Da questo preciso punto, il testo, nel volgere verso il termine, ritorna circolarmente al suo inizio, ovvero alla disperazione di Silvia e alla vocazione materna ripiegata sugli amanti, fino al triste assassinio finale» (p. 101).

L'«'interrogazione dei testi'», di cui dice Carlesso nella *Introduzione*, si rivela funzionale alla stratificazione di Parise in cui la «realtà delle cose» si sviluppa in due processi: la riproduzione orientata dal matrimonio e la produzione capitalistica finalizzata al profitto» (p. 22). Parise intende sfondare i limiti della materia nella «realtà delle idee».

In *Arsenico*, «testo rivelatore» – «Dall'*Arsenio* montaliano il personaggio di Parise non eredita solo il nome, ma [...] anche la volontà di liberarsi 'dalla catena esistenziale e sociale' sottraendosi così 'allo spettro di una morte inessenziale e falsa' per 'spingersi verso la propria interiorità, al fine di prender contatto con la parte più intima e veritiera di sé' (p. 21); «Il dolore originario di *Arsenio*, innescato dal padre e proseguito nell'ingenuo egoismo della madre, di voler riportare il frutto di un amore illegittimo entro i canoni della società che l'ha emarginato è *alla base della sua avversione per la realtà delle cose*» (corsivo mio) (p. 26) – la radice autobiografica si trasforma nella creatività artistica, dove la coerenza stilistica viene raggiunta per sollecitazioni plastico-visive, e non nella dimensione letteraria, per cui – rileva Carlesso – «nella rielaborazione romanzesca ritroviamo tra le righe il rifiuto [...] della 'nascita biologica', di Vicenza, fonte di continuo dolore e primo scenario della realtà delle cose, sostituita dalla 'vera nascita' [...] la nascita culturale, rappresentata [...] da Venezia [...] e la repulsione nutrita verso qualsiasi forma di allineamento, arrivando spesso a compiere [...] scelte artistiche e di vita controcorrente» (ibidem). «Alla realtà delle cose è anteposta la realtà delle idee della quale lo stesso *Arsenio* è primordiale espressione [...]. Le idee esprimono la malinconica *brevitas* della vita autentica, palesandosi in attimi tanto intensi quanto effimeri, immediatamente soffocati dalla realtà delle cose». Il «sentimento dei sensi» di cui è intriso il ricordo «che pertiene soprattutto al Parise più maturo» (p. 29), costituisce la «componente essenziale»: lo ritroviamo a proposito dei *Sillabari*, in cui Carlesso riprende la consentaneità Comisso-de Pisis: «l'identità stilistica di arte e vita» (p. 91) che per Parise rappresenta «un profondo esercizio di ricerca, volto a cogliere la 'sublime sintesi' dell'incontro tra arte e vita», per raggiungere quella sensualità «'priva di passione', espressione 'non tanto della passione dei sensi

quanto del sentimento dei sensi'» come scrive lo stesso Parise in *Quando de Pisis dipingeva in gondola* (sul «Corriere della Sera», 24 novembre 1977) (*ibidem*).

Circa la «realtà delle idee» e la «tecnica della scultura a levare», che si sintonizza con l'esigenza del «sentimento dei sensi», della sensualità «priva di passione», riferiamoci alla citazione da un breve testo poetico del 30 maggio 1986 (raccolto in *Poesie*, 1998): «*La danzatrice greca / color viola / brillava nell'ombra / era pavillon o / giardino per i defunti? / Alle forme di Costantino la sola risposta*» (p.33). Dalila Colucci «rifacendosi al latino 'papilionem', accusativo di 'papilio' ovvero 'farfalla', attribuisce a *pavillon* l'accezione di 'soffio vitale'» (in Goffredo Parise, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, Cosmo Iannone Editore, 2011, p. 70). Carlesso osserva che «prendendo le mosse da tale ipotesi sembra venirsi a creare un dilemma intorno alla natura della 'danzatrice greca' che oppone la poesia (la realtà delle idee) al 'giardino per i defunti' (la realtà delle cose) la cui risoluzione è rimandata all'oggetto di osservazione, *l'immagine da decifrare* (corsivo mio), per l'appunto le forme enigmatiche ed essenziali di Costantin Brancusi» (p. 33). Qui, Carlesso giunge al nucleo qualificante della sua ricerca interpretativa: l'ipotesi che oppone la poesia come «realtà delle idee» al «giardino per defunti» come «realtà delle cose», permette di tratteggiare ulteriormente – dice Carlesso – «la circolarità dell'opera di Parise, rivelando l'*en-so* [il cerchio Zen], ovvero l'incontro finale tra stile e arte»: «l'immobilità della tomba [l'immobilità fisica, precedente all'immobilità definitiva della tomba reale [è] la condizione che segna la scrittura delle poesie finali. Ma è un'immobilità che è sintesi e ricordo dei movimenti remoti della vita, suggellata nella «tensione metafisica» (Fioroni) della *Mademoiselle Pogony* di Brancusi, p. 32] dopo esser fatta luogo dei movimenti remoti [*I movimenti remoti*, 1948, 2007] dell'anima, dei sovrumani silenzi della realtà delle idee, è scossa dal fragile ma infinito volo senza meta di una farfalla, la poesia» (p. 33). *I movimenti remoti* e *Poesie* [1998] «costituiscono il limite poetico di uno sguardo rivolto alla realtà delle idee» mentre la fase centrale della sua opera è «orientata prevalentemente a indagare la realtà delle cose». «In questo consiste – prosegue Carlesso – l'attrazione tra i due poli [...]. I confini tra prosa e poesia [...] si perdono nel mistero delle due stagioni estreme della vita, per cui la «dolorosa diplopia» di *Arsenico* si risolve proprio «nell'essenza Zen del cerchio» (*ibidem*). Non esito a definire, questa, come la pagina più interpretativamente valida del libro di Carlesso. Rifacendosi all'ipotesi di Dalila Colucci, il critico affida alle «forme enigmatiche ed essenziali» della «danzatrice greca» di Brancusi, l'interrogativo sulla prevalenza del *pavillon* («soffio vitale», «farfalla», «realtà delle idee», poesia, amore) sul «giardino per defunti» («realtà delle cose»). Il 'dilemma' circa la «natura della danzatrice» si risolve nella «circolarità dell'opera di Parise» dove i confini poetici (*I movimenti remoti* e *Poesie*) riscattano la «realtà delle cose». L'«essenza Zen del cerchio» costituisce l'ossatura ermeneutica del libro di Carlesso.

Portiamoci allora alla zona explicitaria dell'arte di Parise, ovvero ai *Sillabari*, a *L'eleganza è frigida*, a *L'odore del sangue*, quest'ultimo, come *I movimenti remoti* e *Poesie*, editi postumi, e ciò allude alla sostanziale «alterità» dell'arte rispetto al tempo esistenziale, per Parise. Portiamoci alla zona della «persuasione», del «darwinismo per istinto» (Domenico Scarpa), sorpassando quella della «rettorica» (l'ordine, il matrimonio, il consumismo): la terminologia di Michelstaedter riformula il contrasto «idee» – «cose», che, in definitiva, si riscatta nella poeticità dell'«essenza Zen» che costituisce, con gli strumenti espressivi pittorico-plastici, il nucleo autentico dell'arte dello scrittore vicentino. Nucleo autentico non «voluto», non intenzionale, ma «divenuto», formatosi quasi preterintenzionalmente per un movimento internamente necessario della sua interiorità. Se, come scrive Massimo Schilirò a proposito de *L'eleganza è frigida*, «la lingua manifesta la propria insufficienza» (in «Svuotare lo sguardo: Goffredo Parise in Giappone», in *Ermeneutica letteraria*, XVI, 2020, p. 137), il *vedere*, il *guardare*, l'*osservare*, sono il movente dell'arte parisiense, per cui Schilirò afferma: «È questo che interessa Parise (ivi, p. 139) (corsivo mio), dopo aver citato il seguente passo dalla *Raccolta della roccia blu*: «Quando i sentimenti di giudizio della coscienza intellettuale terminano, solo allora potete vedere fino in fondo (corsivo mio). E quando vedete,

allora, come nei tempi antichi, *il cielo è cielo, la terra è terra, la montagna è montagna, i fiumi sono fiumi*» (corsivi di Schilirò). Aggiunge Schilirò: «E non rimbalza qui forse un’ analogia con la frase ‘l’erba è verde’ che ispirò la gestazione dei *Sillabari?*» (ibidem). Parise ha indotto la sua mente allo stato meditativo: «Ciò che nella mente entra dopo che è stata vuotata attraverso la meditazione, non sarà un oggetto, ma un rapporto (tra pieni e vuoti); «niente “è”, ma ogni cosa “è” in relazione con le altre» (ibidem).

«Parise stabilisce, seppure involontariamente, una concordanza tra lo stile artistico del Giappone e quello di de Pisis per tornare inevitabilmente a Comisso [...]. Al termine del ‘pellegrinaggio estetico’ [...] matura una piena simbiosi con la propria opera, toccata soltanto in maniera inconsapevole ne *Il ragazzo morto* e ne *La grande vacanza*, raggiungendo, in totale armonia con la realtà delle idee, la sublime sintesi dell’ arte, la ‘proporzione interna’, la ‘verità essenziale’ della sua nuda voce» (p. 97).

E andiamo, in definitiva a *L’odore del sangue*, dove «la forte tensione tra Eros e Thanatos», costituendo un inedito *fil rouge* con *Gioventù che muore* [di Comisso], conferma «l’ odore dell’ origine, della gioventù, della passione, della vita, che realizza l’ estremo sensoriale dell’ amore della vita in un crescendo di nostalgia»: «Il disordine della vita lo attraversa; lui ne coglie l’ essenza e il mistero» (p. 105).

Anche in quest’ ambito, come in quello dell’ Oriente, si compie quell’ «incompiuto» che deborda dal compimento esistenziale dell’ ordine, del matrimonio, del consumismo, passaggi per i quali Parise era pure transitato nella fase «centrale» della sua arte, ma di cui aveva sperimentato il limite. Ed era tornato all’ origine, all’ essenza del poetico nella sua nudità inspiegabile, e rappresentabile nello sguardo plastico della *Mademoiselle Pogany* dove, mentre rimane l’ interrogativo circa la prevalenza delle «cose» sulle «idee», la realizzazione dell’ immagine dà una risposta intuitivamente illuminante, ovvero quel «Niente dello Zen»: «Niente, non era niente di niente, eppure tutto conteneva assolutamente il segreto e l’ essenza del pensiero filosofico Zen», come Giacomo Carlesso cita da *L’ eleganza è frigida*, nel riuscitissimo *Abbecedario*, tratto da testi parigiani, che conclude un libro davvero innovativo sul terreno ermeneutico.

Cecilia Spaziani

Maria Luisa Doglio

Maestri. Un alfabeto di civiltà

Roma

Edizioni di Storia e Letteratura

2021

ISBN 978-88-9359-570-4

Professoressa emerita, già ordinaria di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, Maria Luisa Doglio è autrice di *Maestri. Un alfabeto di civiltà*.

Pubblicato nel 2021 con le Edizioni di Storia e Letteratura, la scrittura del volume si colloca, come chiarito nell'incipit della Premessa, «nei lunghi e difficili mesi di pandemia, [...] nella solitudine della casa immersa in un silenzio insolito rotto dall'urlo delle sirene delle ambulanze» (p. VII). In un tempo dunque «sospeso» (*ibidem*), tra paura e incertezza – come molti di noi hanno avuto modo di sperimentare – Doglio ripercorre il suo passato, ripensando ai maestri che hanno avuto un ruolo nella costruzione del suo panorama letterario e che, come scrive, «hanno più inciso sulla mia formazione» (*ibidem*).

Allontanandosi per un momento dai suoi illustri studi sul Seicento, l'autrice raccoglie dunque quattordici saggi pubblicati nell'ultimo quindicennio, dedicati ad alcuni dei maestri che, con modalità e tempi differenti, hanno maggiormente inciso sulla determinazione della sua formazione culturale: in un momento storico caratterizzato dall'incertezza per le sorti del futuro e dalla necessità di rilettura delle priorità personali, Doglio guarda al suo passato come ancora per affrontare il presente e, con un'operazione al contempo personale e collettiva, offre a sé stessa e ai lettori dei punti fermi, modellatori della scena letteraria italiana del secondo Novecento. Posti in ordine alfabetico, senza priorità alcuna perché tutti a loro modo decisivi, l'autrice lascia al lettore la possibilità di muoversi liberamente tra i «maestri»: in tal senso è possibile seguire, così, una strada lineare, dal primo all'ultimo scritto secondo la loro collocazione fortuita per cognome o, invece, scegliendo di approfondirne solo alcuni, in uno sviluppo del discorso più personale. Doglio propone dunque una lettura profondamente filtrata dalle sue esperienze di discente e studiosa che però riesce a innalzare, con una scrittura limpida e sicura, a conoscenza collettiva di quattordici intellettuali, docenti e scrittori di cui racconta l'impegno critico, gli orientamenti culturali, i progetti e le scelte professionali, l'impegno sociale e il valore nell'attualità.

I quattordici protagonisti del volume – in prevalenza critici letterari e filologi – sono accomunati dall'aver, ognuno a proprio modo, trasmesso letteratura, illustri studiosi che, attraverso corsi universitari e di perfezionamento, seminari e scuole di alta cultura hanno insegnato quanto lo «studio della letteratura» sia sempre «educazione alla libertà» (p. VIII).

A rendere l'unità del volume Doglio segnala nella Premessa quattordici parole, *fil rouge* tra le esperienze, seppur uniche, di ciascun «maestro»: dunque «ricerca», costante e sistematica; «passione» per la letteratura – con la consapevolezza del suo ruolo nei confronti della società – ma anche per l'insegnamento, guidata da un senso di responsabilità verso gli studenti; «attenzione», poi, «alla tradizione e al nuovo che avanza, al presente in rapporto al passato e in funzione del futuro» (p. IX); «impegno», inoltre, nella trasmissione del sapere, attraverso la promozione della cultura all'interno di convegni, congressi, mostre e pubblicazioni; «coerenza» tra la teoria e la pratica; «rigore» nell'educazione dei giovani studiosi, dall'esperienza delle lezioni frontali alla redazione delle tesi di laurea, sino al rigore negli esercizi di scrittura. A questo primo insieme di parole, l'autrice fa seguire le successive che, con le precedenti, caratterizzano le esperienze dei protagonisti del volume, quasi in una sorta di manifesto collettivo. In tal senso i «maestri» sono

presentati quali rappresentanti del senso di «responsabilità», dunque di onestà intellettuale nei confronti dei delicati processi di istruzione e valutazione, di «rispetto» delle regole e del prossimo – con particolare attenzione alle realtà scolastiche («scuola») – con la consapevolezza della loro centralità nei processi di formazione degli individui e, ancora, di «servizio» nei confronti dell’ambiente universitario e comunitario. Nella realizzazione dei percorsi di ognuno, Doglio rintraccia ancora una spiccata tendenza, indispensabile, al «dialogo» – come confronto costruttivo anche di fronte a eventuali contrasti di natura teorica – e alla «comprensione», da intendersi, spiega la studiosa, come un atto di fiducia e vicinanza nei confronti delle nuove generazioni. Chiudono l’attraversamento due parole tanto complesse quanto profonde, «apertura» e «umanità»: la prima sinonimo di curiosità intellettuale verso mondi culturali ancora inesplorati, mentre la seconda, infine, «come coscienza della dignità di uomini e donne», affiancata ai concetti di tolleranza, pazienza, gentilezza, umiltà, oggi più che mai necessari.

Dopo la Premessa e una breve Nota bibliografica, come anticipato, si avvicinano i saggi in ordine alfabetico. Al primo saggio dedicato a Franco Bolgiani – guida per «vedere e guardare “più in là”», scrive Doglio citando Montale – segue quello per Vittore Branca, tra le numerose esperienze condirettore con Carlo Levi e Ranuccio Bianchi Bandinelli del quotidiano «La Nazione del popolo», responsabile con Pietro Calamandrei della direzione letteraria della rivista «Il Ponte», docente di Letteratura italiana in diverse università italiane che, con i suoi decennali studi sull’Umanesimo veneziano, su Alfieri, Boccaccio, Montale e Poliziano, ha profondamente indirizzato e riletto «gli studi umanistici e della cultura italiana», di cui egli è stato «senza dubbio tra i massimi protagonisti» (p. 21). Unica «maestra» tra i «maestri», Vera Comoli, architetta e storica dell’architettura, docente di Storia dell’Urbanistica e negli anni, tra i numerosi incarichi, Direttrice del Dipartimento Casa-Città e Preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Fondatrice della scuola di Storia dell’urbanistica e della città, ella è ricordata da Doglio con un discorso di Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare* (1951), nel quale il filosofo tedesco ripensa i concetti di ‘costruire’ e ‘abitare’ chiarendo quanto questi rappresentino, per lui, «una caratteristica di fondo dell’essere umano» (p. 23). Allo stesso modo Doglio coglie negli studi di Vera Comoli una spiccata sensibilità nei confronti del passato e delle forme architettoniche. Segue poi il saggio per Franco Croce di cui l’autrice ricorda, insieme ai percorsi di ricerca e alle pubblicazioni, la viva passione nei confronti della storia e della politica, da cui la costante tendenza a «storicizzare» (p. 32) che ha rappresentato, indissolubile nel tempo, la sua «esigenza primaria» (p. 35). Primo maestro di Doglio è però Giovanni Getto, caro all’autrice per essere stato il relatore della sua tesi di laurea sulle lettere di Fulvio Testi, come ricorda in apertura del saggio a lui dedicato. Di Getto viene ripercorso l’iter di studi e ricerche, a partire dall’esperienza dantesca, avviata alla Normale di Pisa e poi proseguita altrove negli anni; di lui si raccontano i lavori sulla letteratura religiosa e le riflessioni anticrociane sulla non-storicità delle lettere, fermamente convinto, al contrario, di quanto la storia letteraria sia invece «storia di una civiltà delle lettere» (p. 41), di quanto ogni opera abbia la facoltà di legarsi e influenzare gli esperimenti successivi: storia letteraria come vita intellettuale dunque, «civile di uomini diversissimi per cultura, fede, ideologie» (*ibidem*) secondo l’idea che vede gli scrittori e le scrittrici incidere non solo sul piano strettamente letterario, ma anche su quello socio-politico e morale. Al 2015 risale poi il saggio di Doglio dedicato, come chiarito in apertura, al volume *Studi in onore di Enrico Ghidetti* nel quale amici, colleghi e allievi si avvicinano nel racconto e nel ricordo dello studioso e della sua opera critica, dalla direzione della «Rassegna della Letteratura Italiana», agli «Studi Danteschi», sino alla sua attività di docente e di conferenziere. Seguono poi i saggi dedicati a Renzo Negri – di cui si ripercorrono gli studi danteschi e sette-ottocenteschi –, a Ettore Paratore – anticonformista geniale, «studioso [...] dallo sguardo a trecentosessanta gradi che si spinge sempre fuori nei territori più lontani» (p. 89), capace di rileggere, attraverso la letteratura, le stortezze del presente –, a Giovanni Ponte e a Ezio Raimondi, «lettore *passionato*» (p. 105) di Torquato Tasso del quale è stato capace di cogliere «la

vitalità e la modernità» (p. 119). Chiudono il volume *Maestri. Un alfabeto di civiltà* i quattro saggi per Gianvito Resta – anch'egli studioso tassiano –, per Edoardo Sanguineti – di cui Doglio ricorda i «consigli [...] preziosi» (p. 135) e il «grande stile» (p. 139) di scrittura – e ancora quello dedicato a Giorgio Varanini e al suo iniziale interesse verso la filologia e la letteratura religiosa, come provano l'edizione critica dei *Cantari religiosi senesi del Trecento* (1965) e quella commentata delle *Rime sacre* del senese Neri Pagliaresi. Ultime, infine, le pagine su Claudio Varese, nelle quali l'autrice del volume recupera la precedente riflessione sulle miscellanee in onore degli studiosi e del loro ruolo ormai ufficialmente riconosciuto nel campo degli scritti saggistici, spaziando dai suoi studi alle passioni, dagli interventi in ambito cinematografico a quelli più canonicamente letterari. In anni vaghi e confusi come quelli attuali, tra l'incerto futuro e il difficile presente, il volume di Maria Luisa Doglio conferma quanto la letteratura, nella sua accezione più ampia e inclusiva, abbia la capacità, spesso dimenticata, di ergersi al servizio della società: «sicuro, secreto e fido porto», cantava Ariosto, «dove, fuor di gran pelago, due stelle, le più chiare del cielo e le più belle, dopo una lunga e cieca via m'han scôrto».

Chiara Portesine

Riccardo Donati

Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici

Macerata

Quodlibet

2022

ISBN 9788822908018

Il discorso di Riccardo Donati prende avvio dalla nozione di immaginario come sistema «nato per proiezione» e costituitosi entro «un universo spettrale», formalizzata da Edgar Morin nello *Spirito del tempo* (1962). Il paradigma fantasmatico serve a evocare, in lucidissima seduta spiritica, quell'apparato di «ossessioni personali e comunitarie» proiettate dalla macchina cinematografica sul telone bianco del nostro Novecento (p. 7). Il critico diventa, così, proiezionista di una teoria in movimento: quella delle contaminazioni tra cinema e letteratura – o meglio, come recita il sottotitolo, delle loro «incarnazioni» effettuali. I film, per Donati, sono fattori attivi di un contagio che si esercita tra corporeità immateriali: gli attori-segno (il vampiro, Marilyn Monroe, Charlot) e il corpo letterario dei testi. L'epidemia cinematica si trasmette attraverso due 'varianti' sincroniche: un'influenza di ordine stilistico-formale e un'infezione che agisce sul piano prettamente tematico. Nel primo caso, si assiste soprattutto all'acquisizione di una tecnica (il montaggio) destinata a divenire la «figura retorica» più dirompente del Novecento. I quattro capitoli del libro di Donati sono attraversati dall'urgenza implicita di individuare un grande vocabolario di traduzione dal cinematografico al letterario. Ma che cosa caratterizza concretamente uno 'stile filmico'? E di quali espedienti formali può servirsi la letteratura per replicarne le strutture costitutive? A tratti, suggerisce Donati, è la sintassi a «emulare i movimenti della macchina» da presa (p. 23), con un'ipotesi che arriva a piegarsi «snodandosi in spirali paratattiche» per imitare sovrapposizioni e moltiplicazioni della scena di partenza (p. 36). Per inseguire verbalmente la sagoma scattante di Charlot, ad esempio, la poesia deve «giocare sul conflitto tra metro e sintassi, sui perturbamenti dell'ordine logico, le figure di posizione, le inarcature, le variazioni dei timbri sillabici» (p. 71), in un mimetismo che, provando ad acciuffare i fantasmi disciplinari, inventa una nuova solidità dinamica della scrittura.

Di fronte al proprio campionario di esempi, Donati si comporta, alternativamente, come un raffinato esegeta di testi e come un provocatore socratico di figure-chiave, in uno *zapping* produttivo tra microanalisi locale e prospettiva aerea della teoresi. Per usare una metafora mediale, potremmo dire che Donati si muove tra i due estremi del 'macro' fotografico e del drone, tentando di sottoporre a una verifica incrociata i risultati delle rispettive perlustrazioni.

Ci si potrebbe domandare, intanto, quali siano i criteri di selezione adottati per censire gli scrittori da far posare di fronte all'obiettivo-mirino della critica. Donati opta, in primo luogo, per una genealogia di autori accomunati dall'aver «fatto un uso poetico dell'emozione mediale cinematografica» (p. 8), ossia un'appropriazione della specificità filmica che non sia esclusivamente cerebrale ma di ordine «intuitivo» e «spirituale». Per Donati, il cinema è un fenomeno di incantamento visuale che costringe anche i poeti più militanti a mettere da parte le polemiche saggistiche sull'industria cinematografica per guardare al cinema come a una fabbrica (più burtoniana che fordista) di archetipi.

Dal repertorio dei possibili mitologemi occidentali, Donati isolerà poi il vampiro, la diva e il clown per motivi, al contempo, quantitativi e qualitativi. Statisticamente, si tratta dei prototipi diegetici più frequentati dai letterati, per ragioni legate alla storia letteraria e alle mode generazionali – le stesse che implicheranno, in due casi, l'assimilazione unanime tra archetipo e «personificazione»

nominale (diva = Marilyn Monroe; clown = Charlot). A questa conturbante triade, Donati assegna tre distinte «tipologie culturali» (il romanzesco, il tragico e il comico), nonché tre forme di «latenza» psichica: «onirica» per il vampiro, «erotico-luttuosa» per la *silhouette* funestamente desiderabile di Marilyn e «sociale» per la frattura tra massa e saltimbanco emarginato (p. 10). Quell'«ecfrasi del corpo cinematografico» annunciata nel primo capitolo si trasforma, così, in un'autopsia categoriale, la dissezione di tre anatomie figurali (il «corpo vampirizzato», il «corpo fatale» di Marilyn e il «corpo in fuga» di Charlot).

I capitoli centrali ospiteranno un'indagine monografica sui rispettivi 'eroi' di questo travaso cine-narrativo, sempre più lontani dall'assomigliare a semplici personaggi (tondi o piatti, bidimensionali o espansi) ma vicini, piuttosto, a «nuclei simbolici» irradianti (p. 10). La prima sezione si concentra prevalentemente sulla ricezione di *Vampyr* di Carl Theodor Dreyer (1932), destinato ad attirare l'attenzione ecfrastico-paranoide di diversi scrittori. *Vampyr* funziona come *pattern* letterario perché è in grado di combinare alcuni requisiti fissi del genere fantastico con le «più sottili inquietudini della soggettività moderna» (p. 14). Per questo effetto di anacronistica prossimità, la scena più citata dagli scrittori è quella in cui «il protagonista vive un'esperienza di sdoppiamento, o triplicazione, onirico-metafisica» (p. 14). Del resto, la proiezione moltiplicativa della coscienza rappresentava una costante delle riflessioni novecentesche sulla frammentazione dell'identità. Il terzo *Doppelgänger* fabbricato da Dreyer, però, è un io-morto, un «terzo sé lungo disteso all'interno di una bara» (*ibidem*). Questo cadavere squisitamente vivo assiste in presa diretta al rituale della propria sepoltura, in un recupero del *topos* ottocentesco del 'sepolto vivo' trattato, però, con tutte le ambiguità e le inquietudini della sensibilità moderna. La finestrella della bara si trasfigura, così, in uno spioncino aperto sul reale e sulla «condizione di claustrofobico spossamento» esperita dall'uomo contemporaneo (p. 17). La paura non è soltanto e tanto quella di finire sotto terra da vivi, ma di vivere un'esistenza *da morti*, spettralmente alienante.

Persino i due nemici più amorevolmente 'congiunti' del secondo Novecento italiano, Zanzotto e Sanguineti, si mettono a bottega da Dreyer, seppure da barricate ideologiche opposte. Per Zanzotto (autentico protagonista, nonché spettro più vivacemente infestante del libro di Donati), il centro di questa intertestualità vampiresca è occupato dall'«esistenzialismo a fondo tragico» di Dreyer (p. 18). All'interno di *Vocativo*, i versi di *Impossibilità della parola* vengono introdotti da una reminiscenza della sequenza di *Vampyr*, che consente al poeta di «affrontare poeticamente il trauma di un lutto mai elaborato» (p. 19). In un gioco di specchi e di bobine rovesciate, Sanguineti viene calamitato, invece, dal versante tecnico-registico di *Vampyr*. Nel cap. XXXIX del *Giuoco dell'Oca*, il film di Dreyer opera come un canovaccio tipografico, in cui la pagina corrisponde allo «spazio circoscritto dalla finestrella della bara» e la casella diventa un «dispositivo di *cadrage*, di *framing*» (p. 34). Anche per Sanguineti, tuttavia, il fattore-Dreyer agisce come pretesto esorcistico per «inscenare lo strappo, la ferita, la lacerazione identitaria di una soggettività [...] presa al laccio di una fortissima, esibita *libido videndi*» (p. 40). Nel recinto ritualistico di un lutto, Zanzotto e Sanguineti si incontrano, dunque, per celebrare lo stesso sabba lustrale di vampiri.

Il secondo capitolo indaga la cronistoria di certo «petrarchismo divistico» che, nel corso di tutto il Novecento, «ha fatto di alcune *star* hollywoodiane altrettante Laure da celebrare» (p. 43). Questa mitografia del cine-femminile porterà a una descrizione inedita del corpo della donna, smembrato in una serie di «primi piani ipersignificanti» (p. 44) (le gambe-Dietrich, il viso-Garbo). La riattivazione di certi stilemi trecenteschi è favorita dal ripristino di una «distanza incommensurabile» tra il poeta-innamorato e l'oggetto ologrammatico del desiderio: l'attrice-Laura è, simultaneamente, trascendente e vulnerabilissima, un essere-per-la-morte «cinedivizzato». Il film si tramuta, così, nel *Canzoniere* «in vita e in morte» di un corpo che è già, e sempre, un immaginario ferito (p. 45). Ancora una volta, la pellicola finisce per somigliare inquietantemente al sudario. A poeti come Luzi, Pasolini e Sanguineti, Marilyn interessa soprattutto come una «figura sacrificale assoluta» e la loro preferenza viene accordata, coerentemente, alla scena del suicidio,

gestita perlopiù come un *tableau* medializzato, un'allegoria filmica della condizione universale. A ri-mediare l'evento traumatico sarà, per Luzi e Pasolini, il ritratto fotografico, come se si rendesse necessaria un'ulteriore negoziazione per elaborare il lutto di un'immagine. Nell'esempio sanguinetiano, invece, la figura di Marilyn viene spogliata di qualsiasi abito vittimario, conservando soltanto il suo nudo valore di «mitologema epocale» (p. 58). Nel *Giuoco*, lo sguardo romanzesco su Marilyn, rifrangendosi in una casa degli specchi intermediali (dal film di Cukor alla *Piscina* di Valerio Adami), non mostra alcuna pietà per la «sorellina» pasoliniana. Il corpo della diva è un corpo espropriato, la conseguenza di una «somatica storica» che non lascia spazio al lieto fine del martirio (p. 59).

Di mitologema in mitologema, Donati arriverà ad affrontare, infine, il clown-Charlot, che disvela un'imprevista «ricchezza di esiti» tipologici. Alla comicità connaturata al *physique du rôle* si accompagna il lato dickensiano dello Charlot-vagabondo. Il personaggio di Chaplin riesce a riassumere nella propria fisicità-sintomo «le urgenze del corpo e i roveli dell'interiorità», muovendosi scompostamente «sullo scivoloso crinale tra denuncia e commozione, tra risata e pianto» (p. 69). Al pari dei propri colleghi simbolici, Charlot si guadagna le attenzioni incrociate di intellettuali diversissimi ma, a differenza di Marilyn (diva di tutti i Media), Chaplin incarna *à la Benjamin* «un genio spettacolare *specificamente* cinematografico, inscindibile dal supporto su cui agisce» (p. 70). L'acrobata emoziona soprattutto perché è portatore di una visceralità tutta visuale e cinetica.

I poeti contemporanei di Chaplin (Saba e Govoni) si concentrano sulla sua «maschera solitaria» e «crepuscolare», facendo combaciare la figura del clown-pitocco con quella dell'artista espulso dalla società dei 'sani'. Più politicizzato sarà, invece, il profilo tratteggiato da alcuni poeti nati nei primi decenni del Novecento, che insisteranno sul suo statuto proletario di umiliato e offeso. Per poeti *engagés* come Fortini e Sanguineti, il clown si preciserà in uno Charlot brechtiano «pre o proto-rivoluzionario» (p. 86), un ingranaggio spersonalizzato della «follia dell'organizzazione taylorista-fordista» (p. 84). L'inchiesta ideologica promossa parallelamente da Pasolini, Fortini e Sanguineti, tuttavia, non comporterà alcuna ricaduta in sede poetica. Varcata la soglia della versificazione, Charlot perderà la propria tridimensionalità 'civica' per ritornare un'«ossessione personale», come avverrà, ad esempio, nel *Motivo di Charlot* di Pasolini (p. 87), in cui l'uomo con la bombetta diviene il collettore di istanze marcatamente autoriali, tra la «narcisistica proiezione» del sensualismo dei «“selvaggi” fanciulli di borgata» e la connotazione straccionesca che «incarna l'ebbra, sacra, vitale e insieme mortifera energia del popolo» (p. 89).

L'ultima delle 'cinquanta sfumature di Charlot' su cui si focalizza Donati riguarda, infine, l'«effetto arguzia», la circostanza boccacciana in cui il clown «si fa beffe della morte» (p. 98) nel *Sarlòt e Jijeto*, scritto da Zanzotto in occasione della morte di Chaplin. Attraverso il *medium* dialettale, la fine della vita individuale dell'attore-regista viene messa in relazione con il «tramonto della civiltà contadina veneta» (p. 98). L'«aldelà de ciaro mort e morta celuloide» è lo schermo su cui rimbalzano spezzoni di memorie, private o collettive ma comunque perdute. La sala cinematografica somiglia a una grotta platonica tecnologizzata, benché le ombre proiettate sulle pareti siano sagome di cose morte, che soltanto l'immaginazione dello spettatore-Zanzotto riesce ancora a sognare in movimento, stringendo «in un sol nodo vita, morte, cinema e ancestrale ciclicità paesana» (p. 101). La regressione all'utero (dell'infanzia e del paesello) segna, però, l'istante più dinamico e 'costruttivo' della morte, in cui il clown riconquista la propria felice performatività comica. Nel momento in cui fine e inizio tornano a coincidere, «se non vinta, la *paròna morte* è perlomeno buggerata» (p. 108).

Il capitolo sul clown (e, segnatamente, il paragrafo su *Sarlòt Jijeto*) non sono collocati in sede conclusiva sulla base di un arbitrario allineamento giustappositivo. Lo Charlot di Zanzotto prefigura il gran finale di questa storia letteraria, che consegna al lettore una stupefatta definizione ancipite di cinema: da un lato, bestia capitalistica, un «rito figlio dell'ingorda modernità americana che divora

l'anima di chi vi partecipa», e, dall'altro, una «favolosa macchina di visioni capace di rendere limpido lo sguardo» di qualsiasi spettatore leggente (p. 112). Per Donati, ogni film costruisce un territorio centrifugo-centripeto in cui lo sprofondamento nel sé e la perdita nell'alterità rappresentano due movimenti antagonisti ma sotterraneamente consorziati. Il cinema permette al poeta di sognare (finalmente) un'«evasione dal recinto dell'io» (p. 22). Il soggetto si trasforma così in una «soggettiva libera indiretta» (p. 22) e la cinepresa protegge il poeta dalla tentazione di specchiarsi narcisisticamente nella propria autoreferenzialità. Il telo su cui si proiettano le immagini è un fiume opaco, che riflette fantasmi e non volti.

Per concludere, il cinema è, per Donati, figura di morte o, meglio, transfert di «occorrenze tragiche» (p. 21): lutti, rimozioni, ferite che la letteratura riesce a suturare grazie al filo invisibile dei cinèmi. Gli inserti filmici si attivano quando bisogna «esorcizzare il demone tanatofilo tramite l'esercizio della parola» (p. 27). Nelle riscritture letterarie di *Vampyr*, annota Donati con una potenza lirica del linguaggio piuttosto rara nell'attuale saggistica accademica, «c'è il morso vampiresco di una fabbrica dell'immaginario che eterna esseri-per-la-morte, rinnovando la maledizione di una modernità raggelata, terminale e necroscopica, quando non francamente necrofila» (pp. 40-41). Lo sguardo che proviene dal retro della pellicola-bara è capace di convertire la morte in «fantasia mortuaria» (p. 33). Insomma, l'«ecfrasi del corpo cinematografico» su cui si apriva il primo capitolo è la descrizione del corpo morto del reale, un attimo prima e un attimo dopo che venga sepolto (vivo, vivissimo) nelle pieghe immortal(abil)i della storia letteraria.

Daniel Raffini

Gabriele Gimmelli

Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema

Macerata

Quodlibet

2021

ISBN 978-88-229-0611-3

Gianni Celati è uno degli scrittori più interessanti della letteratura italiana a cavallo tra Novecento e Duemila. Uno scrittore atipico, «insofferente alle etichette» (p. 7), come giustamente lo definisce Gimmelli. La sua letteratura si confronta con varie arti e discipline, come l'antropologia, la sociologia, le arti visuali, la fotografia, il teatro, la cultura pop, per citare solo le contaminazioni più evidenti e più fruttuose. L'opera di Celati, allo stesso tempo, propone una costante riflessione poetica intorno a temi cruciali, quali ad esempio la letteratura come fantasticazione, la liberazione dei codici espressivi, la rappresentazione della realtà e le apparenze, scavando a fondo nelle mutazioni che hanno interessato la società italiana. La pubblicazione del Meridiano nel 2016, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, dovrebbe averlo ormai assegnato alla schiera dei classici contemporanei, tuttavia (o forse proprio per questo) la sua opera offre ancora molti spunti di approfondimento per gli studiosi. Da uno di questi spunti nasce il libro di Gabriele Gimmelli – *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* – che parte dalla constatazione dell'importanza del rapporto tra Celati e le arti visive, oggetto di molti studi e nel 2018 al centro del convegno *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, tenutosi all'Università di Strasburgo. Nel rapporto con il cinema Gimmelli individua un filo conduttore che unisce l'intera traiettoria artistica di Celati, allineandosi a quella parte della critica celatiana che negli ultimi anni ha sottolineato i fattori di continuità nell'opera dello scrittore, al di là delle svolte poetiche ed espressive che pure sono presenti nel suo percorso: si pensi in particolare a quella degli anni Ottanta, che Calvino ha definito come «un rovesciamento dall'interno all'esterno». La passione per il cinema si rispecchia nell'esperienza letteraria e le dà forma, rendendo possibile una lettura in parallelo dell'opera letteraria e di quella cinematografica di Celati.

Il primo capitolo – *Il corpo comico del testo* – indaga il cinema inteso come modello linguistico e stilistico della prima scrittura celatiana. Tale derivazione si concretizza, in particolare, nella ricerca di uno stile di scrittura che ricalchi la gestualità del cinema comico muto. Gimmelli evidenzia il rapporto con le *slapstick comedies*, con il fumetto e il teatro nomadico. Il capitolo analizza alcuni lavori poco noti di Celati: il copione *La farsa dei tre clandestini*, che riprende scene dei film dei fratelli Marx, e gli iconotesti *Il chiodo in testa* e *La bottega dei mimi*, realizzati in collaborazione con il fotografo Carlo Gajani. Nel cinema muto e nell'esperienza dei mimi Celati trova inoltre dei riferimenti utili per le sue riflessioni sul comico.

Il secondo capitolo – *Qualcosa su Alice* – ruota attorno alla contestazione a Bologna nel 1977 e al personaggio di *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll. In quell'anno Celati scrive, insieme agli studenti del DAMS, il volume *Alice disambientata*. L'episodio dimostra un interessante tentativo da parte dello scrittore di coniugare la componente fantastica della scrittura all'impegno civile. Gimmelli riporta alla luce alcuni materiali filmici girati in Sicilia, che costituiscono un tentativo poi non andato in porto per la realizzazione di una pellicola su Alice. Nel capitolo troviamo, infine, un'analisi del documentario di Mili Romano *Il rumore del tempo*, tratto da materiali girati da Celati in occasione del Convegno Nazionale contro la Repressione di Bologna. Il capitolo terzo – *L'arte della sceneggiatura* – ripercorre l'attività di sceneggiatore di Celati e la sua collaborazione con Alberto Sironi. Sono oggetto di studio quattro sceneggiature celatiane: un

soggetto poliziesco, una sceneggiatura tratta dal libro *Il grido della civetta* di Patricia Highsmith, una dedicata alla vita di Fausto Coppi e un'ultima derivata dalla novella *L'isola in mezzo all'Atlantico* dello stesso Celati. Delle quattro, solo quella su Coppi sarà utilizzata in parte da Sironi per una miniserie televisiva del 1995. Anche se questi film non furono mai realizzati, Gimmelli nota come la scrittura celatiana degli anni Ottanta, quella della svolta stilistica, sia debitrice alla grammatica cinematografica.

A partire dal quarto capitolo Gimmelli analizza i film di Celati regista, soffermandosi più dettagliatamente su *Strada provinciale delle anime* (1991) e *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003). Oltre ad un'attenta lettura dei film in relazione alla poetica e alla scrittura letteraria celatiana, i capitoli offrono un importante percorso di scavo nelle carte del Fondo Celati della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, attraverso il quale Gimmelli ci restituisce i percorsi genetici che portarono ai film, in un continuo confronto tra le intenzioni iniziali dello scrittore e le modifiche apportate al momento di dover metter mano alla realizzazione effettiva dei film. Lo studio scava in questo modo nella tensione che si viene a creare tra scrittura letteraria e realizzazione cinematografica.

Il libro di Gimmelli si nutre di varie fonti, dalla bibliografia critica sull'autore alle testimonianze di collaboratori, e compie un intenso lavoro di ricerca nell'archivio dello scrittore, dal quale emergono interviste, lettere, film inediti, materiali preparatori delle opere. Il percorso proposto da Gimmelli esplora una produzione poco conosciuta e in alcuni casi inedita di Celati e riesce a coniugare abilmente gli strumenti del critico cinematografico, dello studioso di letteratura e del filologo, restituendoci per la prima volta un'immagine nitida della profondità del rapporto tra Gianni Celati e il cinema, finora solo intuibile per frammenti sparsi.

Alessio Paiano

Simone Giorgino

Carta poetica del Sud. Poesia italiana contemporanea e spazio meridiano

Neviano

Musicaos Editore

2022

ISBN 9791280202345

Il volume di Simone Giorgino, *Carta poetica del Sud. Poesia italiana contemporanea e spazio meridiano* (Musicaos Editore, 2022), propone una mappatura delle più significative esperienze poetiche contemporanee sviluppatesi nell'Italia meridionale. Esso è composto da un saggio introduttivo a cui fa seguito una antologia di testi di autori nati fra il 1900 e il 1950. In *Linea meridionale e canone ministeriale* l'autore riflette sul mancato riconoscimento di alcuni dei più importanti scrittori contemporanei del Sud nell'ambito del contestato DM 211/10 (ai tempi della ministra Gelmini), rimodulato in parte da una successiva nota del MIUR (23 dicembre 2019): il principio di discrezionalità qui stabilito, secondo il critico, ridurrebbe difatti lo studio di questi autori a una «folkloristica riserva da far visitare» alle «scolaresche più consapevoli o attratte dall'esotico» (p. 10).

Giorgino analizza la condizione di estraneità del Sud letterario a partire dal Risorgimento, constatando la mancanza di un'industria editoriale competitiva e di centri di aggregazione intellettuale influenti a livello nazionale. Anche Ferroni, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio* (Mondadori, 2013, p. 40, citato da Giorgino, pp. 11-12), evidenzia la sparuta presenza di realtà significative al sud di Roma: esse si limitano al carcere di Turi, luogo di detenzione di Gramsci, la casa editrice Laterza a Bari, la Catania di De Roberto e Brancati, infine la Napoli di Croce, Di Giacomo, Serao, Bernari, Gatto, Viviani e De Filippo. Nel dopoguerra gli scrittori meridionali che non emigrarono al Nord cercarono di creare un solco significativo nei territori di provenienza: spiccano in tal senso le riviste «L'Albero» (1949-1966) di Girolamo Comi e «L'esperienza poetica» (1954-1956) di Vittorio Bodini, la cui attività si ispira al *Discorso sulla poesia* del 1953 di Quasimodo, in cui auspicava proprio l'allestimento di una «carta poetica del Sud». Eppure, Giorgino rileva come nonostante i mutamenti socioeconomici intercorsi dagli anni Settanta a oggi abbiano portato a una proliferazione dei fenomeni letterari al Sud, ciò non è bastato a favorire una «completa annessione» (p. 13) della letteratura lì prodotta alla restante parte del Paese. Il successo di uno scrittore, infatti, è giocoforza determinato dall'approdo a una casa editrice di grande distribuzione (quasi tutte concentrate nell'area centro-settentrionale), dalla partecipazione a dibattiti letterari più influenti e dall'apporto critico che si sviluppa nelle università, spesso diffidenti quando si tratta di autori che appaiono relegati all'ambito locale. Proprio in mancanza di un discorso puntuale sulla specificità letteraria del Meridione si è assistito, già negli anni Cinquanta, a una «progressiva emarginazione» (p. 14) di intellettuali e scrittori del calibro di De Sanctis, Verga e Croce, a cui ha fatto seguito lo sbiadimento di importanti poeti come Quasimodo, Gatto e Sinisgalli: collocati quasi esclusivamente nell'orbita dell'ermetismo, la loro pregnanza si affievolisce se si sottovalutano le istanze civili presenti nelle loro opere, decisamente più affini ai dibattiti e alle correnti sorte dal Dopoguerra in avanti. Proprio l'appiattimento critico sorto attorno a questi autori rende meglio l'idea della quasi totale esclusione dei poeti meridionali nelle stagioni successive: per Donato Valli ciò è dovuto al mancato riconoscimento di un campo alternativo alle poetiche istituzionali, per cui «occorre, insomma, conoscere più ampiamente e approfonditamente il loro modo di essere, le loro credenze, le loro istituzioni, i testi della loro tradizione popolare e colta, la loro silenziosa diversità rispetto a una cultura esterna che li sovrasta in tutto e che per questo li

incoraggia ad una imitazione tutta intellettualistica, senza anima e senza luce» (Valli, *Sulla specificità della poesia meridionale*, citato da Giorgino, p. 16).

Nel capitolo successivo *Letteratura Ortsgebunden e spazio meridiano* l'autore si rifà per questo al recente approccio critico della geografia letteraria per sondare in profondità non tanto il paesaggio fisico ma culturale che caratterizza le scritture del Sud: tenendo ben presenti le varianti diacroniche che definiscono ogni fase storica, si viene così a configurare una «duplice dimensione del paesaggio, interiore ed esteriore, psicologica e fisica» che «si può tradurre in genoma esponenziale comune, in orizzonte antropologico e culturale condiviso» (p. 21).

In *Meridione e meridionalismi* Giorgino passa a isolarne i caratteri comuni più evidenti: il primo è la sostanziale 'grecità' di queste scritture, riscontrabile in strategie stilistiche peculiari, ad esempio «nella continua sovrapposizione del sensibile con l'intelligibile», «nell'equazione identitaria, sempre instabile e metamorfica, soggetto=territorio», oppure nella «predilezione per la mitopoiesi» che figura «un eterno presente astorico» (p. 23). Altra componente ben radicata nell'immaginario meridionale è l'ibridazione delle culture straniere dominanti che si sono susseguite nel corso dei secoli, la cui traccia più evidente è l'«amara consuetudine alla subalternità» (p. 24). Il dibattito sulla questione meridionale avviato da Pasquale Villari dopo l'Unità (e proseguito nel lavoro intellettuale e politico di Fortunato, Gramsci, Salvemini e Dorso) si riversa infatti nel lavoro di scrittori come Carlo Levi, autore di *Cristo si è fermato a Eboli* (1945): non è un caso che a tali istanze di rinnovamento seguirà l'istituzione della Cassa del Mezzogiorno (1950), determinando negli anni Sessanta il più basso divario mai registrato tra Nord e Sud. In quest'ottica, per quanto riguarda le narrazioni sul Sud, è solo negli anni Novanta che si assiste a un decisivo cambio di paradigma: in *Pensiero meridiano* (1997) di Franco Cassano, il Meridione non va considerato un «non-ancora-Nord», ma «un'alternativa possibile al modello di sviluppo occidentale, per esempio antepoendo i valori della lentezza e del dialogo interculturale alla competitività 'veloce' dell'«*homo currens*» e alla paura del diverso» (p. 28). Per far questo, sottolinea Giorgino, vanno messe in discussione tutte le rappresentazioni stereotipate associate ai vari Sud del mondo, tra cui una certa narrazione edenica del territorio a fini turistici o la reiterazione del *topos* della criminalità organizzata esplosa negli anni Duemila.

Di particolare interesse il capitolo *La pesca e la melograna*, la cui metafora nel titolo esplicita il policentrismo insito nelle scritture del Sud. Per delineare i confini della cartografia da lui proposta, chiarisce Giorgino, la questione anagrafica non è sufficiente (basti pensare al precedente caso di Levi, che ne rimarrebbe escluso): si tratta piuttosto di riunire autori che hanno fatto del Meridione il «sostrato socio-antropologico di riferimento e la fondamentale fonte d'ispirazione della loro scrittura legata-al-luogo» (p. 30). Di qui l'autore del saggio può stilare un primo elenco di *genii loci*: a partire dal già menzionato Quasimodo, la narrazione poetica della Sicilia è parte fondante anche dell'opera di Lucio Piccolo, Jolanda Insana e Goliarda Sapienza, così come avviene per la Lucania di Sinisgalli e di Scotellaro, la Ciociaria di De Libero, senza dimenticare il «bradisismo flegreo» (p. 32) di Michele Sovente, il Cilento di Gatto e il Salento di Bodini. Poeti, questi, dalle biografie assolutamente eterogenee e dal diverso temperamento: scegliendo per sé un destino di stanzialità o nomadismo all'interno della Penisola, di isolamento o di dialogo con i gruppi letterari della propria zona di residenza, questi poeti sono comunque accomunati dalla ricerca di «un'interazione fra la loro identità culturale, e la loro idea di poesia, con le tendenze considerate più fertili e influenti [...] creando così un inedito e a volte sconcertante amalgama, un progetto di scrittura disponibile a contaminazioni, assimilazioni e interferenze con le tradizioni, le esperienze e le correnti letterarie più o meno lontane» (p. 34).

Il capitolo *Isole e arcipelaghi* scandisce lo sviluppo storiografico delle tematiche in esame: a partire dall'esperienza verista e dal panteismo lirico di D'Annunzio (con la *Figlia di Iorio*), a cui fa seguito il «vibrante panteismo antroposofico» (p. 35) di Comi e Moscardelli, solo una volta approdati negli anni Trenta si può parlare, per la poesia meridionale, di una «nuova consapevolezza» (ivi). La sua

prima fase ‘mitica’, che l’autore coglie dal testo introduttivo di Gianfranco Contini a *Vidi le muse* (1943) di Sinisgalli, è contrassegnata da opere di alto spessore: tra queste si citano *Acqua e terre* (1930), *Oboe sommerso* (1932) ed *Erato e Apollion* (1936) di Quasimodo (curatore nel 1940 anche dell’antologia *Lirici greci*), *Isola* (1932) di Gatto, e ancora *18 poesie* (1936) e *Campi Elisi* (1939) di Sinisgalli, *Solstizio* (1934) ed *Eclisse* (1940) di De Libero. È sempre Quasimodo, con la poesia *Lamento per il Sud* (1947), l’apripista della seconda fase ‘civile’ della poesia meridionale, caratterizzata da una «progressiva cristallizzazione del paesaggio del Sud da spazio rarefatto, immobile e onirico, a drammatico teatro dei conflitti e delle inquietudini contemporanee» (p. 37). Si tratta, secondo Giorgino, di una nuova «zona franca della contemporaneità letteraria» (*ibidem*), figurata dallo stesso poeta siciliano nel celebre *Discorso sulla poesia* (1953). Gli anni Cinquanta segnano dunque la massima fioritura dell’esperienza poetica del Sud, determinata non solo dall’alto spessore delle opere prodotte, ma anche da una più convinta partecipazione nel dibattito letterario nazionale: basti pensare a «L’esperienza poetica», rivista diretta da Vittorio Bodini, e a «Galleria», nella Caltanissetta di Leonardo Sciascia, che contribuirono a stimolare una più «intensa partecipazione degli intellettuali alla vita civile e culturale del Paese» e una «maggiore intraprendenza editoriale dei poeti meridionali» (p. 40).

Un decisivo cambio di passo si registra progressivamente dal 1956, data dei fatti d’Ungheria, «nel contesto generale più generale di una sensibile diminuzione dello slancio progressista degli intellettuali» (p. 47). Disimpegno, evidenzia Giorgino, che si fa proprio anche degli scrittori del Sud, attraverso cui si delinea un «nuovo cronotopo meridionale» (*ibidem*) sancito dall’affermarsi del modello consumistico e del capitalismo industriale. In questo contesto si sviluppa, da parte di autori quali Albino Pierro, Pietro Gatti e Nicola G. De Donno, la scelta estetica e ideologica del dialetto, «testimonianza viva di un’eredità culturale e di un patrimonio collettivo da difendere e da opporre a una lingua letteraria e a una cultura nazionali percepite come omologanti e standardizzate» (p. 48). Ma è dopo gli anni Sessanta, a seguito di una sostanziale riconferma del cronotopo meridionale fin qui delineato (vanno in questa direzione le opere di Gatto, Franco Costabile e Bartolo Cattafi), che emergono le «prime attestazioni d’insofferenza e disillusione di quello stesso paradigma» (p. 51). A cogliere con efficacia i cambiamenti irreversibili del territorio meridionale sono, secondo Giorgino, autori come Sinisgalli e Bodini: il primo comprende l’impossibilità di proseguire la narrazione idillica del territorio, facendo emergere piuttosto il lato oscuro di quelle comunità, caratterizzate da un ottuso immobilismo sociale e morale. D’altro canto, Bodini, nelle ultime opere *Metamor* (1967) e *Metamor II* (non terminata a causa della sua prematura scomparsa), pare interrogarsi direttamente sull’«inefficacia del discorso poetico» (p. 53), anche attraverso la «grottesca denigrazione» (*ivi*) dei propri archetipi e dell’immaginario figurato nelle opere precedenti.

Se nel capitolo *Linea meridionale* Giorgino mette in luce la complessità del panorama poetico meridionale, è possibile isolare, all’interno di questo discorso alternativo sul Sud, alcune correnti che hanno goduto di maggior fortuna. La prima è la linea surrealista (in cui figurano anche Carrieri, Cacciatore e Calogero, per citare autori non apparsi fin qui), di cui è testimonianza l’antologia dei *Poeti surrealisti spagnoli* curata da Bodini e pubblicata da Einaudi nel 1963. Una direzione diversa è costituita dalla linea barocca, in cui rientrano i *Canti barocchi* di Piccolo, il «forsennato e metamorfico barocco leccese» di Bodini, quello «apocalittico, tormentato e disarmonico di Pagano» (p. 46), seguiti da *Autunnale barocco* (1977) di Ripellino e, più recentemente, da *’l mal de’ fiori* (2000) di Carmelo Bene. In *Barocco e altre rivolte* Giorgino rileva come il processo di destabilizzazione del soggetto lirico dalla seconda metà degli anni Settanta abbia portato a un’«alchemica sperimentazione linguistica» (p. 56) nelle opere del periodo. Nello stesso anno di *Autunnale barocco* di Ripellino, esce infatti *Sciarra amara* di Jolanda Insana, variegato «melting-pot linguistico» (*ibidem*) e altre sillogi dalla forte caratura teatrale (anch’essa caratteristica peculiare del barocco), come *L’amaro miele* (1982) di Gesualdo Bufalino e *Inferno minore* (1990) di Claudia

Ruggeri. Se il barocco si può considerare il «trionfo non dell'Ordine ma della Rivolta» (*ibidem*), parafrasando la *Lettera a Carmelo Bene sul barocco* di Vittorio Bodini, Giorgino può includere tra questi anche un vivace agitatore culturale come Antonio Leonardo Verri (le cui opere sono state recentemente ristampate dalla casa editrice Kurumuny) e Salvatore Toma, che in *Forse ci siamo* (1983) esprime «l'insofferenza all'omologazione borghese e alle paludi del sistema editoriale» (p. 58). Tutti casi, secondo Giorgino, in cui il barocco non si mostra come «artificio, eccentricità e virtuosismo», ma come condizione di esistenza, «una maschera che nasconde la vacuità e caducità del reale, e sembra riflettere, a livello linguistico e figurale, l'oltranza decorativa che informa le architetture dei loro luoghi d'origine» (p. 56).

A riprova del policentrismo delle scritture meridionali fin dalla loro origine, in *Bradisismi, resistenze, nuove prospettive* Giorgino isola alcuni casi emblematici della letteratura più recente: se nel caso di un autore come Michele Sovente si possono sottoscrivere le considerazioni sul plurilinguismo in ottica barocca, la sua proposta si trova a coesistere, per fare alcuni esempi, con l'opera dialettale di Nino De Vita, con il «levismo di ritorno» (p. 63) di Arminio («non sempre refrattario alle insidie del poetese», *ibidem*), e la ripresa estetizzante e mitica del Sud nei versi di Antonio Prete. Modi e stili, tra loro antitetici, che a ben vedere si stagliano in netta continuità con le scritture dei decenni precedenti, ritrovando un denominatore comune nel dialogo vivo e costante con la propria terra d'origine.

Silvia Cavalli

Stefano Giovannuzzi

Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società

Pesaro

Metauro

2021

ISBN 9788861451885

Rileggere gli anni Settanta è un'operazione complessa e se, in linea generale, ciò è vero per ogni periodo storico, lo è a maggior ragione per un decennio schiacciato verso la bidimensionalità delle etichette. I Settanta non sono solo il decennio del lungo '68 o del terrorismo, prima dell'epoca del riflusso e dell'edonismo; e non sono nemmeno «una stagione conclusa e che ha tutti i limiti di un'esperienza giovanilistica», come talvolta pare di intuire dalle testimonianze di alcuni suoi protagonisti (così Giovannuzzi nell'introduzione, p. 28). Piuttosto sono una fase di fermento dagli esiti percepibili ancora oggi: «stagione piena di contrasti che apre il tempo presente e da cui il tempo presente non può prescindere», gli anni Settanta sono troppo spesso considerati un «dopo» a causa d'un «preconcetto moralista e conservatore», quando invece «sono probabilmente un inizio», segnato da una presa di distanza nei confronti dei padri da parte dei «figli di una stagione di benessere cresciuti negli anni Sessanta», che «non si riconoscono più nella retorica marxista, per cui l'esistenza coincide con le dinamiche dell'economia» (p. 103).

Il titolo del saggio di Giovannuzzi, *Nello splendore della confusione*, allude alle difficoltà di «orientarsi [...] in un orizzonte comunicativo di massa, globale, inter- e transmediale», nel quale «cambiano la posizione e la funzione sociale della letteratura» (p. 10). Le due parti di cui si compone sono rispettivamente dedicate alla poesia e alla narrativa; lo scopo è ricercare istanze condivise in due ambiti solitamente separati nella pratica critica. Negli anni Settanta si rompe infatti il legame con la tradizione letteraria (con la lirica, da una parte; con la forma romanzo, dall'altra); viene stravolto il rapporto con la contemporaneità; i giovani faticano a prendere parola in un contesto dominato da vecchie retoriche e scuole; si assiste a un ripiegamento sull'individualità, quasi ci fosse una difficoltà a rappresentare la società. Che in narrativa non ci siano giovani esordienti fino alle soglie terminali del decennio è un dato significativo: bisogna attendere il 1979 (lo stesso anno di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il libro postmoderno di Calvino, e di *Lector in fabula* di Eco) per leggere *Boccalone* di Enrico Palandri e il 1980 per *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli; *L'Arcavacante. Storia di anarchici, lupi e ragazze* di Renato Nisticò, scritto nel 1979-80, viene pubblicato addirittura nel 2006. Il fatto è che proprio il romanzo, più di altri generi, «appare uno strumento obsoleto [...], incapace di misurarsi col presente, organico com'è con la struttura che sta saltando», scrive Giovannuzzi (p. 202). Diverso il panorama in poesia, dove si possono fare i nomi di Dario Bellezza (*Invettive e licenze* esce nel '71), Giuseppe Conte (*Il processo di comunicazione secondo Sade* nel '75), Maurizio Cucchi (*Il disperso* è del '76), Milo De Angelis (*Somiglianze* è anch'esso del '76), Gianni D'Elia (*Non per chi va* del 1980). A proposito di questi autori si può osservare che, se «gli anni Cinquanta e Sessanta erano stati dentro la realtà e la storia – ma forse si dovrebbe dire un'ideologia della realtà e della storia –», ora «la nuova poesia è espressione di una totalità e pienezza dell'essere, della presenza fisica nel mondo, della corporalità, contro la normalizzazione della realtà» (p. 111).

Il volume di Giovannuzzi si presenta come un racconto sugli anni Settanta nella prospettiva di chi, occupandosi di storia letteraria, mette in discussione la propria stessa posizione. Il punto non è risolvere la complessità di un decennio portando i suoi margini al centro, cioè pretendendo di sostituire agli autori e alle opere del canone nomi e testi che del canone sono rimasti ai confini.

Tuttavia, è necessario riflettere sul fatto che «far ricorso a oggetti e pratiche codificati: il libro, il romanzo, in altre parole i luoghi e i modelli dell'istituzione letteraria fissati da una storia secolare, e con aggiustamenti tutto sommato piuttosto marginali», potrebbe costituire un limite (p. 212). Bisognerebbe invece allargare lo sguardo a ciò che per tradizione non è considerato letteratura (materiali autoprodotti, quando rintracciabili; scritture a fumetti) e arricchire la mappa degli autori e dei testi degli anni Settanta. Ciò anche per evitare di dare di quel decennio un'immagine stereotipata come quella che dagli anni Duemila in poi traspare in romanzi e film *noir* (un titolo per tutti: *Romanzo criminale*, dalle pagine di Giancarlo De Cataldo al film di Michele Placido e alla serie di Stefano Sollima), che con una spettacolarizzazione del punto di vista univoco della criminalità e del terrorismo «riorganizzano gli anni Settanta in un'ermeneutica a bassissima intensità critica, di consumo più che *pop*» (p. 230).

«Il compito della letteratura (o dell'arte) cessa di essere quello di produrre insularmente il Bello», dice Eco in un intervento raccolto nel 1977 in *Dalla periferia dell'impero* e citato da Giovannuzzi a p. 219, «per tornare a esser [...] uno degli aspetti di quell'attività più vasta che è la *techne*, o l'*ars*, il momento di un *fare* dalle finalità più vaste, in cui il valore estetico, se ha da essere riconosciuto, si dimostra solo come la qualità di una riuscita che deve essere definita per altri parametri».

Bisognerebbe ripartire da queste considerazioni, svolte da chi ha vissuto l'esperienza della neoavanguardia ed è perciò più propenso a guardare a territori altri rispetto alla letteratura canonica, per afferrare la portata della creatività poetica e narrativa degli anni Settanta, che va dunque indagata con un marcato interesse sociologico e con un'attenzione all'«evoluzione dei generi e delle forme in relazione ai mutamenti e ai bisogni della società», perché – osserva ancora Giovannuzzi – «una relativizzazione della letteratura sull'orizzonte della storia» è l'unico modo per «comprendere la trasformazione dei modi dell'espressione artistica, e il loro rapporto con la società, o comunque con porzioni significative della società, quali sono i giovani» (pp. 219-220). Queste parole, meglio di altre, glossano il sottotitolo di *Nello splendore della confusione* e attestano quanto sia necessario modificare gli strumenti con i quali studiare la letteratura degli anni Settanta.

Marika Boffa

Rosa Giulio

Avventure di sei Personaggi

«Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee»

XXIII, 2021

ISSN 1721-3509

pp. 7-38

Nel 2021, la rivista «Sinestesie» ha celebrato i cento anni dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello con un numero speciale, curato da Rosa Giulio e intitolato *I Sei personaggi di Pirandello cento anni dopo (1921-2021)*. Si tratta di un volume molto ricco, il cui saggio di apertura, *Avventure di sei Personaggi*, affidato alla penna della curatrice, mette bene in luce le principali linee di ricerca della recente critica pirandelliana.

Diviso in sette paragrafi, il saggio di Giulio racconta la famosa opera di Pirandello, e traccia una linea che, dall'origine e dalla prima apparizione, giunge fino alla trasposizione cinematografica, concentrandosi sulle varianti osservate nelle diverse redazioni e riscritture dell'opera. Il merito di Giulio è, inoltre, quello di istituire un dialogo tra la «commedia da fare» e i romanzi, le novelle e gli scritti dell'autore siciliano, in particolare con i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, con *Il giuoco delle parti* e con *Il fu Mattia Pascal*. Interessante, a questo proposito, è quanto la studiosa afferma sul «ridere forte». L'atto della risata viene indagato nei suoi aspetti più oscuri e osservato sul viso di altri personaggi pirandelliani, come Varia Nestoroff, i cui occhi sono animati da un «riso di luce malvagio», e come Mattia Pascal, che si abbandona a una maligna risata nel tentativo di liberarsi del suo doppio Adriano Meis.

La rete di rimandi fra le varie opere di Pirandello è uno strumento operativo utile anche ad approfondire il concetto di «oltre»: «un *oltre*, che non si riesce o non si sa vedere, perché la profondità interiore, il subliminale» tende ad essere rimosso (p. 16). La studiosa mostra, infatti, l'oltre che si manifesta in Varia Nestoroff nel momento in cui il personaggio, osservandosi sullo schermo, si percepisce al «di là da sé stessa» (p. 16). Un sentimento del tutto simile a quello percepito da Delia Morello nell'atto primo di *Ciascuno a suo modo*.

Interessanti, infine, i richiami di Giulio alla versione cinematografica dei *Sei personaggi* che danno modo alla studiosa di compiere una riflessione di più ampio raggio sul rapporto tra Pirandello e il cinema. Il *medium* diviene bersaglio di una critica tanto più vasta, in quanto – come è scritto nel saggio – la polemica dell'autore «non attacca specificamente questo nuovo mezzo di espressione, ma la moderna civiltà tecnologica, che lo usa a suo modo con finalità speculative, e le mediocri rappresentazioni ancora ispirate a poetiche banalmente naturalistiche» (p. 37).

Il ritratto di Luigi Pirandello – con i suoi elementi di originalità, con i suoi punti di contatto nel mondo culturale coevo e con le influenze che nella modernità letteraria ha esercitato – risulta scomposto e ricomposto. Le pagine di Giulio, in questo senso, non si limitano a segnalare i punti salienti di un particolare momento dell'opera dello scrittore, ma abbracciano la totalità dell'esperienza pirandelliana.

Vincenzo Allegrini

Giacomo Leopardi

Disegni letterari

a cura di Franco D'Intino, Davide Pettinicchio, Lucia Abate

Macerata

Quodlibet

2021

ISBN 978-88-229-0662-5

Nel giugno 1836, quasi al termine della sua esistenza, Giacomo Leopardi scriveva a Charles Lebretton di non aver «mai fatto opere, ma soltanto saggi, pensando sempre di preludere» («je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder», p. 6). È questa una dichiarazione a prima vista sorprendente, ma niente affatto isolata. Come osserva Franco D'Intino nell'*Introduzione* al volume che qui recensiamo, già diversi anni prima – per esempio nella lettera a Giordani datata 5 gennaio 1821 – il poeta confessava infatti la «sproporzionata eccedenza» del suo inesauribile «impulso vitale e ideativo» (pp. 6-7): «Leggo e scrivo e fo tanti disegni che a voler colorire e terminare quei soli che ho, non solamente schizzati, ma delineati, fo conto che non mi basterebbero quattro vite». D'altro canto, Giacomo era solito ritrarsi come uno che «passa il tempo a disegnare» (lettera a Pietro Colletta, 16 gennaio 1829) non solo nella corrispondenza privata ma anche in testi pensati per i lettori, come per esempio la tarda *Prefazione dell'interprete* alle *Rime di Francesco Petrarca*. Uno scritto che, guarda caso, contiene pure il titolo di un'opera mai realizzata, e dunque da aggiungere virtualmente alla lista dei quasi duecento “disegni” editi per Quodlibet: il «Saggio di emendazioni critiche delle Rime del Petrarca, la materia del quale ho da più anni in serbo; e forse, in compagnia di molti altri miei disegni, anche questo se ne andrà col vento» (Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a cura di Lucio Felici, Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2010, p. 1026).

Ebbene, tali *Disegni letterari*, progettati e gettati «al vento» in un vasto arco temporale (1810-1829), sono ora per la prima volta raccolti e interamente offerti al lettore in un'edizione critica e commentata, esito di un lavoro collettivo che ha avuto come centro il Laboratorio Leopardi della Sapienza. Il primo nucleo di ricerca deriva dalla tesi magistrale di Lucia Abate; a Franco D'Intino, però, si devono l'*Introduzione* e il ricco commento (sul quale torneremo), mentre il riesame filologico, la *Nota ai testi* e due sezioni delle schede di commento (*Edizione e datazione, Il manoscritto*) sono affidate alla cura attenta e alla penna di Davide Pettinicchio.

Più da vicino, l'*Introduzione*, dopo aver definito lo *status* di “disegno” – da non confondere con quello di “abbozzo” o “argomento” né con le frammentarie “tracce” mnemoniche –, illustra i generi, i temi e le fonti delle opere tratteggiate da Leopardi. La varietà dei progetti, raggruppati dagli editori secondo criteri tipologici e formali giustificati nella *Nota ai testi*, è davvero straordinaria. Vediamone qualche esempio, a partire dalla prosa, che prevale nettamente sulla poesia. Difatti, il primissimo disegno è lo scheletro di un saggio sulla solitudine («*Dell'amore della solitudine*»); il secondo è invece un trattato letterario («*Della condizione presente delle lettere Italiane*»). Lo sguardo di Leopardi, tuttavia, si estende ben oltre la saggistica letteraria, guarda cioè all'antropologia («*Della natura primitiva*»), alla storia (diversi sono gli «Elogi» e le «Vite»), alla politica («*Argomento di un libro politico*»), all'istruzione e alla pedagogia («*Corso di letteratura ital. o lat. o greca*»; «*Corso o Lezioni di letteratura italiana per gli stranieri*»), alla linguistica e alla filologia («*Di un genere di verbi latini*»), e ancora alla filosofia («*Della natura degli uomini e delle cose. Conterrebbe la mia metafisica, o filosofia trascendente, ma intellegibile a tutti. Dovrebbe essere l'opera della mia*

vita»). Come se non bastasse, frequenti sono i titoli eruditi, i «Commenti», i «Dizionari» e le «Enciclopedie»; ma quest'ultime approderanno in una modernissima, disillusa e quasi flaubertiana «Enciclopedia o Dizionario delle cognizioni inutili e delle cose che non si sanno».

Si noti che alla base di tale progettazione teorica vi è un chiaro intento di riforma nazionale che mira a raggiungere un punto d'incontro tra antico e moderno: una riforma che negli intenti leopardiani dovrà verificarsi sul piano letterario come pure su quello – ad esso sempre correlato – morale, nonché educativo, politico e sociale. Non mancano, inoltre, sia le traduzioni (soprattutto dei greci: «Traduzione di Tucidide [...]. Pensieri di Platone») sia le prose d'invenzione: romanzesche («*Storia di una povera Monaca*», manzoniana ante litteram; «Romanzo storico sul gusto della Ciropedia»), dialogiche («Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano», «Titoli di operette morali»), epistolari («Lettere in prosa», «Lettera a un giovane del 20° secolo»), satiriche (gli oraziani «Sermoni, cioè satire, in prosa»; la sterniana «Storia di un giorno»), e infine autobiografiche (le «*Memorie della mia vita*», i «Saggi, alla Montagne», i «Colloqui [...] con me stesso»: è d'altronde quello della scrittura di sé uno dei più affascinanti e ricorrenti percorsi dell'incompiuto leopardiano).

Se più ridotto è il numero delle opere poetiche, ugualmente vario, e talvolta bizzarro, è il ventaglio delle tematiche che Giacomo intenderebbe mettere in versi. Accanto ai singolari e suggestivi «Inni agli Dei filosofici» («Natura, Necessità [...], Forze occulte ed attive della materia, Elettricità, Moto, Magnetismo, [...] Universo o Tutto») e a un raro poema didascalico «Sulle selve e foreste», troviamo così più tradizionali tragedie o drammi («Ifigenia»), visioni o sogni («Incontro di Petrarca morto, con Laura p. la prima volta»), poemetti in ottava («Angelica»), Canzoni («A Virginia», «A Bruto», «Canzone alla Speranza; alla mia cella»), e ancora «Epistole in versi» o «Carmi lirici del genere dei *Sepolcri*». Leopardi, insomma, prospetta poesie «di qualsivoglia sorta» (così è definito l'importante “disegno” «Il primo delitto, o la vergine guasta»). Epperò, la vena poetica più proficua sembra scaturire dall'elegia; lo si evince non solo e non tanto dai titoli (basti citare il disegno III, che mette a fuoco un motivo caro già al Leopardi fanciullo: «*Elegia di un innamorato in mezzo alla tempesta*»), ma anche e soprattutto dalle tematiche più ricorrenti, per le quali si rimanda all'*Introduzione*.

A ogni modo, più che riportare la lista dei titoli contenuti nei manoscritti, preme qui sottolineare le implicazioni critiche che l'edizione dei *Disegni letterari* porta con sé. Attraverso di essa, infatti, è ora possibile gettare uno sguardo ravvicinato e “da dietro le quinte” sul «nucleo pulsante del pensiero creativo» (p. 9) di un autore davvero animato da una «feconda forza “inaugurante”». Per farlo, va da sé, occorre andare di volta in volta al di qua e al di là dei singoli “disegni”, che bisognerà dunque leggere alla luce dell'intera opera di Leopardi (e dei testi, antichi e moderni, con i quali ha dialogato il recanatese). In tal senso, una bussola preziosa è fornita dalle già menzionate schede di commento. Sono veri e propri piccoli saggi – esaustivi senza essere esorbitanti – che vale la pena descrivere più nel dettaglio. Ogni scheda si articola in tre sezioni. La prima discute da vicino le tracce: *in primis* ne individua l'origine, i modelli e le fonti (dirette o di seconda mano, con citazioni dalle edizioni consultate dal poeta), e poi ne mostra la lunga durata, vale a dire le anticipazioni e i riverberi nella produzione leopardiana (dagli abbozzi, dai testi puerili o giovanili e dalla fucina privata dello *Zibaldone* sino alle uniche due «opere» pubblicate in vita dall'autore: i *Canti* e le *Operette morali*). Come anticipato, questa prima, più lunga sezione è seguita da altre due d'impronta filologica, che offrono una panoramica sulle edizioni precedenti, discutono la datazione del testo (con nuove e convincenti proposte) e descrivono minuziosamente i manoscritti.

In conclusione, si può affermare che i curatori hanno il merito, da un lato, di aver fatto ordine e chiarezza su materiali già noti eppure troppo a lungo considerati marginali; dall'altro lato, di aver ricollocato Leopardi in un orizzonte che egli stesso ha più volte riconosciuto come proprio, ma che gli interpreti moderni hanno spesso scelto di trascurare, se non di negare: l'«orizzonte romantico e moderno» (p. 9) che «trova nel non-finito la sua dimensione più profonda, oltre che la ragione della sua sorprendente attualità».

Vincenzo Spanò

Marianosa Loddo

Patografie: voci, corpi, trame

Milano-Udine

Mimesis

2020

ISBN 978-88-5756-744-0

Patografie: voci, corpi, trame di Marianosa Loddo si configura fin dalle prime pagine come uno strumento imprescindibile nel panorama italiano per riflettere non solo sulle ripercussioni del *narrative turn* in medicina, e di conseguenza sull'importanza che le storie assumono nei racconti autobiografici sulla malattia, ma soprattutto sulla comparsa della scrittura patografica, concepita dall'autrice come pratica di narrazione letteraria tipicamente postmoderna. Essa, pertanto, coincide con «un testo scritto, esteso, di natura narrativa, in cui l'autore si dilunga su una malattia che lo affligge o che interessa una persona vicina» (p. 12). Si comprende, già da questa definizione, che l'interesse rivolto dalla studiosa alle patografie risiede in prima istanza nel loro essere oggetti intrinsecamente letterari, con tutte le conseguenze che questo comporta in termini di modalità espressive ed estetiche tipiche delle scritture postmoderne, così come in merito al coinvolgimento del lettore.

Lo studio, di taglio comparatistico, presenta un *corpus* di riferimento molto vasto che esamina testi in lingua inglese, francese, tedesca e – seppur in misura minore – anche in italiano, introdotti da una serie di capitoli teorici in cui l'autrice mira a ragionare sulla terminologia di riferimento e sulla demarcazione del proprio dominio di studio. Ciò è evidente nel primo capitolo della trattazione, *Introduzione: definizione di un campo di indagine*, in cui Loddo riflette sulla presenza consolidata nella tradizione occidentale della letteratura cosiddetta “della malattia” ben prima della comparsa del termine *patografia*, ma nota nondimeno quanto le narrazioni novecentesche abbiano contribuito a «moltiplica[re] e impo[rsi] come spazio di denuncia, infrangendo l'invisibilità a cui erano state confinate le vittime» (p. 25). Il capitolo ricostruisce con precisione lo stato dell'arte della questione partendo dai primi studi statunitensi sulle patografie, tra cui il fondamentale *Reconstructing Illness* (1993) di Anne Hunsaker Hawkins la cui definizione di patografia quale “book-length narrative” e forma testuale moderna viene accolta da Loddo. Essa viene, quindi, integrata da un lato con la prospettiva di G. Thomas Couser che, in *Recovering Bodies* (1997), distingue ulteriormente tra autopatografia e biopatografia «ponendo l'accento su chi narra» (p. 29) e dall'altro con i lavori di Rita Charon che consentono di riflettere sulla dimensione interdisciplinare tra medicina e letteratura in riferimento agli strumenti della narratologia usati in contesti sanitari. Tale architettura teorica viene richiamata anche a sostegno del secondo capitolo della trattazione, *Presupposti di una narrativa testimoniale*, in cui l'autrice chiarisce quanto i testi presi in considerazione, proprio in virtù del riconoscimento del soggetto di non possedere più integrità e stabilità, siano fortemente dotati di una consapevolezza dell'atto narrativo «e della volontà di proiettarlo al di fuori della sfera ristretta dell'autoriflessione [...] verso una pratica che si vuole letteraria» (p. 55), una pratica che richiede tuttavia di adottare una postura di natura testimoniale tale da coinvolgere tanto l'autore quanto il lettore, proprio perché il malato, specifica Loddo, si tramuta in sopravvissuto e testimonia con la sua scrittura che cosa significhi convivere con il dolore.

Nel terzo capitolo, *Tra scarti e modelli: trame e generi a confronto*, la critica discute sui testi del *corpus* di riferimento misurandosi con la legittimità di erodere i confini istituiti dalle rigide tassonomie letterarie per esplorare le frontiere tra i generi, la «porosità delle pareti divisorie» (p. 83) e le singolarità di ogni patografia. Tenendo in considerazione il valore archetipico del racconto di

viaggio e di avventura che, secondo Hawkins, è riscontrabile in parte anche nelle narrazioni sulla malattia, Loddo evidenzia come esse siano debitorie non solo di alcuni elementi del modello romanzesco ma anche all'autobiografia intesa come «narrazione contigua al romanzo» (p. 93) che affonda le sue radici nella letteratura cristiana delle origini e subisce un «rovesciamento di paradigma» (p. 92) nel Settecento, quando si consolida la superiorità della dimensione interiore rispetto alla sfera pubblica. Nonostante ciò, l'autrice ribadisce che un discrimine determinante, con il quale si confrontano le scritture della malattia, sia da tenere inevitabilmente presente: in un'autobiografia non è possibile ritrovare né la morte dell'eroe, né il controllo onnisciente del narratore romanzesco sulle vicende narrate, mentre la scrittura patografica si definisce essenzialmente come «form[a] artistic[a] in cui la catastrofe si materializza» (p. 100). È interessante notare che le innegabili implicazioni autobiografiche presenti nelle scritture sulla malattia vengono investigate anche attraverso i lasciti di alcune esperienze di origine religiosa, come i resoconti di conversione che segnano un «prima e un dopo fortemente contrastanti» (p. 121); le patografie, sottolinea Loddo, non sono estranee a motivi e situazioni presenti nella Bibbia, come quello della caduta, della cacciata o del martirio, i quali spesso si legano a ciò che Hawkins definisce *il mito della rinascita*, evidente soprattutto nelle narrazioni dell'AIDS, dove però, venendo meno la certezza di un compenso ultraterreno, si esaurisce di conseguenza anche la «finalità edificante» (p. 124) della narrazione. Anzi, è proprio la narrazione stessa a configurarsi «come l'unica salvezza verso cui tendere quando i referti medici non ne forniscono» (p. 125), come è evidente nel capolavoro di Hervé Guibert *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, in cui il libro e la scrittura diventano l'unico mezzo per non farsi fagocitare dalla malattia.

Il quarto capitolo, *Declinazioni dell'io narrante*, abbandona la veste propriamente teorica per entrare nel corpo vivo di quei testi in cui «è la prima persona che si fa carico del racconto» (p. 147). In questo percorso un'attenzione particolare viene riservata a *Mars* (1977) dello scrittore zurighese Fritz Zorn, tradotto in italiano nel 1978 con il titolo *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, a cui si attribuisce il merito di essere stato tra i primi a manifestarsi come narratore malato che considera il cancro, paradossalmente, come un accadimento capace di scuotere l'autore dall'infelicità della sua vita borghese e ad affrontare direttamente la morte con un grido di collera che lo porta a «inneggia[re] alla rivolta dei derelitti» (p. 158). La sua operazione risulta sovversiva secondo Loddo proprio perché offre pubblicamente il resoconto delle motivazioni che lo hanno condotto alla morte e rifiuta di annullare la sua voce. I narratori successivi si confronteranno con il modello proposto da Zorn sia nell'uso di metafore belliche, quelle metafore che venivano deprecate da Susan Sontag nel saggio del 1978 *Malattia come metafora* – saggio che secondo Loddo invece di estirpare le metafore patologiche ha contribuito a diffonderle ancora di più – sia nella volontà di trasgredire il «silenzio del tabù» (p. 167) attraverso una scrittura che rifiuta ogni traccia di sentimentalismo, oppure se ne allontaneranno radicalmente, come nel caso di *Autobiography of a Face* (1994) di Lucy Grealy in cui l'autrice fa aderire il racconto della sua malattia alla colloquialità della scrittura diaristica.

L'ultimo capitolo, *Silenzi e omissioni: il non detto della patografia*, si concentra sulla condizione del «non detto sul piano testuale» (p. 222), riflettendo sulle critiche rivolte alle scritture patografiche tra cui principalmente quella dell'indifferenza degli autori e delle autrici nei confronti di ciò che non ha contatti con l'esperienza individuale della malattia. Pur essendo consapevole che il carattere principale di tali scritture sia la selettività dell'esperienza narrata, e non l'aspirazione alla totalità riconducibile invece al genere autobiografico, risulta nondimeno interessante – specifica Loddo – seguire le tracce del «coinvolgimento nelle 'cose del mondo' di cui alcune patografie danno prova» (p. 223). Una serie di significativi esempi di quanto detto vengono individuati dalla studiosa all'interno del vasto corpus di riferimento, tra cui spiccano i *Diktate über Sterben und Tod* (1984) di Peter Noll, in cui è presente un forte senso di partecipazione nei confronti di ciò che accade nel mondo, come la corsa agli armamenti tra Russia e Stati Uniti, o i riferimenti alla storia

della Repubblica Democratica Tedesca presenti nella narrazione di *Leibhaftig* di Christa Wolf, dove una storia biografica di malattia si intreccia con l'impegno politico, fino a giungere a una suggestiva identificazione tra il corpo malato della protagonista e il disfacimento della Germania divisa. Tra le «narrazioni che non puntano ad esaltare l'io» (p. 229) un posto di rilievo dovrebbe essere attribuito, secondo l'autrice, all'opera poco conosciuta di Gusti Da Pozzo dal titolo *Il mestiere di morire*, che racconta l'esperienza di degenza in sanatorio non eliminando al contempo il contesto sociale e politico dell'Italia degli anni '50. D'altro canto, Loddo è molto precisa nell'individuare una tendenza specifica dominante nelle narrazioni patografiche, che coincide in sostanza con una individualistica e paradossale «distanza che gli autori frappongono tra sé e coloro che sono affetti dalla stessa condizione» (p. 229). Ciò collima con un desiderio di distanziamento che ha una sua ragion d'essere nell'angoscia di individuare nell'altro da sé quello che si rifiuta di avere, come si può scorgere nelle narrazioni sull'AIDS, tra le quali Loddo mette in risalto *L'intruso* (1993) di Brett Shapiro che narra la malattia del compagno Giovanni Forti e il loro rifiuto di frequentare altre persone colpite dall'epidemia, a differenza invece di quanto accade nei lavori di Hervé Guibert, dove il riferimento alla cerchia di amici è ricorrente e facilmente individuabile. Il capitolo continua con una analisi accurata, supportata da numerosi esempi, su «come gli autori si rapportano a quello che loro stessi percepiscono come un genere» (p. 235) per giungere alla conclusione che una parte considerevole di narratori malati «propende per il minimalismo stilistico» (p. 244), mantenendosi distanti da «melodrammaticità e sentimentalismo» (p. 247). Tali autori, però, sfruttano talvolta «il valore dell'eccesso» (*ibidem*) per parlare di ciò che potrebbe essere considerato somma trasgressione, come l'accostamento tra corpo malato ed erotismo, presente nell'opera di Da Pozzo che – sottolinea Loddo – non perde occasione per esaltare la sua femminilità, o il rapporto di coppia nonostante la presenza della malattia, come in *L'usage de la photo* (2005) di Marc Marie e Annie Ernaux o in *La vie sauve* (2006) di Lydie Violet e Marie Desplechin, o ancora il proposito «esasperato ed estremizzato» (p. 254) di Hervé Guibert di esibire narcisisticamente la malattia dai primi scritti giovanili fino alla pellicola uscita postuma nel 1992, *La pudeur ou l'impudeur*. Il capitolo si conclude con una riflessione intelligente sui vuoti narrativi nelle patografie e su quanto, molto spesso per una ragione precisa, non viene incluso nel contenuto, così come – in ultima istanza – sulle strategie utilizzate «per sopperire al placarsi della parola del narratore quando la sua morte prende corpo» (p. 263), strategie che si concretizzano in aggiunte sulle soglie del testo, integrazioni o prefazioni composte da altri su specifica richiesta dell'autore a scopo difensivo, come se – precisa Loddo – la parola autoriale del narratore malato fosse vulnerabile e necessitasse di una garanzia ulteriore, il che è riscontrabile, tra i tanti esempi proposti, nelle prefazioni composte da Cesare Zavattini per Gusti Da Pozzo e da Rossana Rossanda per Brett Shapiro. Oltre a illustrare un panorama fitto di voci narranti e ricostruire i tratti distintivi delle scritture sulla malattia, il lavoro di Mariarosa Loddo ha il merito di avanzare una riflessione aperta nel solco degli studi sulle intersezioni tra la letteratura e gli altri saperi, un campo di indagine fecondo e in continua ridefinizione, a cui viene dedicato un'intera sezione nella recente opera collettiva *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria* (Pearson, 2021), curata da Stefania Sini e Franca Sinopoli, dove la stessa Loddo è autrice del capitolo *Narrazioni tra medicina e letteratura* in cui vengono ulteriormente esaminati i presupposti teorici e le acquisizioni critiche che sorreggono la trattazione del volume appena illustrato.

Sara Gregori

Federica Massia

Il fogliame americano. Whitman e la nascita del verso libero

Modena

Mucchi Editore

2021

ISBN 978-88-7000-879-1

Di svuotamento e liberazione dai *constraints*, ma anche di ambigui e inediti accostamenti metrici si discute nel lavoro originale di Federica Massia. Ed è nel panorama letterario italiano di fine secolo che la condizione del rinnovamento prende vigore in una continua ricerca di radici primigenie, influenze e modelli da cui mantenere le distanze o sulle cui orme poggiare il passo, ancora incerto, sì, ma preparatorio all'«Avvenire» (p. 186). Si spende immediatamente una citazione dal saggio per restituire un'idea che è alla base della trasformazione avvenuta tra XIX e XX secolo; tanto più significativa se si pensa ad alcuni versi del poeta americano Walt Whitman quando rivolge messaggi agli «orators, singers, musicians» che verranno, in attesa di una definizione postuma della parola: «expecting the main things from you» recita la chiusa finale di *Poets to Come*, quasi ad affidare una lezione ancora verificabile. Mossi da un simile spirito i poeti italiani si avvicinavano al rinnovamento tracciando un percorso di emancipazione dalla tradizione classica tutt'altro che agile, che avrebbe poi dato con il Futurismo gli esiti che conosciamo. Se il passaggio tra Otto e Novecento è spesso liquidato nei testi scolastici con la formula della crisi, vera, purtuttavia generica e semplicistica, vale la pena dedicare a questo snodo maggiori cure, avvalorando, come Massia, lo sforzo dei poeti di trovare nuove soluzioni alla consunzione delle forme metriche, ormai inadatte ad esprimere concetti e temi moderni. Muovendosi entro le guide di capisaldi nello studio del verso libero – Alberto Bertoni, Paolo Giovannetti, ma anche Antonio Pietropaoli, per dire solo dei più sfruttati nelle analisi metrico-stilistiche qui condotte –, l'autrice incrocia e mette a contatto la sperimentazione sul verso, nata dal magistero carducciano, con le influenze, per così dire, esogene, che da oltreoceano raggiunsero l'arretrata scena italiana attraverso le traduzioni di *Leaves of Grass* di Walt Whitman.

Ad indicare nel poeta civile americano un modello esemplare era stato Gian Pietro Lucini, sia divulgandone l'opera – sono molti i punti segnalati in cui Lucini cita liberamente da Whitman in *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero*, o addirittura dà prova di conoscere l'edizione uscita a Boston nel 1882, così come lo studio di Bazalgette pubblicato sul «Mercure de France» (p. 220) — sia nella prassi, utilizzando versi difficilmente riconducibili a forme metriche tradizionali. Nella sua opera teorica del 1908 l'autore lariano definisce verso libero una «lunga parola poetica» (p. 222), per aggiungere, in *Antidannunziana*, anche l'aggettivo «logica»; le parole di Lucini valgono per delineare una sintesi delle innovazioni assunte da Whitman: il verso prosastico di inedita lunghezza che assume la cadenza salmodiante dei versetti biblici e la struttura logico-semantiche che lo informa. Pur accordando alla raccolta poetica americana queste importanti novità, la critica ne ha restituito letture diversissime tra loro: tra i primi a comprenderne il portato Pasquale Jannaccone, che nel 1898 dava alle stampe un saggio dedicato a *Foglie d'erba*, e in particolare all'evoluzione delle forme metriche, dove riconosce che la dissoluzione del metro canonico lasciava spazio a nuovi procedimenti volti al mantenimento di regolarità strutturale e scansione ritmica, distinguendo, poi, «poemi a ritmo certo e rima», «poemi a disegno ritmico netto», «poemi a ritmo vago» (pp. 65-66). Il saggio di Jannaccone resta ancora oggi un saldo strumento di interpretazione dei versi su modello whitmaniano, come lo ha inteso Giovannetti nella sua analisi dedicata alla

poesia contemporanea *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea* (p. 62).

Ordinato in sequenza cronologica, il percorso di ricostruzione storiografica accompagna il lettore nella storia del verso libero vista secondo la prospettiva della ricezione del poeta americano in Italia. Così, in cinque capitoli Massia costruisce una struttura in cui si passa dal dato minimo ad una più estesa veduta: dopo aver mostrato trasformazioni metriche, ritmiche e retoriche, a fine lettura, con uno sguardo d'insieme, l'autrice dichiara di poter collocare Whitman in quell'ampia «costellazione del nuovo» (p. 440) che nel passaggio tra XIX e XX secolo giocò un ruolo fondamentale per la costituzione di paradigmi teorici rivoluzionari.

Seguendo la direzione intrapresa dall'autrice si vedrà che non omogenea fu la reazione degli autori all'apparire del verso libero di *Leaves of Grass*: il fantasma della metrica – e della tradizione – circola nella *fin de siècle* e accompagna il lettore nel discorso sulla creazione del nuovo verso. Se gli «pseudoversi» (p. 92) di Turati dimostrano la prudenza dei precursori, l'entusiastica accoglienza di D'Annunzio in opposizione al diniego pascoliano dimostra ancora una volta la condizione di fluido crocevia da attraversare al volgere del secolo quando, in ogni caso, la forma tradizionale tiranneggia: sono ancora i versi ibridi, graduati, mediati e traditi che restituiscono la simmetria sulla pagina.

Nelle pagine dedicate ai singoli poeti gli accertamenti sul testo riguardano non solo le scelte metriche, ma anche figure di suono – la «rima psichica» (p. 66) è impiegata dal poeta pescarese nella serie che chiude il ciclo delle *Laudi, Canti della guerra latina*, con alta frequenza –; inoltre l'uso di figure retoriche della ripetizione assume un valore strutturale, di cui si legge un esempio chiaro nell'incipit di *All'America in armi*, come pure nei ritornelli e nelle insistite anafore diffuse nei testi luciniani. A lasciar intuire nuove disposizioni ritmiche sarà stato certamente l'orecchio dei nuovi poeti italiani, ma l'autrice invita giustamente a riflettere anche sulla novità visiva creata dal verso lungo sulla pagina, il quale rivela un possibile contatto tra prosa e poesia: «a mio avviso, è giunto il tempo di rovesciar dalle fondamenta le barriere di forma tra prosa e poesia» (p. 72) scriveva Whitman applicando lo stesso principio alla sua sintassi, paratattica e costruita, secondo Cambon, «orizzontalmente, per via di aggiunte, ripetizioni e controbilanciamenti» (p. 67).

L'attenzione focalizzata sugli approfondimenti stilistici ha come obiettivo quello di restituire il possibile grado di assimilazione dei versi americani, la funzione-Whitman, se si vuole; a questo intento si affianca inevitabilmente il discorso teorico sulla ricezione di Whitman in Italia: «questioni preliminari» (p. 20), le intitola Massia, come a dire che nessuna comprensione del lavoro sarebbe possibile senza prima chiarire le origini della tradizione americana in Italia. Portato tra le riviste francesi, l'autore era noto oltralpe vent'anni prima che in Italia, eppure, secondo la studiosa, la fortuna italiana «si sviluppa su binari che restano almeno in parte autonomi da quelli francesi» (p. 22), come si evince anche dalle datazioni dei testi di Turati e Colosi (p. 108). Se la scoperta in Francia risale all'articolo di Louis Étienne del 1861, in Italia è Enrico Nencioni ad aver adottato il giusto sguardo critico nei confronti della poesia americana nel 1876, seguito poi, nel 1887 e 1890, dalla pubblicazione delle prime raccolte di traduzioni ad opera di Luigi Gamberale, autore anche della prima traduzione integrale universale nel 1907. In questa prima fase la fortuna di Whitman è anche legata al clima politico, mentre sarà il 1908 a confermarsi anno decisivo per la nascita di una nuova concezione dell'autore, prima con Lucini, poi grazie all'articolo *Walt Whitman* di Papini: se con Gamberale le poesie americane si mostravano attraverso il filtro dell'universalismo mazziniano, ora Papini accetta *Leaves of Grass* senza sottoporlo al vaglio critico, bensì usando le poesie come strumento «conforme e funzionale all'assimilazione di quelle filosofie della vita e della forza che andavano affermandosi in Europa» (p. 52). Già all'altezza del 1909 si era affermata una nuova visione della raccolta poetica – lo mostrano i commenti sulla nuova metrica nati dall'*Enquête Internationale sur le Vers Libre* – che agisce come modello sui futuristi, Buzzi e il giovane Cavacchioli, mentre viene accostata alla poesia di Jahier per somiglianze e rapporti di

vicinanza, senza dire poi della ripresa con variazione dei versi di *Songs of Myself* nel *colophon* dei *Canti Orfici*.

La ricezione di Whitman e la fortuna del verso libero in Italia sono per molti versi legate, ma l'incontro con la sua poesia ha generato nuove suggestioni anche in chi, come Pascoli, ne rifiutava la forma. L'ampiezza del verso, di misura irregolare, modellato sul pensiero logico e su ritmi salmodianti, primitivi, segna una frattura con l'impiego di forme chiuse tradizionali, e segna anche uno spartiacque tra poesia lirica e poesia dal tono civile. Con *Leaves of Grass* il verso si apre alla guerra, alla riflessione dal respiro lungo su temi quotidiani, al progresso; per reagire alle forme della vecchia Europa la linea antilirica trovava in Whitman un modello «preservativo» e «antidoto» (p. 37) allo stesso tempo.

Gian Paolo Renello

Sara Moccia,

Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari

Padova

CLEUP

2020

ISBN 978-8854952430

Che il sonetto continui a godere di una straordinaria fortuna in Italia anche in epoca contemporanea è testimoniato non soltanto dall'abbondante produzione che caratterizza autori diversissimi fra loro per percorsi artistici e poetici (da Valduga a Bàino, da Frasca all'ultimo, notevole, *Sonetti del mese di quarzo*, di Aldo Nove, tanto per citare qualche nome) ma anche dalla produzione scientifica e critica che non cessa di interrogare e indagare la forma metrica più antica e resistente della nostra poesia, con studi che vanno, per restare all'ultimo decennio, da Raffaella Scarpa a Fabio Magro e Arnaldo Soldani cui si aggiungono i numerosi saggi e articoli apparsi qua e là sulle riviste che si occupano di metrica e letteratura.

In questo panorama va a collocarsi *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, di Sara Moccia, dedicato a quella particolare forma di sonetto che si articola generalmente, ma non esclusivamente, su due sole rime e che, curiosamente, è stata censita finora solo da Leandro Biadene, nel suo per certi aspetti ancora valido *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, del 1889. Biadene, vagliando e catalogando le tipologie formali a lui note, aveva già osservato come il sonetto fosse sì una forma per certi aspetti polimorfa e 'instabile', ma riconoscibile. Sara Moccia riprende l'idea di questa tensione fra stabilità e instabilità della forma metrica sulla scorta anche delle osservazioni che Aldo Menichetti avanza in un suo importante saggio, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, comparso nel 1975 su «Strumenti Critici» e ripubblicato poi nel 2006 nella raccolta di *Saggi metrici* da lui curata. Dal lavoro di Menichetti l'autrice recupera anche due altri non meno importanti concetti, ovvero quello di «unificatore», definito dallo studioso come quel fattore certamente retorico ma anche formale che accentua il collegamento fra fronte e sirma del sonetto, e quello di «divaricatore» che, evidentemente, agisce in direzione opposta al primo.

Lo studio di Menichetti serve a Moccia per impostare in parte, nel capitolo introduttivo del libro, non solo la definizione e le particolarità del genere metrico in questione, nonché del *corpus* di riferimento, ma, soprattutto, i criteri di analisi e le macrocategorie che strutturano il *corpus* stesso. Fra queste vanno annoverate le due divisioni maggiori, ovvero i sonetti continui semplici, quelli cioè «che hanno come vincolo esclusivamente l'obbligo delle due rime» (p. 18), trattate nel cap. I e quelli composti invece su due o più parole-rima, affrontate nel cap. II. L'idea generale che sottosta alla categorizzazione proposta da Moccia per entrambe le categorie è di utilizzare otto elementi che possono avere come funzione quella di «compattare» o «disperdere» a vari livelli la forma del sonetto continuo, attribuendo un punteggio di 1 (presenza di elementi unificatori) o 0 (assenza) per ognuno di essi. Gli elementi di valutazione sono nell'ordine: schema; rime; rapporto fonico fra le rime; inerzia ritmica; legami sintattici; ridondanza lessicale, semantica o marcata continuità tematica; unificatori generici; associatività.

Su queste classificazioni sarà bene soffermarci perché da esse deriva in sostanza la lettura, l'analisi e la classificazione dei sonetti continui, ripartiti fra quelli con «monostrofismo forte», quando prevalga la tendenza unificante e quelli «continui-discontinui» – ma la dicitura mi pare un poco arzigogolata – qualora fosse più marcata una tendenza divaricante. L'autrice naturalmente riconosce che vi possano essere casi limite, là dove il punteggio si situi esattamente a metà e questi

richiederanno un'ulteriore analisi. Ciò perché in effetti una ripartizione binaria appare eccessivamente dicotomica in presenza di elementi che possono agevolmente trovarsi su un fronte o sull'altro a seconda delle prospettive di lettura del testo, per cui un elemento unificante o divaricante può addirittura non apparire tale in altri contesti interpretativi e, come d'altronde riconosce la stessa autrice, richiederebbe forse di introdurre una maggior granularità nella classificazione della continuità dei sonetti.

Un esempio ci si offre già quando vengono presi in esame gli schemi. Certo è evidente che uno schema tutto a rime alternate, o addirittura su una sola rima, presenti un massimo grado di continuità rispetto ad un sonetto in cui la fronte faccia perno su una rima e la sirma sull'altra; più problematica risulta la contrapposizione fra un sonetto del tipo ABBA ABBA ABA BAB in cui la marca di continuità è assegnata perché «la variazione, minima, non è introdotta a ridosso del sestetto» (p. 22) nel senso che essa interviene solo nel terzo verso della sirma, ripetendo i primi due lo schema iniziale delle quartine, mentre un sonetto come ABAB ABAB BAB ABA, in cui la variazione pur verificandosi poco dopo l'inizio del sestetto, e precisamente nel secondo verso, mantiene comunque una certa continuità fra fronte e sirma, seppure in grado minore perché su una sola rima. Oppure nel caso di un sonetto come *Una ricca rocca e forte manto* di Cino da Pistoia (ABBAABBA BAB ABA) in cui è vero che fra fronte e sirma c'è uno stacco, ma rimane una continuità data dal gruppo BA iniziale del sestetto che riprende lo stesso gruppo della parte finale della quartina precedente. Si tratterà insomma di utilizzare parametri più elaborati in grado di rendere conto anche di tali differenze.

Vi è poi, a proposito di schemi, un errore direi concettuale. L'autrice parla infatti di 2^{14} ovvero di 16.384 *schemi* possibili per i sonetti (*ibidem*). Questo numero corrisponde in realtà a quello dei sonetti effettivamente realizzabili una volta stabilito che si articolino su due rime e che a ogni verso si possa assegnare una qualsiasi di esse. Gli schemi invece sono la metà del numero indicato, ovvero 2^{13} e questo perché, per convenzione, nessun sonetto può cominciare con una rima B; in altre parole date due rime A, B il primo verso di una qualsiasi forma metrica è sempre, nello schema, una rima A. Si può sintetizzare tale convenzione applicando una regola del tipo $B = A \leftrightarrow p(v) = 1$ per ogni insieme di rime {A,B}, dove $p(v)$ indica la posizione del verso. Un errore, dicevo, concettuale: una cosa sono gli schemi possibili, altra cosa le realizzazioni degli schemi che possono essere, ovviamente, di un ordine di grandezza largamente superiore. La lezione in tal senso la diede nel 1960 Raymond Queneau con *Cent mille milliards de poèmes*. Egli preparò dieci sonetti, tutti basati su un unico schema metrico ABAB ABAB CCD EED; utilizzando come regola che ogni verso di un sonetto potesse essere utilizzato in uno qualsiasi degli altri sonetti purché nella stessa posizione. Queneau, che, non a caso, faceva parte dell'OULIPO, ottenne in tal modo a livello combinatorio 10^{14} sonetti. Analogamente, ad esempio, un sonetto continuo alternato, pur avendo due realizzazioni possibili (secondo che cominci con la rima A o con la rima B) ha un solo schema e precisamente AB ripetuto sette volte.

Altro concetto problematico è quello legato al criterio chiamato di associatività, che l'autrice riprende dall'algebra. Secondo quanto scrive a p. 25, questa corrisponde a un processo «fortemente in conflitto con la norma argomentativa del sonetto, per cui invertendo nella lettura l'ordine dei versi “il risultato” (ossia il senso) “non cambia”». Il concetto viene poi ripreso, ma in forma più sintetica, a p. 191. L'autrice, nel definire tale proprietà, si richiama di nuovo a un'osservazione di Menichetti il quale, nello studio sopra citato, osservava che a differenza della canzone, dove la posizione delle stanze non è necessariamente fissata e, anzi, non di rado si riscontrano inversioni e spostamenti fra queste nei manoscritti, ciò non avviene per il sonetto dove la continuità tematica genera una «direzione irreversibile» per cui sarebbe inimmaginabile a livello di contenuto un'inversione fra sestina e ottava.

Il punto in questo caso è terminologico perché in algebra l'associatività è tutt'altra cosa. Tale proprietà stabilisce che in una addizione con più di due addendi si possono sostituire alcuni termini

con la loro somma, mentre in una moltiplicazione con più di due fattori è possibile associare alcuni termini sostituendoli con il loro prodotto. Per fare un esempio, la somma $4 + 3 + 5$ è identica a $4 + 8$, in quanto il secondo addendo corrisponde alla somma dei due addendi della prima addizione; allo stesso modo $4 \times 3 \times 5$ è equivalente a 4×15 ; qui il secondo fattore dell'ultima moltiplicazione corrisponde al prodotto degli ultimi due della prima.

Dunque non di associatività si tratta, poiché sono coinvolte la mobilità o la dislocazione, come dice l'autrice, di versi di cui l'inversione eventuale di intere partizioni (sestine) costituisce un caso specifico. Poiché ciò che si intende sottolineare è dunque l'invarianza a livello semantico del testo in corrispondenza a una dislocazione dei versi, mi pare più corretto utilizzare, per restare in ambito algebrico, il concetto di proprietà commutativa, laddove la dislocazione di un singolo verso in una qualsiasi altra posizione nel sonetto corrisponderà a un'applicazione ripetuta di detta proprietà. Contestualmente, sarebbe però anche il caso di provare ad avanzare un'ipotesi su quando e perché essa sia applicabile nei sonetti continui. Dall'analisi dell'Appendice IV, che corrisponde alla tabella degli Unificatori (pp. 191-194) si rileva facilmente che la proprietà commutativa (chiamiamola così d'ora in avanti) si applica in grado differente a pochi testi (ne ho contati 16 su un insieme di 119) su uno dei quali vale la pena fare qualche osservazione. Mi riferisco al sonetto *Acrosonetizzazione* di Edoardo Sanguineti qui antologizzato a p. 106. Effettivamente, leggendolo, appare chiaro che ogni verso del testo può essere spostato in qualsiasi altra posizione senza che il senso generale subisca alterazioni degne di nota. Ma dislocando i versi in maniera arbitraria si rischia di alterare un altro ordine più interno a esso, dato dall'acrostico 'nascosto' nel testo, il quale solo restituisce il nome di Adriano Spatola. Ne consegue che in realtà dislocabili o permutabili fra loro saranno solo i versi in cui non muta il suono corrispondente nell'acrostico, vale a dire 4 per la lettera A e due per la lettera O. In altre parole il testo in quanto acrostico permette una mobilità limitata a 48 possibili varianti ($4! = 24$ per la prima lettera e $2! = 2$ per la seconda). Chiaramente una ricollocazione dei versi in sedi differenti senza tener conto di questa costrizione cancellerà il nome del poeta cui Sanguineti l'aveva dedicato. Sotto questo aspetto la commutatività cessa di valere (e visto che si tratta di ordine del significato la cosa non è secondaria). Più in generale, però, sembra che una delle condizioni che garantisca la commutabilità di un sonetto sia legata al senso in una proporzione inversa alla capacità di questo di generare una forza che agisca come legame e collante nel testo, in grado di imprimergli una 'direzione'. È il caso, di nuovo, dei sonetti di Edoardo Sanguineti, del quale l'autrice ne conta ben dieci e fra questi quattro commutabili: oltre a *Acrosonetizzazione*, visto poc'anzi, *Acrobistico* (p. 108), il *Sonetto del foglio volante* e il *Sonetto della chimera*. In tre di questi (l'eccezione è il primo) non è tanto o non soltanto la forma del sonetto a essere messa in gioco, quasi pretesto formale o contenitore fra gli altri, a volte deformato; è invece il puro e insistente gioco linguistico, riversato in un continuo *elenchos* verbale che configura il testo e ne permette la ri-creazione a livello combinatorio per cui, restando alla questione dei numeri, ciascuno di essi garantisce addirittura il massimo tasso di permutabilità formale permettendo la contemporanea presenza (virtuale) di $14! - 1 = 87178291199$ (un numero prossimo a 9×10^{11}) altri sonetti dello stesso genere, oltre a quello, beninteso, effettivamente realizzato. Anche quando si guardi agli altri sonetti citati da Moccia, ad esempio *Pietro Fanfani e le postille*, di Carducci (p. 161), sorta di ripresa del modello dato dal *Sonetto di Ser Cecco* di Francesco Berni, entrambi giocati sull'alternanza di due parole-rima e marcati positivamente riguardo la commutabilità, non si può non osservare che ogni verso pare quasi autosufficiente sì da permettere ad alcuni di essi, con maggiore o minore facilità, una loro eventuale dislocazione in altre sedi del componimento. Il modello è presente anche in *Acrosonetizzazione*, ma qui l'autore da un lato sembra attribuire a ogni verso la massima libertà di movimento, riportandosi di nuovo alla situazione di quella virtualità già vista per gli altri tre sonetti, dall'altro lo limita grazie alla restrizione dettata dalla presenza di un acrostico. Esiste insomma anche in questo caso una granularità dell'aspetto commutativo dei testi di cui si dovrebbe tenere conto, se pare evidente che nel caso di Sanguineti si sia di fronte a un livello ben superiore rispetto a

Carducci o Berni, i quali a loro volta presentano un tasso combinatorio certamente superiore al sonetto di Giuseppe Giusti *Tedeschi e Granduca*, pure chiamato in causa da Moccia e giocato anch'esso sull'alternanza di due parole-rima. Che le cose siano da leggere in questa direzione mi pare confermato proprio da Moccia quando, a proposito dei sonetti monorimi di Luigi Borra (di cui viene antologizzato *Una fiamma che eccede ogni gran fiamma*, p. 155), riconosce che si tratta di provocazioni più che di prove di bravura e aggiunge che «l'inerzia verticale si ripercuote anche orizzontalmente, complicando il dettato e rendendolo privo di qualsiasi contenuto significativo». Col che diventa chiaro che là dove il contenuto 'narrativo' langue ogni violazione formale dell'ordine dei versi si fa possibile. Commutabilità e *ludus* formale sono insomma le due facce di una stessa medaglia. Va anche detto che il principio di sostituibilità interna al testo vale naturalmente per qualsiasi sonetto, anche non continuo. Basti pensare, per fare un solo esempio a quelli di Nanni Balestrini in *Ipocalisse o Cieli*, nel quale ultimo la permutazione dei versi si applica, ovviamente, ai testi in italiano e alle relative traduzioni in francese.

Federico Gorziglia

Jean-Yves Mollier

Storia dei librai e della libreria dall'antichità ai giorni nostri

Roma

Edizioni e/o

2022

ISBN 978-88-3357-427-1

Fin dall'introduzione, Jean-Yves Mollier avvisa il lettore che «non è facile ripercorrere la storia delle librerie [...] perché è una storia che procede a zigzag, con avanzate e ripiegamenti, apparizioni e scomparse» (p. 7), tradendo da subito una propensione ad analizzarla sotto il segno della continuità dei fenomeni, rispetto a una scuola di critica americana che separa nettamente differenti periodi storici. Infatti, nonostante l'evento posto a cesura tra la prima e la seconda parte del saggio sia la Rivoluzione francese, viene sottolineato come, ancora fino alla metà dell'Ottocento, «le professioni del libro saranno sottomesse a un inquadramento rigoroso pari a quello dell'*Ancien Régime*» (p. 83).

Oggetto di studio della prima parte sono le mutevoli forme che il libraio assume dalle origini della libreria sumera fino alla fine dell'*Ancien Régime*. Dal *bibliopola* dell'antica Roma, «commerciante che puntava a guadagnare più che poteva [...] fungendo spesso da intermediario tra certi autori e il pubblico» (p. 23), all'Estremo Oriente, dove il rotolo manoscritto era venduto in attività commerciali in cui «è probabile che oltre ai libri si vendessero fogli di carta, inchiostro, pennelli» (p. 28), il termine libraio «riguarda realtà che siamo abituati a separare, ma che storicamente hanno impiegato parecchio tempo a staccarsi le une dalle altre» (p. 11).

Nell'analizzare i cambiamenti tra il libro manoscritto e quello nato dai torchi di stampa, e dopo aver preso in esame il contributo fondamentale del sistema della *pecia* sviluppatosi nelle città universitarie, Mollier si concentra sui mutamenti topografici di Parigi, in particolare quelli avvenuti sulle sponde della Senna, luoghi cardine per i diversi tipi di commercio librario e per la diffusione dei libri: nei quartieri sulla *rive gauche* è installata la maggior parte delle botteghe, che divengono i luoghi più intellettualmente ricchi, ancora legati soprattutto a università e teatri; sulla *rive droite*, invece, i venditori ambulanti trovano terreno fertile per la vendita di libretti e di immagini. Questa figura itinerante non soggetta a controlli ufficiali, nonostante fosse invisai ai ceti dominanti, soprattutto durante la Controriforma, sopravvivrà per molti secoli risultando essenziale per la diffusione del libro nelle campagne e nelle province, dove vere e proprie librerie non saranno presenti almeno fino alla fine dell'Ottocento: trasportato in carri, l'oggetto-libro si mischia a xilografie, a canzoni, ma anche a «spezie, articoli di drogheria, guanti e pelli» (pag. 65).

L'ultimo paragrafo relativo al mondo del libro nella società di *Ancien Régime* riguarda il fenomeno che condizionerà alcuni dei modi di fruizione del libro in tutta Europa tra l'inizio del Settecento e la metà dell'Ottocento, ovvero la nascita e la diffusione dei *cabinets de lecture*: in questo tipo di locale, solitamente annesso alle librerie, si potevano consultare o prendere a noleggio, tramite abbonamento mensile o annuale, le opere disponibili. L'accesso al libro era così reso «più democratico» rispetto ai club di lettura, poiché «l'unica condizione per frequentarlo è di ordine finanziario, mentre di un club bisogna essere soci, quindi presentati da qualcuno e ammessi dagli altri associati» (p. 73).

Mollier apre la seconda parte del libro citando l'articolo 11 della Dichiarazione dei diritti dell'uomo del 1789, così da porre l'accento sul concetto di libertà (di parola e di stampa) come motore del cambiamento che influenzerà non soltanto il mondo dei commercianti di libri, ma anche il resto dell'Occidente. Quella francese è, nei confronti del mondo del libro, una rivoluzione esplosiva, ma

effimera al tempo stesso: il proliferare di nuove forme di giornali e del numero di caricature e di opere teatrali in piccolo formato verrà arrestato durante gli anni del Terrore, con un maggior restringimento delle maglie del controllo soprattutto sui famigerati venditori di libri itineranti. Altro elemento che da strumento di liberazione si è rapidamente trasformato in uno di controllo fu la legislazione sul diritto d'autore, promulgata nel 1777, ma ritirata pochi anni più tardi: nel timore che possa «essere un fattore di disordine o di disgregazione dell'ordine sociale [...], l'autore passerà di nuovo in secondo piano a vantaggio del libraio, in realtà il suo editore, molto più facile da controllare» (p. 83). Soltanto con l'approvazione della legge del 29 luglio 1881 si avrà un'effettiva liberalizzazione della professione del libraio, revocando la necessità di possedere una licenza che li vedeva costretti a essere «sottoposti a un'indagine di “buona vita e costumi” da parte del commissario di polizia del quartiere» (*ibidem*).

Se quindi da un lato si assiste nell'ultimo quarto del XIX secolo «un po' dappertutto all'irruzione in massa di commercianti giunti da ogni orizzonte e senza alcun legame con il mondo del libro» (p. 97) e alla rapida diffusione delle librerie nelle città, nella prima metà dell'Ottocento «la figura del libraio-editore si impone definitivamente in Europa e negli Stati Uniti», nonostante presto questa figura tenderà a specializzarsi sempre di più fino a tramutarsi nell'odierno editore. Rimarrà tuttavia «folta la lista dei grandi editori europei rimasti a lungo librai per rendere familiari al pubblico le copertine dei libri messi ostentatamente in evidenza nelle loro vetrine» (p. 98).

Anche se «fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento circolavano in abbondanza collane di piccoli volumi a prezzo ridotto, come la collana di Arthème Fayard chiamata “Le Livre populaire”» (p. 130) e benché la sempre maggiore presenza di librerie specializzate di tutti i tipi (da quelle scolastiche a quelle religiose, da quelle mediche a quelle teatrali) diffondano oramai capillarmente il libro sia nelle città che nelle province, fino alla metà del Novecento sarà soltanto una piccola parte della popolazione a possedere una biblioteca privata, soprattutto a causa delle due guerre mondiali e della crisi economica del '29, che non permetteranno ai ceti medi di investire nel mercato della cultura. Soltanto negli anni Sessanta la libreria cesserà di essere un luogo frequentato esclusivamente dalle classi agiate e, attraverso una diversa gestione del rapporto con il pubblico, si aprirà a una nuova clientela, composta principalmente da studenti o da lettori in cerca del libro tascabile.

Infine, prendendo in esame il mercato del libro su scala globale, si possono individuare due fenomeni che hanno costretto i librai a reinventarsi un'altra volta: il primo a metà degli anni Novanta, con l'apparizione dei grandi ipermercati librari e i loro forti marchi editoriali, come i Magazzini Leclerc per la Francia, Barnes & Noble per l'America e Mondadori e Feltrinelli per l'Italia; il secondo è l'entrata nel campo editoriale-librario dei quattro colossi del web (i GAFA: Google, Amazon, Facebook, Apple) che hanno costretto le librerie a un ridimensionamento, a causa del moltiplicarsi di rivenditori online.

È quindi interessante compiere un «giro del mondo della libreria» – titolo del sottoparagrafo che Mollier ha dedicato a Jorge Carrión, dopo aver citato con affetto il suo *Librerie. Una storica di commercio e passioni* (pp. 133-134) – per recuperare una dimensione artigianale che nel mondo occidentale si teme sia in via di scomparsa. Ed è proprio con una rapida incursione in Medio Oriente e in Sud America che si chiude questa parte del saggio del professore francese, attraverso il racconto di due peculiari distribuzioni librerie contemporanee che fanno eco a quelle del passato: le librerie da marciapiede, dove i libri sono «esposti direttamente a terra su banchi che si montano e smontano in un batter d'occhio» (p. 143), e la *literatura de cordel*, ovvero «libretti appesi in maniera rudimentale su espositori di fortuna [...] che fin dal Cinquecento venivano venduti agli incroci o sulle piazze» e dove «il librario deve essere assolutamente cieco per essere reclutato da una confraternita in possesso di un monopolio commerciale» (p. 149).

Nella terza e ultima parte del libro, il saggio di Elisa Marazzi, *Al servizio del lettore: breve storia dei librai in Italia (1400-2000)*, ripercorre in una lucida sintesi le tappe principali dell'evoluzione

delle botteghe librarie nella penisola: dall'antica Roma, dove «come ricorda Mollier, [...] il commercio del libro assume forma moderna» (p. 159), ai bianchi scaffali Rinascimentali, dagli ambulanti durante la Controriforma alle importazioni di libri illegali dalla Svizzera nel Settecento, dall'eterogeneità ai tentativi d'ordine pre-unitari e all'impegno delle case editrici dopo l'Unità, fino al boom economico e alla vendita degli Oscar Mondadori in edicola, la breve panoramica sulla storia delle librerie in territorio italiano semina molti spunti per futuri approfondimenti. Nonostante le sostanziali differenze produttive e distributive dell'attività libraria vengano singolarmente prese in esame attraverso la lunga freccia del tempo, a partire dagli albori dell'oggetto libro fino alla contemporaneità, l'analisi compiuta in questo saggio lega, come un *fil rouge*, i librai di tutti secoli e di tutti i continenti, tanto che gli aedi omerici sono accostati ai venditori ambulanti ciechi di *cordel* del Sudamerica contemporaneo, che «riproducono i gesti dei loro antenati, mettendo così in scena duemila anni di storia dell'attività libraria» (p. 152).

Giovanni Barracco

Franco Moretti

Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura

Milano

nottetempo

2022

978-88-7452-938-4

Nel saggio del 2005 *La letteratura vista da lontano* Franco Moretti presentava i primi risultati di un progetto di ricerca che introduceva l'approccio quantitativo come metodo di indagine della letteratura. Scopo dell'uso di strumenti quantitativi nella ricerca letteraria era riuscire ad aprire nuove prospettive sulla letteratura come fenomeno complesso e stratificato, composto non solo di singole opere ma anche di gruppi di romanzi, *trends*, orientamenti e tendenze la cui indagine poteva contribuire a far chiarezza sui fenomeni culturali e stilistici, o rivelarne di nuovi.

Scegliere di operare sulla letteratura con strumenti quantitativi significava porre una distanza con il testo, lasciando da parte il *close reading* proprio dell'ermeneutica e della critica di stampo anglosassone, a favore del *distant reading*, una pratica in cui «la distanza non è però un ostacolo alla conoscenza, bensì una sua forma specifica» (F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005, p. 3) che forse «fa vedere meno dettagli [...] ma fa capire meglio i rapporti, i *pattern*, le forme» (*ibidem*). Riportando i primi lavori di un progetto di ricerca nato alla fine degli anni Novanta, Moretti rimarcava come questo approccio ambisse a contaminare la critica letteraria con strumenti e metodi tratti dalla storia quantitativa e dalla statistica, come nel caso dei grafici, dalla geografia, nel caso delle carte e delle mappe, dalla teoria dell'evoluzione, nel caso degli alberi, persuaso che «quelle da cui avevamo davvero da imparare qualcosa (anzi: molto) fossero piuttosto le scienze sociali» (ivi, p. 4).

Emergeva in modo netto come l'opzione del *distant reading* – e degli strumenti ad esso legati – fosse anche la conseguenza di un sentimento di stanchezza verso metodi e strumenti tradizionali, nonché di una preoccupazione per il declino dello studio della letteratura: esaurite le spinte innovative del formalismo, prima, e dello strutturalismo, poi, riconosciuta l'importanza della prospettiva del lettore nell'interpretazione e del concetto di immaginario, alla fine degli anni Ottanta il panorama degli studi di teoria letteraria sembrava necessitare di nuovi modelli per tentare nuove interpretazioni e giungere a una comprensione più profonda del campo letterario. In questa atmosfera il critico comparatista di Stanford decise di rivolgersi ad un nuovo metodo per rendere «significativo il proprio lavoro» (ivi, p. 5) sia rifacendosi alle acquisizioni di discipline lontane dalla critica letteraria, che proprio attraverso la lettura e l'analisi quantitativa erano giunte ad importanti scoperte nei loro ambiti, sia avvalendosi dello strumento più importante nello studio sistematico e statistico dei fattori, cioè il computer. Intuendo l'importanza sempre maggiore dell'informatica e nel solco delle riflessioni sull'umanistica digitale e sul ruolo del personal computer nelle discipline letterarie, Moretti si pose a capo di una linea di ricerca la cui aspirazione era restituire nuova linfa agli studi letterari, nella convinzione che l'analisi formale dei dati potesse costituire una decisiva tappa per pervenire a nuove sintesi, alla comprensione di singoli fenomeni, e che fosse uno strumento fecondo per giungere anche all'interpretazione delle singole opere.

Quasi vent'anni dopo Moretti traccia una sintesi del lavoro svolto fino ad oggi nel repertorio di studi raccolti in *Falso movimento*, ripercorrendo la storia del progetto di ricerca, evidenziandone risultati e margini di sviluppo ma anche individuando limiti, domande inevase, problemi irrisolti. Nella prefazione e poi nel primo contributo, *La strada per Roma. Ermeneutica e quantificazione*, egli presenta subito i due principali problemi che la strategia dell'analisi quantitativa ha sollevato: la

manca di un impianto teorico solido, per un verso, la difficoltà di conciliare morfologia e storia, analisi quantitativa ed ermeneutica, per l'altro. Aver avuto a disposizione sin da subito uno strumento (l'analisi statistico-quantitativa delle opere per mezzo del calcolatore elettronico) ha difatti messo in secondo piano la necessità di formulare una teoria che costituisse il fondamento del procedere empirico, con il rischio che il posto della teoria venisse preso dai luoghi comuni. Nel primo saggio Moretti cerca di trovare una soluzione a questo problema e di rispondere della presunta incompatibilità tra studio quantitativo della letteratura e tradizione ermeneutico-interpretativa individuando una terza via, secondo cui la pratica – l'analisi quantitativa come procedere svincolato da premesse teoriche forti – «sviluppando pian piano un'abitudine professionale tacita [...] ha delle fortissime implicazioni teoriche, che a volte contraddicono persino le dichiarazioni teoriche esplicite» (F. Moretti, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, nottetempo, 2022, p. 17). Il portato delle *digital humanities* e dell'approccio quantitativo e, a giudizio del critico, un suo durevole frutto, sta proprio nell'aver rovesciato il metodo di ricerca, operando per deduzioni, andando dalla pratica alla teoria, aprendo così a nuove interpretazioni della letteratura.

Il caso dello studio quantitativo della prosa del romanzo inglese ottocentesco, che il primo saggio riporta, è in tal senso esemplare: laddove l'ermeneutica, concentrandosi sul singolo testo, si concentrava essenzialmente sulla unicità dei prodotti, per cui critici e ermeneuti, simili a collezionisti, «raccolgevano solo le cose rare e curiose, trascurando tutto quanto era banale, quotidiano, normale» (p. 24), l'analisi quantitativa offre invece una diversa prospettiva, in cui il singolo testo-evento – il monumento del canone, secondo la definizione di Wellek – inserito in una serie, induce a interessarsi delle macro-tendenze di un'epoca, lessicali, stilistiche e, dunque, sintomatiche di orientamenti culturali e di esigenze estetiche. Così, adottando la prospettiva del lungo periodo mutuata dagli studi storici di Braudel, dietro la serie di romanzi che costituiscono il canone letteralmente eccezionale di una storia letteraria, un approccio quantitativo tende a rivelare uno spesso ordito segnato dalla continuità diacronica più che dalla frattura, dalla omogeneità sincronica delle forme più che dalle loro differenze. Ma se l'indagine quantitativa riusciva, sì, a «generare dei nuovi oggetti per l'attività interpretativa, e quest'ultima [poteva] prestarsi a una verifica quantitativa» (p. 31), ciononostante la possibilità di unificare concettualmente i due metodi – l'ermeneutico e il quantitativo – rimaneva una chimera, poiché il primo va sempre al di là della letteratura e, attraverso l'interpretazione, trasforma il suo oggetto, mentre il secondo rimane ancorato alla letteratura e, per funzionare, deve guardare all'oggetto come prodotto immutabile. Tuttavia, conclude Moretti, «non c'è niente di male, se un campo così complicato come la letteratura viene studiato da due prospettive del tutto indipendenti» (p. 37).

Nel secondo e terzo contributo il comparatista indaga il problema della singolarità nell'analisi quantitativa e l'importanza del metodo quantitativo per mettere a fuoco i rapporti tra personaggi nel teatro e nel romanzo. A giudizio di Moretti il tema della singolarità, cioè del caso anomalo o del caso-limite che rompe un *trend* consolidato – di cui l'indagine quantitativa mostra la compattezza – non deve essere affrontato come problema che potrebbe invalidare la norma o mettere in crisi un sistema, bensì deve essere letto come una lezione importante, di metodo e di indagine: l'anomalia infatti «ti pone di fronte ai limiti del tuo conoscere e questa [...] è la lezione del lavoro empirico» (p. 54).

Ugualmente nelle opere teatrali lo studio delle reti che si stabiliscono tra personaggi per mezzo della misurazione della frequenza dei dialoghi tra di loro si prefigge lo scopo di rivelare quantitativamente ciò che emerge ermeneuticamente: un tema come il rapporto tra pubblico e privato e tra personaggi pieni e personaggi vuoti nei drammi di Ibsen, ad esempio, di cui sono spia i dialoghi, rivela la sua crucialità anche attraverso la loro misurazione quantitativa e non solo per mezzo dell'interpretazione del testo. Al tempo stesso, l'indagine sintetica e quantitativa delle interazioni tra i personaggi nei drammi otto-novecenteschi rivela la tendenza del teatro a raccontare

la crisi della borghesia, ottenuta rastremando i dialoghi per amplificare il problema della comunicazione tra singoli.

Il quarto saggio, *Vedere e non vedere. Sulla visualizzazione dei dati nelle discipline umanistiche*, scritto assieme a Oleg Sobchuk, investiga forse il principale elemento di novità introdotto dall'analisi quantitativa, cioè la capacità di individuare *trends* e la possibilità di conciliare i *trends* culturali con gli elementi che, singolarmente, sembrano resistervi. Moretti tratta questo tema a partire dalla capacità dell'indagine quantitativa «di ridurre una pluralità a un corso singolo: una nuvola di dati, a una linea» (p. 96): questo metodo riesce a omogeneizzare dati altrimenti polverizzati creando una linea di tendenza univoca, e questo offre la possibilità di dare un senso a questi numeri. In questa significatività risiede il contributo dell'analisi quantitativa alla ricerca letteraria: la misurazione, assottigliando la pluralità dei dati alla singola linea di un orientamento, sembra poter «dare un senso alla storia» (*ibidem*). Sebbene il rischio di ridurre una nebulosa di forme ad una sola linea sia quello della semplificazione o dell'appiattimento, Moretti ribadisce che questo procedere assolve il primo scopo di visualizzare, di vedere una tendenza dove prima vi era solo una moltitudine di esperienze apparentemente disomogenee, di individuare le continuità dove prima si osservavano soprattutto le fratture. E sebbene guardare solo alla linea possa implicare il rischio di dimenticare l'analisi dei singoli dati, delle singole opere, assommandole in grandi *trends*, questo non toglie che è proprio attraverso l'analisi quantitativa che si può cominciare a vedere «tutto ciò che il predominio del canone aveva reso invisibile» (p. 98).

Partendo dalle considerazioni di Darwin sul principio dell'adattamento della specie, Moretti afferma che l'approccio quantitativo alla letteratura può mostrare come le forme siano il prodotto di un inestricabile rapporto tra l'estetica e la storia, tra la morfologia e la storia, per cui il romanzo ha guadagnato una sua forma precipua – che lo ha negli ultimi due secoli allontanato dalle forme della poesia – in un percorso di adattamento nel contesto culturale di riferimento, nella misura in cui «una specie è quel che è perché è divenuta quel che è» (p. 119) e perché se non fosse divenuta ciò che è, si sarebbe estinta. Una volta individuato un *trend*, sarà compito del critico scorporre i dati e leggere, al di sotto della linea visibile di un orientamento, le microfrazioni, gli assestamenti, quelle differenze tra oggetti nel tempo, formali e stilistiche, che, pur disegnando una linea omogenea, testimoniano un processo di adattamento di una specie nel suo contesto. Intrecciando dunque la lettura sintetica dei dati – la linea – con la lettura analitica del *corpus* che la costituisce, si apre dunque a una comprensione del singolo testo alla luce del più ampio discorso storico-morfologico in cui l'indagine dei dati quantitativi dovrebbe riuscire ad aprire «la strada a concetti ambiziosi, invece di scoraggiarli» (p. 127), inaugurando una storia quantitativa della cultura, sulla falsariga della storia quantitativa dei costumi e dei popoli.

Nella conclusione, il critico sottolinea come il primo obiettivo di questa ricerca sia stato «l'aver spostato il baricentro del lavoro dall'interpretazione del singolo testo alla spiegazione di quei nuovi oggetti d'indagine» (p. 137) frutto dell'analisi quantitativa, costruiti prendendo una forma e smontandola «fino a raggiungere i suoi elementi di base» (p. 138). Quindi, nella sua prima stagione queste «forme di forme» rappresentarono i «nuovi punti di partenza del ragionamento critico: immagini [...] capaci di ispirare mille parole» (p. 145), decifrate e interpretate nella speranza di poter unire ermeneutica e ricerca quantitativa in una teoria compiuta. Successivamente, si proseguì nella ricerca empirica in un contesto dominato dalla sempre più raffinata complicatezza degli algoritmi e dalla capacità dello strumento informatico di elaborare sempre più dati, disegnando una molteplicità di grafici e però rinunciando, gradualmente, al confronto con le altre metodologie di ricerca, e facendo, del settore delle *digital humanities* «una nuova piccola signoria accademica» (p. 148), con il proprio linguaggio, i propri codici. Il problema, ancora aperto, con cui Moretti chiude il saggio, riguarda, allora, la possibilità di costruire un impianto teorico che dia una sistemazione all'approccio quantitativo e la possibilità di sviluppare, sulla base di questi metodi di ricerca, delle teorie letterarie che ambiscano a chiarire e approfondire la conoscenza dei fenomeni letterari. Delle

teorie letterarie impregnate di quella «immaginazione scientifica che conferisce alle scienze naturali la loro straordinaria audacia intellettuale» (p. 149).

Annalucia Cudazzo

Alessio Paiano

Dentro 'l mal de' fiori. Il poema impossibile di Carmelo Bene

Calimera

Kurumuny

2022

ISBN 9788898773268

In occasione del ventesimo anniversario della morte di Carmelo Bene, la casa editrice Kurumuny inaugura la collana Beniana, interamente dedicata all'artista, a cura del Centro Studi Phoné e diretta da Stefano Cristante e Simone Giorgino, con la pubblicazione di un lavoro notevole firmato da Alessio Paiano che rappresenta la prima completa esegesi del *Mal de' fiori* (Bompiani, 2000). L'opera apre significativamente un nuovo millennio e provoca sin da subito un forte impatto nello scenario letterario del tempo, pur essendo lontana da ogni canone e tendenza di cui l'autore pare non curarsi assolutamente e rappresentando così un *unicum* nella poesia italiana contemporanea. Non a caso, già nel titolo della monografia, Paiano, per definire *'l mal de' fiori*, sceglie la fortunata espressione di «poema impossibile», sottolineando immediatamente sia gli aspetti eccessivi dell'opera sia la difficoltà che si riscontra nell'approcciarsi a essa. Come lo studioso dichiara con lodevole onestà, già all'interno dell'*Introduzione*, raccogliendo il monito di Sergio Fava nella prefazione al poema, non è possibile avanzare la pretesa di comprendere ogni singolo passaggio dell'opera, che è il risultato di una cultura elevatissima ed eclettica che difficilmente può essere colta nella sua totalità.

Con rigore critico e con una considerevole dose di coraggio, tipica di chi è animato da un serio e autentico spirito di ricerca, Paiano osa intraprendere, con un esito indiscutibilmente positivo, la titanica impresa di fornire una chiave di lettura del poema, donando delle linee guida indispensabili di fronte a un testo che stravolge le aspettative di ogni lettore, rivelandosi un «corpo estraneo rispetto alle produzioni dei suoi contemporanei» (p. 27). Si è ancor più consapevoli del pericolo di fallimento nell'interpretazione del testo, se si tiene conto delle considerazioni che lo stesso Carmelo Bene aveva dell'attività del critico letterario, incapace, secondo l'artista, di comprendere fino in fondo un'opera, in quanto non partecipa, e dunque troppo lontano, dal processo creativo dell'autore che l'ha generata. Pertanto, riprendendo le parole di Bene, Paiano dichiara che bisogna avvicinarsi al poema e intraprendere questo tentativo esegetico come se si stesse giocando d'azzardo, una vera e propria scommessa che porta lo studioso a confrontarsi con una voluta incomunicabilità poetica. Proprio questo aspetto rappresenta uno dei motivi per cui una larga parte della critica ha evitato di rapportarsi alla produzione letteraria di Bene, lasciandola parzialmente in ombra, soprattutto se si pensa al cospicuo numero di studi prodotti sulla sua attività teatrale e cinematografica.

Un'operazione di degna rivalutazione dell'opera letteraria di Bene è stata sicuramente condotta da Simone Giorgino, autore del saggio *L'ultimo trovatore: le opere letterarie di Carmelo Bene* (Milella, 2014), sulla cui scia si colloca la ricerca di Paiano, al punto da riprendere la suddivisione del poema da lui proposta, rielaborandola all'interno di uno schema estremamente utile per aiutare il lettore a comprendere la struttura del poema e ad addentrarsi all'interno di questo volume, eccessivo ed eretico, sin dal formato, in quanto assolutamente privo di uguali. Nell'*Introduzione* e nel primo paragrafo del volume, Paiano mette in evidenza la genesi del poema, le sue caratteristiche principali e le intenzioni che hanno animato l'autore nella sua stesura, sottolineando come Bene desiderasse andare oltre la volontà di Antonin Artaud di abbattere quella forma di passività in cui appare assopito lo spettatore a teatro. Bene applica tale principio all'interno della poesia, attraverso una vera e propria destrutturazione del linguaggio, oggetto centrale della propria indagine poetica, e

il ricorso costante al plurilinguismo, cercando di intrappolare l'oralità nel corpo scritto e riportando la poesia alle sue origini legate alla musicalità e alla dimensione performativa.

Composto al culmine della sua parabola artistica e biografica – l'autore si sarebbe spento poi solo due anni più tardi – e dunque in un periodo realmente difficile per Bene, *'l mal de' fiori* simboleggia in un certo qual modo una sorta di testamento che Paiano analizza nel dettaglio, con uno sguardo aderentissimo al testo ma capace contemporaneamente di volgersi verso i modelli e i precedenti artistici richiamati nel poema. Articolata in tre capitoli, la monografia si occupa di vagliare dapprima il lavoro sulla lingua condotto da Bene, che non si stanca mai di minare alla comprensibilità del messaggio, boicottando la comunicazione e scardinando il rapporto diretto fra emittente e destinatario. Inoltre, come scrive Paiano, collegandosi a quanto espresso anche da Piergiorgio Giacchè, Bene, intrappolando nei suoi versi la dimensione fonica della parola, non fa altro che «seppellire l'orale nel testo», il che implica il tentativo «di captarne l'eco nel suo prodursi in pagina e abbandonarsi all'ascolto di una parola che è sempre espressione frammentaria, ricordo nostalgico delle cose perdute, inorganiche» (p. 38).

Si passa poi a esaminare il primo componimento del poema, il proemio, che, in linea con il giudizio di Giorgino, viene considerato il vero e proprio manifesto della poesia di Bene; emerge inevitabilmente anche uno dei motivi su cui Bene ritorna spesso e cioè il «rifiuto dello statuto dell'autore» (p. 80): non solo vi è una distanza incolmabile fra autore e pubblico, ma anche fra autore e opera, in quanto egli è separato da essa. Paiano si immerge nell'aura mistica dei versi del poeta, seguendo i passaggi attraverso i quali egli cercava di giungere all'inorganicità e all'umanità tipiche delle macchine, ripercorrendo la sua personale ricerca sul e del vuoto che si traduce nell'afasia totale, fino a giungere con l'autore ai confini del baratro, di quell'abisso con il quale Bene sperava di congiungersi.

Scrivendo Paiano che il corpo è la vera «soglia da oltrepassare per il raggiungimento del vuoto inorganico» (p. 85), spostandosi, nel secondo capitolo, sull'interpretazione del nucleo centrale del *Mal de' fiori*, basato su *Le roi s'amuse* di Victor Hugo e avvicinato alla scultura come all'arte capace di produrre proprio quell'inorganicità desiderata. Nel paragrafo più nutrito dell'intero studio vengono analizzati, uno a uno, gli otto componimenti della sezione del poema intitolata *Anatomie*, attraverso un commento critico presente nel corpo del testo e una proposta di parafrasi riportata nelle note. Ed è qui che si nota maggiormente lo sforzo intellettuale di Paiano che, quasi come un chirurgo – tenuto conto anche della tematica beniana –, viviseziona i versi, senza però alcun accanimento, lavorando anche lui su ogni singola parola e facendo luce su significati e immagini emblematiche altrimenti troppo oscure per il lettore.

Come spiega lo studioso, per motivi di analogia tematica, la sezione *Suite clinica*, sebbene non sia successiva ad *Anatomie*, viene affrontata prima, rivelando come il poeta abbia fatto riflettere a quest'altezza dell'opera anche la sua sofferenza privata e reale, comune a tutti coloro che cercano tenacemente di strappare la vita alla morte. Successivamente Paiano guida il lettore all'interno della seconda parte del poema, dove si acuisce la difficoltà di comprensione della scrittura e si completa il processo di annientamento del soggetto e dell'io lirico, fino a decretare la fine della parola.

Lo studio di Alessio Paiano rappresenta una pietra miliare da cui partire per poter proseguire le ricerche e le esegesi sul poema, un punto di partenza per indagini future da cui non si potrà in nessun modo prescindere. Senza sconfinare in promesse impossibili da mantenere e riuscendo a non cadere mai nella trappola della presunzione tipica di una larga parte della critica, che lo stesso Carmelo Bene denunciava, Paiano, col suo solido bagaglio culturale e con la sua spiccata intuizione ermeneutica, dona ai lettori, agli estimatori e agli studiosi dell'artista una bussola indispensabile per godere pienamente di quel viaggio alle soglie del vuoto, nella fitta rete di significanti dove giunge la voce dello scrittore.

Maria Sole Cusumano

Giuseppe Palazzolo

Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta

Roma

Carocci editore

2021

ISBN 9788829011803

Giuseppe Palazzolo analizza l'attività poetica e critica di Franco Fortini puntando su quelli che individua come i suoi tratti distintivi: la postura profetica e la tensione apocalittica. Due aspetti, questi, che sembrano connotare anche la stessa personalità dello scrittore, condizionandone non solo l'attività pubblica e intellettuale, ma anche l'attitudine alla vita. Muovendo dall'analisi di questi temi, Palazzolo tratteggia un'immagine complessiva e sfaccettata del «critico-poeta». Il volume *Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta*, edito da Carocci nel settembre del 2021, segue infatti l'evoluzione del suo percorso artistico e umano sottolineandone le tappe e gli snodi cruciali.

Nel primo capitolo lo studioso indaga l'origine della «configurazione apocalittica» (p. 9), frutto della doppia origine «ebreo-cattolica» di Fortini, e della sua predilezione per la figura del profeta Giona. In tal modo, muovendo da un'intuizione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Palazzolo rileva che nella produzione del «poeta-profeta» convergono «due tensioni, originate da un'identica fonte» (p. 15): la continua riflessione sul passato è vivificata dal corpo a corpo con il presente. Dal passato al presente, fino al futuro: lo sguardo lungo di Fortini scruta l'orizzonte della storia e da questa postura «profetica» nasce fin dagli esordi la poesia. Anche sulla scia di Dalmas, il critico ribadisce che «la scelta del nome di Giona è rilevante», perché rappresenta la «Protesta così caratteristica della scrittura e del volto pubblico di Fortini» (p. 16). Insomma, è parte della sua identità intellettuale e attraverso di essa è possibile rileggere la sua opera. Interventi saggistici e testi poetici, specialmente quelli della raccolta *Foglio di via*, s'inseriscono quindi in un medesimo orizzonte di attesa, attraversato da una carica apocalittica.

Nei capitoli centrali del saggio lo studioso esamina il modo in cui Fortini ha affrontato le questioni del suo tempo che ancora oggi restano urgenti e attuali: dal rapporto dialettico tra *potestas* e *auctoritas* alla relazione tra natura e storia. Un tema centrale è la riflessione sul valore della parola. La parola come parte di quel «tutto» che è la lingua: scrive infatti Fortini che «la casa è nella nostra lingua» e «la libertà sarà la parola data alla misteriosa statua che è quel popolo» (p. 29). Spetta all'intellettuale il compito di «edificare questa patria e questa lingua» (*ibidem*). Fortini rivendica così una funzione sociale per gli intellettuali: la sua è una sorta di chiamata alle armi, come Palazzolo sottolinea nel secondo capitolo, *Potestas e Auctoritas*, dove, fra l'altro, trae spunto dalle considerazioni fortiniane per interrogarsi sul presente.

All'esame dei temi della produzione letteraria il saggio affianca dunque un'attenzione costante per la riflessione sul ruolo dell'intellettuale e sulla funzione della cultura, facendo dialogare la voce di Fortini con quella di altri grandi intellettuali coevi, come Pasolini, Vittorini, Calvino, Eco e De Martino. Dall'esperienza «fondativa» (p. 51) del «Politecnico» in avanti, Fortini partecipa al dibattito pubblico con una serie di contributi eterogenei, da cui emergono però, come nota Palazzolo, alcune costanti di fondo: la «critica del sapere borghese» e la «proposta alternativa di una cultura nuova». In particolare lo studioso si sofferma sull'analisi del rapporto complesso che lega Fortini a Pasolini, la cui produzione è anch'essa caratterizzata da una sorta di «postura profetica». I suoi *Scritti corsari* sono percorsi dalla preoccupazione del futuro, dalla paura di una degenerazione della società capitalista, da una denuncia del potere dei mass-media; guardano cioè

a tutta una serie di problemi che Pasolini individua e alle volte addirittura “anticipa” quasi “profeticamente”. La rottura che si consuma tra i due grandi intellettuali giunge a compimento nel 1968 in occasione degli scontri a Valle Giulia e della pubblicazione della poesia *Il Pci ai giovani!*, in cui Pasolini si schiera dalla parte dei poliziotti, «figli dei poveri», contro gli studenti, «figli dei papà» (p. 66). Palazzolo sottolinea la portata di questo scontro intenso e appassionato, e interpreta il rapporto tra i due scrittori come una sorta di cassa di risonanza della «storia italiana tra due grandi cesure – il secondo dopoguerra e la metà degli anni Settanta» (p. 67). Nonostante le incomprensioni, infatti, i due si leggono e negli anni si ritrovano, l’uno il lettore ideale dell’altro. Ma la loro ricerca intellettuale e letteraria continua a seguire strade diverse: Palazzolo ricorda a questo proposito che «alla ricerca pasoliniana rivolta verso il plurilinguismo Fortini aveva opposto polemicamente uno dei suoi epigrammi migliori» (p. 69). «La mia prigionia / vede più della tua libertà», scrive infatti Fortini: per lui la prigionia della lingua non è altro che «il vincolo necessario che lega, manzonianamente, una comunità e che esorta a guardare al futuro» (*ibidem*). La lingua per Fortini è il mezzo per rilanciare la cultura, quasi per riabilitarla, nella speranza di riportare la poesia alla sua «consistenza ideologica e politica» (p. 50), interpretando l’umanesimo come pratica di vita. Il grande ostacolo resta, però, la tentazione dell’oscurità. Negli anni Settanta, quando, a giudizio di Palazzolo, il suo profetismo sembra consolidarsi, l’intellettuale-poeta s’interroga sullo scrivere «chiaro» (p. 70), una capacità che riconosce di possedere solo in parte perché continuamente insidiata da una inevitabile attrazione per l’oscurità. La sua riflessione «si dispiega in tre tempi, tre capitoli di una dichiarazione di “non chiarezza” che non è la ricerca dell’*obscuritas*, ma la volontà di evitare le scorciatoie dei linguaggi settoriali, gli inganni del linguaggio politico, gli infingimenti di quanti, dietro l’apparente chiarezza, nascondono un vuoto di analisi» (pp. 71-72). Nel caso di Fortini, dunque, come dimostra Palazzolo, l’oscurità è una difesa contro l’approssimazione prodotta dalla sovrabbondanza delle informazioni, spesso generiche o, al contrario, troppo specifiche per essere intese da tutti.

Infine il saggio si chiude dando conto del tema dell’apocalisse, il termine ultimo di tutte le cose, che nel secondo Novecento s’impone con forza nell’arte e nella letteratura.

Restando fedele all’analisi di alcuni temi-chiave del percorso di Fortini, poeta, critico e acuto intellettuale, e seguendone instancabilmente lo svolgimento, Palazzolo non solo ne mostra il rigore intellettuale ma mette a fuoco le costanti della sua esperienza umana e intellettuale, restituendo così al lettore il senso di una lezione che oggi risuona attuale: una “profezia” sul valore della parola che ancora è necessario ascoltare. In questa prospettiva *Apocalisse e profezia* è un libro doppiamente interessante: Giuseppe Palazzolo non solo ricostruisce la parabola inventiva di Fortini, ma allarga costantemente il discorso al nostro presente. Attualizzando le riflessioni fortiniane, lo studioso ragiona allora sulla marginalizzazione contemporanea della figura dell’intellettuale, che a suo dire è emersa in modo evidente durante la recente pandemia, quando la scena pubblica è stata occupata dalla figura dell’“esperto” e dello “specialista”. «In un’epoca dominata dal sospetto e dallo scetticismo generalizzato la fiducia attribuita agli esperti appare una concessione momentanea piuttosto che un ribaltamento del paradigma», puntualizza allora Palazzolo, per poi chiedersi: «in nome di quale verità prendono la parola?» (p. 43). Se un tempo i canali di comunicazione erano più sorvegliati, così come lo erano le parole di chi poteva farne uso sui media, oggi, nel mondo globalizzato e iper-connesso, la competenza «viene irrisa da populismi sempre risorgenti in nome di un’esibita incompetenza che trova su internet e sui social media rappresentazione e riconoscimento» (p. 44).

In questo modo, coniugando l’accuratezza delle analisi con la leggibilità di una scrittura limpida, Palazzolo fa sua la grande lezione fortiniana e si confronta con la questione del ruolo dell’intellettuale nella società, riflettendo sul senso stesso della scrittura e della comunicazione.

Giancarlo Bertoncini

Carla Pisani

Dario Niccodemi e il teatro italiano del primo Novecento

con lettere di Pirandello, D'Annunzio, Praga, Martoglio, Verga

Quaderni dell'Istituto di Studi pirandelliani. 1 Nuova serie

Roma

Bulzoni

2021

ISBN 978-88-6897-246-2

La Nuova Serie dei Quaderni dell'Istituto di Studi pirandelliani è inaugurata dalla ricchissima monografia di Carla Pisani dedicata alla molteplice personalità di Dario Niccodemi (1874-1934). Si tratta del primo studio scientificamente condotto a tutto campo sull'autore drammatico, regista teatrale e organizzatore di Compagnia drammatica che fu, come recita il titolo di uno dei capitoli, il livornese «giramondo» e «geniale» uomo di teatro Niccodemi, personalità «fondamentale e ineludibile per uno studio approfondito e sistematico della società teatrale italiana del Primo Novecento» (p. 9).

Di Niccodemi Carla Pisani, anche valendosi delle testimonianze dell'autobiografico *Tempo passato*, ricostruisce con accurata precisione la ricca vicenda biografica, dalla permanenza a Buenos-Aires (dove la famiglia da Livorno si era trasferita nel 1884) al periodo trascorso a Parigi dal 1902 fino al rientro in Italia nel 1914, quando il commediografo si stabilisce a Milano. Di speciale rilievo è il soggiorno a Parigi, non solo per il legame con Gabrielle Réjane (una delle più eminenti attrici teatrali dell'epoca, nonché realizzatrice dell'importante teatro parigino che portò il suo nome), ma anche per l'attività di autore drammatico, con lavori inizialmente in francese (tra cui *L'Hirondelle*, *Suzeraine*), dei quali Carla Pisani mette in risalto «la singolare audacia psicologica e verbale che di certo non fanno di lui un autore verista» (p. 15). La studiosa pone in rilievo come già in Francia Niccodemi manifestasse l'audacia di regista innovatore mettendo in scena la fiaba maeterlinckiana dell'*Oiseau Bleu*. Importante è la ricognizione approfondita dell'ambiente culturale frequentato da Niccodemi a Parigi che nel primo decennio novecentesco ha un ruolo primario in Europa e nel quale Niccodemi stringe amicizia con alcuni dei maggiori intellettuali del tempo, incontrandovi anche Proust. La Pisani illustra come il rientro in Italia porti Niccodemi a una nuova produzione, più incline allo «scandaglio psicologico» dei sentimenti (come ne *La Nemica* e ne *Il Titano*), nonché alla realizzazione di un lavoro destinato a produrre forti reazioni polemiche, impostato su un «combattivo e fiero anticonformista» (p. 33) sacerdote sul modello del *Prete Pero* cantato da Giuseppe Giusti. Nei numerosi testi drammatici in italiano Niccodemi rivela anche l'adeguamento ai nuovi codici (dell'umorismo, del grottesco e del paradosso, come con la farsa di *Acidalia*) fino all'«Esperimento intimista dal sapore bracciano» (p. 35) nella commedia *L'alba, il giorno, la notte* del 1921.

All'impegno di autore teatrale si accompagna un'importante attività istituzionale quando Niccodemi succede a Marco Praga quale Presidente della Società degli Autori dal 1919 al 1925, ruolo di cui Carla Pisani mette in evidenza gli aspetti fondamentali e pregevoli, *in primis* la lotta contro la «mercificazione dell'arte» e per lo svecchiamento delle «dinamiche teatrali» (p. 39). Viene pure illuminato il difficile impegno sostenuto da Niccodemi nella disputa niente affatto ideale fra autori ed interpreti, relativa alle tariffe che prevedevano una diminuzione della percentuale destinata agli autori (e in questa occasione Niccodemi, sostenitore delle ragioni dei capocomici, ebbe l'avversione, fra gli altri, di Pirandello). Ma proprio Niccodemi in virtù della sua finezza diplomatica riuscì ad appianare le numerose e aspre contese interne, finché il 28 novembre del 1925

fu costretto alle dimissioni dagli alti vertici dello Stato, che imposero quale nuovo Presidente il senatore fascista Vincenzo Morello (Rastignac), mentre venivano acclamati soci onorari Mussolini e il ministro Rocco. Lo studio della Pisani si sofferma poi sull'impegno di Direttore della Compagnia drammatica da Niccodemi messa in piedi con un progetto di riforma del teatro italiano sul modello europeo, finalizzato all'«incivilimento» e all'«ingentilimento» (p. 54) interno della scena. Qui Niccodemi svolge un ruolo di grande importanza nel teatro italiano, avendo come riferimento i più ragguardevoli registi europei: Reinhardt, Stanislavskij, Craig, Fagan e il fondatore del Théâtre Libre, André Antoine. La studiosa mette in luce l'impegno meritevole attuato da Niccodemi per una riforma profonda che riguardasse «l'allestimento scenico, la dimensione attoriale e la funzione capocomicale» (p. 56). L'attività della Compagnia si apre il 4 marzo 1921 al Teatro Valle di Roma con una storica rappresentazione di *Romeo e Giulietta* (dopo una lunga e accurata preparazione imposta dall'esigente Niccodemi alla quarantina di attori tenuti in ritiro per più di un mese a Frascati).

Nel volume si dà conto del repertorio vasto ed eclettico di autori italiani e stranieri rappresentati («centotrenta commedie» e «settantadue italiane» messe in scena); fra gli italiani (oltre a Goldoni, D'Annunzio e Pirandello) per citare solo alcuni nomi: Giacosa, Ferrari, Rosso di San Secondo, Praga, Di Giacomo, Serao, Bacchelli, Martini, Borgese. Pisani mette in evidenza lo spirito innovatore della messa in scena e la funzione didascalico-educativa promossa da Niccodemi con i 'Giovedì del Valle', «conferenze o *matinées bianche*» da anteporre ad alcuni spettacoli diurni, facendo illustrare agli autori stessi o a critici famosi (tra gli altri: Lopez, Martini, d'Amico, Fraccaroli e Trilussa) «contenuti e finalità delle opere rappresentate», allo scopo di «portare un po' di vero decoro e un po' di vera disciplina sul palcoscenico italiano», dando «dignità intellettuale e scenica» (p. 63) agli spettacoli. La studiosa mette in risalto l'ardita iniziativa di notevole valore storico di far rappresentare al Teatro Valle il 9 maggio 1921, in prima mondiale assoluta, i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, un testo drammatico radicalmente innovativo e come tale di difficile assimilazione da parte di un pubblico abituato ad un genere più tradizionalmente e convenzionalmente borghese, tant'è che la rappresentazione provocò la ribellione del pubblico («Poche volte ho veduto maggior passione di dissidio in un teatro» rivela Niccodemi nel suo *Diario* il 9 maggio 1921); all'infelice esito romano tengono dietro però, sempre ad opera della compagnia niccodemiana, rappresentazioni di successo nel nord Italia, nonché delle altre opere pirandelliane *Ciascuno a suo modo* e *L'amica delle mogli*. Viene quindi illustrata l'attività della Compagnia guidata da Niccodemi per un lungo periodo fino al 1928, con diverse *tournee* di successo anche in Sud-America, alcune di lunga durata, secondo l'intento niccodemiano di portare all'estero «una Compagnia tutta italiana che recita solo commedie italiane» (p. 72). Nel 1930, dopo l'ultima recita della Vergani nella *Figlia di Iorio*, la Compagnia si scioglie, pur rinascendo e agendo col nome di *Merlini-Cimara-Tofano* fino al 1933 (ma Niccodemi ne esce nel 1931).

Un preziosissimo arricchimento del volume è costituito dal secondo e denso capitolo, *Carteggi dall'Archivio di Dario Niccodemi*, suddiviso in tre sottocapitoli (*Niccodemi-d'Annunzio*; *Niccodemi-Pirandello*; *Niccodemi-Praga, Martoglio, Verga*) in ciascuno dei quali si ricostruiscono i rapporti tra Niccodemi e i singoli corrispondenti, facendo seguire ai testi introduttivi i relativi carteggi, molti dei quali inediti. Gli scambi epistolari sono accompagnati da note di puntuale cura filologica, come avviene peraltro per quanto concerne i capitoli antecedenti. Nell'accurata ricostruzione biografica viene dato spicco all'amicizia profonda e duratura «sempre più confidenziale» con d'Annunzio, fra i frequentatori più intimi della dimora milanese di Niccodemi. Di tale intensa e reciproca stima è luminosa testimonianza il carteggio che si estende dal 1911 fino al 1929 e nel quale Niccodemi dal rispettoso Voi rivolto al Maestro insigne passa al familiare tu indirizzato al Caro Gabriele. In questa relazione, dopo il tentativo infruttuoso di coinvolgere Réjane nella riproposta della *Fiaccola sotto il moggio*, rilevante episodio è la messa in scena della *Figlia di Iorio* il 15 aprile 1922 al teatro Argentina di Roma con il grande successo propiziato

dall'apprezzatissima interpretazione di Mila da parte di Vera Vergani. Con Pirandello inizialmente (nel 1918) i rapporti conoscono momenti di difficoltà (Niccodemi dà un giudizio negativo sul *Piacere dell'onestà* e sull'uomo: «fumoso e un po' incoerente»), nonché di tensione, soprattutto sul terreno dei diritti d'autore nel 1918. Ma anche con il drammaturgo siciliano la relazione gradualmente si converte nell'amicizia fino a diventare quasi fraterna (come testimonia il carteggio, quando Pirandello esprime il suo dolore per «lo strazio della sciagura» che ha funestato Niccodemi, ovvero la morte precoce della figlia Mamé). Già due anni dopo lo scontro suddetto lo «sparviero livornese» (come Rosso di San Secondo chiama Niccodemi) si reca a Catania insieme con Pirandello (e proprio per invito di questi: «Non so se tu verrai. Se sì, avrei piacere di venir con te.») per le onoranze a Verga il 2 settembre 1920, in occasione del celebre discorso di Pirandello sul maestro siciliano. Il carteggio con Praga e Martoglio chiarisce le vicende interne alla Società degli Autori, con momenti alterni di condivisione e di alta tensione («Preziosi documenti che senza dubbio contribuiscono a illuminare le travagliate vicende vissute dai soci della SIA», p. 147, come dichiara Carla Pisani) e manifesta l'intelligente opera di mediazione e di pacificazione di Niccodemi. La documentazione relativa a Verga si compendia in due lettere di questi a Niccodemi, nella prima delle quali il 20 luglio 1920 ringrazia il «Caro Amico e fratello d'arte» per il discorso tenuto da Niccodemi il 9 luglio 1920 al Teatro Valle di Roma per le onoranze a lui tributate. Nella successiva epistola del 28 luglio 1920 si rivolge al Presidente della Società Italiana degli Autori per ottenere consigli e sostegno in rivendicazioni di diritti d'autore. Il volume è corredato dalla riproduzione di un copione dei *Sei personaggi*, con la documentazione dei tagli del copione Almirante (attore della Compagnia) per la recita milanese del settembre 1921 (peraltro poco affine alla prima stampa Bemporad del 1921); sono documentate pertanto le differenze non insignificanti che esso comporta rispetto al copione del debutto romano, il che permette alla Pisani di dimostrare l'attuazione di soppressioni profondamente significative e finalizzate alla riuscita della messa in scena; oltre a tagli relativi alle battute del Padre vengono evidenziati interventi non solo di tipo quantitativo, ma anche ritocchi qualitativi «tesi a perfezionare» il linguaggio parlato che contraddistingue l'intera commedia, con «modifiche riguardanti le battute coralmemente proferite dagli attori» e «soppressione di intere didascalie» (p. 185). Gran parte delle decurtazioni confluiscono nella seconda edizione del 1923. Il quarto capitolo è dedicato alla Compagnia Niccodemi, con la biografia degli Attori, il repertorio del triennio 1921-1923 e l'elenco delle prime rappresentazioni delle opere di Niccodemi in Italia. A conclusione l'Appendice trascrive due inediti niccodemiani, testi manoscritti conservati presso l'Archivio Niccodemi, ovvero la *Conferenza inaugurale per gli spettacoli diurni al teatro Argentina – 23 marzo 1922*, nonché il «monologo-prefazione» *La Protesta*, andato in scena per la prima volta il 7 aprile 1921 al Teatro Valle di Roma prima della rappresentazione de *L'alba, il giorno, la notte* dello stesso Niccodemi.

Mario Cianfoni

Gilda Policastro

L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal Secondo Novecento a oggi

Milano-Udine

Mimesis

2021

ISBN 978-88-5756-383-1

Con il volume *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal Secondo Novecento a oggi* Gilda Policastro propone una approfondita analisi su aspetti fondamentali della poesia sperimentale e di avanguardia. La proposta critica si muove sostanzialmente su due campi: da una parte affronta il versante storico della ricerca poetica (partendo dall'esperienza fondante dei Novissimi fino alle riprese ed evoluzioni di questa in seno agli anni Novanta), dall'altra approfondisce il panorama variegato che copre gli anni Zero e gli anni Dieci del nostro millennio, rintracciando caratteri fondamentali che denotano sia una ripresa che nuovi sviluppi rispetto alla tradizione della Neoavanguardia.

Insieme agli aspetti direttamente legati alla testualità, la studiosa ha il merito di considerarne altri parimenti determinanti, come ad esempio quelli relativi alla fruizione, alla riflessione critica degli autori sul loro o l'altrui operato, alle dinamiche socioculturali che, soprattutto in questi ultimi decenni, orientano sempre più la genesi e il senso di un testo. Tali implicazioni consentono a Policastro di elaborare una serie di domande di ricerca che potrebbero sintetizzarsi nel seguente modo: se l'io lirico contemporaneo è in crisi (o comunque tende a ricalcare dei moduli ormai avvertiti come desueti o depotenziati), se non si può fare a meno di considerare l'esistenza di modi nuovi attraverso i quali la soggettività esperisce il mondo, se l'oscillazione e l'ibridazione tra prosa e poesia hanno confini sempre più sfumati, se il campo della scrittura poetica sfocia sempre più verso altre forme comunicative (non soltanto nella forma del genere, ma anche nella sostanza più profonda), attraverso quali coordinate si può delineare ed interpretare il panorama poetico odierno? Per rispondere a queste e altre domande, la studiosa sceglie dapprima di proporre una sorta di "storia della poesia di avanguardia", premessa funzionale a leggere con una consapevolezza più approfondita (e soprattutto scevra di pregiudizi critici) non soltanto quella stagione culturale, ma anche la messe composita delle scritture contemporanee.

Se Sanguineti, nell'ambito del convegno celebrativo dei quarant'anni della nascita del Gruppo 63, decretava che dopo i Novissimi non poteva che esserci il diluvio, il lavoro di analisi e ricerca di Policastro dimostra quanto quella affermazione possa essere in buona parte smentita, se si intende il diluvio sanguinetiano come un aspetto di totale chiusura e non come un momento che prelude un nuovo e più florido inizio.

Ed è proprio dal lavoro di Sanguineti che la studiosa prende le mosse per l'avvio del suo discorso: rintraccia infatti in *Laborintus* una serie di aspetti «germinali» che porranno la base per una buona parte della scrittura poetica contemporanea di ricerca (volendo fare esempi essenziali: dissoluzione dell'io e del mondo circostante, complessità testuale apparentemente insormontabile, uso ricorsivo del plurilinguismo). La contaminazione e l'ibridazione, al di là dal costituire la traccia genetica dell'opera sanguinetiana, furono i cardini attraverso i quali la Neoavanguardia cercò di delineare una forma in grado di restituire la complessità del mondo circostante. Forte di questa acquisizione, la scrittura diventava un mezzo tra i tanti, un materiale plastico che poteva essere deformato, assemblato, demolito e ricostituito un numero potenzialmente infinito di volte. L'autore che più di tutti aderì a questa convinzione fu Balestrini, al quale Policastro dedica un ampio spazio, dal momento che viene riconosciuto come colui che getta effettivamente le basi per gli sviluppi a venire

della poesia di ricerca. L'elemento che più di altri sembra determinare la matrice balestriniana (sia essa direttamente assimilata o meno dagli autori contemporanei) delle scritture odierne è quella secondo cui la realtà viene considerata come «un enorme testo già scritto, da cui prelevare parole da rimontare e replicare in modi impreveduti, utilizzando prevalentemente (se non esclusivamente) la forma del collage» (p. 31). Una concezione simile mette fortemente in discussione lo statuto di autorialità del poeta, allargando di fatto il campo della poesia su territori non lirici. Negli anni Sessanta e Settanta un tale metodo di lavoro significava una presa di posizione ideologica precisa, elemento che sembra mancare alle scritture contemporanee. In realtà, come viene mostrato da Policastro in diversi altri punti del saggio (in particolar modo quelli dedicati all'origine e agli sviluppi della *prosa in prosa*), la presa di posizione ideologica sembra oggi più debole non perché non ci sia, ma perché si fa più sfaccettata e complessa: fluida, e per questo meno incasellabile in categorie ristrette.

Nella parte dedicata ancora alla «storia della scrittura di avanguardia» la studiosa rintraccia altri due elementi che saranno nodali per diversi esiti della scrittura di ricerca contemporanea: il rapporto tra poesia, corpo e voce e l'importanza del momento performativo, inteso sia come istanza originaria del processo creativo che come esito culminante (e determinante) dello stesso. Il *reading* e l'installazione, allargando i confini della poesia verso altri linguaggi appartenenti alla realtà circostante, diventano delle «prove» per l'identità del testo poetico: non più mezzi attraverso cui si opera una messa in scena, bensì verifiche che determinano una vita del testo poetico al di là della pagina, come dimostrato dai lavori di – per fare un esempio – Valduga, Ventroni e Riviello. Tuttavia, nel contesto contemporaneo non mancano esperienze che escludono una simile possibilità performativa a favore, invece, della soluzione installativa. Il testo, soprattutto grazie ai mezzi che offre la Rete, «viene concepito come uno spazio di interazione, ma nei modi decisi (o meglio rinegoziati) dal fruitore, non più dal poeta-performer» (p. 87). I poeti del gruppo Gamm e più in generali quelli legati all'area di prosa in prosa sono, in Italia, i maggiori esponenti di tale attitudine, facendosi – in un certo qual modo – continuatori della concezione neoavanguardista secondo cui l'autore tendenzialmente scompariva dietro al testo.

La disamina delle tecniche e delle convinzioni del gruppo Gamm e della prosa in prosa offre alla studiosa l'occasione per illustrare una serie di riferimenti a modelli testuali e autori che esulano dal contesto italiano e che hanno avuto il merito di porsi come fonti di ispirazione per alcune personalità poetiche nostrane. Autori come Silem Mohammad, Gary Sullivan, Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, Eric Suchère o Ron Silliman – così come gli approcci da questi maggiormente praticati: il *googlism*, il *flarf*, la *loose writing* e la *new sentence* – diventano gli interlocutori più vicini dei gruppi di poeti di ricerca contemporanei. Soprattutto attraverso l'ascendente di Tarkos e Quintane, la poesia diventa l'occasione per mettere in evidenza la componente estremamente oggettuale del mondo, dal momento che tecniche come il *googlism* permettono di prendere «dalla rete, senza il setaccio lirico e l'afflato intimista, tutto ciò che in rete gli utenti condividono e riversano, abdicando preliminarmente a qualunque principio selettivo o distanza qualitativa dal genere *trash*» (p. 96). Tale principio operativo, oltre a mettere in discussione una tradizionale idea lirica di poesia (e, di conseguenza, di autore), implica anche una fluidità formale: i versi non sono più sostanzialmente versi, pur non essendo neanche prosa. Come per i lavori di Tarkos, anche per quanto riguarda alcuni aspetti della prosa in prosa si può parlare di «un flusso discontinuo con aggregati di testo», il quale assume i connotati di un vero e proprio «report concettuale e non un mero esercizio di campionamento» (p. 102).

Dopo aver approfondito quasi mezzo secolo di scrittura di ricerca, Policastro dedica l'ultima parte del suo saggio alle scritture di più immediata vicinanza cronologica. Nell'età della piena pervasività della rete e nel tempo dell'eterno presente, la poesia come riesce a porsi e come continua a ricevere e conferire senso al circostante? È questa la domanda orientativa che si pone nel tentativo di restituire una cartografia degli ultimi dieci-quindici anni. Tra i vari aspetti, quello che sembra essere

più caratterizzante, al netto delle eventuali somiglianze e/o filiazioni della poesia dell'oggi rispetto ai riferimenti passati, è «l'aspetto sociologico dell'iperconnessione e della vita "condivisa" (nell'accezione dei social network)» (p. 115), il quale non diventa più un'opzione (come poteva essere il mezzo televisivo per decenni passati), ma un fattore costitutivo, sia per quel che riguarda una velocità di scambio e di confronto dei diversi momenti creativi, sia anche per quel che concerne la genesi e la "sopravvivenza" di un testo e del suo autore. Nell'osservare il panorama italiano contemporaneo, Policastro indica nei Novissimi 2.0 autori che nel corso degli ultimi anni hanno avuto il merito di creare un contesto solido che allo stesso tempo raccoglie e rimodula le istanze che si sono susseguite dalla Neoavanguardia fino alle scritture di ricerca degli anni Novanta. Sara Ventroni, Vincenzo Ostuni, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Michele Zaffarano, Gherardo Bortolotti, Silvia Tripodi sono, insieme ai più giovani Alessandra Cava, Simona Menicocci, Daniele Bellomi, Fabio Teti, Manuel Micaletto, Niccolò Furri, Luigi Severi, Renata Morresi, Florinda Fusco, Fiammetta Cirilli e Elisa Davoglio, gli autori che – almeno in ambito di ricerca – sembrano porsi come riferimenti per delineare un panorama grossomodo omogeneo (pur considerando le dovute differenze di approcci).

Chiude il volume un glossario che definisce sinteticamente alcuni metodi creativi e/o formali della poesia di ricerca: un ulteriore segnale della necessità di avere strumenti precisi e aggiornati per navigare le acque talvolta imprevedibili delle scritture contemporanee, senza il timore di venir travolti da quel diluvio di sanguinetiana memoria.

Rosalba Galvagno

Antonio Prete
Carte d'amore
 Torino
 Bollati Boringhieri
 2022
 ISBN 9788833939629

Tra i più importanti saggi sull'amore risalenti al secolo scorso vanno almeno ricordati tra quelli di maggior successo: Denis de Rougemont, *L'amore e l'Occidente* (1939); Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Julia Kristeva *Histoires d'amour* (1983). Nel nostro secolo un recente, importante saggio ci rammenta nuovamente l'inesauribilità del discorso amoroso: *Carte d'amore* di Antonio Prete (Bollati Boringhieri, Torino, 2022).

Qual è l'interrogazione originale rivolta da Prete all'«amore», da millenni indagato dalla poesia, dall'arte e dalla filosofia? «Come dire l'amore? Con quale lingua e con quali immagini prende forma e luce il desiderio, che è principio e respiro del mondo?». Per dire l'amore l'autore si rivolge allora a un nutrito gruppo di *auctores* che hanno scritto sull'amore, tentando di circoscrivere l'oggetto forse più enigmatico e sfuggente della soggettività umana, massimamente trattato da poeti, narratori e artisti di ogni tempo e latitudine.

Per ordinare le sue *Carte d'amore* Prete ha attinto, organizzandoli in una nuova «tessitura», ad «alcuni corsi tenuti all'Università di Siena a partire dagli anni ottanta, un seminario, alcuni saggi», puntualmente citati nella *Nota bibliografica*: «Muovendo da queste esperienze, il libro ha avuto una sua tessitura lungo gli ultimi cinque anni» (p. 351). E questa tessitura ha trovato un armonico disegno nel montaggio finale del libro, che ordina le carte secondo alcune *figure* dell'amore, tra cui: *L'apparizione; Il turbamento; Fascinazione; Il segreto, il silenzio, la confidenza; Lettera amorosa; Infedeltà e gelosia; Della tenerezza...* E secondo il *Paesaggio dell'amore* declinato in: *Rispondenze; Il giardino; La voce del mare; Fluviali parvenze; La selva, la stanza, le stagioni; L'infinito in una strada; Il paese del corpo.*

Per tornare all'interrogazione iniziale: «Dell'amore si può dire soltanto per approssimazioni, o per frammenti». «Un libro sull'amore è un libro sul desiderio. Perché l'alfabeto che compone la lingua dell'amore è il desiderio [...]. Raccontare il desiderio è dire delle sue avventure, del suo scacco, e soprattutto del suo fantasma: perché la mancanza è l'energia stessa del desiderio [...]. Insomma, dicendo dell'amore, così come la letteratura lo rappresenta, si mostrerà soltanto la tessitura – ora favolosa, ora intricata, ora splendente, ora oscura – del desiderio» (pp. 10-11).

Va ancora sottolineato che «nella lingua dell'amore il tu è il pronome dominante: dire l'amore è narrare il cammino verso il tu, inteso come sorgente del riconoscimento di sé, fondamento di colui che dice io» (*ibidem*). L'amore dunque è intimamente intrecciato al desiderio e alla tensione continua verso il tu, l'altro.

Quanto alle *figure* dell'amore ne illustrerò alcuni *exempla*. Infatti si può qui solo accennare ad alcune di esse, come *L'apparizione*, che ne inaugura la ricca lista e che comprende come sua «figura suprema quella dell'Angelo nell'Annunciazione: non apparizione di un amore, ma annuncio di una nascita all'amore» (p. 18). La figura dell'Apparizione, verrà messa a fuoco e modulata, oltretutto nell'Annunciazione delle raffigurazioni artistiche, in numerosi testi quali il *Werther*, *l'Ortis*, le *Affinità elettive*, *Armance*, *Madame Bovary*, *l'Educazione sentimentale*, *À une Passante*, *De l'amour*, *Anna Karenina*, la *Recherche*, la *Montagna magica*, la *Manon Lescaut* di Puccini e, con un balzo retrospettivo ma logico, la *Vita Nuova* di Dante.

Questo andirivieni tra testi di lingue diverse, di epoche diverse, di generi diversi si ripeterà per tutte le altre *figure* trattate nei capitoli successivi dove, accanto a quelle provenienti anche da altre numerosissime fonti letterarie e artistiche, permane il riferimento a questo primo zoccolo duro di classici, con l'aggiunta di Leopardi e Baudelaire in sommo grado, che sono poi i testi di elezione frequentati dal critico durante i suoi lunghi anni di lavoro e che i lettori hanno potuto incontrare ad esempio nella trilogia dei sentimenti: *Nostalgia. Storia di un sentimento* (1992), *Trattato della lontananza* (2008), *Compassione, storia di un sentimento* (2013), trilogia coronata da *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità* (2016). *Carte d'amore* ne costituisce un ulteriore portello, una nuova cassa di risonanza dei temi già affrontati nelle precedenti ricerche, sicché l'intero volume si può leggere come un'enciclopedia dell'amore e dei suoi corollari oppure, se si preferisce la metafora iconica, come un grande mosaico delle diverse figure dell'amore.

Quanto alla prima figura, *L'Apparizione*, importantissima dal momento che coincide col primo insorgere dell'amore, Prete sottolinea che essa, così definita per il prevalere dello sguardo, in realtà è preceduta, perfino nella fenomenologia del colpo di fulmine, da una voce, da un discorso, da un ascolto, insomma da un presagio (*Werther, Affinità elettive, Armanca...*).

E passiamo alla figura del *Turbamento* per la quale altri classici vengono convocati, su tutti il Leopardi delle *Memorie del primo amore*, l'amore per eccellenza suscitatore di romantici e fisici turbamenti. Accanto al Recanatese, ancora Dante, Petrarca e gli antichi Ovidio, Saffo, Catullo, e tra i moderni di nuovo l'autore della *Montagna magica*: «Per Thomas Mann che è anche l'autore di *Morte a Venezia*, si delinea sul fondo del turbamento d'amore l'ombra dell'androgino. È come se al di là del maschile e del femminile, il turbamento d'amore avesse all'origine una fluttuante e indeterminata sostanza d'amore, quasi aleggiasse nel corpo dell'altro un'ombra di quella primitiva unità sferica perduta, appunto di quell'androgino, di cui nel *Simposio* di Platone diceva Aristofane». (pp. 35-36). La figura del *Turbamento* viene inoltre identificata in *De l'amour* di Stendhal, nelle *Nourritures terrestres* e *Si le grain ne meurt* di André Gide, in *Con gli occhi chiusi* di Federico Tozzi, *Il garofano rosso* di Elio Vittorini ed *Ernesto* di Umberto Saba.

La figura della *Fascinazione* viene analizzata attraverso una finissima e profonda ricognizione di vari autori: da Leopardi (*Il pensiero dominante*) ad Agostino (*Confessioni*), al *Cantico dei cantici*, a Hölderlin (*Iperione*), a Roland Barthes, a J. Keats, Jensen (*Gradya*). Per l'autore, inoltre, la teorizzazione (di derivazione ancora medievale) del processo di fissazione dell'immagine e dunque di fascinazione, secondo Marsilio Ficino, raggiunge in qualche modo la teoria della cristallizzazione di Stendhal: «In epoca romantica, a questo processo di fissazione e di fascinazione Stendhal, lasciando cadere ogni implicazione auratica e fisiologica, darà il nome di "cristallizzazione". Il narratore racconta di una visita estiva alle saline di Hallein presso Salisburgo, in compagnia di una signora italiana: nella conversazione, che si svolge con sottintesi amorosi, compare a un certo punto il riferimento alla cristallizzazione, cioè al processo che subisce un ramo, spoglio di foglie, quando è lasciato per qualche mese nelle cave di sale: "la cristallizzazione del sale ha ricoperto i rametti bruni con diamanti così numerosi e fulgidi, che ormai solo qua e là si riesce a vedere com'era prima". Così è la nascita di un amore: opera di un lavorio un po' ossessivo del pensiero.

L'ammirazione per l'altro, la speranza di una risposta piena al desiderio, l'esagerazione delle sue qualità sono gli elementi che concorrono a impreziosire l'immagine, che da quel momento è difesa come un gioiello» (pp. 42-43).

Tra le figure dell'amore, la *Seduzione* è forse la più irresistibile e perigliosa: «La lingua della poesia d'amore è fatta del lessico proprio della seduzione, intesa come potere di un'immagine: conquista, vittoria, caduta, ferita, perdita, prigionia. Un lessico bellico, che fin dai modelli classici ha fornito alla rappresentazione dell'amore le sue figure». (p. 96) E dalle originalissime pagine dedicate alla figura delle *Lacrime d'amore* interessa ad esempio citare quanto viene detto a proposito del celebre libro di George Bataille: «[...] per restare al tema delle "lacrime", si può evocare la ricerca che George Bataille affiderà al libro intitolato appunto *Le lacrime di Eros*. Dove sono ripercorsi i nodi

che intrecciano erotismo e sapere della morte, voluttà e dolore, desiderio e rituali del sacrificio. Una singolare ricerca antropologica: dalle pitture di Lascaux alle figurazioni greche delle cerimonie dionisiache, dalle forme dell'erotismo sacrificale al sadismo, dalle raffigurazioni del manierismo ai *Caprichos* di Goya le stazioni su cui l'autore indugia aprono domande sull'oscura soglia in cui l'eros incontra il suo eccesso e la sua distruzione» (p. 129).

Della lunga lista di cui si può dar qui solo un rapido resoconto, non può mancare quella del *Desiderio*: «Dire dell'amore è dire del desiderio. È camminare sulle terre note e ignote del desiderio, esplorarne i confini, scrutarne gli orizzonti. Nel soffermarsi, come accade in queste pagine, su alcune figure dell'amore, non altro esercizio si compie che quello di interrogarsi sul desiderio. [...]. Il desiderio, avendo come fondamento la mancanza, percorre un'orbita che non ha compimento, e tuttavia coincide con il respiro stesso del vivente: sua radice, sua natura. A considerare questo fondamento biologico del desiderio, la sua connaturale apertura, la sua coincidenza con la vita stessa, mi ha portato la consuetudine con gli scritti di Leopardi, non solo con le minuziose descrizioni dei sentimenti che scortano e alimentano il desiderio, come appaiono nelle pagine delle *Memorie del primo amore* [...], ma soprattutto con le tante riflessioni disseminate nello *Zibaldone*» (pp. 140-141).

Nel capitolo intitolato *Poesia d'amore e cosmologia*, insieme ai numerosi autori e testi di volta in volta indagati, ritorna il *Cantico dei cantici*, ripetutamente visitato e qui singolarmente affiancato a un poeta molto caro a Prete, Paul Celan, e preceduto dall'amatissimo Leopardi del *Tramonto della luna*: «E la cosmografia del *Tramonto della luna* conclude il cammino poetico leopardiano. Ed è stato proprio Leopardi a mostrare, con il 'giardino della sofferenza', la fine di ogni idillio, a mostrare dunque, il tragico nel cuore della modernità, annunciando così quel rovesciamento dell'incantata cosmografia d'amore che avrà nel tempo a venire, nel Novecento, altre manifestazioni. Si pensi a quel tragico che un poeta come Paul Celan raccoglierà nel verso teso, frantumato, dolente: in *Todesfuge*, dove il dolore della Shoah è portato alla poesia, i capelli d'oro di Margarete saranno accanto ai capelli di cenere di Sulamith, la sposa del *Cantico dei Cantici*, con la cui lode abbiamo cominciato queste considerazioni: '*dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith*'. La luce si rovescia in cenere. Tutte le stelle sono spente. Ma anche nel cielo delle stelle spente la poesia d'amore cercherà, ancora, le sue costellazioni: alterità estrema. Lontanissimo bagliore, forse fioco, ma necessario» (p. 165).

Dopo l'ultimo capitolo della sezione *Figure* dedicato all'amore mistico (*Notte oscura e agape*), e l'escursione iconografica su *Amor sacro, amore profano* di Tiziano, segue un *Intermezzo*, dedicato a una magistrale «lettura» del *Simposio* di Platone, il testo fondatore di ogni discorso sull'amore nella cultura occidentale. E ancora un'escursione iconografica dedicata a Canova (*Amore e Psiche*) chiude a sua volta il commento al *Simposio*, che risulta così incorniciato e illuminato dalla grande arte della pittura e della scultura.

Inoltre a proposito «del sapere della mancanza» messo in evidenza da Lacan nel *Dialogo* platonico, scrive Prete: «A un certo punto, nel corso di questa lettura, Lacan chiama Penia col nome di Aporia, cioè altro da Poros, privazione di Poros: se costui, cioè l'ubriaco dormiente, è il non-sapere proprio di ciò che è presente, pieno, possidente, lei è il sapere di quel che è assente, mancante, vuoto. Una definizione che, riguardando il linguaggio, ben si adatta a essere estesa alla poesia. La poesia come il *parlar materno* di Eros: un sapere della mancanza. Per questo la poesia è sempre poesia d'amore: per la mancanza che la abita, per il desiderio che è nella sua parola, nella sua lingua, per il vuoto che essa introduce nell'ordine del discorso, per la sovversione del linguaggio di cui è portatrice (appunto, aporia). Con la poesia, Eros riscatta, si potrebbe dire, la madre: fa dell'indigenza un mantello di parole, della privazione una musica, della povertà un principio di conoscenza» (p. 230). Quanto al *Paesaggio dell'amore*, trattato nella terza sezione del volume, è noto che «poesia e narrazione, dicendo dell'amore, scrivono la storia del paesaggio delle sue forme mutevoli, del suo fulgore e del suo declinare. E anche quando il corpo, nella sua fascinazione, sembra imporre la sua

assoluta forma, svincolata da ogni relazione con quel che è intorno, lo sguardo innamorato mette in rapporto quella sovrana figura con la luce e i colori e le forme di un paesaggio. Oppure fa del corpo stesso un paese da esplorare e conoscere» (pp. 268-269).

Anche a questa sezione segue un'altra suggestiva divagazione iconografica ispirata a una delle foto più celebri di un maestro del Novecento, Robert Doisneau: *Un bacio all'Hotel de Ville e altri baci. Carte d'amore* è così fitto di riferimenti e di citazioni da non potere essere esaustivamente illustrato in una recensione. Si tratta di una vera e propria *summa* degli infiniti volti dell'amore, a cui si può felicemente attingere per apprendere quanto di proficuo e sublime ha creato il genio poetico e artistico attorno a questa umana, necessaria illusione.

Daniel Raffini

Novella Primo

Una memoria inventata. Luoghi e voci nella scrittura di Lalla Romano

Napoli

Paolo Loffredo Editore

2022

ISBN 978-88-32193-90-9

Il libro di Novella Primo analizza la scrittura di Lalla Romano, affrontando i vari generi con cui la scrittrice si è misurata nel corso della sua lunga traiettoria. Nata a Demonte nel 1906 e morta a Milano nel 2001, Lalla Romano ha attraversato un intero secolo di storia letteraria, confrontandosi con i mutamenti del suo tempo e riportandoli sulla pagina attraverso la lente della propria esperienza personale. L'unione tra sfera dell'io e narrazione collettiva è la cifra peculiare di questa scrittrice, che ci ha lasciato, oltre a diversi romanzi e poesie, anche una gran mole di riflessioni teoriche sulla letteratura, che aiutano a definirne la poetica.

Il concetto di memoria rappresenta la chiave di lettura più adatta per riordinare l'opera di Lalla Romano. Quello di memoria è d'altronde un concetto su cui la stessa autrice ha riflettuto più volte in sede teorica. Per Romano la memoria non è autobiografia, in quanto si situa in un terreno comune che si pone tra l'io che narra e la collettività, in cui i lettori possono riconoscersi nell'esperienza di chi scrive. A livello più strettamente estetico, la memoria si configura come il territorio dell'incontro tra «vissuto biografico e topoi letterari» (p. 12) ed è dunque frutto di una trasfigurazione che passa attraverso il filtro della tradizione. Infine, la memoria per l'autrice è il luogo astratto in cui è possibile la convivenza tra reale e favoloso, ribaltando la concezione tradizionale della scrittura dell'io come di una scrittura unicamente della realtà. Questi aspetti sono sottolineati da Novella Primo fin dall'apertura del suo libro e rappresentano la principale chiave di accesso al mondo letterario di Lalla Romano. Un universo che si arricchisce presto di una complessità che rende la scrittrice degna della riconsiderazione all'interno del canone letterario novecentesco auspicata da Primo. Oltre agli elementi citati, il capitolo introduttivo (*La Natura e il Ricordo*) propone una riflessione sulla componente paesaggistica e sull'importanza dell'elemento naturale, proponendo con le dovute cautele una lettura in chiave ecocritica.

Il primo capitolo (*I versi, l'Eros e il sogno*) affronta uno dei generi meno studiati dell'opera di Lalla Romano, la poesia, e lo fa attraverso l'individuazione di alcuni nuclei di significato forti – l'eros, il sogno, la materialità del corpo, i sensi, il paesaggio interiore e quello esteriore – senza tralasciare gli aspetti formali e retorici della poesia. Il secondo capitolo (*Sulle tracce di Flaubert*) ricostruisce l'esordio narrativo di Lalla Romano a partire dal nucleo generatore costituito dalla traduzione dei *Trois Contes* di Flaubert, assegnata a Romano da Pavese nel 1944 per Einaudi. Il modello flaubertiano è fortemente presente nel romanzo *Maria*, del 1953, ma resterà un riferimento costante – quasi violentemente presente, come l'autrice ebbe modo di dichiarare – per tutta la sua traiettoria letteraria.

Il terzo capitolo (*Percorsi fototestuali della Penombra*) propone un'interessante lettura parallela tra il romanzo *La penombra che abbiamo attraversato*, edito nel 1964, e i romanzi di figure pubblicati dall'autrice a partire dal 1975 con *Lettura di un'immagine*. Le fotografie ritrovate, scattate dal padre durante l'infanzia della scrittrice, restituiscono consistenza visiva alla porzione di vissuto che la scrittrice aveva descritto nel romanzo del 1964, rendendo possibile un percorso parallelo tra immagine e parola. L'analisi di Primo si sofferma in particolare sulle figure genitoriali. Il quarto capitolo (*Lo spazio della scuola tra i registri della memoria*) fa riferimento all'insegnamento scolastico, un'attività portata avanti a lungo dalla scrittrice e da lei molto amata, mostrando come

quell'esperienza sia penetrata in diverse forme all'interno dell'opera letteraria: ne *Le parole tra noi leggere*, ad esempio, i temi di scuola del figlio sono materialmente trascritti sulla pagina e presentati come documenti di una personalità in formazione. Il quinto capitolo (*Arte e paesaggi mediterranei*) offre molti spunti interessanti intorno al legame tra viaggio e mito in relazione alle scritture diaristiche di *Diario di Grecia* e *Le lune di Hvar*. Il sesto capitolo (*Il cronotopo della malattia «nei mari estremi»*) affronta il nodo più doloroso e forse più profondamente umano di quello che è tra i romanzi migliori di Lalla Romano, *Nei mari estremi*, edito nel 1987 in seguito alla morte del marito. L'ultimo capitolo (*La scrittura che risana: Di Paolo e Romano*) è dedicato al libro *Come un'isola. Viaggio con Lalla Romano*, in cui Paolo Di Paolo ha trasposto in forma letteraria il suo rapporto di lettore e scrittore a sua volta.

Una memoria inventata. Luoghi e voci nella scrittura di Lalla Romano restituisce in maniera efficace l'immagine di una scrittrice in cui le componenti letterarie e quelle personali convergono in una visione di poetica, rendendo giustizia a una figura a lungo relegata tra i "minori" perché considerata troppo autobiografica e intimista. Tra i pregi del libro di Novella Primo c'è quello di aver inserito l'opera di Lalla Romano all'interno di un aggiornato discorso critico, leggendo le opere della scrittrice alla luce di temi e prospettive estremamente attuali: la natura, il corpo, il rapporto tra componente visuale e testuale, il paesaggio, la malattia. Sono tutte questioni che rintracciamo nel dibattito critico-letterario contemporaneo e che Primo applica efficacemente e con i dovuti aggiustamenti all'opera di Lalla Romano. Tale sforzo interpretativo dimostra – oltre alla qualità dello studio di Novella Primo – la modernità del pensiero e della scrittura di un'autrice che seppe coniugare la sfera emozionale della scrittura a una complessa e coerente visione letteraria.

Giulia Marziali

Renzo Riboldazzi
Silenzi urbani
Milano – Udine
Mimesis
2022
ISBN 9788857574974

Il volume di Renzo Riboldazzi, docente di Urbanistica al Politecnico di Milano, si propone di indagare il nesso antitetico tra città e silenzio nell'immaginario contemporaneo italiano per rileggere in ottica interdisciplinare la narrazione urbana consolidatasi negli anni della globalizzazione. Si tratta di una tematica culturale divenuta centrale nel dibattito teorico degli ultimi decenni, che si inquadra in una più ampia tendenza all'applicazione di metodologie geografiche in ambito letterario, nell'intento di ridefinire l'interazione tra individuo iper-mobile e paesaggio dispersivo, 'poroso' e dai confini labili. *Silenzi urbani* è un valido strumento critico che muove dalla volontà di superare le canoniche dicotomie campagna-città, centro-periferia dell'estetica postmoderna, analizzando il modo di pensare, percepire e abitare lo spazio cittadino. Le pagine iniziali ripercorrono brevemente un'articolata casistica di situazioni, tratta dall'esperienza diretta con «strade, viali, piazze della nostra quotidianità» (p. 9), in rimando all'idea di metropoli intesa come luogo caotico, connotato dall'incessante traffico automobilistico e dal chiacchiericcio dei passanti. Nel sottolineare i cambiamenti che hanno investito la configurazione urbana odierna, l'autore guarda al passato ponendo a confronto i treni a vapore de *La Gare Saint-Lazare* (1877) di Claude Monet con i tram futuristi raffigurati da Carlo Carrà in *Piazza del Duomo* (1909) e con la *Rissa in Galleria* (1910) di Umberto Boccioni, per giungere alla speculazione edilizia degli anni Sessanta denunciata da Francesco Rosi nel film *Le mani sulla città* (1963). La ricerca non vuole esaminare nel dettaglio le principali trasformazioni territoriali del XIX e XX secolo, ma scardinare concezioni spaziali stereotipate, il cui tratto comune risiede nell'interferenza acustica senza la quale sembrerebbe ormai impensabile lo stesso tessuto urbano. Le città non sono solo contraddistinte dal suono, ospitano infatti al proprio interno numerosi luoghi silenti: chiese, chioschi, cortili, biblioteche, cimiteri e interstizi; questi ultimi, spiega Riboldazzi menzionando l'omonimo saggio di Giampaolo Nuvolati, alludono a «interruzioni, crepe sottili, lievi lacerazioni» (p. 21), angoli e anfratti nei quali dimora indisturbata la tranquillità. Lo sguardo si spinge oltre le località abbandonate di Pompei ed Ercolano, i borghi disabitati della Valle del Belice e dell'Irpinia, i paesi meno conosciuti dell'entroterra calabrese, per mettere in luce come anche gli ambienti metropolitani possano apparire inaspettatamente silenziosi; basti pensare alla Venezia fotografata da Paolo Monti, alla Milano di Gabriele Basilico, alla periferia milanese di Mario Sironi o alla Bologna ritratta da Giorgio Morandi. La quiete è quindi condizione indispensabile per riscoprire percorsi di senso in grado di decostruire semplificazioni inefficaci «che nella sostanza, dicono poco o nulla della realtà perché ne raccontano solo una parte, quella più evidente e superficiale» (p. 30). In più di un'occasione l'indagine riflette sulla sfera lessicale di riferimento poiché il termine città si rivela inadeguato a esprimere la «condizione urbana contemporanea» (p. 34) e non può essere assimilato alla nozione di metropoli. In proposito si rinvia alla tesi di Giancarlo Consonni secondo la quale la grande città non corrisponde a un semplice centro abitato dalle estese dimensioni, quanto piuttosto a un contesto le cui consuetudini sociali e i legami territoriali si sono indeboliti fortemente. Tali aree, «né città né conglomerazioni *de facto* che una confusa legge del 2014 ha voluto riconoscere e considerare unitariamente nell'illusione di governarle» (p. 35), si distinguono dalle post-metropoli, espressione coniata da Edward Soja, frutto dell'incessante e globale urbanizzazione

ai danni del territorio circostante. Il volume intende pertanto denunciare una diversa perdita della parola causata da una società che, nell'indurre i cittadini al consumo più estremo, ostacola la capacità critica nei riguardi del presente.

I tessuti urbani sono inoltre caratterizzati dal baccano e dal fragore, concetti che non alludono al semplice rumore ma rimandano, nel primo caso, a cortei, manifestazioni e partite di calcio, mentre nel secondo ai bombardamenti di Milano del 1943, al terrorismo degli anni di piombo, a quello di stampo mafioso, all'attentato alle Torri Gemelle del 2001.

Gli ultimi capitoli sono dedicati ai suoni più intimi, delicati e riservati che spesso coesistono, si sovrappongono o alternano al silenzio risvegliando ricordi e sensazioni, come lo scorrere imperturbato di una fontanella in un vicolo di Roma o il fruscio delle foglie dei platani sulle mura di Lucca. Similmente monumenti e rovine, strade e palazzi raccontano il passato e il presente, la propria storia e quella di chi li ha abitati e abita tuttora; «più che silenziose, tuttavia, le città sono silenziose [...] come lo sono certe madri rispetto agli errori dei figli. [...] Silenzio perché non le sappiamo ascoltare» (p. 84). La spazialità appare al suo interno eterogenea e multiforme: ciascuna città si differenzia dalle altre in quanto dispone di un ritmo peculiare che cambia in funzione delle ore del giorno, delle festività e delle stagioni, alimentando il bisogno di un'effettiva ri-concettualizzazione e ri-mappatura dei luoghi fattuali e simbolici. In un processo di sconfinamenti è possibile scorgere la nascita di nuove frontiere e nuovi percorsi, tracciati dal movimento dei corpi, narrazioni mute definite da Michel de Certeau «retoriche podistiche», essenziali per cogliere il significato più profondo della vita urbana. A questo proposito è interessante osservare come alcune zone marginali, sinonimo di criminalità e povertà, abbiano intrapreso nel corso degli anni Zero una rilevante fase di riqualificazione sociale e territoriale. La periferia industriale ha assunto una diversa forma di concretezza spaziale che ha determinato una marginalizzazione del centro storico, ormai in crisi, e una vertiginosa espansione dei quartieri periferici, i quali hanno acquisito a loro volta una notevole importanza letteraria diventando i veri protagonisti di molti noir – primo fra tutti *Romanzo criminale* (2002) di Giancarlo De Cataldo – e *urban fiction* tra cui *Cleopatra va in prigione* (2016) di Claudia Durastanti. Si è assistito, in altre parole, a un decentramento del territorio che ha assediato il 'cuore pulsante' della città ridisegnando confini reali e metaforici; in un gioco di contaminazioni e infiltrazioni borgate, quartieri e rioni suburbani svolgono sia la funzione di ponte di collegamento sia quella di punti nevralgici e poli di aggregazione.

Nel prendere in esame il volume non si può non evincere l'evidente analogia con il pensiero di Paul Ricoeur, riportato dallo stesso Riboldazzi nelle pagine finali, secondo il quale sussiste uno «stretto parallelismo tra architettura e narrativa, in cui l'architettura sarebbe per lo spazio ciò che il racconto è per il tempo, vale a dire un'operazione di configurazione» (p. 73).

Considerevole rilievo assumono dunque l'esperienza del paesaggio urbano e la sua rappresentazione culturale in aperto dialogo con differenti e ibride modalità di intercettare e decodificare gli stati d'animo connessi allo spazio, ampiamente indagati dai *landscape studies*. *Silenzi urbani* intreccia in modo organico e puntuale antropologia, sociologia, geografia, letteratura e filosofia, sottoponendo all'attenzione del lettore riflessioni e prospettive critiche divergenti ma allo stesso tempo complementari per poter comprendere la natura e il senso del luogo, in particolare la città con i suoi molteplici microcosmi.

Lorenzo Moscardini

Emilio Russo

Ridere del mondo. La lezione di Leopardi

Bologna

Il Mulino

2017

ISBN 978-88-15-26750-4

Dai numerosi studi che, negli ultimi anni, hanno avuto come oggetto le *Operette morali* di Leopardi, *Ridere del mondo* di Emilio Russo si distingue, tra le altre cose, per il costante intento di mettere a sistema due fenomeni solo apparentemente in contraddizione, ovvero l'evoluzione del libro nel tempo e la sua profonda unità: un organismo, dunque, che pur espandendosi e rimodulandosi, lo fa sempre rispondendo a un enigmatico disegno d'insieme. Ogni testo va allora considerato, oltre che nella sua peculiarità, anche come l'imprescindibile tassello di un grande mosaico: sotto questa luce, d'altronde, il libro di Russo propone di interpretare gli scrupoli editoriali di Leopardi, il quale non solo mal sopportò la scelta di Giordani di stampare tre operette nel fascicolo del gennaio 1826 dell'«Antologia», ma, nello stesso anno, ebbe da ridire anche circa le ipotesi di Stella, che avrebbe prima voluto pubblicare il libro su fascicoli di rivista, e poi inserirlo nella «Biblioteca amena», una collezione di testi pensati per un pubblico per lo più femminile.

Ridere del mondo ha quindi in sé due anime: una più strettamente filologica e l'altra, per dire così, interpretativa. Il libro, però, tende a non separare nettamente i due aspetti, sicché quasi sempre il lavoro di ricostruzione del dato testuale informa la riflessione complessiva sul macrotesto *Operette*, come d'altronde non si dà osservazione critica che non sia sorretta da un'impalcatura filologica; soprattutto in questo secondo caso, l'autore si mostra sempre estremamente cauto nelle sue considerazioni conclusive, e talvolta quasi più desideroso di dare forma ai più rilevanti interrogativi suscitati dal testo leopardiano che di pervenire a tutti i costi a un'ipotesi risolutiva.

La prima parte del libro ripercorre, in sostanza, la storia compositiva delle *Operette*. Si tratta di un percorso che tradizionalmente vede la sua svolta decisiva nel 1824, l'anno al quale Leopardi data la scrittura di venti testi; e che però, a ben vedere, si presenta particolarmente stratificato. Il progetto, infatti, nasce già all'alba del terzo decennio dell'Ottocento, se Leopardi (mostrando di pensare a un'opera plurale) scrive a Giordani il 4 settembre 1820 di aver «immaginato e abbozzato certe prosette satiriche» (Leopardi, *Epistolario*, vol. I, a cura di Franco Brioschi, Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 438). Le *Operette*, d'altra parte, accompagneranno l'autore per gran parte della sua vita, fino a quando, negli ultimi tempi, si ventilò l'ipotesi di una stampa parigina, dopo il fallimento di quella napoletana, bruscamente interrotta dalla censura. Una lunga gestazione, insomma, non così dissimile da quella dei *Canti*, della quale però non restano che una manciata di indizi, disseminati qua e là tra le carte leopardiane; questa la ragione per cui, di là dall'analisi di documenti quali il manoscritto autografo delle *Operette*, l'indice zibaldoniano noto come *Danno del conoscere la propria età* o il piccolo lacerto autografo conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con la segnatura C. L. X 12, int. 33, *Ridere del mondo* non può non estendere la sua indagine anche altrove, soprattutto all'*Epistolario*. Tra le varie lettere citate, c'è ad esempio quella del 14 agosto 1820 a Pietro Brighenti, dove compaiono motivi e parole che riemergeranno nel *Plotino e Porfirio*, datato da Leopardi al 1827, e per il quale (considerando anche alcuni appunti zibaldoniani) occorre allora pensare a un lungo processo di composizione. Né ciò desta stupore, qualora si consideri che un accenno all'operetta in questione compariva sia nell'appena citato lacerto autografo che nei *Disegni letterari* (cfr. Giacomo Leopardi, *Disegni letterari*, a cura di Franco D'Intino, Davide Pettinicchio, Lucia Abate, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 186).

Da segnalare, poi, le pagine che il libro di Russo dedica all'intervento autografo sull'indice del manoscritto napoletano, che stravolge la sequenza iniziale *Natura e Islandese - Tasso e Genio - Timandro e Eleandro - Parini* spostando il *Timandro e Eleandro* alla fine delle *Operette* e retrocedendo il *Tasso e Genio* a *Natura e Islandese*. Un intervento decisivo, insomma, che affida al *Timandro e Eleandro* (invece che al *Cantico del gallo silvestre*) la conclusione dell'edizione milanese del 1827. Congedandosi con un testo «apologetico e programmatico» (p. 170) che rende merito a quei libri «destinati a muovere la immaginazione» (Giacomo Leopardi, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, p. 346), le prime *Operette* invitano dunque il lettore a voltarsi indietro, alla strada appena percorsa, dove testi quali *Tasso e Genio*, *Colombo e Gutierrez*, *Parini* ed *Elogio degli uccelli* brillano di una luce nuova: essi sono ora riscattati «da ogni valenza lirico-fantastica, da ogni funzione digressiva o ironica» (p. 172).

Ecco allora che la seconda parte di *Ridere del mondo*, che traccia (peraltro mediante il rinvio alle fonti leopardiane) una sorta di sentiero interpretativo, si occupa anche di fare luce su alcuni spiragli che Leopardi sembra sorprendentemente aprire soprattutto in seguito a quel *Natura e Islandese* che rappresenta forse il luogo di massima depressione del libro, il dialogo cui Luigi Blasucci assegnò una funzione, per dire così, liminare (cfr. Luigi Blasucci, *La posizione ideologica delle "Operette morali"*, in Id., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 165-226). Del resto, nella lettera a Stella del 23 agosto 1827 è lo stesso Leopardi a rivendicare, di fronte alle critiche di Tommaseo, «l'esistenza di una zona non-negativa» (p. 84) del testo. Tali spiragli, lungi dal confutare le posizioni materialistiche e anti-anthropocentriche esplorate in precedenza, lasciano però baluginare la possibilità di un pur parziale e frammentario riequilibrio; la sopravvivenza, sotto le ceneri, di una debole brace, il tanto sospirato miraggio di un qualche contrappeso all'irreversibile caduta del genere umano. Così, ad esempio, nel *Colombo e Gutierrez* la natura non si mostra soltanto in forma di infinito deserto marino, ma anche come una serie di preziosi dettagli («le nuvole intorno al sole», «l'aria», «il vento», «quella canna», «quel ramicello di albero con quelle coccole rosse e fresche», «gli stormi degli uccelli»; Leopardi, *Operette*, cit., p. 304), offrendo dunque «schegge, frammenti, persino piccole bacche non ancora seccate come segnali di vita» (p. 161). Nel vagheggiamento di una terra mai vista e dunque sommamente poetica, nell'indeterminata estensione del vitale momento del rischio, nel sapore di quella futura contentezza derivante dal pericolo scampato, che risignificherà i semplici elementi del paesaggio rendendoli di nuovo degni di meraviglia – un po' come accadeva ai primi uomini della *Storia del genere umano* –, Colombo tenta di proporre al lettore delle *Operette* un nuovo possibile sguardo sul mondo: il suo dialogo, infatti, si chiuderà non già con i due leoni che avevano sbranato l'islandese, bensì con gli uccelli tanto ammirati, nell'operetta successiva, dal filosofo Amelio, che in essi vede rivivere uno stadio precedente della civiltà umana (cfr. Franco D'Intino, *Elogio della voce*, in Id., *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 19-76).

Di qui il significato, multiforme e sfuggente, del riso delle *Operette*. Quel riso che, nella lunga digressione dell'*Elogio*, è definito una specie di «pazzia non durabile, o pure di vaneggiamento e delirio» (Leopardi, *Operette*, cit., p. 314), e che nel *Timandro ed Eleandro* si fa strumento di compassione e quasi di terapia, espressione cioè di una non arida maturità alla quale l'edizione milanese accompagna infine il lettore: «Il riso opposto alla materia grave diviene il messaggio conclusivo del "libro morale", ma anche l'asse per comprenderne lo sviluppo, una sorta di punto nel quale l'oscillazione sempre attiva, e dolorosa, tra il dominio delle verità che sferzano gli uomini e il registro dolce delle illusioni che li rigenerano viene osservata dall'esterno e in qualche misura trascesa» (p. 178). Così, anche l'edizione fiorentina del 1834 si chiuderà nel segno del riso, quello dell'infelice Tristano che, amaramente, finge di ritrattare le idee del libro pubblicato nel 1827. Qui, però, il riso non lascia più intravedere la promessa di una vicinanza; nella più volte ripetuta risata di Tristano, che già prelude a quella esaltata nei *Pensieri* per il suo valore strategico, si consuma

invece il dramma di un'incomunicabilità pressoché totale con la maggior parte degli uomini. Quando anche Tristano rinuncerà a ridere del male comune («Libri e studi, che spesso mi meraviglio d'aver tanto amato, disegni di cose grandi, e speranze di gloria e d'immortalità, sono cose delle quali è anche passato il tempo di ridere. Dei disegni e delle speranze di questo secolo non rido [...]»; Leopardi, *Operette*, cit., p. 419), spezzando così uno dei fili che avevano tenuto insieme la trama delle prime *Operette*, la lunga parabola del libro potrà dirsi davvero conclusa – e il suo ultimo sussulto vitale, ricondotto al silenzio.

Carmelo D'Amelio

Clara Santarelli

Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'Inferno in Variazioni belliche

«Finzioni»

III, 2, 2022

ISSN 2785-2288/15622

pp. 107-136

A quasi trent'anni dalla scomparsa della poetessa, è ormai dato riconosciuto che *Variazioni belliche* (1964) segni uno spartiacque nella parabola creativa di Amelia Rosselli. Nell'articolo pubblicato recentemente sulla rivista «Finzioni», Clara Santarelli, dottoranda presso l'Università di Genova, ritorna sulle *Variazioni* ed esplora un territorio ancora poco battuto dalla critica: l'intertestualità con Dante e più specificamente con il V canto dell'*Inferno*. A partire dalle diverse occasioni in cui Rosselli si è autoproclamata «profondamente dantesca» (p. 107), la studiosa sostiene che anche il rapporto con Dante rientra nella tendenza dell'autrice a sottoporre i propri modelli «a un'irriverente, ma metodica, 'misinterpretazione'» (*ibidem*), attraverso un approccio definito allo stesso tempo ritmico e filologico. In particolare, la pratica intertestuale in Rosselli si distinguerebbe in tre fasi consequenziali: la «disseminazione» degli ipotesti danteschi, la loro «rielaborazione musicale» e infine l'«ibridazione» degli stessi nell'ipertesto rosselliano (p. 110).

In questa direzione, l'intertesto dantesco in *Variazioni belliche* si presenta in alcuni passi come citazionismo diretto: è il caso della poesia a *Braibanti*, dove le «disperate grida» del quarto verso richiamano inevitabilmente le «disperate strida» di *Inferno* I, 115 (*ibidem*). Altrove Rosselli adopera invece riscritture all'inverso del modello di riferimento con pratiche di occultamento che rendono più difficile riconoscerne l'origine. Non è rara, ad esempio, l'interpolazione con altri autori, come in *E cosa voleva quella folla...* Qui, nei versi 18-20 «è possibile riconoscere la stratificazione di ben due ipotesti oltre a quello dantesco [...], ovvero *Piccolo testamento* di Montale [...] e *X agosto* di Pascoli» (p. 111). Un altro procedimento non dissimile riguarda «la trasformazione delle figure retoriche dantesche [...] attraverso un processo di ipocodifica, come accade con le tre similitudini ornitologiche di *Inferno* V, quando le 'gru' (vv. 40-43), gli 'stornei' (vv. 46-49) e le 'colombe' (vv. 82-84) sono trasformati in generici 'uccellacci' (*Dialogo con i poeti*, v. 5)» (*ibidem*). Oltre le evidenti allusioni testuali, Rosselli instaura poi un vero e proprio dialogo con Dante che tende ai temi del divino e della metrica. Al riguardo, Santarelli insiste sulla centralità del canto V dell'*Inferno* in ragione della «sua pervasività nel tessuto testuale rosselliano» (p. 112).

Nella prima sezione delle *Variazioni belliche*, *Poesie* (1959), «i lacerti danteschi sembrano i vessilli di una poesia ancora fortemente marcata in senso soggettivo», consentendo a Rosselli di esplorare le possibilità offerte dal verso con uno sguardo attento alla preminenza del «verso chiuso» (p. 113), contrariamente a quanto accade nella seconda sezione della raccolta, *Variazioni* (1960-61), dove «l'alto grado di emotività e autobiografismo instillato nelle riscritture di *Inferno* V non collima con la nuova 'pretes[a] di universalità' rosselliana» (p. 136). Per Santarelli *Inferno* V è «emblema di un certo tipo di poesia, nei confronti del quale la posizione dell'io muta nel tempo» (p. 113) e questo spiegherebbe la «violenta scissione all'interno della voce lirica di Rosselli» (p. 114), come pure la centralità dei debiti danteschi nella ricerca di nuove forme poetiche universali (cfr. *ibidem*).

La studiosa sceglie di accostare in chiave oppositiva liriche tratte dalle due sezioni per «motivare il diverso trattamento riservato alle immagini attinte dal canto V» (p. 119), ritenendo che «in *Variazioni* la lotta per la conquista dello spazio metrico sia spesso metaforizzata nella ricerca di Dio». Il parallelo che viene a crearsi così tra le immagini mistiche del canto dei lussuriosi e gli ostacoli incontrati da Rosselli nella costruzione di un io lirico libero «della propria ingombrante

soggettività» (p. 119) emerge in particolare dalla dettagliata analisi delle due liriche *Dopo il dono di Dio...* e *Ma se la morte viveva...*. In entrambi i casi Rosselli rifunzionalizza a pieno titolo l'immaginario dantesco (si vedano, a puro titolo esemplificativo, i vv. 3-4 della prima lirica citata: «[...] Dopo della gioia | scese l'inferno dopo il paradiso il lupo nella tana [...]», p. 120), nonché quello cristologico e biblico, con l'obiettivo di portare avanti la «lotta [...] contro le spinte centrifughe delle proprie pulsioni emotive [che] parrebbe condurla a inscenare un tentativo di ripetizione del viaggio dantesco» (p. 127). L'esito è però lontano dai risultati danteschi, perché «pur tentando la voce poetica di arginare attraverso il 'ritmo fisso' il 'sentimento', questo trionfa, impedendo il raggiungimento delle forme universali» (*ibidem*).

Il confronto tra le due sezioni di *Variazioni belliche* costituisce senza dubbio l'esito più incisivo dell'indagine di Santarelli. Se in *Poesie* Rosselli «sembra fare del canto di Paolo e Francesca la fondamentale su cui orchestrare un dialogo con la tradizione il cui scopo è quello di far 'emergere un discorso altro' (il proprio) in cui [...] l'eredità dei 'padri letterari' è rielaborata e superata», in *Variazioni* «questa strategia di autorappresentazione poetica entra in crisi» e «determina una spaccatura nell'io lirico che si traduce prima in una disperata psicomachia, poi in una rabbiosa teomachia e infine nell'esclusione del divino e nel rammarico per una forma poetica adolescenziale andata smarrita» (p. 136).

Elisiana Fratocchi

Gloria Scarfone

Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini

Milano-Udine

Mimesis

2022

ISBN 9788857588544

Il volume di Gloria Scarfone è incentrato sull'analisi delle forme del monologo in alcuni romanzi italiani, che possono considerarsi eredi del modernismo storico. Il libro si apre con un'epigrafe mutuata da Auerbach, con cui Scarfone ricorda come persino l'opera più celebre dedicata al realismo guardi, in chiusura, verso un'altra tipologia di *mimesis* che da storico-sociale diventa piuttosto di natura psicologica.

«Ma cosa è successo *dopo*» – si chiede Scarfone – «dopo che il protagonismo assoluto della soggettività è diventato la norma e le tecniche per darle voce si sono sempre più affinate?» (p. 9). Se già Auerbach aveva considerato la rigida oggettività autoriale superata da uno sguardo inevitabilmente soggettivo, quali sono gli sviluppi estremi di questa soggettività? Il volume tenta di rispondere a tale quesito attraverso l'analisi del personaggio e della vita psichica che – sebbene un secolo di formalismo abbia sottratto all'indagine della teoria letteraria – può essere ancora affrontata con gli strumenti della critica testuale e della narratologia. Partendo da questo assunto la studiosa analizza un corpus testuale (*Corporale* di Volponi, *Aracoeli* di Morante, *Petrolio* di Pasolini) la cui selezione è il risultato di scelte presto chiarite: le motivazioni biografiche già evidenziate dagli studi più volte citati di Emanuele Zinato (E. Zinato, *Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Paolo Volponi: il corpo e la storia*, in *La letteratura e la storia*, a cura di E. Menetti, C. Vidotti, vol. 2, Gedit, Bologna 2007, pp. 1493-1501) si uniscono alla necessità di confrontare opere e autori in dialogo sul piano dei testi, delle forme, dei movimenti letterari e dell'ideologia. Nello specifico si tratta di opere «eredi del modernismo storico, che possono essere lette attraverso la categoria della forma monologo» (p. 18).

Prima di affrontare la lettura critica dei romanzi, Scarfone spiega la scelta del titolo che potrebbe indurre a supporre una tautologia: «il pensiero di per sé è sempre monologico» (p. 21), riconosce l'autrice. La specificazione diventa d'obbligo, però, se si considera che il romanzo moderno si fonda, secondo la nota formula bachtiniana, su una parola «bivoca»: se in poesia la parola appartiene esclusivamente all'io lirico e nel dramma l'autore cede completamente la parola ai personaggi, nel romanzo l'autore pur lasciando la parola ai personaggi «non rinuncia mai a un controcanto» (p. 22). Sono narrazioni in terza persona quelle cui si riferisce Bachtin, nelle quali «una figura autoriale ben definita riporta, descrive e commenta un'interiorità immaginaria nei confronti della quale si arroga libero accesso» (p. 23); ma il passaggio dalla terza alla prima persona non costituisce di per sé un presupposto sufficiente perché si possa parlare di *pensiero monologico*: l'autrice dimostra come persino i massimi modelli di scrittura dell'io, come l'autobiografia e il romanzo epistolare, siano in realtà fondati ancora su una partitura a due voci. Nelle autobiografie o nelle «finte autobiografie» – seguendo la nomenclatura di Dorrit Chon – un io del presente dialoga idealmente con l'io del passato narrandone la vita interiore in ottica retrospettiva. Nei romanzi epistolari, invece, il racconto della psicologia avviene tra due personalità dialoganti e l'autore interviene «conferendo loro coerenza» (p. 24). In entrambi i casi il carattere della parola si mantiene dunque bivoco; soltanto quando «il pensiero del personaggio diventerà autosufficiente, svincolato da ogni forma di citazione» (p. 25), si potrà parlare di *pensiero monologico* e di *monologo autonomo*, ovvero un racconto della vita interiore che, non introdotto da alcun narratore, invade

tutta l'opera e ne costituisce l'ossatura. Scarfone mostra come il pensiero monologico e il monologo autonomo siano l'espressione, nella dimensione romanzesca, di una coscienza che si fa autocoscienza: se il romanzo moderno si fonda sul racconto della psiche, sui noti flussi di coscienza, le opere considerate nel volume costituiscono un'evoluzione in questo senso. Come prodotti estremi – o postumi – del modernismo, romanzi come quelli di Volponi, Morante e Pasolini propongono al lettore una coscienza che riflette su di sé, una memoria che ragiona sulle proprie dinamiche e l'esito è spesso quello di un racconto che – come nel caso di *Aracoeli* – osserva e giudica sé stesso. Risulteranno pertanto emblematiche le parole di Emanuele, il protagonista dell'ultimo romanzo morantiano, riportate da Scarfone: «Qua mi ritrovo a stupirmi, ancora una volta, senza fine, della bizzarra condotta della mia memoria» (p. 108).

Dopo aver approfondito le modalità del monologo da un punto di vista teorico, e prima ancora di affrontare lo studio delle tre opere in esame, l'autrice ripercorre una storia della forma monologo in ottica comparatistica e in dialogo costante con i critici che l'hanno preceduta. La funzione di pioniere, se di monologo si tratta, viene riconosciuta debitamente a Dostoevskij, la cui centralità nella storia letteraria si riconosce anche a partire dal ruolo di svolta assunto nella transizione dalle forme del realismo a quelle del modernismo. Le finte allocuzioni al lettore presenti ne *Le memorie del sottosuolo* vengono lette da Scarfone come «mosse retoriche che aiutano l'uomo del sottosuolo a rivelare segreti inconfessabili “solamente a sé stesso”» (p. 48). La rassegna continua con le opere fondative della forma monologica: dal mimetismo psichico della *Penelope* joyciana – di cui Scarfone scompone e illustra dettagliatamente le tecniche retoriche e stilistiche – alla «scarsa efficacia mimetica» (p. 57) dei monologhi di Dujardin, che si avvicinano piuttosto alle modalità della lirica. «L'uomo comune non pensa in versi» (p. 59), osserva l'autrice: «per essere convincente un monologo (interiore e tanto più autonomo) non deve allontanarsi tanto dai moti del parlato» (*ibid.*). Nel ripercorrere le tappe della tradizione lo sguardo della studiosa si sofferma inevitabilmente sull'opera beckettiana, in particolare sul primo romanzo della trilogia (*Molloy*, seguito da *Malone Meurt* e *L'innomabile*), nel quale si rintraccia il momento in cui, nella dialettica tra il dentro e il fuori, è il secondo elemento a essere fagocitato. Il narratore di Beckett, «perduto ogni legame con la realtà si chiude in sé stesso e viene irretito nelle proprie fabulazioni» (p. 63). A chiudere il capitolo che ripercorre la storia del monologo romanzesco la studiosa pone *L'uomo senza qualità*, attraverso il quale Musil erode i confini tra narratore e personaggio al punto che la voce del personaggio trapassa quella del narratore e viceversa, creando una forma di saggismo che si risolve in un «protagonismo assoluto dell'autore-narratore». Scarfone osserva infine come la forma monologo abbia in realtà oscillato tra i modi di un mimetismo psichico e le forme del saggismo. *Corporale*, *Aracoeli* e *Petrolio* «possono essere considerate tre varianti di questa tradizione» (p. 70).

Secondo un criterio di ordine cronologico Scarfone procede all'analisi di *Corporale*, romanzo di Paolo Volponi del 1974, nel quale il protagonista Gerolamo Aspri dà voce ai suoi pensieri attraverso un «racconto simultaneo», talvolta alogico e associativo; un flusso di coscienza portato ai suoi limiti tanto che Pasolini ne sottolineerà l'eccessiva vicinanza alle tecniche del gruppo '63. La studiosa indaga questo singolare *stream of consciousness* svelandone le tecniche compositive che danno la peculiare soluzione stilistica; si veda l'alternanza tra omodiegesi e eterodiegesi che mai esorbita dalla forma monologo.

Se il tentativo di mimetismo psichico sperimentato da Volponi si risolve nelle forme di una sovrabbondanza linguistica, in *Aracoeli* Morante mette a punto una forma di autoanalisi sospesa tra mimetismo e saggismo. Scarfone individua la particolarità di questo monologo autonomo in cui il recupero del passato avviene in un ordine apparentemente sparso. La studiosa si inoltra tra gli intersecati piani temporali del romanzo e distingue un piano del presente, coincidente con il viaggio spaziale di Emanuele, e un piano del passato, meta del viaggio temporale del protagonista che ripercorre momenti e sensazioni il cui ricordo è spesso alterato dalla coscienza. *Aracoeli* si regge

così sul doppio binario della narrazione simultanea e del monologo autonomo che si alternano spesso senza soluzione di continuità, in una «compresenza che si rivela determinante nell'economia dell'opera» (p. 102). Particolarmente persuasiva è la tesi di Scarfone per la quale il racconto di Emanuele, soprattutto nei momenti in cui riflette sui propri ricordi e sulla propria psiche, appare estremamente affine alle tecniche dello psicodramma utilizzato come psicoterapia. Non è del resto improbabile che Morante conoscesse le teorie dello psicologo rumeno Moreno, che aveva introdotto la tecnica dello psicodramma e i cui studi erano particolarmente diffusi all'epoca della scrittura di *Aracoeli*. Lo studio della *mise en scène* della psiche di Emanuele si rivela utile a leggere un'opera in cui il racconto appare radicalmente frammentato, ma – come dimostra la studiosa – non impossibile da decifrare e ricostruire.

L'ultima opera analizzata nel volume è *Petrolino*, romanzo al centro di numerosi, recenti studi, vista anche la pubblicazione di una nuova edizione in concomitanza con il centenario dalla nascita dello scrittore. *Petrolino* si mostra a questo punto un naturale approdo di questo percorso: una voce narrante dichiaratamente disinteressata a ogni tipo di mimetismo dà vita a un racconto totalmente sbilanciato sul piano della riflessione e ogni residuo di fabula invita a essere interpretato in modo più allegorico che letterale. Ponendo l'attenzione sulla voce narrante la studiosa osserva come nell'opera venga meno ogni soluzione di continuità tra «autore reale e narratore convenzionale» (p. 140): l'autore stesso si trasforma in personaggio-eroe attraverso soluzioni stilistiche, nel volume puntualmente analizzate, ben più complesse di quelle proprie dell'autobiografia. Il cerchio si chiude così con Io narrante che torna sulla scena nelle forme di un autore-personaggio pervasivo: «l'eroe bachtiniano, cacciato dalla porta, rientra dalla finestra sotto le spoglie dell'autore» (p. 70) e *Petrolino* appare il prodotto estremo del percorso letterario, narratologico ricostruito dall'autrice.

Il volume di Scarfone mostra dunque la sua funzionalità su vari piani: oltre a confermare che la vita psichica del personaggio può essere oggetto di approfondita analisi stilistica e narratologica, offre un prezioso strumento per affrontare la lettura di opere centrali nella storia letteraria del Novecento, i cui significati profondi sfuggono il più delle volte a un'esegesi immediata.

Agnese Macori

Tiziano Toracca

Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta

Palermo

Palumbo

2022

ISBN 978-88-6889-783-3

L'importanza del libro di Tiziano Toracca risiede nella sua proposta storico-interpretativa, che permette di tracciare una mappa esaustiva e convincente del campo letterario italiano del secondo Novecento. Del resto questo volume inaugura una collana, *S-nodi* della Palumbo editore, che intende occuparsi specificamente di problemi di periodizzazione, sia a livello più strettamente storiografico (come accade in questo caso), sia a livello teorico. Gli estremi cronologici entro cui si muove il libro – dichiarati fin dal titolo e poi precisati nel corso della trattazione – sono il 1954 (data della messa in onda delle prime trasmissioni Rai) e il 1979 (anno di pubblicazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*): si tratta ovviamente di date simboliche, scelte dall'autore come «intorni matematici» (p. 10) più che come veri e propri momenti di rottura. Toracca fa dunque propria l'ipotesi, in gran parte accettata, che a metà degli anni Cinquanta si inauguri una fase di transizione che dà il via a una «nuova stagione sperimentale della narrativa italiana» (p. 90). Questa fase di sperimentazione si esaurirebbe all'altezza degli anni Ottanta, momento di piena affermazione del postmodernismo: anche in questo caso l'autore si inserisce in un filone storico-interpretativo ampiamente riconosciuto, che vede nel passaggio al nuovo decennio un momento di svolta nel campo letterario italiano (si ricordino ad esempio i recenti panorami di Simonetti e di Tirinanzi De Medici che sottolineano appunto la svolta degli anni Ottanta). Il romanzo neomodernista italiano si colloca pertanto tra la fine del neorealismo e l'affermazione del postmoderno maturo e consapevole di sé, e si trova quindi a dividere il campo con le tendenze letterarie di quel medesimo periodo, vale a dire la neoavanguardia e il postmodernismo. Il neomodernismo viene definito anche attraverso il confronto con queste due correnti del romanzo italiano, ed è questa la ragione per cui il libro di Toracca può essere considerato un lavoro di mappatura e interpretazione dell'intero campo letterario italiano tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta.

Il romanzo neomodernista italiano è suddiviso in tre parti. La prima (*La riemersione del modernismo*) è dedicata a un inquadramento storico-teorico della categoria di neomodernismo, ed è a sua volta articolato in tre capitoli. Il primo capitolo (*La storicizzazione del modernismo*) ripercorre l'affermazione della categoria di modernismo e ne propone una definizione. In particolare, viene fin da subito esplicitata l'idea che sorregge l'intero impianto del libro, ovvero lo stretto legame che il modernismo (e dunque il neomodernismo) intrattiene con il realismo moderno. A differenza del postmodernismo, infatti, gli scrittori modernisti dimostrano una perdurante fiducia nelle capacità mimetiche della parola letteraria: in questo senso dunque «le deformazioni moderniste sono funzionali a raffigurare e conoscere il reale (divenuto nel frattempo refrattario e opprimente)» (p. 32) e non a offuscarlo o superarlo verso dimensioni altre.

Il secondo capitolo (*Il neomodernismo italiano*) è, per ammissione dello stesso autore, «il centro dell'intero volume» (p. 4). In questa sezione viene inquadrata la categoria di neomodernismo, e viene affrontato il problema della periodizzazione. Più nello specifico, Toracca spiega qui come il prefisso -neo abbia un valore interpretativo prima ancora che periodizzante: sta infatti a indicare una riemersione del modernismo italiano, che comporta certamente delle somiglianze, ma segna

anche delle differenze rispetto al modello di partenza. Gli elementi di continuità tra modernismo e neomodernismo sono da ricercare nella centralità dell'io e della forma, mentre la discontinuità più evidente è data dall'importanza accordata dal romanzo neomodernista alla sfera pubblica dell'esistenza, cioè «a quell'insieme di problemi o avvenimenti che più o meno direttamente e più o meno consapevolmente riguardano tutti gli individui in quanto membri di una collettività» (p. 4). Tuttavia, come riconosce lo stesso autore, «è difficile stabilire una volta per tutte in che modo questo scarto ontologico e tematico [...] si traduca sul piano formale» (p. 62), e, sebbene venga proposta un'ipotesi interpretativa (nel romanzo neomodernista si assisterebbe a un mitigamento della visione antigerarchica e straniante del mondo tipica del modernismo), bisogna riconoscere che la questione formale resta per lo più irrisolta.

Il terzo capitolo (*Il campo diviso*) è dedicato ai rapporti del neomodernismo con le altre tendenze letterarie a esso coeve: la neoavanguardia, il postmodernismo e quelle che Toracca definisce le «persistenze del modernismo» (p. 144). È in questo capitolo che ritorna a essere centrale il nesso tra il realismo moderno e il (neo)modernismo. Secondo l'autore, infatti, la neoavanguardia, a differenza del neomodernismo, non riconosce il legame tra il romanzo realista dell'Ottocento e il modernismo: in quest'ottica, «il rifiuto del "neonaturalismo" e l'enfasi sulla barriera del naturalismo mascherano insomma un più profondo rifiuto del realismo» (p. 199). Più in generale, la grande e profonda differenza tra il neomodernismo da un lato e la neoavanguardia e il postmoderno dall'altro deriverebbe proprio dai rispettivi rapporti con il realismo moderno: il neomodernismo si colloca dentro il solco del realismo, mentre neoavanguardia e postmoderno prendono le distanze da quella tradizione. Diverso è il caso delle persistenze del modernismo, che si distinguono dal neomodernismo o in quanto riprese di maniera o in quanto non fuoriescono dalla sfera privata dell'esperienza individuale, come dimostra *Il male oscuro* di Berto, tutto incentrato sull'interiorità del protagonista narratore.

Dopo questa prima parte storico-teorica, nella seconda e nella terza parte del libro vengono presi in esame i romanzi che Toracca propone di interpretare in chiave neomodernista. La divisione in due parti segue un principio cronologico, e tiene separate le opere scritte e pubblicate «tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta» dai cosiddetti «vertici», ossia i capolavori, neomodernisti degli anni Settanta: due periodi uniti nelle poetiche di fondo, ma distinti per soluzioni formali e per architetture romanzesche. Queste differenze emergono con ancora più evidenza in quanto l'attenzione di Toracca si sofferma sulle singole opere e non sulla parabola degli autori in generale: una scelta di metodo più volte rivendicata nel corso del libro («qualunque categoria creata a posteriori [...] non sia fatta di autori o di autrici, se non eccezionalmente, ma di opere», p. 57). Tale impostazione si riflette chiaramente nella struttura del libro: Volponi, per esempio, è presente in entrambe le parti; ma se nella seconda vengono trattati *Memoriale* e *La macchina mondiale*, nella terza un intero capitolo è dedicato a *Corporale*. Al contrario, Calvino (ma lo stesso vale per molti altri autori), pur essendo autore molto prolifico nel venticinquennio che va dal 1954 al 1979, è presente solo con il romanzo *La giornata di uno scrutatore*, l'unico che in qualche modo si inserisce nel solco del neomodernismo.

Il primo capitolo della seconda parte (*"Tradizione conservata" e neomodernismo: Calvino, Arpino e Tomasi di Lampedusa*) è ancora una volta incentrato sul rapporto dialettico tra realismo e neomodernismo: in questa chiave sono infatti interpretati *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* di Calvino, *Una nuvola d'ira* di Arpino e *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. Nei restanti quattro capitoli della prima parte vengono analizzati *Il Dio di Roserio* di Testori, *La giornata di uno scrutatore* di Calvino, *La vita agra* di Bianciardi, *Registrazione di eventi* di Roversi, la trilogia di Vigevano di Mastronardi (con un'attenzione particolare a *Il maestro di Vigevano*) e i già citati *Memoriale* e *La macchina mondiale* di Volponi. Nell'analisi di questi romanzi vengono applicati i principi teorici enunciati nella prima parte del libro. Così, per esempio, a proposito de *Il maestro di Vigevano* si afferma, coerentemente con quanto teorizzato nel secondo capitolo, che «la

frantumazione e l'inaffidabilità del protagonista rimontano al suo attrito con una realtà economica e sociale in evoluzione, allo sgretolamento della sua ideologia piccolo borghese e al bisogno di difendersi da una disgregazione che minaccia la sua identità sociale» (p. 247).

La terza e ultima parte del libro è dedicata all'analisi dettagliata e puntuale dei quattro romanzi considerati da Toracca i «vertici» del neomodernismo italiano: *Corporale* di Volponi, *Horcynus Orca* di D'Arrigo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo e *Petrolio* di Pasolini. Anche in questa terza sezione l'analisi delle opere prende le mosse da quanto teorizzato nella prima parte del volume. Per fare un esempio, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* viene interpretato attraverso una dialettica tra continuità e discontinuità rispetto al modernismo: gli elementi di continuità sarebbero da ricercare nella «tensione problematica alla rappresentazione del mondo», mentre ciò che segna una discontinuità è l'interesse di Consolo per il «rapporto tra letteratura e storiografia e alla "responsabilità" intellettuale "di fronte alla storia"» (p. 361). Questi esempi mostrano chiaramente come il libro di Toracca, seppur articolato in due momenti nettamente distinti (l'enunciazione della sua proposta storico-teorica e l'analisi dei romanzi), sia permeato da un principio unificatore molto forte che tiene insieme la struttura bipartita del volume e ne fa un testo importante per interpretare la storia del romanzo italiano della seconda metà del Novecento.

Daniel Raffini

Giuseppe Ungaretti

Le lettere di una vita. 1909-1970

a cura di Francesca Bernardini Napoletano

Milano

Mondadori

2022

ISBN 978-88-04-72495-7

Il volume *Lettere di una vita*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, riunisce 968 lettere di Giuseppe Ungaretti, scritte tra il 1909 e il 1970. È da sottolineare in primo luogo il grande lavoro di ricerca, sia bibliografica, per quanto concerne le lettere già pubblicate in singoli carteggi, sia archivistica, capace di restituirci numerose lettere inedite (circa il 20% del totale). La raccolta comprende lettere a personaggi centrali della cultura italiana (Enrico Pea, Gherardo Marone, Giovanni Papini, Carlo Carrà, Mario Puccini, Ardengo Soffici, Ettore Serra, Giuseppe Prezzolini, Emilio Cecchi, Luciano Anceschi, Giuseppe De Robertis, Giacinto Spagnoletti, Piero Bigongiari, Vittorio Sereni, Mario Tobino) ed europea (Guillaume Apollinaire, Jean Paulhan, Paul Valéry, Jacques Maritain, Franz Hellens). Tra le lettere inedite spiccano i nomi di Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Falqui, Valéry Larbaud, Giacomo Debenedetti, Enzo Ferrieri, Massimo Bontempelli, Arnoldo e Alberto Mondadori, Pier Paolo Pasolini, Edoardo Sanguineti.

Il volume nasce dall'idea «di dare la parola a Ungaretti in prima persona al fine di ricostruirne il lungo percorso esistenziale e intellettuale» (p. VIII). Raccogliere così tante lettere del poeta in un unico volume, svincolandole dalla dispersione a cui fino ad oggi erano relegate, si configura come un'azione di restituzione di una voce finora non immediatamente accessibile, frammentata nei vari carteggi pubblicati nel corso degli anni o addirittura mai usciti alle stampe. Dall'epistolario emerge il legame profondo tra la vita, il pensiero e l'opera, che si nota in primo luogo nel fatto che molte espressioni, parole, immagini presenti in queste lettere tornino nelle poesie, o viceversa derivino da esse. Non solo l'uomo con le sue vicissitudini giornaliera appare in questi documenti, ma anche il poeta ne è protagonista. La contiguità tra l'uomo e il poeta è d'altronde connaturata al personaggio di Giuseppe Ungaretti, che decise di suggellare la sua opera complessiva con il titolo *Vita d'un uomo*, al quale fa riferimento anche il titolo scelto da Bernardini per questo volume.

Le lettere raccolte possono essere considerate nel loro insieme «quasi un'autobiografia» (p. V), come scrive Bernardini nella *Premessa*, rifacendosi alle teorizzazioni di Philippe Lejeune e Michel Foucault sul genere autobiografico. Più nello specifico esse potrebbero essere definite un'autobiografia intima, per la tendenza all'autoconfessione e all'autoanalisi, sia dal punto di vista personale che letterario. Nelle lettere troviamo il senso profondo di responsabilità del poeta nei confronti del mondo e la concezione del lavoro culturale inteso come missione; da esse emerge l'idea della condivisione tra anime sensibili, una corrispondenza di amorosi sensi tra vivi:

«Ricordatevi che la vostra voce ha trovato delle eco in alcune anime, che siete vivo se trovate riscontro nei vivi» (p. 86), scrive Ungaretti nel 1915 a Jean-Léon Thuile. In queste missive

leggiamo la volontà di affermazione di un ruolo nel mondo per il poeta e per la poesia, una visione che può tornarci utile in un'epoca come la nostra, in cui la poesia e la cultura vengono sempre più fatte passare come una solitaria vergogna individuale, parafrasando un'espressione di Montale.

Le lettere ci restituiscono un Ungaretti attento osservatore dei fenomeni politici e sociali del suo tempo. La loro dimensione pubblica si nota nel «carattere quasi di "lettera aperta"» (p. VI) e nell'alta qualità letteraria. L'attenzione alla sfera sociale, che si concretizza ad esempio in alcuni progetti di riviste, rispecchia la volontà del poeta di rimettere al centro dell'agone pubblico la

cultura e la letteratura. C'è anche una componente personale, come avverte Bernardini: «La volontà di intervento nel proprio tempo risponde sia a un profondo senso del dovere, sia all'esigenza altrettanto profonda di garantire la centralità della propria presenza nel mondo non solo della cultura» (p. VI). In tutto questo c'è la ricerca da parte di Ungaretti, soprattutto nelle lettere risalenti al primo periodo, del riconoscimento della propria identità come italiano.

Il volume testimonia la ricca rete di rapporti intrattenuta da Ungaretti con gli intellettuali del suo tempo. Molte di queste relazioni varcano i confini nazionali e ci ricordano la funzione di mediatore culturale svolta dal poeta, soprattutto per quanto riguarda i rapporti con l'amata Francia; una funzione alla quale Ungaretti tenne molto e un ruolo – quello di mediatore ufficiale con il mondo culturale francese – che contese ad altri intellettuali italiani. La cultura francese si configura per Ungaretti come un modello per la rifondazione culturale italiana, come leggiamo in una lettera finora inedita a Valery Larbaud del 23 settembre 1923: «Pour retrouver nos traditions, nous avons dû observer de très près les expériences françaises de ces derniers 25 ans» (p. 449). Questa visione ci mostra un Ungaretti in linea con il sentire della cultura italiana dei primi anni Venti, che proprio dal dialogo tra la tradizione italiana e le nuove esperienze europee cercava di trarre forza per la rinascita culturale del Paese. Si pensi a questo proposito, ad esempio, alle esperienze de «La Ronda» o de «Il Convegno» di Enzo Ferrieri, a cui Ungaretti prese parte. Proprio in una lettera a Ferrieri, pubblicata per la prima volta da Bernardini, troviamo la traccia evidente della volontà di Ungaretti a farsi mediatore: «C'è qualcuno che s'occupa di letteratura francese nella sua Rivista? In caso negativo, potrei occuparmene io» (p. 452). Ne nascerà una lunga collaborazione. Insomma, pare chiaro come siano molti gli spunti e le linee che si potrebbero seguire attraverso queste lettere ungarettiane. Un'altra pista senz'altro interessante è quella della politica. Il fascismo complica il rapporto tra Ungaretti e gli amici francesi, diventa oggetto di discussione ma mai di frattura, come dimostrano le lettere a Jean Paulhan o a Marguerite Caetani. Interessanti in questo senso, ovviamente, anche le lettere a Benito Mussolini, che ci aiutano a capire non solo il rapporto di Ungaretti con il regime, ma offrono un esempio emblematico per comprendere la tipologia di relazioni intrattenute da Mussolini con gli intellettuali.

Le epistole di Ungaretti non si configurano come scritture private o di servizio, ma affrontano temi che sono parte integrante dell'opera del poeta: nei carteggi assistiamo alla nascita delle raccolte di poesie (in quelle, ad esempio, con Serra, De Robertis, Sereni), troviamo riflessioni sulla letteratura, sulla traduzione, sull'opera di altri scrittori, e anche diverse poesie dello stesso Ungaretti corredate di varianti. In quest'ultimo caso, Bernardini decide di pubblicare solo i componimenti citati nel corpo delle lettere e non quelli allegati, fatta eccezione per alcuni testi degli anni della guerra particolarmente significativi dal punto di vista filologico. L'attenzione filologica emerge d'altronde anche nel lavoro condotto sulle lettere: nel caso dei testi già pubblicati la curatrice ha proceduto, laddove possibile, al confronto con gli originali. In alcuni casi, inoltre, la ricerca archivistica e l'incrocio dei dati ha permesso di stabilire nuove datazioni o di correggerne altre.

Lettere di una vita è completato da un ricco apparato di introduzioni, note, indici e dalla traduzione delle lettere scritte in francese. Il volume è diviso in tre sezioni, che tratteggiano altrettante fasi della vita di Ungaretti: *Da Alessandria d'Egitto a Roma* (1909-1921), *In viaggio attraverso il fascismo* (1922-1947), *Fino a che dura il viaggio* (1948-1970). Le introduzioni alle tre sezioni interpretano le lettere alla luce delle fonti archivistiche, della critica ungarettiana e della poesia, fornendo al lettore gli strumenti per contestualizzare i testi e offrendo un ricco percorso nella vita e nell'opera, con molti spunti interpretativi. La curatela di Bernardini non si limita a restituire con dovizia filologica le lettere e a motivare la scelta antologica, ma si configura come un percorso critico all'interno di un vasto corpus. Del resto, anche solo per la loro ampiezza (135 pagine in totale), le tre introduzioni potrebbero facilmente costituire un volume a sé stante. In esse troviamo materiali che non compaiono nella scelta antologica (come i carteggi con Andrea Zanzotto e con Cesare Zavattini) e si pongono in una prospettiva complementare rispetto ai testi antologizzati.

Le pagine introduttive al volume e alle singole sezioni propongono un percorso nuovo all'interno della biografia ungarettiana, non basato sulle consuete cesure rappresentate dalle due guerre: Bernardini preferisce seguire il filo conduttore del viaggio, idea centrale della poetica ungarettiana. La prima parte rimanda allo spostamento da Alessandria all'Europa, la seconda prende avvio dall'insediamento a Roma nel 1922 e termina nel 1947 con la controversia sull'allontanamento di Ungaretti dall'insegnamento universitario a causa della adesione al fascismo, la terza sezione corrisponde all'ultima stagione creativa ungarettiana fino alla morte nel 1970.

Il volume *Lettere di una vita* – frutto del lavoro e dell'affezione di una vita da parte della curatrice – costituisce un contributo eccezionale agli studi ungarettiani, nella sua doppia funzione di strumento per lo studio di testi finora dispersi o inediti e per il lavoro di interpretazione che già vi troviamo svolto nei ricchi apparati. In questo senso il volume supera anche la prova della differenziazione del pubblico, dallo studioso di Ungaretti al semplice lettore, chiunque si accosti alla raccolta vi troverà una chiave di accesso in più all'opera del poeta rispetto a quelle finora fornite. Queste caratteristiche rendono *Lettere di una vita* uno strumento indispensabile per chi voglia da oggi in poi avvicinarsi all'uomo e al poeta Giuseppe Ungaretti.

Salvatore Renna

Laura Vallortigara

L'epos impossibile. Il mito di Enea nel Novecento

Macerata

Quodlibet

2022

ISBN 978-88-2290-800-1

Il critico che si accinge ad analizzare le sopravvivenze moderne e contemporanee del mito classico si trova sempre, consciamente o meno, di fronte a una sorta di bivio: da un lato l'evidenza e la concretezza del dato testuale, che si presta a essere oggetto di quella che in pagine celebri Gérard Genette definì "lettura palincestuosa", e dall'altro la necessità di andare al di là del semplice riscontro di mutamenti e continuità tematiche, per provare così a leggere il mito come spia di fenomeni letterari e culturali di maggiore portata. Se poi si tratta di Enea (e dunque, imprescindibilmente, di Virgilio) la partita si fa ancora più complessa, data la posizione di assoluta centralità ricoperta dal poeta augusteo nel panorama culturale occidentale. Come già reso chiaro da Theodore Ziolkowski in un libro divenuto classico sull'argomento (*Virgil and The Moderns*, 1993), Virgilio è «troppo importante per essere lasciato unicamente ai classicisti» (p. ix), avendo «permeato la cultura e la società moderne in modi che sarebbero stato impensabili per gran parte delle altre icone occidentali» (p. ix).

Col volume *L'epos impossibile. Il mito di Enea nel Novecento*, Laura Vallortigara si pone idealmente tra i continuatori delle intenzioni di Ziolkowski, grazie all'analisi delle sopravvivenze del mito di Enea nell'arco del Novecento, in particolare nel contesto della cultura e della società italiana. Il saggio non mira ad una rassegna complessiva delle apparizioni del profugo troiano (operazione sempre irrealizzabile quando si maneggia il mito antico), quanto piuttosto a «delineare un percorso interpretativo che si snoda sul confine irregolare e spesso conteso tra la letteratura, da una parte, e la società, e la politica dall'altra» (p. 9), muovendo dalla convinzione che «Virgilio e il suo poema [...] rappresentano per l'Europa una memoria culturale imprescindibile attraverso cui ridefinire, soprattutto nei momenti di crisi o di transizione, quando il tempo vacilla, noi stessi, le nostre radici e la direzione del nostro cammino» (p. 9).

I due capitoli iniziali inaugurano dunque una sorta di movimento deduttivo che, in ordine cronologico, muove da alcune questioni di natura più generale nel quadro culturale europeo, per focalizzarsi successivamente su alcune sopravvivenze di Enea e Virgilio nella letteratura italiana del Novecento. Il primo capitolo si sofferma sui differenti valori ideologici di cui il poeta latino venne investito intorno agli anni '40: il riconoscimento di assoluta centralità resogli da T. S. Eliot e ripreso da Curtius, per il quale, come per il poeta inglese, «Virgilio rivestiva un significato che andava al di là della sua vicenda umana e letteraria e la sua commemorazione, in quel preciso frangente storico, offriva all'Occidente l'irripetibile occasione di una presa di coscienza di sé e di una salvifica quanto improcrastinabile restaurazione» (p. 39); la lettura avventista e impregnata di cristianesimo data da Theodor Haecker in *Vergil, Vater des Abendlands* (1931); quella più oscura e intimista del Virgilio dipinto da Hermann Broch in *Der Tod des Vergil* (1945), in cui il poeta romano appare ansioso di distruggere la sua opera prima di morire. Sul medesimo versante politico-ideologico insiste il secondo capitolo, in cui l'autrice dimostra la distorsione che subirono il pio Enea e il suo autore durante il ventennio fascista. Il bimillenario virgiliano, festeggiato nel 1930, diede infatti occasione al regime di presentare un Virgilio molto diverso da quelli menzionati in precedenza, realizzando una lettura imperialistica del presente, di cui Enea era il più importante progenitore mitico, e un'interpretazione (che assomiglia più ad una vera e propria creazione) di un'immagine del poeta

latino come vassallo di alcuni valori del regime stesso, quali il ruralismo, la cristianità di Roma e la legittimità della missione imperiale. In questo quadro di compromessa omogeneità, non mancarono però quelle che Vallortigara definisce (e che ha il merito di includere nella sua ricostruzione) «voci dissonanti»: Tommaso Fiore, che sottolineò la natura di vinto di Enea e il dolore che permea tutta la sua impresa (agli antipodi rispetto ai fasti celebrativi del fascismo), e Concetto Marchesi, che, pur ribadendo nuovamente la centralità di Virgilio, la svincolò completamente dalle letture tendenziose di regime.

Ma, oltre che specchio in cui si rifrangono le tensioni politiche e culturali di intere epoche, il mito è prima di tutto una specifica materia letteraria che, sin dall'antichità, trova la ragione della sua sopravvivenza in un meccanismo di perenne mutamento. Come sottolineato dall'autrice, infatti, «depositato nelle pieghe “geologiche” della memoria, collettiva e individuale, il mito torna a vivere nella tensione continua e fertile tra i poli opposti della permanenza e del cambiamento, nutrendosi della memoria del passato e ancor più delle sollecitazioni e delle contraddizioni che provengono dal presente» (p. 181). Muovendo da questo assunto, i due capitoli successivi indagano l'aspetto maggiormente letterario di alcune riscritture di Enea, concentrandosi in particolare su alcuni autori del Novecento italiano, tra cui si ritrovano Ungaretti e Caproni. Del primo viene ricostruita la lunga fedeltà al poeta antico e al suo eroe, dagli scritti di viaggio pubblicati sulla «Gazzetta del Popolo» nel 1932 sino a *La Terra Promessa* (1950), in cui emergono con forza le figure di Didone e Palinuro – referenti mitici di una concezione dolorosa dell'esistenza –, mentre Enea, negli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, «si conferma presenza in assenza, mai nominato, neppure [...] nella soglia testuale del titolo», cosicché «l'iscrizione di questi versi sotto il nome di Enea appare piuttosto arbitraria» (p. 115). Tutt'altro che evanescente è invece la ricomparsa dell'eroe antico ne *Il passaggio di Enea* (1956), in cui Caproni realizza compiutamente un interesse di lunga data nei confronti del fondatore di Roma, del quale viene ribaltata l'immagine che pochi anni prima ne diede il fascismo, cosicché «Enea non è il coraggioso guerriero che tenta un'estrema e drammatica difesa di Troia, né il *dux* valoroso che guida con abilità l'esercito in guerra incontrato nelle antologie scolastiche, ma un esule dall'incerto e faticoso cammino, un profugo in sosta momentanea» (p. 125).

Se, pur per motivazioni differenti e attraverso diverse soluzioni stilistiche, sia Ungaretti che Caproni riconoscono in Virgilio e nella sua opera una gravità tipicamente novecentesca (che si ricollega implicitamente a quanto teorizzato da Eliot), alcune riprese successive sovvertono tale tratto, facendo di Enea una figura a tratti malvagia, a tratti quotidiana, in ogni caso piuttosto lontana dalle caratterizzazioni più profonde che l'avevano contraddistinto per buona parte del secolo, di modo che, come notato dalla studiosa all'inizio del quarto capitolo, «l'esemplarità morale si rovescia allora in meschinità e opportunismo, la devozione filiale viene capovolta in odio sprezzante ed empietà, il valore militare si riduce a crudeltà gratuita e scellerata» (p. 137). È il caso, per esempio, del Gadda de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), in cui l'ingegnere, attraverso una tanto precisa quanto attenta intelaiatura onomastica, sovverte l'enfasi di cui il fascismo aveva ammantato l'opera virgiliana, anticipando, seppur in maniera radicalmente diversa, quel simile «sguardo ironico e dissacrante» (p. 148) successivamente adottato da Luigi Malerba in *Salto mortale* (1968). Tali riscontri contribuiscono all'affresco di un quadro evidentemente piuttosto lontano da quello della prima metà del secolo; emerge così una diversa fase in cui Enea diviene oggetto di pratiche discorsive nuove, che avvicinano queste riscritture ad alcune modalità più tipiche del postmoderno: l'ironia, il gioco combinatorio, la smaccata pratica citazionale. Sono queste alcune peculiarità che contraddistinguono *L'empio Enea* (1972), in cui Giuliano Gramigna rilegge il rapporto tra Enea e Anchise alla luce della psicoanalisi freudiana, e che si ritrovano poi in *Un infinito numero* (1999) di Sebastiano Vassalli, che riprende la riflessione metapoetica sull'opera e la sua distruzione tanto cara a Broch (ma col fine, a differenza del precedente tedesco, di

«assegnare alla poesia una funzione di elevazione e di perfezionamento morale che, tuttavia, si rivela del tutto illusoria», p. 178).

Che dire, allora, del presente? Il capitolo conclusivo mira a rispondere a tale quesito, restituendo così ad Enea parte di quello spazio che, a differenza di quanto accaduto nel secolo scorso, gli è stato sottratto da altre figure maggiormente riprese e riscritte (si pensi, tra tutti, alla più lampante presenza di Omero e Ovidio). La rassegna torna dunque a prendere in considerazione la poesia, come nei casi di Roberto Mussapi, Sandro Sinigaglia e Margherita Guidacci, e il teatro, in cui la vicenda di Enea è riscritta dal drammaturgo canadese Olivier Kemeid e messa in scena con adattamento e regia di Emanuela Giordano. La presenza del profugo troiano nello scenario culturale contemporaneo consente altresì di ribadire la vitalità del mito, nonché la sua duttile capacità di reagire a contatto con gli stimoli provenienti da diversi periodi storici: «andrà osservato – nota Vallortigara – che i testi più significativi [...] mettono a fuoco con coraggio distanze e tangenze del mito con la situazione presente. Il confronto, quando non si appiattisce nella semplificazione, consente infatti di far emergere temi e questioni essenziali del vivere contemporaneo» (p. 178).

Lo stesso si può dire del saggio in questione: riuscendo a mantenere un proficuo equilibrio tra storia delle idee e analisi testuale, il lavoro di Vallortigara traccia un itinerario capace di far emergere sia le peculiarità formali e stilistiche delle riapparizioni di Enea sia i valori, speranze e delusioni di cui queste si sono fatte portatrici; oltre a ciò, appare meritevole il tentativo di far dialogare il contesto italiano con un quadro europeo più ampio, all'interno del quale le versioni italiane di Enea e del poema virgiliano presentano continuità e discontinuità con grandi autori come Eliot e Broch, nonché una pratica critica che cerca di tenere insieme la lettera del testo e tutto ciò che invisibilmente la sostiene – ovvero le due componenti che, da sempre, caratterizzano la comunicazione mitica.

copyright
© 2022 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE