

KEPOS

Semestrale di Letteratura Italiana

Num. 1/2022 (anno V)



Saggisti-scrittori nella storia letteraria d'Italia

a cura di

Antonello Fabio Caterino

Francesca Favaro

Antonio Corvino

Simone Pettine

Alessandra Trevisan

Ururi

Al Segno di Fileta

MMXXII



Al Segno di Fileta editore in Ururi (CB) www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635 ISBN 9788832173239

This is this a peer reviewed journal

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.

Per leggere una copia della licenza visita il sito web

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o spedisci una lettera a Creative Commons, PO

Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10

Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

Comitato scientifico:

Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma "Tor Vergata"), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Mario Cimini (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Antonella Del Gatto (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Martina Di Nardo (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Valeria Melis (Università di Cagliari/ Università Ca' Foscari), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca' Foscari), Rossano Pazzagli (Università del Molise), Simone Pettine (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Mario Andrea Rigoni†(Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di

Genova), Leonardo Vichi (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci)

Comitato di lettura:

Teresa Agovino (Universitas Mercatorum), Višnja Bandalo (University of Zagreb), Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Angelo Mario del Grosso (CNR - Istituto di Linguistica Computazionale "A. Zampolli), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi "G. D'Annunzio"), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Alessia Marini (Università degli studi di Siena), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Marcello Nobili (Sapienza - Università di Roma), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Roberto Risso (Clemson University, USA), Giordano Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona)

Comitato redazionale:

Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli"), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Evita Giardinelli (Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Sara Parisi (University of Strathclyde), Simone Pettine (Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, responsabile di redazione), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Assunta Terzo (Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari), Giorgia Zanierato (Università Ca' Foscari)

Supporto informatico:

Antonio Corvino (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli)

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, del centro di ricerca "Lo stilo di Fileta" e del dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste.

Indice

Call for papers, Anno 2022 – numero 1: Saggisti-scrittori nella storia letteraria d'Italia	6
Saggi.....	7
Andrea Barbieri, Lodovico Castelvetro e Boccaccio	8
Riccardo Boglione, Le parole e le cose, le parole come cose: letteratura tridimensionale in Italia (1963 – 1974)	18
Silvia Cammertoni, A tu per tu con l'opera: abbandono e reazione, i due momenti della critica solmiana	52
Giuliano Cenati, Il sogno del Risorgimento di Antonio Delfini	69
Giovanni Salvagnini Zanazzo, Gogol a Roma. Landolfi e la critica come autoritratto	109
Marina Candiani, Le scatole cinesi tra arte e scienza nella critica di Giacomo Debenedetti	131
Fabiana Cecamore, L'armonia perduta: ritratto del saggista giovane	154
Marco De Cristoforo, Pensare narrando: alle origini della critica letteraria di Calasso autore-editore	174
Giuseppe Marrone, «Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America». Pavese recensore di Black Boy di Richard Wright	198
Mario Minarda, Dissoluzioni retoriche e tradizione alternativa europea. Sul saggio (modernista) di Pirandello	215
Michela Maria Palumbo, Fra critica e narrativa: la scrittura saggistica di Carlo Emilio Gadda	238

Assunta Terzo, <i>Erotomania nell'era contemporanea: rapporti e modelli tra eros, sesso e dimensione omoerotica</i>	278
Varia.....	296
Chiara Pini, <i>Le poesie di Brianna Carafa: dalla prima pubblicazione in «Montaggio» (1953) all'edizione di Carucci (1957)</i>	297
Eleonora Cavallini, <i>De Chirico, i "Gladiatori" e le battaglie poetiche</i> ...	338
Recensioni	348
Francesca Speciale, <i>Antonello Fabio Caterino, Désirée Fioretti, Non a come sembra. La non inclusività del linguaggio inclusivo, Ururi, Al Segno di Fileta, 2022</i>	349
Nicola Tallarini, <i>Dolores Prato, Roma, non altro, a cura di Valentina Polci, Macerata, Quodlibet, 2022</i>	351
Assunta Terzo, <i>Erotismo e Letteratura: antologia di scritti militanti (1960-1976), a cura di Giuseppe Carrara e Silvia Cucchi, Modena, Mucchi, 2022</i>	355
Barbara Tonzar, <i>Alessandra Trevisan, «Nel mio baule mentale»: per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza, Roma, Aracne, 2020</i>	357

CALL FOR PAPERS, ANNO 2022 – NUMERO 1: **Saggisti-scrittori nella storia
letteraria d'Italia**

La tradizione culturale italiana, nel suo snodarsi lungo i secoli, ha offerto numerosi esempi di una critica letteraria che è parsa talora alternativa, talaltra proficuamente complementare rispetto agli studi dell'Accademia. Si tratta di una modalità di interpretazione e d'indagine sulla letteratura (o sulle letterature) che variamente si incrocia e ibrida (in qualche caso si fonde) con procedimenti e moduli espressivi di norma preclusi alla scrittura scientifica. Questa tipologia di saggio esige, naturalmente, che a impugnare la penna sia non solo uno specialista della disciplina, bensì uno 'scrittore puro', capace quindi di modificare, se non addirittura di infrangere, le regole del canone, grazie alla forza originale del pensiero e dello stile. Grandi autori dei secoli XIX e XX – si pensi, a titolo d'esempio, a Foscolo (saggista in italiano e in inglese), a Carducci e a Pascoli; in anni più recenti a Manganelli, a Citati e a Pontiggia... – hanno impresso al genere un'impronta innovativa, derivante *in primis* dalla loro ispirazione di scrittori.

Per il primo numero dell'anno 2022 della rivista «Kepos» si chiedono dunque contributi che illustrino alcune delle forme assunte nel tempo da questa 'saggistica d'arte', sottolineandone le peculiarità strutturali e stilistiche, le contiguità e le contaminazioni con altri generi, le novità metodologiche nel confronto con il contesto culturale contemporaneo, gli esiti e la fortuna successivi.

SAGGI

ANDREA BARBIERI, **Lodovico Castelvetro e Boccaccio**

Il lavoro di Lodovico Castelvetro su Boccaccio fu costante durante tutto l'arco della sua vita: ce ne sono giunti, però, solo cenni sparsi nelle sue opere edite, oltre alle *Chiose* trascritte da Daria Perocco Donadi, che, pur trattando solo di *Alcuni difetti commessi da Giovanni Boccaccio nel 'Decamerone'* in un campione di 38 novelle, documentano la conoscenza completa e approfondita di quell'opera da parte del Modenese e la sua peculiare acutezza critica¹.

Con ciò non si può dire che i conti siano chiusi. Nel suo caso il travaglio critico-esegetico è consegnato in massima parte a note e appunti manoscritti, spesso collocati in margine ai volumi da lui consultati, che solo recentemente cominciano ad essergli riconosciuti. Basti dire che solo fino a pochi decenni fa la sua biblioteca era considerata dispersa, mentre in un ventennio di ricerche è emerso un patrimonio a lui riconducibile di più di mille volumi².

Questo ingente materiale attende, naturalmente, di essere vagliato e studiato con la dovuta attenzione; ma già di per sé basta ad affermare che quanto si dà per scontato della sua opera è solo la punta dell'*iceberg* e che molto resta ancora da scoprire. Sarà prudente, anzitutto, sospendere i giudizi tradizionali di “minore”, “secondario”, “appartato”, “solitario” e simili e riconoscere, più semplicemente, che non conosciamo affatto la sua reale statura e la portata della sua opera, o che la conosciamo in minima parte.

Fra i libri a lui appartenuti, segnalavo già nel 2009, sul *Giornale Storico*, un esemplare della *Fiammetta* nell'edizione di Gaetano Tizzone da Pofi stampata a Venezia da Bernardino di Vitale nel 1524, legato insieme con gli *Asolani* del Bembo nell'aldina del 1515³. Entrambe le opere sono postillate da una mano che ho identificato con quella di Lodovico non ancora ventenne, e che data le postille al dicembre 1524. La scelta di accostare le due opere legandole insieme è tutt'altro che casuale: la lettura delle postille indica che chi lo ha fatto

¹ Perocco Donadi (1977), pp. 77-109. Bragantini (1987), pp. 185-212.

² Barbieri (2021).

³ Bembo (1515). Barbieri (2009), pp. 595-598.

intendeva condurre un esame parallelo, e dare un giudizio sulla base del confronto intertestuale: «Per certo, donna Fiammetta, veggio voi non havere letto gli *Asolani* del Bembo, massime il terzo libro, che, se ciò fatto aveste, non così sconciamente vi lagnareste [...]»⁴.

Tale giudizio si concretizza in una stroncatura non solo della *fabula* immorale, ma anche dello stile languido, prolisso, pettegolo del Certaldese. Il termine di confronto proposto, il Bembo del terzo libro degli *Asolani*, non va immune dai medesimi difetti, di cui sono pieni i primi due libri. L'intertestualità di Castelvetro si riflette nell'aspetto fisico della sua biblioteca: polemizzando con Boccaccio a pochissimi mesi dall'uscita delle *Prose della volgar lingua*, egli unisce nella polemica anche chi si appresta a dichiarare il Certaldese modello supremo di scrittura volgare in prosa. Non è possibile, infatti, che i contenuti fondamentali del trattato non fossero noti agli addetti ai lavori anche prima dell'edizione a stampa 1525. A chi ha ben visto il legame intertestuale fra *Asolani* e *Fiammetta* non sfugge certo il fatto che Bembo cerca in Boccaccio un maestro di lingua, più che un maestro di stile: «Il Bembo chiede al Boccaccio una lezione di lingua, piuttosto che, o prima che, di stile. Dalla varietà degli stili egli risale a una fondamentale unità linguistica»⁵. È dunque logico attendersi, anche da parte di Castelvetro, un'attenzione particolare al lessico degli *Asolani*.

L'indagine sui postillati ha fornito infatti un esemplare giuntino del 1515 che reca in margine uno spoglio lessicale e retorico del dialogo bembino⁶: l'inchiostro delle postille è alquanto sbiadito e la lettura delle note difficile, ma non impossibile. L'esame complessivo rivela da parte del postillatore un'intenzione selettiva e critica: una ricerca puntuale degli "errori", ossia di tutte le voci che in qualche modo, o per ragioni di ortografia, o per scelta lessicale contraddicono l'intento dichiarato di recuperare il volgare trecentesco. Castelvetro si manifesta storico della lingua attento al dato testuale e pronto a stigmatizzare tutto quanto vi è nella scrittura di Bembo di artificioso e retorico, alieno dall'uso documentato. Basterà ricordare, a titolo d'esempio, gli oltre trenta aggettivi in *-evole* da lui evidenziati, che

⁴ Ivi, p. 595.

⁵ Bembo (1966), p. 23. Curti (2006).

⁶ Roma, Biblioteca Casanatense, CC.O.XII.22 (copia digitalizzata).

rappresentano perlopiù vezzi boccaccistici, anziché prestiti da Boccaccio: alcuni sfiorano davvero il ridicolo, come «sembievole modo» e «ginestrevole monticiuolo» di c 82v.

Il giudizio negativo sugli *Asolani*, evidentemente considerato un libro di facciata, è frutto di un esame collegiale: lo provano non solo la lettura “a quattr'occhi” della *Fiammetta* 1524, condotta da Lodovico e dal fratello che si scambiano le reciproche impressioni, ma anche la presenza, nella biblioteca di famiglia, di copie replicate. Una giuntina degli *Asolani* del 1515, sottolineata, si trova all'Estense (58.A.27) e un secondo esemplare dell'aldina alla Gambalunghiana di Rimini (9.b.III.4), mutilo del frontespizio e legato con l'*Arcadia* di Sannazaro e la *Sofonisba* di Trissino. La presenza di multipli nella biblioteca Castelvetro deve essere posta in relazione con l'attività di pubblica lettura e di analisi dei testi che faceva riferimento al critico.

L'intero gruppo modenese di letterati che fa capo a Castelvetro condivide il rifiuto dell'autorità costituita, di qualunque modello «senza ragione»: nel caso specifico, del progetto di normalizzazione del volgare perseguito da Bembo. L'idea di lingua che gli intellettuali dell'Accademia professano è più ampia, più concreta e, se mi è consentito l'anacronismo, più democratica, mentre il volgare di Bembo è un distillato aulico e artificioso, che sacrifica il polimorfismo della lingua parlata (ma anche quello dantesco) in nome di una norma non sempre giustificata e ragionevole. Per allora, fu Bembo ad avere partita vinta, ma solo perché il nascente pubblico dei lettori, i lettori di libri a stampa, era composto in prevalenza di borghesi avidi di emulare l'aristocrazia e i suoi valori, veri o finti che fossero.

E veniamo al *Decameron*, per il quale lo sforzo assiduo di Castelvetro è documentato dalla *Vita* anonima edita da Tiraboschi:

Andò ancora a male [scil. nel 1567 a Lione] un giudizio fatto sopra le Novelle del Boccaccio, il quale fu poi rifatto da lui essendo in Chiavenna⁷.

Haveva in sua gioventù fatto grandissimo studio sopra i libri di Giovan Boccaccio, e specialmente sopra le Novelle, le quali si vantava d'havere lette più di cento volte, e sempre haveva trovato cose nuove e non più considerate l'altre volte, le parole delle quali haveva notato tutte, non ve ne lasciando pur una, in diversi squarzi⁸...

⁷Tiraboschi (1786), p. 71.

⁸Ivi, p. 77.

Con tutto ciò che fosse stato a Roma et in Toscana tanto tempo, favellava sempre colla lingua della sua patria, ma nello scrivere o latino o volgare si sforzò sempre di scrivere nella lingua degli scrittori giudicati i più puri e perfetti nella loro lingua. Fra i volgari ammirava Giovan Boccaccio nelle Novelle, e Francesco Petrarca nelle Canzoni e ne' Sonetti⁹.

Da queste annotazioni si desume una grande ammirazione, da parte di Castelvetro, per il Boccaccio narratore in prosa e uno studio assiduo della lingua del *Decameron*, con trascrizione di vocaboli desunti dall'opera e impegno a uniformare la propria scrittura agli usi del modello. In effetti, per chi ha familiarità con gli scritti del Modenese, l'impressione che Boccaccio rappresenti per lui il modello eletto di lingua in prosa è assai forte. La ricerca sui postillati ha dato piena conferma: un esemplare dell'edizione Dolfin 1516 del *Decameron* reca in margine annotazioni di mano del Modenese: è il Rè. Y.2.799 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi. Le annotazioni consistono in spogli lessicali: sono evidenziate mediante trascrizione a margine 1100 parole o frasi significative¹⁰. La scrittura è riconducibile al secondo-terzo decennio del Cinquecento: documenta quindi un interesse assai precoce per la lingua del *Decameron*, in tempi di questione della lingua e in corso di redazione delle *Prose* del Bembo. Un'ulteriore testimonianza di questo interesse è fornita dalla lettera a Giovan Battista Busini del primo gennaio 1538:

Messer Giovan Battista. Vi rimando le due scuole di messer Romolo Amaseo, le quali insieme con la lettera vostra scritta a messer Pietro Vettorino mi sono state carissime, et rendetevi sicuro che io per ciò vi sia ubligato molto, et tanto più quanto meno voi nella predetta lettera havete risparmiato di dire alcune bugie lodandomi oltre ogni verità accioché io sia compiaciuto. Hora io darò principio, sì come fu tra noi posto, a movere alcuni dubbi intorno al libro chiamato Decameron ma sì veramente che per voi non si dicano i miei dubbi quali essi si sieno, né per me le vostre risposte salvo se voi non me ne concedeste special licenza, accioché io possa liberamente dubitare, et voi sicuramente sciogliere. Dunque dubito:

Se Decameron sia vocabolo composto di δέκα, et di ἡμερῶν o di δέκα et di μέρων.

Se Decameron finiente in N si dee dire, o pur Decamerone finiente in E sì come si trova stampato 27.b.1.

Chi sia Prencipe Galeotto, onde è cognominato il libro. Non dubito al presente più avanti. State sano.

In Modona, il primo dì dell'anno di Christo MDXXXVIII.

⁹ Ivi, pp. 79-80.

¹⁰ Pulsoni (2009), pp. 827-849.

Dove il rinvio alfanumerico a c. 27v (a sta per *recto*, b per *verso*) riga 1, che corrisponde all'edizione giuntina del 1527, non autorizza a concludere che questa sia l'edizione comunemente usata da Castelvetro, perlomeno non sempre. Come abbiamo visto sopra, lo spoglio lessicale è da lui condotto sull'edizione Dolfin 1516, cioè sulla veneziana utilizzata anche da Bembo per le *Prose*. Anche il problema proposto, se cioè si debba chiamare l'opera *Decameron* o *Decamerone*, rispecchia un elemento di fondo che differenzia le due scuole interpretative, la veneziana e la fiorentina.

Un riscontro indiretto dell'attenzione di Lodovico per la lingua del *Decameron* ci viene dagli scritti del nipote Giacomo, che fu con lui a Ginevra, Lione e a Chiavenna fino al 1571, anno della morte dello zio, dopo di che si trasferì in Inghilterra, dove, tra il 1581 e il 1591, svolse un'intensa attività editoriale in collaborazione col tipografo John Wolf, pubblicando opere di autori proibiti in Italia dall'*Indice* del 1559, come Aretino e Machiavelli. Giacomo scrisse anche diverse opere, fra cui *Il significato d'alquanti proverbi italiani*, ms. GKS 2052 della Biblioteca Reale di Danimarca. Dedicata a Niels Krag, ambasciatore in Scozia per il re danese, l'opera contiene materiali raccolti in un lungo arco di tempo. È una raccolta in ordine alfabetico di proverbi italiani con la loro spiegazione, concepita a scopo didattico: Giacomo Castelvetro fu infatti insegnante di lingua italiana del re di Scozia Giacomo I e della consorte Anna di Danimarca. Le fonti sono diverse, ma il *Decameron* è una di loro.

Giacomo mostra di aver fatto tesoro della lezione appresa da Lodovico negli anni con lui trascorsi. La sua lingua ripete quella dello zio. Di sicura origine decameroniana sono i proverbi: «Che messer Mazza entrasse in Val Nera senza spargimento di sangue» (VI, 1); «Quale asino dà in parete, tal riceve» (V, 10); «Soneraimel bene con un buon bastone» (VII, 7); «Una zucca senza sale» (IV, 9). Ancor più interessante, a tal proposito, è la prefazione all'edizione dei *Ragionamenti di messer Pietro Aretino*, che Giacomo curò per John Wolf nel 1584, firmandosi col nome fittizio di Barbagrìgia e la località di Bengodi: 'Barbagrìgia da

¹¹ Castelvetro (2015), pp. 101-102.

Bengodi' è lo pseudonimo di Antonio Blado d'Asola, editore del *Commento di ser Agresto da Ficaruolo* del 1539, riprodotto nel terzo volume aretiniano del Wolf¹²:

Mosso dal grandissimo desiderio (gentilissimi Leggitori) che più d'una volta ho scorto in molti di voi di vedere ristamparsi l'opere del valente messer Pietro Aretino, non ho voluto più lungamente lasciarvi di simil pena languire; perciò, senza curarmi molto di certi masticatori di Pater nostri et caccatori di Avemarie che di me si scandelezzeranno Dio vi dica come, hoggi vi presento di loro una buona parte (e quelle peravventura più da voi bramate), da me ridotte ne la maniera ch'egli le compose e ne la medesima maniera ch'egli haveva d'eterminato di farle la prima volta stampare, s'altri (contra sua voglia) non l'havessero prima di lui date per mezzo de la stampa in luce assai male acconcie: conciosia cosa che Giornate queste nomasse per seguitare l'alte pedate del gran Giovanni Boccaccio ne le sue cento bellissime novelle. Le quali anchora un giorno spero di darvi a leggere così compiute come egli le compose, et non lacerate come hoggi i vostri fiorentini ve le danno a leggere con mille ciancie loro, per farvi credere d'haverle ritornate a la prima lettura.

L'allusione denigratoria nei confronti dei «fiorentini» editori di Boccaccio risale a un episodio vissuto dai due Castelvetro a Lione, ove Guillaume Rouillé pubblicò nel 1555 la sua edizione del *Decameron*, alla quale fecero seguito il *Ragionamento havuto in Lione da Claudio de Herberè, gentilhuomo francese, et da Alessandro degli Uberti, gentilhuomo fiorentino, sopra alcuni luoghi del Cento Novelle del Boccaccio*, che conteneva appunti di Lodovico esposti in forma di dialogo da Francesco Giuntini all'insaputa dell'autore; e la pronta risposta di Lodovico, intitolata *Lettera del Dubioso Academico al molto magnifico messer Francesco Giuntini*. L'intricata questione è stata esaminata da Valentina Grohovaz in un saggio del 1997¹³.

Ai fini del presente articolo basta prendere atto dell'atteggiamento polemico dei Castelvetro zio e nipote verso l'«esasperata restaurazione fiorentina» (l'espressione è di Bragantini)¹⁴ del testo di Boccaccio, cui essi oppongono la ricchezza polimorfica della lingua del Certaldese e la varietà dei registri, nell'ottica di un volgare atto ad usi più vasti e ambiziosi. E qui Bragantini cita, molto a proposito, un brano della *Poetica di Aristotele*:

Senza che io ho giudicato che questa fosse opportunità convenevole e da non tralasciare da fare una volta esperienza, il che da niuno infino a qui non pare che sia stato tentato, se fosse possibile che con le voci proprie e naturali di questa lingua si potessero fare vedere e palesare altri concetti della mente

¹² Aretino (1584), esemplare digitalizzato della Biblioteca Casanatense di Roma (CC I.IV 173), cc A2r-A3v.

¹³ Grohovaz (1997), pp. 741-753.

¹⁴ Bragantini (1987), p. 192.

nostra che d'amore e di cose leggiere e popolari, e si potesse ragionare e trattar d'arti e di dottrine e di cose gravi e nobili senza bruttare e contaminar la purità sua con la 'mmondizia delle voci barbere e scolastiche, e senza variare e alterar la semplicità sua con la mistura delle voci greche e latine quando la necessità non ci costringe a far ciò, accioché, riconoscendosi la sufficienza e 'l valore di questa lingua ancora in questa parte, non resti priva più lungamente della debita sua lode¹⁵.

Qui c'è il Castelvetro migliore, che sembra anticipare profeticamente la lingua di Galileo: si capisce il perché dell'attenzione con cui Gian Vincenzo Pinelli fece ricercare a Lione i residui sopravvissuti dei suoi libri e scritti.

Andrea Barbieri
anbarbier@tiscali.it

¹⁵Castelvetro (1570), I, p 4. Bragantini (1987), pp. 194-195.

Riferimenti bibliografici

Perocco Donadi (1977)

Daria Perocco Donadi, *Retorica, sesso e confessionale nelle chiose inedite del Castelvetro al «Decameron»*, in *Retorica e politica*, Atti del II Convegno italo-tedesco, Padova, Liviana Editrice, 1977.

Bragantini (1987)

Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.

Barbieri (2021)

Andrea Barbieri, *La biblioteca di Lodovico Castelvetro. I libri a stampa*, Modena, Aedes Muratoriana, 2021.

Bembo (1515)

Modena, Biblioteca Estense, α.F.2.64: *De gli Asolani di messer Pietro Bembo*, in Vinegia, nelle case d'Aldo romano et d'Andrea asolano suo suocero nel anno 1515; [legato con] *La Fiammetta del Boccaccio per messer Tizzone Gaetano di Pofi nuovamente rivista*, impressa Vinegia per Bernardino di Vitale de l'anno 1524. Copia digitalizzata.

Barbieri (2009)

Andrea Barbieri, *Nuovi postillati di Lodovico Castelvetro*, "Giornale storico della letteratura italiana", 186, fasc. 616, 2009.

Bembo (1966)

Pietro Bembo, *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, II ediz., 1966.

Curti (2006)

Elisa Curti, *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*, Bologna, Gedit, 2006.

Tiraboschi (1786)

Girolamo Tiraboschi, *Vita di Lodovico Castelvetro da Modena scritta da ...*, in Id., *Biblioteca modenese*, VI/I. Modena 1786.

Pulsoni (2009)

Carlo Pulsoni, *Postillati cinquecenteschi del 'Decameron'*, "Aevum", 83, 2009, fasc. 3.

Castelvetro (2015)

Lodovico Castelvetro, *Lettere Rime Carmina*, a cura di Enrico Garavelli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015.

Aretino (1584)

La prima parte de' Ragionamenti di messer Pietro Aretino, Bengodi [ma Londra], John Wolf, 1584.

Grohovaz (1997)

Valentina Grohovaz, *Eresia, editoria e culto delle tre corone fiorentine a Lione nel secondo Cinquecento. La Lettera del Dubioso Academico al molto magnifico messer Francesco Giuntini fiorentino*, "Aevum" LXXI, 1997.

Castelvetro (1570)

Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro, Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570.

Two series of marginal notes are attributed to Lodovico Castelvetro (Modena 1505-Chiavenna 1571): a lexical scrutiny of the "Decameron" (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés Y.2.799) and a copy of "La Fiammetta" bound together with the "Asolani" by Pietro Bembo (Modena, Estense Library, α.F.2.64). Therefore, a new approach to Castelvetro's critical work on Boccaccio is possible. The association of "Asolani" with "Fiammetta" is not occasional at all: the great question of vernacular language is being discussed, and Castelvetro does not approve of Bembo's idealization of Boccaccio as the supreme model of prose writing.

Parole chiave: *Castelvetro, Boccaccio, postillati, volgare, questione della lingua*

RICCARDO BOGLIONE, **Le parole e le cose, le parole come cose: letteratura
tridimensionale in Italia (1963 – 1974)**

La convulsa stagione degli anni sessanta a livello letterario in Italia, con una sua coda negli anni settanta, oramai quasi un *topos*, non si esaurisce certo con il pur nutrito catalogo di rotture sistematiche delle scritture dominanti in quel momento da parte dei membri del Gruppo 63: è anzi ben più articolata e spinta quando si sondano altre esperienze, sovente contrastanti con quelle del Gruppo, proprio in virtù di una maggiore radicalità delle proposte. Il lavoro dei promotori della rivista *Ana Eccetera* a Genova, degli autori che ruotano attorno a *Documento Sud* a Napoli, di Emilio Villa e Mario Diacono a Roma, di nuclei satellitari al Gruppo 63 come il Gruppo 70 e il Parasurrealismo di Adriano Spatola, tra gli altri, immergendosi a capofitto nelle correnti verbovisualiste e fonetiche e di altre tendenze internazionali, producono un corpus testuale alternativo all'alternativa della Neoavanguardia ufficiale italiana, dove domina assoluta la volontà di espansione illimitata del concetto stesso di letteratura. Nel coacervo di esperimenti che attraversano il periodo che va dall'inizio degli anni sessanta alla metà dei settanta palpita quell'atteggiamento sperimentale che «porta a fare del testo poetico un oggetto che sfugge alla nozione di stile e alla corrispondente categoria mentale» e a quell'«interlinguaggio» che «pretende di presentarsi sia all'operatore che al fruitore come metodo dell'avventura, come sistema del disordine»¹. In questo contesto di crollo delle barriere disciplinari e stilistiche, ma anche «tecniche», la parola, il testo, si può confrontare direttamente con la realtà, fuor di metafora. E dunque, se «il teatro si fonde con la scultura, la poesia diventa azione, la musica si fa gesto»², la letteratura può trovare nuovi supporti che alterano i suoi valori prettamente linguistici, aggiungendo significazione. In questo lavoro ci occuperemo di fare una ricognizione della poesia solida, cioè dell'incontro fra parole e oggetti, fra testi ed elementi tridimensionali, che è una delle tante strade percorse in quel momento in vista di uno

¹ Spatola (1978), p. 3.

² Spatola (1978), p. 4.

sfruttamento totale della potenzialità poetica attraverso la sua mescolanza con l'extra-letterario.

Dunque, una delle evidenti necessità per alcuni autori della neoavanguardia, nel sistematico rovesciamento delle abitudini letterarie fin lì stratificatesi, e, in parte ma in perfetta prestazione, al centro di quell'idea, appena evocata, di poesia totale espressa da Spatola – volta a conquistare una *poiesis* a tutto tondo che unisca «varie direttrici di marcia legate ad una fitta rete di rapporti e di scambi»³ – è quella di prendere per i capelli il linguaggio, stratonandolo fin fuori dalla dimensione «cartacea». Il *modus operandi* sarà dunque l'emigrazione del verbale da volumi tradizionali, più o meno limitati nelle tirature, o da quadri più o meno seriali, verso la realtà tangibile, realizzando la spezzatura dal (e sprezzatura del) confinamento nelle superfici piatte dei fogli, per quanto bizzarri possano essere questi ultimi a livello di forma e legatura. Come ricorda bene Stelio Maria Martini, una volta che si impiega una lingua «totale», in cui l'espressività dilata i contorni del letterario e cerca di esaurirne «ogni» possibilità, si perviene anche ad un «uso totale della lingua [che] prima o poi porta ad aprire all'extraverbale, se non si desidera girare in tondo perpetuamente, cioè ripetersi all'infinito»⁴.

Se parlare di testo scultorio può apparire un poco fuorviante (e non esente di echi grandiloquenti) ci si può riferire forse a questa categoria ibrida come a una letteratura tridimensionale, e tentarne una (precaria) definizione: si ha quando il supporto del testo non è limitato alla carta piana, ma viene fatto interagire con elementi a tutto tondo, con rilievi, con oggetti, e materiali altri (gomma, plastica, vetro, ecc.) o quando esso stesso si fa oggetto: quando diviene cioè quella che si potrebbe nominare una letteratura solida, statuaria. Il regno di cui questi testi tridimensionali fanno parte non è di facile definizione, poiché considerarne il solo ambito plastico ridurrebbe evidentemente il protagonismo linguistico degli stessi (che negli esempi che seguono non è elemento fra i molti, ma nucleo centrale e accentratore), e parimenti l'intreccio fra il testo, che ha, per via della sua storia, la tendenza ad essere percepito su di una superficie piatta, e una, invece, superficie a tre dimensioni, ne

³ Spatola (1978), p. 4.

⁴ Martini (1999), p. 36.

adultera incontrovertibilmente la percezione, facendolo oscillare fra campi che in generale rimangono separati, mettendo in discussione, ancora una volta, la letteratura e i suoi modi di consumo e introiettamento. I casi non si presentano in grande quantità, e sicuramente in maniera meno articolata rispetto ad altre strategie neoavanguardiste in uso al momento; nondimeno, la letteratura tridimensionale è stata praticata da molti dei protagonisti di quella congerie di gruppi che cercavano sistematicamente di modificare la relazione del lettore col testo, e dello scrittore con la società, attraverso l'alterazione dei modelli egemoni di scrittura.

L'increspatura, la piega, il rilievo

Sulla soglia di questa tendenza a rendere il linguaggio oggetto, o perlomeno ad una integrazione totale fra verbo e «cose», si possono porre due esperimenti, assai diversi, ma che testimoniano entrambi di quella trazione che la parola viene subendo ad uscire dai suoi confini abituali, a protendersi fuori, letteralmente, dal pezzo di carta dove solitamente la si confina. Sono del 1963 le prime «carte arronsignite» (parola che in dialetto genovese, la città di provenienza del poeta, vuol dire accartocciate) di Ugo Carrega⁵ [Figura 1].

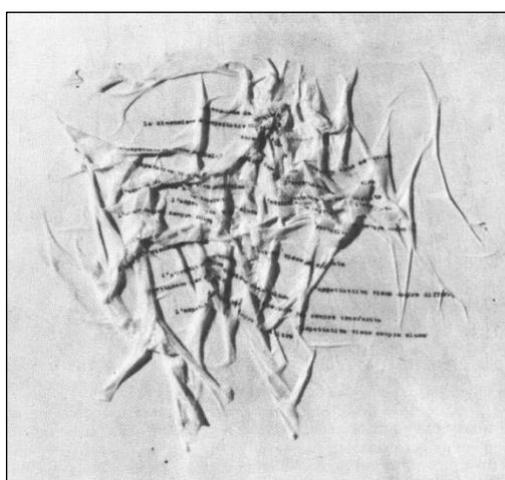


Figura 1: Carrega



Figura 2: Carrega

⁵ Ugo Carrega (1935-2014), poeta visivo, saggista, traduttore e gallerista. È stato tra i fondatori della rivista *Tool* (1968), *aaa* (1969) e di vari centri di ricerca e gallerie a Milano, dove ha promosso a lungo la scrittura verbovisuale. Nel 1988 ha fondato, con Paolo della Grazia, l'Archivio di Nuova Scrittura (oggi custodito al MART di Rovereto, all'interno dell'Archivio del 900). Ha pubblicato numerosi libri, tra cui si segnalano *Poemi per azioni* (1969), *Teoria del segno grafico come cosa* (1970), *La porta ap(o)erta* (1976) e *Il grande bianco* (1988).

Per lo stesso Carrega – che nella sua formulazione di una scrittura simbiotica sperimenterà costantemente l’uso di elementi materici affiancati alle parole – questa corrugazione del supporto dove si trovano le parole, equivale davvero ad un primo, pur piccolo, passo verso una integrazione del tridimensionale al verbale che aggiunga una dimensione ulteriore rispetto a una scrittura indifferente al suo supporto. Qui ad essere indagata allora è «la matericità della carta, il grande aureo supporto della fonografia»⁶, che è poi il supporto (falsamente) naturale legato alla trasmissione letteraria, dai papiri in avanti: viene maltrattata però non per una sorta di gesto iconoclasta, che sarebbe abbastanza modesto nei presupposti (in fondo l’accartocciamento di fogli è praticato su larga scala, quotidianamente, in ogni scuola e ufficio), ma per il contributo fondamentale della carta alla fruizione di ciò che la medesima porta inscritta su se stessa, il testo, che certo qui, per «quel che ne resterà leggibile, entrerà nella lettura casuale»,⁷ e tuttavia imprimerà al supporto oltre ad un primato d’impatto, una partecipazione al momento dell’interpretazione: il foglio può venire lavorato, mutando così il significato dei messaggi che porta, diventando «testo» esso stesso. Carrega, negli anni settanta, agirà ancora in senso distruttivo sulla carta, producendo una serie limitata di libri parzialmente bruciati, intitolati «*book of fire*» [Figura 2]: volumi preesistenti, di altri autori, che vengono dati alle fiamme, fino a far perdere le tracce della loro identità (pur preservando parte del testo e in generale i tratti distintivi dell’oggetto), cambiando naturalmente la fisionomia dei tomi, e ancora una volta, la loro significazione ultima: così ridotto il libro è percepibile non solo come libro ma anche come mero oggetto ferito. Come lucidamente chiarisce Carrega:

La scrittura è servita ai notai, ai burocrati, ai commercianti, ai politici, ai truffatori in genere. Ora la scrittura deve anche tornare a servire l’uomo. E il supporto ha una parte fondamentale in questo processo. Il supporto della scrittura verbale è neutro. La carta non dice. Si limita ad ospitare i segni. Si limita ad essere bianco sotto nero. La parte assente, il significato, ha la predominanza assoluta. È l’idealismo più totale. La materia viene relegata a mero servizio dell’idea. [...] Ma se il supporto cambia? Se il supporto diventa a sua volta significante (un significante)? Il segno dovrà innestarsi in questa

⁶ Carrega (1985), p. 26.

⁷ Carrega (1985), p. 26.

*matericità e assumere esso stesso delle complicità materiche che lo faranno diverso.*⁸

Universo pop

Un percorso, per così dire, cartaceo, ma preponderatamente mimetico della realtà (benché, storicamente, in senso grottesco o ridicolo) è quello del *pop-up*, forma che stranamente è stata, in generale, snobbata dagli esperimenti delle neoavanguardie (e, fondamentale, anche da quelli delle avanguardie storiche). Il *pop-up*, o libro mobile, ha una storia molto antica, e una tradizione alta, giacché le prime prove in tal senso furono compiute già nel XIII secolo dal mistico spagnolo Ramon Llull. La storia del *pop-up* si articola fondamentale su due direttrici, una scientifica (ad esempio inserti staccabili e removibili nei libri di astronomia ed anatomia lungo tutto il rinascimento e oltre),⁹ e l'altra, soprattutto dopo la metà del XVIII secolo, legata alla letteratura per l'infanzia, e dunque di mero intrattenimento, pur con un lato educativo abbastanza spiccato. Gianni Emilio Simonetti¹⁰, già attivo all'interno dell'Internazionale Situazionista, incentra molta della sua attività creativa attorno al concetto di *détournement*, la sovrapposizione di elementi preesistenti, incongrui uno all'altro. Celebri i suoi fumetti «detournati», spesso popolati da personaggi reazionari (come i cowboy di *Tex* o i poliziotti di *Diabolik*) in cui i dialoghi dei *balloons* vengono sostituiti con frasi di dottrina marxista, o di matrice direttamente situazionista. L'effetto che ne si ricava è molto efficace, anche perché spesso gli aforismi scelti sono molto

⁸ Carrega (1999), p. 239.

⁹ «In the *Astronomics Caesareum*, published at Ingoldstand in 1540, is an assemblage of coloured movable parts with which the position of Mars can be determined at any given time. In Jacques Bassantin's *Astronomique Discours*, printed at Lyons in 1577, an intricate circular diagram with moving parts is provided [...]. And in Gallucci's *Coelestium Corporum*, produced in Venice in 1603, no fewer than fifty-one diagrams are to be found with volvelles and movable pointers». Peter e Iona Opie "Books That Come to Life" citato in Haining (1979), p. 9.

¹⁰ Gianni Emilio Simonetti (1940). Filosofo e artista, è una delle personalità più prominenti della controcultura radicale degli anni sessanta e settanta. Vicino all'ambiente situazionista e partecipe dell'esperienza Fluxus in ambito musicale e pittorico, Simonetti ha pubblicato alcune «prove» letterarie, pur senza continuità. Il suo volume più celebre, un libro-collage di documenti sui movimenti *underground*, è ... *ma l'amor mio non muore* (1971).

densi, e difficili da cogliere nella loro articolazione ad una prima lettura rapida, la lettura che in genere è, o meglio era, riservata ai fumetti.

Nel 1968 Simonetti si avventura nel campo della letteratura, creando ciò che credo sia un *unicum* nella narrativa italiana. Una simile struttura si trova invece nella Francia surrealista, in uno dei rari sogni-oggetto, ricreazioni plastiche delle proprie esperienze oniriche, creati da André Breton¹¹. Ma quella di Simonetti, non è una tavola, o una scultura, bensì la «pagina» di un ipotetico romanzo, che si apre a *pop-up* rivelando una strana costruzione di oggetti e parole, che equivale, in effetti, ad un *détournement* del romanzesco illustrato: solo che le illustrazioni saltano fuori dal loro contesto, e il materiale verbale è ridotto a qualche lacerto [Figure 3 e 4].¹²



Figura 3: Simonetti

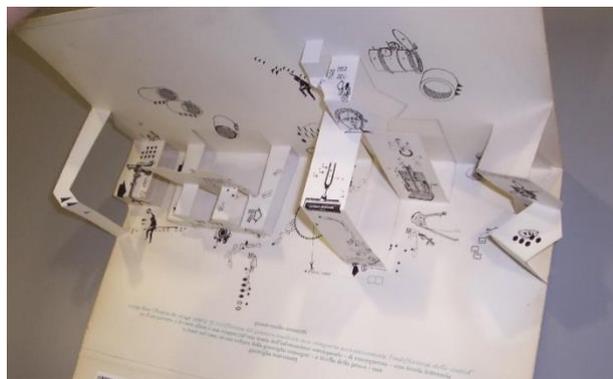


Figura 4: Simonetti

Il titolo stratificato *A page from ANalyse du vir.age'* è araldo di un carosello di simboli grafici (si distinguono fra le altre cose un disegno preparatorio per il *Grande vetro* di Duchamp, antichi disegni anatomici, mobilio ottocentesco, elementi di disegno architettonico, forbici, lo strumento principe del *détournement*) e verbali (citazioni russe da Maiakovskij, un «ES» con speculare gemello, che richiama la medesima psicanalisi del titolo ma anche le iniziali dell'autore, ambigue insegne pseudo-pubblicitarie come «Mate-Here»,

¹¹ L'elemento ludico associato al pop-up è presente in *Rêve-objet* (1935) di Breton: contiene porte chiuse da aprire, che rivelano contenuti sorprendenti: «Questo gioco è quello degli spostamenti e delle condensazioni del sogno, ma quasi racchiuso e miniaturizzato in una 'maquette'. È possibile costruire un modello ridotto del sogno? O la «maquette» è sempre quella di un sogno perduto che il soggetto s'ingegna di ritrovare? Questo piccolo teatro di segreti funziona per accumulazione di indizi, ma ciò che esso designa è in realtà la *frontiera* stessa del sogno [...], poiché essa si trova trasformata in significante, in segno grafico, in elemento che entra in un "gioco dell'oca" di nuovo genere». Gabellone (1977), p. 140.

¹² È invece del 1967 il famoso libro d'artista di Andy Warhol, *Warhol Index*, che sfrutta ampiamente la tecnica del pop-up, ma dove sono praticamente assenti elementi verbali collegati ai medesimi.

a metà strada fra l'incitazione, in inglese, ad «accoppiarsi qui» e la distorsione di un personaggio romanzesco come Mata Hari), in un *bric a brac*, reso particolarmente ostico dall'intreccio verboiconico, ma anche più appagante, a livello tattile e d'intrattenimento, di ciò che potrebbe essere la medesima rappresentazione "piana", proprio per via di quegli elementi che emergono e mutano a seconda dell'angolazione che si dà alle pagine. Come osserva acutamente Germano Celant «ce livre rappelle de littérature enfantine où un grande nombre de données visuelles préparent la compréhension, de la part du lecteur, de la phrase, ou du récit»¹³, distendendo la scrittura di Simonetti che, in sede critica (la sua precipua occupazione è di filosofo) è a volte talmente intensa e complessa da rasentare l'incomprensibilità. Sardonica anche la nota che accompagna il testo e che vale la pena riportare per intero: «L'indifferenza del pensiero analitico non comporta necessariamente l'indifferenza della sintesi. (se il suo percorso è di carta, allora è una mappa) (ad una teoria dell'informazione corrisponde – di conseguenza – una teoria letteraria, o come nel caso, ad una cultura della guerriglia consegue – a livello della prassi – una guerriglia tout-court)»¹⁴.
Si è concordi che

*chez Simonetti [...] les refus de l'esthétique, gâtée par les médias traditionnelles et institutionnelles ne deviant pas de produits/prétextes «indifferent» [...] ou de concrétions de matériaux pleines d'énergie, [...] mais des objets marginaux, comme ce livre, entre autres, doté d'un personnalité mais, par leur définition même, ils se détachent plus facilement du «corps» d'une oeuvre préalablement sans corps.*¹⁵

Per Simonetti è appunto il «virage» (una età, *age*, dell'uomo, *vir*), il viraggio, mutamento di rotta definitivo di un fare letterario consolatorio piccolo borghese, che non può che rivoltargli contro i propri strumenti seduttivi e didattici, in questo caso legati all'infanzia: il *pop-up* pervertito, adulterato (anche nel senso di reso adulto, come falsa etimologia), è l'intrattenimento che si protende verso il lettore, e lo prende per il bavero dello stupore, guidandolo (il libro è anche una mappa) ipoteticamente verso la sua guerriglia culturale, testimoniando in fondo che «c'è qualcosa di costruttivo nel nihilismo dei buoni libri: nel

¹³ Celant (1981), p. 262.

¹⁴ Simonetti (1968), p. n. n.

¹⁵ Celant, p. 262.

mandare in malora il mondo sanno inventariarne le rovine»¹⁶, come Simonetti ha sentenziato anni dopo¹⁷. È tempo però di uscire finalmente dai libri, posarli, e occuparsi di altre «solidificazioni letterarie».

Chiare, fresche e dolci acque: scrittura a mollo

È interessante notare come l'acqua, di certo un tema letterario capitale, giochi un ruolo primario nella poesia tridimensionale operata da alcuni neoavanguardisti che saggiano l'integrazione fra lingua e oggetto, seppur in contesti e con risultati diversissimi. Se si segue un mero ordine cronologico, si incontra l'operato di Emilio Villa¹⁸, sorta di ipersperimentalista che funziona da modello per molti degli autori qui citati (Spatola *in primis*), con uno dei suoi esperimenti extra-letterari più affascinanti e riusciti: le *Idrologie, palle giranti* costruite verso la fine degli anni sessanta. Bisogna però fare un lungo passo indietro, perché è alla fine degli anni quaranta che il poeta lombardo inscena una vera e propria performance, secondo quanto ricostruito da Tagliaferri, i cui elementi essenziali, sono (poesia a parte), delle pietre (figura ricorrente nella produzione villiana) e l'acqua di un fiume. Il rito in questione, dal nome *I sassi nel Tevere*, vede Villa infatti che getta alcune pietre nel fiume capitolino «dopo avervi scritto sopra dei brevi testi: un'azione perfettamente in linea con quanto egli scrisse più volte a proposito dell'arte intesa come atto fuggente e irripetibile»¹⁹. La brama di raggiungere una scrittura a-categoriale (Villa elude sistematicamente una divisione netta fra scrittura critica, poeticamente organizzata, e scrittura poetica, sovente marchiata da ingegnosi rilevamenti critici), e «originale», cioè legata ad una sorta di presemantismo, porta Villa in più occasioni ad abbandonare la carta

¹⁶ Simonetti (1998), p. 257.

¹⁷ Vale la pena ricordare che Simonetti aveva già impiegato, seppur in maniera meno complessa, il pop-up nel catalogo di una sua mostra personale alla Galleria La Bertesca di Genova nel 1967.

¹⁸ Emilio Villa (1914-2003) è stato uno dei poeti sperimentali e critici d'arte più influenti – per quanto abbia sempre agito in circuiti laterali all'*establishment* – sulle neoavanguardie italiane, sia pittoriche che letterarie. Ha tradotto, fra le altre cose, l'*Odissea* di Omero e l'Antico Testamento. Suoi scritti d'arte sono stati pubblicati in *Attributi dell'arte odierna* (1970, 2 ed. 2008) mentre buona parte della sua vasta produzione in versi è stata riunita nel libro *L'opera poetica* (2014), a cura di Cecilia Bello Minciocchi.

¹⁹ Tagliaferri (1998), p. 146.

e guardare altrove, «a travalicare ogni paratia disciplinare e a fondere il linguaggio poetico e critico con l'immagine visiva, e poi questa con un contesto che sfuma [...] nella realtà extralinguistica»²⁰. Così intorno al 1968, Villa – assieme agli artisti Silvio Craia (che le progetta) e Giorgio Cegna (che collabora ai testi) – fabbrica queste *Idrologie*, una serie di «sfere di plastica colorate riempite d'acqua e di grandi lettere tipografiche»²¹. [Figure 5 e 6].

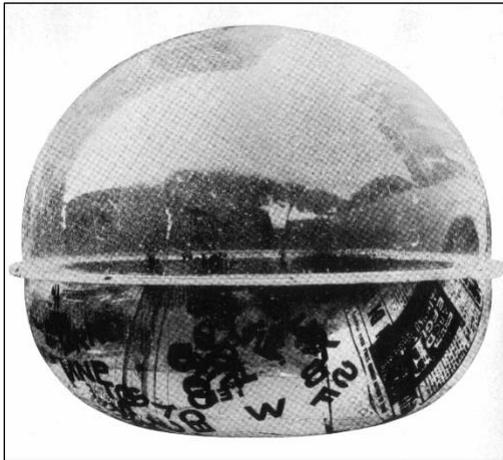


Figura 5: Villa



Figura 6: Villa

Si tratta di grosse sfere trasparenti, alcune neutre, altre dalla base rossa, riempite a metà dall'acqua, sulla quale galleggiano sia sfere più piccole (in alcuni casi) sia lettere (in altri), e dove vengono riflesse le parole, che in tipico stile collage/decollage di lettere, sememi, ma anche brani più lunghi scarsamente leggibili, sono riprodotte a più colori (ma il nero è prevalente) sulla superficie plastica. È chiaro che spostando la sfera e il liquido ivi contenuto, cambia sia la posizione degli elementi galleggianti, sia il riflesso provocato dall'incontro dell'acqua e della luce, e non è casuale che due foto che ritraggono questi «manufatti» presentino la sfera tenuta fra due mani, in controluce.

Molte delle ossessioni villiane, fra cui l'impossibilità di fissare il linguaggio, perpetuamente mobile, duttile alle manipolazioni, il caso, e le risonanze mitiche dell'elemento idrico, fanno delle *Idrologie* non un mero *divertissement*, ma una felice

²⁰ Tagliaferri (1989), p. 18.

²¹ Grana (1991), p. 603.

incarnazione di alcune tematiche, perlomeno a livello concettuale, del poeta. Ciò è anche dimostrato dal fatto che a quattro anni dalla loro realizzazione, Villa pubblica un piccolo libro che riproduce alcune foto dei globi, e vi aggiunge un testo «esplicativo», cosa rarissima, in quanto esistono pochissimi interventi critici di Villa riguardo al proprio lavoro di poeta. La sfera, «partogenetica» e «planetica»²², è assunta evidentemente come simbolica al massimo grado, un sorta di micromondo, in cui svanita la componente «terrena», rimane quella acquatica, un universo concluso, in cui la circolazione del *verbum* è finalmente emancipata e con esso i suoi frequentatori, giacché, ancora Villa, «basta rotolare con le sfere, per sentirsi liberi, spediti dagli intralci della pubblica persuasione, e dal pubblico vaniloquio»; e dove per la perfezione del contenitore e del contenuto, questo liquido pseudoplacentare che scioglie la verbalità, «tratta [...] di tentare il massacro svelto e soave di ogni qualifica di linguaggio, in direzione di senso e di non senso»²³, e dove si realizza, tridimensionalmente, quella «'poesia aurorale' che [...] aspira a cogliere i ritmi più elementari di una natura libera dall'alienazione prodotta dalle determinazioni intellettualistiche e teologiche del pensiero calcolante»²⁴, come Tagliaferri sintetizza parlando della poesia villiana in generale. In questa idrologia – e in senso medico non sfugge che tale titolo indichi proprio, anche qui, una sorta di rigenerazione per mezzo dell'acqua – la componente mitica ha radici ben piantate: i riferimenti alle «derive» fatti nel testo di riferimento, non possono certo non far subito pensare all'*Odissea*, avendo Villa stesso lavorato per anni ad una traduzione integrale del poema omerico, stampata proprio nel 1964, in cui il naufragio e l'abbandono alle acque sono quintessenziali. E in questa palla, agitabile a piacimento, «operante sotto compulsione o impulsione o urto o strappo o battuta o distrazione o teleincitamento, sgrullo o pedata, tamponamento, impatto o striscio», si riproduce una piccola odissea del linguaggio, essendo questa una «sfera dei supplizi lessicali [...] del flagello dell'oltre-verbo»²⁵: una idromananza, piuttosto che idrologia (benché non sfugga il gioco di slittamento fra idrologia e ideologia, quest'ultima appunto sparita

²² Villa (1968), p. n. n.

²³ Villa (1968), p. n. n.

²⁴ Tagliaferri (1989), p. 16.

²⁵ Villa (1968), p. n. n.

sotto un flutto linguistico, una consonante al posto d'una vocale)²⁶ un atto divinatorio dunque, lo scuotimento di questi palloni, in vista forse della *chance* «di reprimere ogni vanificante bisogno di comunicazione ed insieme esaltarne il desiderio disancorato e la tensione liberissima»²⁷. La materialità non è questione secondaria: la possibilità di serigrafare la plastica, sovrapponendo caratteri e colori diversi, e di approfittare di galleggiamenti e riflessi sono esplicitati in quella «estremità kytographica e rypologale, anaphantica, centri mesophonici divaricati sovrapposti, amalgamati»²⁸ che descrive tali sacche verbo-placentari. Questi globi sono davvero la perfetta riproduzione dell'universo villiano, dilaniato fra tensioni all'assoluto e al sacro, fino al silenzio da una parte, e al carnale, scandaloso, derisorio e affabulatorio, dall'altro. Se è vero, come è vero, che «nella poesia di Villa il nulla prende infatti l'iniziativa, talora accompagnato da uno sberleffo, o comunque un *anticlimax*, che costituiscono vere formule apotropaiche contro l'ambiguità sacrale e dunque estreme forme di difesa contro l'angoscia causata dall'evocazione del sacro»²⁹, le *Idrologie* non smentiscono questa attitudine; basta leggere come Villa le introduce al suo pubblico: «Inventando la sfera [...] io ho pensato alle palle (sì, quando si dice palle, le palle che girano, che dondolano, ridono tutti: d'altronde lo strato pornofisiologico non è assente del tutto)»³⁰. Si tratta davvero, dunque, del perfetto «plastico» di un'intera poetica.

²⁶ Come anche nota Ballerini: «Porremo così *Idrologie* come *lectio difficilior* (rispetto a *Idéologie*) in un testo presunto e troveremo nello scarto r/e il perno di una estensione metaforica assolutamente autonoma, testimonianza solare dell'azione lunga, rischiosa, libera e liberatrice che Villa ha condotto sul fronte della cultura e della scrittura alternative». Ballerini (1975), p. 89.

²⁷ Villa (1968), p. n. n.

²⁸ Villa (1968), p. n. n.

²⁹ Tagliaferri (1989), p. 17.

³⁰ Villa (1968), p. n. n.

Sullo stesso concetto di galleggiamento e sfera è invece incentrata l'opera concettuale ma anche linguistica di Maurizio Nannucci³¹. Nel 1967 Nannucci produce un multiplo che ha ancora l'acqua e la lingua come centro operativo-teorico. Il suo *Rosso/ Poema idroitinerante* [Figura 7] è costituito da una vasca quadrata di metallo, di 25 cm di lato e alta 4, in cui sono fatte ondeggiare dieci sfere di plastica con impresse sopra una lettera ciascuna, a formare, per due volte, il termine «rosso».



Figura 7: Nannucci

Tutta la struttura è ovviamente costruita d'un materiale plastico color rosso vivo, il che naturalmente funziona come una sorta di *mise en abîme* ottica. Il poema è l'esatto opposto di quello villiano: la furia delle sovrapposizioni e mescolamenti fra lettere, gli scintillii provocati dall'acqua sul *lettering*, «l'uso» di scuotere il globo per fruire appieno dell'*Idrologia*, in una specie di scrollamento linguistico, uno *shaker* verbale, è qui sostituito con una piattezza non solo geometrica (un ritorno al tolemaico, opposto alla rivoluzione copernicana scelta da Villa) ma pure di «azione». Nelle *Idrologie* si trattava di una architettura chiusa, un *hortus conclusus*, cosmogonia autosufficiente. Nel poema di Nannucci la mini piscina è aperta, partecipa dell'ambiente circostante. Le piccole bocce sono libere di muoversi in base agli spostamenti d'aria che le circondano, in una deriva lenta, dove i globi (e dunque le lettere) rimangono isolate, monadi che non possono accavallarsi le une alle altre, ma solo sfiorarsi, lucide d'acqua, e formare combinazioni casuali, affascinanti e

³¹ Maurizio Nannucci (1939) è un artista, poeta visivo e sonoro. Ha fondato, fra gli anni sessanta e settanta le case editrici Exempla e Zona Archives con le quali ha pubblicato vari libri d'artista. La sua opera, di natura concettuale, si caratterizza per l'uso simultaneo di mezzi differenti, fra cui fotografia, video, suoni, luci, spesso impiegati in grandi installazioni, in dialogo con l'architettura e l'ambiente e che giocano con la interdisciplinarietà. Ha partecipato a molte biennali, fra cui in più occasioni a quella di Venezia e a Documenta di Kassel.

inesorabili: l'elemento aleatorio della poesia è qui espresso al suo massimo grado, la letteratura è ridotta a pura combinazione di unità minime (di un dizionario ridottissimo, una parola che è insieme sostantivo ed aggettivo), le quali, fluttuando dolcemente, si possono concentrare dando vita a grumi *non-sense*, rotti però da epifaniche rivelazioni: «oro», «oso», «osso», «roso», fino allo scacco linguistico di un «S.O.S», tautologica e paradossale richiesta d'aiuto nel bel mezzo di una calma piatta.

L'acqua è infine componente essenziale di una scultura del 1971 di Mirella Bentivoglio³², la cui ricerca si dipana fra un incessante esame dell'instabilità del linguaggio, in cui minimi movimenti del significante (ad esempio lo spostamento di una sillaba, l'impiego di un trattino, ecc.) fanno mutare completamente l'interpretazione di ciò che si legge, ed un uso corrosivo di motti di spirito, con risultati divisi fra una apparente gradevolezza, che si prova nel «capire» il *wit*, e l'amarezza per lo *statement*, spesso polemico ed antiautoritario, che viene provocata nel lettore. In questa categoria rientra perfettamente *Uovo e portauovo, genesi e cultura* [Figura 8].



Figura 8: Bentivoglio

La trasformazione dell'arguzia in solida arma poetica, il subconscio al lavoro nel suo relazionarsi al linguaggio, l'irritazione verso ogni uso dispotico della parola, trovano una

³² Mirella Bentivoglio (1922-2017) è stata una poetessa concreta e visiva, e artista. Oltre ad aver creato opere importanti nell'ambito verbovisivo (su tutte *Monumento* del 1968) ha allargato, a partire dagli anni settanta, il suo raggio d'azione a interventi sul territorio, come l'*Ovo* di Gubbio (1976, recentemente restaurato), e a sculture, come i suoi libri di marmo. Si è occupata, in veste di critica, di artisti come Henri Rousseau e Ben Shan, oltre che, con largo anticipo rispetto alle riscoperte recenti, delle futuriste italiane.

epitome in quest'opera, in cui è il sistema freudiano ad essere messo in discussione. L'Es, registrato sotto il nome di subconscio, nome poi sostituito da Freud stesso col meno metafisico «inconscio», è rappresentato da un uovo trasparente con dell'acqua dentro, che quasi lo colma. Lì immersa, si scorge la parola «sub», fonema che testimonia della sua stessa condizione, mentre sul portauovo campeggia la parola «conscio». Potrebbe quindi essere una schematica raffigurazione della tripartizione freudiana, manchevole però, e proprio, del superego, ovvero del censore che vigila sugli ideali mutuati dalla famiglia e dalla collettività, agente produttore di sensi di colpa, timori e punizioni, emblema del "compromesso" sociale. Così ridotto «il sistema freudiano, additato, anche altrove, da Bentivoglio, come surrettiziamente patriarcale viene dunque, letteralmente, amputato alla sua base. Lo spazio centrale qui è occupato dall'uovo, luogo della genesi, la 'O' femminile dell'Origine, le cui acque amniotiche distillano tutto, ivi incluso il potere dell'inconscio».³³ Ciò che risulta indebolita è dunque la idealizzata razionalità maschile, che si rivela ambigua: se da un lato regge l'uovo, dall'altro finisce per essere un semplice accessorio. L'elemento dominante qui è il subconscio femminile che grazie alla sua posizione ribaltata (linguisticamente "sub" precede "conscio") ne altera il significato: è il «sub» che soverchia l'ego. In un certo senso, quest'uovo mostra – pur con la premessa di una aberrazione gnoseologica (e ideologica) per cui a un femminile «naturale» si contrapporrebbe un maschile «culturale» – l'affermazione della donna rispetto all'io dittatoriale maschile. Ma il piedistallo, seppur in un istato servile, compie una funzione: si tratta di un ribaltamento di «spinte», qui né glorificate né completamente abbandonate, per cui l'uovo è «the symbol of unity and equality between the sexes. An egg is part of the female anatomy, but we never know if an egg contains a female or a male life».³⁴ È solo grazie alla tridimensionalizzazione degli elementi poetici (realizzati in plastica) qui messi in gioco che, come riassume Silvio

³³ Boglione (2012), p. 22.

³⁴ Così la Bentivoglio commenta l'uso frequente delle uova (e degli alberi) nel suo lavoro nell'intervista di Wasserman (1999), p. 12.

Brizio, «Bentivoglio realizza una immagine oggettivata delle acque della genesi, del grembo, della natura che è in noi, e determina le nostre azioni».³⁵

Universi Pop

Fra i testi radicali a tre dimensioni, in cui la resa linguistica appare più incisiva, è facile individuare l'impiego di *inputs* della cultura pop, dove l'elemento verbale, ridotto quasi sempre a poche lettere, o una parola, gioca sovente da contrappunto graffiante all'oggetto su cui è posta. È il caso di un'opera del fondatore della poesia tecnologica, Lamberto Pignotti³⁶, che nei primi anni sessanta produce una serie di «*chewing poem* Pignotti», con sottotitolo esplicativo, «poesia da masticare» che altro non sono che normali *chewing gum* in strisce, confezionati con tale dicitura sull'etichetta di carta che ricopre la stagnola, dove normalmente è apposta la marca [Figura 9].



Figura 9: Pignotti

L'operazione sul *chewing gum* sembra essere in fondo un logico sviluppo, al di fuori della pagina, all'idea della poesia visiva come quel «ladro gentiluomo» che può «rubare ciò che è stato rubato: i rapporti fra le cose e le parole, fra i significanti e i significati: i segni insomma»³⁷, che sono stati trafugati dai processi di omologazione capitalista (sostanzialmente nella forma della pubblicità). Ma il cambiamento non è da poco, poiché qui Pignotti passa dalla rappresentazione reclamistica, che è, classicamente, il terreno da cui la poesia tecnologica e la poesia visiva (a volte ardue da distinguere) compie i suoi atti «vandalici», direttamente all'oggetto, alla merce in sé. Si scavalca la mediazione simbolica

³⁵ Brizio (1972), p. 56.

³⁶ Lamberto Pignotti (1926), poeta visivo e critico, è stato uno dei fondatori del Gruppo 70, pioniere nella ricerca verbovisiva in Italia. Ha fatto parte del Gruppo 63 e negli anni sessanta ha diretto la rivista e le edizioni *Technè*. Ha insegnato alla Facoltà di Architettura di Firenze e al DAMS della Facoltà di Lettere di Bologna. Oltre a pubblicare diversi libri di teoria e critica, fra cui si ricordano *Fra parola e immagine* (1973) e *I sensi delle arti* (1993), ha organizzato numerosi eventi, mostre e performance.

³⁷ Pignotti (1972), p. n. n.

della pagina, del quadro: viene dunque fatto saltare il prodotto reale di quella «gigantesca operazione volta alla rapina e alla alienazione dei significati [per cui] parole e immagini che circolavano allo stato brado in natura vengono prelevati, contrassegnati con un marchio di proprietà e rimessi in circolazione».³⁸ Il *chewing gum*, oggetto carico di una valenza particolare – ai tempi considerato, assieme alla Coca Cola e al rock, una “allegoria” dell’intera neocolonizzazione culturale statunitense dell’Europa – viene dapprima, sardonicamente, marchiato come opera dal nome dell’artista (nonostante Pignotti scriva sull’etichetta anche i dati del “produttore” per non perdere il valore «industriale» della merce, che non deve rientrare nell’artigianato), e dichiarato poesia, tra l’altro su quella cartina che ricopre la gomma da masticare e ha vita effimera, giacché viene buttata ancora prima della gomma stessa. Nonostante la consapevolezza di operare entro una tradizione fortissima, quella del rapporto cibo e arte,³⁹ ciò che qui viene data in pasto al pubblico è ovviamente una poesia degradata, ridotta ad essere masticata, ruminata a lungo, ma il cui succo viene consumato in pochi minuti, lasciando a volte l’amaro in bocca: è soprattutto una poesia che alla fine si sputa, e non viene assimilata dall’organismo, lasciando di sé un’impronta indelebile ma inutile nel mondo, a causa della quasi indistruttibilità del materiale, rifiuto senza nessuna qualità. La poesia da masticare diviene allora uno dei risultati più riusciti, se letto come frutto di quella «guerriglia semiologica» di cui il Gruppo 70 andava predicando le azioni, della chirurgica applicazione del medesimo trattamento, ma rovesciato, che di solito l’industria riserva alla cultura, come, ancora Pignotti, spiegava negli anni sessanta: «gli stereotipi iconografici vengono impiegati dalle attuali comunicazioni visive distorcendone i significati di origine: li si espropria dal loro contesto e dalla loro storia»⁴⁰.

All’entrata in scena, su scala planetaria e assai invadente dell’industria della *pop-music*, in Italia collocabile, su larga scala, proprio negli anni sessanta, sembra rispondere il

³⁸ Pignotti (1972), p. n. n.

³⁹ «The truth is that when we taste something good and when we admire a beautiful painting, we have the same satisfied expression on our face; and I am simply paraphrasing Wittgenstein. From the chewing poems and the Ostie signed at the beginning of the Sixties to the more recent Sweet Poems, I seek, with great pleasure, an extravagant, unconventional, different, new ‘dolce stil novo’» Lamberto Pignotti (1996), p. 236.

⁴⁰ Pignotti (1972), p. n. n.

coloratissimo *Disco Muto* [Figura 10] che l'onnipresente Emilio Villa dà alle stampe nel 1967, e sempre in collaborazione con Craia e Cegna, frutto di una partecipazione del poeta ad un Festival d'arte.



Figura 10: Villa

Si tratta di un disco di cartone con grossi caratteri tipografici serigrafati sopra, realizzato con una grafica che ricorda molto quella delle *Idrologie*, dove la sovrapposizione di lettere e frasi è altamente confusionaria, pur avendo un paio di versi ricorrenti, ripetuti in luoghi differenti, fra i quali spicca, in bianco, quello che Ballerini indica essere anche il titolo dell'opera, un disco che è «abitazione di fortuna»⁴¹ per i frammenti poetici villiani, secondo il critico: *Coro della Schola Cantorum* (ma in genere le bibliografie riportano il più generico *Disco muto*). Significativa comunque tale dizione: intanto perché essendo un disco, che pur non suona, si riferisce a qualcosa di sommamente musicale quale un coro: assai caustico, poi, che venga chiamata in causa una delle istituzioni religiose più antiche e rispettate, quella Schola Cantorum fondata nel 400 D.C., fin qui sopravvissuta e devota alla sola musica sacra. Da un lato indicherebbe un canto che non si può più ascoltare, dall'altro è associata ad un testo che è «una cantilena permutazionale dell'*être enculé* [che] ricopre la sagoma»⁴² del disco (la copertina, invece, riporta solo il cognome dell'autore che si interseca con sé stesso in varianti spaziali e coloristiche). Infatti, tranne qualche frammento vagante, e

⁴¹ Ballerini (1975), p. 88.

⁴² Ballerini (1975), p. 88.

qualche lettera (soprattutto sullo sfondo, in colori molto intensi, rossi, blu e diverse gradazioni di verde), quasi tutti i versi leggibili sono una «fuga» dell'*L'être enculé*, che per dimensioni e posizione svetta sugli altri: troviamo dunque «L'être en Trance», «L'être en Tranche», «L'être Etrangle», e poi derivazioni quali «l'étrange» (la stranezza), «le tranquille» (la tranquilla), e altri di più difficile identificazione. Il disco, con tanto di buco-orifizio, per poter così essere alloggiato (*enculé?*) su una piastra come un normale LP, è fondato sul geniale slittamento omofonico di «L'être» (l'essere) e «Lettre» (lettera) e, per estensione, «Lettre» (letterato), di volta in volta «incolato», «fatto a pezzi», «strozzato», «in trance». La carica umorale di grana grossa è come stemperata, da un lato, dalla brillantezza di tale gioco linguistico fondato su una omofonia, in francese, che collega indissolubilmente fra loro due enti (l'essere umano e il linguaggio), temi fondamentali per Villa ma anche per la stragrande maggioranza della tradizione poetica occidentale (con gustoso contrappunto metatestuale giacché le lettere sono effettivamente, in questo caos, strangolate, affettate, ecc.) e dall'altro, dalla collocazione: il paradosso di un'architettura testuale fondata completamente sul suono e stampata su un disco finto, «celibe», che non può produrne.

La macchina da scrivere è invece il centro di due opere tridimensionali, assai diverse, che presentano però la stessa «situazione»: una macchina con un foglio infilato dentro e una breve scritta sul foglio. Nonostante Darren Wershler-Henry, in uno studio sulla cultura delle macchine da scrivere, faccia coincidere la fine simbolica di quest'oggetto con una *performance* dell'artista americano Edward Ruscha, che nel 1966 sfracellò da un'auto in corsa nel deserto del Nevada, una Royal Model X, fotografandone poi i detriti lasciati sull'asfalto,⁴³ nel periodo da noi analizzato, la macchina da scrivere riteneva ancora tutto il suo fascino, e come rammenta lo stesso Wershler-Henry valeva ancora l'idea per cui: «*typewriting was writing. Its logic shaped not only written documents, but also bodies, workplaces and practices, institutions and politics*»⁴⁴.

⁴³ «Three men are responsible for the death of the typewriter: Ed Ruscha (the driver and artist behind the project), Mason Williams (the thrower, and a writer [...]), and Patrick Blackwell (the photographer). In the final image of *Royal Road Test*, the artists' book that documents this event, their shadows loom over the broken wreckage of the typewriter like those of Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs*, distorted, gesticulating, very possibly mocking the broken frame of their victim». Wershler-Henry (2005), pp. 10-11.

⁴⁴ Wershler-Henry (2005), p.16.

Già presa di mira, nella sua demistificante riduzione dell'oggettistica quotidiana in enti elefantiaci e flosci, da Claes Oldenburg nel 1963, ritroviamo tale strumento dell'intellettuale nella *Scultura* [Figura 11, 1974] di Giulia Niccolai⁴⁵. Questa materializzazione della macchina rientra in una ampia serie «costituita da oggetti, scritte, collages, ecc. dedicati esclusivamente alla parola 'poema'»⁴⁶, e fa parte di un libro che acquisisce il suo pieno senso se letto nel contesto delle altre poesie visuali in esso contenute, *Poema & Oggetto*⁴⁷. La "rappresentazione" dell'oggetto in questione, però, non è evitata, tanto che nello stesso volume appaiono altre due immagini, identiche alla prima, ma sotto forma di illustrazione, una «macchina da scrivere oggetto» [Figura 12] e un «dattiloscritto» [Figura 13].

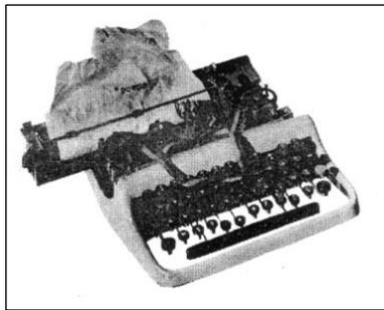


Figura 11: Niccolai



Figura 12: Niccolai



Figura 13: Niccolai

Con lo *humor* tipico di questa scrittrice, giocato interamente sull'ambiguità dei significanti, sui loro spostamenti e migrazioni – Manganelli parlò di una poetessa che «sa che è tutta una faccenda di parole, e che le parole si scrivono e che scrivendole si possono incrociare, innestare, tagliare, tospyturvare, tailare, addiettrare, disavanzare»⁴⁸ – l'«oggetto» a livello del titolo appare quando l'oggetto (prima ridotto a «scultura») è sparito e al suo

⁴⁵ Giulia Niccolai (1934-2021) è stata una scrittrice e poetessa visuale. Dopo un primo romanzo, *Il grande angolo* (1966) di taglio neoavanguardista, si è dedicata alla scrittura verbovisuale (*Greenwich*, 1974) per poi tornare a quella lineare (*Harry's Bar*, 1980 e la serie delle poesie Frisbee dal 1984 in avanti). Ha diretto, insieme ad Adriano Spatola, le edizioni Geiger e Tam Tam, ed ha tradotto numerosi autori dall'inglese, fra cui Gertrude Stein, Virginia Woolf e Dylan Thomas.

⁴⁶ Niccolai (1980), p. 109.

⁴⁷ «Questo libro *Poema & Oggetto* di Giulia Niccolai presenta un andamento articolato e complesso che collega una poesia all'altra, una pagina all'altra in una sorta di racconto, una specie di frase che è estremamente ricca di allusioni, segreti riferimenti, implicazioni e aperture». Graffi (1974), p. 4.

⁴⁸ Giorgio Manganelli, «Prefazione» Giulia Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie (1960-1980)* (Milano: Feltrinelli, 1981) 11. Meraviglioso esempio di questo humor linguistico «carrolliano», il verso che chiude una poesia in *Greenwich*, raccolta in cui quasi tutte le parole utilizzate sono nomi di luoghi: "Come è trieste Venezia".

posto si trova la sua raffigurazione, e nel terzo caso, sparisce anche dal titolo, che si concentra invece sul dattiloscritto, cancellando la «cosa» macchina da scrivere. In questi slittamenti, lo stesso foglio di carta che appare infilato nel rullo della macchina, in tutti e tre i casi presenta la stessa parola, «poema» che contemporaneamente, dunque, recita sé stesso, ma investe pure l'oggetto; questo è ad un tempo piedistallo ma anche mezzo di produzione dello stesso poema, elevato al rango di costituente poetico. Ed è soprattutto nella versione «reale», della macchina da scrivere a tre dimensioni che si va esaltando la volontà di Niccolai di «determinare i rapporti tra due elementi, la parola e il materiale che la illumina di alcune implicazioni [...]. Questo ritrovare nelle cose, nelle materie, una loro intrinseca possibilità di significare»⁴⁹, è certo giocato tramite elementi trascurabili, e d'altronde come la stessa Niccolai precisa «mi sono sempre servita di specimens della realtà quotidiana sui quali il mio intervento è stato minimo»⁵⁰ e dove l'evento più significativo, oltre alla sorpresa del poema in grembo alla sua «madre meccanica», risiede tutto nello stropicciamento, abilissimo uso dell'elemento a tre dimensioni, del foglio. Che equivale, ma in senso tutto tattile, a quella «ridicolizzazione della scrittura attraverso una continua manomissione della *res* nominale, che risulta via via spezzata, incastonata, incasellata, ridotta in tessere»⁵¹ di cui parla Zagarrìo discutendo la poetica niccolaiana. L'oggetto diviene luogo di incontro fra il mezzo di produzione (la Olivetti Lettera, la macchina più diffusa in Italia del periodo) e la produzione dell'intelletto ridotto ai minimi termini,⁵² in un insieme di sobrio spaesamento: anche «reificato» questo «tono di *understatement* è servito [...] a staccare completamente dalla realtà questi testi, facendoli scivolare in una zona metafisica di sospensione di significato o di gioco *nonsensical*»⁵³.

⁴⁹ Graffi (1974), p. 4.

⁵⁰ Niccolai (1980), p. 109.

⁵¹ Zagarrìo (1983), p. 474.

⁵² La componente della scelta mirata di un mezzo di riproduzione intellettuale, viene colta da Graffi: «Vediamo come gli oggetti-simbolo del poeta del ventesimo secolo, gli oggetti-simbolo che a suo tempo per Cavalcanti furono *le tristi penne isbigottite, le cesoiuzze e l coltellin dolente* e che ora invece sono la macchina da scrivere Olivetti, il letraset, la cassa tipografica, il nastro della Varityper [...], oggetti di quel momento di riflessione sul proprio operare poetico [...], arrivano a costruire nel contesto del libro altrettanti fili di ragnatela di un universo che si va formando». Graffi (1974), p. 7.

⁵³ Niccolai (1980), p. 109.

Nel caso di *Hermenegistus* [Figura 14, 1974] di Mario Diacono⁵⁴, questa «scultura» può essere presa, oltre che ad esempio di quella riflessione sul mezzo meccanico del poetare, come esemplare privilegiato di una vasta produzione di oggetti poetici, ovvero assemblaggi di articoli tridimensionali sui cui vengono apposte alcune lettere, applicate sovente con dei trasferibili, per distorcere, e comunque mutare, la percezioni degli stessi, a renderli testi; oggetti che dopo il 1968 diventano la produzione creativa quasi esclusiva di Diacono sotto il nome di «*objtexts*».



Figura 14: Diacono

È infatti nel gennaio del 1969 che Diacono dà alle stampe una breve dichiarazione poetica in cui dichiara praticamente conclusa la scrittura monodimensionale promuovendone una che «HA [...] RINUNCIATO ALLE FUNZIONI DELL'ECONOMIA E DELLA DURATA: AD OGNI DURATA DI PRODOTTO» e che «va fatta non più scritta» poiché «può adoperare tutte le soluzioni visive e fattuali di scritture [...] ma senza risolversi in nessuna di esse»⁵⁵. Per Diacono è fondamentale scrollarsi di dosso tutti gli orpelli legati ad uno stile e tutte «le interferenze dell'io lirico»⁵⁶ per costruire «una poesia astratta ed oggettuale [che] cancella il

⁵⁴ Mario Diacono (1930) è uno scrittore, poeta visivo, critico e gallerista. Ha cominciato a scrivere versi postneorealisti negli anni 50 per poi dedicarsi esclusivamente, fin dal 1959, alla scrittura sperimentale. Ha fondato le riviste *Quaderno* (1961) e *aaa* (1969) e, con Emilio Villa, *EX* (1963), pubblicando anche vari libri d'artista. Fra la fine degli anni sessanta e la metà dei settanta ha composto numerosi *objtexts*, unione di oggetti e lettere. Ha raccolto i suoi scritti critici nei volumi *Verso una nuova iconografia* (1984) e *Iconography and Archetypes: The Form of Painting* (2010) ed alcuni dei suoi lavori poetici in *Mystificationactions* (2011).

⁵⁵ Diacono (1968-1969), pp. 93-94.

⁵⁶ Ballerini (1975), p. 92.

pattern di sublimità stilistica che il poeta occidentale ha scodellato fino ad oggi»⁵⁷. Va dunque recuperato il gesto, da tutti praticabile, come negli artisti Fluxus, ma senza perdere di vista il momento verbale della poesia⁵⁸, alla ricerca di una comunicazione transnazionale e finalmente svincolata da norme. La scelta per cui una fredda macchina da scrivere sta «producendo» un'opera di un solo verso (per quanto sia chiaro che i caratteri sul foglio non possono essere stati battuti dai cilindri della macchina), che è poi la seconda metà dell'arcinoto aforisma cartesiano del *Cogito*, si ribalta in un incontro «alchemico», magico, giacché la marca della macchina, «Hermes 3000» viene addizionata – ecco il *rendez vous* verbo-oggettuale – con un «vocatus» (esclamazione) e un «megistus» ad evocare, appunto, l'Ermete Trimegisto: replica in chiave *pop* – è pur sempre un marchio di fabbrica a richiamare la divinità – dell'incontro fra l'Hermes greco e il Thoth egizio, nume tutelare della tradizione alchemica (tra l'altro, uno dei maggiori interessi intellettuali dello scrittore). Tutto nella poesia degli «*objtext*» di Diacono concorre al «rinvenimento di congiunzioni cosmiche tra oggetti e 'lingua', come primo gradino verso una perfetta equiparazione di linguaggio e universo»⁵⁹, come dimostra bene l'altro esempio qui riportato, *Lightitude* [Fig. 15, 1973], dove in una serie di 10 lampadine cilindriche, ognuna associata ad una lettera, la risultanza, una volta illuminato il tutto tramite un interruttore alla base, è il *pun* fonetico «lightitude/latitude/attitude», che gioca sulla luce che emanano le stesse lampadine (luce divina?), accendendo la plurisignificazione della parola.

⁵⁷ Diacono (1968-69), p. 93.

⁵⁸ «Le operazioni meno definite ma più radicali di FLUXUS (made in usa) tendevano a preparare più totalitariamente il linguaggio poetico nella sua più attuale metatecnica mettendo l'accento sull'AZIONE invece che sul linguaggio. PERÒ FLUXUS HA RISOLTO COSÌ IL LINGUAGGIO NEL GESTO ACCATONANDO IL PROBLEMA DEL LOGOS». Diacono (1968-69), p. 92.

⁵⁹ Ballerini (1975), p. 92.

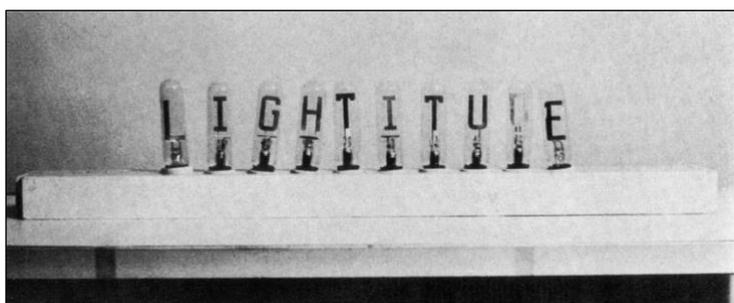


Figura 15: Diacono

Piccolo compendio di scrittura simbiotica

Avvicinandoci alla fine di questo excursus conviene tornare ad Ugo Carrega il quale, filtrata dalle sue teorizzazioni di scrittura simbiotica prima e «nuova scrittura» dopo, compone una delle più estese serie di testi «solidi» del periodo, seconda per quantità solo a quella di Diacono. La formulazione di una scrittura «simbiotica» germina sulle pagine della rivista *Tool*, da Carrega fondata nel 1965 sulla scia di *Ana Eccetera*, da cui proviene l'esclusiva tematica del linguaggio e di un suo rinnovamento dall'interno. In sei fascicoli, attraverso «esempi» poetici e testi critici Carrega, con l'appoggio di Lino Matti, Rodolfo Vitone e Vincenzo Accame si va definendo l'idea di una “pagina totale”, sulla scorta di questa considerazione:

dall'invenzione dei caratteri mobili 1450 al giorno d'oggi 1965 la PAGINA STAMPATA è stata considerata soltanto un mezzo per moltiplicare la pagina scritta a mano (facendole perdere però il suo senso personale) noi desidereremmo che l'operatore trasferisse la sua «idea» al lettore tramite la totalità della PAGINA STAMPATA – tutto ciò che è steso sulla pagina (infatti) è capace di comunicazione – è nostro intento dedicare lavoro all'ordinamento degli elementi costitutivi della pagina.⁶⁰

Se l'obiettivo primo è quello di «rompere la linearità del linguaggio sulla pagina»⁶¹, sconvolgendo l'assetto di impressione e disposizione dei pensieri su carta, la strategia adottata è quella di considerare la scrittura sotto sei punti di vista, o anche «elementi costitutivi» che, nel secondo numero, vengono così definiti: fonetico (il suono delle parole); proposizionale (il significato della parola e delle associazioni di parole); *lettering* (la

⁶⁰ Anonimo (1965), p. n. n.

⁶¹ Anonimo (1965), p. n. n.

composizione delle lettere di una parola, ma per estensione anche l'impaginazione generale); segno (segno grafico, dai segni di interpunzione agli scarabocchi); forma (agglomerati di cose sul foglio, forme geometriche); colore (valore psicologico emozionale e di bilanciamento della pagina bianca). Le componenti del testo dunque devono essere in «simbiosi» fra di loro, e in «simbiosi» con il lettore, che ha di fronte una letteratura in cui ogni elemento delle pagine è stato pensato per stimolarlo intellettualmente e dunque «la scrittura simbiotica va intesa come un interlinguaggio al quale partecipano con reciproca azione segni tratti da diversi linguaggi, nell'ambito di una analisi della pagina a stampa»⁶².

Carrega una decina di anni dopo, in un saggio intitolato «La Nuova Scrittura» espande questi concetti a tal grado che «il significante non è più soltanto il segno verbale, ma è qualsiasi segno elevato a significante dal contesto»⁶³, per cui si cerca di rispondere alla legittima domanda «si parla con tutto» ma perché «si scrive solo con le parole?» facendo saltare questo limite, per far sì che «trattando la scrittura come materia» si scoprono «i fenomeni che si ingenerano» e «la materia [...] della scrittura» divenga «la materia degli elementi usati (da uno straccio a una parola) e l'organizzazione [divenga] un unico sistema di comunicazione, dei singoli sistemi»⁶⁴. È qui che Carrega poeta comincia ad incorporare sempre più sistematicamente oggetti nelle sue pratiche scritte. Naturalmente il grande precedente è quello, ancora una volta, di André Breton, che costruisce i suoi *poème-objet* fra il 1930 e il 1944, ma la differenza appare subito evidente, poiché «la scrittura è [...] chiamata, in Breton, a costituire l'oggetto, a incorporarsi al suo 'discorso', al suo ordine singolare, come traccia o segno che viene ad articolare, commentare, prolungare gli oggetti»⁶⁵, mentre in Carrega né la scrittura è connotante per gli oggetti, né questi lo diventano per la scrittura. Per Breton, e una sua definizione del 1942 lo conferma («le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque»)⁶⁶ i due campi rimangono separati, e la loro mescolanza

⁶² Spatola (1978), p. 116.

⁶³ Carrega (1985), p. 145.

⁶⁴ Carrega (1985), p. 145.

⁶⁵ Gabellone (1977), p. 132.

⁶⁶ Breton (1991), p. 8.

funziona, con tipico atteggiamento surrealista, proprio grazie al conflitto fra «nomi» e «referenti»⁶⁷. Per Carrega invece la Nuova Scrittura «opera espandendo il corpus delle possibilità linguistiche, non più verbali o intraverbali, allargando la scelta significante ad immagini e oggetti che vengono considerati come parte di un costituendo codice interlinguistico»⁶⁸.

I primi tentativi arrivano con i «Poemi materici» [Figure 16 e 17] in cui, in un *continuum*, su di «un campo-spazio-supporto predicato e predicativo si innestano parole connesse o sconnesse per analogia o associazione a un elemento materico vegetale, minerale, animale, oggettuale, ecc.»⁶⁹ L'oggetto tende sempre più a farsi lettera, ad entrare nel campo semantico. Un perfetto esempio è dato dal poema *Piccola Liguria* [Figura 18] dove in una sorta di «torta» nera, avvolgente, i vari fattori divengono parte di un unico «paesaggio» in cui «ogni elemento trae vantaggio dall'altro»,⁷⁰ e in cui Carrega si rifà semmai, è lui stesso ad esplicitarlo,⁷¹ al Breton del *Secondo manifesto surrealista*, quello in cui si ricorda che «tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement».⁷²

Di certo Carrega non pretende di arrivare a tali sintesi, ma i suoi sforzi di impiego continuato degli oggetti tridimensionali tendono ad inglobare perfino elementi atmosferici. Nell'ultimo esempio carreghiano che propongo [Figura 19, 1967], all'impiego di medaglie mobili, con il loro specifico scintillio metallico, montate su fili (con su incise tre lettere uguali su ogni faccia, lette in verticale, e la prima differente per ogni lato, L/M/OVE) viene fatto

⁶⁷ Su questa mancata integrazione si è acutamente soffermato Octacio Paz: «A veces el choque entre la imagen y el texto escrito se resuelve en opacidad; otras en fuego de artificio, otras en breve llamarada. En el poema-objeto la poesía no opera únicamente como puente sino también como explosivo. Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos». Paz (1994), p. 97.

⁶⁸ Dehò (2000), p. 204.

⁶⁹ Carrega (1985), p. 22.

⁷⁰ Anonimo (1965), p. n. n.

⁷¹ Riferisce di questa ascendenza esplicitata, Giorgio Zanchetti che nota un'altra similarità: «Al centro della metafora bretoniana de *I vasi comunicanti* sta appunto il tema del passaggio, della con-fusione, dello scambio e [...] nel momento di trasferire il suo lavoro nella dimensione del quadro Carrega si propone di arrivare a una sintesi immediata e per quanto possibile concreta». Zanchetti, (1995), pp. 52-53.

⁷² Breton (1955), p. 23.

agire il *pun* (muovendosi, «love» diventa «move» e viceversa) del titolo, *Love never keeps still*. Affinché la pagina diventi davvero «totale», il «desiderio è quello di innestare la verbalità nel mondo esterno»⁷³, cercando di cancellare i confini fra letteratura e ambiente.⁷⁴

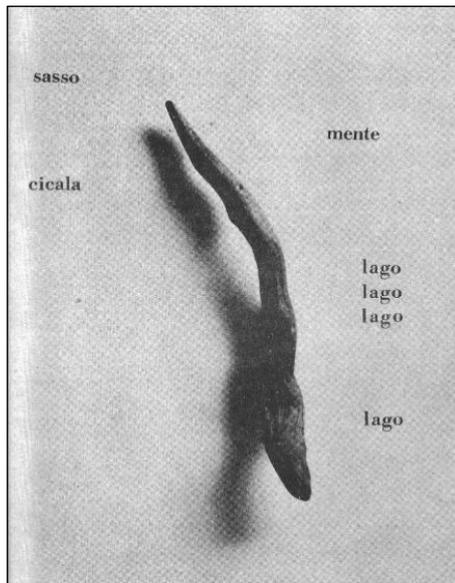


Figura 16: Carrega



Figura 17: Carrega

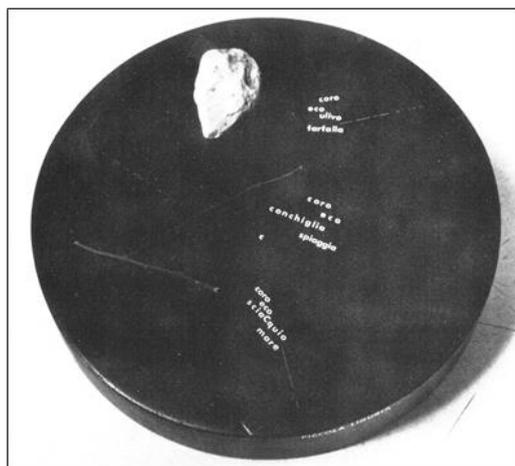


Figura 18: Carrega

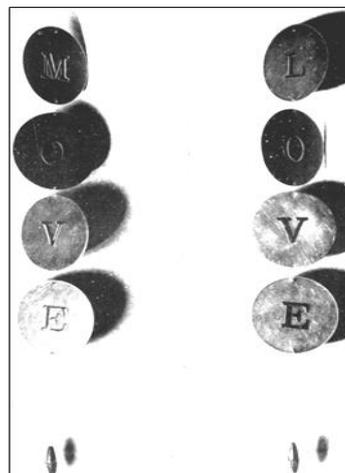


Figura 19: Carrega

⁷³ Carrega (1985), p. 58.

⁷⁴ «Matericità e tridimensionalità [...] non sono più solamente connesse a verbalità alfabetiche/tipografiche ma diventano via via la presenza concreta delle cose nel mondo. Parallelamente, se la realtà esterna (gli oggetti) entra nella scrittura, la poesia tende ad uscire dal libro». Balboni (1977), p. 56.

La lettera prende corpo

Concludo con un caso in cui sono le stesse lettere a ingigantirsi e farsi sculture, ma senza la monumentalità del loro precedente più famoso, quello stand degli editori Treves e Bestetti-Tumminelli che Depero costruisce nel 1927 per il *Padiglione del Libro* alla III Biennale di Arti Decorative tenutasi a Monza: una «tipografia architettonica» che plasma lo spazio espositivo esterno attraverso l'uso di enormi lettere di cemento. La dimensione qui ricercata è, al contrario, intima, personale.

Sul finire degli anni sessanta, Ketty La Rocca⁷⁵ produce una serie di installazioni, performance e fotografie, al cui centro stanno segni d'interpunzione e lettere, specialmente grandi «j» e «i» [Figura 20], a ribadire «la necessità di comunicazione e di autoaffermazione»⁷⁶ che fa parte della sua poetica, dove è ben presente, ed esaminata, la condizione di donna che, come riassume Elisa Biagini citando scritti della stessa artista, è vittima di reificazione e di un sistema dell'arte prevalentemente maschile.⁷⁷ Così, nel 1969, con l'aiuto dell'artista Mario Bassi, La Rocca inizia a plasmare queste grandi lettere in PVC nero che espone, l'anno dopo, in diverse gallerie e che necessariamente, per la ragguardevole grandezza e l'invasione dello spazio vitale degli spettatori, diventano, come sottolinea Renato Barilli, una «parola-evento fisico, che come tale [...] torna a prevalere sulla parola segno, depositata su una superficie piatta».⁷⁸ Sia il significato intrinseco della lettera scelta – sebbene, sintomaticamente, amputato: alla «i» di «io» manca la «o» e al «je» francese la «e» –, sia la forma «assimilabile alla figura umana»⁷⁹ secondo la stessa La Rocca, svincolano brutalmente il linguaggio dal suo riparo abituale, la pagina, e solidificano il

⁷⁵ Ketty La Rocca (1938-1976) è stata un'artista e poetessa visiva italiana. Ha fatto parte del Gruppo 70 creando numerosi collage di poesia visiva. Fin dai primi anni settanta comincia a sperimentare con il video, producendo, fra gli altri, *Appendice per una supplica* che presenta alla Biennale di Venezia del 1972. In quegli anni produsse opere al cui centro stava il corpo dell'artista, specialmente le mani e successivamente il cranio, soprattutto libri d'artista (per esempio *In principio erat* del 1971) e installazioni. Si dedica anche alla scrittura lineare, raccolta postuma nel volume *Ketty La Rocca. I suoi scritti* (2006), a cura di Lucilla Saccà.

⁷⁶ Masini (2014), p. 48.

⁷⁷ Biagini (2001), p. 117.

⁷⁸ *Apud* Biagini (2001), p. 120.

⁷⁹ *Apud* Biagini (2001), p. 121.

«segno» della loro autrice: è possibile leggere, come per esempio fa Dalila Colucci, la lettera j come proiezione dell'artista stessa, come la «vera materializzazione dell'estraniamento della donna: riflesso della sua separazione in se stessa, della sua doppia ma non riconosciuta essenza d'Altra all'interno dell'altro, essa suggerisce e abbraccia la mutilazione, mentre la sua tridimensionalità accenna alla differenza sopravvissuta e sepolta sotto quella presenza fisica e franta»⁸⁰. Il corpo della lettera può essere dunque il riflesso del proprio corpo, che è in definitiva anche lingua e segno, ma pure agente estraneo, parte cioè di un linguaggio che si è sedimentato, nei secoli, come maschile, ovvero improprio. Così, la foto in cui La Rocca si ritrae a letto con questa «j» [Figura 21], visibilmente turbata (e con la dicitura «con inquietudine») va sì interpretata come testimonianza dell'«impossibilità del soggetto-donna a ricomporre se stesso, a sottrarsi a un'inevitabile alterità (...) forzosamente inscritta nella donna»⁸¹ per l'eredità di un linguaggio che è appartenuto storicamente agli uomini, ma visualizza pure, e perfettamente, la difficoltà, e l'urgenza, di confrontarsi con una letteratura che dissolva le sue frontiere tradizionali e si lasci toccare, coinvolgere con le cose, farsi cosa, come tutti gli esperimenti qui illustrati dimostrano.⁸²



Figura 20: La Rocca



Figura 21: La Rocca

⁸⁰ Colucci (2020).

⁸¹ Colucci (2020).

⁸² Vale la pena menzionare che qualche tempo dopo, nella seconda metà degli anni 70, anche Mirella Bentivoglio costruirà grandi lettere, in serie diverse (per esempio delle E che si intersecano fra loro), proponendo a sua volta l'ingombro del letterario nel mondo. Una famosa foto la ritrae attraversando, con una gamba, una di queste enormi lettere, la «O» (curiosamente, l'altra metà di un ipotetico "IO" di cui La Rocca aveva «lavorato» la «I»).

Riccardo Boglione

riccaboglione@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Anonimo (1965)

Anonimo, *Editoriale*, «Tool», 1, agosto 1965, p. n. n

Balboni (1977)

Maria Teresa Balboni, *La pratica visuale del linguaggio*, Macerata, La nuova foglio, 1977.

Ballerini (1975)

Luigi Ballerini, *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1975.

Biagini (2001)

Elisa Biagini, *L'ossessione del linguaggio: le prime opere di Ketty La Rocca*, «Italian Culture», 19, 1, 2001, pp. 111-126.

Boglione (2012)

Riccardo Boglione, *I colpi di dado di Mirella Bentivoglio*, Senigallia, Museo Comunale d'Arte Moderna, 2012.

Breton (1955)

André Breton, *Les manifestes du surréalisme*, Parigi, Le Sagittaire, 1955.

Breton (1991)

André Breton, *Je vois J' imagine, Poèmes-objets*, Parigi, Gallimard, 1991.

Brizio (1972)

Silvio Brizio, *Mirella Bentivoglio e la poesia visiva*, «Graphicus», maggio 1972, pp. 54-56.

Carrega (1985)

Ugo Carrega, *Commentario*, Napoli, Morra, 1985.

Carrega (1999)

Ugo Carrega. *La nuova scrittura* in E. Mascelloni e Sarenco (eds), *Poesia totale*, Colognola ai Colli, Parise, 1999, pp. 239-245.

Celant (1981)

Germano Celant, *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Parigi, Centre Georges Pompidour, 1981.

Colucci (2020)

Dalila Colucci, *Ketty La Rocca, dal linguaggio al corpo*, «Antinomie. Scritture e immagini», 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/05/01/ketty-la-rocca-dal-linguaggio-al-corpo/> (ultima consultazione: 22/09/2022)

Dehò (2000)

Valerio Dehò, *Poesia visuale e sonora* in *Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia delle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo*, Milano, Charta, 2000, pp. 184-210.

Diacono (1968-1969)

Mario Diacono, *poeSIA astrATTA e OGGettuale*, in «Marcatrè», 46/49, ottobre 1968-gennaio 1969, pp. 93-94.

Gabellone (1977)

Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista*, Torino, Einaudi, 1977.

Graffi (1974)

Milli Graffi, *Introduzione*, in G. Niccolai, *Poema & Oggetto*, Torino, Geiger, 1974, pp. 4-8.

Grana (1991)

Gianni Grana. *Babele e il silenzio: genio «orfico» di Emilio Villa*, Milano, Marzorati, 1991.

Haining (1979)

Peter Haining, *Movable Books. An Illustrated History*, Londra, New English Library, 1979.

Martini (1999)

Stelio Maria Martini, *Tramonto della parola*, Roma, Bulzoni, 1999.

Niccolai (1980)

Giulia Niccolai, «Intervento», in M. D'Ambrosio e F. Piemontese (eds), *Poesia della voce e del corpo*, Napoli, Pironti, 1980, pp. 109-113.

Paz (1994)

Octavio Paz, *Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton*, in *Obras completas, vol. VI*, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 94-99.

Pignotti (1972)

Lamberto Pignotti, *Poesia visiva: verso una guerriglia semiologica?*, in E. Miccini, *Poesia e/o Poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Brescia, Sarmic, 1972. p. n. n.

Pignotti (1996)

Lamberto Pignotti, «Visual Poetry, Verbo-Visual Writing» in D. Jackson, E. Vos e J. Drucker (eds), *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960's*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1996, pp. 233-236.

Simonetti (1968)

Gianni Emilio Simonetti, *A page from ANnalyse du vir.age'*, Milano, Ed. 912, 1968.

Simonetti (1988)

Gianni Emilio Simonetti, *Le livre et l'écrit*, in L. Dematteis e G. Maffei (eds), *Libri d'artista in Italia 1960-1988*, Torino, Regione Piemonte, 1998, pp. 156-257.

Tagliaferri (1989)

Aldo Tagliaferri, *Parole silenziose*, in E. Villa, *Opere poetiche I*, Milano, Coliseum, 1989, pp. 3-19.

Tagliaferri (1998)

Aldo Tagliaferri, *Bibliografia villiana*, in «Il Verri», 7/8, 1998, pp. 144-149.

Villa (1968)

Emilio Villa. *Le palle giranti, strutture ideologiche*, in E. Villa, G. Cegna e S. Craia, *Le Idrologie*, Macerata-Roma, Foglio OG, 1968. p. n. n

Masini (2014)

Lara-Vinca Masini. «Ricordi di vita fra arte e poesia», in Giosué Allegrini e Lara-Vinca Masini, *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie*, Ginevra-Milano, Skira, 2014, pp. 41-52.

Wasserman (1999)

Krystina Wasserman, *The Visual Poetry of Mirella Bentivoglio*, in «Women in the Arts Bulletin», estate 1999, pp. 10-13.

Wershler-Henry (2005)

Darren Wershler-Henry, *The Iron Whim. A Fragmented History of Typewriting*, Toronto, McClelland & Stewart, 2005.

Zagarrio (1983)

Zagarrio, Giuseppe. *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea, 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983.

Zanchetti (1995)

Giorgio Zanchetti, *Emorragia dell'io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*, Milano, ANS, 1995.

During the 60s and 70s many Italian writers began to drastically expand the boundaries of literature. By practicing experimental writing, they tried to abolish the limits between disciplines, regenerate inputs from the historical avant-gardes, and change the literary panorama of their time. One of their strategies was the encounter between the word and the object. A kind of «sculptural» writing that had its center in the three-dimensions, that is, in a direct association with things. Although practiced only occasionally, this kind of writing produced works relevant to that process of renewal of the relationship between writer and writing and writing and the public. Through the analysis of works by artists and poets such as Mirella Bentivoglio, Ugo Carrega, Mario Diacono, Ketty La Rocca, Giulia Niccolai, Gianni Emilio Simonetti, Maurizio Nannucci, Lamberto Pignotti and Emilio Villa, this paper reconstructs the most significant moments of this three-dimensional writing, with an emphasis on its ability to alter radically reader's expectations and reactions.

Parole chiave: *poesia visiva, neoavanguardia, poesia totale, letteratura sperimentale, interlinguaggio*

SILVIA CAMMERTONI, **A tu per tu con l'opera: abbandono e reazione, i due momenti della critica solmiana**

Imparare ad ascoltare i poeti, riconoscerne la voce e impadronirsi di un sentire sempre più vasto, questa è la consapevolezza estrema che la poesia richiede. Nel secondo tomo che raccoglie i saggi di letteratura italiana contemporanea di Sergio Solmi c'è una sezione, *Frammenti di estetica e di teoria della letteratura*, che aiuta a comprendere la linea d'indagine critica dell'autore e quali sono gli errori da non commettere nel campo della critica letteraria.

La produzione letteraria di Solmi, che si estende per oltre cinquant'anni tra poesie, traduzioni, saggi, recensioni e studi su riviste, è oggi interamente raccolta nei volumi usciti per le cure di Giovanni Pacchiano e pubblicati da Adelphi, un'operazione editoriale iniziata nel 1983 con il primo tomo dedicato alle poesie e alle versioni poetiche e conclusa nel 2011 con il volume che raccoglie gli scritti sull'arte. Questi saggi devono essere letti, come suggerisce lo stesso autore, riconoscendovi «qualcosa come un legamento» che li attraversa e li tiene insieme, nonostante con il passare del tempo cambino non solo le occasioni e le condizioni della scrittura, ma gli autori di cui parla e lui stesso.

Solmi ha dimostrato di sapersi muovere con disinvoltura tra poesia, saggistica e meditazione, tra letteratura italiana e straniera, tra science-fiction e critica d'arte. Tra i suoi saggi più conosciuti, ricordiamo *Il pensiero di Alain* (1930), *Scrittori negli anni* (1963), *Scritti leopardiani* (1970) e le *Meditazioni sullo Scorpione* (1972), ma anche la celebre antologia curata insieme a Fruttero: *Le meraviglie del possibile* (1959), che raccoglie 29 racconti di fantascienza¹.

Classe 1899, Solmi si affaccia sul Novecento ancora giovanissimo e arriva puntuale agli appuntamenti più importanti della sua vita da critico. Legato all'attività di diverse riviste

¹ Per una panoramica più esaustiva sull'opera di Sergio Solmi si rimanda a: Francesca D'Alessandro, *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia*, Vita e pensiero, Milano, 2005, e un'altra breve monografia: *Sergio Solmi tra letteratura e banca* dedicata a Solmi dall'Archivio Storico Intesa Sanpaolo (*Intesa Sanpaolo, Torino, 2016, collana "Monografie", n. 9*).

letterarie e ricordato per aver fondato «Primo Tempo», nel 1922, insieme a Giacomo Debenedetti, Mario Gromo ed Emanuele M. Sacerdote, Solmi legge e fa leggere Montale, che di lui dirà:

Poeta egli stesso, traduttore mirabile, dotato di un timbro tutto suo (ma troppo frettolosamente ascritto alla frateria dei critici puri, quelli che credono di comprendere ciò che l'artista ha espresso senza conoscenza razionale dei suoi cosiddetti contenuti) Solmi ha sempre lavorato non a monte (come oggi si dice) ma a valle delle opere esaminate, ha posto su di esse il suo sismografo senza pretendere che questo registrasse conclusioni già anticipate².

Per Solmi, il concetto d'identità di filosofia e storia e la continua contaminazione di metafisica e psicologia ha reso possibili numerosi fraintendimenti³. Ad esempio, quei critici che definiscono l'arte come pura forma, non dovrebbero esimersi «dall'aver esperienza e gusto» e, invece, «una volta stabilito che il pensiero non è l'arte, eccoli in buona fede a dar l'ostracismo a tutta l'arte di sospette origini intellettuali»⁴. «Il motivo di ciò – sostiene Solmi – è sempre nel fatto che teoria ed esperienza, nei nuovi critici cui si accennava rimangono sempre distinte, e senza passaggio l'una coll'altra»⁵. Ricercare negli elementi materiali e costitutivi dell'opera, presi astrattamente, la manifestazione diretta di una qualsiasi teoria è un errore la cui prima vittima è chi lo compie, Solmi su questo è chiaro: l'eccesso di dimostrazione rivela un pensiero debole. Ancor più netto sarà Adorno in un altro testo capitale per la saggistica, *Il saggio come forma*, dove sostiene che i veri attacchi al saggio sono proprio da parte di «quell'intelletto zelante che fa da celerino a servizio della stupidità contro lo spirito» e sminuisce chi «con la sua impotente e degenerata intelligenza va a caccia di farfalle e si mette a implicare là dove non c'è nulla esplicitare»⁶. E lo stesso Lukács, nella famosa *Lettera a Leo Popper*, afferma che quando si cerca di fare della critica una scienza, i

² Montale (1996), pp. 2932-2934.

³ Solmi, (1998), p. 153.

⁴ Ivi, p. 154.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Adorno (2012), p. 4.

testi «perdono tutto il loro valore nel momento in cui si formula una nuova ipotesi o si trova un progetto migliore»⁷.

«In altre parole, l'arte non è soltanto un passaggio dall'oscuro al chiaro, ma anche da chiarezza a chiarezza»⁸ e, per Solmi, persino quando l'ispirazione artistica sembra rivelarsi negli effetti più immediati, nasce sempre «a un parto stesso con la meditazione». Sono gli epigoni dell'estetica crociana ad averne assunto le idee nella loro accezione più materiale e grossolana, perdendo così la loro accezione più normativa e simbolica e arrivando a «sopravvalutare le forme popolari e ingenuie dell'arte, a tutto scapito di quelle più elevate, dove la presenza di elementi cosiddetti intellettuali arresta i nuovi critici in una sorta di dubbio teologico, che il loro radicale difetto di gusto impedirà per sempre di risolvere»⁹.

Ecco un'altra delle tante scappatoie dei critici: cercare di mascherare l'assenza di gusto appellandosi a una teoria qualsiasi o nascondendola dietro la vaghezza. Un esempio potrebbe essere, di nuovo, un equivoco nato dall'interpretazione dell'estetica crociana e in particolare dal concetto di "costruzione", il carattere «compiuto e universale» che per il filosofo era necessario alla creazione artistica¹⁰. I suoi discepoli anziché servirsi di questo concetto, come degli altri, in senso normativo, l'hanno interpretato in senso empirico. In questo modo i critici si sono intestarditi nella ricerca di compiutezza e ordine, «giungendo persino all'assurdo di ritenere elementi essenziali, ad esempio, in un romanzo, l'equilibrio delle varie parti, la particolare disposizione delle figure e il contrasto dei caratteri, intesi con criteri addirittura architettonici»¹¹. Al contrario, Solmi sottolinea come l'opera letteraria trovi il suo compimento «nel potere fantastico e creativo del linguaggio», perché, in definitiva, «il carattere delle vere opere d'arte è di negare in ogni loro punto la logica astratta dei procedimenti, attraverso soluzioni sempre nuove e imprevedibili, che sorgono non già come conseguenze inevitabili di premesse date una volta per sempre, ma dall'intimo stesso dell'ispirazione, che deve continuamente sostenerle»¹².

⁷ Lukács (2002), p. 17.

⁸ Solmi (1998), p. 155.

⁹ Ivi, p. 156.

¹⁰ Cfr. Ivi, pp. 156-157.

¹¹ Ivi, pp. 157-158.

¹² *Ibidem*.

Solmi riflette spesso nei suoi scritti sui limiti del crocianesimo, la *Nota 1953* preposta al saggio *L'«Alcione» e noi*, chiarisce i motivi della sua presa di distanza dal modello crociano, ma soprattutto dai suoi divulgatori e a proposito dell'uso della distinzione tra poesia e non-poesia, scrive:

Mi limiterò perciò ad un'affermazione che vorrei non fosse intesa in senso scettico o relativistico, quanto di semplice, empirica prudenza critica: ossia che una distinzione netta fra poesia raggiunta e poesia intenzionale, fra puro risultato poetico e residuo pratico o surrogato tecnico-letterario, è, a stretto rigore, irraggiungibile, mentre nell'esperienza della concreta poesia, troveremo sempre una graduazione d'intensità e di purezza, dall'ingrato sfogo rettorico e passionale, dall'equivoco dei miti approssimativi ricavati dalla cultura del tempo, via via attraverso risultati più genuini ma grezzi e facili, fino alle più intense e compiute realizzazioni¹³.

La sua polemica rimane comunque sempre equilibrata, anche quando ribadisce che l'eredità crociana ostacola la transizione tra il momento della pura individualità e quello dell'universalità del valore poetico, Solmi riconosce che «ove si lasciasse alle nostre divagazioni il loro carattere di totale relatività, premettendovi magari l'onesta riserva di una prospettiva tutta personale e magari di una libertà di scherzo, se ne potrebbero forse trarre accostamenti illuminanti»¹⁴. Ma il saggista sfida «tutte le elucubrazioni»: così come nessun sofista potrebbe fargli credere che il Sole non esiste, almeno rispetto a lui, così nessun critico potrebbe convincerlo, solo richiamandosi a una teoria, che un poeta non è tale, «poiché la poesia è, esiste, anche se la si nega, come il Sole»¹⁵.

La natura del linguaggio come mezzo espressivo è quanto di concreto ed essenziale c'è nell'opera letteraria. Il problema rintracciato da Solmi è un «difetto di realismo» che impedisce ai critici di vedere le componenti più vitali dell'opera: lo stile e il tono dell'autore. Questi critici «posti di fronte all'opera, tendono inevitabilmente a trascenderla e a formarsene una immagine stanca ed affievolita, affaticandosi poi a ricavarne astratti

¹³ Solmi (1992), p. 247.

¹⁴ Ivi, p. 293.

¹⁵ Solmi (2009), p. 412.

rapporti, quali l'opera stessa, nella sua essenza determinata, male sosterebbe»¹⁶. «Che dire, infine, dei critici venuti poi viziati dal più fanatico ideologismo, vuoi 'contenutistico' o realistico, vuoi avanguardistico, semantico, strutturalistico?», Solmi invita ad allontanarsi dal rumore di fondo di teorie e ideologie, perché c'è il rischio di ritrovarsi «muniti di orecchio perfettamente ottuso»¹⁷. «La grossolanità del loro gusto è incredibile» e «la cosa più terribile è che nessuno ha un briciolo di orecchio», mentre l'attenzione verso le tendenze filosofiche, estetiche e critiche, italiane ed europee, dovrebbe forgiare lo spirito critico nel segno dell'affinità. Fondamentale, tuttavia, non dimenticare che la teoria ha carattere «puramente normativo» e che è necessario rielaborare queste esperienze per renderle a propria misura e così educare e rafforzare il *proprio* gusto.

La sua riflessione lo porta poi a riscontrare che «la polemica in favore della fantasia contro la parola e lo stile è stata sempre condotta dagli artisti fiacchi e di poca ispirazione, che cercano di supplire alle loro deficienze colla spettacolosità delle invenzioni o colla inerte materia dei fatti»¹⁸. Analogamente a quei critici che cercano di sopperire all'assenza di gusto abusando di teorie e ideologie, ci sono artisti che polemizzano contro lo stile in favore della fantasia.

*La sosta nel regno dell'oziosa Immaginazione, prima di raggiungere quello della Parola, è solo degli artisti deboli, che, sviandosi dietro le false apparenze, smarriscono ogni presa sul mondo dell'espressione e quella capacità d'incarnarsi in cui consiste la Poesia. Perciò la parola, richiamata dall'Idea e adattata ad essa come un'inutile veste, perde ogni intima virtù, diventa fiato di voce e formula inerte*¹⁹.

Nelle parole di Solmi la contrapposizione Immaginazione-Parola è netta: sosta oziosamente nell'Immaginazione l'artista debole che lascia le parole adattarsi alle idee come «un'inutile veste», come un capo realizzato in fretta, che fa difetto e impedisce di muoversi liberamente o passato di mano in mano, sformato e liso. Invece, la Parola, «pur

¹⁶ Solmi (1998), p. 158.

¹⁷ Solmi (1984), p. 166.

¹⁸ Solmi (1998), p. 158.

¹⁹ Ivi, pp. 159-160.

presupponendo la Tradizione, cioè l'Esperienza, appare all'artista sempre nuova e inimitabile, vergine e fugace materia colla quale l'ispirazione traccia i suoi segni e perciò solo si afferma ed esiste»²⁰.

La Parola fa suo l'abito della Tradizione, lo ricrea, questo, per Solmi, è lo stile. Allora, quello dell'artista non sarà più «fiato di voce», flebile e inerte, perché:

Ciò che vi è di più suggestivo nella fantasia dei grandi artisti è appunto il fatto che le loro creazioni, anche le più corpose e diremmo, proverbiali, ci appaiono nate unicamente e quasi miracolosamente, per virtù di stile, come se la parola, rompendo i suoi limiti quotidiani e riconosciuti, suscitasse significazioni immense, e per la sua semplice positura e il suo segreto accento, ponesse d'un tratto attorno a sé indefinite e febbrili prospettive, in cui lo spazio s'amplia misteriosamente e il tempo applica una sua nuova legge²¹.

Questi brevi scritti risalgono al 1925-1930, l'analisi del giovane Solmi è già abbastanza sicura dei suoi mezzi da non aver bisogno degli alibi che ha contestato: l'eccesso di dimostrazione, l'abuso di teorie fraintese nel loro valore di modello, il difetto di realismo e l'attacco allo stile. In fondo, «è indifferente affrontare l'opera d'arte dall'esterno o dall'interno, dal lato della superficie formale o da quello del suo germe emotivo, sempre a condizione che dall'esterno si giunga all'interno – esterno ed interno che sono poi tali per modo di dire – o viceversa»²².

Antonio Giampietro attraverso un'analisi formale, ha individuato una struttura nei saggi di Solmi, una struttura che riflette il suo approccio alla letteratura:

Lo schema è quasi sempre lo stesso: dopo un'introduzione, solitamente una frase, molto lunga e complessa, mai complicata, il saggista giunge immediatamente al fulcro della sua indagine, attuando una precisa ricognizione testuale. Focalizza la sua attenzione sull'opera esaminata e, a rapidi tocchi, ne traccia i caratteri principali, ne riassume la trama, ne dà un giudizio formale, o ancora ne trae l'evidenza che gli preme sottolineare. Egli compie dei veri e propri viaggi intellettuali attraverso i quali ripercorre il libro che sta leggendo [...] Si fa sempre aiutare nel suo preciso lavoro dai giudici più eminenti (da Serra a Borghese, da Gargiulo a De Robertis, da Debenedetti a Pancrazi, da Ferrata a Capasso, da Binni a Praz) [...] Spesso instaura

²⁰ Ivi, p. 160.

²¹ Ivi, pp. 158-159.

²² Solmi (2011), p. 170.

discussioni con quegli stessi critici, conferma, smentisce, contraddice. Dunque ritorna alle sue riflessioni iniziali [...]»²³.

Solmi terrà sempre a ricordare che uno dei maggiori compiti della critica è rivelare nuovi valori e rianimare il dibattito con punti di vista inediti senza cedere al vezzo di confondere la novità superficiale con la novità essenziale, «e sottolineare un altro compito della critica, forse apparentemente più modesto, e non perciò meno vitale: che è quello di rivivere l'opera provata dagli anni, di rivelarne più a fondo i motivi più noti, di saggiarne l'eterna freschezza a contatto dei tempi mutati e delle preoccupazioni nuove»²⁴. Tale compito rivela quanto il saggio sia intimamente implicato nell'autobiografia del critico che, assumendosene tutta la responsabilità, nulla toglie al valore del suo giudizio²⁵. Perciò, «la conclusione, la maggiore o minor positività del giudizio – che ha certo meno importanza di quanto possa parere –, va sempre almeno in buona parte ricondotta alla storia mentale del critico, a quel mondo d'individuali preferenze e passioni in cui soltanto, in definitiva, può incarnarsi l'obiettività di un tale giudizio»²⁶. L'affidabilità del suo giudizio è confermata dalle parole di Giuseppe Pontiggia che ricorda come per Solmi la critica avesse «il significato di un'esperienza profondamente personale: lontana sia da un professionalismo neutrale, che poi non è mai tale, sia da una immediatezza arbitraria che scambia umori per valutazioni»²⁷, per cui i suoi saggi mostrano come la soggettività, filtrata attraverso la razionalità critica, sia il miglior strumento conoscitivo. Il saggista non si abbandona alla soggettività e la ragione non è ostentata, ma è da lì che si passa sempre, senza omettere le proprie scelte né le proprie esperienze e senza rinunciare al giudizio.

Molti anni dopo, in un'intervista rilasciata l'11 settembre 1964 a Maria Grazia Biovi su «Paese sera», rispondendo alla domanda su quale sia la funzione del critico Solmi dichiara che per lui si è trattato più di una passione che di un compito e, posto il riconoscere al critico

²³ Giampietro (2012), pp. 24-25.

²⁴ Solmi (2005), p. 418.

²⁵ Cfr. Ivi, pp. 418-421.

²⁶ Ivi, pp. 421-422.

²⁷ Pontiggia (2004), p. 718.

o alla sua opera una funzione sociale determinata, questa sarebbe varia e complessa, influenzata dal momento storico. Il saggista indica il giusto atteggiamento critico dividendolo in due momenti: «in un primo momento, la più assoluta passività. Occorre “lasciarsi vivere” con pieno abbandono in una diversa ‘durata’, con tutte le sue diverse prospettive storiche. Questo atteggiamento dovrebbe rivelare in un secondo tempo, le eventuali artefazioni, falsificazioni, ecc. È il momento successivo, quello dell’indispensabile “reazione attiva”»²⁸.

«Chiarire, mettere ordine» sono tra le costanti essenziali del lavoro del critico, ma Solmi sottolinea che si tratta di «un’esperienza integrale», perciò è necessario che il critico porti il peso dei suoi sentimenti personali. Dunque, c’è un primo momento in cui il critico accoglie in sé l’opera, quasi come la stesse ricevendo per primo, «e l’opera del critico, almeno nel suo inizio, consiste invece in un indefinito tentativo di adeguarsi al sistema estetico e morale del suo autore, di identificarsi e di annullarsi, in certo qual modo, col ritmo e la linea ideale del suo temperamento»²⁹. «Occorre, tuttavia, dopo aver tentato lo sforzo mimetico di rivivere dall’intimo questo pensiero nella sua piena singolarità d’ispirazione e di stile, fino a confondere il nostro col suo più personale e intimo accento, allontanarsi, prendere le dovute distanze [...]»³⁰; ed è allora che il critico dall’interiorità passa a esternare, a presentare una nuova realtà, nuova perché ogni lettura crea significato che risulta dall’immediatezza del primo ascolto filtrato dall’intuizione critica.

La tessitura del metodo solmiano sottende un dialogo con l’opera denso e ininterrotto, dove nel silenzio la distanza si trasforma in un estratto di senso, in conoscenza pratica e intima, svelamento di una «verità sentimentale e oggettiva»³¹. Come ha scritto Nelson Goodman ne *I linguaggi dell’arte*, «l’emozione nell’esperienza estetica è uno strumento per discernere quali proprietà siano possedute ed espresse da un’opera. Dire ciò non significa

²⁸ Solmi (2000), p. 377.

²⁹ Solmi (2005), p. 211.

³⁰ Ivi, p. 72.

³¹ Solmi (1987), p. 337.

promuovere un'infuocata condanna alla fredda iper-intellettualizzazione; ma qui l'esperienza estetica non è privata dalle emozioni, è la comprensione ad esserne dotata»³².

È alla comprensione che Solmi torna sempre, una comprensione che si avvale di letture, esperienze e teorie personalmente elaborate. Come ribadisce nel saggio *Materialismo storico*, «si tratta, insomma, di strumenti: importantissimi, ma pur sempre strumenti.

A un certo momento, non mi soccorrono più le caratterizzazioni economico-storiche, o sociologiche, o filologiche, o psicologiche, perché non si tratta più di un'esperienza generica, tipica, bensì della "mia" esperienza, che non posso far altro che raccontare»³³.

Non regge alcuna pretesa di una critica come scienza esatta:

*Arriva, alla fine del lavoro di avvicinamento, cui tutti gli strumenti possono soccorrere, il momento in cui ci troviamo a tu per tu con l'opera, a coglierne l'elemento individuale, irripetibile, che solo ne fonda il valore, e per captare il quale soccorre non soltanto un'esperienza specifica di cultura, ma l'esperienza totale di una vita, diversa e inconfondibile come diversa e inconfondibile è l'opera. Per questo si dice che il critico ha da essere, anche, un artista*³⁴.

La qualità predominante di questo critico è la timidezza³⁵, per lui «prima necessità, perché possa esservi discussione, è di lasciar parlare il proprio interlocutore: né altrimenti potrebbe ottenersi, ci sembra, quel pensoso e maturato giudizio che è critica e, in definitiva, storia»³⁶. L'opera rimanda a una presenza virtualmente in dialogo con il critico, un dialogo che acquista tanta più concretezza quanto più il critico si adopera a mantenere viva quella presenza a ogni istante. Poiché il segreto delle creazioni è in loro stesse, «il critico non può che esserne spettatore, e attenderne una lenta crescita di pensieri, come dalla vita vivente»³⁷.

Per Contini, il testo corrisponde all'oggettività dell'operare del critico, se il dato corrisponde all'«ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione», cioè determina una

³² Goodman (1976), pp. 208-209.

³³ Solmi (1998), p. 220.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Solmi (1984), p. 24.

³⁶ Solmi (2005), p. 204.

³⁷ Solmi (1987), p. 334.

correlazione tra testo e interprete modulata nella forma di una lettura interiore, l'«auscultazione»³⁸. La finezza di un atto critico che si accosta alla superficie per ascoltare dall'interno, mostra un'affinità con il modello del "critico spettatore" di Solmi. Non solo, ma l'intensità con cui il critico rivive intellettivamente il suo autore si lega al concetto continuo di critica come esecuzione, e l'attenzione alla voce come elemento individuale e irripetibile è il presupposto di un'attività critica fondata sull'ascolto. Quando in un'intervista del 1968, Renzo Federici chiede a Gianfranco Contini di caratterizzare quel momento storico rispetto alla critica letteraria, il critico risponde:

la critica, tanto la buona quanto la cattiva, si trasferisce in laboratorio. Quale può essere la teleologia, il traguardo finale, di una simile operazione? [...] quello della «esecuzione» dei testi [...] Allora alla eventuale soppressione della critica letteraria, nella forma istituzionalmente riconosciuta, potrà corrispondere altra cosa: quest'altro equivalente della critica potrà essere l'esecuzione del testo. Del resto, sa che le dico? Che della Critica-in- generale, come della Poesia-in- generale o dell'Arte-in- generale, non mi importa assolutamente nulla³⁹.

Ben diverso invece, ci sembra, il modello Debenedetti:

Anche il critico, almeno questo critico, [...] ha un suo modello e se l'è imprestato da una grande favola, da un grande mito, e non per questo si è sentito mai raggelare, pietrificare, destoricare da un archetipo. Insomma io credo che il lavoro del critico somigli, in piccolo e in maniera tutta laica e profana, alla lotta notturna di Giacobbe. Per tutto il durare delle tenebre, Giacobbe combatte con un avversario, che crede un uomo e che gli impone gli stenti, le contrizioni, i pericoli di un corpo a corpo con un proprio simile. Ma, al tornare della luce, Giacobbe si accorge che l'altro era un Angelo. Nel nostro caso il critico scorge, riconosce, intero integro, e ancora più splendente il poeta.

³⁸ Cfr. Leoncini (2000), il carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini, curato da Leoncini stesso, dove a proposito dell'auscultazione leggiamo: «oltre un certo limite di tensione bisogna auscultare puntualmente come si fa della poesia stretta» (lettera a Cecchi del 26 giugno 1934, in Id., p. 13); «Solo auscultando leggermente ho l'impressione che la disperazione della ragazza sia per un attimo – evidentemente per pudore – commentata, e quindi un po' elusa» (Lettera a Cecchi del 29 dicembre 1936, in Id., p. 36. Qui Contini si riferisce a un passo di *Corse al trotto*). Sulla sua etica dell'abnegazione Contini scrive: «se il critico intende l'opera d'arte come un "oggetto", ciò rappresenta soltanto l'oggettività del suo operare, il "dato" è l'ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione; e una considerazione dell'atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi, dell'energia poetica», in Contini (1970), p. 5.

³⁹ Cito da *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini* (1968), in Contini (1992), p. 65.

Quella poesia che egli aveva ferita con i suoi colpi, straziata con le proprie analisi, si ricomponne nella sua più vera ed efficace figura⁴⁰.

Un “critico boxeur”, pronto a battersi con il suo avversario, in un serrato corpo a corpo, per lui, ricorda Solmi, il valore della critica è «proprio lo spettacolo, sempre tonico ed esaltante, di un uomo che con le buone o le cattive, prende per il collo un altro uomo e lo costringe a sputar fuori le sue ragioni»⁴¹. Diverso, dal “critico spettatore”, ma pur sempre affine, in quanto rappresenta l’«alto senso del fondo caldo e ispirato dell’attività critica, che cela sempre, sotto la schematicità dei giudizi, un’esperienza umana diretta, originale a suo modo quanto quella puramente artistica»⁴².

«L’alto senso del fondo caldo e ispirato dell’attività critica» è cercare nel testo la vita che lo anima, comprenderne il significato più intimo attraverso una forma di comprensione anche fisica, una critica partecipe, sospesa tra il visivo e il musicale, tesa a eseguire l’opera. È indubbiamente presente una tensione verso l’irriducibile individualità dell’artista. Per Solmi i saggisti possono finanche incorrere in contraddizioni e ingenuità dialettiche, ma il pensiero, quello, «morde sulla realtà»⁴³ e anche per questo stima lo stile «delicatamente personale e impegnativo» di Debenedetti per arrivare alla «presa di possesso sul nucleo vivo di un’arte»⁴⁴. Presa di possesso significa anche finezza di sguardo capace di provocare coincidenze, occasioni e incontri dove tutto sommato il caso ha una parte minore. «Sarà soltanto la forza di un temperamento, la coerenza e l’approfondimento di una storia personale di rapporti con la realtà, a stabilire la parola densa e precisa, significativa, in cui gli altri potranno riconoscersi»⁴⁵, perché svuotata della sua pretesa di fornire giudizi assoluti, la critica si conferma nella sua volontà a comprendere la singolarità del fatto letterario.

⁴⁰ Debenedetti (1982), pp. 60-63.

⁴¹ Solmi (1998), p. 14.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Solmi (2000), p. 227.

⁴⁴ Solmi (1998), pp. 13-21.

⁴⁵ Solmi (2011), p. 126.

Sentiamo una disposizione morale costruita su numerose e varie letture (Montaigne e Alain, ma anche Leopardi e Ortega Y Gasset) e un'avversione per qualsiasi tipo di rigidità teorica o estetismo compiaciuto; quindi, la soggettività si presenta più che altro come unicità dell'esperienza e verità dello stile che servono l'interpretazione e danno significato. Per tutti questi motivi, la fiducia nella schiettezza della voce, il richiamo a tornare sempre alla vita passando per il testo e la dedizione alla scrittura sono diventati i tratti distintivi del suo percorso critico e letterario.

Solmi si rifiuta di declinare il proprio impegno culturale secondo un'ideologia, «sceglie la visione indiretta e momentanea, fa risuonare i concetti come voci»⁴⁶ e non scrive di arte e letteratura aderendo a un sistema teorico attraverso il cui filtro devono passare tutte le opere. Le prospettive offerte dalla filosofia, dalla linguistica e dalla teoria della letteratura sono legittime se applicate con discrezione, esse hanno valore normativo, ma troppo spesso si ha la tendenza a irrigidire in metodo o in sistema e l'uno e l'altro sembrano a Solmi più d'ostacolo che di giovamento alla critica. La presunzione di rappresentare la verità, anziché un giudizio personale e inevitabilmente compromesso con l'esperienza, è frutto di un doppio equivoco, sulla realtà e su noi stessi. Alla fine, è proprio avere "buon orecchio" la migliore garanzia contro il rischio di essere retorici.

Silvia Cammertoni

silvia.cammert@gmail.com

⁴⁶ Beradinelli (2008), p. 18.

Riferimenti bibliografici

Adorno (2012)

Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura* (1958), trad. it A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Torino, Einaudi, 2012.

Baldacci (1969)

Luigi Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969.

Berardinelli (2008)

Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008.

Casadei (2015)

Alberto Casadei, *La critica letteraria contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2015.

Casadei (2008)

Alberto Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Contini (1992)

Gianfranco Contini, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di A. Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.

Contini (1970)

Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

Debenedetti (1982)

Giacomo Debenedetti, *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982.

Giampietro (2012)

Antonio Giampietro, *Sergio Solmi critico militante. Un itinerario nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Stilo Editrice, 2012.

Goodman (1976)

Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), a cura di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Leoncini (2000)

Paolo Leoncini, *Tra metodo e linguaggio: la «critica onesta e umana»*, introduzione a *L'onestà sperimentale*, carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini, a cura di P. Leoncini, Milano, Adelphi, 2000.

Leonelli (1995)

Giuseppe Leonelli, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1995.

Luckács (2002)

György Luckács, *L'anima e le forme* (1910), trad. it. S. Bologna, Milano, SE, 2002.

Macchia (1987)

Giovanni Macchia, *Solmi e la fantascienza*, in *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 206-209.

Manica (2007)

Raffaele Manica, *Prologo. Debenedetti e Solmi*, in *Id., Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, pp. 43-52.

Mengaldo (1998)

Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Montale (1996)

Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Prose 1920-1976*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Pontiggia (2004)

Giuseppe Pontiggia, *Appunti su Solmi*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2004, già in «Incognita», 1, marzo 1982, p. 45.

Solmi (1992)

Sergio Solmi, *La letteratura italiana contemporanea, tomo I, Scrittori negli anni, Note e recensioni, Ritratti di autori contemporanei, Due interviste*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992.

Solmi (1998)

Sergio Solmi, *La letteratura italiana contemporanea, tomo II, Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1998.

Solmi (2000)

Sergio Solmi, *Letteratura e società. Saggi sul fantastico, La responsabilità della cultura, Scritti di argomento storico e politico*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2000.

Solmi (1984)

Sergio Solmi, *Poesie, meditazioni e ricordi, tomo II, Meditazioni e ricordi*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1984.

Solmi (2005)

Sergio Solmi, *Saggi di letteratura francese, tomo I, Il pensiero di Alain, La salute di Montaigne e altri scritti*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2005.

Solmi (2009)

Sergio Solmi, *Saggi di letteratura francese, tomo II, Saggio su Rimbaud, La Luna di Laforgue e altri scritti*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2009.

Solmi (2011)

Sergio Solmi, *Scritti sull'arte. Discorso sulla pittura contemporanea, Saggi e note su artisti italiani e stranieri e altre pagine sparse*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2011.

Solmi (1987)

Sergio Solmi, *Studi leopardiani. Note su autori classici e stranieri*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987.

Zinato (2010)

Emanuele Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, roma, Carocci editore, 2010.

Tra le opere su Sergio Solmi segnaliamo poi: D'Alessandro (2005), Francesca D'Alessandro, *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia*, Vita e pensiero, Milano, 2005, e un'altra breve monografia: *Sergio Solmi tra letteratura e banca* dedicata a Solmi dall'Archivio Storico Intesa Sanpaolo (*Intesa Sanpaolo, Torino, 2016, collana "Monografie", n. 9*).

Literary critic but also art expert, memorialist and reader of science-fiction, as well as poet, Sergio Solmi is one of the most eclectic Italian essayists of the Twentieth Century.

In his essays he does not omit his opinions, he does not hide his experiences and, above all, he does not compromise on style, but his subjectivity is never exhibited. It is evident a moral disposition built on numerous readings (Montaigne and Alain, but also Leopardi and Ortega Y Gasset) and an aversion to any kind of theoretical rigidity or aestheticism. Solmi takes a stand against ideologies that seek to harness complexity, preventing the singularity of the artist from being grasped behind purely artistic experience.

This article aims to investigate the principles of Solmian criticism, based on an idea of subjectivity as uniqueness and on personal style: these are the meaningful elements that allow the interpretation of the writer's work.

Parole chiave: *Sergio Solmi, Letteratura Italiana, Novecento, saggio, critica letteraria*

GIULIANO CENATI, *Il sogno del Risorgimento di Antonio Delfini*

Filologia urbana e fumisteria erudita

Ogni tanto io faccio delle scoperte, e prima di accertarmi se sono vere scoperte l'euforia che mi prende è tale che le dichiaro subito ai quattro venti. Così come sto facendo adesso per la Chartreuse, dove ho scoperto che Parma non esiste ed è tutta Modena, e la Parma traversata da Fabrizio in un battibaleno, è la via Emilia di Modena. Dice Foscolo Benedetto che solo un demente potrà pensare di togliere quei posti sacri al Conte Mosca, a Fabrizio. Ebbene questo demente sono io¹.

Così scrive Delfini all'amico Gualtiero Verdoni, da Roma, il 16 gennaio 1961. Lo stesso giorno, con un'altra lettera, chiede a Renato Bertacchini «la carta d'identità lecita o illecita della Moreali», moglie di Ciro Menotti, e lo esorta ad andare nelle biblioteche di Modena, a consultare l'Archivista per suo conto. Da tempo Delfini covava qualche idea sulla stendhaliana *Certosa di Parma*, ma questa fibrillazione epistolare fissa quasi la data del concepimento di *Modena 1831 città della Chartreuse*, l'ultima sua opera che vedrà pubblicata (da Vanni Scheiwiller, nel 1962). È ancora al critico modenese che il 18 novembre 1961 annuncia di averne terminato la stesura:

Ho finito il saggio-invettiva-storico-poetico-araldico (non blù, ma rouge e noir) sulla Chartreuse. Ho fatto a meno di sapere il nome di battesimo della Moreali e di tutto. Mi sono informato con la mia sola intuizione filologica sulla traduzione italiana della Bur. E per questioni di economia non acquistai la Chartreuse in francese. Non andai in nessuna biblioteca. Comunque Parma è per sempre spazzata via dal romanzo! Anche se non avevo un'Enciclopedia².

Oltre ad attestare le ristrettezze economiche degli ultimi anni di Delfini, questa lettera illustra sinteticamente il suo metodo di lavoro filologico: le perlustrazioni meticolose degli archivi, le investigazioni dei depositi e degli scaffali sono demandate ad altri più competente – ai topi di biblioteca, ai dottori in Lettere – mentre a sé stesso riserva una ricerca tutta mentale e sentimentale. Non indagine sul campo dunque, ma lontananza fisica in vista di

¹ Delfini (1983), Lettera n. 15, pp. 181-182.

² Delfini (1990), pp. 38-39.

un ritorno fantastico ai luoghi amati e odiati; non pazienti esplorazioni bibliografiche, né erudito accumulo di documenti, ma intuizione e memoria, “simpatia” e immaginazione, a partire dal solo testo in esame. In effetti, i testi di riferimento del saggio delfiniano sono due: uno, oggetto del contendere, è *La Certosa di Parma*, l’altro, bersaglio pretestuale e pretestuoso, è *La Parma di Stendhal* (1950) del francesista piemontese Luigi Foscolo Benedetto. Nell’opera di quest’ultimo, Delfini intende colpire un modo a suo avviso stantio di esercitare la critica letteraria, che ammanterebbe di rigore scientifico le tesi più capziose, ideologicamente e psicologicamente condizionate: tanto da condire le rarità erudite con i moralismi più vieti, propinare lambiccate congetture con austerità professorale e largheggiare nei toni pomposi appena si accenni ai martiri ufficiali della patria.

A tutto ciò Delfini oppone la consapevolezza modesta dei propri mezzi; è lui il primo ad ammettere la probabilità di aver commesso errori marchiani, ma da questo chiarimento preliminare ricava il diritto di sostenere con maggior tenacia le sue convinzioni. A meglio preparare il terreno per l’assalto che è sul punto di sferrare alla cittadella delle lettere, Delfini sembra abbandonarsi a un moto di pentimento, quasi un senso di vergogna per quanto ha scritto; pure, l’aprioristico ripiegamento patetico accresce l’escursione tra i registri emotivi adottati: amplifica, anziché mitigarli, gli effetti dell’invettiva annunciata, la virulenza delle contumelie: «Imploro perciò il perdono del lettore, il quale dovrà ricordare che in me ignorante, inattivo, sordo fantasticante, c’era la sola aspirazione di far sapere al mondo che la mia città natale è quella che ispirò Stendhal per la stesura del suo romanzo. *Questo è vero*. Per il resto non me ne importa più niente»³. L’apparente moto autocritico si risolve nei modi enfatici di una rinnovata adesione al proprio pensiero; il dubbio che una fatalità beffarda possa invalidare i risultati delle sue ricerche rinsalda Delfini nelle convinzioni cui è pervenuto. Perché del “caso oggettivo” si può essere vittime, oltre che beneficiari, ma innegabile rimane la sua “oggettività”, la verità enigmatica che subitamente scopre.

Delfini non nasconde nel nozionismo lussureggiante la carica passionale da cui è animato, ma la dichiara presupposto irrinunciabile di ogni degna ricerca letteraria; riporta

³ Delfini (1993), p. 16.

in primo piano il fondo affettivo dal quale anche l'ipotesi critica più documentata e imparziale trae motivazione. Inoltre non espone i risultati delle sue ricerche in un quadro sincronico compiuto, ma cerca di rendere conto della scoperta critica a cominciare dal suo embrionale sviluppo intuitivo, ne riferisce il percorso tortuoso – le difficoltà, i ripensamenti che l'hanno condotto sull'orlo della rinuncia («avrei bruciato tutte le carte che riguardavano la mia Modena città della *Chartreuse!*»⁴), i successi e i riscontri dovuti anche a circostanze casuali, talora a un caso davvero “oggettivo”, a un raddomantico avvertimento. *Modena 1831* non vuole essere solo esposizione esegetica, ma anche narrazione della scoperta attraverso la sua genesi. Ecco allora il *Preambolo* e l'*Ultimo preambolo*, a rammentare gli stenti dell'iter editoriale, le reazioni tiepide o sarcastiche dei conoscenti, l'inevitabile incompiutezza di ogni referto critico, ma anche la sua perfettibilità, lo stretto intrecciarsi della lettura alle vicende esistenziali del lettore: e ancora, ecco il protrarsi dei “preamboli” nel corpo del testo – prolungato preambolo a sé stesso – con la narrazione delle origini di *Modena 1831* a partire dai racconti materni, dai sedimenti memoriali della storia di famiglia.

Imperniando il proprio discorso sull'identificazione tra la Parma topografica e la Parma romanzesca, Benedetto non può fare a meno di pronunciare secchi giudizi riguardo alla presunta corritività di Stendhal, che si sarebbe permesso troppe trascuraggini nel trattare il dato urbano storico: «Se è innegabile una saldatura tra reale e fantastico, Stendhal però si contenta di poco. Si contenta, come dicemmo, di puntelli, di estrosi e liberi agganciamenti. Ci obbliga purtroppo a pensare che ci sono saldature ben altrimenti profonde. Traspaiono l'incuria e la fretta»⁵. Delfini riscontra e contesta in ciò la presunzione dello studioso che prima impone all'opera letteraria il proprio schema esegetico precostituito e poi riprova l'autore studiato perché a quello schema il suo testo non si piega né si adatta perfettamente. Benedetto infatti, secondo Delfini, non può che snocciolare le innumerevoli incongruenze tra l'ambientazione del romanzo e i luoghi urbani, senza accorgersi che in tal modo sta svalutando l'identità “letterale” da lui sostenuta tra la città narrativa e quella reale:

⁴ Ivi, p. 13.

⁵ Benedetto (1950), p. 475.

Non è mai esistita a Parma nessuna chiesa che si chiamasse di S. Maria della Visitazione (la ricca solitaria chiesina ove trionfa come predicatore Fabrizio). Non c'è alla Cattedrale nessun S. Giovanni del Palagi. Inutile cercare nella chiesa di S. Giovanni il ricco mausoleo di un vescovo parmigiano del Seicento, Ascanio del Dongo. Nessun Vignano esiste nei pressi di Casalmaggiore [...]. Nessuna Certosa esiste nei «boschi presso il Po a due leghe da Sacca». Non ci fu mai a Parma una Torre Farnese. I palazzi Sanseverina e Crescenzi sono del tutto fantastici⁶.

Dalle divergenze tra il reale e il letterario che pure correttamente annota, Benedetto non ricava altrettanti dubbi sulla legittimità di sovrapporre Parma a *Parme*. Accusando Stendhal di defraudare quella a vantaggio di questa, non si avvede di ricadere nel rischio precisamente opposto, di precludersi la comprensione del testo a causa della prevalente attenzione rivolta al contesto. Pure, Benedetto arriva a sfiorare le ragioni critiche da cui prenderà le mosse Delfini, ma non sa o non vuole metterle a fuoco se non come deviazioni inopportune e irriflesse della fantasia stendhaliana:

La Parma veramente stendhaliana, la Parma del romanzo, è, sì, una Parma che della Parma reale ha soltanto il nome. Ha, sì, le sue origini in tutta la multiforme esperienza che il Beyle aveva, nel 1838, dell'Italia e degli uomini. Ma fanno parte di quell'esperienza anche i suoi incontri con Parma. Non alludo soltanto dicendo questo ai dati realistici, in senso stretto [...]. Tra le esperienze il cui ricordo resta operante ci sono anche gli istanti delle sue più care emozioni⁷.

È in favore della Parma reale e storica che si schiera Benedetto, benché ammetta certamente il filtro affettivo operante nella ricreazione autoriale: egli biasima Stendhal per un difetto di realismo, imputandogli una contraddizione tra lo scrupolo “agrimensorio” dimostrato in taluni passi e l'approssimazione, l'audacia di certe invenzioni topografiche che troppo si scosterebbero dal presunto modello parmense. Delfini invece, nel contrapporre un modello modenese altrettanto minuzioso, non si colloca specularmente dalla parte di Modena, se non per necessità polemica contingente; piuttosto rivendica allo scrittore la libertà di manipolare e alterare come meglio crede il presupposto storico-

⁶ Ivi, pp. 473-474.

⁷ Ivi, p. 477.

materiale delle sue invenzioni, affinché la costruzione estetica possa esplicitare plurime valenze di significato, in piena autonomia da una costruzione realistica univoca.

Nel lavoro di Benedetto, inoltre, l'impiego della sottigliezza erudita tende a cristallizzarsi in una robusta serie di notazioni intelligenti e curiose, ma non coordinate entro un disegno sintetico complessivo che vada al cuore dell'opera stendhaliana. Delfini concede comunque l'onore delle armi all'avversario filologo, ma rileva in maniera paradossale questa sua dotta esuberanza esteriore: «Tutto bene. Ammirevole la vostra opera. Tutti si inchinano di fronte al vostro lavoro. Ma perché avete cominciato col secondo volume del vostro lavoro? È pazzesco. Come si fa a cominciare un'opera col secondo volume, e senza dire che è il secondo, ma lasciando intendere che è un volume unico!»⁸. A che scopo un volume tanto ampio – pare il rimprovero mosso a Benedetto – per dire così poco, e soprattutto per tacere l'essenziale: «perché Stendhal scrisse la *Chartreuse*? È Delfini stesso che si accinge a comporre il volume mancante (*Un libro introvabile* s'intitola un racconto del *Ricordo della Basca*, l'opera più rinomata di Delfini) nel quale la determinazione del nucleo estetico-ideologico da cui muove Stendhal abbia la precedenza sull'effusività analitica degli accertamenti minuti, delle corrispondenze storiche particolari.

È soprattutto nel modo in cui espone la sua tesi che Delfini prende le distanze dalla critica togata: al ponderoso tomo prodotto da Benedetto egli risponde con un agile *pamphlet* d'un centinaio di pagine, dove il discorso critico-filologico si intreccia e confonde con quello autobiografico: dove il proprio romanzo familiare confluisce nel romanzo della nazione, e una veemente vena polemica erompe a tratti, imprevedibile, a lambire questioni di bruciante attualità politica. Un proposito sottilmente parodico sembra a volte determinare alcuni caratteri estrinseci del libello delfiniano. Le succinte note a piè di pagina, la cui estromissione dal discorso principale non è certo motivata da criteri di coesione, si contrappongono al cospicuo e divagante apparato della *Parma di Stendhal*, e nello stesso tempo conferiscono al testo una patina di accademica scientificità. L'insistenza su determinate scelte stilistiche (il dimostrativo *codesto* variamente declinato) sembra fare il

⁸ Delfini (1993), p. 66.

verso ai corrispondenti tic linguistici del modello. L'articolazione in tre «parti» perfeziona la struttura bipartita dello studio di Benedetto (*L'atmosfera originaria, L'atmosfera parmense*), sebbene non risponda ad alcun organico procedere della trattazione. Infatti mentre *La Parma di Stendhal* è ulteriormente suddiviso in sei capitoli, correlati entro uno sviluppo d'insieme riconoscibile, *Modena 1831* si snoda in brevi paragrafi distinti tra loro da frequenti spaziature tipografiche, nei quali il discorso fluisce in maniera libera e disinvolta, toccando l'uno o l'altro degli eterogenei ambiti d'intervento dello scrittore. Ma la ripartizione della variegata materia tra i singoli brani è tutt'altro che rigorosa, infatti i repentini passaggi dalla rievocazione più intima e sognante alla più assertiva e sanguigna delle tesi critiche, dall'acre considerazione politica al puntiglioso raffronto storico, spesso non corrispondono alla delimitazione del paragrafo, ma ne turbano la netta misura, come se il pensiero tracimasse dagli argini che si è imposto, inondando il paragrafo successivo.

Con la sua ipotesi singolare Delfini parrebbe inserirsi entro un filone letterario frequentato da diversi autori di simpatie surreali o surrealiste: quello della fumisteria erudita, del falso confezionato secondo norme sperimentate, applicate però con un'intenzione estranea, anzi opposta al paradigma culturale illustre cui fanno riferimento. Gli esiti risultano assurdi e ridicoli; sono dimostrate tutta l'incoerenza e l'ampollosità della visione del mondo, del linguaggio, delle convenzioni sulla cui base il testo è stato artatamente prodotto. Bersaglio di simili sofisticazioni sono in special modo i generi e gli ambienti intellettuali che detengono il sommo prestigio, quelli più esposti al rischio di sclerosi istituzionali, e perciò più vulnerabili ai colpi dell'umorismo. Nel canone bibliografico surrealista infatti, a partire almeno dall'irsuto idropate Alphonse Allais, o dal «principe dei pensatori» Jean-Pierre Brisset, si contano manuali e saggi della più ambigua gravità, burle austeramente combinate ai danni di qualche luminare, invenzioni bislacche escogitate con perfetta compunzione utilitaristica e progressiva⁹.

⁹ Su Alphonse Allais e Jean-Pierre Brisset, cfr. Breton (1950). Tra le molte trovate di Allais, si conta per esempio la proposta di rovesciare sulla punta l'ormai inutile torre Eiffel e rivestirla di ceramica impermeabile per ricavarne un enorme vaso, grazie a cui rifornire gratuitamente gli anemici parigini di acqua ferruginosa – cfr. Allais (1897), pp. 24-27. Brisset è noto per aver legato la sua teoria linguistica universale all'ipotesi che la specie umana discenda dai batraci – cfr. Brisset (1913), pp. 20-21.

Il fatto è però che Delfini non si limita a una circolare dimostrazione per assurdo, non si attiene con scrupolo alle prescrizioni del genere che intende scimmiettare, ma le altera, le inquina, le ridefinisce immettendovi elementi estranei, facendo impropriamente ricorso a motivi e registri desunti da altre branche letterarie, dai generi meno affini. Attua scarti improvvisi dal modello accademico di riferimento, iniettandovi massicce dosi di immaginazione lirica; tratta le insinuazioni di una fantasia sbrigliata alla stregua di assunti critici dimostrati. Perché la sua mistificazione risulti efficace, Delfini stesso deve lasciarsene abbindolare. L'infatuazione per la trovata critica che ha partorito suscita in lui un'adesione integrale. Un'indole mistificatoria non solo pervade l'approccio pseudo-erudito ai testi e il metodo di esposizione, ma si protrae fin nell'atteggiamento etico-affettivo assunto verso la tesi proposta. Come nel caso di Brisset, la falsificazione delfiniana nasce in quanto abbaglio mirabile su cui l'autore stesso riversa il massimo investimento psichico. Se ritroviamo qui elementi di *autofiction*, con gli annessi effetti di perplessità cognitiva a carico del lettore, si tratta di una commistione tra fatti e finzioni che non tocca tanto l'attendibilità dei presupposti autobiografici o familiari, quanto la disposizione ultima dell'autore nei riguardi della propria invenzione. Ciò che risulta perturbante, per l'*establishment* letterario in particolare, è che il gioco sia protratto fino a oscurare la realtà costituita: che l'invenzione non si palesi in quanto tale, ma sia rivendicata come scoperta autentica, nonostante e anzi in ragione della sua inverosimile avventatezza.

Questo consente a Delfini di trasgredire i confini della mera fumisteria e conferisce a *Modena 1831* uno statuto di genere promiscuo, che supera la dimensione di turlupinatura o *divertissement* letterario, apportando davvero una più profonda comprensione critica del proprio oggetto laddove pare da principio soltanto irridere i modi inadeguati di rapportarsi a esso. Non semplice *pastiche* dunque, ma "pasticcio" di linguaggi, rimescolio di forme modelli valori realizzato attraverso la più spontanea scioltezza enunciativa, indenne da eventuali ingorghi dei materiali incoerenti posti in opera. Dopo aver praticato in vario modo, nella sua produzione letteraria, la forma finzionale del racconto, e averla infarcita di elementi autobiografici, Delfini muove verso una più ardita ibridazione di modi compositivi differenti: narrativizza il genere critico-saggistico, storicizza le proprie fantasie araldiche,

declina la scrittura di sé stesso in senso storico-erudito e vi imprime l'inattualità del proprio impeto polemico.

Al di là della Storia e della finzione

Delfini prende di mira non solo l'approccio di certa scienza letteraria, sicura dei suoi mezzi quanto semplicistica nelle sue conclusioni, ma pure la ristrettezza di vedute dimostrata, a suo dire, dagli storici della Congiura Estense. Di costoro non tollera la cautela conformistica nelle congetture, l'incapacità di inscrivere i dati documentari entro una visione complessiva che li illumini reciprocamente, l'angusto specialismo che si risolve in settarismo ipocrita e riflette la carenza di senso civico del ceto intellettuale così come degli strati sociali più influenti:

Accuso gli storici del '31 di estrema ribalderia faziosa massonica o gesuitica a seconda che gli storici abbiano appartenuto a una delle sette che hanno amareggiato (e tuttora amareggiano) la vita nazionale italiana. A queste due sette si dovrebbero oggi aggiungere quella dei fascisti, dei nazional-militari, dei filatelici ecc. ecc. Comunque, tutti gli storici italiani di quel periodo hanno in comune l'assenza totale di immaginazione. Hanno in comune la presunzione che si possa far storia ignorando di proposito (quasi che ci fosse in loro incoscientemente, ma più spesso consciamente e premeditatamente – gelosia? – un particolare odio verso la letteratura) fatti, aneddoti, amori, alla luce dei quali si potrebbero invece illuminare avvenimenti rimasti nel più assurdo segreto delle ambizioni e vanità interne dei Massoni e dei Gesuiti¹⁰.

Accanto a gesuiti, massoni, fascisti, nazionalisti, figurano tra le piaghe d'Italia anche i filatelici, che presumibilmente condividono con gli storici del Risorgimento un'algida mania collezionistica, dominata da una tensione all'incremento addizionale della loro raccolta al di là di qualunque criterio organico di ordinamento. Negli eruditi l'attenzione al dato singolo o alla notizia inedita prevale sulla visione d'insieme, così come il francobollo raro calamita le mire dei filatelici (l'ambitissimo «Gronchi rosa», a tal proposito, può dare un senso politico preciso alla curiosa avversione di Delfini). Del collezionista egli non gradisce la maniera asettica di trattare il proprio oggetto, catalogato piuttosto per gli attributi di affinità e distinzione rispetto agli altri pezzi della raccolta che per le sue qualità peculiari.

¹⁰ Delfini (1993), pp. 34-35.

Agli studiosi di professione, per altro verso, il dilettante Delfini rimprovera una concezione eccessivamente “positiva” della storia, indagata quale univoco esplicitarsi di concatenazioni fattuali, reticolo di nessi materiali, economici, sociali, politici: una concezione che implica la perfetta intelligibilità degli avvenimenti in quanto razionalmente correlati, e in definitiva sottende una progressione finalistica delle vicende umane. Del tutto sottovalutati, in un simile quadro, risultano l’imprevedibile intrecciarsi delle pulsioni inconscie, il gioco oscuro dei moti irrazionali, le vanità, gli appetiti che stanno alla base dei comportamenti individuali e hanno una parte rilevante nel prodursi degli eventi storici (in questo senso si potrebbe notare un’affinità con il saggismo gaddiano di *Eros e Priapo*, al quale *Modena 1831* sembra apparentarsi anche per l’esigenza di travalicare i generi codificati e amalgamare “satiricamente” temi e modi). Non solo: trascurata quanto il retroterra psichico dei gruppi elitari pare a Delfini la ricezione dei fatti, ossia come essi vengono percepiti mentre accadono e come sono modificati in base a tale percezione: il giudizio che gli uomini ne desumono costituisce la cornice entro la quale essi si trovano ad agire. L’opinione sugli eventi, per fallace o distorta che sia, appartiene agli eventi stessi e li determina. Così, fonti della *Chartreuse de Parme* sarebbero le voci, i racconti, i ricami amplificanti, le maldicenze, le supposizioni maturate negli ambienti della sommossa modenese del 1831, intessute sulla testimonianza di chi ha preso parte agli avvenimenti: una letteratura orale e corale dalla quale trarrebbe materia la letteratura scritta di Stendhal. Per minime ma insistite traslazioni o aggiustamenti i fatti sarebbero divenuti favola vera e duratura, che piega la realtà a soddisfare le esigenze morali del desiderio. Ciò che era diceria o testimonianza diviene storia – o perlomeno romanzo, quindi storia della letteratura.

Ma Delfini non pungola solo gli storici, ne ha anche per i letterati che attenendosi ai luoghi comuni della tradizione disattendono la loro vocazione all’immaginario, da cui tante volte potrebbero essere condotti, per inferenze laterali, ad accertare l’evidenza storica. È ancora il caso di Benedetto, che per spiegare talune scelte stendhaliane antepone libreschi riferimenti storico-letterari ai ragguagli, storici benché rocamboleschi, di cui pure dispone. Allo studioso che rampogna Stendhal per l’abuso spensierato dell’oggettività urbana parmense, Delfini rinfaccia un misconoscimento dell’ovvietà storica, spiegandolo in termini

di fissazione pedantesca. A letterati e storici egli chiede la piena assunzione di responsabilità, ma anche un incrocio delle rispettive competenze e attitudini, affinché l'incursione non sussiegosa nel campo altrui possa arricchire i propri mezzi abituali di ricerca, attraverso il superamento di ogni appartato specialismo. Il rischio di impurità epistemologiche, che offuschino la nettezza dei risultati conseguita grazie alla strumentazione esclusiva della propria disciplina, sarà compensato dall'apertura di nuove prospettive, dalla possibilità di esaminare problematiche familiari adottando punti di vista inconsueti (o viceversa), e soprattutto dalla collaborazione delle intelligenze e delle generazioni a un progetto di lunga scadenza, in cui gli apporti dei singoli si compiano a vicenda.

Per Benedetto è motivo di scandalo che la *Chartreuse* trasferisca fatti e luoghi su un piano di libera letterarietà, senza curarsi di celare – anzi a volte rivendicando – la loro origine storica. Non è la dimensione fittizia di per sé a procurargli disagio, ma l'assunzione in termini fantastici del reale, che conserva nomi e attributi propri e continua a presentarsi come "reale" nonostante il robusto intervento immaginativo dello scrittore. Delfini sottolinea precisamente questa continuità tra storia e invenzione, riconoscendovi un merito precipuo di Stendhal. La solidità del dato storico si trasmette al sogno narrativo dell'autore francese e da esso acquista quella coerenza etica che l'effettivo svolgimento delle vicende ha negato. A ciò consegue la ripulsa per gli aspetti più degradati del comportamento umano, che nell'ottica delfiniana non sarebbero passibili di rappresentazione estetica: la loro espunzione dal racconto risponde al bisogno «di esprimere la verità delle idee, nascondendo l'amarezza di una realtà immonda: l'impiccagione di Ciro Menotti e la nefandezza del duca di Modena. L'ignominia dell'esistenza di un Francesco IV è una di quelle cose che non possono essere romanzate»¹¹. Sta poi al critico accorto ricostruire il non detto e l'indicibile, il sostrato rimosso o implicito, il male in cui il fiore narrativo affonda le sue radici.

Delfini attua in tal modo uno stravolgimento nella sistemazione storiografica della letteratura ottocentesca, perché trasvaluta uno dei fondatori del realismo romanzesco in un

¹¹ Ivi, pp. 40-41.

precocissimo campione di surrealismo *sui generis*. Breton e compagni avevano riletto la modernità letteraria in chiave fantastico-meravigliosa, o meglio avevano valorizzato i prodotti del radicalismo letterario occidentale che coniugassero umorismo nero e tensione visionaria, contrapponendoli agli idoli classicistici e realistici della tradizione borghese ufficiale; avevano resuscitato testi marginali, e assunto in termini estetici opere concepite o lette secondo principi di codificazione diversi. Delfini invece s'impegna in un'operazione interpretativa complementare: che non consiste nell'innalzare i negletti, ma nell'appropriarsi degli osannati, capovolgendo i dati acquisiti dalla critica egemone. Non contribuisce a costruire un canone alternativo, un anti-canone che nel porre nuove priorità e gerarchie rischi di ingessarsi come la compagine a cui si oppone, ma invade il *sancta sanctorum* dall'avversario intellettuale, intacca le sue convinzioni più imperturbabili e condivise.

Il romanzo di Stendhal nient'altro sarebbe infatti che un lungo sogno «sognato per otto anni», tra i moti modenesi del 1831 che ne sono all'origine e la pubblicazione avvenuta nel 1839; ma non si tratterebbe di un semplice sogno, bensì del sogno di Francesca Moreali, moglie di Ciro Menotti, risognato dallo scrittore – un *escamotage* dell'immaginazione per riscattare il rivoluzionario modenese dall'esecuzione capitale e il risorgimento d'Italia dallo sfacelo cui lo destinavano politicanti ambiziosi e vigliacchi: «*La Chartreuse* è il sogno della Moreali, risognato e trascritto da Stendhal. È la Moreali che sogna, nel dormiveglia della disperazione e della tristezza (è Stendhal che ha scritto in qualche parte "Non c'è tristezza senza un filo di speranza"), dell'angoscia e dell'umiliazione, poco dopo aver ricevuto l'ultima lettera di Menotti. Stendhal sogna di sognare per lei»¹². A questo punto *Modena 1831* si configura, secondo la definizione di Giampaolo Dossena, come «sogno triplo» di un Delfini novello Fabrizio del Dongo, il quale, «sognatore ossessionato dal suo sogno, sogna di poter sognare il sogno di un altro, che già l'aveva sognato sapendo di sognare»¹³. E questo sogno è un sogno d'amore. Delfini riconosce infatti una ragione autobiografica nello stimolo che indusse Stendhal a intraprendere la stesura del suo romanzo: la morte del figlio di

¹² Ivi, p. 47.

¹³ Dossena (1972), p. 385.

Fabrizio del Dongo e Clelia Conti riflette l'impedimento delle nozze tra il non più giovane Henri Beyle e Giulia Rinieri, come questo risponde – trasposizione nella trasposizione – alla rottura tra il cinquantenne Delfini e «Luisa B.», la giovane «sfidanzata» parmense.

All'interno di questa buccia onirica a più strati, può essere rettificato il rapporto tra Storia e racconto, così che la verità fattuale sia espressa senza offesa per la verità morale, anzi a questa soggiaccia. Nel contesto oppressivo della Restaurazione, solo attraverso l'inganno può emergere ed essere comunicata l'essenza politica e umana di quanto è avvenuto. Se le condizioni storiche determinate impediscono un progresso politico collettivo, non possono però soffocare l'autenticità dei sentimenti individuali, che conserva in germe la possibilità di un rinnovamento generale dei rapporti sociali. Per pochi che siano gli individui in grado di sostenere relazioni così pure, la loro stessa esiguità mette in risalto lo squallore nonostante il quale essi riescono a prosperare, e li rende tanto più invisibili in quanto contiene una promessa di affrancamento valida per tutti:

L'amour-passion vince ad ogni costo; vince almeno gli intrighi, le infamie, le imbecillità dei mostri morali anche se non vince la morte. Nel contempo Stendhal, in piena Santa Alleanza, in pieno regime gesuitico, denuncia ciò che avvenne a Modena intorno al 1830. Denuncia ciò che nessuno rivelò, e nessuno riuscirà mai più a rivelare con tanta grazia: la bassezza e l'inumanità di tutte le consorterie (austriaci, gesuiti e massoni). La vera novità nella *Chartreuse* è questa: falliscano le ideologie, le rivoluzioni, i regni d'Italia ecc., ma si salvi l'amore degli amanti¹⁴.

Il sommo pregio dell'affabulazione romanzesca consiste nel rendere conto della realtà più odiosa senza compromettere ciò che a essa si oppone, anzi alimentando al tempo stesso le forze controfattuali più inverosimili. Vengono così coniugate la rappresentazione obiettiva dello stato presente con quella ottativa di un avvenire possibile e presentificato, senza alcun cedimento alla consolazione stucchevole o alla rassegnazione fideistica. «La cronaca della realtà, dell'ingrata e immonda realtà non si tocca!»¹⁵: l'accento qui va posto non tanto su un'esclusione del reale, su una mancanza o insufficienza del mezzo letterario a raffigurarlo, quanto invece sull'atto sdegnato dell'escludere, che amplifica l'assenza fino

¹⁴ Delfini (1993), p. 52.

¹⁵ Ivi, 53.

a renderla oscuramente significativa. Il principio di realtà, quale istanza tirannica e castrante, è rappresentato da un personaggio che solo in modesta misura si ritrova nel Ranuccio Ernesto IV della *Chartreuse*, tanto la sua storica nefandezza trascende la dimensione letteraria: il duca Francesco IV di Modena.

Portando a compimento un tirannicidio saggistico, Delfini si accanisce con astio strepitoso sulla figura del monarca assoluto, che ai suoi occhi si fa latore di ogni male, assassino di Ciriaco De Mita e causa suprema se non unica cui imputare il fallimento della Rivoluzione Estense. Invidioso, avido, pavido, vanesio, voltagabbana, follemente ambizioso, Francesco IV assomma i peggiori vizi della classe politica nazionale e prefigura gli esponenti dell'autoritarismo che segneranno la successiva storia d'Italia, a cominciare ovviamente da Mussolini. Contro di lui, a ribadire la sua totale indegnità e la sua sacrosanta deiezione dal romanzo di Stendhal, Delfini scatena una girandola di contumelie: «Non c'è più il duca infame. Perché il sogno vuole il contrario di quel che succede nella vita»¹⁶; «L'infame realtà, voluta dal più infame personaggio della Storia italiana, è smentita dalla sublime realtà dell'amore»¹⁷; «Francesco IV non esisteva. Francesco IV era una cloaca di cui non c'era niente da dire»¹⁸. Francesco IV non può conseguire alcuna cupa magnanimità, non è un nemico degno di essere odiato, ma un traditore da seppellire nel disprezzo. La sua maligna piccineria appena traspare nella pomposità, nel puntiglio, nelle velleità di Ranuccio Ernesto IV, così grottesco da essere apparentato, con la consorte e l'erede, alla famiglia Pavironica del Carnevale modenese. Ma l'identificazione carnevalesca con la maschera di Sandrone gli toglie ogni spessore storico per innalzarlo al rango di risibile archetipo negativo, nero capro espiatorio nel quale annullare le penombre, i chiaroscuri, la complessità insidiosa delle trame fattuali. Ipostatizzare il male storico nella persona del tiranno, consente di liberarsene in modo più spiccio, attraverso la sua rimozione dalla schiera degli attori romanzeschi.

¹⁶ Ivi, p. 51.

¹⁷ Ivi, p. 52.

¹⁸ Ivi, p. 55.

La necessità emotiva del trionfo d'amore può così prevalere, perché Stendhal «non ammette che sulla terra abbia potuto esistere l'infamia di un Francesco IV. *L'amour-passion* vince ad ogni costo»¹⁹. L'amore inteso come passione assoluta, totalizzante, superiore a qualunque ostacolo politico o sociale, si contrappone alla Storia – degradata nella cronaca meschina e transeunte di un Francesco IV – per trionfare nella letteratura. Il sogno si adagia, si compone nella pagina scritta per raggiungere la consistenza durevole dell'arte. Ma ciò che conta, per evitare ogni soluzione edulcorata, è che le forze ostili alle giuste esigenze del desiderio rimangano ben percepibili: il conflitto non viene negato, anzi è l'oggetto stesso del romanzo; e benché i suoi esiti letterari siano capovolti rispetto a quelli effettuali, l'amore ne riesce irrimediabilmente ferito.

I sussulti di un discorso martellante e fantasmagorico

Il linguaggio di *Modena 1831* poco si confà ai modi del discorso saggistico ortodosso, disseminato com'è di bizze e scarti emotivi che si traducono in forti variazioni di registro. La tensione partecipativa che attualizza i fatti estensi si manifesta nel lessico dell'insofferenza riservato, oltre che al tiranno, agli ambienti aristocratici e alle categorie sociali privilegiate dall'assolutismo austriacante. Accanto agli apprezzamenti negativi che si mantengono a un livello formale, talora sostenuto e melodrammatico, si ritrovano espressioni vituperevoli di estrazione familiare o plebea, fiammate coloristiche cui spesso si deve un trapasso dalla qualificazione appropriata al parlar figurato. Si tratta dapprima di aggettivi riferiti soprattutto alla collettività cortigiana, mentre in seguito lo sdegno dell'io scrivente declina al singolare sostantivi astratti che estendono le medesime valutazioni all'insieme della compagine conservatrice italiana, e nell'astrazione rafforzano il disincanto, prospettando aberrazioni di singoli e responsabilità di gruppi come forze anonime e fatali: *nefandezza, ignobili, maledetto, nobilastri, avvocateschi e vili, imbecilli, puttane, pateracchio, arzigogolo, pasticcio, mal intriganti e cattivi, subdoli, conformisti, mostri morali, le infamie, le imbecillità, il tradimento, la bassezza e l'inumanità, la vigliaccheria e la stupidità italiane.*

¹⁹ Ivi, p. 52.

In particolare il risentimento delfiniano presenta manifestazioni parossistiche nei confronti del duca di Modena e dell'insopportabile realtà storica del 1831, con un crescendo di sprezzo e trivialità. Anzi, l'identificazione emozionale dei due termini – Francesco IV e il tragico fallimento dei moti carbonari – avviene in virtù di un analogo trattamento linguistico, essendo oggetto entrambi di una climax squalificante e denigratoria. Le espressioni di turpiloquio ingiurioso nei loro confronti suonano tanto più stridenti perché il linguaggio del *pamphlet* delfiniano offre, con frequenza maggiore rispetto alle opere precedenti, anche campioni lessicali e morfologici di una ricercatezza linguistica desueta quando non arcaica. Così da un lato si rileva l'adeguamento retorico alla materia ottocentesca e risorgimentale, dall'altro però nasce il sospetto di un'intenzione mimetico-caricaturale nei confronti del culto ciceronianismo di Luigi Foscolo Benedetto: *beltà*, *giovinetto*, *ché*, *codesto* (di cui si contano ben sette ricorrenze), *colà*, *Si è che*. Al medesimo registro, per i suoi effetti di leggiadria rara e distanziante, va ascritta l'anteposizione marcata del verbo al soggetto, ma anche la posposizione di quest'ultimo al predicato: «Ritornano gli amici di lui leali, buoni, generosi», «Resterà la *Chartreuse* ottusa immagine di snob [...]?», «Non sarà lo stesso orologio quello di Fabrizio, di Morandi, di Delfini?».

Più numerosi che negli altri lavori in prosa dell'autore, ma pur sempre sporadici, sono i neologismi, conati soprattutto a partire da toponimi e polarità geografiche, per definire le correnti critiche e le tipologie umane costituite intorno al capolavoro stendhaliano: *provincializzato*, *poiana* (da Edgar Allan Poe), *parmigianisti*, *bolognesismo*. Piuttosto ricorrenti sono invece locuzioni e fenomeni morfologici ascrivibili a un registro informale o colloquiale. Con espressività vivace, ironica oppure spazientita ed esclamativa, essi imprimono vigore al rimprovero, al disappunto, al fastidio che spesso sottendono nei riguardi di conclusioni critiche rabberciate e atteggiamenti emotivi superficiali: «era di casa», «dovrei vergognarmi un tantino», «Quel simpatico di Pietro Giannone-Ferrante Palla», «a Ranuccio Ernesto IV gli si appioppa un naso nuovo», «Altro che Contessa Castiglione! Altro che Nicchia!», «ciò che avete combinato», «Troppa fatica andarla a scovare», «Benedetta gente!».

La ricca aggettivazione è volentieri disposta in coppie di attributi rette dalla parentela allitterativa o etimologica tra i due costituenti: «disperato e disperante», «innominabile e immondo», «profetico profondo monito storico», «ingrata e immonda», «pedanti e immaginifici lettori», «maledetto mai avvenuto regno d'Italia». Quando non è un aggettivo a rafforzarne e variarne un altro, analoga funzione è svolta da un avverbio modale in *-mente*; con la sua copiosa sostanza fonetico-sillabica, prima ancora che semantica, l'avverbio differisce per un momento e amplifica il senso della qualificazione che lo segue: «dichiaratamente, risolutamente angosciato», «sconfinatamente amante», «inauditamente tradito», ««miseramente distratti e fantasticanti». Non sono scarse, d'altronde, serie prolungate di aggettivi tese a mettere in luce gli aspetti eterogenei o contrastanti di una situazione, le innumerevoli e varie qualità di un personaggio: così la Moreali «era a corte ricevuta, corteggiata, ammirata, vezzeggiata e... temuta», mentre Menotti-Mosca, «comprensivo, riservato, intelligentissimo, attivo», «fu, ed è finalmente, un uomo italiano, europeo, universale e casalingo».

Diversi periodi presentano un attacco improntato a una assertività energica e risoluta: ne acquista rilievo la determinazione dell'io scrivente, che mettendo in scena il proprio personaggio tende a imporre in maniera provocatoria e teatrale la dichiarata novità delle sue tesi: «Io sostengo», «Accuso», «Affermo decisamente che», «Affermo che», «Abbia dunque a tremare chi ha da tremare!». La fermezza di Delfini è ancora più sbrigativa e irremovibile nel cominciamento, quando apre una parte del testo e già pare volerla chiudere, oppure quando segue un'ammissione di errore o incertezza, per troncane ogni possibilistico tentennio, o infine quando sottolinea la sufficienza degli argomenti sin lì raccolti, che non abbisognerebbero di ulteriori conferme. È anche la sintassi nominale che conferisce ad alcune affermazioni una recisione tagliente. Il discorso si fa in alcuni punti addirittura scabro, con l'indicazione schematica in principio di paragrafo dell'argomento ivi discusso. L'esclusività dei sostantivi consente di presentare come inoppugnabili dati di fatto le inferenze così indotte. L'io scrivente al riguardo non ammette repliche: «Luoghi di Parma e del parmense: mai», «Coincidenza Chartreuse-moti del '31», «Coincidenza modenese-

veneziana», «Perciò niente regno d'Italia nel sogno della Moreali: il sogno creato, risognato e trascritto da Stendhal».

Alla sintassi nominale si coniuga talora il procedimento dell'enumerazione, che attraverso la progressione aritmetica degli argomenti conferisce al discorso un'evidenza dimostrativa e una perentorietà irresistibili. Concorre inoltre alla franca essenzialità dell'esposizione la sintassi asindetica del periodo, che ha le sue manifestazioni più sensibili nelle serie trimembri di frasi monoproposizionali: «Ciro Menotti era considerato l'uomo più spiritoso e civile dello Stato. Passava per uomo di grande beltà. Fu sempre e in ogni modo di una lealtà assoluta», «Tutto era previsto. Tutto era garantito. Francesco IV poteva star sicuro». Tuttavia le esigenze della persuasione fervorosa impongono non di rado al discorso una struttura anaforica insistita, intensificante, che risulta in qualche caso da raddoppiamento, commessura, diramazione o sommatoria di più iterazioni minori. L'esito di una simile procedura consiste in un immobile rivolgimento, in una sorta di simultaneità vorticoso, perché la ripetizione del tema riporta ogni volta la frase al punto di partenza e, ribadendo un dato acquisito, ogni volta accelera lo spostamento logico verso l'elemento informativo nuovo o marcato. Senonché quanto dapprima compare in veste di rema, funge poi da tema su cui incardinare lo svolgimento rematico successivo.

La frase si dispiega perciò in maniera serrata; nel volgere di poche parole, grazie al rapido passaggio dalla funzione di rema a quella di tema, l'informazione nuova si impone, viene collocata alla base del discorso per introdurre ulteriori novità. L'iterazione anaforica consolida dunque l'assunzione del nuovo in quanto noto, e previene il sorgere di eventuali obiezioni nei riguardi dell'elemento così introdotto, poggiando su di esso il carico informativo seguente:

Il giorno che la storia della rivoluzione del 1831 verrà alla luce per merito degli studiosi stendhaliani, sarà il giorno del riscatto di tante inutili se pur affascinanti vacuità che sono state dette e scritte sui luoghi Parme-Stendhal. Sarà l'omaggio al grande storico segreto di quella rivoluzione: sarà l'omaggio a Stendhal. Sarà anche un omaggio a Balzac, che voleva, che pretendeva, la verità²⁰.

Fabrizio del Dongo: oltre che rappresentare la Gioventù ribelle della Rivoluzione e la rinascita del napoleonismo; oltre che rappresentare personaggi

²⁰ Ivi, p. 42.

letterari (diventati letterari attraverso letterati) quali Benvenuto Cellini, il cardinale de Retz ecc. ecc.; oltre che essere Antonio Morandi e il mio bisnonno nelle carceri di Venezia: è ancora Ciro Menotti nella cittadella di Modena, è Ciro Menotti che scrive a sua moglie, è Ciro Menotti che sogna la grazia del duca traditore, è Ciro Menotti che attende un segnale dalla villa ducale delle Quattrotorri, da quella villa nella quale era entrato con lei tante volte, da quella villa che sarebbe dovuta diventare residenza ufficiale del primo ministro del regno d'Italia²¹.

I procedimenti enfatici di ripetizione, che investono lunghi passi del saggio, si riflettono a livello microsintattico in soluzioni discorsive affini, sotto forma di figura etimologica, poliptoto, paronomasia organica: «I sogni che sogna una donna», «rincrudendo sulla cruda realtà», «morti prima di morire», «Egli non si dimentica però di ricordarsi e di ricordarci», «menzogna disperante della speranza», «districare complicare e denunciare insieme», «più ombra di ogni ombra». Il testo nel suo insieme si rivela dominato da una strategia espositiva martellante e fantasmagorica, che ribadisce senza ridondanza, e trasmette un senso di molteplicità avvalendosi di pochi mezzi variamente incrociati echeggiati ripercossi gli uni sugli altri. Gli sdoppiamenti dei personaggi stendhaliani, in ciò assimilati a quelli delfiniani, trovano così un corrispettivo nel tessuto stilistico di *Modena 1831*. La tesi critica di Delfini, essere cioè la *Chartreuse* prodotta e governata da una sorta di ipocrisia onesta, si confessa appieno nei ritrovati dell'*adiectio* e della *traductio*, che rendono esplicita sul piano sintagmatico la doppiezza paradigmatica di un determinato elemento concettuale o linguistico, attraverso la sua ripresa letterale in una differente funzione logico-semanticamente. L'eco trasmessa dalla ripetizione genera un senso di lontananza suggestiva, dilata e stratifica lo spazio retorico in modo da proiettare su piani molteplici, nel medesimo tempo, gli avvenimenti e i personaggi così calorosamente rievocati. Ne deriva una realtà non semplice e lineare, ma plurima, biforcuta, che di uno stesso evento accoglie tra le sue falde differenti versioni, soltanto simili o affatto divergenti, le quali rimandano nondimeno le une alle altre e si significano vicendevolmente.

Nell'indole enfaticizzante del saggismo delfiniano rientrano con facilità le formulazioni esclamative, a rendere l'entusiasmo, lo stupore, l'ironia, il cruccio da cui è mosso di volta in

²¹ Ivi, p. 48.

volta l'io scrivente, imprevedibile nel trascorrere da una disposizione d'animo all'altra, sempre lontano da una piana impersonale misura espositiva, mai timido di schierarsi solennemente: «Quale errore! E che presunzione c'era stata nel mio cuore! Quale malanimo verso la città che aveva avuto fino allora il nome della *Chartreuse!*», «Avevo trovato il documento!», «Il conte Mosca (oh! scandalo!) è *Ciro Menotti* stesso», «Sublime cantastorie questo signor *Henri Beyle!*», «(egli suddito austriaco!)». Altrettanto abbondanti sono le forme interrogative, spesso retoriche, sarcastiche, sferzanti, attraverso le quali lo scrittore mostra di rivolgersi agli eruditi, ai filologi, agli storici che ora invita alla fattività collaborativa, ora si figura pronti a tacciarlo di insipienza, vanità e delirio – sempre che non assuma entrambi gli atteggiamenti nel corso della medesima frase. Con loro egli intrattiene un vivace dialogo a distanza. Come di fronte a una corte giudiziaria, inscena a tratti una sorta di concione, e a partire dal caso in esame arriva a discutere lo statuto delle discipline storico-filologiche e la perizia degli «illustri studiosi», tirati in ballo con apostrofi tanto onorevoli quanto ironiche: «Come si comincia a scoprire *Modena* nella *Parma* di *Stendhal?*», «Ma come, lui e tanti altri *stendhaliani* non hanno mai pensato di fare una visitina al palazzo ducale di *Modena?*», «Vogliamo veramente ritrovare tutti i personaggi della *Chartreuse?*», «Non sono, no, signori letterati, personaggi del Rinascimento privi di scrupolo e di coscienza civile», «Ma insomma, signori, a che serve la filologia...».

L'uso piuttosto sobrio, come d'abitudine, del linguaggio metaforico è volto a produrre piuttosto che sorpresa per un nesso estroso, un senso di franchezza genuina del discorrere. Il ricorso a modi di dire diffusi, nostrali, magari appena alterati per rinverdirne l'efficacia espressiva, avvicina alla colloquialità del parlato la narrazione di eventi per solito innalzati sui patri altari o sul piedistallo delle scienze storiche: «avevo razzolato come e dove il vento mi aveva mandato», «e a quell'epoca in Europa lo sapevano anche i sassi», «Questa è la molla che per otto anni lo terrà a meditare», «cuore tutto cenere del duca», «sarò accusato di avere sfondato delle porte aperte», «Porto acqua al mio mulino». È così che le punte più rudi di una gamma metaforica generalmente improntata alla concretezza sensibile e a un rude buon senso, vengono inopinatamente a schiantare i momenti più sospirosi di

abbandono o persino immedesimazione elegiaca, per disattendere una volta di più, con mal garbato candore, le aspettative che il saggista stesso si impegna a indurre in chi legge:

La libertà! La libertà di poter vivere insieme coi propri palpiti del cuore, andassero alla malora il regno d'Italia, il ministero, il lusso. «Ah poter vivere» sospirava Ciro Menotti prima di andare alla forca e andando dritto e dignitoso alla forca «poter vivere con lei, come ci vivo adesso...». E prima di rimaner strozzato nel cappio deve aver detto «Francesco IV è una merda»²².

L'identità molteplice e l'ascendenza matriarcale

La Rivoluzione Estense del 1831, con le sue implicazioni internazionali, è un argomento ben scandaloso da trattare in un romanzo del 1839, e tuttavia non è solo per prudenza politica che Stendhal ne offrirebbe una rappresentazione velata e allusiva, alterando nomi, eventi e luoghi. Senz'altro ha bisogno di eludere la censura poliziesca dei regimi restaurati. Del resto, nella sua posizione di console francese a Civitavecchia, non si può permettere di urtare la suscettibilità del governo austriaco né delle sue dipendenze italiane; tanto meno può avanzare congetture sulla parte giocata da Luigi Filippo nei fatti e nelle mene modenesi. È indubbio che sarebbe costretto da circostanze diplomatiche e personali, dalle fonti stesse di cui dispone, a rappresentare le vicende menottiane in maniera riflessa e mediata. Ma Delfini rileva nella scrittura della *Chartreuse* un "eccesso" di allusività, che non è motivato dall'oscurantismo politico, anzi è intrinseco alla poetica stendhaliana. Le possibilità di significazione plurima e speculare, la spontanea germinazione fabulatoria della letteratura dalla letteratura, l'autobiografismo diffuso e la moltiplicazione pseudonimica, che Jean Starobinski illustra come caratteristiche di Stendhal, sono intuite in modo affine da Delfini e giustificano la sua tesi circa la *Chartreuse* quale romanzo di ombre:

La Chartreuse, in ultima analisi, sarebbe un romanzo di ombre; di morti, di morituri, di esiliati, di cancellati dall'esistenza, di assassinati, di disperati d'amore, di delusi, di traditori, di spie, di martiri; graziati da Stendhal alla vita dei loro sogni in un momento precedente il loro dramma (1831) e dopo la tragedia da dimenticare (1821-22). È un'ombra la città in cui il grande scrittore li avvicenda per donar loro la vita. È un'ombra la Certosa. Sono ombre i palazzi e le chiese, sullo sfondo di una mostruosa realtà più ombra di ogni

²² Ivi, p. 54.

*ombra: il duca di Modena, la cui infamia si comincerà a storicizzare seriamente negli anni che seguiranno la pubblicazione di questo opuscolo*²³.

Personaggi e luoghi stendhaliani non sarebbero che proiezioni di corpi opachi, negati alla piena vitalità e all'intelligenza aperta in ragione delle rigidità socio-politiche proprie della civiltà classista e violenta cui appartengono. La *Chartreuse* inscena ciò che sarebbe potuto essere e non è stato, e insieme denuncia i costumi e la mentalità che hanno soffocato le iniziative di intere generazioni. L'umbratile parvenza delle entità narrative appare più luminosa della cupa sorte degli uomini. "Ombre" letterarie, personaggi e trame, sostituiscono persone ridotte all'ombra di sé stesse dalle trame della Storia, dalla perniciosa dimestichezza con personaggi potenti e infidi, vere ombre maligne.

Perciò la *Chartreuse* appare un romanzo di ombre: perché consente di vivere letterariamente quelle esistenze che la Storia ha stroncato, e offre una trasvalutazione estetica di esperienze che il corso degli eventi ha condotto a ben altro esito: non però a scopo compensatorio, bensì ricreativo e rigenerante, così che il desiderio irrealizzato rinnovi di continuo le proprie motivazioni e incalzi il reale con maggiore urgenza. I riscontri tra la finzione romanzesca e le vicende storiche sarebbero nondimeno puntuali e dettagliati, mai però univoci. Nella visione critica di Delfini, le potenzialità semantiche del paradigma narrativo stendhaliano si attuano in maniera sincronica. A ciascun luogo o personaggio della letteratura corrispondono infatti più luoghi o personaggi della Storia o dell'immaginario. Gli "esistenti" della *Chartreuse* sono meta-personaggi che contengono co-referenti innumerevoli, dei quali ora l'uno ora l'altro è sospinto in primo piano a seconda delle necessità narrative, senza che gli altri siano del tutto oscurati. L'unità tragica di spazio e tempo, posta in rilievo sin nel titolo del libello delfiniano, è frantumata in una miriade di luoghi e momenti lontani tra loro, schegge cronotopiche che anticipano o seguono il centro indicibile e onnipresente della vicenda, che si riflettono le une nelle altre, e tutte rinviano alla città e alla data fatali: verso le quali, senza che vi siano ammesse o ricomprese, gravita l'intero romanzo. Di conseguenza i caratteri si scindono e si ricompongono, si ritrovano distribuiti e compendati ora in un personaggio ora in un altro, a seconda del punto di vista

²³ Ivi, p. 93. Cfr. Starobinski (1961).

da cui siano considerati: e i punti di vista che ciascuno di essi avvalora sono molteplici e concomitanti.

Dal *Prospetto dei primi riconoscimenti (o identificazioni) di persone, cose e luoghi della vita reale; nei personaggi, nelle cose e nei luoghi immaginati nella «Chartreuse de Parme» di Stendhal*, che chiude e compendia *Modena 1831*, il procedimento di scrittura del romanziere francese emerge come una sorta di ipocrisia onesta, o dissimulazione allusiva, perché la distinzione ivi proposta tra *Scrivo di...* e *Pensa di...* rispecchia la dialettica significante-dissimulante tra la lettera del testo e un'incongrua intenzione comunicativa a essa sottesa, sulla cui base sarebbe possibile decifrare il romanzo nascosto dentro *La Chartreuse* data alle stampe. La dovizia analitica delle corrispondenze ipotizzate da Delfini sembrerebbe ripetere in qualche modo l'opulenza erudita di Luigi Foscolo Benedetto, tanto più che si tratta soltanto dei «*primi riconoscimenti (o identificazioni)*», perché i successivi sono lasciati all'acribia degli specialisti. Ma la forma rigida del «prospetto» è utilizzata, per contrasto, al fine di ribadire il carattere aperto, la volontà aurorale dell'opera delfiniana: la quale, sorta come disputa con il francesista piemontese, rivendica così la propria finitudine e chiede di essere proseguita, nel sollecitare gli approfondimenti di altri ricercatori. Inoltre le corrispondenze prospettate non appaiono univoche, come perlopiù sono quelle di Benedetto, ma plurime e molteplici; o meglio, ciascun elemento semico-letterale nella tavola di Delfini rinvia a più elementi semantico-intenzionali. Le sovrapposizioni e le convergenze tra Storia e racconto non sono lineari, ma plastiche; i medesimi significati, connessi a vari significanti, danno luogo a costellazioni di senso alternative e concorrenti, ugualmente legittime. Così la città di Parma, il cui nome secondo Delfini doveva essere cancellato dalla geografia stendhaliana, vi permane invece proprio in virtù del suo spettro onomastico, della suggestione eufonica, tutta linguistica, che da esso emana: «*Parme* era soltanto il suono risultante da un sogno, ricostruito da Stendhal perché la verità potesse in qualche modo apparire; ché altrimenti la verità non sarebbe mai apparsa, neanche velatamente»²⁴.

²⁴ Delfini (1993), p. 42.

Il dialogismo intrinseco al romanzo stendhaliano, cioè il raffronto tra visioni del mondo distinte eppure intrecciate e complementari, è esteso al di là del realismo, perché si tenga conto delle istanze espresse dal sogno e dal desiderio in contrasto con il dato storico. La rappresentazione di ciascun linguaggio sociale ed emotivo, attuata sullo sfondo di tutti gli altri, penetra perciò nella caratterizzazione del singolo personaggio, al punto di scinderlo e moltiplicarlo in persone diverse, maschere, fantasmi, dotati però di una vitalità concreta ad opera della stessa necessità etico-affettiva che li ha suscitati. Può capitare che l'identificazione multipla di un personaggio, considerato il reticolo di rapporti in cui questo è inserito e determinato, si ripercuota sugli altri personaggi con i quali istituisce un contatto funzionale, producendo attraverso sdoppiamenti ulteriori una catena di agnizioni critiche. Un'identità permanente e peculiare a ciascun personaggio è negata; o meglio, sono ammesse soltanto più identità a un tempo: come d'altra parte una medesima figura storica è scoperta in diversi personaggi, persino nel corso della medesima sequenza diegetica. Basta un singolo episodio narrativo, un incontro fortuito ad ampliare lo spettro delle identificazioni, a destare nessi e collegamenti anche peregrini, che talora non trovano nella generale condotta del personaggio più persuasiva motivazione. Di più: l'autore stesso del romanzo è coinvolto nel fitto gioco di rimandi, nascondimenti, palesi sostituzioni tra persone e personaggi: «In quel momento egli era Fabrizio del Dongo», sostiene Delfini a proposito della missione di Stendhal ad Ancona. Al seguito delle truppe francesi lì stanziata in funzione antiaustriaca, egli avrebbe potuto raccogliere notizie sui carbonari modenesi espatriati in territorio pontificio. Proprio allora, inoltre, l'autore doveva rinunciare al matrimonio con Giulia Rinieri, la sua Clelia Conti.

Nel percorso critico delfiniano, dopo aver delineato la trasposizione di crude vicende storiche in termini narrativi finzionali, dalla letteratura si torna alla vita degli uomini, a quella di Stendhal in particolare, e al suo autobiografismo romanzato. Perché Stendhal non è solo Fabrizio del Dongo, è principalmente Francesca Moreali che sogna la salvezza di Ciro Menotti. Mentre Flaubert ammette provocatoriamente che Madame Bovary è lui stesso, lo Stendhal di Delfini non si contenta di essere uno solo dei propri personaggi narrativi, ma è tutti loro; pertanto può identificarsi con Ciro Menotti, con la moglie di lui e con gli altri

protagonisti della rivoluzione tradita. Soprattutto, grazie alla mediazione di Stendhal, è Antonio Delfini che impersona la sognante Francesca Moreali-Clelia Conti-Gina Sanseverina e insieme Ciro Menotti-Fabrizio del Dongo-Conte Mosca. Secondo la logica del sogno triplo, Delfini, quando è contristato dalla delusione amorosa di «Luisa B.» e ritrova Modena nella *Parme* del racconto, è a sua volta Stendhal-Fabrizio nell'atto di concepire la *Chartreuse*, il romanzo che non ha mai voluto né saputo scrivere.

D'altra parte il totale coinvolgimento dell'autore nella propria elucubrazione stendhaliana si rileva dalle circostanze estrinseche di composizione, tematizzate entro l'opera. *Modena 1831* vede la luce come omaggio alla defunta madre dello scrittore; la sua pubblicazione coincide con l'evento luttuoso che segna definitivamente l'esistenza di Delfini. Rivendicare l'onore della *Chartreuse* alla città natale, è tutt'uno col riconoscere la giustizia dell'insegnamento materno, che gli ha dischiuso le necessità della «Grazia» come irrinunciabile disposizione etica. Perché prima che il dotto amico Ugo Guandalini gli menzioni la Certosa di Parma, prima di cominciare a leggere Stendhal al tempo delle «Giubbe Rosse», Delfini, ancora bambino, conosce le vicende di Fabrizio e Clelia dai racconti della madre, nei quali la trama del romanzo si confonde con la storia di famiglia. Laddove accenna, con somma riverenza, all'intensità del rapporto con «Coei che era stata la mia Mamma», Delfini è già Fabrizio del Dongo al cospetto della zia Gina Sanseverina, inconfessatamente innamorata di lui: «La Mamma era stata, oltre che mia madre, la cugina più vicina della mia parentela. Essa era stata la mia sola vera Fidanzata»²⁵. Già è posta in opera un'iterata, geometrica mediazione letteraria che trova fondamento nello spazio autobiografico definito dalla produzione delfiniana anteriore, allo scopo di avvolgere e sfiancare la scempia realtà: di sperdere, confondere, invertire la preminenza del significato sul significante, senza peraltro annullare la loro reciproca autonomia, che sola consente l'inesausto differimento del senso, l'evasione dal rischio mortale dell'identità univoca e definitiva.

²⁵ Ivi, p. 11.

Una configurazione affettiva edipica trova conferma sin troppo palese nell'episodio dell'esumazione paterna, rammentato nell'*Ultimo preambolo* del saggio:

Il papà, morto il 28 giugno 1909, La stava aspettando da 53 anni. Sorridente, dolce, scanzonato, aspettava la Mamma. Intatto nel viso, nel corpo, nella barba, nei capelli (così come risultò all'apertura della cassa, nel cimitero di Modena, la mattina del 10 febbraio 1962, davanti a me e al mio giovane e carissimo cugino Paolo Tardini e al direttore del cimitero) egli si lasciò vedere da me per la prima volta nella mia vita. Non avevo mai avuto un ricordo visivo di lui. Lui, mio padre, aveva 33 anni; e io, suo figlio, cinquantaquattro. Unico al mondo, io credo, ho visto per la prima volta il papà: e lui in età di un mio figlio; io, in età di suo padre!²⁶

Il ritorno, doloroso e impossibile per tanti personaggi delfiniani, sembra realizzarsi meravigliosamente; l'uomo maturo ridiventa il bambino che è stato, ma contempla anche la propria morte al cospetto dell'estrema identità paterna: come se fosse defunto da oltre cinquant'anni, la vita che ha condotto gli si rivela quella di un'ombra, al pari delle figure stendhaliane. Ciò tuttavia gli permette di consegnare e perpetuare nella scrittura l'utopia risorgimentale della *Chartreuse*, che comincia come "risorgimento" corporale del singolo a sé stesso. È così che la narrazione di una morte si pone alla base di *Modena 1831 città della Chartreuse*: ma si tratta quanto meno di una morte duplice, sospesa, che lacera e ricompone a un tempo, perché la sepoltura di un genitore coincide con l'esumazione dell'altro. È il ritrovamento del padre nel momento di prendere congedo dalla madre: il riaffiorare di una città sepolta grazie alle scoperte raddomantiche e agli scavi ermeneutici condotti sul testo stendhaliano. Questa città è Modena, «la città dove invano si sogna la vita»: ma piuttosto il luogo invisibile dell'utopia, l'età eroica degli avi, dell'infanzia reinventata nel racconto *Il 10 giugno 1918*, che non la stinta, innominabile sede di un reale funereo.²⁷

Il racconto dell'insperato incontro col padre, tanto singolare da apparire fittizio, serve anziché a illuminare contrastati sviluppi affettivi di ordine esistenziale, a innescare l'ordigno autobiografico-critico-narrativo di *Modena 1831*: già in questa "magica" sostituzione al padre è iscritto lo sdoppiamento di Delfini-Menotti in Fabrizio del Dongo

²⁶ Ivi, pp. 11-12.

²⁷ Per *Il 10 giugno 1918*, antesignano del romanzo non scritto *Storia d'amore intorno a un quaderno smarrito*, cfr. Delfini (2021).

da un lato e nel Conte Mosca dall'altro, è annunciata la complementarità delle loro posizioni attanziali. L'assenza paterna proietta le dinamiche psichiche all'indietro lungo l'asse delle generazioni e mette in rilievo la dominante femminile nella famiglia Delfini. L'esaltazione degli antenati sopperisce miticamente all'eclissi della figura potestativa, e permette di trasporre e in certo modo esasperare il conflitto edipico su un piano affatto letterario. Notizie dei progenitori pervengono a Delfini bambino esclusivamente per via narrativa e storiografica; si tratta di oggetti d'affezione sforniti di un'identità sensibile, che esistono in virtù della loro incidenza sull'immaginario. Alla radice dell'albero genealogico coltivato in *Modena 1831* si colloca la bisnonna Rosa Giavarina, nella quale confluiscono le linee d'ascendenza paterna e materna dello scrittore: in lei Delfini ritrova una corrispondenza simmetrica rispetto agli univoci svolgimenti agnatizi. Nell'identità speculare così stabilita, lo schema edipico è a un passo dal risolversi in un moto narcisistico che sarebbe anche paradossale regressione cronologica, non verso un'edenica condizione fetale ma verso una mitologica pre-esistenza ancestrale. I materiali e le mediazioni fabulatorie attraverso cui risalire la corrente delle generazioni, sono offerte a Delfini dalla *Chartreuse*. Infatti il nucleo lirico e "notturno" del romanzo stendhaliano, che muove dall'incontro tra Fabrizio e Clelia nella cittadella, è doppiato da un episodio in cui la storia risorgimentale si intreccia alle private sorti della famiglia Delfini. Il bisnonno dello scrittore, Antonio Delfini di Disvetto, imprigionato a Venezia in seguito ai fatti modenesi del 1831, ha modo di conoscervi colei che sarà la bisnonna, Rosa Giavarina, figlia del governatore delle carceri di San Severo: insieme, per superare gli ostacoli comunicativi della reclusione, inventano «quel famoso alfabeto d'amore che è diventato uno degli episodi più belli della *Chartreuse* e della letteratura di tutti i tempi»²⁸. Il malanimo verso Parma, che pure tocca punte di rara quanto puerile perfidia, passa presto in secondo piano rispetto all'entusiasmo e alla delicatezza con cui è reinventato il romanzo degli avi.

Nel paradosso di un muto colloquio amoroso svolto tra le inferriate della prigione sta forse l'archetipo, familiare e letterario, delle finestre da cui si sporgono e a cui si affacciano

²⁸ Delfini (1993), pp. 35-36.

tanti protagonisti della narrativa delfiniana. Per il bisnonno “Antonio Delfini” e per Fabrizio del Dongo, da isola di sofferenza il carcere si muta in scrigno degli affetti più preziosi: rifugio desiderato e sicuro, non tetro stambugio da cui evadere rocambolescamente. Per la maggior parte dei personaggi di Delfini, che invece non sono detenuti, la finestra – di casa perlopiù, comunque di un luogo familiare, tendenzialmente protettivo – rappresenta il mezzo di contatto con un mondo che li respinge, traduce visivamente l’ossessione carceraria a cui sono condannati dall’insensibilità altrui. In questo senso *Modena 1831* rappresenta la risoluzione del dilemma che si associa al *topos* delfiniano della finestra: tra l’appartata contemplazione timorosa e anelante alle cose del mondo, e l’effettiva partecipazione alla vita che vi si svolge. Assieme e più di altri luoghi di transito (come i portoni, i portici, i cortili, le stazioni ferroviarie), la finestra è il punto di partenza per un processo formativo che si sviluppa attraverso l’esplorazione e la scoperta dell’ambiente urbano; indica una insicura ma aperta disponibilità a intrattenere umani rapporti con gli altri; denuncia un’ansia di socialità che in genere rimane insoddisfatta e sfocia in malinconioso isolamento, ma può anche trarre vantaggio dalle condizioni più sfavorevoli come accade alla doppia figura Fabrizio-“Antonio Delfini”. L’apertura della finestra da una parte costituisce una premessa necessaria alla comunicazione, ma dall’altra rappresenta il permanere di una barriera invalicabile. È l’emblema dell’aspirazione a una totale intesa umana e amorosa, e dell’impossibilità a realizzarla. Qualcosa di tantalico si insinua nel supplizio che ha luogo attraverso la finestra: il termine del desiderio – la donna che si vorrebbe conoscere, il mondo a cui si vorrebbe partecipare – dispiega tutte le sue attrattive in una intangibile vicinanza, senza che si possa compiere un passo nella sua direzione. Quando ci si arrischia a procedere interamente dall’altra parte e si evade dal carcere, l’incanto è spezzato, il mondo esterno si dimostra volgare e inospitale²⁹. L’estremo tentativo di coniugare due dimensioni contrapposte, tangenti tra loro attraverso il varco della finestra, può riuscire solo in ragione della loro rispondenza simmetrica, quando l’opposizione cela un’identità, come nel caso di Rosa Giavarina e bisnonno Delfini-Antonio Delfini. Il ricongiungimento coi nonni, negato

²⁹ Sulla finestra in quanto apparato di reciproca determinazione della soggettività e dell’oggettività, dell’intimità e dell’esteriorità, cfr. Wajcman (2004).

al “Delfini” bambino del 10 giugno 1918, si attua infine in *Modena 1831*, attraverso l’invenzione stendhaliana dell’amore quale prigioniero confortevole del desiderio.

La reintegrazione dell’io ancestrale

Instaurando salde parentele tra la propria genealogia anagrafica e ascendenze letterarie elettive, Delfini porta a compimento la caratterizzazione del proprio personaggio. Mentre è convinto di svelarsi nei suoi affetti più intimi, di offrire in pasto al lettore la pulsante sostanza della sua vita, con una franchezza mai raggiunta prima, egli si risolve interamente in letteratura: diventa una figura da romanzo, del tempo in cui era ancora possibile scrivere romanzi. Non prima però di aver contestato la lealtà degli “amici” così come la pretesa libertà dell’«inumanesimo» italiano nel clima della guerra fredda, con un’aggressività pari solo a quella dimostrata nella *Prefazione (Una storia)* al *Ricordo della Basca*, ma assai meno ironica e autoironica³⁰. Sfogati gli estremi livori, pare volgersi interamente al passato immaginario che solo sopporta, quasi che la morte della madre avesse sciolto l’ultimo vincolo con un’epoca estranea e ostile – salvo interrompere all’improvviso le proprie aeree peregrinazioni filologiche per scagliare strali velenosi su bersagli della cronaca più scottante. Dopo la pagina di sobrio, contrito patetismo dedicata alla morte della madre e ai suoi meriti, che sembra imporre pacatezza a ogni ulteriore discorso, nel giro di pochi paragrafi si scatenano le recriminazioni. L’opera di Delfini acquista un valore di rivalse, si rende possibile soltanto nell’inadeguatezza dell’immediato destinatario a riceverla. Non è che per prodursi debba superare l’inconsapevole congiura dei sodali, lo stolido assedio dei tempi: non viene alla luce *nonostante* questi impedimenti, bensì scaturisce precisamente da essi, da un *fumus persecutionis* che infesta le ossessioni del personaggio-autore e le sostiene nella scrittura. Nel torpore democristiano appena solleticato dalle convulsioni del neo-industrialismo, a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta, l’inattualità di Delfini è la stessa dei protagonisti energici e vitali della *Chartreuse de Parme*. L’operazione condotta con *Modena 1831*, in virtù di una singolare simmetria genealogica, gli permette di risalire

³⁰ Cfr. Delfini (2021).

immaginosamente il corso del tempo, e partecipare a un'età in cui siano possibili le imprese eroiche vagheggiate sin dall'infanzia ma sempre impedita dalla stipsi politica contemporanea. L'autore che nei *Moti del '31* (1931 beninteso) racconta in prima persona un rovinoso, risibile tentativo di insurrezione antifascista, sa bene quanto sia velleitaria ogni aspirazione al valoroso gesto individuale: tale da sfociare in vana carneficina, quando non in farsa sconclusionata³¹. Ecco allora che l'ambizione alla rivolta e la fantasia del tradimento si realizzano in una dimensione tutta letteraria, seriamente ludica, dove l'intento testimoniale può conseguire maggiore e più durevole efficacia persuasiva.

È accertata e fatta oggetto di indagine critica l'inventività pseudonimica di Henri Beyle, che si avvale della maschera autoriale come di un *alibi* politico, una garanzia esistenziale, ma anche orienta la lettura dell'opera sin dal frontespizio, attraverso i sottintesi e le distorsioni semantiche di un nome contraffatto: Louis-César-Alexandre Bombet, M.B.A.A. (*M. Beyle ancien Auditeur*), Henri Brulard, Stendhal «ufficiale di cavalleria». Per contro Delfini si abbandona in *Modena 1831* al delirio dell'omonimia: non pago di essersi identificato nei personaggi della *Chartreuse* e nel loro autore, proclama la propria identità con le figure storiche dalle quali quei personaggi sarebbero stati ispirati. L'io scrivente si scinde in più persone storiche che recano, in tempi diversi, la medesima designazione anagrafica e sono fatte rivivere narrativamente, fino a sovrapporsi e coincidere. Mentre si accinge a denudare i propri affetti più riposti e insieme riferire le traversie della propria famiglia, Delfini ottiene di proteggersi dal trauma dell'esibizione autobiografica grazie al gioco di specchi condotto sulla propria cifra onomastica. Il bisnonno Antonio Delfini di Disvetro si sdoppia in un altro Antonio, suo compagno d'insurrezione e prigionia, che ugualmente concorre a formare le vicende carcerarie di Fabrizio del Dongo: Antonio Morandi, uccisore del capo della polizia estense. Per spiegare alcune peculiarità nella geografia emiliana della *Chartreuse*, Delfini fa menzione di un altro omonimo ancora, confuso col primo già da Stendhal:

³¹ Cfr. Delfini (1997).

non tralascierò di dire che gli Antonio Delfini nella congiura Estense erano due: 1) il mio bisnonno, 2) l'Avv. Antonio Delfini di Ferrara, deputato a Bologna. Il secondo non fu mai in carcere. Comunque il primo e il secondo vennero fusi, nei primi tempi, nelle note che si facevano dei loro nomi nei Giornali di Francia, in una sola persona: Antonio Delfini di Ferrara³².

Nel suo slancio dimostrativo, qui Delfini ricalca curiosamente l'episodio della *Chartreuse* in cui le gazzette francesi confondono il Conte Mosca con Fabrizio del Dongo, quando quest'ultimo viene nominato arcivescovo di Parma. Il romanzo offre un modello, un precedente e una conferma dell'argomentazione critica che dovrebbe illuminarne le motivazioni. Si rivela in tal modo come Delfini stia scrivendo il suo proprio romanzo, adempiendo il romanzo mancato del *10 giugno 1918*: mentre il bambino Delfini-personaggio del *10 giugno 1918* è straziato da un oscuro disagio dell'animo, che si profila a poco a poco come il fantasma di una donna irraggiungibile – la stessa Francesca Moreali? forse la bisnonna Rosa Giavarina? – il Delfini critico «fantasticante» soddisfa il sogno irrealizzato del bimbo, accede a una memoria «di forse avanti la nascita». Questa memoria ancestrale è ricostruita attuando per via interpretativa quell'identificazione con Menotti-Mosca-del Dongo ascritta a Stendhal piuttosto che a sé stesso.

In definitiva, la celebrazione degli antenati da parte di Delfini è solo la tappa intermedia in un percorso che, partito dalla letteratura, a essa fa infine ritorno: è un mezzo per riaffermare la propria appartenenza a un orizzonte fabulatorio assoluto, che avvolga la vita e la Storia in un gioco perpetuo di combinazioni e trasposizioni, senza alcunché di artificiosamente raggelato però, traendone anzi il sapore dell'esperienza sofferta e goduta. Al di fuori di questo mondo vero perché inventato, articolato in vari ordini di effettività, non sussiste nulla che vi si possa contrapporre: il reale è tenuto ad aderire al suo movimento, altrimenti non può che perire, cancellato da uno scatto di sdegno. Nella ricostruzione del romanzo familiare vengono tratteggiate non figure storiche, ma personaggi letterari del più desueto e infiammato romanticismo: la dimestichezza che Delfini può vantare con gli avi – come accade a Fabrizio quando ammira le incisioni dedicate alle gesta dei Valserra marchesi del Dongo – è di marca prettamente libresca e narrativa, in quanto alimentata dai racconti

³² Delfini (1993), p. 60.

materni e dai libri risorgimentali regalatigli dal nonno. Se Fabrizio si esalta leggendo la genealogia seicentesca redatta dal suo omonimo arcivescovo di Parma (genealogia di una stirpe cui peraltro egli, figlio forse illegittimo, non è sicuro appartenga), Delfini invece provvede da sé a ritrovare i suoi omonimi nella propria ascendenza araldica, composta e verificata sulla base della *Chartreuse de Parme*.

La mappa dell'utopia modenese

Ombre sono secondo Delfini i personaggi della *Chartreuse* ma anche la città che dà il titolo al romanzo: ombre le vie, i palazzi, i borghi riuniti sotto il nome pretestuoso e armonico di *Parme*. Paesaggi e architetture tratti da altri centri urbani, regioni lontane, tempi distanti sono ravvicinati e composti, e a volte sovrapposti, a fondare una solidissima città letteraria. Come i caratteri degli attori, così la natura e la disposizione dei luoghi si prestano a innumerevoli identificazioni. In *Parme* confluiscono tutte le città visitate da Stendhal, a cominciare da quelle a lui più care. I luoghi che Delfini ritrova nella *Chartreuse*, tutti contenuti «entro un chilometro quadrato», sono gli stessi scoperti e perlustrati in bicicletta dal piccolo protagonista del *10 giugno 1918*. La memoria di Modena, e della propria infanzia modenese, illumina le letture stendhaliane, mentre *Parme* diventa un microcosmo urbano che grazie a un felice abuso romanzesco contiene tutte le altre città d'Italia e del mondo:

A Parma togliamo e toglieremo per sempre i luoghi dove «Fabrizio e la Sanseverina amarono e vissero» perché quei luoghi non sono rintracciabili in una data città ma sono disseminati dovunque, a Roma, a Milano, a Grenoble, a Napoli, a Firenze, a Bologna ecc., e hanno origine storica a Modena e a Venezia, e soprattutto a Modena, l'abborrita città non lontano dalla quale sorgeva il più grande educandato di gesuiti al mondo³³.

Tra le città che danno sostanza all'inconsistente *Parme* di Stendhal è tuttavia compresa, al pari di altre, Parma stessa, fosse solo per il fascino esercitato dal suo nome sullo scrittore francese. E Delfini, dopo aver proclamato l'intento di strappare a Parma l'onore della *Chartreuse* e raderla letterariamente al suolo, può rivendicare il merito di preservarla

³³ Ivi, p. 41.

all'eternità letteraria, avendone individuato la reale importanza nel romanzo quale armonizzante contenitore degli elementi urbani più eterogenei.

Modena 1831 si avvicina a essere quel «Trattato di geografia immaginaria (per le scuole medie del futuro)» vagheggiato da Delfini nei *Diari* del 1932³⁴. Un principio metonimico informa l'ambientazione approssimativa e fantastica della *Chartreuse*: Parma sostituisce innanzi tutto Modena, prossima per conformazione territoriale come per consuetudini sociali e strutture politiche. Ma lungi dal foraggiare campanilismi separatistici, in Delfini il preteso antagonismo tra le città emiliane si risolve nella loro fusione, nell'unica provincia letteraria delfiniano-stendhaliana, che è provincia italiana. D'altronde non sussiste solo l'identificazione di due termini geografici contigui e omologhi, Parma e Modena, ma anche la corrispondenza tra la parte e il tutto: Parma-Modena infatti, palcoscenico di una politica eteronoma, teatrale e sanguinaria, compendia l'Italia intera della Restaurazione e rispecchia l'Italia della guerra fredda, una nazione che ancora sconta con la paralisi interna il precario equilibrio tra le grandi potenze internazionali. Lo stravagante geografo immaginario invita il proprio lettore, in specie quello togato e chiarissimo, a giocare con carta topografica, colla e forbici, per confezionare la mappa della città stendhaliana. La ricetta surrealista del *collage* è applicata alla cartografia. Bisogna innanzi tutto ritagliare alcuni complessi architettonici modenesi, dare loro una diversa collocazione reciproca e infine inserirli, a piacere, nella pianta di Parma: ed ecco la città «apertamente nascosta» da Stendhal nel suo romanzo:

Dovete fare un piccolo lavoro di pazienza. Si tratta di fare del collage. Prendete la pianta di Modena del 1830 o di prima. Togliete dal corso Canalgrande l'albergo del tempo di Stendhal insieme al retrostante convento delle Carmelitane e la chiesa, e avvicinate codesto gruppo al giardino ducale con la serra Filippo Re. Incollate il tutto sul punto che volete voi della pianta di Parma e avrete il palazzo Crescenzi-Contarini col grande giardino e l'arancera di Clelia. Quanto alla villa di Sacca, non avrete che da staccare la Quattrotorri di Sacca di Modena e incollarla in riva al Po, togliendola dalle rive del Naviglio modenese. Coraggio!³⁵

Secondo un Delfini quanto mai sarcastico e accanito, Parma può vantare il titolo della *Chartreuse* grazie al suo anonimato architettonico: risponderebbe infatti al bisogno di una

³⁴ Cfr. Delfini (1982), p. 129.

³⁵ Delfini (1993), pp. 66-67.

tabula rasa in cui situare una città edificata con tutti i ricordi italiani di Stendhal. Contro la malintesa *pietas* del turismo letterario e ogni realismo volgare che pretenda di circoscrivere le costruzioni della fantasia romanzesca in luoghi determinati, Delfini esorta a rileggere Stendhal, a visitare la Certosa e i suoi dintorni nelle regioni a cui davvero appartengono, quelle fantastico-letterarie. Vista l'impossibilità di abitare la città reale, non resta che inventarne una "impossibile": meglio ancora scoprirla nell'immaginazione di altri, perché la condivisa necessità del sogno indebolisca le accuse di evasione fantasticante. La soluzione irrealistica è comunque evitata, se nell'esilio claustrale della Certosa, approdo ultimo di Fabrizio del Dongo, si riconosce «un rifugio ideale fuori di questa terra». Nella conclusione del romanzo Delfini individua, appena mitigato, un riferimento alla sorte storica di Menotti e degli insorti. La schiacciante realtà della Restaurazione, sospesa per un momento da un tentativo di crescita sociopolitica, si ripresenta con tutta la sua pesantezza.

Nella prospettiva di Delfini, soltanto l'immaginazione sfrenata consente di raggiungere una visione obiettiva della realtà, di contro all'ottundimento indotto da un realismo falso e purgato. A fronte delle inquietanti equivalenze tra l'Antico Regime ducale e l'ex "ducato" mussoliniano, proprio coloro che pretendono di richiamarsi a un principio equilibrato e obiettivo di rappresentazione avallano le imposture più oscure. Perciò con le sue notazioni saggistiche Delfini si prefigge lo scopo civile di contestare una mentalità contigua a un potere incancrenito. L'unica realtà degna di essere riconosciuta può essere raggiunta a suo dire solo con un moto inventivo, che infranga la crosta di conservatorismo prodottasi intorno a ogni campo dell'attività umana. In definitiva, è un Risorgimento autentico quello pronosticato da Delfini: uno spettro incombente sull'antirisorgimento che ha incontrato il favore della Storia e ha costretto l'Italia a oltre un secolo di fatiscente immobilismo. Questo processo di liberazione è prefigurato, nel 1831, dalla Rivoluzione Estense, e iscritto nel suo resoconto romanzesco per mano di Stendhal. L'audacia etica e passionale che Delfini riconosce a Menotti e alla moglie Francesca Moreali vale come atto d'accusa contro la rassegnazione politica italiana dei centotrent'anni successivi, contro il Risorgimento mancato dei massoni e dei gesuiti che si continua prima nel nazionalismo spaccone di Mussolini, poi nell'indefinita procrastinazione democristiana:

Sono due italiani risognati da Stendhal per il loro sogno di non morire e di amarsi, contro il tradimento, la vigliaccheria e la stupidità italiane, i cui frutti stiamo godendo, nella più assoluta rinuncia di questa Italia '61. Molto ideale di vita c'era in Ciro Menotti e in sua moglie. E niente ideologie, niente apostolato, niente Mazzini, niente fascismo, niente democrazia cristiana³⁶!

La regressione cronologica attuata per via letteraria immette in un tempo impossibile quanto il presente, nel quale l'amore e la libertà non hanno campo se non in sogno: ma permette al contempo una volontaristica riaffermazione di quei valori che sono doppiamente conculcati, ieri come oggi, e la loro proiezione da un passato letterariamente vivificato nella più prossima contemporaneità. A distanza di un secolo dall'indipendenza nazionale, Delfini intende pubblicare un libriccino che sia «il più grosso avvenimento del centenario dell'Unità d'Italia», perché svela quanto di fasullo e decrepito sia compreso nella commemorazione risorgimentale. Lo spirito all'apparenza localistico di *Modena 1831* di fatto risolve viscerali rivalità cittadine in un senso acuto della comunità nazionale. Nel ducato di Modena come nella Repubblica italiana si tratta infatti di dare compimento alla «storia della libertà», che sembra essersi interrotta durante un lungo antirisorgimento. È il tono allegorico e cavalleresco della splendida chiusa, che traspone il concetto di patria in una dimensione assolutamente favolosa, e lo identifica con l'idea stessa di Liberazione, fino a depurarlo per un istante dal ricordo delle politiche dissennate e criminali perseguite in suo nome:

Ciro Menotti guarda al palazzo ducale anche oggi. Anche oggi – e soprattutto oggi – il popolo modenese deve forzare le porte del palazzo per liberare la patria. Perché, signori, la nostra patria, l'Italia, è ancora chiusa là dentro. Nessuno dei duchi di Modena che si sono avvicendati al potere; cambiando residenza da Modena a Torino, da Firenze a Roma, da Brindisi a Salò, da Washington a Roma, l'ha mai liberata. Andate in ogni modo a vedere dentro il palazzo, se è ancora viva, l'Italia. Ma Essa è morta da tanti mai anni, sepolta nell'Abbazia di Nonantola. Abbiate allora la carità, ultimi boscaioli del nostro Paese, di piantare tanti e tanti alberi intorno alla vera e reale Certosa: perché Colei, alla quale in realtà non venne mai data la vita, torni da morta, nel mistero dell'ombra del bosco, a far cantare i poeti di tutte le parti del mondo. Comincerà il Risorgimento d'Italia³⁷.

³⁶ Ivi, p. 54.

³⁷ Ivi, pp. 93-94.

Giuliano Cenati
Università Telematica Pegaso
giuliano.cenati@unipegaso.it

Riferimenti bibliografici

Testi

Allais (1897)

Alphonse Allais, *Utilisation de la tour Eiffel pour 1900*, in Alphonse Allais, *Le Bec en l'air*, Paris, Paul Ollendorff, 1897, pp. 24-27.

Benedetto (1950)

Luigi Foscolo Benedetto, *La Parma di Stendhal*, Firenze, Sansoni, 1950.

Breton (1950)

André Breton, *Anthologie de l'humour noir* [1940], Paris, Éditions du Sagittaire, 1950; trad. it. a cura di Mariella Rossetti e Ippolito Simonis, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1970.

Brisset (1913)

Jean-Pierre Brisset, *Les origines humaines, deuxième édition de La Science de Dieu, entièrement nouvelle*, Angers, chez l'auteur, 1913.

Delfini (1962)

Antonio Delfini, *Modena 1831 città della Chartreuse*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro («Narratori», 5), 1962.

Delfini (1982)

Antonio Delfini, *Diari 1927-1961*, a cura di Giovanna Delfini e Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1982 (nuova edizione, *Diari*, a cura di Irene Babboni, Torino, Einaudi, 2022).

Delfini (1983)

Antonio Delfini, *Lettere d'amicizia* [Ventidue lettere a Gualtiero Verdoni], in Antonia Ravasi, *Circostanze della mala poesia di Antonio Delfini*, «Poliorama», 1983, n. 2, pp. 172-187.

Delfini (1990)

Antonio Delfini, *Lettere di Delfini a un concittadino*, a cura di Renato Bertacchini, in Pollicelli (1990), pp. 27-39.

Delfini (1993)

Antonio Delfini, *Modena 1831 città della Chartreuse*, Milano, Libri Scheiwiller («Prosa», 47), 1993.

Delfini (1997)

Antonio Delfini, *I moti del '31* [1957], in Antonio Delfini, *Manifesto per un Partito Conservatore e Comunista e altri scritti*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Garzanti, 1997, pp. 124-128.

Delfini (2021)

Antonio Delfini, *Il 10 giugno 1918* [1961], in Antonio Delfini, *I racconti* [1963], introduzione di Roberto Barbolini, Milano, Garzanti, 2021.

Studi critici

Bai-Bertoni-Malaguti (2008)

Margherita Bai, Alberto Bertoni, Gino Malaguti, *Antonio Delfini. La certosa di Parma ovvero l'abbazia di Nonantola*, Modena, Edizioni Artestampa-Centro Studi Storici Nonantolani, 2008.

Barbolini (1989)

Roberto Barbolini, *Antonio Delfini tra crudeltà e grazia*, in Id., *Il riso di Melmoth*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 157-171.

Bertacchini (1979)

Renato Bertacchini, *Antonio Delfini*, in Giovanni Grana (ideazione e direzione di), *Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano 1979, vol. V, pp. 4663-4678 (già in *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1969, vol. III, pp. 515-534).

Bertoni (2007)

Alberto Bertoni et al., *Luoghi e non luoghi ...la flânerie di Antonio Delfini*, Modena, Artestampa, 2007.

Bertoni (2016)

Alberto Bertoni, *Scrittori da un ducato in fiamme: Delfini, D'Arzo e il Novecento*, Reggio Emilia, Corsiero, 2016.

Calabrese (1992)

Stefano Calabrese, *Esilio del flâneur. La provincia di Delfini, Guanda e Zanfognini*, Pisa, Pacini, 1992.

Calabrese (2007)

Stefano Calabrese, *Antonio Delfini verofinto. Una metalessi italiana*, Udine, Forum, 2007.

Castelli (1982)

Silvana Castelli, *L'odore del Risorgimento*, in Ead., *Azzardo. Landolfi, Savinio, Delfini*, Milano, Spirali, 1982, pp. 91-122.

Dossena (1972)

Giampaolo Dossena, *Modena*, in Id., *I luoghi letterari*, Milano, SugarCo, 1972, pp. 384-395.

Fontanella (1983)

Luigi Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Luigi Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 157-187.

Marchetti (1975)

Giuseppe Marchetti, *Antonio Delfini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

«Marka» (1990)

Antonio Delfini. Note di uno sconosciuto. Inediti e altri scritti, «Marka», 1990, n. 27.

Montecchi-Venturi (2012)

Giorgio Montecchi, Anna Rosa Venturi (a cura di), *Guanda, Delfini e la cultura modenese*, Modena, Artestampa, 2012.

Palazzi-Belpoliti (1994)

Andrea Palazzi, Marco Belpoliti (a cura di), *Antonio Delfini*, n. 6 di «Riga», Milano, Marcos y Marcos, 1994.

Pollicelli (1990)

Cinzia Pollicelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'assessorato alla cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983). Atti della commemorazione promossa dall'amministrazione comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, Modena, Mucchi, 1990.

Pollicelli-Palazzi (1983)

Cinzia Pollicelli, Andrea Palazzi (a cura di), *Antonio Delfini, Modena 1907-1963. Immagini e documenti*, Milano, Libri Scheiwiller, 1983.

Starobinski (1961)

Jean Starobinski, *Stendhal pseudonyme* [1951], in Id., *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 191-240; trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *L'occhio vivente. Saggi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 159-200.

Ungarelli (1973)

Giulio Ungarelli, *Antonio Delfini fra memoria e sogno*, Roma, Bulzoni, 1973.

Wajcman (2004)

Gérard Wajcman, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.

Antonio Delfini's pamphlet Modena 1831 città della Chartreuse focuses on the quality of realism expressed by Stendhal in La chartreuse de Parme. Delfini builds a mocking essay to confront the scholarly criticism represented by Luigi Foscolo Benedetto. He aims to demonstrate that Stendhal's Parma is not Parma but Modena, actually made of Stendhal's different memories and passionate feelings about Italy. According to Delfini, the fictional city evokes and dissimulates, during the post-Napoleonic Restoration, the tragic revolution of the Modenese patriot Ciro Menotti. For Delfini that is a matter of family, because his ancestors were involved in such a political adventure, on the side of Risorgimento. As a consequence, that is an issue concerning Delfini's literary self-construction. Stendhal's novel is a polysemous screen on which its author as a fantastic narrator and Delfini himself as a dreaming essayist project their desires and ideals in opposition to their conformist historical contexts.

Parole chiave: *Modena 1831, Stendhal, scrittura dell'io, romanzo familiare, realismo del desiderio*

GIOVANNI SALVAGNINI ZANAZZO, *Gogol a Roma. Landolfi e la critica come autoritratto*

Raffinato cultore dell'irrealtà, Tommaso Landolfi nel corso della sua carriera letteraria non si è mai lanciato in cantieri di grandi romanzi preferendo muoversi sempre fra racconti e bozzetti di limitata estensione:

*Ammirevoli personaggi, quei tali che tiran su un romanzo in quattro volumi, giungendo fino a riscriverlo sette volte; non pure per la loro forza taurina [...] ma perché, arrivati a metà, credono ancora a quello che stanno facendo [...] credono addirittura alla utilità di quello che stanno facendo.*¹

Così commentava nella *BIERE*, al solito caustico verso i frutti positivi della volontà di potenza umana, causticità che per lui «conduce alla paralisi del soggetto, che rinuncia ad intraprendere qualsiasi cosa, dato che nessun'azione potrà essere all'altezza della sua possibilità virtuale»².

In accordo con un simile atteggiamento di rinuncia solo sporadicamente interrotta, nemmeno la sua produzione saggistica consta di grandi libri monografici quanto piuttosto di commenti d'occasione: quella forma di elzeviri (ora raccolti in *Del meno e Diario perpetuo*) che Berardinelli ha definito per sé

«il ramo più divulgativo e popolare della saggistica colta»³, commentando i propri articoli riuniti in *Giornalismo culturale*. Se per questo critico «“il lavoro giornalistico è stato [...] una necessità economica” tale necessità ha finito per favorire un’“inclinazione caratteriale per le forme brevi”»; la quale si può estendere retrospettivamente anche a Landolfi, ugualmente costretto a «guadagnarsi la vita inventando elzeviri»⁴, «innocenti raccontini» per il

¹ Landolfi (1999), p. 100, tondo nostro.

² Boillet (2006).

³ Onofri (2021).

⁴ Landolfi (1967), p. 124.

«conseguimento del sudato pane»⁵. Elzeviri ma anche recensioni o “saggi letterari” come recita il sottotitolo della raccolta *Gogol a Roma*, che contiene il frutto della collaborazione di Landolfi col settimanale «Il Mondo» di Mario Pannunzio tra il 1953 e il 1958. Di queste scritture intende occuparsi il presente saggio, esplorando attraverso l’analisi di alcuni degli articoli in essa contenuti la peculiarità e il valore anche di un’ala considerata “minore” nella produzione complessiva dello scrittore picano.

L’autoritratto camuffato

Per Landolfi, la pratica critica è una forma di autoritratto. Nell’incontro con il testo di volta in volta analizzato, lo scrittore riconduce a sé stesso tutto ciò che proviene dall’altro, filtrandolo attraverso le proprie convinzioni.

Ma non si tratta dell’atteggiamento superficiale del colonizzatore denunciato da Greenblatt, per il quale «gli avvistamenti contano solo in relazione a ciò che [Cristoforo] Colombo già sa e a ciò che sa scrivere su di essi sulla base di tale sapere. Se essi non manterranno la loro promessa, saranno privati dello status di segni e definitivamente ignorati»⁶.

Una simile “personalizzazione” dell’oggetto di indagine coinvolge piuttosto l’indirizzarsi della focalizzazione critica solo su alcuni punti particolari offerti dal testo studiato, i quali vengono riattraversati per giungere a risposte utili per sé stessi. In questo senso, Landolfi pare precedere la nota formula critica di Harold Bloom: “a cosa possono servirmi i testi?”; vale a dire, quale interrogazione mi pongono?

È in questo quadro che si inseriscono ad esempio le considerazioni dell’articolo *Strategia di Proust*, nel quale Landolfi commenta l’uscita del volume *Proust et la Stratégie littéraire* di Léon Pierre-Quint facendone un caso di morale astratta, un “exemplum” da cui inferire

⁵ *Ivi*, p. 125. Vedi anche Schilirò (2004), p. 129.

⁶ Greenblatt (1994), p. 159.

teorie deontologiche più ampie (perché di deontologia si tratta innanzitutto: del comune mestiere di scrittore e dei suoi comuni problemi):

Tutto questo [i «dimenamenti di Proust»] sta bene; eppure ne esce deluso un nostro quasi inconfessato sentimento che vorrebbe gli scrittori a noi cari circonfusi di purezza e di nobile, magari irragionevole disinteresse, disinteresse in particolare per la propria opera.⁷

Segue a questa constatazione una scarica serrata di interrogative («In qual modo dovrà dunque comportarsi uno scrittore»?) che sembrano occuparsi del caso in questione ma che sono in realtà rivolte a sé stesso, nella forma del paragone fra un comportamento e l'altro.

Un'altra nota rivelatrice, stavolta di carattere estetico, sul *Journal* di Julien Green:

Uno dei pregi del libro sarà senza dubbio il senso vivo della morte che vi è diffuso, precipuo segno (secondo alcuni) dello scrittore vero.⁸

O ancor più quest'altra a:

Ugo Maraldi Giochi di azzardo e leggi del caso (Bompiani, Milano; titolo al quale ben difficilmente un uomo di cuore saprebbe resistere).⁹

Carattere comune ad entrambe è, per inciso, la presenza di quella parentetica notata anche da Dardano nell'analisi dello stile narrativo¹⁰; la quale assolve alla doppia funzione di camuffare, attenuare ironicamente l'affermazione veicolata, e di scomporre il testo in una frammentazione vertiginosa entro la quale il messaggio si impiglia, «rende[ndo] manifesta la tragicità della parola»¹¹ e la fatica del linguaggio.

Le due citazioni riportate pongono in primo piano i temi della morte e del gioco d'azzardo: si tratta di tematiche privilegiate del Landolfi romanziere¹² le quali continuano a interessarlo senza soluzione di continuità anche nella sua veste di saggista. Nella critica

⁷ Landolfi (1971), p. 139.

⁸ *Ivi*, p. 141.

⁹ *Ivi*, p. 31.

¹⁰ Dardano (2008), p. 180.

¹¹ Moca (2017).

¹² Per la tematica del gioco d'azzardo: Boillet (2006). Per la tematica della morte: Sacchetti (2006) e lo stesso Landolfi in *Rien va*: «Questo mio supremo argomento della morte». Landolfi (1963), p. 25.

landolfiana il commentatore si mette in gioco, si lascia attraversare e coinvolgere dal testo che interroga e che lo interroga a sua volta, al punto da costituire quasi con esso un diasistema di intersezione («tra la lingua del copista e quella del testo»)¹³; e in tal modo «testimonia[ndo] una diligenza e un amore [...] ormai rari»¹⁴, con le parole che lo stesso Landolfi dedica al traduttore Vincenzo Errante (*Il traduttore errante*).

Il finale del pezzo dedicato al Marchese de Sade (*Il Marchese malfamato*) rivendica proprio questa passione alla critica, e foga del lasciarsi ingannare:

*Tutta insieme, questa roba [si riferisce a: Gorer (1953)] è la testimonianza poco allegra di una squallida cultura contemporanea [...]; pon[e] in luce [...] per avventura anche una povertà critica, se è vero che non si fa neppur critica senza passione, senza cioè lasciarsi al caso ingannare.*¹⁵

Per Landolfi, la scrittura critica è quindi una pratica di autoritratto; ma lo è in un modo completamente diverso rispetto all'altro lato della sua auto-indagine, quella narrativa e diaristica, della quale costituisce precisamente il rovescio della medaglia, il lato in ombra e meno appariscente di quella. Nella scrittura finzionale, il narratore extradiegetico aveva un ruolo primario: metteva in ombra i personaggi con il suo «forte quoziente di intrusività»¹⁶ rappresentando il vero fulcro semantico e accentratore di un racconto per gli altri versi opaco, tanto da far esclamare a Dardano: «tutto, insomma, si muove da e per questo benedetto *scrivente!*»¹⁷

Anche quando in prima persona, come in *Maria Giuseppa o Settimana di Sole*¹⁸, il “tipo” del protagonista autodiegetico è spesso un individuo sottile, a volte addirittura privato del nome¹⁹, ridotto alla «condizione di particella»²⁰ e al nevrotico «susseguirsi ininterrotto di esplosioni»²¹ con cui Debenedetti identifica il nuovo personaggio novecentesco; sagoma

¹³ Stussi (2015), p. 95.

¹⁴ Landolfi (1971), p. 42.

¹⁵ Ivi, p. 22.

¹⁶ Secchieri (2006), p. 144.

¹⁷ Dardano (2008), p. 173. In corsivo nel testo.

¹⁸ Limitandoci alla prima raccolta: *Dialogo sui massimi sistemi* (1937).

¹⁹ Come nei racconti *La morte del re di Francia* e *Piccola Apocalisse*.

²⁰ Debenedetti (2017), p. 38.

²¹ Ivi, p. 29.

traballante dietro la quale è facilmente ravvisabile il “tipo” di «nobile paesano»²² solitario, maschera dell’autore. Suggerisce addirittura Macrì, sulla scorta di questa insofferenza narrativa, che «Landolfi avrebbe potuto narrare direttamente le sue memorie e le presenze amate; sarebbe stata alleggerita la nostra fatica»²³; ma il camuffamento fa parte a pieno titolo della poetica autoriale. Nota per l’appunto Pampaloni che «l’artificio landolfiano è l’altra faccia, il prezzo obbligato della sua autenticità»²⁴.

Così anche nella scrittura diaristica l’interrogazione prendeva la forma di un infinito rimuginare, come in *Rien va*, ancora mimata graficamente dalle parentesi:

*(Che significa poi questo continuo e supremamente sciocco giustificarsi e mostrare [...]? Ma questa parentesi è anch’essa una giustificazione e una mostra [...]; e così quest’ultima frase, e così via all’infinito: ci sarebbe da impazzire).*²⁵

Quello che emerge dai saggi di *Gogol a Roma* è invece un autoritratto camuffato, indiretto. Il mutamento di genere letterario, da fiction a non-fiction, imprime naturalmente svolte nell’atteggiamento scrittoria dell’autore, come nell’atmosfera il passaggio da un’altitudine a un’altra. Il saggista dismette in primo luogo l’armamentario pirotecnico del romanzo, tutti gli «stratagemmi e dispositivi della fiction per dare forza a un discorso teorico»²⁶.

La scrittura critica, ponendogli di fronte un interlocutore da affrontare *nel testo*, e dietro il quale nascondersi, col quale farsi scudo e ritagliare per sé un posto più sicuro, libera Landolfi dall’astiosità e dalla scontroosità delle sue prose romanzesche. In esse egli era solito criticare e sconfessare costantemente le proprie tecniche costruttive man mano che andava tentando di dispiegarle, come nella *BIERE*:

E qui potrei ancora una volta provarmi a colorire, per dir così, questi personaggi con altri [...], a porli in relazione tra loro o con altre cose

²² Calvino (1982), p. 537.

²³ Macrì (1941), p. 286.

²⁴ Pampaloni (1969), p. 798.

²⁵ Landolfi (1963), p. 79.

²⁶ Marchese (2018), p. 154.

*del mondo, e insomma a cercare un'apparenza di discorso filato. Ma perché dovrei farlo [...]?*²⁷

Critiche estese alla narratività in sé e alle sue regole stringenti che l'autore non ha cuore di sopportare, fino al punto che il suo solo «racconto nasce dove muoiono i racconti»²⁸, scrive Guglielmi riecheggiando la programmatica raccolta landolfiana dei *Racconti impossibili* (1966).

La critica lo libera da quel dovere interiore di giustificarsi sempre con il lettore per l'inadeguatezza della propria macchina narrativa, come avveniva ne *La morte del re di Francia*: «E qui lo scrivente vorrebbe poter disporre d'una tavolozza dai colori smorzati e cristallini, luminosi eppur diafani»²⁹. Spogliato del fantasma romanzesco, si trova spogliato anche della caratteristica principale della sua "voce" romanzesca, peculiare del suo personaggio di autore: la meta-narratività costante. Nello scenario critico, locus meta-narrativo per eccellenza, cioè «discorso sul significato del testo prodotto da commenti e interpretazioni»³⁰ e dove la meta-narratività non solo è sdoganata ma naturalmente richiesta, la "voce" di Landolfi si normalizza, non costituisce più un'eccezione straniante: perché sono i codici stessi del genere a infrangere di per loro la "quarta parete" teatrale.

"Landolfi" come scrittore, come argomento di scrittura non è più in primo piano, non è più l'oggetto principale del discorso, non è più il protagonista. Se gli capita di doversi porre una domanda, come in *Strategia di Proust*, è un quesito generico, impersonale: un interesse di carattere teorico che solo incidentalmente coinvolge anche la sua persona: «In qual modo dunque dovrà comportarsi uno scrittore che creda davvero nella propria opera e nell'utilità di essa, in cospetto di un mondo ostile e recalcitrante ai suoi maneggi?»

«Uno scrittore», e non: "Landolfi" – è la libertà della critica. Scagionato dall'ansia dei suoi stessi riflettori, Landolfi parla d'altro; e attraverso questa dislocazione, allentando la propria presa su sé stesso, riesce a dire qualcosa di sé, a "dire io" in «un modo diverso» come scrive

²⁷ Landolfi (1999), p. 16.

²⁸ Guglielmi (1998), p. 51.

²⁹ Landolfi (1996), p. 41.

³⁰ Zinato (2016), p. 194.

Mariani riprendendo un titolo alternativo³¹ della *Ricerca delle radici* (1981) di Primo Levi: silloge di letture favorite dell'autore al cui interno «non compare [...] nessun attributo dell'io; al suo posto si sparpagliano i brandelli [...] di una memoria letteraria tutt'altro che compatta»³², ma che costruisce in ogni caso un ritratto in filigrana.

In questo modo il Landolfi-critico risponde in una sede diversa al quesito postosi dal Landolfi-narratore nella *BIERE*: «non potrò dunque mai scrivere veramente a caso e senza disegno, sì da almeno sbirciare [...] il fondo di me»³³?

L'autoritratto diffuso

«Sono anche stanco di questa mia scrittura [...] falsamente classicheggiante [...]; possibile che [...] le frasi mi nascano già tronfie dal cervello come Pallade armata dal... ecco che ci risiamo? [...] Per forza, la mia scrittura è falsa»³⁴; si compiangeva più in là l'autore nella *BIERE*. E come soprattutto non ricascare nei topoi letterari quando si scrive *di* letteratura? Non sembra certo la critica il luogo privilegiato in cui sbarazzarsi del manierismo, di quella luce riflessa che trasforma anche «nature dotate» nella figura del “dotto” di Nietzsche, colui

«che in fondo si limita a “compulsare” i libri [e] perde alla fine completamente la capacità di pensare da solo»; che «alla fine non fa che reagire» e «pone tutta la sua energia [...] nella critica del già pensato»³⁵. Essa è anzi un genere di scrittura dichiaratamente impotente, che non sa bastare a sé stessa e che sorprendentemente bene si accorda con la passione landolfiana a «non vivere»³⁶.

³¹ *Un altro modo di dire io*.

³² Mariani (2011), p. 145.

³³ Landolfi (1999), p. 18.

³⁴ Ivi, pp. 114-115.

³⁵ Nietzsche (1993), p. 49.

³⁶ Pampaloni (1969), p. 798.

«Sono un critico letterario, è sempre un'arte applicata [...] che esiste soltanto se esiste qualcosa fuori di me [...] mi manca questo genio originale»³⁷ dice per esempio un saggista puro come Pietro Citati in un'intervista a Gianni Minoli, rispondendo a un quesito circa i suoi "rimpianti".

Già prima Giacomo Debenedetti nella sua *Commemorazione al De Sanctis* aveva definito «l'alloro del critico» come «l'alloro più amaro, il più tardo e il più restio [...] della gloria letteraria»³⁸.

In che modo allora potersi liberare, proprio attraverso di essa, dalla paura dell'inautentico, dal manierismo della prosa d'arte? Se non di spontaneismo è il caso di parlare, si tratterà piuttosto di una sospensione dell'angoscia di citare. La critica è il locus in cui citare è consentito e anzi obbligato, mentre la scrittura cosiddetta "creativa" rifugge, almeno nelle intenzioni, dalla ripetizione del "già detto", perseguendo il fantasma di una originalità agonistica che è poi quella inquisita in *The Anxiety of Influence (L'angoscia dell'influenza)* di Harold Bloom: «quale autore forte vorrebbe riconoscere ch'egli non è riuscito a creare con le sue sole forze?»³⁹. E a maggior ragione, nel caso specifico di Landolfi: "quale autore forte vorrebbe riconoscere che con le sue forze egli *non* è riuscito a creare?"

La critica dal canto proprio rinnega questo gioco. In essa la letteratura genera altra letteratura senza preoccuparsi di nascondere, e la creatività non ha paura di mostrare le proprie radici di partenza. Ogni descrizione vi diventa dunque apertamente descrizione duplice, in ogni «immagine si identifica» il suo oggetto «ma vi si riconosce anche»⁴⁰ il suo soggetto; e in *questo* modo i medaglioni critici arrivano a «[essere] degli autoritratti»⁴¹.

Tale "diffusione" o "rifrazione" dell'autore Landolfi negli altri scrittori di cui di volta in volta tratta, ingloba anch'essi all'interno della scena: il suo autoritratto *si confonde* con quello degli altri autori, si rifrange e diventa autoritratto della letteratura stessa, strumento di un'intimità percorribile in tutte le direzioni, come lo stesso Landolfi suggerisce en passant:

³⁷ *Intervista a Pietro Citati 1988* (2021), min 36:23.

³⁸ Debenedetti (1971), p. 27.

³⁹ Bloom (2014), p. 15.

⁴⁰ Pautasso (1991).

⁴¹ Marfè (2009), p. 96.

«noi siamo i primi a sostenere che nel microcosmo è sempre riassunto il macrocosmo, e inoltre che un sintomo vale l'altro»⁴².

Del resto, già Proust nella *Recherche* teorizzava l'insensatezza dei ritratti umani, e l'impossibilità soprattutto di fissarli efficacemente in maniera elencatoria, diretta, cumulativa, «sotto forma di una divisione»⁴³: «continuare a mettere [...] dei tratti nel volto di una passante» lì dove non risiede in realtà che «uno spazio vuoto animato tutt'al più dal riflesso dei nostri desideri»⁴⁴. Traslando il paragone, continuare a parlare di sé in prima persona invece che affidarsi, per descriversi, alle pulsazioni dei propri desideri riflessi nelle parole altrui.

Un'idea consonante era espressa peraltro, nello stesso torno di tempo, da una nota diaristica di uno scrittore apparentemente lontano da Landolfi, confinato perlopiù sotto l'etichetta di realista. Cesare Pavese nel *Mestiere di vivere*:

*Un luogo che ti piace [...] non va descritto entusiasticamente come facevi da giovane, bensì va rappresentata, in modo netto e chiaro, la vita che conduce chi ci vive [...] Così, per la tangente, nella fantasia del lettore resteranno i luoghi. Si ottiene quello che non si cerca.*⁴⁵

Il "luogo" che piace a Landolfi è la sua stessa interiorità (la vita mentale, l'ossessione, il sogno⁴⁶), da ritrovare "per la tangente" incentrando la propria analisi sull'interiorità degli altri.

La scomposizione dell'argomento cardine in vari sotto-argomenti secondari, in vari specchi e schermi necessari alla sua rifrazione, è un procedimento descrittivo non già nuovo nemmeno in Landolfi, come nota Michele Mari circa la rappresentazione notomizzata dei suoi interni domestici:

A tutte queste monadi, ripetute e accumulate in modo provocatorio, Landolfi delega il compito di dire la casa: la quale dunque esiste [...] solo nella forma dell'inventario o della cartografia, poiché appena venga pensata nell'insieme o in essenza rimane un arcano

⁴² Landolfi (1971), pp. 151-152.

⁴³ Magli (2016), p. 24.

⁴⁴ Proust (2018), p. 363.

⁴⁵ Pavese (2020), p. 358.

⁴⁶ Cecchini (2001), pp. 131-132.

*continuamente arretrante di fronte al movimento progressivo della conoscenza.*⁴⁷

Scomposizione e rifrazione compendiano il lato illuminato del sé. La fiducia nelle opere letterarie altrui come mezzo adatto e privilegiato per specchiarvi il proprio io, si apparenta a quello che Bachtin chiama il “tempo grande” della letteratura, il recipiente sovratemporale dove si depositano tutte le «opere [che] spezzano i confini del proprio tempo e vivono nei secoli»⁴⁸, dialogando e conversando tra loro, da Gogol a Tolstoj a Proust. È, ancor di più, il «“tempo grande” del *valore estetico*»⁴⁹; inteso come un pulpito di partenza alla luce del quale giudicare tutti i pretendenti ad accedervi, una religione assodata di cui il confessore-Landolfi giudica i nuovi fedeli. Il “luogo” che, pavesianamente, a Landolfi interessa, è anche la letteratura; e “chi ci vive” sono gli scrittori.

Questo è forse il merito più notevole di tale scrittura saggistica: l’aver indicato subliminalmente, attraverso la postura intellettuale, la letteratura come propria patria – fatto ancora più *étonnant*, ancora più stupefacente proprio perché proviene da un uomo considerato burbero e intrattabile, preceduto da una «fama d’impraticabilità e stranezza che caratterizzò il suo personaggio»⁵⁰: come dimostrato a sufficienza dalle varie controversie del suo rapporto con gli intervistatori e col pubblico⁵¹.

Ma la sua è invece una critica sorprendentemente remissiva, condiscedente, la quale non sconfinava mai in campi che eccedano il letterario, diversamente dall’*usus* del periodo; si pensi alla critica sociologica praticata da Fortini o Moravia⁵². Landolfi al contrario si mantiene bianco, a-ideologico; o anzi fedele a un’unica ideologia, quella della «“forma” assoluta da contrapporre alla vita»⁵³, quella riportata in copertina nella prima edizione Vallecchi (1971): la letteratura.

⁴⁷ Mari (2017), p. 209.

⁴⁸ Bachtin (2012).

⁴⁹ Ponzio (2012), p. 5, corsivo nostro.

⁵⁰ Calvino, (1982), p. 531.

⁵¹ Piccioni (1969), p. 214.

⁵² Marfè (2009), p. 35.

⁵³ Pampaloni (1969), p. 796.

In Poesia non si danno luoghi comuni... si può amare, venerare Baudelaire o anche Mallarmé [...] e al tempo stesso Hugo; senza per questo servire il Dio e il Diavolo, anzi servendo sempre l'uno e medesimo Dio.

Dialogare in tale maniera con i testi significa intrattenere con essi una sorta di colloquio umanistico inteso nell'accezione di Cacciari⁵⁴: preservare la «parola potente»⁵⁵ dei classici rendendola principio attivo della propria condotta di vita. Oppure, come puntualizza uno «scrittore a noi caro»⁵⁶ quale Proust in *Sur la lecture (Sulla lettura)*, non tanto un colloquio, bensì un «gusto e piacere di leggere» che è insieme «contatto con altre menti», «educazione dei “modi” dell'ingegno» e, perché no, anche «una sorta di frammassoneria di usanze» erudite, in virtù delle quali «ignorare un certo libro [...] resterà sempre [...] segno di grossolanità intellettuale»⁵⁷. Anche l'elitarismo scontroso di Landolfi si scopre mite quando reclina il capo entro i propri confini, in territori capaci eletti di comprenderlo.

Una tale vibrazione etica percorre ad esempio la chiosa sentenziosa di *Breviario tolstojano*, quando di una lettera rivolta dallo scrittore russo ai figli si commenta: «Parole alte e attualissime che degnamente coronano una vita in certo senso esemplare»⁵⁸.

Più articolata ancora è la concezione morale all'interno dell'articolo su Jules Verne, in cui non l'opera ma la vita dello scrittore, sulla scorta dell'impostazione del volume recensito⁵⁹, sono oggetto della partecipe ammirazione del critico.

Una vita bianca, vuota, che assomiglia alla sua, ritrosa e ritirata; uno sdegno contro le occupazioni (politiche) più in voga dell'epoca:

Possono pur dire i lodatori del tempo passato (al novero dei quali per altro verso confessiamo di appartenere) che l'Ottocento era un beato secolo in cui [...] il progresso tecnico era nella sua fase eroica [...] a quel che pare il nostro amico [Verne] non si sentì a suo agio neppure tra tante effusioni [...] Qualche atroce sospetto dovette attraversargli la mente sull'opportunità di dare una mano alla battagliante umanità; e infine, quando si trattò di darsi alla politica (altra tappa quasi obbligatoria per un letterato dell'epoca) egli si limitò a fare il consigliere

⁵⁴ Cacciari (2019), pp. 15-17.

⁵⁵ Cacciari (2019), p. 15.

⁵⁶ Landolfi (1971), p. 139.

⁵⁷ Proust (2016), p. 56.

⁵⁸ Landolfi (1971), p. 109.

⁵⁹ Allotte de La Fuÿe (1953).

comunale. [...] E questa, lasciatecelo dire [...] è la sua più bella immagine.⁶⁰

Approvazione tanto appassionata quanto più si rinviene la somiglianza fra «i lunghi anni di quasi segregazione che precedettero la [...] morte»⁶¹ di Verne, e quella di Landolfi.

Le stroncature

Non che, come può forse erroneamente apparire da questo rapido quadro, il Nostro sia un'entusiasta a prescindere, un dispensatore di *laudationes* iperboliche come il giovane Proust mondano impegnato in profusioni di «recensioni fervide e ingegnose» che «gradualmente si trasformano [...] in stupefacenti esercizi di contorsionismo»⁶².

Tutt'altro; si veda, una per tutte, la recensione a *Bonjour tristesse* di Françoise Sagan, testo che non definisce in altre maniere se non con il ripetuto diminutivo di «romanzetto»; un "romanzetto" «al quale (e per conto nostro si comincia male) non si saprebbe rimproverare alcuno scoperto difetto [...] pure, la nostra insoddisfazione non fa da ciò che prendere forza. Parliamo insomma più chiaro: questa medesima irreprensibilità è sospetta»⁶³.

Passo dove abbiamo una negazione teorica e programmatica dei romanzi "perfetti", narrativamente congegnati: per Landolfi è piuttosto l'imperfezione che salva, «l'errore» che è la «sola garanzia di durata»⁶⁴ in grado di testimoniare e f f i c a c e m e n t e il disagio, il malessere dell'io scrivente posto di fronte alla complessità schiacciante delle cose nonché in primis della lingua stessa, «sistema filosofico *in nuce*»⁶⁵. Ciò risulta in pieno accordo con le pratiche del Landolfi narratore, dalle cui opinioni dunque il critico non si discosta né si dissocia, ma anzi le impiega come metro di valutazione in un tutt'uno indiviso. Dietro la Sagan, dietro lo schermo della sua opera analizzata, emerge in rigoroso contrappunto la via

⁶⁰ Ivi, p. 61.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Bertini (2017), p. 13.

⁶³ Landolfi (1971), p. 113.

⁶⁴ Ivi, p. 114.

⁶⁵ Ivi, p. 115, in corsivo nel testo.

alternativa rappresentata da Landolfi stesso. Intento della critica non è in questo caso concentrarsi esclusivamente sul testo in questione, ma anzi prenderlo a pretesto per un'accurata discussione epistemologica sullo stato delle lettere, magari su quella «crisi del romanzo»⁶⁶ che costituisce giocoforza un tema sensibile per lo scrittore camuffato da saggista.

Questo diniego e queste perplessità, in accordo con la notazione sulle parentetiche, vengono sempre espressi nella forma attutita e attenuata di una litote o di insinuazioni dubitative; nulla a che fare con gli imperativi e i diktat di un saggista militante come Pasolini (dai saggi coevi di *Passione e ideologia* (1960), nei quali il testo poetico viene «aperto [...] sul suo tempo»⁶⁷ fino al celebre assertivo «Io so»⁶⁸ di vent'anni dopo.) Nell'articolo sulla Sagan è Landolfi stesso a contestare da sé l'utilità dei propri assunti, notando, sempre attraverso l'uso distanziante della prima persona plurale: «ci avvediamo di essere arrivati, con tutti i nostri faticosi discorsi, a nient'altro che un luogo comune»⁶⁹. La chiosa finale stessa arriva in forma avversativa, vale a dire negativa: non quindi come una tesi affermata ma come la risposta a una auto-obiezione sempre sul punto di venire accolta: «Ebbene, che cosa dovremo aspettarci da queste aride creature»? ovvero: che costrutto ha la lamentela? «*Tuttavia*, la letteratura non è l'ufficio del catasto»: e su questo punto neanche il Landolfi più condiscendente e insicuro può arrivare a transigere.

Anche quando indulge alla vera e propria critica, egli si sforza infatti di impiegarla in positivo, per difendere un'idea tramite la negazione gelosa del suo opposto. È così che nell'articolo sui fratelli Goncourt la critica all'oggetto della recensione, una loro biografia redatta da André Billy (definita «il frutto di una moda o di un malcostume») serve da esortazione alla lettura dei testi originali degli stessi («una rilettura un po' attenta dei Goncourt sarebbe senza dubbio augurabile [...] testi (e testi soltanto) alla mano»⁷⁰); le critiche ai Goncourt servono da tramite per altri autori («c'erano al tempo loro personalità di

⁶⁶ Ivi, p. 113.

⁶⁷ Pasolini (1973), p. 269.

⁶⁸ Pasolini (1974).

⁶⁹ Landolfi (1971), p. 115.

⁷⁰ Ivi, p. 149.

maggior rilievo su cui fare centro»⁷¹), e le più generali critiche al naturalismo servono come esaltazione indiretta di quel «*quelque chose de fou*» che «probabilmente mancò sempre»⁷² loro, in un movimento costantemente pendolare dove la *pars destruens* si pone sempre al servizio di una *pars construens*.

Atteggiamento che può essere preso a modello da chi intenda ancora scommettere, in epoca di postmodernismo, sul valore della scrittura «come strumento di modellizzazione dell'immaginario»⁷³.

Conclusioni

Tra libertà espressiva e citazionismo erudito, tra autoritratto e diffrazione, la scrittura critica di Landolfi si inserisce come efficace controcanto nel computo totale della sua opera, mostrando come non solo di espressione diretta e “narrativa” debba esser composta l'espressione del sé, ma anche di enunciati indiretti. Se Landolfi può ancor oggi essere accostato nella sua immagine pubblica, alla categoria di “anti-moderno” di Compagnon, questo è forse dovuto, più ancora che al suo esteriore riserbo, a quella fede nella pratica della scrittura che lo rende autenticamente “inattuale”, e sempre più inattuale man mano che il tempo passa – man mano cioè che «non [...] necessariamente [...] non si leggono più testi letterari, ma [...] la letteratura non ha più il ruolo sociale di formazione o di conoscenza che aveva in passato. O almeno la letteratura come la conoscevamo»⁷⁴.

In questo senso, la chiosa migliore per questa rapida rassegna è la citazione ai periodi finali di un'altra stroncatura stavolta ancor più illustre, quella a Samuel Beckett per il suo *L'Innommable* (*L'innominabile*, 1953); con la quale peraltro, come a voler mettere in chiaro le cose e stabilire le regole del proprio gioco, si apre la collaborazione stessa di Landolfi con «Il Mondo»:

⁷¹ Ivi, p. 150.

⁷² *Ibidem*. In corsivo nel testo.

⁷³ Zinato (2012).

⁷⁴ Ferretti (2018).

La letteratura, per esempio, non può avere la funzione di acquario delle angosce, vere o false [...] le quali se mai [...] hanno da essere perfettamente dominate prima di passare sulla pagina. E, per dirla in breve, noi ci ostiniamo a credere, magari a ritroso degli anni e dei fati, che la letteratura sia una cosa seria.⁷⁵

Giovanni Salvagnini Zanazzo
Università degli Studi di Padova

giovanni.salvagninizanazzo@gmail.com

⁷⁵ Landolfi (1971), p. 7, corsivo nostro.

Riferimenti bibliografici

Allotte de La Fuÿe (1953)

François-Maurice Allotte de La Fuÿe, *Jules Verne, sa vie son œuvre*, Paris, Hachette, 1953.

Bachtin (2012)

Michail Bachtin, *Per una metodologia delle scienze umane*, cit. da A. Ponzio, *Il cronotopo letterario. Confluenza di linguistica, etica ed estetica*, 2012.

Bertini (2017)

Mariolina Bongiovanni Bertini, *Introduzione a M. Proust, Saggi*, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 13-47.

Bloom (2014)

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973; trad. it. *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Abscondita, 2014.

Boillet (2006)

Etienne Boillet. *Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi. "Diario perpetuo"*, Bollettino del Centro Studi Landolfiani, 2006, Anno XI - 11, pp. 21- 48.

<<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01444296/document>> (ultima consultazione: 8/08/2022)

Calvino (1982)

Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, postfazione a *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Milano, Rizzoli, 1982.

Cecchini (2001)

Leonardo Cecchini, *Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Copenaghen, Museum Tusculanum Press, 2001.

Compagnon (2017)

Antoine Compagnon, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005; trad. it. *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

Debenedetti (1971)

Giacomo Debenedetti, *Commemorazione del De Sanctis*, in Id., *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 25-44.

Debenedetti (2017)

Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 2017, formato e-book.

Ferretti (2018)

Gian Carlo Ferretti, *Come sono cambiati il ruolo e l'immagine della letteratura*, 1 febbraio 2018

<<https://www.lindiceonline.com/incontri/i-mestieri-del-libro/cambiati-ruolo-limmagine-della-letteratura/>> (ultima consultazione: 8/08/2022)

Gorer (1953)

Geoffrey Gorer, *The life and ideas of the Marquis de Sade*, London, Owen, 1953.

Greenblatt (1992)

Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, University of Chicago press, 1992; trad. it. *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Guglielmi (1998)

Guido Guglielmi, *La poetica di Landolfi*, in Id., *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998.

Intervista a Pietro Citati 1988 (2021)

Intervista a Pietro Citati 1988, 4 novembre 2021,

<https://youtu.be/UBD3Wo_WMmQ> (ultima consultazione: 6/08/2022).

Landolfi (1963)

Tommaso Landolfi, *Rien va*, Firenze, Vallecchi, 1963.

Landolfi (1967)

Tommaso Landolfi, *Des mois*, Firenze, Vallecchi, 1967.

Landolfi (1971)

Tommaso Landolfi, *Gogol a Roma*, Firenze, Vallecchi, 1971.

Landolfi (1996)

Tommaso Landolfi, *La morte del re di Francia*, in Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 29-72.

Landolfi (1999)

Tommaso Landolfi, *La Biere du Pecheur*, Milano, Adelphi, 1999.

Landolfi (2019)

Tommaso Landolfi, *Del meno. Cinquanta elzeviri*, Milano, Adelphi, 2019.

Magli (2016)

Patrizia Magli, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Cortina, 2016.

Macrì (1941)

Oreste Macrì, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941.

Marchese (2018)

Lorenzo Marchese, *È ancora possibile il romanzo-saggio?* in «Ticontre», 9, 2018, p. 151-170.

Mari (2017)

Michele Mari, *Landolfi*, in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 204-212.

Mariani (2011)

Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

Moca (2017)

Matteo Moca, *Tommaso Landolfi e la parola morta*, 15 maggio 2017,

<<https://www.minimaetmoralia.it/wp/estra?i/34379-2/>> (ultimo accesso 7 agosto 2022)

Onofri (2021)

Massimo Onofri, *Alfonso Berardinelli, il giornalismo delle idee di un critico libero*, 30 ottobre 2021 <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/alfonso-berardinelli-il-giornalismo-culturale-di-un-critico-libero>> (ultima consultazione: 08/08/2022).

Pandini (1975)

Giancarlo Pandini, *Tommaso Landolfi*, Firenze, Il castoro, 1975.

Pasolini (1973)

Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia* (1960), Milano, Garzanti, 1973.

Pasolini (1974)

Pier Paolo Pasolini. *Cos'è questo golpe? Io so* in «Il Corriere della Sera», 14 novembre 1974.

Pautasso (1991)

Sergio Pautasso, *Debenedetti e De Sanctis*, in R. Tordi (a cura di), *Il Novecento di Debenedetti. Atti del Convegno. Roma 1-2-3 dicembre 1988*, Milano, Fondazione Mondadori, 1991. Citato da:

<<http://www.giacomodebenede?i.it/wp/alle-frontiere-della-le?eratura/il-novecento-di-debenede?i/debenede?i-e-de-sanctis/>> (ultima consultazione: 08/08/2022).

Piccioni (1969)

Leone Piccioni, *Landolfi*, in Id., *Maestri e amici*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 213- 220.

Ponzio (2012)

Augusto Ponzio, *Il cronotopo letterario. Confluenza di linguistica, etica ed estetica*, 2012, <<http://www.augustoponzio.com/files/augusto-ponzio,-il-cronotopo-letterario.pdf>> (ultima consultazione: 08/08/2022).

Proust (2016)

Marcel Proust, *Sulla lettura* (1905), in Id., *Il piacere della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2016.

Proust (2018)

Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, Milano, Mondadori, 2018.

Nietzsche (1993)

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888), Roma, Newton Compton, 1993.

Sacchetti (2006)

Rodolfo Sacchetti, *L'oscuro rovescio: previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Fiorentina, 2006.

Schilirò (2004)

Massimo Schilirò, *Il viaggiatore minimo: i foglietti di viaggio di Tommaso Landolfi*, in F. Gioviale (a cura di), *La parola quotidiana. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 129-141.

Secchieri (2006)

Filippo Secchieri, *L'artificio naturale: Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006.

Stussi (2015)

Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015.

Zinato (2012)

Emanuele Zinato, *Le ragioni attuali dell'esperienza letteraria*, 4 luglio 2012

<<https://scuolatwainbck.wordpress.com/2012/07/04/le-ragioni-attuali-dellesperienza-letteraria/>> (ultima consultazione: 08/08/2022).

Zinato (2016)

Emanuele Zinato, *Strutturalismo e critica, l'età d'oro della teoria*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci, 2016, pp. 185-202.

Cet article analyse la production d'essayiste littéraire de Tommaso Landolfi, maintenant réuni dans le volume Gogol a Roma. On se cherche de montrer à travers la lecture des ses textes comme cela représente une integration indirecte à l'œuvre de l'écrivain, dans la quel il peut s'exprimer sans le continue hantise métafictionnel de ses comtes. C'est une forme de auto-portrait alternatif qui a une valeur aussi comme témoignage de foi dans la force existentiel de la littérature, dans la quel Landolfi croit encore. Pas besoin d'être polémique, il observe son temps entre deux parenthèses, en en parlant et en parlant de soi dans le même moment.

Parole chiave: Tommaso Landolfi, Gogol a Roma, recensioni, autoritratto, etica

MARINA CANDIANI, **Le scatole cinesi tra arte e scienza nella critica di
Giacomo Debenedetti**

Dotato di intelligenza lucida e versatile, Giacomo Debenedetti (Biella 1901-Roma 1967), uno dei maggiori critici letterari italiani del '900, dopo l'esordio in campo narrativo, nel successivo esercizio critico poté giovare di conoscenze e strumenti tratti dal duplice ambito letterario e scientifico, idonei a dialogare tra loro in modo avvincente e persuasivo. In gioventù, infatti, dopo aver condotto studi scientifici al Politecnico di Torino, poi interrotti nonostante i brillanti esiti, Debenedetti si appassionò alla letteratura, cosicché, continuando peraltro a coltivare interessi nel ramo scientifico, riuscì a dar vita a un nuovo modello di critica letteraria. Modello sempre attuale, proprio perché arte e scienza, scienze fisiche e umane, impegnate a indagare anche nell'invisibile, continuano a interagire tra loro come vasi comunicanti, meglio, come scatole cinesi dentro le quali si palesano, in stretta correlazione, letteratura e cinema, ma anche letteratura e filosofia, con approfondimenti funzionali afferenti di volta in volta al campo della psicanalisi, della musica, della fisica relativistica e quantistica e della sociologia.

Walter Pedullà, uno degli intellettuali che gli furono più legati nel tempo, oltretutto suo allievo all'Università di Messina, ricorda Debenedetti alla perenne ricerca di un'attività culturale che fungesse da guida alle altre nell'esplorazione di una realtà obiettiva, di una verità comune a tutte, ritenendo in tal modo 'sorelle' la letteratura, la scienza, la psicologia e la sociologia.

Ugo Piscopo nella recensione al libro di Pedullà, *Giacomo Debenedetti, interprete dell'invisibile*¹, ne traccia un ritratto sintetico:

È un Debenedetti matrioska, dentro il quale stanno uno nell'altro più profili: lo studioso, il narratore che viene scoprendosi nei suoi esercizi di lettura, il palombaro che ama scendere nelle profondità del vivere e dello scrivere, il

¹ Pedullà (2015).

critico che sa sempre più nettamente [...] che non esiste un solo modulo di critica e che questa nel presente deve costituirsi su molteplici saperi [...] familiarizzando quindi con canali intercomunicanti e con assaggi di sinergie (e di sinestesie)².

Debenedetti esordisce però come narratore: *Amedeo*³, *Suor Virginia*⁴ e *Cinema Liberty*⁵ sono i suoi primi racconti, e già dal 1923 comincia a dimostrare interesse critico per Saba⁶.

Se si escludono le successive testimonianze *16 ottobre 1943* e *Otto ebrei, con Riviera, amici*⁷ si assiste al passaggio quasi definitivo di Debenedetti dalla narrativa alla critica. Racconto cerniera, quest'ultimo presenta una struttura mista tra racconto appunto e saggio: il protagonista Stefano, mentre viaggia in treno verso la Riviera, indugia in divagazioni critiche su Montale e gli *Ossi di seppia*. Esse rivelano come il futuro interesse di Debenedetti critico si indirizzi senza indugio verso la ricerca del rapporto esclusivo che si viene a creare tra autore, opera e lettore, coinvolti in un unico destino: il romanzo dell'uomo. D'altronde i successivi saggi, conservando ancora la struttura del racconto, dovranno necessariamente avere, come eroe protagonista, un vero e proprio personaggio: l'autore.

L'esordio narrativo mette comunque subito in evidenza un rapporto osmotico con altri campi, a cominciare da quello filosofico. *Amedeo* e *Suor Virginia*, i protagonisti eponimi dei racconti, riflettono assai per tempo il conflitto dell'uomo novecentesco con la propria identità: sono personaggi irrisolti, incapaci di reagire, esistenze contrassegnate da un vivere passivo, incapaci di affrontare l'ignoto di cui avvertono la seduzione, perennemente alla ricerca di misurarsi con un termine fisso: il destino.

Per *Amedeo* in particolare, Debenedetti ammetterà in seguito un debito di riconoscenza nei confronti delle *Operette morali* di Leopardi, ma anche verso il concetto di *durée* di Henry Bergson, apertamente dichiarato in una nota alla ristampa successiva del racconto: «*L'Essai*

² Piscopo (2015).

³ Debenedetti (1923). Per una bibliografia dell'autore e sull'autore si rimanda a Mattesini (1969) e in particolare al prezioso lavoro di Angela Borghesi in Debenedetti (1999), essenziale per rintracciare le numerose ristampe dei saggi debenedettiani.

⁴ Debenedetti (1924).

⁵ Debenedetti (1926/a).

⁶ Debenedetti (1923/a).

⁷ Debenedetti (1926/b).

sur les données immédiates de la conscience soprattutto con la frase sul *morceau de sucre* che mi incantava come la più contagiosa delle musiche»⁸.

In realtà la frase diceva:

*Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde. Ce petit fait est gros d'enseignements. Car le temps que j'ai à attendre n'est plus ce temps mathématique qui s'appliquerait aussi bien le long de l'histoire entière du monde matériel [...]. Il coïncide avec mon impatience, c'est-à-dire avec une portion de ma durée à moi, qui n'est pas allongeable ni rétrécissable à volonté*⁹.

Attraverso queste parole Bergson metteva in luce la qualità essenziale della nostra coscienza: la durata pura, la forma in cui si rapprende tutta la successione dei nostri stati di coscienza abolendo ogni separazione tra il passato, il presente e il futuro. Il flusso continuo che ne deriva può cogliere la vita interiore nella sua immediatezza, in modo opposto alla molteplicità numerica che implica lo spazio. Se dunque la nostra esistenza si svolge più nello spazio che nel tempo, ciò significa che abitualmente viviamo per un mondo esteriore piuttosto che per noi stessi: essere liberi comporta allora il ricollocarsi nella durata pura. Questo è ciò che sembra comprendere Amedeo dopo aver preso finalmente coscienza del proprio essere irrisolto di fronte a una prova che il destino gli aveva messo dinanzi: «Venisse pure dal caso il segnale del tempo di risvegliarsi; ma poi l'essenziale gli toccava di farselo da sé [...]. Infine l'equilibrio poteva cominciare domani; anzi, poteva già essere cominciato, senza avvertire»¹⁰.

Bergson offriva in campo filosofico, dove cominciavano ad affacciarsi discussioni in merito alla psicologia del profondo, una prima sistemazione degli atti mentali, una ricerca delle cause e un'attenta analisi della vita interiore dell'uomo cui si ispirarono le espressioni del Novecento più ribelli alle regole (Futurismo, Simbolismo, Ermetismo, Cubismo...).

⁸ Debenedetti (1967), p. 23.

⁹ Bergson (1970), p. 502. Il periodo, qui ripreso quasi integralmente per meglio comprendere il motivo della citazione, riporta l'espressione *sucre*, non *morceau de sucre*. Inoltre non figura nell'*Essai* (I edizione, 1889), citato probabilmente a memoria da Debenedetti, bensì nell'*Évolution créatrice* (I edizione, 1907). Lo scambio dei testi può originare dal fatto che proprio nell'*Essai* il concetto di 'durata' viene sviluppato più compiutamente.

¹⁰ Debenedetti (1984) *Amedeo*, in *Amedeo e altri racconti*, pp. 16-17 *passim*. Alcune considerazioni più specifiche relative ai racconti e più in generale riguardo alla figura di Giacomo Debenedetti si trovano anche in Candiani (1983); Candiani (1985); Candiani (2000).

Non stupisce allora che sia proprio Debenedetti uno dei primi critici a cogliere tra Bergson e Proust una stretta relazione, che si rivela esplicitamente nella 'ricerca del tempo perduto', ispirata alla dottrina del 'ricordo puro' bergsoniano, ricordo che nella sua 'durata' vive indistruttibilmente nella coscienza.

Il nostro critico guarda infatti con attenzione lunga e insistente a Proust, uno dei suoi autori prediletti, cui dedica già a partire dal 1925 e fino al 1928 tre saggi (*Proust; Proust e la musica; Commemorazione di Proust*)¹¹ per poi tornarci nel '52 (*Confronto col diavolo: Radiorecita su «Jean Santeuil»*)¹² fino alle ultime pagine del *Romanzo del Novecento*¹³.

In merito alla scelta di dedicarsi principalmente alla narrativa, anche se rimane memorabile l'interesse dimostrato nei riguardi di Saba il cui *Canzoniere* e la sua stessa struttura si presentano non a caso con l'apparenza di semplici e normali situazioni di vita, nel *Colloquio per 'Intermezzo'* con Ottavio Cecchi Debenedetti spiega il motivo per cui nell'esercizio di critico abbia privilegiato questo genere: la prosa gli offriva dati più chiari per poter interpretare l'uomo presente, quindi novecentesco, e il suo eventuale domani. Questo intendeva essere il principale obiettivo del critico che deve dunque schierarsi dalla parte di chi si propone di cambiare il mondo:

*La storia del romanzo diventa dunque una storia del personaggio: cerca nei narratori i ritratti, le immagini, le vicende, le parabole di destino che aiutano a scoprire il senso e il fine della vita, così come esso si prospetta all'uomo d'oggi. Il critico, almeno il critico che io vorrei essere, interroga le voci, le affermazioni, le negazioni degli artisti, le loro riuscite e i loro errori, appunto per chiarire a sé stesso e agli altri il senso e il fine della vita*¹⁴.

Uno studio già menzionato, *Proust e la musica*, ci permette di apprezzare, dopo quello filosofico, un ulteriore interesse del critico: cultore di musica, amava il melodramma, Wagner e Verdi. Così, dopo aver rapidamente tratteggiato nel saggio un Proust

¹¹ I dati bibliografici dei saggi si trovano rispettivamente in Debenedetti (1925); Debenedetti (1928); Debenedetti (1928/a).

¹² Debenedetti (1952); Debenedetti (1952a).

¹³ Debenedetti (1976). Il testo, uscito postumo, è composto di sei corsi universitari, tenuti negli anni sessanta, totalmente dedicati al genere romanzo.

¹⁴ Le parole di Debenedetti vengono citate in Cecchi (1988), p. 10.

frequentatore appassionato di concerti, Debenedetti può affermare con cognizione di causa che in realtà lo scrittore non era un profondo intenditore di musica. Essa era in sostanza una sorta di complice, tenera compagna nei momenti in cui l'io si condensa «tutto intero in un palpito [...]». Al fondo di tutte le esperienze musicali di Proust non ci è riuscito di discernere altro che “intermittenze del cuore”: quelle intermittenze, che costituiscono il motivo costante e dominante della *Recherche*, il segreto della sua geniale monotonia»¹⁵.

La musica in questo caso offre a Debenedetti il destro per la formulazione di una felice categoria interpretativa applicata alla *Recherche*: le «intermittenze del cuore», centro motore da cui avrebbe preso avvio l'opera proustiana.

Momenti di magica sospensione-concentrazione di tempo, le intermittenze risalgono dal profondo in modo involontario e casuale, ognuna è rivelatrice di un significato particolare, nascosto in un oggetto, in una situazione che si manifesta improvvisamente riemergendo dal tempo sepolto in noi. Sono in grado di vincere per brevi attimi la *sechèresse de l'âme*¹⁶, concentrando in sé, liricamente, il viaggio che compie l'anima per ritrovare se stessa: il tempo allora ne simboleggia la durata, mentre la nostalgia, fedele compagna della poesia proustiana, ne racchiude il sentimento.

Grande appassionato di cinema sin dalla giovinezza, Debenedetti frequentò subito assiduamente e con passione le sale cinematografiche della Torino in cui viveva. Fu dunque tra i primi intellettuali italiani a rendersi conto che era nata un'arte nuova¹⁷. L'incursione in questo mondo parallelo ci è utile: il cinema, infatti, rappresenta per Debenedetti una sorta di cerniera atta a unire interessi solo apparentemente diversi. Tanto per cominciare, una delle sue prime novelle è intitolata, come si è già visto, *Cinema Liberty* (1926); l'anno seguente, pubblica nella rivista «Solaria» il suo primo articolo sull'argomento, *Cinematografo*, in cui si sofferma anche sulla relazione tra il cinema e la letteratura:

Il cinematografo esprime, con i suoi mezzi e con la sua 'tecnica', dei sentimenti e degli affetti. È dunque un'arte [...]. Ci sarebbe poi la gran questione; cinema

¹⁵ Debenedetti (1928), si cita dall'edizione dei *Saggi critici, Prima serie* del 1969, p. 206.

¹⁶ In un celebre passo della *Recherche* proustiana, la *petite madeleine*, inzuppata nel tè da un Marcel adulto, resuscita dall'infanzia, per analogia sensoriale, i giardini profumati della zia Léonie a Combray.

¹⁷ Cfr. sull'argomento Debenedetti (2018).

e letteratura [...]. Filosoficamente il problema non esiste; ogni opera d'arte fa per sé [...]. Il romanzo ti dà un vero, per dirla all'ingrosso, già interpretato letterariamente: inscindibile ormai dalle forme in cui è stato calato. Ma dal cinema [...] ti porti a casa un materiale ancor tutto nuovo che tu, da solo e libero da tutte le influenze e suggestioni libresche, dovrai atteggiare a far rinascere sulla tua pagina¹⁸.

La rivista «Solaria», operante a partire dal 1926 e fino al 1935, svolge in quegli anni, in Italia, un ruolo fondamentale di apertura al mondo, nonostante il Fascismo, proprio in virtù dei suoi interessi europeistici e Debenedetti respira pienamente quest'aria. Dal debutto del cinema sonoro alla fine del primo decennio del cinema parlante egli è stato uno dei più grandi critici italiani di quest'arte, ne ha sviluppato una coscienza teorica interrogando così le ipotesi generali, teoriche e i valori estetici della pratica cinematografica.

Certi suoi lavori negli anni 1936-38, spesso pubblicati sulla rivista «Cinema», trattano numerosi temi: *Il cinema e gli intellettuali*¹⁹; *Fuori l'autore*²⁰; *La musica e il cinematografo*²¹; *Il doppiaggio in Italia*²²; *Primo punto: la sceneggiatura*²³, etc. In seguito, a partire dall'entrata in vigore delle leggi razziali in Italia (1938) e fino al 1948, scrive con Sergio Amidei numerose sceneggiature che gli permettono di svolgere, in modo anonimo, un lavoro per vivere.

Nel 1948 esce il saggio *Cinema: il destino di raccontare*²⁴; nel 1965 infine svolge una conferenza al Festival del Cinema di Venezia, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*²⁵, che tratta dell'evoluzione del personaggio-uomo non solo nei romanzi, ma anche nei film.

Debenedetti, ripercorrendo la crisi del personaggio nei romanzi del XX secolo, evidente in Proust, Joyce, Pasternak, Moravia, ma anche nelle opere di, Beckett e Ionesco per quanto concerne il teatro e Antonioni per il cinema, prende congedo dai suoi lettori attraverso un

¹⁸ Debenedetti (1927), poi in Debenedetti (1983) da cui in particolare si citano le pp. 5-7, *passim*.

¹⁹ Debenedetti (1936).

²⁰ Debenedetti (1937).

²¹ Debenedetti (1937a).

²² Debenedetti (1937b).

²³ Debenedetti. (1937c).

²⁴ Conferenza tenuta nel 1948 al Liceo Classico Tasso di Roma, ora in Debenedetti (1983), Debenedetti (1999) e Debenedetti (2018).

²⁵ Debenedetti (1965).

solo scritto che riunisce due dei suoi interessi principali: il racconto in prosa e il racconto cinematografico.

Il testo conclusivo debenedettiano, dove cinema e letteratura all'unisono ribadiscono la crisi del personaggio del XX secolo, ci riporta nuovamente a parlare di narrativa e degli strumenti fondamentali e decisamente sorprendenti, soprattutto se rapportati al tempo, di cui di volta in volta si è avvalsa la sua indagine critica.

D'altra parte, preso atto della crisi della narrativa del '900, Debenedetti osserva che il romanzo contemporaneo nasce da uno strano fenomeno:

Il romanzo contemporaneo, del quale Proust rimane, credo, il più cospicuo rappresentante a tutt'oggi, nasce da un fenomeno della storia letteraria che pittorescamente si potrebbe chiamare "lo sciopero dei personaggi" [...] il fatto è che i personaggi del romanzo contemporaneo ambiscono, oltretutto ad esprimere sé stessi nella loro coerenza e autonomia [...] a poter deporre sul rapporto morale che li lega al loro creatore²⁶.

I personaggi, perse le caratteristiche tradizionali, assumono connotati diversi, inducendo disorientamento in loro stessi e nel loro autore. Ambirebbero, oltre che ad essere vitali e autonomi di per sé stessi, anche a discutere sul rapporto morale che li unisce al loro creatore.

Il proclamato sciopero dei personaggi, il disorientamento che li caratterizza, sono elementi che Debenedetti individua quindi sin dai primi saggi su Proust per avvalersene anche in seguito allo scopo di tracciare una linea di confine tra il romanzo ottocentesco e quello del '900: elementi dunque basilari nella tessitura del *Romanzo del '900*. Il critico si domanda che cosa sia successo: nell'epica ottocentesca il personaggio era ancora padrone del suo destino, in quella novecentesca emerge invece una frattura, per cui, proprio attraverso i personaggi e i loro destini, si assiste al fatto fondamentale di tutta l'arte moderna: la trasformazione del personaggio 'uomo' impegnato in un nuovo e drammatico confronto col proprio destino:

Per quanto adulto, per quanto costretto ad azioni tremendamente responsabili, guerre, rivoluzioni, scoperte di nuove energie che possono trasformare il mondo, allargarne i confini nel cosmo, ma possono anche disintegrarlo in poche ore, [...] questo personaggio sembra tuttavia che abbia disimparato a vivere,

²⁶ Debenedetti (1928a), *Commemorazione di Proust*, si cita da Debenedetti (1999), pp. 307-308.

nel senso che egli si trova in uno stato cronico di perplessità circa il proprio essere [...]. È ricco di esperienza, di scienza, di dottrina, conosce la storia del passato, che è anche una trasmissione di problemi, eppure i suoi problemi non gli paiono più gli stessi di cui i suoi padri o i suoi nonni stavano elaborando la soluzione, con una serie di risultati successivi e tra loro connessi²⁷.

Abbiamo un personaggio in crisi come protagonista della nuova narrativa, nata da un'eversione dei canoni naturalistici; si sta dunque facendo strada un'altra epica: quella dell'esistenza.

Quale il nuovo connotato? La condizione permanente di orfano che l'autore vive in prima persona e che si riflette inevitabilmente nel personaggio: gli manca un modello, un padre cui rivolgersi nel disagio estremo. La libertà assoluta ha finito per sconvolgerlo, così, conseguentemente, anche i suoi personaggi si sentono abbandonati, in balia degli eventi.

L'aiuto della nuova scienza, la psicanalisi – ed ecco entrare in campo un nuovo strumento critico – può lenire il dolore della perdita del padre e insegnare a esorcizzarlo. Freud, nel quadro del complesso edipico, imputa al padre la colpa dello sconforto del figlio in determinate situazioni, così il figlio si può ancora salvare, trincerandosi dietro la crudeltà del padre. Ma una volta allontanato il padre, liberi della sua ingombrante presenza, che cosa succede? Una volta liberi, privi del supporto dell'autorità paterna, il mondo diviene assurdo.

Debenedetti è però convinto che il personaggio debba continuare a offrire la possibilità al lettore di potersi immedesimare in lui, il suo personale destino deve trovare una risposta universale e l'autore, per mezzo del romanzo, deve risolvere in mito la storia dell'uomo: ecco configurarsi l'universalità del romanzo, portatore di tutti i destini umani.

Per spiegare il punto di partenza della narrativa contemporanea, a Proust verrà affiancato Joyce. Attraverso questi due autori il critico riesce infatti a mettere in luce le nuove istanze da cui il romanzo novecentesco muove per esplorare la realtà. Le «epifanie» di Joyce, improvvise apparizioni, sono in grado, come le «intermittenze del cuore» proustiane, di cogliere il senso profondo della realtà. La qualità delle intermittenze e delle epifanie risiede nell' 'intenzione' che esse rivelano nel manifestarsi. «Intenzionalità», termine rivelatore: il

²⁷ Debenedetti (1976), *Il Romanzo del '900*, p. 417.

critico ricorre al suo impiego sottraendolo ad un'altra disciplina, la fenomenologia, ulteriore strumento critico.

Proust e Joyce sembrano infatti ipotizzare una forma di intenzionalità negli oggetti che devono «esplodere verso» di noi come dovessero parlarci, riconoscerci e farsi conoscere, lasciandoci così intuire che esiste un mondo che non conosciamo al di sotto dei segni visibili e tangibili. Il critico ricorda che Husserl aveva posto nella conoscenza proprio una forma di disoccultamento di una realtà percepita in genere solo naturalisticamente; quindi, attraverso la fenomenologia, l'uomo potrebbe riconquistare il proprio io, la propria soggettività²⁸.

Per Debenedetti, il narratore ha come dote innata una spiccata ricettività che gli permette di cogliere i contenuti i più disparati delle diverse discipline: dalla fisica, alla psicanalisi, alla storia, etc. Contenuti che, una volta assimilati, vengono a integrarsi con la cultura dell'autore; a volte, però, anche a sconvolgere intimamente il mondo sommerso delle sue verità.

E mai come nel '900 si sono verificate tante innovazioni così grandiose e terrificanti per l'uomo, che si vede sovente spettatore inerte e passivo di un mondo potentemente rivoluzionato, in grado di ingenerargli preoccupanti segni di disadattamento.

L'uomo scrittore è dunque il più idoneo a riflettere nei suoi lavori le impressioni caotiche che ricava dalla società in trasformazione; il critico, e naturalmente il critico che è Debenedetti, non può a sua volta ignorare i nuovi contenuti della narrativa, e neanche la psiche dell'autore, alterata da questi elementi perturbatori, quindi deve far uso anche di categorie e lessico scientifici, estrapolati dai vari campi del sapere.

Constatando che uno dei dati peculiari della narrativa tradizionale era quello legato alla trama del romanzo, costituita da una serie di vicende tra loro collegate da rapporti di causa-effetto manovrate più o meno nascostamente dalla mano dell'autore, Debenedetti si rende conto che è proprio questo l'aspetto che viene a mancare alla narrativa novecentesca.

Per dare sostegno alla sua teoria, riporta l'esempio di Pasternak: soffermandosi sulla trama del *Dottor Zivago*, osserva che essa non sembra più basarsi su schemi tradizionali,

²⁸ Debenedetti (1976), pp. 304-5; 435.

bensi fondarsi, con un termine rubato alla fisica quantistica, sul principio dell'onda di probabilità. Pasternak non appare più come il regista degli intrecci, dei colpi di scena, dei salti di spazio e tempo; lui stesso non può darci la motivazione degli spostamenti e delle coincidenze che si verificano all'interno del romanzo:

Se potessimo tradurre tutto questo in un linguaggio da dilettanti di fisica moderna, dovremmo dire che Pasternak ci fa assistere all'urto degli atomi che scatena la reazione; ci dà in meravigliose pagine lirico-paesistiche la localizzazione, le coordinate del punto di urto; non può darci la traiettoria degli atomi che vi concorrono, il percorso che essi hanno compiuto per giungere a scontrarsi, perché quella loro traiettoria sfugge al calcolo [...]²⁹.

Siamo così approdati al mondo della fisica, che gli permette di mettere a confronto il romanziere tradizionale con quello novecentesco: mentre il primo operava all'interno di un contesto fisico di stampo meccanicistico, e si assumeva di conseguenza l'intera responsabilità dei fatti che narrava, il secondo sembra invece essere condotto, come nella nuova fisica, dall'onda di probabilità attraverso cui può constatare solamente i moti dei corpuscoli, i personaggi, che si muovono in modo discontinuo e che vengono in contatto tra loro esclusivamente perché c'è la possibilità statistica che ciò possa verificarsi.

Soffermiamoci, infine, ancora su due strumenti di analisi critica: il primo parte dal presupposto che il romanzo moderno vive una nuova e tormentata necessità: deve mettere in luce, 'epifanizzare'. Bene: la nuova narrativa porta avanti proprio questo genere di indagine, vuole svelare cosa c'è oltre l'apparenza, oltre il visibile. Ciò si coglie anche dai tratti fisionomici dei personaggi dall'aspetto esteriore estremamente sgradevole: una vera e propria invasione dei brutti già a partire da Dostoevskij, Proust, Pirandello.

In realtà anche la narrativa naturalistica ne presentava, ma in quel contesto assumevano il significato particolare che l'autore voleva attribuirgli: essere simbolo di un vizio, di una tara; ora, invece, la bruttezza investe tutta la popolazione dei personaggi. Debenedetti porta un esempio: Vera Nostoroff, (il personaggio pirandelliano protagonista di *Si gira* del 1916, poi divenuto nel 1925 *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*). L'attrice russa, assistendo alla

²⁹ Debenedetti (1976), p. 115.

proiezione di un suo film, rimane sconvolta dalla propria immagine, che risulta così alterata da farle avvertire in sé qualcosa di sconosciuto che la sgomenta, un "oltre", quasi una seconda persona insediata in sé stessa.

Questo "oltre" viene definito da Debenedetti l'Altro che vive in noi confinato, di cui l'Io si vergogna, ma è proprio questo Altro che si è destato che vuole imporsi con le proprie esigenze rimaste troppo a lungo compresse. È dunque lui il responsabile del fatto che i nuovi personaggi si comportano come ossessi, che i loro volti sono alterati da smorfie orribili³⁰.

Non troviamo allora un nesso evidente con le opere prodotte dall'Espressionismo? Ma con l'Espressionismo ritorna in campo la psicanalisi³¹, in particolare i *Tipi psicologici* di Jung, secondo cui l'analisi del comportamento umano lascia emergere come l'uomo, vivendo in ambienti diversi, ad esempio quello del lavoro e quello della famiglia, possa giungere a un processo di sdoppiamento della personalità, in una sorta di antitesi tra l'uomo sociale e l'uomo individuo. L'uomo sociale, che Jung chiama *persona* (dalla maschera indossata dagli attori antichi), assume dunque una maschera che condensa in sé il punto d'incontro tra le intenzioni profonde dell'esistenza e le esigenze dell'ambiente.

Tale maschera può lasciar trasparire ora uno ora l'altro di questi aspetti, dunque, dice Debenedetti, per far vedere quest'uomo scisso, bisogna osservarne il volto, che presenta segni di contraffazione, come appunto fanno le maschere.

Siamo ora alla fase conclusiva della critica debenedettiana, che ci conduce a prendere in considerazione un'ultima scienza che potrebbe fornire una risposta ai motivi per i quali l'uomo nuovo vive tutta questa serie di conflitti interiori: la sociologia³². Seguendo Wright Mills³³, il critico osserva che l'uomo abitudinario nel lavoro e in famiglia, reagisce a fatica quando viene inserito in un mondo più vasto, determinato da continui cambiamenti, in cui

³⁰ Debenedetti (1976), 450-3.

³¹ Ivi, 459-82.

³² Ivi, 485-92.

³³ Charles Wright Mills, (Waco, 1916-Nyack 1962) sociologo americano, autore dell'*Immaginazione sociologica* (1952), opera cui si ispira Debenedetti, divulgò le teorie di Max Weber negli Stati Uniti. I suoi studi sulla classe media americana e sulle strutture di potere USA analizzano le contraddizioni di questa società in cui l'uomo ritiene di essere libero, mentre è sempre più uomo-massa, condizionato da numerosi fattori: la burocrazia, l'informazione, l'industrialismo, l'urbanesimo. Da questi fattori scaturirebbe lo stato di alienazione e personalizzazione del lavoro da cui l'uomo si sente afflitto.

si sente oggetto caricato di pesanti responsabilità, mai protagonista, e in preda a uno stato di smarrimento.

Secondo Wright Mills, l'uomo potrebbe ovviare a questo stato confusionale tramite l'"immaginazione sociologica", che potrebbe far dialogare tra loro le trasformazioni sociali più impersonali con le reazioni scaturite all'interno di ogni individuo che così incarnerebbe il punto in cui si incrociano la singola biografia e la storia della società.

L'uomo medio, avverte Debenedetti, in seguito alla rivoluzione industriale del XIX secolo è pienamente coinvolto in questo stato di avanzamento sociale: le sue tensioni nell'ambiente domestico e di lavoro sono il riflesso di un più vasto fenomeno sociale.

Il critico, avvalendosi quindi dello strumento sociologico, può affermare che, se nel romanzo tradizionale ogni disgrazia veniva imputata a una fatalità, a un destino avverso, quando invece la causa era personale, ora col nuovo personaggio-uomo le cose cambiano: si potrebbero, infatti, risolvere molte difficoltà personali se solo le si considerasse parte di un problema sociale più ampio. Ma, l'uomo, pur conoscendo la radice dei suoi mali, continua a nutrire la sensazione che essi lo trascendano, che rimangano oscuri e inaccessibili, oscurità interiore nella sfera della psiche, oscurità esteriore in quella sociale. E in quest'oscurità, per dirla in breve, si connettono le due discipline: psicanalisi e sociologia³⁴.

Lo studio comparato delle diverse discipline, la loro convergenza in un punto specifico, pongono dunque in evidenza come, secondo Debenedetti, il terribile senso del relativo che ha sopraffatto l'uomo del Novecento ha distrutto tutte le sue certezze e i suoi valori. La crisi di identità che ha investito l'uomo non poteva così non riflettersi nella narrativa, in quanto il romanzo è il figlio diretto dello scrittore a sua volta in preda a turbamento.

Verrà mai il giorno in cui l'uomo potrà sentirsi guarito e, di conseguenza, il personaggio-uomo potrà rivedere la luce, riappropriarsi dei suoi connotati, di un volto non più deforme? Il viaggio agli inferi, catarsi del negativo che incombe sull'uomo, necessario per riconquistare l'equilibrio, avverte Debenedetti, probabilmente non si è ancora concluso. Lo scrittore, come già aveva fatto Proust, deve calarsi nel mondo delle ombre per provare tutti

³⁴ Debenedetti (1976), pp. 485-493.

gli aspetti della vita e solo dopo aver compiuto in prima persona il viaggio nelle tenebre, potrà rinascere a nuova vita.

Alla luce di quanto finora analizzato, credo si possa ampiamente confermare che la gran parte del lavoro critico di Debenedetti si sia svolta e arricchita tramite una continua integrazione dei contenuti letterari e scientifici. Questi ultimi scelti, quasi evocati, di volta in volta tra quelli più idonei a supportare e approfondire lo studio dello specifico autore sotto indagine. Ma allora:

Intendeva forse Debenedetti risolvere il dualismo di scienza e letteratura con la formula audacissima: letteratura è scienza? Sarebbe un po' spericolato sostenerlo, ma, se egli vuole far coincidere Verità e Bellezza [...] non deve essergli mancata l'ambizione di provarsi a dare alla letteratura un fondamento di verità più solido di quello che gli veniva dall'intuizione e dal gusto³⁵.

Si potrebbe infine notare che il lavoro del critico, nato come narratore, probabilmente comporti una forma nascosta di nostalgia per la differente libertà e creatività di cui avrebbe potuto godere da semplice scrittore. Tale nostalgia si manifesta in Debenedetti nell'attenzione estrema verso gli autori e le opere oggetto del suo interesse. Li analizza attraverso un colloquio immaginario, cerca di scoprirne l'anima recondita:

Se è vero che chi è nato per creare personaggi li porta tutti dentro di sé allo stato segreto di umane potenze che attendono il tocco della forza creatrice, al critico succede qualcosa di non molto diverso. Quelle potenze esistono anche in lui ma amorfe, indeterminate e si aprono alla luce del sole solo se, colpite da un impulso esterno, trovano delle figure con cui identificarsi: i personaggi del critico sono i poeti, i narratori di cui si accolla la responsabilità e, toccato da magiche parole, 'trasferisce' in sé la loro storia, i loro patimenti, le loro letizie, che gli permettono di penetrare il mistero della loro poesia³⁶.

Ecco chiudersi il cerchio: gli servono quanti più strumenti possibili, letterari e scientifici, che collaborino insieme per svelare l'oggetto del suo interesse attraverso una narrazione serratissima. Tra il critico e lo scrittore s'instaura un corpo a corpo senza esclusione di colpi

³⁵ Pedullà (2015), pp. 168-9.

³⁶ Lavagetto (1967), p. 117.

come recita un passo famoso dello stesso Debenedetti cui si lasciano le avvincenti note conclusive:

Il critico è sempre l'uomo che si misura contro qualche cosa di più divino di lui: il poeta: vorrebbe, in un certo senso, sopraffarlo nelle tenebre. Finché vien giorno, finché si fa luce e l'uomo che ha lottato vede finalmente e adora l'angelo. Ma c'è stato un momento in cui all'angelo, al poeta, egli ha contestato il diritto di esistere. Nel sostrato profondo della critica si può riconoscere sempre una combattuta coesistenza di odio e di amore: una di quelle che la psicologia moderna chiamerebbe 'ambivalenze', tanto più quando la critica operi sui contemporanei, dei quali l'esistenza non è ancora del tutto assodata, intorno ai quali i dubbi non sono ancora vinti dal plebiscito di molte generazioni di lettori³⁷.

Marina Candiani

Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze, Lettere e Arti
ateneobs@ateneo.brescia.it
marina_candiani@hotmail.com

³⁷ *Verticale del '37*, Debenedetti (1936a), pp. 117-121, in particolare p. 121. Nella conferenza, *A proposito di «Intermezzo»*, tenuta alla Libreria del Saggiatore a Milano nell'aprile 1963, poi in Debenedetti (1967a), pp. 5-18 (18) si trova una versione leggermente diversa del passo che per completezza si riproduce qui di seguito: «Anche il critico, almeno questo critico [...] ha un suo modello e se l'è imprestato da una grande favola, da un grande mito [...]. Insomma io credo che il lavoro del critico somigli, in piccolo e in maniera tutta laica e profana, alla lotta notturna di Giacobbe. Per tutto il durare delle tenebre, Giacobbe combatte con un avversario con un proprio simile. Ma, al tornare della luce, Giacobbe si accorge che l'altro era un Angelo. Nel nostro caso il critico scorge, riconosce, intero integro, e ancora più splendente il poeta. Quella poesia che egli aveva ferita con i suoi colpi, straziata con le proprie analisi, si ricompone nella sua più vera ed efficace figura. E come l'Angelo di Giacobbe, il poeta in quel momento tramuta le angosce della notte in benedizione, benedizione per tutti, della quale il critico nella sua qualsiasi misura, diventa un poco il tramite, l'amministratore». Si ricorda inoltre che l'immagine ricorre suggestivamente nel titolo della monografia di Angela Borghesi (1989).

Riferimenti bibliografici

Bergson (1970)

Henry Bergson, *L'Évolution créatrice*, in *Œuvres, Édition du Centenaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 502.

Borghesi (1989)

Angela Borghesi, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia, Marsilio, 1989.

Candiani (1983)

Marina Candiani, rec. a G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani* (Milano, Mondadori, 1982), in «Lingua e letteratura», 1, Milano, I.U.L.M., 1983, pp. 200-204.

Candiani (1985)

Marina Candiani, *Le spie luminose di Giacomo Debenedetti. Il passaggio dalla narrativa alla critica*, in «Lingua e letteratura», 5, Milano, I.U.L.M., 1985, pp. 132-150.

Candiani (2000),

Marina Candiani, *Bigongiari e Debenedetti: due esperienze per la definizione dello scrittore del '900*, in «Bloc Notes», 42, 2000, pp. 59-75.

Cecchi (1988)

Ottavio Cecchi, *Incontri con Debenedetti*, Marsilio, Padova, 1971; poi in, Bologna, Transeruropa, 1988, da cui si cita, p. 10.

Debenedetti (1923)

Giacomo Debenedetti, *Amedeo*, «Il Convegno», IV-11-12, novembre-dicembre, 1923, pp. 557-71; poi in: Debenedetti (1926); «Gazzetta del Nord», II, 26, 8 febbraio 1947, pp. 1-2; Debenedetti (1967); Debenedetti (1984); Debenedetti (1999).

Debenedetti (1923a)

Giacomo Debenedetti, *La poesia di Saba*, «Primo tempo», 1923, pp. 9-10, [s.d.], pp. 272-300; poi in: Debenedetti (1929); «Primo tempo» 1922-1923 ristampa della rivista a cura di F. Contorbia, Celuc, Milano, 1972; poi in: Debenedetti (1982/a); Debenedetti (1995); Debenedetti (1999).

Debenedetti (1924)

Giacomo Debenedetti, *Suor Virginia*, «Il Convegno», V, 10-11-12 ottobre-novembre-dicembre 1924, pp. 521-551; poi in: Debenedetti (1926); Debenedetti (1984).

Debenedetti (1925)

Giacomo Debenedetti, *Proust*, «Il Baretto», 6-7 aprile 1925, pp. 25-6; coincide poi con *Proust 1925* in: Debenedetti (1929); Debenedetti (1977); Debenedetti (1982); Debenedetti (1982/a); Debenedetti (1999).

Debenedetti (1926)

Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, Torino, Edizioni del «Baretto», 1926.

Debenedetti (1926a)

Giacomo Debenedetti, *Cinema Liberty*, «Il Convegno», VII, 1, 25 gennaio 1926, pp. 56-63, poi in: Debenedetti (1926); Debenedetti (1984).

Debenedetti (1926b)

Giacomo Debenedetti, *Riviera amici*, «Il Quindicinale», I, 8, 30 aprile 1926, pp. 2-5; poi in: Debenedetti (1926); Debenedetti (1984).

Debenedetti (1927)

Giacomo Debenedetti, *Cinematografo*, «Solaria» (II, 3 marzo 1927, pp. 18-23), poi in: Debenedetti (1983), da cui in particolare si citano pp. 5-7 *passim*; Debenedetti (2018).

Debenedetti (1928)

Giacomo Debenedetti, *Proust e la musica*, «La Rassegna Musicale», I, 1 gennaio 1928, pp. 47-59; poi in: Debenedetti (1929), in particolare da *Saggi critici. Prima serie*, 1969, da cui si cita p. 206; Debenedetti (1982); Debenedetti (1999).

Debenedetti (1928a)

Giacomo Debenedetti, *Commemorazione di Proust*, «Il Convegno», IX, 4-5, 25 aprile-25 maggio 1928, pp. 189-214; poi in Debenedetti (1929); Debenedetti (1977); Debenedetti (1982); Debenedetti (1999), da cui in particolare si citano le pp. 307-8.

Debenedetti (1929)

Giacomo Debenedetti, *Saggi critici (Serie prima)*, Firenze, Edizioni di «Solaria», 1929; volume ripubblicato col titolo *Saggi critici. Prima serie*, Milano, Mondadori, 1952, poi *Saggi critici. Prima serie* a cura di C. Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1969 e Marsilio, Venezia, 1989.

Debenedetti (1936)

Giacomo Debenedetti, *Il cinema e gli intellettuali*, «Intercine», 8 agosto 1936, pp. 58-60; poi in: Debenedetti (1983); Debenedetti (1999); Debenedetti (2018).

Debenedetti (1936/a)

Giacomo Debenedetti, *Cronache letterarie* «Meridiano di Roma», I, 3, 27 dicembre 1936, p. 3, recensione ai *Contemporanei* di Giuseppe Ravegnani, compresa poi nella *Verticale del '37* in Debenedetti (1955) e nei *Saggi critici. Seconda serie* 1971 da cui si cita, p. 121.

Debenedetti (1937)

Giacomo Debenedetti, *Fuori l'autore* in «Prospettive», I, 2, 1937, pp. 35-7; poi in: Debenedetti (1983); Debenedetti (2018).

Debenedetti (1937a)

Giacomo Debenedetti, *La musica e il cinematografo*, «Cinema», II, 22-25 maggio 1937, pp. 405-6; poi in Debenedetti (1983).

Debenedetti (1937b)

Giacomo Debenedetti, *Il doppiaggio in Italia*, «Cinema», II, 29, 10 settembre 1937, pp. 154-6 (a firma Gustavo Briareo); poi in: Debenedetti (1983); Debenedetti (2018).

Debenedetti (1937c)

Giacomo Debenedetti, *Primo punto: la sceneggiatura*, «Cinema» II, 32, 26 novembre 1937; poi in: Debenedetti (1983); Debenedetti (2018).

Debenedetti (1952)

Giacomo Debenedetti, *Confronto col Diavolo*, «Il Pensiero critico», II, 6 novembre 1952, pp. 13-29, con il titolo *Marcel Proust a patti con il Diavolo*; poi in: Debenedetti (1959); Debenedetti (1977); Debenedetti (1982); Debenedetti (1999). Funge inoltre da testo introduttivo a Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, nuova ed. italiana a cura di P. Serini, Einaudi, Torino, 1961, vol. I, pp. VII-XXIX.

Debenedetti (1952a)

Giacomo Debenedetti, *Radiorecita su «Jean Santeuil»* (trasmessa dal terzo Programma Rai, 1 ottobre 1952), Roma, Macchia, 1952; poi in: Debenedetti (1959); Debenedetti (1982); Debenedetti (1999).

Debenedetti (1955)

Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Nuova serie*, Milano, Mondadori, 1955, poi col titolo *Saggi critici. Seconda serie*, a cura di C. Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1971; Marsilio, Venezia, 1990.

Debenedetti (1959)

Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

Debenedetti (1965)

Giacomo Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, «Cinema nuovo», XIV, 177, settembre-ottobre 1965, pp. 326-34; poi ampliato in «Paragone», XVI, 190, dicembre 1965, pp. 3-36; in AA.VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar, 1966; poi in: Debenedetti (1970); Debenedetti (1977); Debenedetti (1982/a); Debenedetti (1995); Debenedetti (1999).

Debenedetti (1967)

Giacomo Debenedetti, *Amedeo con una Nota dell'autore*, Milano, Scheiwiller, 1967, p. 23.

Debenedetti (1967a)

Giacomo Debenedetti, *A Proposito di «Intermezzo»*, in «L'Approdo letterario», XIII, 39, luglio-settembre 1967, pp. 5-18 da cui si cita p.18; poi in: Debenedetti (1982); cfr. anche A. Cortellessa, introduzione a Harold Bloome, *Il canone occidentale*, Milano, RCS Libri spa, 2008, p. XXVI.

Debenedetti (1970)

Giacomo Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

Debenedetti (1971)

Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie (Nuova serie)*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1955 e 1971.

Debenedetti (1976)

Giacomo Debenedetti, *Il Romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971; II ed. in *Saggi Blu*, 1976, edizione di riferimento nel presente lavoro da cui inoltre si cita, p. 417; 1980, 1987.

Debenedetti (1977)

Giacomo Debenedetti, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo* a cura di F. Brioschi, Milano, il Saggiatore, 1977.

Debenedetti (1982)

Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Mondadori, 1982.

Debenedetti (1982a)

Giacomo Debenedetti, *Saggi 1922-1962*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982.

Debenedetti (1983)

Giacomo Debenedetti, *Al Cinema*, a cura di L. Micciché, Padova, Marsilio, 1983.

Debenedetti (1984)

Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984; contiene inoltre *Amedeo II*.

Debenedetti (1991)

Il Novecento di Debenedetti, Convegno di studi in occasione del ventesimo anniversario della morte di Debenedetti, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza". Promosso dal Dipartimento di Italianistica diretto da Alberto Asor Rosa, i numerosi interventi risultano in *Atti del Convegno Roma 1-2-3 1988*, pubblicati dalla Fondazione Mondadori a cura di Rosita Tordi (Milano 1991).

<<http://www.giacomodebenedetti.it/wp/alle-frontiere-della-letteratura/il-novecento-di-debenedetti/>> (ultima consultazione: 20/09/2022).

Debenedetti (1995)

Giacomo Debenedetti, *Italiani del Novecento*, con prefazione di E. Siciliano, Firenze, Giunti, 1995.

Debenedetti (1999)

Giacomo Debenedetti, *Giacomo Debenedetti. Saggi*. Progetto editoriale e saggio introduttivo di A. Berardinelli. Bibliografia a cura di A. Borghesi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1999.

Debenedetti (2018)

Giacomo Debenedetti, *Giacomo Debenedetti. Cinema: il destino di raccontare*, a cura di O. Caldiron, Milano, La nave di Teseo, 2018.

Lavagetto (1967)

Mario Lavagetto, *Il critico sulle tracce di Orfeo* in «Paragone», Nuova Serie, 28, Letteratura, Anno XVIII, n. 208/28, giugno 1967, p. 117.

Mattesini (1969)

Francesco Mattesini, *La critica letteraria di Giacomo Debenedetti*, Milano, Vita e Pensiero, 1969.

Pane (2017)

Antonio Pane, *Debenedetti e l'«Unità»: la Verticale 1946-47*, in «Prassi ecdotiche della Modernità Letteraria» 2, 15/05/2017, Riviste Unimi DOI: <<http://doi.org/10.13130/2499-6637/8423>> (ultima consultazione: 18/09/2022).

Pedullà (2015)

Walter Pedullà, *Giacomo Debenedetti, interprete dell'invisibile*, Venezia, Marsilio, 2015.

Piscopo (2015)

Ugo Piscopo, *Un intellettuale plurale, un plurale che è un intellettuale: Giacomo Debenedetti. Un'illuminante densa sosta (ulteriore) di Pedullà su Giacomino*, Anno X, luglio http://www.retidededalus.it/Archivi/2015/luglio/LETTURE/5_pedulla.htm (ultima consultazione: 08/09/2022).

Spadaro (2008)

Antonio Spadaro, *Abitare "nella" possibilità*, Milano, Editoriale Jaka Book, I Libri della «Civiltà Cattolica», 2008, cfr. cap. VIII, «Letteratura come profezia» dedicato a G. Debenedetti.

Giacomo Debenedetti (1901-1967) had always been interested in science since the time of his youth studies conducted at the Turin Polytechnic University. Later on he interrupted his studies despite his brilliant results, he made his debut as a writer of short stories in 1923 and he immediately demonstrated his openness to other fields, for example the philosophical one. As a critic-writer, he was constantly looking for a cultural activity that would act as a guide to others in the exploration of an objective reality about a truth common to all, thus considering literature, and science as 'sisters'. His model of criticism is always current precisely because art and science, committed to investigating the invisible, continuously interact with each other as communicating vessels. Using another image, as in Chinese drawers, literature and cinema, music, psychoanalysis, relativistic and quantum physics, philosophy, sociology could be seen to dialogue with each other.

Parole chiave: *Giacomo Debenedetti, Novecento, critica, letteratura, cinema*

FABIANA CECAMORE, *L'armonia perduta: ritratto del saggista giovane*

L'armonia perduta (Mondadori, 1986), primo importante capitolo della vasta produzione saggistica di Raffaele La Capria, è l'opera con cui lo scrittore esplora il mondo storico-mitografico al fondo della propria ispirazione letteraria. Comparsa al seguito di numerose sperimentazioni condotte in ambito narrativo,¹ *L'armonia perduta* chiarifica le questioni maggiormente segnanti l'immaginario fin qui evocato dallo scrittore, proseguendo, in buona parte, le problematizzazioni messe in campo dalle opere precedenti. Essa rappresenta un testo fondamentale per la ricomprensione della fase letteraria di La Capria come un *unicum* organico, come un sistema sorretto da una complessa struttura di rimandi e da un alto grado di coerenza stilistica. E si configura infatti come un importante compendio dei tratti più caratteristici della scrittura di La Capria; come il momento della configurazione delle tensioni che essa ha fin qui solo annunciato come cifra proprie della sua letterarietà. E si delinea, in queste stesse vesti, anche come anticipazione di quelli che saranno i nodi fondamentali della futura produzione saggistica dello scrittore. L'aspetto intertestuale, la stretta relazione che *L'armonia perduta* intrattiene con i suoi precedenti, soprattutto *Ferito a morte* (Feltrinelli, 1961), costituisce perciò un elemento di grande rilievo per la considerazione dell'approdo al genere saggistico non come una cesura con le esperienze precedenti, quanto, piuttosto, come segno di una naturale evoluzione. L'opera permette perciò di riconsiderare la precedente esperienza letteraria come il cantiere per quella che sarà la forma definitiva della sua scrittura, presentando un "modo di fare" letterario giunto ad una certa maturazione. Ed esemplificando, soprattutto, l'incidenza della vocazione letteraria sulla prosa non narrativa di La Capria.

¹ Da *Ferito a morte* al romanzo *Amore e Psiche* (1973); dal *Colapesce* (1974) ai racconti di *Fiori giapponesi* (1979).

Testimonianza di tale relazione di continuità è l'intenzione «poetica»² alla base dell'indagine condotta in *L'armonia perduta* di cui parla La Capria, accennando all'ispirazione "lirica" che informa l'intera trattazione. "Poetico" è infatti il tono che sostanzia lo sguardo dell'opera, e che traspare dalla tipologia di tematiche affrontate, le quali, come vale per i romanzi precedenti, risultano tutte ispirate dall'autobiografia personale dell'autore. "Poetico" è l'aggettivo che descrive al meglio la prospettiva dell'interpretazione, così come le modalità in cui il discorso tende a rilevare, al fondo dei fatti analizzati, la loro sostanza memoriale, fantasiosa e immaginativa; la stessa di cui "si fanno" i romanzi e la poesia. E tale inclinazione, evidentemente motivata dalla necessità di mettere nero su bianco il punto di vista soggettivo dello scrittore, viene del resto coronata da un ulteriore elemento di "poeticità", il quale ha meno a che fare con l'intimità personale dell'autore che non con un bisogno di aprirsi al confronto con la sfera collettiva, universale. Esso corrisponde con la tendenza dello scrittore ad utilizzare il proprio armamentario di riferimenti letterari come termine di paragone, e a fare, cioè, della letteratura, delle indicazioni fornite dalla poesia e dalla narrativa come armi critiche, la struttura fondamentale della sua metodologia analitica. Una tendenza che, manifestando il bisogno dell'autore di comprendere quale sia la sostanza profonda, emotiva e personale degli argomenti esplorati, rivela anche e soprattutto il desiderio di coglierne il portato storico-culturale.

Simile disposizione trapela chiaramente anche dalla configurazione del discorso, che tende spesso ad ampliarsi e ad approfondirsi mediante *exempla* o paragoni letterari. Essi rappresentano il modo in cui l'immaginario letterario evocato da La Capria, talvolta a partire dalla propria produzione, talvolta a partire dalla letteratura internazionale, funzioni come strumento principe di una «scienza nuova». Ed esprimono una fiducia nei confronti di tale scienza nuova come forma di un sapere giudicato superiore a quello scientifico, secondo l'idea per cui «la scienza può fare solo scoperte parziali, mentre la poesia può abbracciare l'intero universo».³ Un sapere sostanziato soprattutto da quelle che, nascoste

² La Capria (1986), p. 139.

³ La Capria (2016), p. 69.

dietro la realtà dei fatti, si delineano come le ragioni “letterarie” della vita: le stesse cui La Capria tributa il proprio interesse nelle sue opere narrative, dov’è il fondo complesso delle pulsioni e degli istinti, più ancora che i fatti, gli eventi e la trama, ad occupare il centro della scena.

La propensione per l’esplorazione autobiografica, e per la trattazione delle sue tematiche come problemi di ampia portata, nel costituire un tratto precipuo della saggistica “letteraria”,⁴ sancisce anche un importante *trait d’union* con la narrativa precedente. Tale cifra si manifesta in *L’armonia perduta* a partire dal tema della riflessione, consistente nel contrastato rapporto fra lo scrittore e la propria città natale: quella stessa Napoli che, in *Ferito a morte*, fa da sfondo alla narrazione. Se in quella prima opera Napoli rappresentava il contesto di una vicenda esistenziale segnata da un intricato groviglio di sentimenti, da un profondo senso di inadeguatezza, di cui la stessa città diventa un simbolo, *L’armonia perduta* spiega ora approfonditamente la natura di tale relazione problematica. Il saggio sembra anzi direttamente animato dall’esigenza di riaprire i discorsi iniziati da *Ferito a morte* e di analizzarli, come per esaurirli definitivamente. Affidando quanto narrato dal romanzo ad una nuova dimensione d’esistenza, al nitore della saggistica, come per «ricostituire» e «reinventare i dati elementari del racconto e della sua durata»,⁵ *L’armonia perduta* si qualifica in tal senso come una specie di riscrittura o, più ancora, come il più importante testo critico su *Ferito a morte*. Essa fornisce le direttive principali per comprendere a pieno i motivi autobiografici del romanzo, fra cui spicca quello del trasferimento a Roma, e per afferrare il senso profondo del tono malinconico della narrazione, mettendo in luce il nucleo di questioni contraddittorie, anche dolorose, che ne è la radice.

Soprattutto, svelando le ragioni dell’ambivalenza emotiva nei confronti di Napoli, il saggio espone le intolleranze e le idiosincrasie che ne sono alla base, riconducendole al modo in cui alcune circostanze storiche, reali, condizionano anche nel presente, secondo La

⁴ «La saggistica dà respiro alle nostre discussioni pubbliche, ai nostri dubbi e perfino alle nostre conversazioni private. [...] Soprattutto la letteratura moderna, in conflitto con la società e con le più tradizionali aspettative del pubblico, ma anche in polemica con se stessa, ha fatto insistentemente ricorso a forme saggistiche di autoriflessione e di autogiustificazione provocatoria o difensiva». In Berardinelli (2002), p. 10.

⁵ Berardinelli (2002), p. 29.

Capria, alcune tendenze comportamentali della popolazione napoletana. Se in *Ferito a morte* tali aspetti apparivano direttamente “all’opera”, *L’armonia perduta* spiega accuratamente le opinioni dello scrittore a riguardo. Nel fare questo, l’opera introduce un importante strumento d’analisi, il quale, pur non venendo qui presentato nella sua teorizzazione definitiva,⁶ si fa già individuabile come tratto precipuo della letterarietà lacapriana. Si tratta del cosiddetto «senso comune»:⁷ un concetto che indica la funzione che l’autore considera il fondamento del proprio “modo di vedere”, e che si mostra in azione sin dalle prime battute della sua esperienza letteraria.

Per definire, in opere successive, la sua idea di senso comune, La Capria si richiamerà al «pragmatico *common sense* inglese»,⁸ parlando di un «comune sentire»⁹ che, «contrario»¹⁰ dell’«idealismo congenito con cui la nostra borghesia traveste i suoi reali interessi e particolari appetiti»,¹¹ si richiama al valore della «ragionevolezza».¹² E che si oppone a tutte le tendenze all’intellettualismo forzato e all’«astrazione»¹³ che vede imperversare nell’età contemporanea. Lungi dal coincidere con una generica idea di ingenuità, il senso comune è dunque soprattutto lo stampo di una specifica modalità critica, votata alla demistificazione, che cerca sempre di focalizzare il punto di «equilibrio fra razionalità e ragionevolezza, fra ciò che chiunque può capire e vedere e ciò che sfida l’inerzia del luogo comune, dell’opinione corrente».¹⁴ Ed è il predominio di tale senso comune che stabilisce, nel saggio lacapriano, il tono e la cifra fondamentale del discorso.

Modello ideale del senso comune è George Orwell, scrittore di cui La Capria apprezza soprattutto l’indipendenza dalle posizioni di partito, l’ostinazione nella negazione dell’oggettività, e la strenua tensione verso lo scopo di «dire pane al pane e vino al vino».¹⁵

⁶ Trovando uno spazio interamente dedicato nel *pamphlet* del 1996, *La mosca nella bottiglia* (Rizzoli).

⁷ La Capria (1990), p. 105.

⁸ La Capria (2001), p. 164.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 167.

¹³ La Capria (2009), pp. 23-24.

¹⁴ Berardinelli (2002), p. 23.

¹⁵ La Capria (1997), p. 249.

Orwell ispira in *La Capria* la volontà di servire ad un'autentica militanza contro l'«idealismo tartufesco di tanti nostri predicatori di virtù»,¹⁶ di cui Napoli e il suo universo culturale attirano tanto spesso le semplificazioni.¹⁷ Una militanza che si gioca tutta sul valore della «saggezza», intesa come la capacità di cogliere «tante realtà percepite direttamente dai sensi e che ai sensi parlano direttamente»,¹⁸ a scapito di ogni «visione in apparenza più alta e più complessa che deriva sempre da astrazioni concettuali».¹⁹ E che si avvale soprattutto dell'«elasticità» dell'intellettuale, della sua capacità di non conformarsi ai canoni di pensiero, ma di processare sempre personalmente la propria visione critica della realtà. Il senso comune è perciò la sostanza stessa del ruolo dell'intellettuale: ciò che gli permette di distillare dalle proprie «reazioni insofferenti e irritate»²⁰ alle «incongruenze»,²¹ e «alla noia, oltre che all'ira»,²² uno spirito critico da porre al servizio della comunità. È una forma di arbitrarietà scaturita dall'onestà della propria visione personale al vaglio costante alla letteratura; è il frutto del potere conoscitivo di tale confronto. Ed è, perciò, la garanzia della funzione civile dello strumento letterario, il modello del rapporto che esso deve intrattenere con il pubblico.²³

Il senso comune di cui parla *La Capria* si rivela perciò in opera già in *L'armonia perduta*, dove esso collabora in maniera dirimente all'individuazione delle questioni maggiormente problematiche del tema affrontato, e alla loro riconduzione a specifiche circostanze storiche. E dove detta, allo stesso tempo, le forme della scrittura, manifestandosi come cifra primaria del linguaggio, nei suoi toni da «libera conversazione».²⁴ Un linguaggio che presenta, cioè,

¹⁶ *La Capria* (2001), p. 164.

¹⁷ *La Capria* evidenzia questo fenomeno soprattutto dal punto di vista letterario, laddove «uno scrittore per il semplice fatto di essere nato a Napoli viene definito “scrittore napoletano”, e l'aggettivo napoletano gli viene imposto come un marchio di fabbrica». Conseguenza di tale atteggiamento è la creazione di una categoria come quella letteratura «made in Naples», identificata soprattutto nel romanzo neorealista coevo di *Ferito a morte*, cui l'autore rivolge spesso le proprie critiche. Si veda *La Capria* (2014), p. 34.

¹⁸ *La Capria* (2009), p. 23-24.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *La Capria* (2013), p. 9.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Di cui lo stesso autore fornisce un possibile prototipo in *Candido*, e nelle «deficienze della sua educazione» di bambino nato negli anni del fascismo, il quale «appartiene alla generazione senza maestri». In *La Capria* (1974), p. 7.

²⁴ Berardinelli (2002), p. 25.

una naturale avversione per i «giochi troppo evidenti di abilità, le complicazioni esibite di struttura e i manierismi del linguaggio, le difficoltà da triplo salto mortale di certi avanguardismi»,²⁵ e che si mostra anzi totalmente proteso verso il proprio lettore. Simile orientamento si manifesta del resto sin da *Ferito a morte*, dove anche l'attenzione all'innovazione strutturale del romanzo, che procede in maniera frammentaria, viene puntualmente riequilibrata da un linguaggio piano e regolare, il quale caratterizza l'opera come cifra di uno «sperimentalismo meditato».²⁶ In *L'armonia perduta*, tale carattere giunge ad un'espressione ancora più piena, come testimonia il tono apertamente dialogico del discorso, insieme al linguaggio chiaro, semplice e schietto che caratterizza il testo. Un linguaggio che dunque restituisce in prima persona, oltre che la fiducia di La Capria nel potere conoscitivo della letteratura, anche e soprattutto la sua visione del lettore, più che come destinatario, come ragione stessa del discorso.

Anche per tale tendenza della scrittura La Capria elaborerà in seguito una definizione, utilizzando la dizione «stile dell'anatra»²⁷ per riferirsi all'immagine dell'anatra che nuota agevolmente in superficie, senza apparentemente compiere sforzi. Con tale riferimento, La Capria spiega il proprio criterio di «buona prosa», riferendosi ad un'idea di «linguaggio chiaro»,²⁸ che sia capace di mettere ordine al mondo concettuale, anche ai temi più complessi, che vengono chiamati in causa; che sia capace di appianare le possibili complicazioni, al fine di rendere accessibile ad ogni tipo di lettore gli assunti e le ipotesi entro cui si muove lo scrittore. Tale criterio esprime dunque l'aspirazione al «giusto equilibrio tra senso comune e senso estetico»,²⁹ improntandovi un'idea di perfezione formale da perseguire anche a costo di esercitare uno sforzo. Ed indica, perciò, la disposizione della parola all'esercizio di cesellatura, alla realizzazione di un vero e proprio «artificio della naturalezza»,³⁰ la cui immagine esemplificativa è quella del «tuffo ben

²⁵ La Capria (2009), p. 105.

²⁶ Golino, in Fofi (1996), pp. 29-30.

²⁷ La Capria (2014), p. 50.

²⁸ La Capria (1997), p. 250.

²⁹ La Capria (1990), p. 105.

³⁰ Manica, in La Capria (2014), p. 8.

riuscito»,³¹ la cui eleganza e leggerezza nascondono l'incessante «dannarsi l'anima» sopra «una pagina, una frase, un rigo, una parola»³² che c'è dietro. Tale caratteristica, tale andamento simulatamente «casuale e armonico»³³ della scrittura, produce dunque la fluidità tipica dello stile dello scrittore, sempre tesa all'intento di «dire, se piove, che piove».³⁴ E ne costituisce altresì l'elemento attivamente critico, manifestandone la pervicace contrapposizione alla «deriva moderna del pensiero»,³⁵ alle «manipolazioni del linguaggio e degli slogan, di cui oggi si fa largo uso»,³⁶ nonché la tensione verso il cuore delle questioni.

Questo insieme di caratteristiche descrive dunque lo sfondo su cui si muove la scrittura saggistica di La Capria, nei suoi tratti «di acume e di eleganza»,³⁷ di semplicità e di decisa distanza dai luoghi comuni. *L'armonia perduta*, riassumendole, ne rende operative tutte le forme e le funzioni, per metterle alla prova in un esercizio di analisi del reale filtrato dalla soggettività. Un esercizio che è al contempo un «contrastivo» *gnothi sautòn*,³⁸ il cui *focus* è il «poetico litigio»³⁹ che lo separa e al contempo lo unisce al proprio mondo di provenienza.⁴⁰ Tentando di comprendere l'origine di tale problema, La Capria individua soprattutto un interrogativo di partenza: «perché i napoletani sono come sono, e soprattutto perché “fanno i napoletani”, recitano cioè la parte dei napoletani».⁴¹ L'obiettivo di fornire una risposta transita perciò per una volontà di filtrare dalla questione ogni forma di astrazione

³¹ Metafora della perfezione letteraria secondo La Capria: «non parlo naturalmente della perfezione dei parnassiani e dei simbolisti francesi, né della “bella pagina” e dello “stile” del letterato italiano sempre riaffiorante, ma [...] della perfezione della buona costruzione e della buona esecuzione, quella che sa rispettare e infrangere le regole col dovuto rigore, adeguando la tecnica alla fantasia. Una perfezione di questo tipo mi parve di scorgere in *L'urlo e il furore* di Faulkner. Quando lo lessi la prima volta mi parve di vedere un tuffo ad alto coefficiente di difficoltà eseguito con una tecnica tanto raffinata da scomparire nella bellezza del risultato». In La Capria (1990), p. 105.

³² La Capria (1997), p. 231.

³³ La Capria (2000), p. 74.

³⁴ La Capria (2014), p. 21.

³⁵ La Capria (2009), pp. 24-25.

³⁶ La Capria (2009), pp. 21-22.

³⁷ Berardinelli (2002), p. 18.

³⁸ La Capria (2018a), p. 81.

³⁹ La Capria (1986), p. 31.

⁴⁰ «Non so fino a che punto questa mia analisi sia arbitraria, ma io non sto facendo critica letteraria, sto raccontando le mie impressioni di scrittore, in altri termini sto facendo autobiografia». In La Capria (2012), p. 25.

⁴¹ La Capria (2018b), p. 38.

concettuale, tutte le «incrostazioni ideologiche»,⁴² ricercando invece la sostanza di quel reale “poetico”, «in tutta la sua evidenza originaria»,⁴³ che le sta dietro. Un obiettivo che dunque scaturisce da una perdurante, instancabile, illuministica fiducia nella conoscenza veicolata dalla letteratura,⁴⁴ e che si concretizza in una globale rivendicazione della funzione del testo come luogo deputato alla reale comprensione delle cose, dove «il racconto è proprio questo capire, è un capire diverso».⁴⁵ Che si concretizza, cioè, nel modo in cui il testo prende nettamente posizione contro le verità precostituite, quelle che danneggiano, oltre alla realtà della questione, anche le funzioni proprie della letteratura. Una posizione che si delinea in *L'armonia perduta* come una presa di distanza dall'intero sistema culturale, il quale, considerato scarsamente accorto delle proprie funzioni e dei propri scopi, riflette un modo di essere che La Capria ritiene la ragione di gran parte dei problemi socioculturali dell'attualità.

Letteratura come critica sociale

Per comprendere in che modo tutto questo incida su *L'armonia perduta*, occorre innanzitutto inquadrare tale prova letteraria come l'opera del «doloroso capire»:⁴⁶ come un esercizio di autocoscienza sul «poetico litigio» dell'autore con Napoli, teso a individuarne le radici nella realtà. Tale litigio, suscitato dalle stesse «sensazioni contraddittorie»⁴⁷ trattate già in *Ferito a morte* e segnanti tutte le apparizioni della città nei discorsi di La Capria, è ora

⁴² «Così autobiografando, analizzo e indago, e uso l'autobiografia come una forma e un mezzo di conoscenza». In La Capria (2006), p. 104.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ «Conosco facendo, diceva Vico. E io ho fatto così: conosco facendo». In La Capria (2018a), p. 63.

⁴⁵ La Capria (2006), p. 75.

⁴⁶ «P.S.: Scrivi del tuo doloroso capire tutte le cose», scrive Goffredo Parise in una lettera a Raffaele La Capria, la cui interpretazione è: «Voleva dire: continua a scrivere del tuo doloroso sentire ogni cosa. Ogni comprensione porta dolore». In La Capria (2018a), p. 26.

⁴⁷ «Per farti capire le sensazioni contraddittorie che mi suscita Napoli ti devo raccontare di qualche tempo fa. Mi trovavo a Napoli [...]. Gravava sulla città un'aria ferma e pesante e pareva che avvolgesse tutte le cose in un'immobilità mortale. Anche i pensieri e l'animo ne erano oppressi [...]. Mi domandavo se questa immobilità non fosse un carattere proprio della mia città, sempre chiusa in sé stessa nonostante la vivacità della gente, e se tutto quanto si diceva della sua rinascita e riconquistata dignità non fosse pura illusione». Ivi, p. 41.

il tema di «una mitografia poetica»⁴⁸ che lo riconduce ad un problema storico. Esso si rivela il risultato ultimo di un'insufficienza vivacemente percepita dallo spirito critico dell'autore, la cui voce rivela, dietro la pacatezza di toni della scrittura, una mordace denuncia contro la cultura incancrenita che l'ha generata.

Il discorso si articola in una serie di immagini e metafore, le quali, controfigure delle «idee in movimento»⁴⁹ nel testo, esprimono soprattutto, secondo Alfonso Berardinelli, ovvero la disposizione, tipica del saggista, come «visionario del pensiero e un dialettico della metafora».⁵⁰ Ed esprimono, insieme, quel fondo poetico dell'indagine, manifestando il lirismo latente del resoconto storico di La Capria. Esse si presentano sotto la specie dell'immagine dell'Armonia Perduta, del mito della Bella Giornata, o ancora della personificazione della Grande Plebe, stagliandosi sullo sfondo di un'unica grande figura: quella di una Napoli «sconfitta»; segnata da uno stato «psico-storico»⁵¹ di sottomissione e passività, il quale, già delineato in *Ferito a morte*, occupa ora il centro dell'analisi. Tale stato costituisce per La Capria la causa principale dei suoi risentimenti nei confronti di Napoli, la radice stessa del conflitto personale trattato in *L'armonia perduta*.

Appoggiandosi alle ricostruzioni storiografiche maggiormente accreditate,⁵² La Capria tenta di tracciare i nessi nascosti, "psicologici", fra i fatti chiamati in causa, sempre orientato verso il *quantum* lirico celato nel reale. Attraverso le figure, le metafore e le personificazioni, La Capria spiega la scissione della popolazione napoletana in diverse compagini sociali, e il successivo processo per il quale una di queste, la Piccola Borghesia, «paternalistica e clientelare»,⁵³ acquisisce il predominio sull'altra, la maggioritaria Grande Plebe, determinando il destino culturale di Napoli. E restituisce dunque l'importanza di tale processo della Piccola Borghesia come origine del problema dell'atrofia e della condizione

⁴⁸ La Capria (2018b), p. 38.

⁴⁹ La Capria (1986), p. 18.

⁵⁰ Berardinelli (2002), p. 18.

⁵¹ La Capria (2018b), p. 50.

⁵² Fra cui, soprattutto, il *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* (1806) di Vincenzo Cuoco, e *La rivoluzione napoletana del 1799* (1948) di Benedetto Croce.

⁵³ La Capria (1986), p. 34.

di «storia interrotta»⁵⁴ che, segnando Napoli e il carattere della sua popolazione, lo portano lontano dalla città.⁵⁵

Il testo assume perciò i toni di una narrazione,⁵⁶ dotata di personaggi, di protagonisti e antagonisti, e, soprattutto, di una morale finale. Una morale che coincide con quell'idea della letteratura come forza motrice dirimente per l'esistenza che traspare sempre dalle scritture di La Capria, e che si rivela il messaggio rispetto cui l'intera trattazione sembra costituire una *mise en abyme*. Immaginando il modo in cui la Piccola Borghesia conquista la propria egemonia, arrivando addirittura a plasmare il tessuto sociale di Napoli a propria immagine e somiglianza, La Capria ipotizza un processo che adombra un funzionamento analogo a quello della costruzione di un vero e proprio «mito tecnicizzato».⁵⁷ La Capria racconta, cioè, il modo in cui la Piccola Borghesia «stabilì il suo integralismo e digerì tutti gli strati sociali della città, primo fra tutti il grossissimo rospo della plebe»,⁵⁸ descrivendolo come un'operazione ingannevole; come un aggirio finalizzato alla neutralizzazione un potenziale nemico, ma travestito da un complesso di narrazioni tese a giustificare, e nel frattempo mistificare e rimuovere, alcuni significativi problemi strutturali - relativi, ad esempio, alle profonde differenze fra le due classi. Dunque, soprattutto, come un'operazione schiettamente letteraria.

Tale processo viene ricollocato all'altezza della Rivoluzione napoletana e della successiva fase repubblicana del 1799: un'esperienza che La Capria interpreta come un episodio segnante per la storia di Napoli; come un momento potenzialmente eccezionale per l'evoluzione culturale della città, animato dalla classe intellettuale, «la migliore»⁵⁹ borghesia giacobina, e tuttavia destinato a risolversi in una cocente delusione collettiva. Ricordando

⁵⁴ Ivi, p. 20.

⁵⁵ Una prospettiva, questa, che dialoga e contrasta con le numerose altre espresse dagli intellettuali napoletani, o abitanti a Napoli, rispetto alle rappresentazioni e al clima socioculturale della città (cfr. Garofano, 2005).

⁵⁶ «Caro lettore, prova a leggere questo libro come fosse un romanzo, [...]. Prova a pensare che nel romanzo intitolato *L'armonia perduta* al posto dei personaggi vi siano delle idee in movimento, che diventano immagini e metafore: e così non si racconta qui di un Renzo e di una Lucia, ma di una Plebe e di una Borghesia». Ivi, p. 18.

⁵⁷ Kerényi (1964), pp. 153-159.

⁵⁸ La Capria (1986), p. 34.

⁵⁹ Ivi, p. 32.

la soppressione dell'iniziativa repubblicana, dunque la tragedia che fu la sanguinosissima guerra civile voluta dai sovrani, La Capria rileva infatti un aspetto lacerante, consistente nella partecipazione alle gesta antirivoluzionarie degli appartenenti al ceto plebeo.⁶⁰ La fetta di umanità cui i giacobini avrebbero voluto indirizzare i benefici del progetto rivoluzionario, e che dunque avrebbe dovuto rappresentare la destinataria principale della sua riuscita, si schiera, cioè, al fianco delle truppe borboniche e delle milizie della Santa Fede, collaborando in prima persona alla fine dell'esperimento. La Capria ricorda soprattutto la violenza e la crudeltà delle gesta della plebe nella guerra civile, esprimendone tutto l'orrore. E spiega in questo modo le immagini con cui *Ferito a morte* accenna all'evento, dipingendolo nelle figure del «magma umano»⁶¹ guidato dai preti «nel gomito del vicolo»,⁶² e di una Napoli «Gran Gatta», che «pappa» i propri figli «senza nemmeno dargli il tempo di aprire gli occhi sopra il mondo».⁶³

La Capria immagina una duplice causa dietro tale episodio, individuando, da un lato, la fondamentale sudditanza psicologica, oltre che fattuale, della Grande Plebe ai Borboni; e, dall'altro, una profonda discrepanza fra ceto intellettuale e popolo. Quest'ultima ipotesi viene del resto formulata citando da Croce e dalla stessa Eleonora Pimentel Fonseca:

Quando si leggono questi discorsi scritti dai giacobini per la plebe, si rimane stupiti dal fatto che nella più gran parte di essi il linguaggio è sì quello della plebe, ma serve solo a tradurre concetti idee e pensieri che mal s'accordano con la cultura e col mondo immaginario della plebe. E dunque, come ha osservato il Croce, questa letteratura propagandistica si risolve più che altro in un espediente, a volte anche ridicolo, più spesso patetico, specie quando fa sorgere negli ascoltatori antichi sogni di palingenesi sociali, come: "Napole sarà ricco, e venarrà lo tempo de la Grassa [dell'Abbondanza]; fora Signure e fora l'Ezzellenze, lo povero e lo ricco sogno uguali". Così l'esortazione della Pimentel Fonseca: "Finché la plebe, mercé lo stabilimento di una educazione nazionale non si riduca a pensar come popolo, conviene che il popolo si pieghi a parlar come plebe", [...] aveva in sé, nonostante il nobile intento, un largo margine di ambiguità, e non riuscì a "rendere la rivoluzione amabile, per farla amare" e tantomeno riuscì "a far godere a questa classe rispettabile [la plebe] le dolcezze di un governo libero".⁶⁴

⁶⁰ «Il popolo, la plebe, la massacrò. Erano due razze e non parlavano la stessa lingua, non potevano capirsi». *Ibidem.*

⁶¹ La Capria (1961), p. 81.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ Ivi, p. 98.

⁶⁴ La Capria (1986), p. 83.

Allo stesso tempo, La Capria immagina le conseguenze di tali fatti storici e la loro incidenza sugli sviluppi successivi della cultura napoletana. E considera perciò gli eventi relativi agli scontri e all'eliminazione dei giacobini come l'origine di un necessario mutamento nel popolo napoletano, costretto a riprendere in mano la propria esistenza. A questo specifico momento viene perciò associato l'espedito letterario della Piccola Borghesia, la quale, rimasta ai margini degli eventi rivoluzionari, ed ora «giunta al potere»,⁶⁵ viene mossa dalla propria «paura della plebe»⁶⁶ al tentativo di instaurare una convivenza pacifica con questa. E dunque ad elaborare le formulazioni affabulatorie che finiscono per ingannarla.

La Capria identifica l'elaborazione intenzionale dei miti della Bella Giornata e dell'Armonia Perduta come fulcro di una strategia per la quale la Piccola Borghesia, «per compensare le proprie frustrazioni e affermare il suo predominio»,⁶⁷ intimidita, cioè, dalla Grande Plebe, «cercò di ammansirla come Orfeo ammansiva le fiere». ⁶⁸ Quei miti, quelle narrazioni, vengono immaginate da La Capria come un'opera di imbonimento atta ad acquietare il furore della Grande Plebe, come un vagheggiamento lirico, una creazione mitografica, un'operazione letteraria tesa all'introduzione di un'ideologia fondata su valori analoghi a quelli vigenti nella storia precedente alla Rivoluzione, durante cui il popolo risultava subordinato ad un potere superiore. E tesa perciò a conquistare, ripristinando la sudditanza della plebe, uno stato di egemonia culturale.

Di tale egemonia, del resto, La Capria ravvede un significativo correlato in quella cosiddetta «napoletanità» divenuta col tempo lo stereotipo identificativo di Napoli e dei suoi abitanti. Uno stereotipo che La Capria descrive come un «ambiguo specchio»,⁶⁹ considerandolo la traduzione in atto delle narrazioni della Piccola Borghesia, nonché il più chiaro segno del loro successo. Esso rappresenta nel discorso di La Capria la concrezione finale dei miti piccolo-borghesi, come testimoniato soprattutto dalla particolare forma

⁶⁵ Ivi, p. 30.

⁶⁶ Ivi, p. 70.

⁶⁷ Ivi, p. 30.

⁶⁸ Ivi, p. 34.

⁶⁹ Ivi, p. 38.

linguistica che lo supporta: un dialetto “mitigato”, non più «vigoroso ed ancestrale»,⁷⁰ come quello che diede voce agli ardori politici del popolo, ma «edulcorato e imborghesito»,⁷¹ riflesso dell’appiattimento generale della plebe alla nuova condizione esistenziale.⁷² Esso fornisce una misura, perciò, dell’immobilità e dell’impigrirsi della Grande Plebe, così sottomessa ad una condizione di passività, la quale, in realtà caratteristica della Piccola Borghesia, ne marca la conquista dello *status* egemonico.

Con la ricostruzione di tale processo, La Capria restituisce, pur presentandone le possibili funzioni negative, declinate sotto la specie dell’affabulazione mitizzante, l’efficacia poetica dello strumento letterario. E inserisce gli strumenti adottati dalla Piccola Borghesia nella stessa categoria delle operazioni di astrazione, di concettualizzazione, di mistificazione ideologica, che anche nell’attualità addormentano il senso comune. Evidenziando al contempo il potere della parola letteraria di contribuire sensibilmente alla rivoluzione stessa delle condizioni esistenziali, dei gruppi sociali o degli individui, La Capria afferma i rischi e il potenziale negativo di una letteratura che, non facendo gli interessi del proprio lettore, e anzi ricorrendo alle astuzie, agli inganni, alle «manipolazioni»⁷³ dei vuoti virtuosismi retorici, gioca solo a favore degli interessi personali dello scrittore.

La Capria parla del resto in termini non diversi di un certo tipo di letteratura, la quale, etichettata in saggi successivi «made in Naples»,⁷⁴ risponde ai canoni del neorealismo «napoletano». ⁷⁵ In essa vede in corso una serie di tendenze che, collaborando in prima persona alla diffusione dell’astrazione nello stereotipo piccolo-borghese della napoletanità,

⁷⁰ La Capria (1994), p. 267.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Particolarmente rappresentativo per La Capria è in questo senso Eduardo De Filippo: interprete di una napoletanità piccolo-borghese ormai impropriamente divenuta simbolica di un intero sistema culturale (Cfr. Saccone, 2015).

⁷³ La Capria (2009), pp. 21-22.

⁷⁴ La Capria (2014), p. 34.

⁷⁵ La Capria parla in particolare del «naturalismo che assumeva il punto di vista (paternalistico), i limiti conoscitivi, il gusto e i pregiudizi della piccola borghesia meridionale da cui era stato generato; che ne assimilava la terribile bonomia, i riflessi condizionati, gli stereotipi, riproducendoli poi nei costrutti delle parole, nella scelta delle espressioni, nella disposizione e nella tessitura della frase; che “preferiva il bello al vero, il sentimento al pensiero”». In La Capria (1986), p. 56.

nuocciono particolarmente a quella funzione primaria della letteratura che è «sollevare denunce esistenziali».⁷⁶

*Come scrive Asor Rosa, «il gramscianesimo nella letteratura e nella critica letteraria si qualifica in sostanza come un fattore puro e semplice di conservazione» con il suo implicito rifiuto di qualsiasi soluzione di carattere cosmopolita e «il rinvio, ancora una volta procrastinato, di un fecondo critico rapporto tra la nostra cultura e la grande cultura del Novecento europeo».*⁷⁷

Così questa letteratura, sofferente sia dell'inefficienza della critica letteraria (che utilizza definizioni e categorie banalizzanti), sia della noncuranza rispetto a tale atteggiamento, degli stessi intellettuali e «scrittori napoletani» indotti anzi a riprodurre e alimentare tali stereotipi sulla napoletanità, relega la Napoli autentica ad una zona marginale della cultura italiana, cristallizzandola in stereotipi mistificatori. Tale problematica si rileva, insieme alle sue conseguenze, laddove:

*le infinite descrizioni hanno fatto diventare déjà vu ciò che l'occhio vorrebbe ancora vedere, sono entrate nella retina ed hanno condizionato la visione, così che oggi la realtà rappresentata, il luogo comune di questa realtà, è diventato l'unico luogo frequentato - e la realtà è sopraffatta dalla rappresentazione».*⁷⁸

La «letteratura napoletana», descritta come un'estrema conseguenza di quella stessa idea di napoletanità, è dunque il frutto di procedimenti analoghi a quelli con cui la Piccola Borghesia ammansisce la Grande Plebe per dar vita alla propria «controrivoluzione esistenziale».⁷⁹ Come la napoletanità, le sue forme e i suoi miti, anche la letteratura “made in Naples” viene ricondotta a quella «false verità costruite ad arte»;⁸⁰ lo stesso paradigma in cui rientrerà, più avanti, la «*mala informacìon* omogenea alla politica»⁸¹ che anche oggi «sta svuotando la politica».⁸²

Si delinea allora, sullo sfondo di *L'armonia perduta*, il peso di un altro problema fondamentale per La Capria. Un problema riferito alla fondamentale insufficienza da cui si origina la stessa napoletanità: quella della classe intellettuale, descritta come incapace di

⁷⁶ La Capria (2018b), p. 29.

⁷⁷ La Capria (1986), p. 55.

⁷⁸ La Capria (2012), p. 35.

⁷⁹ La Capria (2018b), p. 24.

⁸⁰ La Capria (2014), p. 60.

⁸¹ La Capria (2012), p. 85.

⁸² *Ibidem*.

assolvere al proprio ruolo di mediare efficacemente le proprie istanze verso il popolo, e dunque presentata come priva di senso comune. Questo, perciò, il motivo dell'accusa, che *L'armonia perduta* nasconde fra le righe, contro un'élite culturale, la stessa dei cultori della napoletanità, incapace di smascherare le mistificazioni, e anzi pienamente coinvolta in una produzione indottrinata, corazzata nei concettualismi, che collabora in prima persona all'infermità sociale che invece dovrebbe contrastare.⁸³

Si esprime così il rimpianto di La Capria per l'assenza di una classe intellettuale organica al proprio mondo, e il desiderio di vedere, «nel paese della politica»,⁸⁴ la rinascita di una cultura capace di «sostituire alla “lingua politicante” la “lingua fantasticante” della letteratura».⁸⁵ Dunque capace di produrre contraltari efficaci alla «nebbia di concetti-luogo-comune»⁸⁶ che avvolgono, ad esempio, Napoli e i suoi abitanti, un contesto qui inteso come epitome non già di una condizione di degrado morale,⁸⁷ ma dei problemi di una classe intellettuale e di un sistema culturale soggiogato alle dinamiche di un potere esteriore. Di un sistema culturale che perde fiducia nel senso comune e nella stessa capacità della letteratura come forza sovrana, come arma fondamentale per la sovversione delle «mille teorie e concettualizzazioni della politica (e della politica trasferite all'informazione)».⁸⁸

Istanza fondamentale di *L'armonia perduta*, opera in cui La Capria manifesta l'importanza del filtro della visione soggettiva, letteraria, delle cose, è perciò l'appello, rivolto agli attori del mondo culturale del suo tempo, ad «affidarsi alla credibilità e al tono della propria voce, al battito del proprio cuore»,⁸⁹ per restituire al proprio pubblico «un'idea profonda e una

⁸³ Un problema che La Capria descrive citando Labriola, nel quale ritrova un autentico precedente: «Labriola parla in queste pagine di “quel vizio delle menti, addottrinate coi soli mezzi letterari della cultura, che di solito dicesi ‘verbalismo’”. E aggiunge che “a causa di questo malvezzo accade assai sovente che il culto e l'impero delle parole riescono a corrodervi e spegnervi il senso vivo e reale delle cose”. Questo verbalismo “tende sempre a rinchiudersi in definizioni puramente formali... e oblitera il senso dei problemi perché non vede che denominazioni”». In La Capria (2009), p. 21-22.

⁸⁴ La Capria (2013), p. 7.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ La Capria (2009), pp. 23-24.

⁸⁷ «Che noia però questa Napoli usata come allegoria morale, come categoria dello spirito!» in La Capria (1961), p. 99.

⁸⁸ La Capria (2012), p. 84.

⁸⁹ La Capria (2009), pp. 24-25.

percezione radicata di ciò che è vero e di ciò che è falso».⁹⁰ Questo, dunque, il reale motivo per cui *L'armonia perduta* riapre le questioni aperte da *Ferito a morte*: liberare dai tanto detestati luoghi comuni quella che ne è la materia fondamentale; affrancare la propria narrazione dalle classificazioni semplificatorie; chiarire la posizione di intellettuale che già quella prima opera annunciava, nell'idea che:

Per dire ancora qualcosa su Napoli [...] "bisogna disseppellirla dagli strati delle vecchie rappresentazioni che la coprono, bisogna farla venire alla luce con un'accurata archeologia della mente".⁹¹

Tornare, in altre parole, sul La Capria romanziere, per definire le ragioni specifiche, allora ancora *in nuce*, della propria trasformazione in saggista; per approfondire, in un mondo di intellettuali che l'autore vede come insopprimibilmente conformista, come sempre teso alle astrazioni concettualizzanti, la necessità di una specifica figura di intellettuale.

FABIANA CECAMORE

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

fabiana.cecamore@hotmail.com

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ La Capria (2012), p. 35.

Riferimenti bibliografici

Berardinelli (2002)

Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002.

Fofi (1996)

Goffredo Fofi, *Il romanzo involontario di Raffaele La Capria*, Napoli, Liguori, 1996.

Garofano (2005)

Delia Garofano, 'L'armonia perduta': la Napoli del secondo Dopoguerra, «Studi Novecenteschi», luglio-dicembre 2005, Vol. 32, No. 70, pp. 93-112

Kerényi (1964)

Károly Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* (tr. it. Rubina Giorgi), in Enrico Castelli (ed.), *Tecnica, escatologia e casistica*, Padova, CEDAM, 1964, pp. 153-159.

La Capria (2009)

Raffaele La Capria, *A cuore aperto*, Milano, Mondadori, 2009.

La Capria (2000)

Raffaele La Capria, *Capri e non più Capri*, Capri, La Conchiglia, 2000.

La Capria (1974)

Raffaele La Capria, *False partenze* [1974], in Raffaele La Capria, *False partenze. Letteratura e salti mortali. Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 2002.

La Capria (2012)

Raffaele La Capria, *Esercizi superficiali*, Milano, Mondadori, 2012.

La Capria (1961)

Raffele La Capria, *Ferito a morte* [1961], Milano, Mondadori, 1998.

La Capria (2018b)

Raffele La Capria, *Il fallimento della consapevolezza*, Milano, Mondadori, 2018.

La Capria (1997)

Raffele La Capria, *Il sentimento della letteratura* [1997] in Raffaele La Capria, *False partenze. Letteratura e salti mortali. Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 2002.

La Capria (2016)

Raffele La Capria, *Interviste con alieni*, Milano, Enrico Damiani Editore, 2016.

La Capria (2014)

Raffele La Capria, *Introduzione a me stesso*, Castel Gandolfo, Eliot, 2014.

La Capria (2006)

Raffele La Capria, *L'amorosa inchiesta*, Milano, Mondadori, 2006.

La Capria (1986)

Raffele La Capria, *L'armonia perduta* [1986], in Raffaele La Capria, *Napoli - L'armonia perduta. L'occhio di Napoli. Napolitan graffiti*, Milano, Mondadori, 2009.

La Capria (1996)

Raffele La Capria, *La mosca nella bottiglia* [1996], in Raffaele La Capria, *La mosca nella bottiglia. Lo stile dell'anatra*, Milano, Mondadori, 2019.

La Capria (1990)

Raffele La Capria, *Letteratura e salti mortali* [1990], in Raffaele La Capria, *False partenze. Letteratura e salti mortali. Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 2002.

La Capria (2001)

Raffele La Capria, *Lo stile dell'anatra* [2001], in Raffaele La Capria, *La mosca nella bottiglia. Lo stile dell'anatra*, Milano, Mondadori, 2019.

La Capria (1994)

Raffele La Capria, *Napolitan graffiti* [1994], Raffaele La Capria, *Napoli - L'armonia perduta. L'occhio di Napoli. Napolitan graffiti*, Milano, Mondadori, 2009.

La Capria (2012)

Raffele La Capria, *Umori e malumori*, Roma, Nottetempo, 2013.

La Capria (2018a)

Raffele La Capria, Silvio Perrella, *Di terra e di mare*, Bari, Laterza, 2018.

Saccone (2015)

Antonio Saccone, *Domenico Rea e Raffaele La Capria interpreti di Eduardo: brevi annotazioni*, in Nicola De Blasi, Pasquale Sabbatino, *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 272-279.

Saccone (2019)

Antonio Saccone, «*Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti*». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

L'étude ici proposée se charge de construire un parcours conceptuel qui permette d'observer l'organicité entre les premières œuvres narratives de Raffaele La Capria et sa plus tardive expérimentation dans le genre de l'essai, L'armonia perduta. Cette analyse s'appuie sur une comparaison avec le roman Ferito a morte (qui annonce la vision critique qui restera à la base de ses ouvrages suivants) et avec les notions de "senso commune" et de "stile dell'anatra" (qui caractériseront par la suite les écritures de l'auteur). L'essai L'armonia perduta est donc proposé comme une étape même plus importante que celle de Ferito a morte dans la formation d'écrivain de La Capria, tout en étant considéré à la fois l'aboutissement d'un cheminement d'apprentissage, et premier pas dans le travail d'essayiste qui caractérisera son oeuvre dans les années suivantes.

Parole chiave: *La Capria, romanzo, saggio, Novecento, Duemila*

MARCO DE CRISTOFORO, **Pensare narrando: alle origini della critica letteraria di Calasso autore-editore**

In una lettera del 1972 Cesare Cases esprime tutto il suo apprezzamento a Luciano Foà per l'interessante proposta editoriale della sua casa editrice, nata appena una decina di anni prima. Per quanto ammiri il coraggio di Adelphi, però, il germanista non può fare a meno di sottolineare la sua distanza ideologica dalla casa milanese. Il bersaglio della critica del consulente einaudiano è soprattutto Roberto Calasso, a cui rimprovera una forma di irrazionalismo dogmatica e piena di livori che si distanzia, ai suoi occhi, persino dalla posizione del primo ispiratore adelphiano, Roberto Bazlen¹. Motivo scatenante del giudizio negativo di Cases è un saggio scritto da Calasso in postfazione al volume di Karl Kraus, *Detti e contraddetti*². Cases condanna il tentativo dell'allora direttore editoriale di Adelphi di ricondurre l'autore austriaco a una dimensione atemporale e quasi divina, privando la sua opera di una qualsiasi contestualizzazione storico-sociale: atteggiamento che, secondo il professore di letteratura tedesca, si estende a tutti i testi analizzati e presentati al pubblico dal consulente adelphiano.

Il caso Kraus mostra come nella traiettoria calassiana la triplice componente di autore, editore e critico partecipi in misura uguale e in modo costante a un unico progetto letterario e culturale. Calasso costruisce, attraverso la sua attività tripartita, una strategia che, a seconda delle circostanze e delle vesti 'professionali' che si trova a ricoprire, porta avanti coerentemente per circa sessant'anni.

¹ Cfr. Lettera di Cesare Cases a Luciano Foà, 15 gennaio 1972, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Luciano Foà, Cartella 8, fascicolo 115, Milano.

² Kraus (1972).

Il presente saggio si propone di indagare quali sono i processi che portano alla nascita del progetto di critica letteraria dell'editore-autore di Adelphi. A questo scopo, ci affideremo alla dimensione relazionale suggerita dalla teoria dei campi formulata da Bourdieu³. L'analisi si rivolgerà agli interventi apparsi negli spazi paratestuali dei volumi curati dall'intellettuale fiorentino e agli scritti con cui ha partecipato, all'inizio della sua attività critica, al dibattito culturale. Ci concentreremo, infine, su alcuni aspetti della sua prima organica opera saggistica, *La Rovina di Kash*, libro pioniere della più compiuta produzione critico-autoriale di Calasso.

Una battaglia in nome della forma: il progetto intellettuale di Roberto Calasso

I primi interventi critici dell'intellettuale fiorentino risalgono alla metà degli anni Sessanta e si caratterizzano per il luogo ambiguo in cui compaiono: i risvolti dei libri Adelphi. L'attività editoriale si rivela subito un mezzo per raggiungere un pubblico non limitato ai soli specialisti della letteratura, a cui, a suo modo di vedere, si rivolgono gli studi accademici. Calasso, inoltre, si lega, tramite Roberto Bazlen, a una casa editrice che ambisce a farsi portavoce di un filosofo *sui generis*, Nietzsche. L'autore tedesco è, dalla fine degli anni '40 fino agli anni '60, al centro di un dibattito tra intellettuali italiani che lo riconducono al pensiero irrazionale e a una tradizione che si oppone allo storicismo, allora ancora dominante nel campo culturale italiano. Adelphi, d'altro canto, fonda le sue prime scelte sull'ispirazione di un consulente come Bazlen che all'inizio degli anni Sessanta, quando il mercato registra un aumento della produzione saggistica di stampo

³ Per la teoria dei campi si vedano almeno Bourdieu (1992); Bourdieu (1982).

politico⁴, non manca di insistere sull'importanza di liberarsi dalle considerazioni ideologiche nella formulazione dei giudizi sulle opere letterarie. Un approccio, quello bazleniano, a sostegno di un'autonomia della letteratura, in quegli anni profondamente contrario alla posizione egemone nel campo intellettuale⁵.

In questo orizzonte si muovono i primi passi dell'attività critica di Calasso. La scelta di affidare i suoi interventi ai risvolti, e non a studi organici, conferma il suo intento di dialogare con una comunità variegata di lettori, da contrapporre alla ricerca, allora evidente nelle posizioni dei maggiori critici letterari, di una collocazione storica, sociale o morale da attribuire alle opere e agli autori.

Baluardo di questa impostazione è uno dei primi risvolti di Calasso, significativo perché inserito in un volume da lui stesso curato: *Il racconto del pellegrino* di Sant'Ignazio di Loyola. Il testo è rivalutato per la

prosa rapida e scabra, del tutto priva di vezzi letterari, che conserva il respiro della narrazione orale. Non vi si fa differenza tra fatti e introspezione: i casi e gli incidenti, le visioni, le grazie e le disgrazie vi assumono l'identica natura di segni coinvolti nello scambio continuo che c'è fra il Pellegrino e Dio: ogni dato è una mossa, in un gioco nell'assoluto fra due parti infinitamente sbilanciate⁶.

L'occasionalità della pubblicazione permette di esprimere l'adesione a uno stile ibrido che coniuga fatti e indagine introspettiva e che affida alla componente simbolico-religiosa un ruolo di primo piano. Una struttura formale che Calasso mutua dall'opera per applicarla alla sua analisi critica: forma e contenuto così

⁴ Piazzoni (2021).

⁵ Nel 1959 Calvino e Vittorini fondano «Il menabò di letteratura», rivista destinata a occupare un posto di rilievo nel panorama letterario italiano. Il secondo numero ospita un articolo di Calvino che illustra l'orientamento complessivo della sua critica volta a sostenere la nascita di una «letteratura della coscienza», Calvino (1995). Nel 1962 nascerà poi la rivista «Quaderni piacentini», sul cui primo numero vengono dichiarate le intenzioni dei fondatori: «studiare i problemi locali di fondo» e dare vita a «un foglio di battaglia» che ospiti «opinioni [...] impegnate, vive, serie».

⁶ Ignazio di Loyola (1966), ora in Calasso (2003), p. 33.

aderiscono perfettamente. Come nell'autobiografia ignaziana, i fatti aprono il risvolto in modo rapido e immediato, collocando il lettore in un preciso quadro interpretativo:

nel racconto della sua vita, sant'Ignazio ignora gli avvenimenti anteriori al 1521, anno della sua conversione. Come in altre grandi autobiografie religiose, ci viene così presentata l'immagine di una esistenza spezzata in un prima e in dopo incommensurabili e discontinui. Nato nel 1491, Ignazio aveva seguito il mondo nella prima parte della sua vita. [...] Non mancano in questa sua prima giovinezza episodi oscuri, come il processo che egli subì nel 1515 per un delitto grave, la cui natura ci è tuttora ignota. Nel 1521 egli partecipa alla difesa della forte di Pamplona, assediata dai Francesi⁷.

È un resoconto biografico che progressivamente si viene alternando con il commento sulla figura dello scrittore e sulla sua opera: «una storia tortuosa e virulenta che, nella narrazione autobiografica, ci rivela [...] l'eccezionale complessità della figura di sant'Ignazio». La presentazione documentaria si interrompe e si insinua nell'analisi il punto di vista del critico che conduce il lettore al giudizio finale: la grande importanza dell'opera non è legata soltanto al suo valore di «documento storico e devozionale» ma anche alla sua veste di «capolavoro della letteratura autobiografica»⁸. Il rilievo storiografico dialoga con la qualità artistica: il significato storico va di pari passo con il valore letterario, in un connubio inscindibile che cerca di far incontrare il piacere della lettura con l'importanza culturale dei testi.

Gli elementi che si delineano nell'occasionalità dei risvolti trovano un ampio e organico sviluppo nel saggio che Calasso inserisce in postfazione a un'opera di Nietzsche, *Ecce homo*, pubblicata nel 1969 nella Biblioteca Adelphi e da lui stesso tradotta. Il consulente adelphiano si interessa alle vicende editoriali del filosofo

⁷ Ivi, p. 31.

⁸ Ivi, p. 32.

tedesco a partire dal 1967 quando si candida alla traduzione proprio di *Ecce homo* e cerca di raccogliere su di sé tutta la portata sovversiva del Nietzsche targato Adelphi, non solo partecipando ormai attivamente all'impresa editoriale, ma attribuendogli, con un suo intervento critico, una personale interpretazione. Nel 1967, infatti, era stato pubblicato per i tipi di Laterza, una raccolta di scritti di Delio Cantimori, *Conversando di storia*⁹. La miscellanea recuperava il dialogo a distanza verificatosi nel 1961 tra lo storico, allora consulente einaudiano, e Cesare Vasoli, libero docente di filosofia medievale. Quest'ultimo, che si era laureato con una tesi sul filosofo tedesco, si interrogava sui rischi che poteva rappresentare un *revival* nietzschiano in Italia, osservando come Nietzsche appartenesse a una corrente lontana dalla nostrana tradizione storicistica. Cantimori, dal canto suo, avvalorava, invece, la necessità di una nuova edizione filologicamente affidabile delle opere del filosofo, ma la riteneva utile soprattutto al fine di effettuare una critica più accurata del pensiero nietzschiano, a cui attribuiva un valore poetico più che filosofico, e che non poneva sullo stesso piano del pensiero di Gramsci o Platone.

In *Monologo fatale*, il saggio di Calasso che segue l'*Ecce homo* di Adelphi¹⁰, una simile percezione dell'opera di Nietzsche ritorna come riferimento in negativo, permettendo l'assimilazione del filosofo a una nuova posizione intellettuale. Punto di partenza dell'analisi sono «i biglietti della follia» che devono essere considerati «come l'ultimo esperimento di un pensiero che, in essi, nega la propria forma». L'impossibilità del pensiero organico è dovuta all'incomprensibilità totale del mondo «che si dichiara solo a tratti nei frammenti delle forme»¹¹. Le parole utilizzate da Nietzsche «impediscono ogni possibilità di commento ravvicinato: tessere sparse di un immenso mosaico, che non si è mai

⁹ Cantimori (1967).

¹⁰ Calasso (1969), pp. 139-178.

¹¹ Ivi, p. 174.

mostrato, perché non poteva, non voleva mostrarsi». Se è negato il commento ravvicinato e completo del reale, in favore di un pensiero frammentario, anche l'analisi di quel pensiero non può che essere stratificata, sussultoria, particellare. Il saggio di Calasso si frammenta in cinque sezioni, a loro volta suddivise in brevi paragrafi che seguono le esigenze della trattazione, come se fossero più risvolti a diverse fasi della filosofia nietzschiana. Come il filosofo tedesco nelle sue prefazioni segue «un tono di agio conversativo» e subito dopo aver raggiunto una conclusione «passa a nuove mosse, [...] parla d'altro» senza tornare più «su quelle prime osservazioni», così il critico fiorentino, muovendosi da un paragrafo all'altro, non rinuncia al piacere della divagazione. Non mancano, infatti, interruzioni nel flusso argomentativo segnalate da salti temporali dell'analisi che suggeriscono la volontà di aprire nuovi filoni di indagine.

I frammenti, contrapponendosi per natura alle pretese di linearità che Calasso attribuisce al pensiero digitale, consentono, infatti, un più facile ricorso al processo analogico a cui si riconosce la capacità di creare collegamenti inattesi. Le associazioni inaspettate del frammento e dell'evocazione analogica trovano un importante espediente retorico nella metafora. Attraverso l'approccio metaforico l'intellettuale adelphiano costruisce una dicotomia tra le intuizioni e gli «schemi». In questa costruzione bipartita nega l'esistenza di una «via regolare» che possa ricondurre l'intuizione a un qualsiasi schema classificante, dal momento che essa si può manifestare solo attraverso un linguaggio autonomo e indipendente da ogni istanza storico-sociale. L'intuizione, ottenuto il suo successo sulla schematizzazione, trova nella metafora il solo mezzo per esprimersi. Il linguaggio che ne deriva, canale espressivo per eccellenza che nega i legami logici e lineari tra i concetti e predilige la spazialità intuitiva, è, per Calasso, Nietzsche stesso: «fino a oggi Nietzsche è stato una tale *metafora proibita*». La metafora, espediente retorico nello stile del filosofo, diventa anche

strumento del critico per trasformare l'autore di cui scrive in un simbolo a difesa della propria posizione intellettuale. Non solo appare così inefficace, agli occhi di Calasso, l'analisi storico-sociale incarnata da Vasoli, che cerca di ricondurre il pensiero di Nietzsche alla naturale conseguenza di un'epoca. Ma anche il punto di vista di Cantimori non regge, secondo questa impostazione, il confronto con il filosofo tedesco. Se è vero, infatti, che sia lo storico sia il consulente adelphiano attribuiscono a Nietzsche dei meriti stilistici, il primo vuole limitare la riflessione nietzschiana al solo ambito artistico, mentre il secondo riconosce proprio alle capacità espressive di Nietzsche l'unico mezzo di conoscenza della realtà e, dunque, non limita lo stile letterario a uno spazio ristretto, ma lo allarga in un universo che comprende tutto il mondo circostante.

Il procedimento è ancora più chiaro quando l'autore tedesco appare come la trasfigurazione dell'arte pura, che Calasso usa per stigmatizzare il pensiero lineare di stampo accademico:

Non sarà più una sophia, ma certamente sempre un pensiero, anche molto complesso, in cui però non può ormai agire solo il personaggio tradizionale del filosofo ma anche quello, altrettanto misterioso, del funambolo. Ormai non siamo più nella terra promessa al di là della metafisica, ma in una sfera che ci è più familiare, quella che Nietzsche chiamava la sfera della Artistik, parola insostituibile, vicina appunto alla vita dell'acrobata più che a quella del professore di filosofia¹².

La parola, concepibile solo per metafore, e l'arte, libera da ogni costrizione socio-accademica, diventano i pilastri su cui si regge il punto di vista critico di Calasso: la letteratura è uno spazio autonomo, che celebra se stesso ed è consacrato da se stesso.

Lo schema analitico si ritroverà nei due saggi successivi che andranno a inserire nella galleria di modelli dell'editore fiorentino Karl Kraus. La potenza

¹² Ivi, pp. 150-151.

del pensiero krausiano si poggia di nuovo sull'autonomia del linguaggio, che quasi annichilisce ogni contributo dell'autore: «Kraus non è un pensatore ma un linguaggio che pensa»¹³. Se l'autore è l'essere biologico su cui si concentrano naturalmente tutte le istanze storico-sociali, negando la sua partecipazione attiva alla scrittura dell'opera, e affermando la sua essenza solo in qualità di mezzo per far fluire il linguaggio, allora la letteratura diventa espressione assoluta, indipendente da ogni considerazione di contesto, manifestazione metafisica di un'arte "pura".

Da Nietzsche, Kraus desume la fede nell'aforisma che diventa il tratto caratterizzante della sua scrittura, esaltato da Calasso che ne fa, a sua volta, uno dei suoi principali riferimenti:

l'accusa, formulata già dai primi critici di Kraus e poi tante volte ripetuta, secondo cui i suoi saggi sarebbero "mosaici di aforismi", è dunque senz'altro esatta, ma non ne segnala la debolezza, piuttosto la novità formale¹⁴.

Nei due saggi che Calasso dedica a Kraus tra il 1971 e il 1972 la trattazione si sfalda, spezzando la continuità del discorso in una pluralità di digressioni che insistono sulla necessità di privare la scrittura letteraria dai legami storico-sociali, per creare, attraverso le metafore, una metafisica del linguaggio: per il Kraus calassiano «scrittore sarà colui che "crede nel cammino metafisico del pensiero»¹⁵. Una simile posizione diventa esplicita nella formulazione, risalente al 1975, del concetto di "post-storia":

quella parte di storia che viene messa in scena nel laboratorio sperimentale del nichilismo. Certo, il nichilismo abitava da sempre la storia: ma doveva ogni volta disfarne i vari ordini

¹³ Calasso (1972), ora in Calasso (1991), p. 164.

¹⁴ Ivi, p. 152.

¹⁵ Ivi, p. 108.

*fondati su corrispondenze, analogie, canoni - più o meno stretti e rigorosi*¹⁶.

La dichiarazione di intenti traduce la volontà di appellarsi a uno spazio metafisico-nichilistico, in netta contrapposizione ad alcune categorie diffuse nella critica letteraria italiana degli anni Sessanta e Settanta.

Calasso, nuovo entrante nel campo critico a cavallo tra i due decenni, mostra così i suoi chiari contro-modelli: prima di tutto, gli intellettuali impegnati, allora egemoni, che a lungo hanno collaborato con altre case editrici; in secondo luogo l'università, intrecciata a stretto giro con una specifica editoria italiana. Emblematica in questo senso è la condanna da parte del direttore editoriale di Adelphi alla prefazione di Luciano Zagari apparsa nel volume che raccoglie i due testi di Gottfried Benn, *Romanzo del fenotipo* e *Il tolemaico*, uscito per i tipi di Einaudi. Una condanna che sembra dare seguito a un articolo di Calasso dedicato a Walter Benjamin. In quest'ultimo, il consulente adelphiano osserva come alcuni «marxisti [...] nati per adorare Lukács [...] si arrovellano su Benjamin» senza riuscire a comprendere veramente la sua opera dal momento che, se ci riuscissero, «l'avrebbero già rifiutata in quanto esempio della più superstiziosa depravazione»¹⁷. Bersaglio di una simile critica è Cesare Cases che ha pubblicato su «Studi germanici» un primo saggio su Benjamin nel 1965 e scrive le pre- e postfazioni a tre libri benjaminiani usciti in quegli anni per Einaudi, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1966), *Il dramma barocco tedesco* (1971) e *Avanguardia e rivoluzione* (1973). Il germanista, professore universitario, si è formato, inoltre, sul magistero lukácsiano, dimostrando in più occasioni la sua posizione di intellettuale impegnato. Cases raccoglie su di sé tutti i tratti che più contrastano con la posizione di Calasso, in un momento in cui quelle caratteristiche iniziano a manifestare una certa difficoltà a sopravvivere nel

¹⁶ Calasso (1975), ora in Calasso (1991), p. 271.

¹⁷ Ivi, p. 126.

dibattito pubblico. Con la crisi delle case editrici legate a visioni politiche, come Editori Riuniti e Feltrinelli, o a un impegno civico, come Il Saggiatore, e con le difficoltà della produzione saggistica degli anni '70, il nesso tra letteratura e politica si va progressivamente sfaldando, impedendo al criterio politico di continuare a essere uno dei riferimenti privilegiati delle strategie editoriali. Lo stesso Cases constaterà, sia nella lettera a Foà già citata sia in una lettera a Sebastiano Timpanaro del 1970, una condizione di crisi generale con una scissione tra «un'ala politica che idealmente tende a non pubblicare nessun libro che non abbia un senso dal punto di vista politico (ciò che in teoria sarebbe giusto, ma è praticamente impossibile)», destinata inevitabilmente a scomparire, e «un'ala avanguardistico-commerciale»¹⁸ che rimarrà la sola realmente attuabile. L'approccio di Calasso sembra avvalorare questo passaggio di consegne e il direttore editoriale di Adelphi lo persegue in modo esplicito, condannando l'inadeguatezza dell'approccio ideologico sia rispetto all'editoria sia rispetto alla critica letteraria. Il suo attacco alla prefazione di Zagari diventa una dichiarazione di poetica del proprio progetto critico-editoriale. Primo obiettivo della condanna calassiana è l'appello alla ragione:

*l'appello alla ragione è l'appello a un fantasma [...]. La ragione viene difesa con un cerimoniale meticoloso di ricatti, insinuazioni, slanci patetici che culmina nel gesto del "mettere in guardia". I guardiani indefessi del cenotafio della Ragione suonano allarmi ininterrotti, che li esimono da ogni controllo razionale della loro attività, invero incongrua*¹⁹.

La ragione appare non solo come inadeguata ma anche come un filtro ingannatore che impedisce al lettore di entrare pienamente in contatto con «testi fra i supremi della prosa del secolo». E la ragione si esprime nell'atteggiamento

¹⁸ Lettera di Cesare Cases a Sebastiano Timpanaro, 27 gennaio 1970, riportata in Sisto (2013), p. LXIX.

¹⁹ Calasso (1973), ora in Calasso (1991), p. 195.

di una figura ben precisa: un intellettuale-accademico perfettamente «unito col fermo ethos della casa editrice Einaudi, che, seppure ultimamente più duttile, anche per necessità dei tempi, è stata sempre fautrice del “mettere in guardia”»²⁰. Nell'idiosincrasia verso l'ethos einaudiano, incarnato da Zagari e fondato sui pilastri del marxismo di tendenza storicistica, che si appella all'avo della ragione di impronta illuminista, si viene così definendo la postura critico-editoriale di Calasso. Una posizione che si chiarisce ulteriormente nello scontro con Cases intorno alla presentazione del volume di Benn. Criticato dal germanista per la sua ricerca di una sacralità mistica della letteratura, che attribuisce agli autori i tratti del “genio” e li priva dell'ineludibile confronto con l'epoca in cui operano, Calasso risponderà elencando tutti i tratti che più si discostano dal suo progetto intellettuale:

il robusto Senso Storico, che tanti flagelli ha già scatenato su ogni forma di vita; il sottile Senso Critico, che consiste soprattutto nel sottoporre gli scrittori alle umiliazioni del servizio universitario obbligatorio [...]; l'ossequio alla Ragione, tanto più coattivo in chi meno sa che cosa tale Ragione sia; un certo Laicismo, da cui si riconoscono i più affinati eredi della rude schiatta dei Liberi Pensatori. Cases ha architettato il suo faticoso artificio per concludere che mi mancano le suddette qualità. Ebbene, ne sono felice – e il mio cuore superstizioso spera che tali virtù continuino a restare lontane da me²¹.

Avviato così in termini distintivi, il progetto critico dell'intellettuale fiorentino si viene progressivamente definendo nel corso degli anni '70. Contravvenendo parzialmente all'idea di un accesso diretto ai testi, Calasso stila la sua *Nota sui lettori di Schreber*, inserita nel volume *Memorie di un malato di nervi* pubblicato da Adelphi nel 1974. Qui ritornano i tratti compositivi dell'analisi krausiana di qualche anno prima: un percorso frammentato che indaga, in modo ironico, le

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 200.

difficoltà nel classificare l'opera del "presidente nevrotico". Più che la contestualizzazione storica del testo, preponderante nelle introduzioni di Zagari e Cases a Benn e Benjamin, il primo obiettivo della prefazione di Calasso è l'effetto straniante che deriva dalla connessione tra i diversi lettori di Schreber, pensatori lontani tra loro temporalmente e geograficamente, da Pelman e Pfeiffer a Jung e Freud, da Canetti a Lacan e Derrida, fino a Wilden. Nel suo «rapido viaggio nella psiche del secolo ventesimo»²², il critico rende così omaggio all'autore, applicando alla sua analisi gli stessi principi di ibridazione della scrittura.

Summa dei precedenti interventi è il saggio *Accompagnamento alla lettura di Stirner* uscito nel volume *L'Unico e le sue proprietà* per i tipi di Adelphi nel 1979. Si ritrovano qui tutti i motivi principali di un punto di vista sovversivo rispetto alla posizione dominante nel campo intellettuale italiano. L'ironia domina la critica alla ragione, incarnata da due personaggi che sono oggetto, nel saggio, di un procedimento anamorfico di trasformazione da figura reale a figura simbolica: Kuno Fisher e Lukács. Il primo, professore universitario «nato Eccellenza», fa con Stirner «una pessima figura», dimostrandosi incapace, secondo Calasso, di comprendere il senso più profondo della sua opera. Il secondo, che non nomina Stirner, viene forzatamente inserito nell'analisi ed è rappresentato a sua volta come inadeguato, «forse perché Lukacs voleva solo dei delinquenti "per bene"?»²³. I personaggi sono metafore rappresentative del pensiero di Calasso e attraverso di loro prende forma la sua posizione critica: il frammento in cui sono coinvolti rende più facile l'assimilazione, estraniandoli da un contesto complessivo e mettendoli al servizio della postura letteraria dell'autore.

²² Calasso (1974), ora in Calasso (1991), p. 241.

²³ Calasso (1979), ora in Calasso (1991), p. 417.

Calasso arriva all'incontro con la fine degli anni Settanta con una posizione ben definita, opposta ad alcuni tratti che sono caratteristici di quel decennio. Quando, dopo il 1976, viene liquidata «la moderna cultura *impegnata*, operaia e resistenziale» e dilagano «la parodia della militanza politica, il diffondersi di temi di tipo personale e "privato", incentrati sul corpo e sui desideri, e la parallela nevrosi belligerante e sanguinaria del terrorismo» ben identificati nel movimento del '77 «disincantato, a-progettuale, nichilista, permeato dalla cultura dell'effimero»²⁴, il progetto critico-editoriale calassiano potrà finalmente raccogliere i suoi frutti, candidandosi a conquistare una posizione centrale nel campo della critica letteraria.

Un progetto polifasico: la strategia formale della critica letteraria

In questo orizzonte, il 1983 è l'anno spartiacque per la produzione critica di Calasso. È l'anno della crisi di Einaudi, che conduce al commissariamento della casa editrice, mentre in parallelo Adelphi inanella i suoi principali successi, non più solo nella ristretta cerchia dei lettori raffinati ma nel vasto pubblico: tra questi possiamo ricordare il grande riscontro dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* pubblicato nel 1985 e per tutto l'anno in cima alle classifiche dei best-seller; o il passaggio di Sciascia, di cui molti titoli erano usciti per Einaudi e poi per Sellerio, nello scrigno adelphiano con la pubblicazione a partire dal 1986 di tutte le sue opere; o la contesa per l'*opera omnia* di Benedetto Croce tra la casa torinese e quella milanese con il successo di quest'ultima e l'acquisizione dei diritti per tutti gli scritti del filosofo nel 1988. Anche sul fronte della critica il modello calassiano sembra affermarsi su quello dei suoi più diretti contendenti. L'inizio degli anni Ottanta è segnato da manifestazioni di chiaro pessimismo per il futuro della

²⁴ Zinato (2011), p. 79.

critica letteraria. Calvino nel 1980 ripercorre a ritroso e in modo disilluso il progetto perseguito «di costruzione d'una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società»²⁵, arrivando all'ineluttabile conclusione che quest'ultima si presenta come «collasso» e «cancrena». Berardinelli nel 1983 illustra l'inesorabile dissolvenza della «critica in senso classico»²⁶. Cases nel 1989 si lascia andare a un profondo pessimismo osservando come

*lo spirito del mondo abbia fatto [...] crollare il socialismo reale in un momento in cui le forze di un socialismo autentico in parecchi paesi [...] sono troppo deboli per poter resistere alla tendenza a vedere nel capitalismo l'unica soluzione possibile. Di ciò ci si pentirà, ma probabilmente troppo tardi, a meno che non si condivida la tua fiducia nella possibilità di un risveglio delle classi operaie dei paesi occidentali*²⁷.

Acquistano sempre maggior influenza i critici della contaminazione, i semiologi e gli studiosi dei media del calibro di Umberto Eco, non solo tra i più importanti intellettuali del periodo, ma anche a lungo campione di incassi a livello nazionale e internazionale con *Il nome della rosa*. Il progetto critico-letterario costruito da Calasso può infine ottenere il riscontro sperato.

Pioniere della sua opera 'polifasica', che si svilupperà in undici volumi, è la *Rovina di Kash* del 1983. Il testo sistematizza la concezione calassiana della letteratura, quasi a concentrare gli interventi disseminati nei saggi apparsi nei volumi adelphiani o sulle colonne dei giornali:

*La letteratura non ha neppure bisogno di parlare di sacrificio: in una certa sua forma - la letteratura assoluta (genealogia della *décadence*: Baudelaire, Mallarmé, Benn; o Flaubert, Proust) - la*

²⁵ Calvino (1980), p. VII.

²⁶ Berardinelli (1983), p. 128.

²⁷ Lettera di Cesare Cases a István Mészáros, 23 dicembre 1989, riportata in Sisto (2013), p. LXXIII.

scrittura assume i tratti dell'offerta sacrificale, che implica una qualche distruzione dell'autore²⁸.

La letteratura assoluta si libera dell'ancoraggio tra l'opera e le istanze storico-sociali, l'individuo-autore. Sacrificato quest'ultimo, la scrittura è un'entità metafisica che opera in totale autonomia: come il linguaggio, la letteratura si serve soltanto degli autori, per rappresentare, invece, nel modo più fedele possibile, la controversa realtà. È questa la linea maestra della critica calassiana da cui discende un altrettanto ineludibile assioma: «“Resistere all'aggressione delle idee”»: non c'è migliore lasciapassare per chi voglia varcare la soglia di tutta la letteratura novecentesca»²⁹. Una propensione verso l'indipendenza della letteratura da ogni legame di tipo ideologico e storico-sociale, sostenuta attraverso la critica di impronta editoriale e ora inserita come pilastro fondante della sua scrittura letteraria, al punto da diventare oggetto di una definizione etimologica:

Questo nuovo essere, che apparve un certo giorno imprecisato e abita ancora tra noi, si può definire letteratura assoluta. Letteratura, perché si tratta di un sapere che si dichiara e si pretende inaccessibile per altra via che non sia la composizione letteraria; assoluta, perché è un sapere che si assimila alla ricerca di un assoluto - e perciò non può coinvolgere nulla meno di tutto; e al tempo stesso è qualcosa di ab-solutum, sciolto da qualsiasi vincolo di obbedienza o appartenenza, da qualsiasi funzionalità rispetto al corpo sociale³⁰.

Il primo dei criteri valoriali di Calasso altro non può essere, quindi, che la forma. La cura formale si impone su ogni altra considerazione, rivendicando un ruolo di primo piano su quel mare di “utile” banalità che invece è rappresentato dal discorso storico-sociologico:

²⁸ Calasso (1983), p. 206.

²⁹ Calasso (2008), p. 244.

³⁰ Calasso (2001), pp. 142-143.

Ogni personaggio è pronto a esplodere, "tutte le anime sono armi cariche di volontà fino alla canna". Questa energia dilagante è tale da permettere a Balzac di "rivestire infallibilmente di luce e di porpora la pura banalità". È questo il suo segreto - e sembrerebbe essere lui l'unico a possederlo. Sullo slancio, Baudelaire aggiungeva una domanda retorica: "Chi altri può far questo?". Poi si fermava, come colpito da un'improvvisa evidenza: "Ma chi non fa questo, a dire il vero, non fa gran che". Rivelatore è quello inciso: "a dire il vero". Come se, di colpo, si dovesse fissare un punto: non solo Balzac, nella sua mostruosità, ma ogni scrittore è tenuto almeno a rivestire di luce e di porpora la "pura banalità"³¹.

Anche la critica dovrà ricercare un proprio stile con cui ricoprire la "pura banalità". Nel solco di un rifiuto degli schemi vi è la condanna verso la classificazione della scrittura. Un atteggiamento che si esplicita in primo luogo nella repulsione a collocarsi in un preciso genere letterario, rivendicando, in nome della forma, una commistione tra più generi: «l'andamento ondivago e la spiccata predominanza del taglio narrativo rendono questi scritti difficilmente etichettabili come saggi»³². La scelta si fonda sul rapporto che Calasso individua tra la rigida schematizzazione e la scrittura accademica:

Volevo in ogni caso evitare la forma del saggio come tende a fissarsi oggi, una forma sclerotizzata, pesantemente affermativa, che ha subito la nefasta influenza dell'ambiente universitario, se si pensa alla meravigliosa, rigogliosa molteplicità delle sue possibilità. Ma nemmeno la parola saggio si applica esattamente al mio libro. Dall'aforisma al breve componimento poetico, passando per l'analisi molto stringente di una questione o per la narrazione di una scena, è tutto un ventaglio di forme che volevo vedere spiegarsi nella Rovina di Kasch³³.

Il saggio di impronta accademico-universitaria ha già attirato le condanne di Calasso sugli interventi di Zagari e Cases. La commistione tra saggio, romanzo, aforisma, frammenti autobiografici e lettere risponde più prontamente al mutato

³¹ Calasso (2008), p. 200.

³² Sbrojavacca (2021), p. 65.

³³ *Ibidem*.

mercato librario, dove la contaminazione tra i generi reagisce meglio al criterio commerciale, ormai dominante su quello politico, come testimonia il successo dei libri ibridi di Eco. Così lo stesso Calasso confessa che è la spazialità del romanzo che più gli interessa, ovvero la capacità del romanzo di servirsi di ogni forma di scrittura: «Non c'è nulla che non possa far parte del romanzo. Inoltre, io preferisco che la componente saggistica si nasconda da qualche parte fra le pieghe della narrazione»³⁴. Il critico tratta «le figure del mito quali personaggi»³⁵ di un racconto, servendosi delle fonti d'archivio – non sempre esplicitate in nota e spesso lasciate sottintese nel tentativo di stimolare le conoscenze pregresse del lettore – per far parlare direttamente i suoi protagonisti:

“è un uomo difficile da seguire nei meandri della sua vita politica, M. de Talleyrand” disse la duchessa d'Ambrantès aprendo le porte del Salon de M. de Talleyrand. All'entrata, gli stucchi fragranti dell'Ancien Régime. All'uscita, il tinello borghese. Al centro, le belve ipnotiche dell'Impero ci fissano dai braccioli. E, in stanze laterali, salutiamo la ghigliottina e le foreste americane. Verso il fondo, un Congresso inciampa negli strascichi delle sue danze. Da ogni angolo rimbalzano verso gli ospiti i Mots del Principe. Un delicato tam-tam, strumento che per la prima volta si era udito ai funerali di Mirabeau, li trasmette per i meandri, billets doux lungo il cammino»³⁶.

Dalla *Rovina di Kash* in poi i personaggi dell'opera di Calasso prendono vita attraverso le parole degli archivi e delle opere, e si fondono con il punto di vista dell'autore che cerca di ricostruire le scene reali in cui quelle parole sono state pronunciate. Piani temporali diametralmente opposti – il passato remoto, risalente al tempo in cui Talleyrand parla, e il presente, in cui Calasso vuole far entrare il lettore nel *Salon* del politico – suggeriscono lo squarcio della linearità e della consequenzialità della trattazione. È così che l'editore-critico fiorentino si

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Calasso (1983), p. 13.

oppone alla trattazione di tipo storicistico-sociologico, propugnata dai suoi principali antagonisti, e si candida a reclamare una «legittimità», fondata proprio da Talleyrand, e basata sul principio di autonomia della letteratura.

Ma se il frammento e la commistione di generi sono la struttura portante di questa scrittura che esprime la sua condanna verso la critica letteraria *engagée*, la metafora è lo strumento designato a realizzare formalmente l'analogia: la capacità di spaziare del processo metaforico riflette la volontà di Calasso di uno studio simbolico, che dialoghi con la conoscenza del lettore. La perdita di centralità della critica impegnata e l'ingresso di nuovi approcci teorici, in modo particolare l'ermeneutica, che pongono al centro dell'analisi la ricezione delle opere, appaiono come il terreno fertile per lo sviluppo di un simile impianto riflessivo, sostituendosi in modo particolare a quello storicistico, indicato dall'autore come chiaramente inadeguato allo studio della letteratura.

Ugualmente inutile è la visione ideologica, del tutto estranea all'espressione dell'arte:

Nella "grande politica" letteraria, intorno al 1830, si forma un asse Chateaubriand-George Sand - Victor Hugo [...] Gli Ideali e le Alte Aspirazioni diventano ora drappelli di guardia, severi e armati, intorno al recinto dell'Arte. [...] All'interno del recinto, un po' nascoste agli occhi del Pubblico, fra tende e stracci, casse e bauli, continuano intanto a svolgersi, senza curarsi di Ideali né di Ascoltatori, le vecchie crudeli trine dell'arte³⁷.

La dicotomia è netta e dichiarata in quello che sembra essere un manifesto dell'*art pour l'art*: l'arte è un recinto a sé stante, incurante nei confronti di Ideali e Ascoltatori. Nel solco delle difficoltà dell'editoria militante e della critica impegnata all'altezza degli anni Ottanta, quando si cristallizza in un'opera completa e organica il pensiero calassiano che si svilupperà nei decenni successivi, e in un momento in cui il campo letterario viene ristrutturato dal

³⁷ Calasso (1983), p. 49.

processo di 'iperconcentrazione' delle case editrici e di mediatizzazione della letteratura, che diventa una parte marginale del più vasto sistema dell'intrattenimento culturale, la critica di Calasso rivaluta la forma stilistica, il ruolo individuale del lettore nella comprensione dell'opera e la letteratura come sistema di conoscenza a sé stante.

Successo e sintesi di un progetto critico-editoriale

L'operazione di Calasso va in porto. Tra i primi a recensire *La Rovina di Kash* c'è uno degli intellettuali più influenti di quegli anni, nonché esule dell'universo Einaudi: Italo Calvino. Lo scrittore ligure sviscera immediatamente tutte le caratteristiche fondamentali del testo:

La rovina di Kasch è un libro che ama presentarsi come divagante e guidato solo dall'estro e da una curiosità insaziabile, costruito tutto di frammenti, citazioni, digressioni, aneddoti, aforismi, e tale da leggersi con una piacevolezza quasi continua³⁸.

Ma Calvino non manca anche di osservare uno squilibrio tra le preferenze di Calasso, in cui si contrappongono gli elogi a figure come Frobenius e Stirner e la condanna propinata all'opera di Levi-Strauss. In questa contrapposizione, l'ex-consulente einaudiano ravvede un'ingiustizia: «il profilo di Levi-Strauss è quello disegnato con linea più precisa e tagliente. Un profilo fedele al vero, eppure, nello stesso tempo [...] ingiusto»³⁹. Lo studioso francese è rappresentato da Calasso come l'etnologo della discontinuità, capace di sezionare il mito riducendolo a una serie di pratiche classificabili e comprensibili, che lo rendono così l'oggetto di un'analisi schematizzata dei comportamenti umani. Un atteggiamento certo

³⁸ Calvino (1983), ora in Calasso (1995), p. 1018.

³⁹ Ivi, p. 1022.

diametralmente opposto al punto di vista del direttore editoriale di Adelphi. Il riscontro dell'opera di quest'ultimo si allargherà nel corso del decennio, raggiungendo la sua consacrazione nel 1988 con il suo più grande successo: *Le nozze di Cadmo e Armonia*.

Publicato a un prezzo di copertina notevole per il mercato di allora, il libro arriva presto in cima alle classifiche dei best-seller, rientrando tra i titoli con la più ampia diffusione nel 1988 con circa 58.000 copie vendute⁴⁰. Al riconoscimento di pubblico si affianca quello della critica che lo porta tra i finalisti del premio Strega 1989 per il quale è a lungo il favorito alla vittoria che alla fine sfumerà per soli tre voti dietro *La grande sera* di Giuseppe Pontiggia. Un simile successo conferma il crescente peso di Calasso e Adelphi nella produzione libraria italiana⁴¹ mentre si può dire ormai sconfitta la strategia di Einaudi e dei suoi più vicini collaboratori. Il 1988 si configura come *l'annus mirabilis* della casa editrice milanese e del suo futuro presidente.

La consacrazione è ormai raggiunta. Gli eventi successivi agli anni Ottanta fino a quelli più recenti sono illuminati esclusivamente da quella svolta nella ricezione del progetto calassiano: la sovversione dell'ordine costituito, il rifiuto di un approccio accademico e storicistico, l'idiosincrasia per le schematizzazioni perseguita attraverso la commistione di generi, il frammento e la metafora si appellano ai primi passi provocatori della critica di Calasso e della casa editrice con cui ormai è identificato. Quell'inclassificabile scrittura, che si regge sulla forza evocativa dell'analogia e ricorre al flusso nervoso dell'ibridazione, si concretizza nella formula del «pensare-narrando» che l'editore-critico mutua da uno dei suoi modelli, Elias Canetti, applicando, come è solito fare, lo stile dell'opera analizzata all'analisi stessa.

⁴⁰ Cfr. la classifica dei best-seller pubblicata sul «Corriere della Sera», 8 gennaio 1989.

⁴¹ Cfr. la classifica dei best-seller pubblicata sul «Corriere della Sera», dal 15 gennaio 1989 al 6 luglio 1989.

Marco De Cristofaro
Università per Stranieri di Siena
Université de Caen Normandie
m.decristofaro@studenti.unistrasi.it

Riferimenti bibliografici

Berardinelli (1983)

Alfonso Berardinelli, *Il critico senza mestiere. Scritti sulla letteratura di oggi*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

Bourdieu (1992)

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

Bourdieu (1982)

Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

Calasso (1969)

Roberto Calasso, *Monologo fatale*, in Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Milano, Adelphi, 1969.

Calasso (1983)

Roberto Calasso, *La Rovina di Kash*, Milano, Adelphi, 1983.

Calasso (1991)

Roberto Calasso, *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991.

Calasso (2001)

Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001.

Calasso (2003)

Roberto Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Milano, Adelphi, 2003.

Calasso (2008)

Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008.

Calvino (1980)

Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

Calvino (1995)

Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, vol. II, Milano, Mondadori, 1995.

Cantimori (1967)

Delio Cantimori, *Conversando di storia*, Roma-Bari, Laterza, 1967.

Ignazio di Loyola (1966)

Ignazio di Loyola, *Il racconto del Pellegrino*, Milano, Adelphi, 1966.

Kraus (1972)

Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, Milano, Adelphi, 1972.

Piazzoni (2021)

Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.

Sbrojavacca (2021)

Elena Sbrojavacca, *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Milano, Feltrinelli, 2021.

Sisto (2013)

Michele Sisto, «*Spianare le strade al futuro*», in C. Cases, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di Michele Sisto, Torino, Aragno, 2013.

Zinato (2011)

Emanuele Zinato, *Editoria e critica*, in Andrea AFRIBO-Emanuele Zinato (a cura di), *Modernità letteraria. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011.

*The paper aims to investigate Calasso's critics in light of the theory of fields elaborated by Bourdieu. We will analyse Calasso's works in relation to other Italian critics' points of view and in consideration of the Italian publishing and cultural fields of the second half of the twentieth century. In the name of the autonomy of the aesthetic, Calasso sees literature as an independent entity, that has to be detached from social, historic, political and academic discourses. We will analyse, at first, Calasso's critic essays that appeared as paratexts in the volumes published by Adelphi. Then, we will focus on his first systematic work, *La Rovina di Kash*, in order to define what are the principles behind his literary, critic and editorial project. Finally, the study will consider the mechanism of reception of Calasso's work, showing how he moves from a peripheral position to the centre of the Italian cultural field.*

Parole chiave: Calasso, Adelphi, editoria, Letteratura pura, campo

GIUSEPPE MARRONE, «Sono finiti i tempi in cui scoprivamo
l'America». Pavese recensore di *Black Boy* di Richard Wright

«Il mito della scoperta». L'incontro con la letteratura americana

L'interesse di Pavese per la letteratura americana ha com'è noto radici profonde che risalgono agli anni della formazione liceale¹. Nelle lettere spedite dalla villeggiatura di Reaglie al maestro Augusto Monti e all'amico più caro, Tullio Pinelli², nell'anno del conseguimento della maturità, scrivendo delle proprie letture, un ruolo preminente è non a caso assegnato al capolavoro di Walt Whitman, *Leaves of Grass*:

A questo punto, se non la scoccio, le do un ragguaglio del mio lavoro. Studio il greco per poter un giorno ben conoscere anche la civiltà omerica, il secolo di Pericle, e il mondo ellenista. Leggo Orazio alternato a Ovidio: è tutta la Roma imperiale che si scopre. Studio il tedesco sul Faust, il primo poema moderno. Divoro Shakespeare, leggo il Boiardo e il Boccaccio alternati, tutto il rinascimento italiano, e finalmente la Légende des Siècles e le Foglie d'erba di Walt Whitman, questo è il più grande³.

Iscrittosi alla Facoltà di lettere dell'Università di Torino, grazie a un altro studente universitario, Guiscardo Tirotti, conosce Antonio Chiuminatto – nato nel 1904 a Rivarolo Canavese, trasferitosi a quattro anni a Green Bay nel Wisconsin, dove già risiedeva il padre, e tornato ventenne a Torino per completare gli studi musicali –, col quale fa pratica di lingua inglese e instaura una solida amicizia. Al rientro di Chiuminatto negli Stati Uniti, i due cominciano

¹ Cfr. Ferme (2002), pp. 24-25.

² Cfr. Masoero (2019), pp. 749-755.

³ Lettera ad Augusto Monti dell'agosto 1926. Pavese (1968), p. 9.

a scriversi con regolarità. Le lettere che si scambiano tra il 1929 e il 1933 sono la più viva testimonianza della gioia provata da Pavese per la scoperta dell'America, della sua lingua, della sua letteratura («It was so kind of you to get wasting your time initiating me to the mysteries of your language and nation that I cannot forget it»⁴).

A questo periodo risale inoltre la vera scoperta dei narratori americani, e in particolare di due autori di cui Pavese si occuperà successivamente in veste di traduttore, Sherwood Anderson e Sinclair Lewis:

I make myself bold as to collect the first of these notes, from Dark Laughter, a wonderful (and the unique one as yet published by Tauchnitz) novel by Sherwood Anderson whom I discovered some months ago and whose complete works I'll some day thoroughly read.

This book, if you don't as yet know, make yourself haste to seek for, for it is worth the while. Anderson is a true American writer – a poet – not only an imitator of European art, as many ones among your otherwise rank and luscious literature.

I enjoyed also in these days the most sportful biography in the world, the Gentlemen marry brunettes, which reminded me of our antique Anita Loos Blondes, and the newer reading of Babbitt by Sinclair Lewis, a great humorist of yours, but a damned slang-tongued guy for any Italian reader to understand⁵.

Parallelamente, nonostante il fascino esercitato dal corso di letterature e lingue classiche comparate tenuto da Augusto Rostagni⁶, Pavese non tradisce la vecchia passione liceale per Whitman e a questi dedica un lavoro di tesi ponderoso, per l'impegno analitico e soprattutto per la complessità della ricerca bibliografica, condotta in un'Italia «dove è scarsissimo il materiale di studio nordamericano»⁷.

La discussione finale non fu priva di difficoltà. Il titolare del corso di letteratura inglese, Federico Olivero, relatore idealmente più adatto per guidare

⁴ Lettera ad Antonio Chiuminatto del 29 novembre 1929. Ivi, p. 89.

⁵ Ivi, p. 91.

⁶ De las Nieves Muñiz Muñiz (1992), p. 12.

⁷ Pavese (2020a), p. 149.

un lavoro di tesi come quello di Pavese, decise di disertare la seduta di laurea e solo grazie all'intervento di Leone Ginzburg fu possibile sostituirlo col francesista Ferdinando Neri⁸. L'opposizione di Olivero, al cui esame biennale Pavese aveva comunque conseguito il massimo dei voti e la lode, rispecchia per un verso la generale rigidità dell'ambiente accademico rispetto allo studio di un poeta come Whitman, espressione della «realità viva della letteratura», di una «letteratura americana alternativa»⁹, per l'altro i contrasti emersi tra il possibile relatore e uno studente che si accingeva a stendere un lavoro forse anche troppo maturo e polemico per un laureando ancora ventunenne¹⁰.

Il clima durante la discussione restò teso anche dopo la sostituzione di Olivero con Neri, come ha ricordato Carlo Pinelli, fratello di Tullio, che da Pavese aveva preso lezioni private tra il 1927 e il 1928 ed era presente tra il pubblico:

Direi che la seduta è stata tormentosa. Lui si attorcigliava i capelli, incrociava le gambe. [...] Era più bravo lui che gli altri. Capiva che aveva in mano lui la situazione. Però quelli attaccavano. È stata una tesi, non di complimento, bensì di attacco e di difesa. Non è stata una tesi come dovrebbe essere stata: lode e tutto quanto. Gli hanno poi detto: "Tanto valeva scriverla in inglese, in americano". Forse lo stesso relatore l'avrà letta con fatica. Non so¹¹.

⁸ Con la difficile personalità di Federico Olivero si scontrerà anni dopo anche Beppe Fenoglio, come ha ricordato Costanza Melani: «Fu all'Università che Fenoglio incontrò Federico Olivero, a quel tempo "il maggior esegeta di Poe in Italia". Proprio con Olivero Fenoglio seguì un corso sui racconti di Poe e superò l'esame nel maggio del '41, conseguendo un voto modesto e il consiglio, che era già toccato a Cesare Pavese prima di lui, di dedicarsi ad altro». Melani (2006), p. 191.

⁹ Catalfamo (2013), p. 82. Per un quadro d'insieme sulla formazione culturale e sull'opera critica di Ferdinando Neri, si veda almeno il profilo tracciato da Remo Cesari. Cesari (1964).

¹⁰ Magrelli in Pavese (2020a), p. 10. Sulle ragioni del rifiuto di Federico Olivero di dirigere il lavoro di tesi di Pavese si è a lungo discusso. Come è stato segnalato, il possibile relatore e il giovane Pavese furono divisi da ragioni politiche, Olivero aveva infatti aderito – sebbene mantenendosi a debita distanza da qualsiasi estremismo – al Partito Fascista, e dalla marcata impostazione crociana della tesi. Tuttavia, in qualche misura, tracce del magistero critico di Olivero si sedimentarono nella personalità di Pavese e sopravvissero, come ha notato Gabriella Remigi. Remigi (2012), pp. 16-17.

¹¹ Popiela (2005), p. 74.

Il voto finale fu 108 su 110, voto che rispecchia la media di Pavese ma che non rese piena giustizia al lavoro di ricerca svolto.

I mesi successivi sono per Pavese densi di avvenimenti. Sulla rivista «La Cultura», che più tardi brevemente dirigerà, vedono la luce suoi saggi dedicati a Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Edgar Lee Masters e più tardi a Melville, Dos Passos, Dreiser e allo stesso Whitman. Si dedica alla traduzione di *Our Mr. Wrenn: The Romantic Adventures of a Gentle Man* di Lewis, pubblicata da Bemporad nel 1931, del capolavoro di Melville *Moby Dick* e di *Dark Laughter* di Anderson, pubblicati entrambi da Frassinelli nel 1932. Sfumata la speranza di un assistentato all'Università di Torino, prova con la raccomandazione di Arturo Farinelli a ottenere una borsa di studio alla Columbia University, dove dal 1930 Giuseppe Prezzolini ha cominciato a tenere l'insegnamento di letteratura italiana e a dirigere la Casa italiana, ma senza successo.

È nell'intensa attività critica di questi anni, condotta come già per la tesi era stato con metodo ma in chiave convintamente antiaccademica, che affonda per Pavese la nascita del mito sociale e culturale dell'America. Per Pavese, ha infatti scritto Pautasso, «gli scrittori americani possedevano una carica di novità e di rinnovamento in grado di immettere un'aria nuova, di stimolare un movimento [...], di offrire una possibilità di andarsene [...] alla ricerca di una alternativa»¹², necessità avvertita con particolare forza dagli intellettuali italiani più aggiornati ed effervescenti, alla ricerca di percorsi nuovi in un paese a un tempo stretto nella morsa della cultura di regime e in quella inveterata staticità e «indifferenza alle contingenze della vita» che nel 1945 sarà anche Montale a denunciare¹³.

La riflessione sul mito americano della libertà a ogni costo e del «“selvaggio moderno”, variamente definito come una primordiale energia vitale o come una

¹² Pautasso (2000), p. 72.

¹³ Montale (1996), p. 15.

robusta forza istintiva»¹⁴, unita al fascino per lo *slang* innalzato alla dignità letteraria dai narratori d'oltreoceano, fu per Pavese all'origine di un rinnovamento stilistico che segnò il passaggio definitivo dagli esperimenti giovanili alle prime dirimpenti prove della sua precoce maturità artistica: le poesie di *Lavorare stanca* (1936) e il romanzo d'esordio *Paesi tuoi* (1941)¹⁵. D'altronde, a chiarire come ormai il processo di identificazione con la realtà americana fosse compiuto e l'urgenza di un rinnovamento avvertita, basterà riconsiderare un passo del primo saggio su Anderson, apparso su «La Cultura»:

*Per Anderson, tutto il mondo moderno è un contrasto di città e di campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini. Quanto tocchi anche noi quest'idea, credo inutile dire. E di quanto noi siamo inferiori in potenza vitale alla giovane America, possiamo vedere da questo: un problema che ha dato all'America opere come quelle di cui parlo, non ha dato tra noi che una caricatura letteraria: stracittà e strapaese*¹⁶.

L'Italia degli anni Trenta si affacciava così sul decennio delle traduzioni «estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo» e ciò – scriverà lo stesso Pavese nel 1946, rispondendo a un'inchiesta della rivista «Aretusa» – si poté realizzare soltanto «cercando gli uomini e le parole in America»¹⁷.

Richard Wright alla fine del mito americano

Nel 1947 per la collana «Politecnico Biblioteca» di Vittorini vede la luce *Ragazzo negro* di Richard Wright, nella traduzione di Bruno Fonzi. Per l'opera Pavese nutre un immediato interesse, tant'è che la ristampa dell'opera la vedrà transitare nei neonati «Coralli» einaudiani, collana nata quello stesso anno con l'intenzione

¹⁴ van den Bossche (2001), p. 88.

¹⁵ Cfr. Segre (2004), p. 43-44. Guiducci (1979), p. 47.

¹⁶ *Sherwood Anderson*, su «La Cultura», aprile 1931, in Pavese (2020b), p. 38.

¹⁷ *Ragioni di Pavese*, per «Aretusa», inedito, ivi, p. 223.

di proseguire idealmente la linea tracciata dai «Narratori contemporanei»¹⁸, dove si troverà ad affiancare romanzi di Howard Fast, Langston Hughes, Francis Scott Fitzgerald, Stephen Crane.

A maggio, per presentare *Ragazzo negro* al pubblico, Pavese recensisce il romanzo di Wright durante una trasmissione radiofonica, successivamente raccolta nel postumo *La letteratura americana e altri saggi*. Il romanzo è descritto con toni entusiastici:

*Certo, i mezzi verbali con cui Richard Wright ci ha raccontato questa storia del suo ingresso nella vita, gli hanno servito a meraviglia. Siamo nella tradizione della grande prosa narrativa, quella prosa che mai s'attarda in compiacenze o civetterie del mestiere, ma si sforza di dare alla pagina il ritmo e la convinzione della voce viva, di esprimere insieme all'evento la tensione di chi mira a comprenderlo e così a placarlo*¹⁹.

Ma, al di là del giudizio sull'opera tradotta da Fonzi, la recensione è soprattutto per Pavese l'occasione per tornare sul rapporto con l'America.

Dai tempi della mitica scoperta della letteratura d'oltreoceano molto è cambiato, e per Pavese e per l'Italia. Il «mito positivo» – rifacendosi alla formula di Ieva²⁰ – è venuto meno, sicché l'intervento può effettivamente aprirsi con la secca constatazione che «sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America»²¹.

Il processo di apertura al mondo americano è ricordato nelle sue linee essenziali, senza dimenticare il contributo della musica e del cinema, che Pavese in primo luogo apprezzò²², ed evidenziando i meriti di una scoperta che, superata l'indigestione di voci minori, ha lasciato in eredità alla cultura italiana la conoscenza di opere di indiscusso valore:

Nel giro di un decennio, dal 1930 al 1940, l'Italia non solo ha fatto conoscenza di almeno mezza dozzina di scrittori nordamericani contemporanei i cui nomi resteranno, ma ha

¹⁸ Cfr. Ferretti (2017), p. 94.

¹⁹ *Richard Wright*, in Pavese (2020b), p. 171.

²⁰ Ieva (2001), pp. 155-166.

²¹ *Richard Wright*, in Pavese (2020b), p. 169.

²² Sull'argomento si veda almeno il contributo di Valerio Ferme. Ferme (2001).

*riesumato qualcuno dei classici ottocenteschi di quella letteratura e intravisto la radicale continuità che corre sotto tutte le manifestazioni passate e presenti di quel popolo. Fu anche il decennio in cui parve che musica e cinematografo dessero un originale scossone alla nostra viziata sensibilità europea*²³.

Tuttavia, chiusasi e metabolizzata la stagione della scoperta, superata la parentesi bellica, il mito dell'America ha cessato la propria vitalità, per cui Pavese «può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la [...] giovinezza prebellica»²⁴. Tale mutamento non è avvertito come risultato di un rinnovamento prospettivo tutto interno alla società italiana, esso è piuttosto espressione diretta di un processo proprio di quella americana, tant'è che «smarrita quella miracolosa immediatezza espressiva» che fu di Lee Masters, Hemingway, Caldwell, «i libri veramente importanti che ci vengono adesso d'oltreoceano non sono ormai più narrativa o poesia ma libri di storia, d'interpretazione, di commento», espressione di una società americana intenta essa stessa a «un coscienzioso lavoro di catalogazione e di studio sul ventennio fra le due guerre»²⁵.

Il romanzo di Wright non sfuggirebbe apparentemente all'osservazione pavesiana, inserito dal recensore tra i volumi usciti prima della guerra e tradotto solo tardivamente in Italia. Tuttavia, la prima edizione di *Black Boy* non risale al 1937 come segnalato da Pavese, bensì al 1945, e dalla recensione traspare inoltre una scarsa conoscenza dell'autore afroamericano. Come ha infatti segnalato Alessandro Portelli, oltre all'evidente errore riguardo alla pubblicazione di *Black Boy*, Pavese non sembra conoscere il precedente *Native Son* (1940), il romanzo

²³ *Richard Wright*, in Pavese (2020b), p. 169.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

d'esordio di Wright e la sua opera forse più nota in patria, che sempre nel 1947 sarebbe uscito per i tipi di Bompiani nella buona traduzione di Camillo Pellizzi²⁶.

In ogni caso, il merito maggiore di Wright agli occhi di Pavese è di aver raccontato il mondo afroamericano depurato dall'immagine che di questo mondo «hanno dato il teatro, il cinema e le orchestre anglosassoni», disattendendo chiunque «si aspettasse dal libro sognanti atmosfere, le piantagioni, il sensualismo, il riso nero, gli alleluia»²⁷.

L'autentico valore di *Ragazzo negro* può emergere soltanto nell'Italia – e nell'Europa – del dopoguerra, nella stagione che ha visto gli americani europeizzati a seguito del prolungato contatto col vecchio continente e gli europei disincantati dal mito americano. D'altronde, scrive Pavese:

*Quando il libro fu scritto c'erano pochi europei, pochi bianchi, che sapevano questo. Ma adesso? C'è qualcuno di noi, qualche bianco, che non abbia visto in faccia la fame e il terrore razziale, che possa giurare che domani questi spettri non risorgeranno? È questo il messaggio, la parola più vera di Ragazzo negro. Il frutto autentico e sofferto di un'umana sofferenza e avventura, che ci concerne tutti quanti e in un lucido e drammatico linguaggio ricerca sotto le nostre incrostazioni di retorica e di orgoglio la virile capacità di guardare le cose in faccia e ripensare l'antico ammonimento che ogni uomo è nostro prossimo*²⁸.

Dopo la recensione di *Ragazzo negro*, nell'agosto dello stesso anno Pavese torna sul rapporto con la letteratura americana in un articolo pubblicato sulle pagine torinesi dell'«Unità». Il ricordo della stagione delle traduzioni già tratteggiato nella recensione viene rievocato con ben altra ampiezza e nostalgia, sottolineando l'antagonismo del regime fascista nei confronti di quel gruppo di giovani che per primi, affacciandosi alla letteratura americana, «lessero

²⁶ Portelli (2005), p. 64.

²⁷ *Richard Wright*, in Pavese (2020b), p. 170.

²⁸ Ivi, p. 171.

tradussero scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale»²⁹:

A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto uno stile un mondo moderni [...]. Ci si accorse, durante quegli anni di studio, che l'America non era un altro paese, un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti³⁰.

Avviandosi alla conclusione del breve intervento, Pavese riprende e rafforza la posizione espressa nella recensione del romanzo di Wright: se il flusso di libri americani è cresciuto con la sopraggiunta chiusura della parentesi fascista, essi hanno però cessato di esercitare sul pubblico – e lo sguardo è chiaramente rivolto innanzitutto a quel *pubblico* ristretto di intellettuali di cui egli stesso fece parte, capaci un decennio addietro di guidarne la scoperta, come evidenzia la prima persona plurale³¹ – una particolare attrattiva, di generare un pur minimo turbamento.

Se la giovanile brutalità, la freschezza, l'impeto della letteratura americana si sono spenti ed europeizzati, proprio nella vecchia Europa e nel resto del mondo usciti dal conflitto – constata Pavese – si osservano nuovi fermenti, nuovi stili.

Così, conclude l'autore:

Senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura. Senza un pensiero e senza lotta progressiva, rischierà anzi di darsi essa stessa a un fascismo, e sia pure nel nome delle sue tradizioni migliori³².

²⁹ *Ieri e oggi*, su «l'Unità», 3 agosto 1947, ivi, p. 173.

³⁰ Ivi, p. 174.

³¹ Ivi, p. 175.

³² *Ibidem*.

Conclusioni

La recensione di *Ragazzo negro* rappresenta un testo fondamentale per comprendere l'ultima fase del pluridecennale rapporto che lega Pavese alla cultura americana. L'esigenza di tracciare una via nuova ispirata dal mito statunitense nei difficili anni del regime, alla decisiva prova del conflitto e più ancora del dopoguerra, scoperse proprio agli occhi di coloro che con più forza l'avevano avvertita – Pavese e Vittorini ovviamente in testa – le proprie debolezze. Se è vero, come ha osservato Saverio Ieva, che a favorire il distacco dall'orizzonte americano abbia contribuito l'adesione pur contrastata e malferma di Pavese al Partito comunista, bisognerà anche considerare che la nuova postura intellettuale di Pavese assunta nei confronti della letteratura americana anticipa per molti versi un ridimensionamento – se non un distacco – che si compirà appieno in Italia nel corso degli anni successivi e diverrà evidente soltanto dopo la scomparsa dello scrittore di Santo Stefano Belbo, cosicché nell'ottobre del 1951 Silvio D'Arzo potrà scrivere su «Paragone» che:

*Citano, come vien viene, Faulkner e Steinbeck, e Cain e Ring Lardner, e Caldwell ed Hemingway, e Marquand e Wolfe, e Fante e Fitzgerald, e ancora. Ma si dà un fatto curioso. Nominatili tutti in blocco capitani anni fa, e per ragioni su cui l'esigenza estetica non ebbe a giocare che un marginalissimo ruolo, affiora adesso qua e là la tendenza a retrocederli tutti a sottotenenti e anche meno. E anche qui, tutti in blocco, così, senza far distinzioni: e coll'identica fretta di un tempo*³³.

La nuova America non si profila più come modello di libertà da contrapporre all'oppressione fascista, «il liberatore si è trasformato in nemico, l'alleato antifascista in alleato anticomunista»³⁴; la confidenza acquisita con quella letteratura un tempo esotica e distante ha aperto il campo a una critica più esigente, forse perfino eccessivamente esigente, che non esita a riconsiderare gli

³³ D'Arzo (1987), pp. 85-86.

³⁴ Turi (2011), p. 66.

autori già tradotti e pubblicati e a ridimensionare l'importanza di alcune voci, come quelle di Gertrude Stein e William Saroyan³⁵.

Già prima di recensire Richard Wright Pavese aveva d'altronde scoperto grazie a Francis Otto Matthiessen³⁶, del quale aveva recensito nel dicembre 1946 sulle pagine della «Rassegna d'Italia» il capolavoro *American Renaissance*, «che l'America ha raggiunto essa stessa la maturità»³⁷, poiché:

*Matthiessen sa bene che invocare a questo punto la primordialità dell'homo americanus, la sua mancanza di tradizioni, il suo romantico privilegio d'essersi ritrovato all'inizio della storia, è una sciocchezza. Dato e non concesso che la cultura americana ignorasse in quel tempo una tradizione, le pesava pure addosso l'ingombrante bagaglio delle accademiche culture europee*³⁸.

Dunque, attraverso una critica interna alla cultura americana, Pavese aveva appreso della crisi identitaria in corso e della necessità del popolo americano – poi ripresa nella recensione di *Black Boy* posponendola al «ventennio fra le due guerre» – di procedere a uno studio complessivo e riorganizzativo della propria storia letteraria. Nell'errata datazione attribuita al romanzo di Wright, in ogni caso, è forse ravvisabile l'indizio più interessante dell'atteggiamento di Pavese nei confronti della letteratura americana nell'ultimo lustro della sua esistenza. Al di là dei condizionamenti ideologici e delle revisioni critiche di segno negativo, la letteratura americana – almeno nelle sue prove migliori, com'è il caso di *Black Boy* – continua a esercitare su Pavese un'evidente attrattiva, al punto da poter

³⁵ Turi (2018), p. 304.

³⁶ Nel suo *American Renaissance* «Matthiessen individua in questa breve e grande stagione letteraria [collocabile alla metà dell'Ottocento] una sorta di tensione bipolare, una contraddizione feconda: da un lato Emerson, Thoreau, Whitman, il loro ottimismo programmatico sui destini della giovane America, dall'altra Melville e Hawthorne, che, in dialettica opposizione, segnalano invece ombre e ambiguità dell'*American Dream*. Ma quel che più conta è che Matthiessen individua un nesso strettissimo fra la compiutezza artistica delle loro opere, le espressioni somme del loro vitale simbolismo e le forme innovative della democrazia politica americana». Amoruso (2000), p. 5.

³⁷ Fasano (2008), p. 309.

³⁸ *Maturità americana*, su «La Rassegna d'Italia», dicembre 1946, in Pavese (2020b), pp. 161-162.

scambiare il romanzo di Wright per un libro d'anteguerra, da affiancare ai lavori dei vari Lee Masters, Hemingway, Caldwell, da inserire «nella tradizione della grande prosa narrativa». La lunga serie di interventi ad approccio monografico sugli autori americani, iniziata coi saggi dedicati a Lewis, Anderson, Whitman, si chiude insomma simbolicamente con l'intervento pavese dedicato a Richard Wright – tra l'altro, come sottolineato da Alessandro Portelli, «le uniche pagine dedicate a un autore nero in *La letteratura americana e altri saggi*»³⁹ –, ma con essa non si può dire esaurito del tutto il mito americano di Pavese, ancora vitale sebbene fortemente ridimensionato dalla nuova temperie politica e culturale del dopoguerra.

Sarebbe toccato alla nuova generazione di giovani intellettuali giunti a maturazione durante il conflitto e destinati a imporsi sul panorama culturale dell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta distaccarsi in maniera definitiva dal romantico mito americano per rintracciare e tracciare ancora una volta nuovi percorsi, nuove strade, come i loro illustri predecessori avevano fatto tra gli anni Trenta e Quaranta, sotto il fascismo. In fondo, come appuntato da Pavese il 18 agosto 1947 nel *Mestiere di vivere*:

Un'opera non risolve nulla, così come il lavoro di tutta una generazione non risolve nulla. I figli – il domani – ricominciano sempre e ignorano allegram. i padri, il già fatto. È più accettabile l'odio, la rivolta contro il passato che non questa beata ignoranza. La bontà delle epoche antiche era la loro costituzione in cui si guardava sempre al passato. Questo il segreto della loro completezza inesauribile. Perché la ricchezza di un'opera – di una generazione – è sempre data dalla quantità di passato che contiene⁴⁰.

Giuseppe Marrone

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

giuseppe.marrone@uniroma1.it

³⁹ Portelli (2005), p. 64.

⁴⁰ Pavese (2014), p. 338.

Riferimenti bibliografici

Amoruso (2000)

Vito Amoruso, *La letteratura americana moderna 1861-1915*, Bari, Editori Laterza, 2000.

Catalfamo (2013)

Antonio Catalfamo, *La tesi di laurea di Cesare Pavese su Walt Whitman e i suoi studi successivi sulla letteratura americana*, in «Forum Italicum», anno 47, n. 1 (2013).

Cesari (1964)

Remo Cesari, *L'opera di Ferdinando Neri*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», vol. CXLI, n. 436 (gennaio 1964).

D'Arzo (1987)

Silvio D'Arzo, *Ernest Hemingway*, in *Contea inglese*, Palermo, Sellerio, 1987.

De las Nieves Muñiz Muñiz (1992)

María De las Nieves Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, Bari, Laterza, 1992.

Fasano (2008)

Pino Fasano, *Il mito americano di Cesare Pavese*, in «Italica», anno 85, n. 2-3, estate-autunno 2008.

Ferme (2001)

Valerio Ferme, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

Ferme (2002)

Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002.

Ferretti (2017)

Gian Carlo Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, Torino, Einaudi, 2017.

Guiducci (1979)

Armanda Guiducci, *Invito alla lettura di Pavese*, Milano, Mursia, 1979.

Ieva (2001)

Saverio Ieva, *La cultura americana nella critica di Pavese. Mito positivo, Mito negativo*, in «Italies», anno V, 2001.

Masoero (2019)

Mariarosa Masoero, *Documenti di una lunga amicizia. Il carteggio tra Cesare Pavese e Tullio Pinelli (1926-1949)*, in *Per Franco Contorbia*, a cura di Pasquale Sabbatino e Simone Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

Melani (2006)

Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006.

Montale (1996)

Eugenio Montale, *Il fascismo e la letteratura*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Pavese (1968)

Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1968.

Pavese (2014)

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2014.

Pavese (2020a)

Cesare Pavese, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, a cura di Valerio Magrelli, Milano, Mimesis Edizioni, 2020.

Pavese (2020b)

Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2020.

Pautasso (2000)

Sergio Pautasso, *Cesare Pavese oltre il mito*, Genova, Marietti 1820, 2000.

Popiela (2005)

Philippe Popiela, *Carlo Pinelli ricorda Cesare Pavese: "Noi siamo la nostra memoria"*, in *Pavese "irregolare". La compiutezza dell'"incompiuto" e l'umanità degli dei. Quinta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, Santo Stefano Belbo, I quaderni del CE.PA.M., 2005.

Portelli (2005)

Alessandro Portelli, *La letteratura degli afroamericani*, in «Ácoma», anno XII, n. 31, inverno 2015.

Remigi (2012)

Gabriella Remigi, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012.

Segre (2004)

Cesare Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Bari, Editori Laterza, 2004.

Turi (2011)

Nicola Turi, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.

Turi (2018)

Nicola Turi, *Tradurre gli americani*, in *Il romanzo in Italia. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018.

van den Bossche (2001)

Bart van den Bossche, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Franco Cesati Editore, 2001.

In May 1947 Cesare Pavese reviewed Richard Wright's novel Black Boy (1941). It will be the last monographic essay dedicated by Pavese to an American writer. Pavese had dealt with American literature from his youth, starting with his graduation thesis dedicated to Walt Whitman and subsequently with a long series of essays on authors including Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Lee Masters.

In the review of Wright's novel, however, Pavese expresses with conviction the idea that, following the war and in the new Italian cultural climate free from Fascism, American literature has ceased to offer itself as a viable alternative. The "positive myth" of America is thus called into question, although in conclusion Pavese does not completely detach himself from it.

Parole chiave: *Cesare Pavese, Richard Wright, Black Boy, Letteratura americana, America*

MARIO MINARDA, **Dissoluzioni retoriche e tradizione alternativa europea. Sul saggio (modernista) di Pirandello**

In *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, che costituisce l'introduzione al suo *L'anima e le forme*, György Lukács scriveva che «il saggio moderno ha perduto lo sfondo esistenziale, che dava energia a Platone e ai mistici, e non ha più il dono della fede ingenua nel valore del libro e in ciò che c'è da dire su di esso. L'elemento problematico [...] è diventato addirittura condizione esistenziale permanente»¹. In anni più recenti, Alfonso Berardinelli, che ha studiato a fondo le caratteristiche essenziali della scrittura critica, ribadiva, quasi a rincalzo, che il saggista moderno si rappresenta ai lettori come espressione «della soggettività individuale, problematica e scissa, e nello stesso tempo come tipica incarnazione di tendenze antidogmatiche, scettiche, ironiche ed eretiche»².

Ora, se queste due definizioni possono valere, in generale, per qualsiasi saggista che opera nell'ambito della cultura moderna e contemporanea, esse appaiono, a buon diritto, ancora più proprie di quei saggisti-scrittori, i quali non soltanto sottopongono a vaglio analitico, laddove non strettamente polemico, i loro oggetti o argomenti di studio, ma sono investiti altresì da questo statuto di problematicità e da questa *dispositio dubitandi* che riflette comunque la loro «indole interiore e le loro esperienze individuali»³.

Tra gli autori italiani del primo Novecento che hanno coniugato, per la prosa, scrittura critica e invenzione narrativa, non nascondendo, di fatto, un certo

¹ Lukács (2002), p. 34.

² Berardinelli (2002), p. 22.

³ Biagini (2012), p. 37.

scetticismo nei riguardi della prima⁴, spicca Luigi Pirandello. Sin da giovanissimo infatti, l'autore del *Fu Mattia Pascal*, mettendo a frutto la pregressa formazione linguistico-filologica, maturata durante gli anni universitari a Bonn, esprime nei suoi scritti critico-militanti tutta la sua esperienza⁵.

Se dal punto di vista epistemologico, con l'avanzare parallelo, all'inizio del XX secolo, dei movimenti di avanguardia da un lato e delle tendenze moderniste dall'altro, diviene sempre più esplicita la coscienza di una radicale separazione dal passato – come ha scritto Jauss in *Storia della letteratura come provocazione*⁶– tuttavia autori come Svevo, Pirandello e Ungaretti, per citarne solo alcuni, sono più cauti nel rigettare totalmente la tradizione precedente⁷, che, piuttosto, problematizzano dall'interno. Ciò alla luce di nuove acquisizioni teoriche, per lo più in linea con i fermenti filosofico-culturali o artistici del momento. I testi giovanili di Pirandello affrontano così, con gli strumenti peculiari dell'analisi stilistica, derivanti da un certo «positivismo critico» (come ha scritto Asor Rosa⁸) e non senza una certa, mordace, *verve* satirico-ironica, importanti questioni d'ordine estetico e morale, configurando di fatto una relazione molto stretta tra letteratura e società⁹.

Il primo articolo degno di nota risale al 1890 e fu pubblicato all'interno della rivista fiorentina «Vita nuova»: *Prosa moderna (Dopo la lettura del Mastro-don Gesualdo di Verga)*. Sebbene il sottotitolo tra parentesi sia già abbastanza indicativo di come per l'autore conti una sorta di continuità nei confronti delle

⁴ Come si evince, tra l'altro, dalla lettera che l'autore, in occasione dell'uscita del suo saggio più celebre, *L'umorismo*, inviò a Ojetti il 21 febbraio 1909, in Pirandello (1980), p. 33.

⁵ Anche se, nella sua introduzione a *Saggi e interventi* dello scrittore, Ferdinando Taviani precisa che «sapeva studiare la lingua, ma non era la lingua ad appassionarlo, quando pensava all'arte del narrare. Lo appassionavano le cose, le persone, i nodi delle vicende», in Taviani (2006), p. XLVII.

⁶ Jauss (1999), pp. 37-98.

⁷ Luperini (2012), p. 8.

⁸ Asor Rosa (1982), pp. 16-17 e ss.

⁹ Compagnino (1989), p. 40.

rappresentazioni tradizionali del reale (la lezione realista del Verga sarà infatti sempre tenuta in considerazione dallo scrittore), piuttosto è da rimarcare il fatto che Pirandello guardi alla ricezione, da parte del vasto pubblico dei lettori, di volumi di natura letteraria, per poi imbastire una più puntuale discussione su elementi storico-linguistici. È infatti la lingua presente nella prosa moderna italiana che determina, secondo l'autore, una letteratura amorfa e del tutto priva di qualità. Questo accade perché essa, cioè quella dei testi d'invenzione, non è, come invece dovrebbe, una lingua viva, spontanea, creativa e originale; bensì astratta e libresca, che viene studiata a freddo, attingendo a un repertorio lessicale aulico non aggiornato¹⁰. Se di tutto ciò i nuovi autori non hanno consapevolezza e pertanto rinunciano con facilità al reperimento di un proprio stile individuale, essi vanno incontro a quello che Pirandello chiama «il trionfo degli anacronismi filologici»¹¹, ossia quel non percepire affatto il mutamento linguistico nel corso del tempo e la conseguente *varietas* che invece esiste sia a livello diatopico che diastratico. Viene insomma ribadito, con grande e precoce intuizione, che l'italiano è una lingua del tutto costruita, artificiale e divergente da quella più dinamica che vive e si modifica nell'uso quotidiano dei parlanti. Ragion per cui si verifica un vero cortocircuito allorquando, nell'ambito della produzione di romanzi dalla trama, per così dire, più articolata, sono inseriti vocaboli desueti che resistono in maniera innaturale alla loro fisiologica usura cronologica. Ne consegue la mancanza in Italia di una letteratura al passo coi tempi, nella quale non c'è «l'afflato creatore, quell'empito interno che dà anima, vita e moto alle parole»¹². La dicotomia che già in questo primo testo saggistico pirandelliano si

¹⁰ «Sin dai suoi primi articoli Pirandello combatte il “pregiudizio della tradizione”, cioè l'inutile tentativo di imitazione della forma e dello stile che limita la libera espressione dell'artista. Il suo ideale artistico è quello di una prosa moderna che si avvicini alla lingua parlata e che non sia vincolata alla tradizione aulica», in Biagioli (2013), p. 8 e ss.

¹¹ Pirandello (2006), p. 80.

¹² *Ibidem*.

pone tra *vita* e *studio* preannuncia il contrasto che acquisirà presto valore fondante all'interno della poetica più matura dell'autore: cioè quella in cui la dialettica tra vita e forma, nell'elaborazione di un'opera letteraria, avrà uno spazio ideologico cruciale. A essere criticata in realtà, in questi iniziali scritti su rivista, non è la veste formale in quanto tale, ma il fatto che essa sia legata a un *modus operandi* e a ragioni di tipo retorico, nelle quali le parole sono espressione di un sistematico artificialismo ideologico privo di senso. Se non altro, però, l'aver posto l'accento sulla percezione della scrittura e, quindi, della lingua è già un modo per riflettere sul concetto stesso di tradizione e su come essa entri in contatto con le dinamiche plurime della sensibilità moderna.

Ecco che con sorpresa, in un altro saggio del 1890, cioè *La menzogna del sentimento nell'arte*, Pirandello, paradossalmente, non attacca il mondo del passato *tout court*, ma rivaluta – forse leopardianamente – gli aspetti di un'arte antica, classica (nello specifico quella greca), portatrice in sé di armonia, sincerità e naturalezza: qualità in vistoso declino con il progredire dei nuovi costumi culturali e dei processi letterari. In questo scritto infatti è esplicitato un serrato confronto con la società, «tenendo conto dei tempi e delle razze, e del relativo modo di sentire e pensare»¹³. L'obiettivo è sempre quello di saggiare nelle variegate forme di rappresentazione letteraria «il valore della spontaneità, la condanna dell'imitazione e la connessione dell'arte con la vita»¹⁴. Assumendo come metro di paragone il genere drammatico-teatrale, Pirandello, pur restando intimamente legato alla splendida *facies* lirica espressa nell'*Orfeo* di Poliziano, tuttavia gli preferisce, in ultima istanza, il *Filottete* di Sofocle, in quanto certe scene della tragedia greca non risultano né troppo misurate e composte né, tanto meno, false rispetto al soggetto e all'argomento che intendono rappresentare. Ciò

¹³ Ivi, p. 66.

¹⁴ Vicentini (1970), p. 58.

è abbastanza significativo e giustifica il perché, appena qualche riga dopo, la letteratura greca tutta verrà definita «arte umana»: in contrapposizione evidente all'inclinazione manieristica intrapresa nei secoli successivi nella penisola italiana.

E proprio il gradiente di falsità ridicola, stucchevole ed eccessiva, è ciò che viene criticato nel letterato in quel momento più in voga; il quale sarà, assieme al filosofo Benedetto Croce, uno dei bersagli polemici continui dell'agrigentino: Gabriele D'Annunzio. In una recensione dal titolo *Su "Le vergini delle rocce"* apparsa in «La Critica» di Gino Monaldi (8 novembre 1895), Pirandello smette per un momento i panni del filologo accademico di stampo positivista, per discutere invece di aspetti più strettamente letterari. Lo scetticismo del saggista consiste questa volta nell'evidenziare, raccontandole, le contraddizioni relative a struttura, trama e personaggi presenti nel particolare romanzo dannunziano. Ne viene fuori, tra ammiccamenti al lettore posti tramite domande e sequenze brachilogiche, uno iato incolmabile tra forma e contenuti (politici) del testo in questione, il quale senza mezzi termini viene definito «una caricatura». Perché però l'autore propone tale giudizio palesemente fuori dal coro sulla figura e l'opera del poeta di Pescara? In realtà dietro c'è la sottile polemica contro la retorica e i maldestri tentativi in età moderna di riscrittura della tradizione classica: una costante delle ricerche e delle riflessioni più tarde e mature di Pirandello. Non manca tuttavia uno sguardo ravvicinato alla politica editoriale italiana, quale si andava sviluppando proprio in quegli stessi anni a cavallo tra Otto e Novecento.

Nel primo articolo della rubrica denominata, non a caso, *Conversazioni letterarie* (5 gennaio 1896), Pirandello biasima «quei pochi che da editori son discesi al mestiere più pratico e più solido di semplici stampatori»¹⁵, colpevoli, a suo dire,

¹⁵ Ivi, p. 111.

di speculare «con molta sagacia, su la sciocca vanità d'una sciagurata, numerosissima tribù di illusi, che dalla natura si crede e si dice ordinata al culto e alla professione delle lettere»¹⁶. La produzione letteraria è svilita da palesi politiche di mercato; ma anche da posture intellettuali o atteggiamenti che gli scrittori assumono, scimmiettando così le mode straniere o tentando di emulare presunti talenti nostrani. Oltre all'ennesimo riferimento a D'Annunzio, l'autore condanna chi, in generale, non si sforza di elaborare un'arte veramente innovativa e che rispetti al contempo certe peculiarità locali o condizioni morali.

Pirandello inoltre è alla ricerca di un giusto *modus*, ovvero di un razionale senso della misura che dovrebbe fungere da freno per chi imita passivamente tanto l'antico, quanto il moderno. In un altro testo, dall'emblematico titolo *Eccessi* (del 17 febbraio 1896), firmato con lo pseudonimo Paulo Post, tali concetti sono, infatti, abbondantemente ripresi:

*Gli occhi ormai tanto stanchi di rimirar sempre le stesse linee riprodotte invariabilmente dagli stessi modelli, e sazi della convenuta bellezza, si volsero tosto, ingranditi dallo stupore, a guardar fuori, attraverso le finestre aperte del romanticismo; e da allora in poi, si può dire, non si sono più dissolti dal nuovo spettacolo. I primi si contentaron solamente di rimirarlo e d'innamorarsene da lontano, rimanendo cioè nell'antica sede degli studi, come alunni distratti dal corso delle lezioni da una buffa di vento, venuta a spalancar le imposte della scuola. Non così quelli che sono venuti dopo. Attratti vieppiù dallo spettacolo, i nuovi alunni cominciarono col marinar man mano più di frequente la scuola e finirono per abbandonarla addirittura. E dove siamo ormai arrivati? Nel frattempo, entro la scuola stessa, avveniva un altro rivolgimento. Scappati gli alunni, scacciati i maestri, i poveri vecchi retori.*¹⁷

La pregnante metafora degli apprendisti scrittori italiani, dipinti come tanti scolaretti distratti che tendono alla copiatura passiva di ciò che sta loro intorno o

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Pirandello (2006), p. 130.

agiscono senza alcun criterio prestabilito è già un segno di come Pirandello, proprio mentre veicola certi contenuti anti-sistema, punti parallelamente a smussare lo stile stesso del saggio e quindi i significati medesimi da attribuire alla critica letteraria. Ne risulta una scrittura a tratti ibrida che tende ad abbandonare il rigore accademico e a oscillare piuttosto tra piano espositivo e andamenti colmi di figurazione narrativa e concettuale.

Esempio ancora più concreto ne sono le prose pubblicate sulla rivista «Ariel»¹⁸. In particolare ne *Gli occhiali* (18 dicembre 1897) viene ripristinata, con tonalità che simulano sempre più un certo dialogismo diretto con il lettore, l'immagine chiave degli occhi vivi, alla quale viene contrapposta quella delle lenti artificiali. Già in *incipit* un breve apologo (un uomo di campagna che si reca presso la bottega di un occhialaio in città) insiste sul medesimo problema critico riguardante da sempre la storia della letteratura italiana:

Lo so: tutta quanta la storia della nostra letteratura non è altro, in fondo, che un perpetuo avvicinarsi e succedersi di maniere, e so che, cercando in essa, per quanto lunga, si trovano certo moltissimi occhiali e pochissimi occhi, i quali pure non isdegnarono, anzi ebbero in pregio, di munirsi d'antiche lenti classiche per vedere a modo di Virgilio o di Orazio o di Ovidio o di Cicerone [...] in secondo luogo perché, o venuti da Dante o dal Petrarca, sono occhiali lo stesso [...] Comunque sia però, questi almeno erano occhiali fabbricati, diciamo così, in casa nostra, i quali passarono dall'uno all'altro per parecchie generazioni di nasi, finché all'improvviso, sui primi del secolo nostro, non sorse il grido: «Signori, proviamoci un po' a guardar con gli occhi nostri!». Si tentò, ma ahimè, non si riuscì a veder nulla. E cominciò allora l'importazione degli occhiali stranieri.¹⁹

La dicotomia metaforica tra occhiali e occhi, oltre che immagine, appunto, dell'antitesi tra imitazione manieristica e creatività, si riferisce al fatto di riuscire

¹⁸ Per un dettagliato profilo storico-culturale della rivista in questione si rinvia a Barbina (1984).

¹⁹ Pirandello (2006), pp. 244-245.

a cogliere, senza alcun filtro, la portata davvero significativa che è insita nella secolare storia letteraria italiana. Ma, complici forse miopia culturale, esterofilia all'ultima moda ed eccesso di formalismi retorici, non sempre risulta possibile guardare ad ampio raggio anche al patrimonio nostrano per provare a rilevarvi e a costruirvi qualcosa di veramente profondo e innovativo.

Tali spunti tematici sono tutti presenti, a vario titolo, nei primi scritti saggistici pirandelliani, i quali, sebbene all'inizio siano concepiti quali brevi elzeviri, apologhi, recensioni o articoli giornalistici d'occasione, troveranno una maggiore risonanza, nonché ricollocazione, negli scritti di destinazione accademica del 1908, che Pirandello dovette scrivere e pubblicare per il superamento del concorso a professore ordinario presso la facoltà di Magistero a Roma. È utile in tal senso precisare che l'aggettivo "accademica" si riferisce alla destinazione e non all'ideologia o allo stile precipuo dei saggi. Al di là di una mai taciuta indolenza per il compito che lo attendeva, la forma di questi testi risulta in effetti ben poco sistematica. Più che altro le libere riflessioni dello scrittore tendono ora ad assumere «specifiche finalità argomentative entro l'impianto teoretico generale dell'esposizione»²⁰ Certo, non manca la salda erudizione per ciò che concerne i contenuti presenti, ma esistono ormai robuste ragioni, indagate peraltro in maniera molto esauriente dalla critica odierna²¹, per ribadire l'essenza antifrastica e *sui generis* del saggio pirandelliano. La novità da tenere presente è, in ogni caso, una più marcata consapevolezza dell'eterogeneità della tradizione, le cui vere radici vanno ricercate piuttosto in quei preziosi versanti anti-retorici della millenaria e complessa storia della letteratura europea.

²⁰ Cantelmo (2004), pp. 61-62.

²¹ Si veda a tal proposito la recente edizione de *L'umorismo* di Pirandello, la cui introduzione è a cura di Langella e Savio (2019), nella quale sono ricostruite, molto accuratamente, tutte le vicende filologiche ed editoriali relative al maggiore testo critico dello scrittore siciliano, oltre che chiarite le ragioni compositive dello stesso.

Dovendo però, nello stesso tempo, fare i conti con le istanze provenienti dalle nuove estetiche, misurandovi direttamente, fosse anche per semplice contrapposizione, genesi e ricezione delle opere, ecco che in un testo come *Arte e scienza* (1908), al netto della vivace dialettica instaurata contro le posizioni neoidealistiche di Croce, fulcro nodale dell'intero saggio, Pirandello comincia dalla citazione di una celebre opera di Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité* (1892), la quale inaugura un certo modo di fare scienza nel moderno, all'interno del quale si pretende di volere incardinare anche il fatto artistico, creativo. L'errore di fondo, come sarà più avanti denunciato, tirando in ballo le teorie di Spencer e i suoi *Principles of psychology*, è quello di vagliare i principi stilistico-espressivi degli autori (ma anche quelli d'ordine etico) con un surplus riflessivo e raziocinante che ne mortificherebbe la spontaneità, offuscandone al contempo la vitalità, l'estro inventivo: elementi considerati invece necessari per qualsivoglia creazione di tipo artistico. Il primo esempio importante in merito è quello relativo alla cattiva interpretazione di un autore come Giacomo Leopardi, giudicato, secondo questo metodo in fin dei conti troppo sbrigativo, in chiave antropologica e non poetica²².

Al di là di siffatti tentativi, ascrivibili all'evidente forzatura di volere applicare gli asettici schemi scientifici ai processi compositivi, i quali sono invece espressione frutto di fantasia e sensibilità individuali, la riflessione si estende poi alla percezione dei generi letterari, oramai basata su criteri sterilmente

²² «Ricordo che nella ricorrenza del centenario della nascita di Giacomo Leopardi un psichiatra e un antropologo, in alcune conferenze ch'erano nel programma delle feste commemorative romane, si scialarono – tra l'indignazione di tutto l'uditorio – a dirne d'ogni conio su l'infelice poeta, e che uno dei due, l'antropologo, commentando a suo modo il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ebbe il coraggio di notare non so che povertà di colore in quel canto sublime, da attribuire a non so qual difetto o malattia di Leopardi», in Pirandello (2006), p. 588.

tassonomici, quantitativi e non qualitativi²³. Pirandello esemplifica questo concetto parlando a proposito della differenza sottile che esiste tra racconto, novella e romanzo. Il metro di giudizio non può essere solamente la maggiore o minore lunghezza del narrato, dal momento che *racconto*, nelle varie tessiture in prosa, è piuttosto *modus operandi*, cioè prevalenza dell'esposizione dei fatti da parte di una singola voce (sia essa dell'autore, del narratore, di uno dei personaggi) sulla diretta rappresentazione degli stessi. Un modo che filtra gli eventi, le descrizioni, le azioni, i sentimenti, da una prospettiva soggettiva e che si ritrova quindi sia nel nostro passato tradizionale («i bei discorsi, le favole piacevoli, gli aneddoti ironici, i racconti tragici e sentimentali che furono la delizia degli Italiani del Duecento e dei secoli dopo»²⁴), che in un autore francese moderno come Maupassant, per il quale Pirandello scrive che riuscì a conciliare teoria e prassi, ossia scienza e arte «in brevi narrazioni, moltissime delle quali tuttavia – si noti– atteggiate soggettivamente in forma di racconto, diventato poi ad un tratto rappresentazione oggettiva»²⁵.

Come si può notare, col passare del tempo, cadono norme rigide e troppo divisive relativamente alle varie tipologie di scrittura e diviene possibile invece la *coincidentia oppositorum* all'interno dello stesso genere. Il che comporta sul piano conoscitivo l'avanzamento per gradi di un'estetica del dubbio, della sospensione e della perplessità²⁶; in aperta e continua polemica con le sintesi hegeliano-desanctiane di poco precedenti²⁷. Sul piano strettamente espressivo-

²³ «Tutto ciò che fa parte della classica separazione dei generi, entra, per Pirandello, nel concetto di retorica che formerebbe l'area della "esagerazione della forma" e delle "macchine ideali"», in Schulz-Buschhaus (1982), p. 79.

²⁴ Ivi, p. 691.

²⁵ Ivi, p. 706.

²⁶ Compresenza dei contrari, di tendenze opposte e stato di perenne sospensione, marginalità sono elementi che Farafonova individua in Pascal e Montaigne, annoverandoli come possibili fonti classiche per la particolare rifondazione estetica pirandelliana, in Farafonova (2017).

²⁷ Milone (1996), p. 97.

stilistico ciò si traduce con la possibilità, umoristica di fatto, di calettare *inventio* fantastico-creativa e *dispositio* analitico riflessiva: una pratica che proprio saggi, romanzi e novelle dello stesso scrittore siciliano, in maniera del tutto osmotica, adotteranno in pieno²⁸.

Nella prima parte de *L'umorismo*, Pirandello dimostra, affrancandola in qualche modo da perduranti pregiudizi di tipo identitario, che tali forme non soltanto esistono da sempre e quindi non costituiscono esclusiva prerogativa della modernità, ma si ritrovano tanto nel patrimonio letterario italiano quanto in quello europeo, seppure con opportune differenze. Tra queste spicca quella tra Ariosto e Cervantes²⁹; ma anche quelle fra i vari autori della letteratura inglese. Nel condurre tale ricognizione storico-critica, viene in pratica sabotata, da parte dello scrittore, «la possibilità di un giudizio univoco»³⁰ e – come ha scritto Jossa per questo testo – viene altresì rivendicato il fatto che «la letteratura è più complessa degli schemi cui la riduce la critica: come l'umorismo è un fenomeno che non ha nulla a che vedere con l'identità di un popolo o di una nazione, così

²⁸ «Sfogliamo i saggi e li troviamo stipati di riflessioni, motivi e personaggi che provengono dal mondo della finzione o li sono diretti, senza parlare dell'impiego massiccio di tecniche come l'espressionismo lessicale, la metafora, la digressione o persino la *suspense*. Come avviene nei frattali, ogni parte dell'opera di Pirandello è uguale al tutto che la contiene: dunque *L'umorismo* risponde alle logiche del saggismo a tesi, ma anche a quelle della creazione artistica, non diversamente da quanto avviene nel *Fu Mattia Pascal* o nei *Sei Personaggi*», in Langella-Savio (2019), p. XXXIX.

²⁹ «L'uno» – argomenta Luperini – «precedente, l'altro seguente le scoperte di Copernico. Mentre Pulci, Boiardo, Ariosto conservano ancora una misura della realtà, un'istanza ideale a cui rapportare fatti e sentimenti, cosicché l'ironia ariostesca presuppone una sovranità del soggetto, il *Don Chisciotte* esprime già una matura opzione umoristica perché riesce a relativizzare il mondo degli ideali, senza rinunciarvi ma non assumendolo più a criterio di verità e facendolo anzi convivere col suo opposto, in un contrasto che non si risolve mediante una sintesi superiore e resta anzi drammaticamente aperto», in Luperini (1999), pp. 47, 48.

³⁰ Donnarumma (2015), p. 173.

la letteratura di un popolo o di una nazione non può essere ridotta a una sola categoria interpretativa»³¹.

È dunque nel segno della molteplicità dei punti di vista, della mutevolezza degli stessi e della feconda osmosi tra presente e passato che vanno rilevati i nodi estetico-culturali utili per comprendere la civiltà letteraria; anche alla luce delle destabilizzanti e convulse faglie conoscitive moderne. Civiltà letteraria che, riconfigurata sotto altre angolature, risulta non immune ai cambiamenti reali in atto nella società:

L'umanità passata non c'è bisogno di cercarla lontano: è sempre in noi, tal quale. Possiamo tutt'al più ammettere che oggi, per questa – se vuoi – cresciuta sensibilità e per il progresso (ahimè) della civiltà, siano più comuni queste disposizioni di spirito, quelle condizioni di vita più favorevoli al fenomeno dell'umorismo, o meglio, di un certo umorismo; ma è assolutamente arbitrario il negare che tali disposizioni non esistessero o non potessero esistere in antico. A buon conto, Diogene, con la sua botte e la sua lanterna, non è di ieri; e nulla di più serio nel ridicolo e di più ridicolo nel serio [...] Tutta l'arte umoristica, ripetiamo, è stata sempre ed è tuttavia arte d'eccezione.

L'esplicitare, mentre si parla di umorismo, termini cruciali come «sensibilità», «progresso», «civiltà», «condizioni di vita», «oggi», è un modo per affermare che Pirandello apre il suo ragionamento critico su forme, storia e funzioni del letterario a diverse influenze, riguardanti, in questo caso, i costumi culturali, nonché lo spirito cangiante dei tempi. Ciò dovrebbe coadiuvare una certa flessibilità mentale che si propone di liberarsi da vecchi stereotipi retorici o di dubitare di presunte evoluzioni moderne che finiscono, al contrario, per

³¹ Secondo lo studioso, infatti, «il tentativo più grande di aprire la letteratura italiana a una dimensione europea senza negarne la specificità italiana è costituito dal *Saggio sull'umorismo* di Pirandello [...] Pirandello da un lato immette nella tradizione italiana autori come Rabelais, Cervantes, Swift, Sterne, dall'altro, come abbiamo visto, rivaluta tutta una tradizione italiana che finora era esclusa dal canone della letteratura nazionale», in Jossa, (2006) p. 202 e ss.

offuscare la valenza semantica che determinate scritture del passato potevano (e possono, stando ai tempi in cui l'autore scrive) avere. Da questo punto di vista viene nuovamente chiamato in causa Leopardi, che «nei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* [...] difese pure il comico antico contro il moderno»³², comprendendone il senso di costante sfida a un presente miope, illuminato e progressista solo in apparenza. Al poeta di Recanati è affiancato Cantoni, per il quale lo humor moderno non è altro che alterata «sofisticazione»³³ di quello antico. Evitare questa sofisticazione si può, sembra dire Pirandello: a patto però di accettare con la giusta onestà intellettuale tali andirivieni cronologici e intendere l'arbitrarietà insita nella definizione dei caratteri letterari. Il ventaglio analitico si predispone così a contemplare con serenità varie eccezioni. Non esiste pertanto l'omologazione su base nazionale; né, tanto meno, è possibile utilizzare un «senso largo» nell'esercizio dell'interpretazione critica: ossia, data una definizione sommaria di umorismo, magari correlata al costume identitario di un popolo (e qui Pirandello fa l'esempio del particolare humor inglese), desumerne connotazioni o elementi che accomunano scrittori e testi in un gruppo indistinto. Al contrario, bisogna rifarsi «a quella critica che indaga e scopre tutte le singole differenze caratteristiche per cui l'espressione, e dunque l'arte, il modo di essere, lo stile d'uno scrittore si distingue da quello dell'altro: lo Swift dal Fielding, lo Sterne dallo Swift e dal Fielding e dallo Sterne e così via»³⁴. Procedere per categorie e incasellamenti vari, per dirla con lo stesso, efficace, lessico usato da Pirandello nel testo, significa persistere su un modo fondato su astrazioni intellettualistiche, su composizioni e sintesi avallate dagli stretti sillogismi della

³² Pirandello (2006), p. 799.

³³ «La comunanza tra Cantoni e Leopardi, entrambi figli della gloriosa tradizione classica, li fa optare entrambi per la difesa dello humor classico, senza dimenticare che ciò che si chiama moderno non è altro che la sofisticazione, la parte evoluta fino alla volgarizzazione dell'antico», in Criolla, (2014) p. 166.

³⁴ Pirandello (2006), p. 807.

retorica, dai quali piuttosto ci si deve distanziare. A supporto è menzionato Giacomo Barzellotti, il quale nel suo volume, *Dal Rinascimento al Risorgimento*, si rende fedele seguace, come già Bonghi e Taine, della concezione dell'opera d'arte come connubio stretto tra forma e stile, basato univocamente sullo studio. Di contro, scegliere di focalizzare l'attenzione sull'umorismo, in quanto arte tradizionale della dissonanza, costellata da preziose irregolarità, dà la facoltà di allontanarsi liberamente da qualsiasi imbrigliamento estetico.

Ecco quindi che lo stesso saggio pirandelliano – come poi avverrà in maniera più sostanziale nella sua seconda parte – assume fattezze quasi narrative³⁵ che fanno eccezione rispetto a un andamento di scrittura lineare o a uno snodo argomentativo composito. Arte della scomposizione è quella che viene sin da subito praticata dallo scrittore, oltre che teorizzata. Esempari sono le figurazioni (e le espressioni) usate da Pirandello per enucleare specifici concetti:

Retorica e imitazione sono in fondo la stessa cosa. E i danni che essa cagionò in ogni tempo alla letteratura sono senza dubbio, come ognuno sa incalcolabili. Fondata sul pregiudizio della così detta tradizione, insegnava ad imitare ciò che non si imita: lo stile, il carattere, la forma [...] Regolata com'era dalla ragione, vedeva da per tutto categorie e la letteratura come un casellario: per ogni casella, un cartellino. Tante categorie, tanti generi; e ogni genere aveva la sua forma prestabilita: quella e non altra. È vero che tante volte, poi, s'accomodava; ma darsi per vinta non voleva mai. Quando un poeta ribelle appioppava un calcio bene scolpito al casellario e creava a suo modo una forma nuova, i retori gli abbaiano dietro per un pezzo: ma poi, alla fine, se quella forma riusciva ad imporsi, essi se la prendevano, la smontavano come una macchinetta, la scioglievano in un rapporto logico, la catalogavano, magari aggiungendo una nuova casella al casellario. Così avvenne, ad esempio, per il dramma storico di quel gran barbaro dello Shakespeare. Si diede per vinta la Retorica? No: dopo avere abbaiato per un pezzo prescrisse le norme per il dramma storico, accolto nel casellario. [...] La Retorica, in somma, era come un guardaroba: il

³⁵ Zarccone, spingendosi più avanti nell'analisi, ha dimostrato che in Pirandello, complici legami e interconnessioni con *Il Fu Mattia Pascal* e tendenze alla digressione, «quella narrativa è, dunque, una delle poche forme di saggio possibili», in Zarccone (2007), p. 89.

*guardaroba dell'eloquenza, dove i pensieri nudi andavano a vestirsi. E gli abiti, in quel guardaroba, eran già belli e pronti, tagliati tutti sui modelli antichi, più o meno adorni, di stoffa umile o mezzana o magnifica, divisi in tante scansie, appesi alle grucce e custoditi dalla guardarobiera che si chiamava Convenienza. Questa assegnava gli abiti acconci ai pensieri che si presentavano ignudi.*³⁶

Poeti ribelli che tirano calci, retori che latrano come cani, pensieri nudi che necessitano di un abbigliamento consono; la stessa Retorica raffigurata come grande armadio pieno di vestiti, gestito da una capricciosa serva guardarobiera di nome Convenienza: sono tutte immagini che dinamizzano dall'interno lo stile del saggio, annoverando così il suo autore proprio all'interno di quella schiera di scrittori ribelli che egli stesso si propone di indagare.

In cosa consiste questa 'ribellione' nell'ambito dell'arte letteraria? Soprattutto all'alba di un secolo, il Novecento, che tradurrà la parola con il furore destrutturante delle avanguardie futuriste. Sollecitato da questi pungoli, strenuo banditore, assieme all'amico e maestro Capuana, del frenetico sorgere di *ismi contemporanei* a livello epistemologico, ma al contempo conscio di non poterli escludere completamente per interpretare più a fondo un mondo divenuto sempre più insondabile, Pirandello non poteva non essere fautore di una poetica ad ogni modo incisiva e costruttiva, che desse comunque una risposta³⁷ puntando al recupero di quegli elementi alternativi della tradizione che pure la attraversano, costituendo una sorta di controcanto «arguto»³⁸: gli unici esteticamente compatibili con la deflagrazione caotica dell'esistente e la raffigurazione del nuovo. Un'etica del letterario³⁹ fondata dunque su paradossi e

³⁶ Pirandello (2006), pp. 816-817.

³⁷ Pedullà (2002), pp. 111-112.

³⁸ Guglielmi ha scritto a tal proposito che Pirandello opera una rottura delle forme «ben temperate [...] mentre recupera l'altra tradizione, quella che contesta la prima o è, lungo la storia, il suo costante accompagnamento arguto», in Guglielmi (1986), p. 57.

³⁹ Perli (2012).

scorporamenti, ma volta a svelare altresì con sincerità le finzioni annidate nel reale, «a fornire, parallelamente allo sviluppo delle teorie della crisi allora in voga, i punti di riferimento capitali per una nuova riflessione sull'esperienza letteraria moderna e sulle sue non sempre coscienti finalità»⁴⁰. Un anti-canone assieme parallelo e in opposizione a quello classico, comprendente al suo interno la fluidità e la contaminazione tra i generi, che è poi la cifra più impellente del moderno⁴¹: «l'umorismo prende qualità e muta d'effetto, riesce cioè più o meno amaro, più o meno aspro, pende più o meno o verso il tragico o verso il comico, o verso la satira, o verso la burla, ecc.»⁴².

In questo personale elenco figurano autori dallo spirito evidentemente anarchico e libertario: come Machiavelli, «che ogni macchina ideale smontò coi due strumenti dell'esperienza e del discorso; che ogni esagerazione di forma distrusse col riso»⁴³; ma anche opere considerate minori come *La Circe* o *I capricci del bottajo*, di Giovan Battista Gelli o la *Vita di Cicerone* di Passeroni; o, ancora, i testi di Giordano Bruno, *Lo Spaccio de la Bestia trionfante*, *la Cabala*, *il Cavallo Pegaseo*, *l'Asino Cillenico* o *il Candelajo*, nel cui motto *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis* è condensata l'essenza della scrittura umoristica. Coniugando quindi in uno stesso versante autori dai quali possa emergere, con doppio profilo, «il pensatore e l'artista», Pirandello, seppure da abile artigiano *bricoleur*, per dirla con Macchia⁴⁴, scrive un saggio che sia nei contenuti sia nello stile è già di tipo modernista: ciò nella misura in cui accoglie all'interno della riflessione critica elementi desunti dalla realtà quotidiana, desublima precedenti tensioni eroiche,

⁴⁰ Borsellino (1982), p. 27.

⁴¹ «La modernità è dunque il tempo in cui l'epos è impossibile e il tragico si converte in comico o si mescola umoristicamente a esso», in Luperini (1999), p. 50.

⁴² Pirandello (2006), p. 887.

⁴³ Ivi, p. 890.

⁴⁴ Ci si riferisce ovviamente all'ormai canonico e del tutto imprescindibile studio di Macchia (1981). Recentemente è tornato sulla questione, con argomentazioni ampie e nuove acquisizioni teoriche, Savio (2020), al cui articolo si rimanda.

ribalta gerarchie fra tragico, comico e grottesco⁴⁵ e ripensa infine una tradizione precedente molto stratificata e variegata che riabilita dall'interno paradigmi dell'eccentricità e statuti formali della divergenza⁴⁶.

È prospettata così una scrittura che, al contrario del pensiero di Quintiliano difeso da Don Eligio Pellegrinotto e criticato da Mattia Pascal nel romanzo che porta il suo nome, non vive di racconti pre-ordinati, ma di elaborazioni *in fieri*, disseminate da continue diffrazioni analitico-riflessive e metaforiche. Non si ripescano cioè in schematismi antichi o moderni: ma emerge, piuttosto, una propensione alla duplicità dei linguaggi, a formalismi divergenti, alla meta-letterarietà, all'eterodossia di strutture e contenuti, mantenendo al contempo forme e figure di una veste letteraria esprimente comunque istanze e pratiche della corrosione. Una «problematicità permanente» e «un dogmatismo eretico», per tornare dunque ai binomi visti in partenza, che solo la particolare forma saggia pirandelliana, alle soglie della modernità, poteva, e forse voleva, rilevare.

Mario Minarda

Università degli Studi di Palermo

mario.minarda@unipa.it

⁴⁵ Jossa (2016).

⁴⁶ Di Legami (2019), pp. 112 e 114.

Riferimenti bibliografici

Asor Rosa (1982)

Alberto Asor Rosa, *Pirandello saggista tra soggettivismo e oggettivismo*, in Paola Daniela Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp.11-21.

Barbina (1980)

Alfredo Barbina, *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni, 1980.

Berardinelli (2002)

Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.

Biagini (2012)

Enza Biagini, *Saggio, 'pensiero composito' e meta-letteratura*, in Anna Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 17-48.

Biagioli (2013)

Giampiero Biagioli, *Pirandello e la critica*, Aprilia, Nuovalogos, 2013.

Borsellino (1982)

Nino Borsellino, *Una strategia della crisi*, in Paola Daniela Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp.22-29.

Cantelmo (2004)

Marinella Cantelmo, *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Ravenna, Longo editore, 2004.

Compagnino (1989)

Gaetano Compagnino, *Letteratura, lingua e nazione nel primo Pirandello*, in «Le Forme e la Storia. Rivista di Filologia moderna», n.s. I, 1, (1989) pp. 39-75.

Criolla (2014)

Adriana Cristina Criolla, *Il sentimento del contrario in Leopardi e Pirandello*, in Joanna Szymanowka e Izabela Napiòrkowska (a cura di), *...centomila Pirandello*, Vicchio Firenze, Logisma, pp.163-172.

Di Legami (2019)

Flora Di Legami, *La retorica in scena nel Fu Mattia Pascal. Aspetti e figure*, in «Italianistica», 2-3, 48 (2019), pp.111-122.

Donnarumma (2015)

Raffaele Donnarumma, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, in Emanuele Zinato (a

cura di), *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Pisa, Pacini editore, 2015, pp.171-207.

Farafonova (2017)

Daria Farafonova, *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*. Firenze, Leo Olschki Editore, 2017.

Guglielmi (1986)

Guido Guglielmi, *Peri Bathous*, in *La prosa italiana del Novecento I. Umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.

Jossa (2006)

Stefano Jossa, *L'italia letteraria*, Bologna, Il mulino, 2006.

Jossa (2016)

Stefano Jossa, *Modernismo e umorismo: Tomasi di Lampedusa saggista*, in *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, Cuneo, Nerosubianco edizioni, 2016, pp. 45-62.

Lukács (2002)

György Lukács, *L'anime e le forme*, Milano, SE, 2002.

Luperini (1999)

Romano Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1999.

Luperini (2012)

Romano Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in Romano Luperini, Massimiliano Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp.3-12.

Langella-Savio (2019)

Giuseppe Langella, Davide Savio, *Introduzione a Luigi Pirandello, L'umorismo*, Milano, Oscar Mondadori, 2019, pp. V-XLVII.

Macchia (1981)

Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

Milone (1996)

Pietro Milone, *Introduzione a Luigi Pirandello, L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1996.

Pedullà (2002)

Walter Pedullà, *Il manifesto di Pirandello*, in Vitilio Masiello (a cura di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, tomo II, 2002, pp.1111-1129.

Perli (2012)

Antonello Perli, *La morale della forma. Etica letteraria nel primo Novecento*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2012.

Pirandello (1980)

Luigi Pirandello, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 2», Roma, Bulzoni, 1980.

Pirandello (2006)

Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con introduzione di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

Savio (2020)

Davide Savio, *La coscienza degli altri in noi. Pirandello bricoleur e la filosofia morale di Alfred Fouillè*, in «Pirandelliana» 14, 2020, pp. 23-36.

Schulz-Buschhaus (1982)

Ulrich Schulz-Buschhaus, *L'umorismo: l'anti-retorica e l'anti-sintesi di un secondo realismo*, in Paola Daniela Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 77-86.

Vicentini (1970)

Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

In some articles published in various magazines in the last years of the nineteenth century, Pirandello, trained at the philological school of Bonn in Germany, argued against the literary production of young authors, which he said not very original, because it tended to imitate the rethorical models of the past and the foreign fashions of the present. However, in the academic essays of 1908, the author finds a lively anti-dogmatic heterogeneity in the European tradition, which better represents the crisis and contradictions of modernity. Consequently, even the style of the essay becomes asystematic and characterized by a hybrid writing between argumentative rigor and narrative digression.

Parole chiave: *Pirandello, retorica, antidogmatismo, tradizione, modernità*

MICHELA MARIA PALUMBO, **Fra critica e narrativa: la scrittura
saggistica di Carlo Emilio Gadda**

Prolegomeni alla scrittura saggistica dell'ingegnere

La produzione artistica di Carlo Emilio Gadda, tanto sterminata quanto variegata ed «eteroclita»¹, conta un discreto numero di testi dalla vocazione dichiaratamente saggistica. Queste monadi letterarie, generalmente considerate di minor importanza rispetto ai grandi monumenti narrativi quali il giallo di via Merulana e il *redde rationem* dei propri fantasmi privati della *Cognizione*², risultano di particolare interesse sia perché non sono state particolarmente interrogate (e, di conseguenza, hanno ancora qualcosa da dire) ma anche perché offrono un ulteriore strumento di esegesi dell'intero continente Gadda³.

Allo stato attuale, infatti, sono davvero pochi gli interventi critici sulla produzione saggistica dell'ingegnere milanese. Si pensi, infatti, al prezioso saggio di Daniela Carmosino *Come combattenti in duello. Gadda critico letterario* (2012) e all'articolo pubblicato per *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* di Riccardo Stracuzzi. A questi si aggiungano la curatela della maggior parte dei *Saggi dispersi* a opera di Liliana Orlando di recente pubblicazione (*Divagazioni e*

¹ Orlando (2019), p. 482.

² Cfr. Manzotti (1987), p. XLIV.

³ L'espressione continente Gadda deriva da un'asserzione di Roscioni che pone l'accento sulla metodologia di riuso dei materiali narrativi messa in campo sistematicamente dallo scrittore milanese: «terre provvisoriamente emerse dalle acque agitate e profonde dell'esperienza, dell'immaginativa, dell'inquietudine di Gadda: terre i cui contorni sono destinati a essere alterati, anche radicalmente, da successivi sommovimenti e rivoluzioni. Accadrà di fatto che i continenti saranno frammentati in piccoli arcipelaghi, e isole agglomerate e fuse in continenti» in Roscioni (1995), pp. 32-33.

garbugli, per Adelphi, del 2019) nonché l'apparato critico de *I viaggi, la morte* curato da Clelia Martignoni.

Le primissime difficoltà che si incontrano nell'indagare tale territorio riguardano la definizione dell'oggetto: quando ci si pone sulle tracce della produzione saggistica di Gadda quali tipologie di testi si cercano? Il ventaglio delle possibilità è ampio e annovera recensioni, riflessioni teoriche sui problemi linguistici, *Cahier d'études* che pongono al centro i precetti per la buona riuscita d'un romanzo, interventi metadiegetici, apparati di note d'autore⁴, articoli scientifici, saggi filosofici, riflessioni sui temi psicoanalitici, ritratti, interventi sulla storia dell'arte, dibattiti e polemiche su questioni letterarie⁵. La difficoltà di tracciare un confine fra generi nella produzione dell'ingegnere è, infatti, una vera e propria costante⁶.

Il perimetro tracciato da Carmosino e da Stracuzzi è piuttosto chiaro e coraggioso: al centro delle loro interrogazioni critiche è lo sconfinato e quasi sconosciuto (talvolta anche per gli addetti ai lavori) cosmo della critica d'arte su rivista.

L'intento di chi scrive, però, in questo caso, è di tutt'altra natura poiché è manifesta la pervasività della scrittura critica fin dagli inizi della produzione artistica di Gadda e, per questo motivo, la prospettiva non può che essere globale e totalizzante. In prima battuta, infatti, verrà individuato l'arco temporale dell'esercizio saggistico, successivamente verrà analizzata la storia editoriale delle sillogi di testi critici (pubblicate e naufragate). In ultima istanza saranno posti al centro le costanti tematiche e stilistiche delle diverse microcategorie

⁴ Notevolissimo è l'uso dell'apparato di note composte dall'ingegnere. Si prenda, come esempio, *L'Adalgisa* in Gadda (2012), pp.219- 229. Per quanto concerne le note d'autore ne *Le meraviglie d'Italia* e *Verso la certosa* si veda Patrizi (2014), pp. 152-154.

⁵ Si veda la polemica, per quanto non particolarmente accesa, con Moravia su Manzoni: *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* in Gadda (2019), pp. 245-251.

⁶ Martignoni (2008), p. 1302.

individuate all'interno della produzione saggistica. Uno spazio a parte sarà riservato alle conclusioni.

Nihil obstat: è tempo di procedere.

Dall'alfa all'omega: breve storia delle vicissitudini editoriali della produzione critica di Gadda

L'operazione preliminare da compiere riguarda l'individuazione dei primissimi esercizi critici compiuti dall'ingegnere: siamo nel 1927 e vengono pubblicati su «Solaria» *Apologia manzoniana* e *I viaggi, la morte*. Due anni più tardi viene dato alle stampe *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* cui segue, a breve distanza, *Tendo al mio fine* (1931) e la primissima recensione «*Il re pensoso*» di Ugo Betti sulle colonne de «La patria degli italiani» (1932)⁷. Interessante, a tal proposito, è la posizione di Liliana Orlando che, nella *Nota al testo di Divagazioni e garbuglio* (2019), sostiene che è possibile retrodatare la vocazione saggistica se si tengono in considerazione le riflessioni metaletterarie che si avvicendano nelle pagine del *Cahier d'études del Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1924)⁸. Gli elementi fino a ora raccolti ci inducono a ipotizzare che l'esercizio critico, non solo di natura teoretica, accompagna sin dagli albori la produzione letteraria dello scrittore e in qualche modo la precede (se si tiene in considerazione che la prima opera narrativa a essere consegnata alle stampe è la *Madonna dei filosofi* nel 1934).

Un'ulteriore considerazione da fare è relativa alla loro destinazione editoriale. Se *Apologia manzoniana* trovò spazio soltanto nelle riviste di settore (dopo la pubblicazione su «Solaria», venne riproposta nell'*Antologia di Solaria* e solo nel

⁷ Carmosino (2012), pp. 25-27.

⁸ Orlando (2019), p. 483.

1973 su «L'Approdo letterario»⁹, *I viaggi, la morte e Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* furono inclusi nella raccolta *I viaggi, la morte* del 1958. Ben altro destino tocca a *Tendo al mio fine*: esso, infatti, ricoprì la posizione incipitaria della silloge *Verso la Certosa* del 1961. Tale diaspora della produzione critica non deve stupire se si considera che soltanto nel 1958 fu pubblicata la prima vera raccolta di saggi e recensioni nonostante numerosi fossero stati i progetti editoriali poi naufragati.

Come ci ricorda Liliana Orlando, all'altezza del 1934 Gadda stilava, in un quadernuccio privato, l'indice di una silloge critica:

Pubblicazione del mio 3° volume: | Saggi letterari. - | - Potrebbe comprendere i saggi letterari e gli articoli critici finora editi, in Solaria, Ambrosiano, ecc. - almeno i migliori. - | - Inoltre il saggio Baudelaire-Rimbaud. Poi questo saggio Virgiliano – la breve Apologia Manzoniiana. - Poi l'articolo sulla lingua e il contributo espressivo delle tecniche¹⁰.

Nel 1945, lo scrittore, come attestato sia in una lettera ad Alberto Mondadori che in un carteggio poi raccolto nello zibaldone editoriale di Valentino Bompiani, progettava «un libro di 'Pensieri' cioè di brevi Saggi eccentrici (morale, pedagogia, costume, satira, ecc.)»¹¹. Qualche anno più tardi l'ingegnere cercava di proporre a Giulio Einaudi un volume destinato alla collana dei Supercoralli che avrebbe compreso *Le Meraviglie d'Italia* (1939), *Gli Anni* (1943) e «altri saggi non editi in volume per 100 pag»¹². Il punto di svolta reale avvenne quando nel '56, Gadda iniziò, avendo al fianco Pietro Citati¹³, a lavorare al progetto sotto l'egida di Livio Garzanti.

⁹ Ivi, pp. 492-493.

¹⁰ Ivi, p. 485.

¹¹ Martignoni (2008), p. 1301.

¹² Ivi, pp. 1302-1303.

¹³ Ivi, p. 1304.

Nonostante la pubblicazione del '58 de *I viaggi, la morte*¹⁴, nelle carte del Fondo Roscioni¹⁵, è stato trovato un abbozzo di un'ulteriore silloge critica che avrebbe contenuto, oltre i *Luigi di Francia*¹⁶ e il *Libro delle Furie*¹⁷ anche *Lettera [a Leonardo Sinisgalli]*¹⁸, *Quartieri suburbani*¹⁹, *Nata col secolo*²⁰, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*²¹, *Il latino nel sangue*²², *La battaglia dei topi e delle rane*²³, *Processo alla lingua italiana*²⁴ e *Ultima giornata del Decamerone*²⁵.

A questo succedersi di progetti di libri fantasma, in questo ginepraio editoriale²⁶, solo *I viaggi, la morte* sopravvisse. Ciononostante l'intricata e travagliata vicenda editoriale dei testi saggistici di Gadda dimostra in maniera evidente un fattore che non può essere trascurato: la scrittura critica si pone come binario sotterraneo e costante nell'esercizio letterario dell'ingegnere. Dagli anni Trenta agli anni Sessanta, a più riprese, tornava insistente l'idea di raggruppare questi scritti dispersi nelle più diverse testate giornalistiche²⁷. E continuava la

¹⁴ Cfr. Patrizi (2014), p. 173 e Rinaldi (2010), pp. 95-96.

¹⁵ Cfr. Regesto Fondo Roscioni I, p. 310.

¹⁶ È del 1952 la prima pubblicazione a puntate mentre nel 1964 fu pubblicato in volume.

¹⁷ La pubblicazione avvenne a cavallo fra il 1955 e il 1956 su «Officina».

¹⁸ La prima pubblicazione è del 1953 sulle colonne di «Civiltà delle macchine».

¹⁹ Comparve per la prima volta nel 1955 su «Civiltà delle macchine».

²⁰ È del 1963 la prima pubblicazione su «Pirelli».

²¹ La prima pubblicazione risale al 1953 per ERI.

²² Comparve su «L'Illustrazione Italiana» nel 1959.

²³ Apparve nel 1959 su «L'Illustrazione Italiana».

²⁴ La prima pubblicazione è del 1962 per «Paese sera».

²⁵ Non abbiamo molte informazioni su questo esercizio critico. Si veda quanto ha scritto e raccolto Liliana Orlando in Orlando (2019), p. 489.

²⁶ L'espressione, in riferimento alla guerra fra editori in cui Gadda si trovò coinvolto viene dalla lettera che il 3 ottobre del 1957 scriveva a Citati: «creda, con gli editori, anche per colpa mia, sono ai mali passi: certe volte dispero di potermi salvare. Quando nessuno mi voleva, è logico che si fosse determinata in me la psicosi "mi attacco a tutti i salvagenti", volume per volume. Così mi sono cacciato in un ginepraio di amanti finti, di fataloni imbronciati che dicano: "te tu m'hai tradito con Calumero", e giocano sulla mia pusillanimità di contadino che vorrebbe avere buoni (ma corretti) rapporti con tutti» in Gadda (2013) p. 18.

²⁷ Per una completa indagine dei giornali che accolsero i testi gaddiani si veda Carmosino (2012), pp. 29-33.

stesura di testi saggistici, soprattutto in virtù di quella che lo scrittore avrebbe definito «servitù giornalistica»²⁸.

La pervasività del lavoro critico è motivata dal fatto che nonostante esso venga percepito come fatica, dovere imposto, fonte di disagio, fastidio e ansia²⁹, è al contempo retroscena prezioso per la produzione narrativa in senso stretto. Infatti «le recensioni [...], si presentano quali sedi d'importanti riflessioni estetiche, peraltro inscindibili da quella configurazione della realtà esposta nel saggio della *Meditazione milanese*»³⁰. Ciò è possibile per «la tendenza a vedere nei libri e nei problemi (non soltanto letterari) altrui dei pretesti per ragionare dei propri. Perché anche quando indossa i panni dell'osservatore e del giudice, Gadda non può fare a meno di parlare di sé»³¹. Il dialogo virtuale che si crea fra il critico, gli oggetti analizzati e ulteriori autori collaterali³² ha sempre una motivazione etica: porre ordine nel caos, incrementare e ampliare il bene, condurre, un passo dietro l'altro, una crociata ai danni delle ombre della non-conoscenza, del male. La scrittura saggistica diviene, dunque, il laboratorio ove perfezionare le operazioni narrative maggiori, soggetta alle medesime ossessioni come la triangolazione fra etica, estetica e gnoseologia.

Alla ricerca di sotto-categorie critiche

Come già anticipato, soltanto una è la raccolta eminentemente critica uscita dalle mani dell'autore al di là dei progetti naufragati. Essa, però, non esaurisce la costellazione eterogenea di testi critici: per lungo tempo si è parlato di loro come

²⁸ Orlando (2019), p. 487.

²⁹ Carmosino (2012), p. 28.

³⁰ Ivi, p. 29.

³¹ Roscioni (1997), p. 292.

³² Carmosino (2012), p. 96.

di *Scritti dispersi*³³ e soltanto nel 2019 Liliana Orlando li ha raccolti in un unico volume sotto il titolo *Divagazioni e garbuglio* per Adelphi. Per meglio comprendere l'estensione delle forme saggistiche impiegate dall'ingegnere milanese risulta necessario ripercorrere velocemente gli indici dei due oggetti letterari fondamentali di questa breve ricerca.

Per quanto concerne la silloge d'autore *I viaggi, la morte*, essa si articola in tre macrosezioni: una prima porzione è dedicata a riflessioni metaletterarie e, dunque, «a problemi di poetica e tecnica letteraria, la seconda alle opere degli altri (poeti romanzieri, uomini di teatro, pittori), la terza alle ossessioni autobiografiche dell'infanzia e dell'educazione familiare»³⁴. I testi inseriti nella raccolta appartengono al trentennio che va dagli anni Venti (*I viaggi, la morte* per esempio) fino agli anni Cinquanta (*L'egoista* è del 1950).

In maniera del tutto speculare, l'ordine delle unità critiche in *Divagazione e garbuglio* non è cronologico bensì è improntato sull'omogeneità tematica. Una prima sezione, infatti, *Conforti della poesia*, raccoglie le recensioni scritte da Gadda dalla fine degli anni Venti (*Apologia manzoniana*) agli anni Sessanta (*Poesia 1931-1932* è del 1966). La seconda, invece, *La battaglia dei topi e delle rane*, è dedicata a testi d'argomento linguistico composti nel triennio 1959-1962. La terza, *Il cetriolo del Crivelli*, è incentrata sulla prosa d'arte in senso stretto e abbraccia componimenti prodotti fra il 1934 e il 1961. Ancora, la quarta sezione, *La cena delle beffe*, contiene testi riguardanti produzioni teatrali a cavallo degli anni Quaranta e Cinquanta. Indubbiamente più interessanti sono i testi raccolti nella sezione *Palombari sull'Alpe*, una raccolta di elzeviri eterogenei per ampiezza, argomento e forma. L'ultima sezione, *Divagazioni e garbuglio*, invece, offre un vero e proprio spaccato di prosa lirica.

³³ Patrizi (2014), pp. 156-157.

³⁴ Rinaldi (2010), pp. 95-96.

Questa veloce galleria permette di individuare delle microcategorie nelle quali distribuire i più diversi testi: saggi di natura eminentemente teorica su questioni d'officina (e dunque di argomento linguistico-stilistico), analisi di temi ricorrenti nella propria produzione, recensioni letterarie, critica d'arte, riflessioni sul teatro, scritti giornalistici di varia natura (considerazioni riguardanti la tecnologia, usi e costumi di aree geografiche ben definite, urbanistica). Il mero fatto che la produzione dell'ingegnere abbracci ambiti, temi e questioni così tanto eterogenee impone una divisione dei materiali. Non è pensabile, infatti, immaginare delle costanti stilistiche per la produzione critica che possano essere riscontrabili in egual misura in testi fra loro così divergenti. Questo, chiaramente, non esclude la presenza di un *fil rouge* capace di armonizzare, nell'alterità, una produzione tanto varia, tanto estesa e tanto a lungo perseguita. Proprio per questo motivo, analizzando ogni singola categoria, verranno rintracciate le peculiarità stilistiche e tematiche mettendo in evidenza affinità e divergenze fra le stesse.

Una cucina stregonesca sotto la lente d'ingrandimento

Il punto di partenza è il manifesto poetico contenuto ne *Il castello di Udine* (*Tendo al mio fine*, 1931) affiancato dal più tardo saggio teorico che apre la raccolta de *I viaggi, la morte* (*Come lavoro*, 1949). Per quanto concerne la prima monade, essa racchiude una dichiarazione d'intenti chiarissima: a caratterizzare la penna dell'ingegnere sono «la brutale deformazione dei temi» e la tensione mimetica derivata da una profonda vocazione realistica. Agli albori della produzione, questo testo presenta già, nascosto nelle pieghe di una prosa che oscilla fra satira, maccheronea e tensione lirico-malinconica³⁵, uno dei gangli fondamentali della

³⁵ Giuliani (1977), pp. 273-274.

scrittura gaddiana ovvero la concatenazione fra poetica, etica e gnoseologia sotto il segno della deformazione espressionistica:

Sarò il poeta del bene e della virtù, e il famiglia dell'ideale: ma farò sentirvi grugnire il porco nel braco: messi il grifo e le zampe dentro e sotto dal cùmulo della gianda, dirà la sua cupida e sensual fame con le vèntole balbe degli orecchi e immane gaudio di tutto il cilindro del corpo. E fremirà nel suo codino cavaturaccioli³⁶.

Seppur in nuce, la postura artistica dello scrittore è chiarissima: «il programma di poetica è tale da voler essere una celebrazione dell'infinita fenomenologia delle cose che la pagina scritta deve poter accogliere in sé»³⁷. Quella che si propone l'autore è un'operazione etica («il poeta del bene») che, proprio per questo motivo, non può escludere dalla pagina quanto di triviale appartiene al reale. Anzi, egli più precisamente si sofferma a tratteggiare causticamente una galleria di personaggi umani, troppo umani:

Tendo a una sozza dipintura della mandra e del suo grandissimo e grossissimo intelletto: tendo a far che vādino contenti li eroi; [...] i maschi li farò sanguigni, con orecchi rossi, carnosi [...]. Ma altri saranno macilenti e cavi nel viso, come io sarei, se avessi a vivere dell'eredità de' miei padri, e sostentarmi con l'arrosto delle ipoteche; questi aranno cenci e pidocchi, e diranno parole bruttissime incontro a tutti e tal fiata insino incontro alla sempiterna divinità di Nostro Signore; del che aranno castighi orrendi e meritatissimi, come quello dell'udir periodare i laureati scrittori della Italia, essendo essi digiuni di sillabe e di patate. I maschi saranno presso che tutti interi e li castrati una minimissima parte: e tutti, come il verro, vorranno montar la femmina e poi volgersi ad altra: e come Alcibiade, vorranno incantar li ranocchi al suffragio, con la eloquenzia loro. Le femmine, quando le fussero sazie di seme, saranno condutte a sconciarsi in luogo acconcio, e i lor parti, di che si saranno sgravate, saranno da essere il meglio mèrito de' generanti. [...] Le monache e li frati pregheranno Iddio Nostro Signore e anderanno insegnarlo a' Cinesi; l'armata del Mediterraneo terrà La Valletta a Malta; croste e piaghe aranno i malati: e i Santi li

³⁶ Gadda (1955), pp. 119-120.

³⁷ Stracuzzi (2008).

*medicheranno: e i mendichi altre fistole e piaghe o qualche arto manco; i musici soneranno, con mano o con fiato o con entrambi; serviranno i servi; li scrittori scriveranno buonissime favole; i maestri d'arte faranno architetture, e pitture in sugli architettati muri. I soldati, se non aranno male ai piedi, faranno la guerra: e i capitani generali li comanderanno [...]*³⁸.

Le pagine dell'ingegnere, dunque, saranno affollate di uomini sanguigni oppure emaciati e donne-utero³⁹ tutti mossi dalle leggi basilari della biologia poiché, come avrebbe più tardi scritto, lo spirito, con buona pace di Pirgopolinice, non vince affatto la materia⁴⁰. Nelle opere narrative verranno evocate figure religiose, malati, mendicanti, musicisti, scrittori, maestri d'arte, soldati e tutta la fauna umana che è possibile rintracciare nel teatro del mondo: ciascuno, però, più vero del vero, tutti schiacciati dalla necessità, abbruttiti dal contesto e dagli oltraggi del destino, mutilati o, eccezionalmente in caso contrario, straripanti di vita⁴¹.

Questa tensione realistica sembra in piena rotta di collisione rispetto alla dichiarazione di «crudele deformazione dei temi». Niente di meno lontano dal mondo dell'ingegnere. La deformazione del sistema-reale è la legge della vita, la qual si devolve profonda: compito dello scrittore realista è quello di immergersi nella deformazione perenne, di indagarla (deformando a sua volta il sistema di sistemi)⁴² e, infine, tentare l'operazione euristica di riportare sulla pagina il pasticciaccio del mondo. Viene, infatti, definita la scrittura, seppur

³⁸ Gadda (1955), p. 120.

³⁹ Il tema delle donne-utero («cervelluzzi-in-utero» o «uteri-in-cervelluzzo») è uno dei pilastri concettuali della psicopatologia erotica delle masse condotta all'interno di Eros e Priapo. Cfr. Gadda (2016), p. 45-47, ma soprattutto ivi, p. 57.

⁴⁰ Gadda (2008), p. 434. Lo stesso concetto è ripreso in Gadda (2019), p. 416.

⁴¹ Un buon campionario di umanità (eterogenea eppure profondamente realistica nelle sue deformazioni) si agita nel palazzo degli ori di via Merulana: si pensi alla vivacissima Pettacchioni, al malinconico e omoerotico commendator Angeloni, ai giovani popolani, sanguigni e volitivi, delle campagne. Una buona analisi, seppur in chiave psicoanalitica, è fornita da Frasca in Frasca (2011), pp. 81-95.

⁴² Cfr. Ivi, pp. 36-37 ma anche ivi, p. 48.

implicitamente, «costruzione eroica» e non già perché Gadda stila *Tendo al mio fine* sull'onda della «retorica dei buoni sentimenti», con una spinta pomposamente nobilitante dell'esercizio letterario quanto piuttosto perché, come avrebbe dimostrato il finale aperto del più tardo giallo di via Merulana, la mimesi del reale è, in fin dei conti, lacanianamente impossibile da realizzare fino in fondo⁴³.

L'eroicità e il titanismo della scrittura gaddiana stanno dunque in questo punto: per quanto non sia possibile addomesticare il reale con il linguaggio, lo scrittore ha il dovere morale di tentare di restituirlo il più fedelmente possibile, senza alcuna contraffazione ideologica o semplicistica, impiegando le più disparate e complesse strategie stilistiche e formali, attingendo ai più disparati linguaggi specialistici, nonostante sia, di fatto, impossibile una mimesi completa e conciliante dell'esistente. Ciò è dettato dalla postura gnoseologica dell'esercizio artistico secondo la quale ogni singolo tentativo di avvicinamento al reale attraverso la scrittura è un passo nell'evoluzione della cognizione, nel tentativo di ordinare il caos che avvolge l'esperienza umana. Il rapporto dialettico fra etica, estetica e gnoseologia è alla base dell'intera produzione di Carlo Emilio Gadda.

Tornando al testo, una delle costanti più significative della saggistica in esame si presenta già all'altezza del 1931 ed è la dimensione autobiografica che si condensa nel breve autoritratto che apre *Tendo al mio fine*:

Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana del nulla, io, che di tutti li scrittori della Italia antichi e moderni sono quello che più possiede di comodini da notte, vorrò dipartirmi un giorno dalle sfiancate séggiole dove m'ha collocato la sapienza e la virtù de'

⁴³ L'impossibilità della mimesi linguistica del Reale per Lacan è intrinseca alla sua stessa natura: esso è, infatti, quanto sfugge al Simbolico. Luogo della sospensione di senso e di significato, il Reale è del tutto estraneo al linguaggio che si rivela, per questo, un pezzo rotto, del tutto impotente e deficitario. Una mimesi compiuta, conclusiva, non dispersiva e monolitica sarebbe, da questa prospettiva, del tutto antirealista. Questo concetto viene messo a frutto negli studi gaddiani in Agosti (2016), pp. 27-31.

*sapienti e de' virtuosi, e, andando verso l'orrida solitudine mia, levarò in lode di quelli quel canto, a che il mandolino dell'anima, ben grattato, potrà dare bellezza nel ghigno*⁴⁴.

In *Come lavoro* (1949), infatti, sarebbe ritornata la forma dell'autoritratto. Quella di Carlo Emilio è, a suo parere, «la vicenda oscillante d'uno spirito fugitivo e aleatorio»⁴⁵, contraddistinta «da una puerizia atterrita e dal dolore e dalla disciplina militare»⁴⁶. Più approfondito, però, è il riferimento alle sofferenze patite durante l'infanzia verso la metà del saggio quando la riflessione ruota intorno alla carica «narcissica» che inevitabilmente contraddistingue gli esseri umani in genere e le produzioni artistiche in particolare:

*Ho incredibilmente sofferto, indelebili ingiurie ho patito, nella vita, da «criminali narcisisti», dai «pavoni delinquenti», come li chiamo nel mio linguaggio interno. A parte il fatto che in ogni uomo (in ogni maschio) si nasconde un pavone, un maledetto pavone, non si può negare a priori l'esistenza, chi ben consideri ogni fatto, d'una certa pavoneria femminile. Ma la vanità non è femmina, è maschio*⁴⁷.

E, ancora, poco più avanti:

*Ho dovuto costruire la mia personalità, se persona è, con gli sciàveri d'una tradizione genetica non pura venuti via dalla querce e dal pino, germanico o gallica: nel duro carcere d'un educatoio borromeiano-tridentino, dove gli antidoti laicali risultarono, a volte, non meno tossici della disciplina catechistica. [...] Caduto preda, ah!, delle donne-educatrici, poca voce di baritono d'attorno la mia puerile indigenza. [...] Mi sorprende ancora, a volte, in questo rimasuglio degli anni, a ragionare come...una mia educatrice: non dirò come una donna isterica, ideale irraggiungibile, per verità. E non sono quelli, credetelo, i miei momenti peggiori. Le leggi mendeliane, in ogni modo [...] risplendono in tutta la loro validità combinatoria in una caratterizzazione ibridata, di tipo barbarico, che fa di me l'erede (squattrinatissimo) delle genti infinite, e del mio misero vestito la tunica di tutti i mali: e di tutti i rattoppi*⁴⁸.

⁴⁴ Gadda (1955), p. 119.

⁴⁵ Gadda (2008), p. 427.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 438.

⁴⁸ Ivi, pp. 438-440.

Questi riferimenti autobiografici sono motivati dall'idea secondo la quale la storia (sia essa individuale oppure collettiva) giochi un ruolo centrale nell'affrontare questioni di natura artistica. Infatti, proprio nell'apertura del saggio teorico l'ingegnere definisce il suo testo

Una confessione circa i problemi d'officina, o le angosce o i ragnateli d'officina, comporta di necessità dei riferimenti a una vita, a una biografia interna ed esterna, si ingrana in una gnoseologia e in un'etica, nel mio caso molto più poveramente e meno felicemente che in altri in una esigua e frammentaria poetica: che il deflusso parallelo della mia vita e non vita ha reliquato, sì sì reliquato, frusaglia più o meno inutile, alle sponde del tempo consunto⁴⁹.

La contestualizzazione storica è per lo scrittore un punto nevralgico all'interno dell'«operazione conoscitiva»⁵⁰, anzi, come ben sottolinea Paola Italia «il *primum* della narrativa di Gadda è un dato storico-biografico [...] per evitare la gratuità dell'errore»⁵¹, per non inciampare nella pania delle «menzogne salvatrici»⁵². Ancora una volta si riaffaccia, dunque, l'istanza realista (se s'intende, la volontà di rappresentazione del sentimento della realtà che traduce la narrazione in euresi)⁵³:

Così lavora Gadda: partendo dalla realtà, da esperienze direttamente vissute, da parenti e conoscenti, zie e controzie, nonne e contrononne, amici, compagni di scuola e di gavetta, ingegneri e muratori, nobildonne, garzoni del macellaio e direttori d'orchestra, personaggi incontrati per caso e conosciuti da tempo, tutti osservati con l'occhio dello storico (la realtà è comprensibile solo nelle sue risonanze del passato) e dell'uomo di scienza (la realtà è comprensibile solo se parte di un sistema integrato). Anime che agiscono attraverso schemi, che permettano di decifrarne l'irrazionalità e ricostruirne il senso⁵⁴.

⁴⁹ Ivi, p. 427.

⁵⁰ Ivi, p. 428.

⁵¹ Italia (2017), p. 20.

⁵² Gadda (2008), p. 429.

⁵³ Cfr. Italia (2017), p. 20.

⁵⁴ *Ibidem*.

Infatti viene ribadita, seppur più distesamente indagata in questa sede rispetto a *Tendo al mio fine*, la spinta prepotentemente conoscitiva⁵⁵ che la scrittura assume e incarna per Gadda. Egli definisce sé stesso attraverso una via negativa⁵⁶, definendosi un «non vate»⁵⁷ e nient' affatto uno scrittore-creatore-colombaccio⁵⁸, attinge a piene mani alle scienze esatte⁵⁹ per rievocare più fedelmente il reale, per evitare di cadere nelle trappole che il narcisismo sottende a chi scrive. Il tema, come avremo modo di vedere nel ripercorrere *Emilio e Narcisso*, è uno dei punti fondamentali di tutta la produzione gaddiana.

Resta il fatto che, in questa sede, lo scrittore si ritrova a fare i conti con i ferri del mestiere, più da vicino: egli si dimostra ben consapevole di quanto l'operazione euristica (che deriva tanto più dall'intrecciarsi di etica, poetica e gnoseologia)⁶⁰ è corrotta alla radice proprio dall'inadeguatezza dallo strumento parola. Scrive, infatti:

⁵⁵ «L'atto critico, l'atto espressivo, non è concepibile per sé come una emanazione funzionale del bamberottolo io, come polla che ci si ostini a ritenere indipendente, mentre che il monte, del suo secreto, le sovviene di continuo. L'atto espressivo è il risultato, o meglio il sintomo, di quella polarizzazione che ho detto: quella che si determina fra l'io giudicante e la cosa giudicata: fra l'io rappresentatore e la rappresentata» in Gadda (2008), pp. 429-430. Cfr. Italia (2017), p. 7 e ivi, p. 25.

⁵⁶ Una sorta di *Non chiederci la parola* compare in Gadda (2008), p. 429: «Non mi è dato affermare. La limpidezza naturale dell'affermazione nostra, più vera, è devertita ed è imbrattata sul nascere. Una mano ignota, come di ferro, si sovrappone alla nostra mano bambina, regge senza averne delega il calamo: lo conduce ad astinenti lettere e pagine, e quasi alle menzogne salvatrici».

⁵⁷ Ivi, pp. 431-433.

⁵⁸ Ivi, pp. 427-428.

⁵⁹ Cfr. Ivi, p. 428.

⁶⁰ Una buona dimostrazione del valore euristico ed edificante (in senso non retorico) della letteratura derivato dall'intrecciarsi di etica, poetica e gnoseologia (e dunque di vocazione mimetico-realista) è offerto da *Eros e Priapo*: «L'atto di conoscenza deve radicarsi nel vero, con potenti ed onnipermeanti radiche, sì come faggio, d'antico faggio, contro cui vanamente il vento prorompe: non nel sogno e nell'astrazione cosiddetta teoretica: che conduce ad errore. Dacché l'astrarre (con abuso di lambicchi) dagli innumeri motivi della causalità una decina magra magra di preferiti motivi, e l'addarsi a filosofare e a giostrare su quelli, non costituisce filosofia, né storiografia, né politica: ma mero arbitrio, gnoseologico e pratico. Il desiderio e la prescia di edificare (e vada per il ficare, as you like it!) non devano bendarci gli occhi sulla natura del terreno, sui mezzi economici, sui materiali, sugli strumenti disponibili: e tanto meno sui limiti della nostra capacità di architetti» in Gadda (2016), p. 31.

La parola convocata sotto penna non è vergine mai, anche se in una ipostasi titillatoria, e narcissica (e nei momenti di più accesa bischeraggine), lo scrittore può tener sé aliato, al creare, dal soffio di una purità primigenia: e sognare che la sua parola la discenda, come diafana ala di libellula, dal disopra ogni azzurro: cioè dall'invisibile increato. Le parole nostre, pazienterete, ma le son parole di tutti, pubblicatissime: che popoli e dottrine ci rimandano. Sono un collutorio comune di che più o meno bravamente ci gargarizziamo, risputandone ognuno in bocca all'altro e finalmente tutti in un guazzo [...]. Non è immanente ai millenni, il vocabolo: non è querce, è una muffa: è un prurito dei millenni⁶¹.

Seppur impreciso, soggetto alle mutazioni e alle degenerazioni del tempo, lo strumento-linguaggio non è sostituibile. Proprio per questo motivo è richiesto, a uno scrittore dalla profonda vocazione etica (ma non moralistica)⁶², l'impiego più ponderato, adeguato, accurato possibile della lingua. Lo scopo è sempre il medesimo: tentare con la pasta-linguaggio di aderire il più fedelmente alle cose, al gran pasticcio del reale. Nessun uso retorico è concesso, è necessario essere responsabili del proprio dettato. Da questo assunto Gadda riparte per difendersi dall'infamante accusa di eccessi di barocco⁶³ nell'appendice *L'editore chiede venia del recupero* che accompagna la *Cognizione*:

La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in moventi e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società [...]. Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume [...]: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...]: talché il grido-parola d'ordine «barocco è il G.» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine»⁶⁴.

⁶¹ Gadda (2008), pp. 436-437.

⁶² Cfr. Carmosino (2012), pp. 57-58.

⁶³ Dall'accusa del Barocco tenta di difendersi anche in *Lettere a Falqui*, 13 aprile 1948, p. 144, nota 95 riportata da Liliana Orlando in Orlando (2019), p. 531.

⁶⁴ Gadda (1987), pp. 480-482.

Resta da concludere la riflessione intorno a *Come lavoro*. La costruzione di questo saggio teorico, infatti, offre un elemento di riflessione interessante laddove ci si soffermi a osservare la costruzione dei piani narrativi che lo compongono. Infatti, è possibile ravvisare una struttura tutt'altro che lineare: dopo una preliminare dichiarazione dell'oggetto del saggio (i «problemi d'officina») e un breve inserto autobiografico inizia la vera e propria trattazione del tema (la demolizione della figura dello scrittore-creatore-demiurgo-colombaccio). Quest'ultima però viene interrotta da una digressione incentrata prima sulla crociata messa in campo dalle teorie fisiche ai danni dell'«imagine-feticcio» d'un «io che persiste» e, di seguito, dalla definizione dell'operazione conoscitiva. Ritorna, poi, la trattazione sul primissimo binario: la definizione della propria poetica attraverso la presa di distanza da alcune tipologie standardizzate di autore. Di nuovo, si riaffaccia, prima di introdurre la tanto detestata descrizione del profilo dello scrittore-vate, una lunga digressione sulla natura dell'atto espressivo e dell'atto conoscitivo nonché l'ennesimo strale al «bambolotto della credulità tolemaica»⁶⁵. Procede la lunga sequenza dedicata agli scrittori roboanti facili alle accensioni mistiche inframezzata da una lunga autodifesa nei confronti dell'accusa di barocco interrotta, a sua volta, dalla riflessione linguistica sull'evoluzione-deformazione cui le parole sono sottoposte nel corso del tempo. A chiudere il saggio è l'apologo conclusivo sul nevrotico uomo normale dell'Oltre Po Pavese, anticipato da un ritratto autobiografico.

Apparentemente la struttura di *Come lavoro* è profondamente caotica eppure con un'analisi più attenta è possibile intravedere un ordine ben preciso che impone l'intrecciarsi di binari narrativi differenti (la galleria dei profili di scrittori che Gadda aborrisce), riflessioni teoriche sugli strumenti artistici dall'altissimo tasso di tecnicismo e la componente autobiografica. Il filo della riflessione non si

⁶⁵ Gadda (2008), p. 431.

spezza mai, semmai si problematizza intrecciandosi ad altri, aprendo, nel suo interno, squarci digressivi che danno ragione di quanto fino a quel punto affermato fino alla suggestiva, vivacissima descrizione conclusiva che chiude e racchiude in sé tutti gli elementi indagati cristallizzandoli nell'immagine finale.

Per quanto concerne le questioni formali, misurati, limpidi (sebbene infarciti di lessico scientifico e psicoanalitico, talvolta in francese⁶⁶) è il linguaggio e il registro stilistico delle sezioni più strettamente teoriche. Lirico-tragica (seppur grottescamente) è la temperatura delle sequenze autobiografiche e sarcastico-umoristica (e dunque con la possibilità di attingere a varietà estreme, siano esse alte in chiave parodica o estremamente basse con l'intento denigratorio) è il tono delle sezioni dedicate ai ritratti degli autori da cui Gadda prende le distanze.

Alla seconda categoria, quella dei saggi che investigano tematiche ricorrenti all'interno della produzione gaddiana, appartiene *Emilio e Narcisso*, anch'esso presente all'interno della raccolta de *I viaggi, la morte* e pubblicato, per la prima volta, nel 1950 su «Ca balà». Il grande oggetto intorno al quale ruota il testo è quello del narcisismo in tutte le sue espressioni. Il tema, nella sua pervasività, attraversa l'intera produzione: da *Una tigre nel parco* al ritratto della malinconica Liliana Balducci⁶⁷, dall'analisi psicopatologica della scaturigine del morbo luetico del fascismo in *Eros e Priapo*⁶⁸ a *Letteratura e psicoanalisi*, dalle manie filantropiche ed edilizie dei signori marchesi nella *Cognizione* fino al dialogo a due voci de *L'egoista*.

⁶⁶ Gadda alla psicoanalisi ci si avvicina leggendo Freud in francese. Si consideri infatti la sua biblioteca personale conservata nel fondo del Burcardo che conta ben quattro testi in francese [*Essais de psychanalyse* (1929), *Essais de psychanalyse appliquée* (1933), *Introduction à la psychanalyse* (1929), *La psychopathologie de la vie quotidienne* (1926)] oltre al fatto che i testi psicoanalitici verranno tradotte in italiano solo a partire dal secondo dopoguerra. Cfr. Scarpa (2019), pp. 302-311.

⁶⁷ Amigoni (1995), p. 88-89.

⁶⁸ Ivi, p. 81.

Secondo il parere di Paola Italia, la letteratura acquisisce, per l'ingegnere, i connotati di una disciplina spiccatamente antinarcisistica⁶⁹, proprio in virtù dell'intersecarsi di etica, poetica e gnoseologia. Per questo motivo la psicoanalisi fornisce allo scrittore non tanto un mezzo terapeutico, quanto piuttosto uno strumento euristico capace di concorrere alla decodifica del reale e, dunque, il suo impiego nelle costruzioni narrative permette di ridurre le zone d'ombra che sfuggono alla comprensione dei fatti umani⁷⁰. Di nuovo fa capolino la vocazione mimetico-realista: per descrivere accuratamente e fedelmente il fondo oscuro della psiche è indispensabile impiegare i concetti e il lessico specialistico.

Tornando al saggio, ad aprire la riflessione è una contestualizzazione storica relativa alle scienze legate allo svezzamento e all'accudimento dei neonati (la nipiologia e, nello specifico, i passi compiuti all'interno della scuola napoletana del dottor Cacace)⁷¹. Gadda fornisce prontamente al lettore la bibliografia di base da lui adottata⁷² prima di affrontare la questione in oggetto ovvero la tassonomia del narcisismo.

Interessante è la struttura delle singole sezioni dedicate all'egotismo e all'egoismo che ricalca il medesimo schema: presentazione della letteratura scientifica, storia del termine cui segue l'esposizione del concetto e una brevissima carrellata di esempi⁷³. Il rigore professionale, già percorso, ma in filigrana, da un ghigno sarcastico, è però pronto a deflagrare dal momento in cui

⁶⁹ Italia (2017), pp. 9-10.

⁷⁰ «Alla psicanalisi mi sono avvicinato e ne ho largamente attinto idee e moventi conoscitivi con una intenzione e in una consapevolezza nettamente scientifico-positivistica, cioè per estrarre da precise conoscenze dottrinali e sperimentali un soprappiù moderno della vecchia etica, della vecchia psicologia, e della cultura che potremmo chiamare parruccona e polverosa di un certo tardo illuminismo lombardo» in Arbasino (1977).

⁷¹ Gadda (2008), pp. 633-634.

⁷² Ivi, pp. 634-635.

⁷³ Ivi, p. 640.

viene riproposta l'etimologia (che si dilata fino a racchiudere l'apologo della vicenda di Narciso⁷⁴) del termine narcisismo.

Il plurilinguismo, considerato il contesto saggistico, esplose. Le fonti latine dichiarate vengono citate e riproposte in lingua con il chiaro intento di amplificare la satira misurando la distanza fra la tragicità solenne di Ovidio e la meschinità autoriferita e imbecille di Narcisso, abbondano espressioni gergali geoconnotate ed esclamazioni colloquiali che, nel tentativo (ben riuscito) di corrodere l'oggetto, abbassano il dettato⁷⁵. Non è un caso, infatti, che spiri «uno zefiro parlativo» che avvicina pericolosamente il saggio al mostruoso pamphlet sul fascismo: medesimi sono gli anni di composizioni delle opere⁷⁶, piuttosto prossimo è l'oggetto⁷⁷, in comune è la varietà linguistica dialettale corrosiva⁷⁸. D'altro canto non c'è da stupirsi. L'opera omnia di Carlo Emilio Gadda è un enorme sistema di vasi comunicanti, come avremo modo di riscontrare più avanti.

È sul finale, però, che la penna s'incendia davvero. Un'ultima galleria di personaggi illustri chiude il saggio: grandi uomini e donne di scienza che hanno

⁷⁴ Ivi, pp. 643-650.

⁷⁵ Il plurilinguismo, in chiave grottescamente parodica, è notevole e conta nello specifico: l'uso di espressioni latine (in ivi p. 634 ma anche ivi, p. 639), usi linguistici tipici del toscano (in ivi pp. 644-646) rafforzati dall'espressione gergale, dichiaratamente geoconnotata «annusar la raggia» (in ivi, pp. 648-649) e l'inglese (in ivi, p. 644).

⁷⁶ L'inizio della composizione di *Eros e Priapo* è la metà degli anni Quaranta (per poi riprendere nella metà degli anni Cinquanta), Emilio e Narcisso è, invece, del 1950. Il collegamento fra il saggio sul narcisismo e la «storia erotica dell'umanità, cioè de' suoi impulsi fagici e venerei e delle loro sublimazioni o pseudo-sublimazioni pragmatiche» è rintracciato da Rinaldi in Rinaldi (2010), p. 101.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ La varietà, nello specifico, è quella del toscano. Il diverso livello caustico dipende, fondamentalmente, dall'oggetto: entrambi i saggi analizzano un fenomeno (il narcisismo), ma nel caso del pamphlet vengono meglio illustrate le conseguenze disastrose dello stesso, le ferite sanguinolente della storia sono al centro. La volontà di riscatto (individuale e collettivo) dal morbo del fascismo determina un maggior grado di corrosività. Ad avvalorare questa tesi, si veda direttamente la dichiarazione d'intenti che apre *Eros e Priapo* in Gadda (2016), pp. 13-16.

rielaborato e interpretato il mito di Narciso razionalizzandolo⁷⁹. Considerata la formazione scientifica dell'ingegnere, considerato l'impiego sostanziale di linguaggi tecnici in numerosi loci delle sue opere (talvolta addirittura vengono riportate intere formule matematiche⁸⁰) sembra inusuale la carnescialesca irrisione di queste figure appartenenti al mondo scientifico. L'autoreferenzialità degli stessi, chiusi nelle loro settoriali discipline, ha impedito di penetrare più a fondo quanto i greci orficamente avevano soltanto divinato: la legge del narcisismo. Essi, infatti, hanno interrotto la catena di significazione prodotta dal processo euristico scaturito dall'esegesi del mito, l'hanno banalizzato e questo non può che scatenare la satira feroce dell'etico scrittore:

Io, vermicciattolo, condivido pienamente il criterio di quei sommi: il loro punto di vista è de' più profondi e de' più veridici che sieno. Ma credo che la esegesi positiva, jonicizzante, non debba escludere la psicologista, e direi òrfica. La sovrapposibilità delle due interpretazioni, semmai, può testimoniare del genio di quel popolo che intuì e divinò e di poi descrisse e di poi celebrò nelle sue favole i dimolti moti della psiche, con una libertà che risulta impraticabile alla nostra cachettica prudenza: e vereconda stitichezza. Noi qua, col moccoletto a mano della nostra mortificata virtù, sempre che farebbe d'uopo, avendo bene indagato, arrivare a capir meglio, a fondarci sul fondo, siamo qui a bubbolare, d'ogni ombra che la candela medesima ci fa: sol che si tratti invece rubare, barare al gioco, smargiassare e mentire, allora non si bada a spese, non s'ha paura di nulla. Testa alta, petto in fuori⁸¹.

La terza sotto-categoria di testi critici riguarda le recensioni ed è la sezione che conta il numero maggiore di componimenti. Per esemplificare tale categoria è stato scelto il trittico sul poeta di *Ossi di seppia* che conta tre articoli: *Poesia di Montale* (1931), *Montale, o l'uomo-mùsico* (1943) e *Poesia 1931-1932* (1966).

Comparso sulle colonne de «L'Ambrosiano», *Poesia di Montale* venne concepita come una recensione dell'edizione Carabba di *Ossi di Seppia* del 1931 e

⁷⁹ Gadda (2008), pp. 650-653.

⁸⁰ Gadda (2012), p. 98.

⁸¹ Gadda (2008), p. 653.

dell'edizione Vallecchi de *La casa dei doganieri ed altri versi* del 1932. Liliana Orlando ipotizza che, in realtà, ben più profonde ed emotive siano state le radici di tale testo e probabilmente esso tragga «origine da due colloqui avuti con Montale, allora direttore del Gabinetto Vieusseux, nel 1932, agli albori di un'amicizia che si sarebbe consolidata nel tempo»⁸².

Ad aprire la recensione è una breve biografia del poeta⁸³ nonché una retrospettiva sulla critica montaliana⁸⁴. È, infatti, proprio per il cattivo stato di salute della stessa (nello specifico in area meneghina) che l'ingegnere decide di scrivere questo breve saggio:

La stampa milanese non s'è ancora occupata di Montale, salvo che Guido Piovene su queste stesse colonne, con l'acutezza usata; allorché vi disegnò un suo panorama della lirica e della narrativa contemporanea. Ora, dato il premio e dato il fascicolo del Vallecchi, data la capitale morale e dato in conseguenza un certo obbligo di sensibilità periferica, cioè verso chi respiri al di fuori de' bastioni di Maria Teresa, vogliasi indulgere alla mia penna se venga rompendo così austero silenzio, dopo che già lo ruppe, temerario avanguardista, il Piovene⁸⁵.

A questa premessa segue l'analisi degli elementi peculiari della produzione di Montale: primo fra tutti il paesaggio ligure, «simbolo nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore»⁸⁶ oltre al potere d'evasione che si sublima in un vero e proprio «*cupio dissolvi*»⁸⁷. Gli ultimi due aspetti a esser posti in evidenza sono il simbolismo⁸⁸ e la musicalità⁸⁹ che contraddistinguono la

⁸² Orlando (2019), p. 496.

⁸³ Gadda (2019), p. 74.

⁸⁴ Ivi, pp. 74-75.

⁸⁵ Ivi, p. 75.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Cfr. Ivi, pp. 76-77.

⁸⁸ Ivi, p. 78.

⁸⁹ Ivi, p. 80.

poesia scarnificata degli *Ossi di seppia*. Non mancano, inoltre, richiami ai testi della raccolta quali *Crisalide*⁹⁰, *Arsenio*⁹¹, *In limine*⁹² e più distesamente *Delta*⁹³.

Interessante è l'andamento circolare del testo. In apertura e in chiusura Gadda si prodiga nel chiarire le ragioni e la natura del suo intervento. Le sue, su Montale, sono solo «brevissime, scheletriche, incompiute note»⁹⁴, non un articolo critico, soltanto un memento doveroso «per i cittadini insonni e per gli amatori di poesia, nella rumorosa città del silenzio»⁹⁵. L'ingegnere ha un sincero interesse per la diffusione della produzione dell'amico ligure poiché in essa egli intravede la possibilità di una scrittura etica, che non incrina, nonostante la tensione simbolista, il vero e anzi facilita il processo euristico. Molto acutamente, infatti, Daniela Carmosino nel suo prezioso saggio, pone di fianco *I viaggi, la morte a Poesia di Montale*⁹⁶: a differenza di Baudelaire e Rimbaud, il poeta ligure non sconfinava mai nei territori dell'irrealtà, non separa mai le dimensioni spazio e tempo⁹⁷ nonostante la tensione evasiva, nonostante le immagini allucinatorie. Scrive infatti Gadda:

*La Liguria terrestre ed equorea è lo spunto da cui move la poesia di Montale: e diviene simbolo nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore. [...] Come la nostra conoscenza estetica si distende nelle «forme», cioè nei mezzi primi ed intrinseci, dello spazio e del tempo, così gli aspetti della Liguria montaliana sono l'alfabeto magico a mezzo del quale si adempie la possibilità espressiva del poeta. E la possibilità commotiva*⁹⁸.

Le parole colme d'ammirazione e il tono gonfio d'affetto non possono essere ascritti esclusivamente al rapporto d'amicizia ma piuttosto a una tangenza di

⁹⁰ Ivi, p. 77.

⁹¹ Ivi, p. 78.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, pp. 78-79.

⁹⁴ Ivi, p. 81.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Carmosino (2012), pp. 69-72.

⁹⁷ Ivi, p. 71.

⁹⁸ Gadda (2019), pp. 75-76.

prospettive, a una comunanza di intenti. D'altro canto Gadda, seppur attenuando e mutilando le accensioni polemiche della sua penna, non evita malcelate stroncature alle opere di amici e parenti a lui prossimi come nel caso del cugino Piero Gadda e all'amatissimo Tecchi⁹⁹.

Il secondo tassello del polittico su Montale è «un ritratto in prosa»¹⁰⁰ del poeta ligure pubblicato nel 1943 su «Tempo». *Montale, o l'uomo mùsico* si apre con una lunga sezione biografica incentrata sulla propria provenienza ligure oltre che sulla formazione musicale e professionale. Si distingue, per eccezionale pregio, il ritratto fisico del poeta¹⁰¹ cui segue una panoramica sui suoi interessi e sulla sua produzione edita fino ad allora. Pochissimo spazio ha invece la descrizione delle caratteristiche tecniche della produzione artistica che viene ampiamente trattato nell'ultima recensione *Poesia 1931-1932*.

Composto in occasione di una raccolta costituita per il settantesimo compleanno del poeta, la recensione è contenuta nella silloge *Omaggio a Montale* pubblicata nel 1966. In apertura è possibile ravvisare due riflessioni di natura strettamente teorica: la prima riguarda il ruolo svolto dalla lettura¹⁰² e la seconda, invece, la tensione dialettica che si instaura fra l'arte e il poeta¹⁰³. Al centro di entrambe, e *trait d'union* fra le due considerazioni, il concetto di conoscenza:

*Noi lettori dovremo pur registrare e dichiarare sul nostro foglio
il mutarsi de' giorni e l'impreveduto gioco dell'inarrivato
giocoliere, il poeta, in una successione temporale: poiché non è
dato a noi, né al poeta, né ad alcuno di esprimere dentro il baleno*

⁹⁹ Stracuzzi (2008) ma vedi pure Carmosino (2012), p. 18, ma anche ivi, pp. 28-29.

¹⁰⁰ Orlando (2019), p. 502.

¹⁰¹ Si veda Gadda (2019), p. 125: «La sua immagine di allora procede verso di noi, come uscita dalle quinte d'un tempo enigmatico. Né triste, né lieta, in un atteggiamento di attesa e di fermezza, quasi di chi preveda un nuovo sberleffo del destino o l'opinione contraria d'un interlocutore clamoroso. Quasi di chi sia stato estratto da un suo disperato rimarginare, e muova, ancora tutto infarinato di angoscia, verso le occorrenze minute, anzi minutissime, di questo «piccino fermento» del suo vivere. Con la sigaretta dalla lunga e pericolante cènere nel bocchino di ciliegio, egli si avvanza a passetti esatti salutandoci sottovoce, con una formula secca, di timbro un po' genovese».

¹⁰² Gadda (2019), p. 273.

¹⁰³ Ivi, p. 274.

della folgore i mille pensieri. Per noi e per tutti il numero è lo schema del tempo: e vale, in converso, la reciproca: solo il tempo ne concede di conoscere per enumerazione, di conoscere in assoluto¹⁰⁴.

Il dettato è prezioso e viene ribadito esplicitamente in questo contesto quanto precedentemente affermato in merito alle ragioni delle sincere attestazioni di stima da Gadda riservate a Montale: leggere le liriche del poeta ligure vuol dire progredire nel processo di euresi, incrementare faticosamente, tentando di penetrare gli enigmi, il grado di conoscenza che coincide con il bene¹⁰⁵. Infatti, lo scrittore milanese sostiene che «certezza dichiarata è rara in Montale: e qui gli dobbiamo speciale gratitudine. Penserei alla luce dell'appagato conoscere»¹⁰⁶.

A queste si sommano le caratteristiche già apprezzate in *Poesia di Montale* e in questa sede ribadite: «smemorante ironia»¹⁰⁷ «talvolta sommessa, ad alcuni passaggi spietata o spinta fino al sarcasmo»¹⁰⁸, «la saggezza cosciente»¹⁰⁹, «il reciso negarsi del poeta a certa disposizione di pensieri nonché all'ardore di presagite illusioni»¹¹⁰. *Merigiare pallido e assorto* insieme a *Non chiederci la parola* sono al centro della breve analisi del testo condotta da Gadda¹¹¹.

Per concludere e passare, dunque, alla categoria della critica d'arte, è necessario tirare qualche conclusione con il supporto degli studi preziosi di Carmosino e Stracuzzi. La sezione delle recensioni (intese, in senso lato, come scritture su testi di altri) è al suo interno discretamente varia e conta «il modulo del medaglione» come nel caso di *Montale, o l'uomo mùsico, l'epicedio*¹¹², recensioni in senso stretto o prefazioni. Secondo il parere di Stracuzzi, è possibile

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Carmosino (2012), pp. 59-63.

¹⁰⁶ Gadda (2019), p. 279.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 275.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 276.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 275.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 276.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 275-277.

¹¹² Ne è un buon esempio *Ritratto di Luigi Russo* in *ivi*, pp. 252-254.

ravvisare «un generale imbarazzo espressivo»¹¹³ da parte dell'ingegnere, incapace di selezionare un registro stilistico uniforme non già per inesperienza quanto piuttosto per ragioni d'altro genere.

Un buon esempio in tal senso è offerto dalle recensioni effettuate sulle opere degli amici Betti e Tecchi. Stracuzzi sottolinea che:

[...] Benché l'Ingegnere apprezzi assai poco l'opera letteraria di Tecchi, e quella in prosa di Betti, con ogni evidenza a ragione, non può enunciare apertamente i suoi giudizi negativi. [...] L'intreccio di tornaconti, favori e disagi fa sì che Gadda imposti le sue recensioni a Betti e a Tecchi sulla scorta di un registro eufemistico da una parte; e dall'altra che finisca per inviare gli articoli redatti prima ai due amici e corrispondenti, perché li vagolino, ne attenuino ulteriormente i giudizi poco graditi e ne caldegghino infine la pubblicazione su giornali prestigiosi¹¹⁴.

Non solo le questioni personali motivano le oscillazioni stilistiche del Gadda recensore ma anche una sorta di imbarazzo nei confronti del metalinguaggio¹¹⁵ nonché una certa tendenza alla rimozione del fatto formale dell'oggetto letterario sottoposto a esegesi¹¹⁶.

Ben altre sono le questioni su cui si sofferma Carmosino e sono riassumibili nell'importanza fondamentale della tensione etica¹¹⁷, nella dimensione profondamente autoreferenziale della scrittura gaddiana¹¹⁸, nella centralità del sapere psicoanalitico come strumento ermeneutico¹¹⁹, nella vocazione

¹¹³ Cfr. Stracuzzi (2008).

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ «Nelle prose recensive, in ogni caso, l'aspetto principale e più evidente consiste nella regolare rimozione del fatto formale. Gadda non dice pressoché nulla della lingua e dello stile dei libri che si trova a leggere, siano essi romanzi, poesie, saggi letterari o storici. [...] Se è vero, dunque, che il Gadda-recensore tende a rimuovere l'aspetto intrinsecamente testuale dei testi che deve recensire, è pur vero che egli è comunque costretto a qualificare in qualche modo ciò che sta leggendo, se non ad analizzarlo o a descriverlo: ciò comporta l'utilizzo di alcune modalità ampiamente ricorsive di perifrasi o parafrasi» in *ibidem*.

¹¹⁷ Carmosino (2012), pp. 54-63.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 16-17.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 113-116.

profondamente realista e nel culto per il vero¹²⁰, nell'attenzione alla storia¹²¹ e, in ultimo, nella percezione diacronica delle opere lette che instaura un rapporto dialettico con la tradizione.

La quarta microcategoria, non particolarmente ampia, riguarda la critica d'arte in senso stretto. Un buon campione risulta essere *Mostra di Ensor* (1950), il discorso tenuto alla Strozzi di Firenze in occasione della mostra dell'artista olandese e poi raccolto nelle colonne di «Letteratura/Arte contemporanea». Questo testo riproduce le caratteristiche cui ci ha già abituato la scrittura critica di Gadda: un'attenzione quasi archeologica nella ricostruzione del contesto e della biografia dell'autore in oggetto¹²², una riproposizione dei concetti fondamentali estrapolando citazioni di pugno di Ensor¹²³, un'analisi velocissima, quasi fulminea, delle incisioni esposte¹²⁴. Interessante, in questo contesto, è l'ammissione di non competenza che apre il testo:

Gentili visitatrici e visitatori, davanti a queste incisioni di Ensor mi è data la parola: me ne rincresce per voi: credo che i direttori della mostra abbiano voluto saggiare, nel mio dire, le reazioni del primo che passa [...]. Nessun titolo, cioè, nessuna competenza e nessuna autorità io mi riconosco, da poter interloquire in questioni di pittura, o di disegno, o d'acque forti o punte secche o zinchi o rami che siano. Il mio cervello, in questa materia, come in tante altre del resto, è così squisitamente disabitato, ch'io mi ritrovo in grado di dar ragione a tutti, a tutti i poeti d'Italia come a tutti i pittori di Firenze¹²⁵.

Non dobbiamo dimenticare, infatti, che l'interesse per le arti figurative è vivissimo nell'ingegnere e si incarna in una doppia tipologia di reimpiego di tale

¹²⁰ Ivi, pp. 12-13.

¹²¹ Mi riferisco nello specifico non solo all'interesse per i romanzi storici, ma anche a una certa accuratezza nel ricostruire contesti e biografie degli autori trattati. Carosino dedica a questo aspetto un intero capitolo: si veda ivi, pp. 75-104.

¹²² Gadda (2008), pp. 587-589.

¹²³ Ivi, p. 589.

¹²⁴ Ivi, pp. 589-593.

¹²⁵ Ivi, p. 587.

sapere. Da una parte, infatti, è possibile ravvisare delle vere e proprie *ekfrasis*¹²⁶, dall'altra, invece, esso si esprime nell'utilizzo di similitudini con tecniche pittoriche per meglio descrivere un determinato fenomeno letterario¹²⁷. Le conoscenze artistiche dello scrittore milanese, infatti, non sono da sottovalutare e si esprimono in una molteplicità di forme differenti rispondendo allo spirito epistemofilo ed enciclopedico¹²⁸ che lo contraddistingue. Ciononostante la dimensione autodidattica impone quanto meno, seppur in maniera sarcastica, un'*excusatio non petita* circa le possibili accuse relative alla propria inadeguatezza e alla propria minima competenza in materia.

Fa eccezione, in quest'orizzonte, *Autografo per Giorgio De Chirico*. Pubblicato su «L'Ambrosiano» nel 1938, è un omaggio che «rivela un'adesione sentita, tesa a attingere il metafisico attraverso immagini evocative, in un contesto di rarefatta liricità»¹²⁹. Nessuna opera, infatti, viene citata espressamente: è, semmai, l'enigmatico riferimento ora a una colonna, ora ai cipressi, ora ai cavalli a lasciare intendere a quali tele lo scrittore si riferisca. La ricostruzione filologica degli ipotesti figurativi è complicata ulteriormente dall'assenza di un'occasione specifica nella quale sia stato concepito tale testo¹³⁰. Per omaggiare il pittore della metafisica, Gadda compone un testo in cui si susseguono, misteriosamente, riferimenti allusivi alle sue opere. La fredda e misuratissima professionalità, solo momentaneamente incrinata da venature appena percettibili di humor, di *Mostra di Ensor* cede il posto alla celebrazione lirica della produzione di De Chirico.

¹²⁶ Gadda (2014), pp. 183-187.

¹²⁷ Viene espressamente citato Caravaggio in *Apologia Manzoniiana* in Gadda (2019), pp. 18-19. Il riferimento al pittore, sostenuto dall'impiego di verbi semanticamente appartenenti al mondo delle arti figurative («disegnò», «dipinse»), è finalizzato a mettere in luce la maestria di Don Alessandro nella capacità di mimesi del reale sia esso linguistico (in *ivi*, p. 16) o figurativo.

¹²⁸ Gioanola (1977), pp. 155-156 ma anche *ivi*, p. 170.

¹²⁹ Orlando (2019), p. 522.

¹³⁰ *Ibidem*.

Rintracciare le opere alluse è davvero operazione ardua. Si pensi alla descrizione che segue:

Orribile è il pianto che non riusciamo ad ascoltare. Orribile è l'azzurra, spaziale persistenza del cielo sopra il mattino senza più storia. I bianchi cavalli sono usciti di mano ad Ettore, né il dominatore li raffrena, allentatasi nel suo pugno ogni facoltà di comando. La loro criniera, la loro coda si arriccia e si fa labile come spuma d'eterno, si dissolve nel vano aberrare della luce. Assistono con stupefatti occhi alla marina dove non è che memoria, azzurra memoria¹³¹.

Di cavalli che corrono sulla marina, ne attestano numerosi quadri di De Chirico. Si pensi a *“Le cheval d’Agamemnon (Due cavalli sulla spiaggia)”* del 1929 (e, dunque, compatibile con la data di composizione e pubblicazione del testo) o agli imbizzarriti *“Chevaux sur une plage”* del 1927 oppure a *Cavalli in riva al mare* del 1925. Allo stesso modo non poche problematiche solleva la descrizione dei muti filosofi:

Muti filosofi hanno indossato un accappatoio; i loro piedi con dieci dita hanno camminato la sabbia del mare agli screziati lidi, le loro nari hanno inalato geometrie irrefutabili; e nei cranii calvi erano gli eterni pensieri. E i penati dal cuore pieno di silenzio sussistono nel disperato ricordo. Essi hanno domestici archi, rossi tègoli nel cavo del cuore; i segni e le intenzioni di vita si sono obliterati nei loro volti e pertanto li oltraggiano e li accusano di essere menzogna e sopravvivenza retorica, tortiglioni d’addobbo residuati da stanca enéade, manichini del pittore accosciati su divani, privi di senso¹³².

Istantaneamente il pensiero va a *Inquietudine del filosofo* (1926), *Filosofi greci* (1925) e *Manichini in riva al mare* (1926). Non è però improbabile sostenere che il punto della questione sia un altro. Dalla visione e dalla contemplazione delle opere di De Chirico è possibile che sia nato un omaggio, esso stesso prosa metafisica, che emula lo stile del pittore, che tenta, attraverso un altro linguaggio, di rintracciare le medesime verità. Perché, come già sostenuto in questa sede, il

¹³¹ Gadda (2019), p. 333.

¹³² *Ibidem*.

problema non è tanto il mimetismo del reale, quanto piuttosto trovare un'espressione artistica (letteraria o figurativa che sia) capace di restituire qualcosa che possa essere più vero del vero, di incarnare «il sentimento del vero»¹³³, senza cedere al fascino travolgente dell'irrealtà non etica. Dietro le scaglie di Mediterraneo di Montale, dietro i flutti dell'Egeo di De Chirico non c'è alcun invito al viaggio e nessun battello ebbro, semmai «l'immobilità della luce, l'angoscia della memoria»¹³⁴, «la legge composta ed armoniosa della infinità, della totalità»¹³⁵.

La quinta sotto-categoria riguarda gli interventi critici sul teatro. Per illustrarla sono stati scelti due articoli comparsi nel medesimo numero de «Il mondo» del 1945 ovvero *La cena delle beffe* e *Rappresentare la «Celestina»?*. Questi due testi sono, fra loro, particolarmente distanti: il primo, infatti, è una vera e propria recensione di uno spettacolo cui Gadda ha partecipato, il secondo, invece, si pone come una riflessione sulla possibilità di riproporre, quasi cinque secoli dopo, l'opera attribuita a Fernando de Rojas. Da una parte l'esperienza personale e individuale, gonfia d'impressioni paradrammatiche (riflessioni sulla struttura del Verdi¹³⁶, annotazioni sugli altri spettatori¹³⁷), di annotazioni sulla messa in scena (scenografia¹³⁸, trucco¹³⁹, abiti¹⁴⁰, adattamento della lingua al toscano¹⁴¹) ma soprattutto si insinua qua e là qualche espressione più strettamente idiomatica (come il raddoppiamento fonosintattico proprio delle varietà centrali e toscana

¹³³ Italia (2017), p. 20.

¹³⁴ Gadda (2019), p. 332.

¹³⁵ Ivi, p. 77.

¹³⁶ Ivi, p. 357.

¹³⁷ Ivi, p. 358.

¹³⁸ Ivi, p. 357.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, p. 360.

nello specifico¹⁴², esclamazioni proprie della varietà colloquiale¹⁴³) nonché brevi e fulminee stoccate sarcastiche. Con ogni probabilità quella messa in scena non ha incontrato particolarmente il gusto dell'ingegnere.

Dall'altra parte, invece, la materia e lo stile sono del tutto differenti. Dopo una contestualizzazione storica¹⁴⁴ e la messa in evidenza dell'importanza che l'opera ha avuto nella cultura occidentale¹⁴⁵, Gadda si pone la questione relativa alla possibilità (e alle modalità) di rappresentazione della *Celestina*. Secondo il parere dello scrittore milanese, è necessario, affinché il testo drammatico sia ancora fruibile dopo quasi cinque secoli, sfoltire la lungaggine¹⁴⁶ e utilizzare una lingua viva, materica, magari dialettale:

La trascrizione per la scena dovrebbe appoggiarsi a un ben definito tipo di parlata corrente (della piccola borghesia romana, o fiorentina sciolta, o della borghesia del nord). Eventuali inflessioni regionali o addirittura dialettali per alcuni personaggi. Vedrei divertendomi una Celestina molisana, o molisano-romanesca. La frase va spezzata, e articolata su moduli reali¹⁴⁷.

Le posizioni linguistiche di Gadda sono ribadite anche in altri loci¹⁴⁸. Ne risente anche il livello formale del saggio che si fa più misurato, posato, esclude varietà estreme ed espressioni gergali per allinearsi a una lingua e a uno stile mediano capace di mantenere inalterato il rigore e il nitore che un critico deve necessariamente avere.

L'ultima categoria, infine, raggruppa le prose giornalistiche più disparate, i più diversi elzeviri. Esse, infatti, toccano temi che vanno dalla descrizione di usi

¹⁴² Ivi, p. 357.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Gadda (2008), p. 534.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 534-535.

¹⁴⁶ Ivi, p. 536.

¹⁴⁷ Ivi, p. 537.

¹⁴⁸ Si veda Frasca (2011), pp. 194-195. Per quanto concerne le affermazioni dell'autore in merito all'impiego della lingua viva si vedano, come esempi, i seguenti loci: Gadda (2008), pp. 489-494 e Gadda (2012), p. 109.

e costumi di determinati luoghi (*La festa dell'uva a Marino* oppure *Genti e terre d'Abruzzo*), resoconti di viaggi (*Da Buenos Aires a Resistencia*) fino alle tecnologie (*Nata col secolo*) senza dimenticare questioni più strettamente sociali come la disparità fra meridione e settentrione (*Nord-Sud, ancora*).

Si può azzardare l'ipotesi secondo la quale questa categoria di saggi sia quella, di fatto, più prossima alla narrativa se si considerano diversi aspetti. Primo fra tutti il minor grado di astrazione teorica e, di contro, la maggior aderenza a fatti ed episodi reali che implica, di conseguenza, la meno rigida postura davanti alla materia che non pretende, in alcun modo, l'algida precisione filologica propria delle recensioni o della prosa d'arte più in generale. In seconda istanza la tendenza che gli elzeviri hanno, effettivamente, di essere manipolati al fine di mettere in risalto la fabula piuttosto che la trattazione scientifica dell'argomento: esempio notevole, in tal senso, è il racconto *Claudio disimpara a vivere...* contenuto ne *L'Adalgisa*¹⁴⁹.

Il campione scelto per questa sezione è *Palombari sull'Alpe* pubblicato su «Il tempo» nel 1948. Elzeviro «umoristico-industriale»¹⁵⁰, particolarmente caro a Gadda e dalla complicata storia editoriale¹⁵¹, descrive «una reale stupidaggine ingegneresca, + contiene una evidente (per quanto contrariante) moralità, oltre a descrizioni tecniche non facili»¹⁵². Al centro della narrazione è il tentativo di costruzione di un ulteriore bacino idrico in un lago che, però, si era dimostrato come un vero e proprio disastro ambientale. Due elementi risultano particolarmente interessanti: le descrizioni e l'impasto linguistico. La contestualizzazione della vicenda, infatti, impone un resoconto dell'ambiente in cui essa si svolge. Essa, però, è condotta su toni eccessivamente lirici e viene

¹⁴⁹ Ivi, pp. 83-84.

¹⁵⁰ Gadda (2019), p. 530.

¹⁵¹ Ivi, p. 531.

¹⁵² Ivi, p. 530.

incrinata da un'imprescazione¹⁵³ che chiarisce l'intento parodistico di tutta la vicenda che verrà di lì a poco narrata. La dimensione comica, infatti, esplose con la descrizione volutamente caricaturale dell'avvocato, possessore di una villa nella prossimità del bacino idrico, dedito alla pesca (che acquisisce quasi il profilo di una caccia erotica)¹⁵⁴, vestito alla tirolese, profondamente ghiotto di trote¹⁵⁵, delle «sacre femmine»¹⁵⁶. La deformazione comica di tale ritratto non è estraneo al Gadda saggista e men che meno al Gadda narratore: indimenticabili, infatti, sono le rappresentazioni del grottesco addomesticatore di asparagi nell'Oltre Po Pavese in *Come lavoro*¹⁵⁷ o, ancora, delle vecchie zie contesse senza più denti ma sempre pronte a mitragliare «carovane di maledizioni motorizzate» dell'*Adalgisa*¹⁵⁸.

La voce del narratore, che in altri contesti si fa labile fino a scomparire nel vociare collettivo o negli idioletti dei singoli personaggi¹⁵⁹, è in *Palombari sull'Alpe* fortissima. Essa infatti, interviene, arricchisce il plurilinguismo¹⁶⁰ con espressioni idiomatiche e inserzioni metadiscorsive come nel passo che segue:

¹⁵³ Cfr. Ivi, pp. 413-414.

¹⁵⁴ «Viveva per le trote, delle trote. Per loro, solo per loro, si può dire, vestiva alla tirolese. [...] L'avvocato, a suo modo, cioè un po' crudelmente, ittiofagicamente, le amava: le concupiva quasi: ne dissertava come fossero proprio delle femmine (le trote) e di queste femmine desiderava, anzitutto, la copiosa moltiplicazione nel lago: poi che abbocassero all'amo, come una donna all'amore nuovo e conturbante di un drudo impreveduto: e da ultimo, quello scotersi, quell'agitarsi, all'aria ossigenata dei duemila, che recava a lui il pranzo e la sacrale ingestione del corpo amato, e a loro, col verme in gola, e il rampino pure, che non ischerza, gli spasimi di una soffocazione mortale» in Ivi, p. 414.

¹⁵⁵ Per il ritratto completo dell'avvocato cfr. Ivi, pp. 414-415.

¹⁵⁶ Ivi, p. 417.

¹⁵⁷ Gadda (2008), pp. 441-443.

¹⁵⁸ Gadda (2012), pp. 208-209.

¹⁵⁹ Scrive Agosti: «[...] si potrà subito rilevare un primo fatto decisamente clamoroso: la dissipazione della voce narrativa, la quale, nel testo, non gode di nessuno statuto linguistico proprio, ma risulta, per così dire, alienata nella vociferazione babelica della rappresentazione» in Agosti (2016), p. 12. Più avanti, però, chiarisce le conseguenze di tale fenomeno in Ivi pp. 16-18 e le ragioni psicoanalitiche alla base in Ivi, pp. 32-33.

¹⁶⁰ Compaiono, infatti, l'inglese, il lessico ittico specialistico e, in chiave parodica, il latino. Cfr. Gadda (2019), p. 415.

Nessun attivista aveva soffiato loro ad orecchio il diabolico sproposito che «lo spirito vince la materia». Sì, stai fino. Prima di tutto è da vedere di che materia si discorre: se è roba dura, come gneiss o granito o sienite, o una marmellata fetente: e, poi, che spirito è che il demiurgo padre gli ha versato a uno nella capa: il fabbro. Lì, c'era 'na schiumarola morenica: e proprio da una galleria in morena, sotto pressione d'acqua di 30 metri (3 atmosfere) il lago dei Bovi tanto garbatamente titillato avrebbe dovuto far pipì, e largire, agli ingegneri attivisti, l'auspicata vittoria sulla materia? Una pisciatina per benino? Bäh!¹⁶¹

La tavolozza stilistica dello scrittore si concede, in un elzeviro dal taglio comico, la libertà di abbandonarsi a una dilatazione degli stilemi. In altri contesti già analizzati, infatti, le risorse espressive vengono limitate a varietà linguistiche addomesticate, mediane, non eccessive per riuscire a costruire un linguaggio misurato capace di osservare, il più obiettivamente possibile, un dato oggetto (sia esso letterario, drammatico, d'arte figurativa). In questo caso, invece, vien fuori, prepotentemente, «quell'irrinunciabile piacere profondamente consolatorio - tante volte testimoniato- della parola giocosa»¹⁶² che imparenta profondamente questi scritti tecnici alla narrativa. *Palombari sull'Alpe* vorrebbe raccontare un fenomeno oggettivo (un disastro ambientale nato da una certa superficialità e da una certa incapacità professionale) ma finisce con l'essere un testo ibrido a metà strada fra un racconto e un approfondimento tecnico, dalla profonda vocazione narrativa e dalle fortissime tinte comiche.

Quello che si presenta al lettore, per quanto riguarda il genere saggistico praticato da Gadda, è un quadro composito, articolato in tante sotto-categorie, dove si rintracciano costanti ed eccezioni, che si nutre di un plurilinguismo talvolta sottaciuto, altre volte invece esplosivo, contraddistinto dalla «mescidanza tra le tipologie di scrittura diverse ed intrecciate»¹⁶³. Molto acutamente Liliana Orlando scrive:

¹⁶¹ Ivi, p. 416.

¹⁶² Patrizi (2014), p. 187.

¹⁶³ Ivi, p. 151.

Una tensione magica sembra sostentar sulle fiamme il pentolone gaddiano dove ribollono, con parvenze inattese, creature e forme tuttavia pervenutegli dal mondo. Così dalle forconate che l'autore di quando in quando regala al suo lessico, taluno penserebbe ad una cottura laboriosa, a una vana magia. Ma tutti i pezzi di malabestia con tutti i sedani e tutte le carote ch'egli butta a vorticare e a dar vapore in quel subbuglio, rivengono l'un dopo l'altro a galla secondo necessità: una rappresentazione formale si adempie. Dalla congestione si schiarisce il disegno; nel disegno si ferma il giudizio: l'amarrezza, il dolore disperato, lo scherno, la carità, la speranza; e, incancellabile, il richiamo della terra¹⁶⁴.

Crederne di poter appiattare la cucina stregonesca dell'officina gaddiana è del tutto impensabile e la produzione saggistica non fa eccezione. Nella prossima sezione, quella conclusiva, si procederà a riproporre sinteticamente le costanti presenti nella produzione critica dello scrittore milanese e a rispondere al quesito relativo al ruolo svolto da tale tipo di testi nel suo percorso artistico.

Conclusioni

Quanto finora è stato osservato ci permette di rintracciare un fondo comune alla scrittura saggistica e d'approfondimento che riguarda l'eticità della parola (legata alla triangolazione fra etica, gnoseologia e poetica), l'eterogeneità dei materiali e delle forme adottate, la presenza fondamentale del dato biografico e storico necessario affinché si possa non solo contestualizzare ma più attentamente condurre un'indagine adeguata nonché una presenza costante, seppur in gradi variabili, del plurilinguismo e del pluristilismo motivati dalla vocazione mimetico-realista e dalla prossimità (maggiore o minore) alla narrativa.

¹⁶⁴ Orlando (2008), p. 1238.

L'esercizio del critico non può che essere considerato un binario parallelo (e, dunque, non meno importante) rispetto alla produzione narrativa (sebbene con punti di tangenza notevoli) che accompagna, dagli albori, fino all'età matura, tutta l'esperienza artistica ed esistenziale dell'ingegnere. Restano, però, numerosi aspetti ancora da indagare. In prima istanza, infatti, risulterebbe di particolare interesse analizzare il rapporto effettivo fra le posizioni estetiche, le scelte formali dichiarate nel bacino saggistico e le realizzazioni narrative nei romanzi e nei racconti. In seconda istanza, proprio in virtù della natura laboratoriale dell'esperienza critica, si potrebbe attingere a essa per mettere maggiormente a fuoco le componenti che compongono l'intero continente Gadda (interessi, letture compiute dall'autore, metodologie di studio, evoluzione delle proprie posizioni artistiche). Inoltre manca una mappatura esaustiva e completa di tutti gli esercizi saggistici dell'ingegnere.

In conclusione, *I viaggi, la morte e Divagazioni e garbuglio* offrono, a chiunque voglia impelagarsi negli intrichi del continente Gadda, una bussola indispensabile per non smarrirsi, una costellazione rassicurante per non naufragare oltre che un terreno ancora da esplorare.

Michela Maria Palumbo

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

pmichelamaria@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Agosti (2016)

Stefano Agosti, *Gadda ossia Quando il linguaggio non va in vacanza*, Milano, il Saggiatore, 2016.

Amigoni (1995)

Ferdinando Amigoni, *La più semplice macchina*, Bologna, il Mulino, 1995.

Arbasino (1977)

Alberto Arbasino, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977.

Consultabile online presso il seguente indirizzo:

<<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/arbasinogeniuslocii.php>> (data di ultima consultazione 22/09/2022).

Carmosino (2012)

Daniela Carmosino, *Come combattenti in duello. Gadda critico letterario*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2012.

Gadda (1955)

Carlo Emilio Gadda, *Castello di Udine* in Id., *I sogni e la folgore*, Torino, Einaudi, 1955.

Gadda (1987)

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di Achille Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.

Gadda (2008)

Carlo Emilio Gadda, *I viaggi, la morte* in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, giornali, favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 2008, pp. 424-667.

Gadda (2012)

Carlo Emilio Gadda, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 2012.

Gadda (2013)

Carlo Emilio Gadda, *Un gomitolo di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, Milano, Adelphi, 2013.

Gadda (2014)

Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2014.

Gadda (2016)

Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.

Gadda (2019)

Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di Liliana Orlando, Milano, Adelphi, 2019.

Gioanola (1977)

Elio Gioanola, *L'uomo dei topazi. Saggio psicoanalitico su C. E. Gadda*, Genova, Il melangolo, 1977.

Giuliani (1977),

Alfredo Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977.

Frasca (2011)

Gabriele Frasca, *Un quanto d'eroticità. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, Edizioni d'if, 2011.

Italia (2017)

Paola Italia, *Come lavorava Gadda*, Roma, Carocci, 2017.

Manzotti (1987)

Achille Manzotti, *Introduzione*, in Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987.

Martignoni (2008)

Clelia Martignoni, *Note ai testi*, in Carlo Emilio Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, giornali, favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 2008, pp. 1299-1327.

Orlando (2008)

Liliana Orlando, *Nota ai testi*, in Carlo Emilio Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, giornali, favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 2008, p. 1238.

Orlando (2019)

Liliana Orlando, *Nota al testo*, in Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Scritti dispersi*, a cura di Liliana Orlando, Milano, Adelphi, 2019.

Patrizi (2014)

Giorgio Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2014.

Rinaldi (2010)

Rinaldo Rinaldi, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010.

Roscioni (1995)

Giancarlo Roscioni, *Il problema degli indici di Gadda* in *Le lingue di Gadda. Atti del Convegno di Basilea 10-12 dicembre 1993*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 32-33.

Roscioni (1997)

Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997.

Scarpa (2019)

Domenico Scarpa, *Casi editoriali. 1915-1981*, in Giancarlo Alfano e Stefano Carrai, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019.

Stracuzzi (2008)

Riccardo Stracuzzi, *Le recensioni di Gadda*, in Carlo Emilio Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, giornali, favole I*, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia

Martignoni, Milano, Garzanti, 2008, pp. 669-1226. Consultabile online presso il seguente indirizzo:

<<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/stracconf1.php>>

(data ultima consultazione: 22/09/2022).

Book Reviews, theoretical reflections, prose of art, journalistic articles: Carlo Emilio Gadda's essays are particularly interesting because they are very heterogeneous in form and content. They also offer an interesting point of view on the writer's creative process. The main purpose of the research is to find common characteristics in the texts, while highlighting their peculiarities. Plurilingualism, Pluristilism, osmosis with fiction, attention to the biographical and autobiographical dimension, psychoanalytic knowledge are characteristics that all the essays has. In addition, critical writing is preferred spot to engage with contemporary and traditional writers in a interdiscursive dimension: talking about ideas of others, Gadda talks about himself. The perspective of this research is global and includes the texts from I viaggi, la morte as well as those collected in Grovigli e garbuglio.

Parole chiave: *Gadda, viaggi, morte, divagazioni e garbuglio, autobiografia e biografia, plurilinguismo*

ASSUNTA TERZO, **Erotomania nell'era contemporanea: rapporti e modelli tra eros, sesso e dimensione omoerotica**

L'importanza del dibattito culturale del rapporto tra eros e letteratura coinvolge una compagine copiosissima di intellettuali che tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento tenta di teorizzare quel fenomeno che definisce la tendenza a declinare sotto la sfera della dimensione erotica ogni forma di manifestazione della quotidianità. L'urgenza della questione assume una espressione materiale e simbolica, rinvenibile primariamente dalle pagine dei quotidiani del tempo: le traboccanti immagini erotizzanti abbondano fino a divenire sempre più pervasive, dal cinema alla letteratura, dalla pubblicità ai consumi.

Quella che generalmente si cataloga con l'etichetta *liberazione sessuale* e che implica vari livelli di complessità non agevolmente liquidabili, non può essere ricondotta o ridotta ad un moto specifico (come quelli del Sessantotto ad esempio e non si esaurisce nel periodo di anni che sono oggetto del discorso), ma coinvolge la lunga vicenda della contemporaneità, sopravvivendo tra spaccature e interruzioni.

L'interesse pare avviarsi con due notevoli inchieste: la prima, condotta da Luigi Capelli ed intitolata *Sesso e Letteratura* nel 1960, l'altra, pubblicata da *Nuovi Argomenti* nel 1961, dal titolo *Otto domande sull'erotismo in letteratura*.

Gli intervistati, scrittori, filosofi e critici italiani, sono al centro del dibattito: con sensibilità nuova, quasi problematica, si interrogano su questo *fenomeno di costume* nel contesto molteplice in cui si inserisce, palesando l'urgenza di circoscriverne il raggio d'azione, omettendo ma senza mai negare persino una complessità definitoria: che cosa si intende, difatti, col termine erotismo? Valutarne la misura, una dimensione che determini quanto è manifesto o latente in letteratura, nel cinema, nella pubblicità, è la ragione per la quale gli intellettuali gli conferiscono un valore pubblico di

prim'ordine. Persiste, sovente (è opportuno ricordarlo) accanto alle tematiche del dibattito, la controversia sulla natura altresì *politica* dell'argomento: le forme di schiavitù della donna o degli omosessuali sono imputabili alle società che, si reggendosi su una struttura capitalista, impone come modello esclusivo quello della famiglia patriarcale.

Nondimeno, prima di evidenziare il valore e l'importanza dei pareri sull'argomento, è necessario evidenziare come lungo tutto il percorso, il discorso si leghi attorno a quattro nuclei tematici: il rapporto fra eros e letteratura di massa; la problematizzazione del valore che analizza le dissomiglianze tra impiego dell'*eros* secondo strutture valide ed altre meno utili o negative; le finalità estetiche dell'erotismo in letteratura; la consapevolezza di una partecipazione continua e imperante dell'erotismo nella narrativa contemporanea.

Interessante è la prospettiva da cui parte ogni giudizio, che mira ad una prima differenziazione o discriminazione tra *erotismo* e *pornografia*: erotismo è un termine-ombrello che coinvolge significati letterari, ma anche simbolici, filosofici, sociali e si può opporre alla pornografia perchè viene inteso come un *prodotto* che conferisce importanza al sesso e alle sue qualità.

Ciononostante, quanto più si tenta di ingabbiare l'*idolopea* erotica con definizioni tangibili, tanto più sembra mostrare una natura imprevedibile, per cui il risultato più concreto si coglie nei contesti e nelle società in cui germogliano riviste, collettivi, esperienze artistiche che riprendono anche considerazioni puramente letterarie. Tra le sperimentazioni, la lotta delle donne attraverso la rivoluzione femminista e la messa a punto di nuove forme di espressione è una delle peculiarità principali del decennio che ricopre gli anni Sessanta e Settanta¹. La pubblicazione di un testo fondamentale Come *la politica del sesso* di Kate Millett² tradotto da Bompiani nel 1971, fornirà un

¹ Tra le esperienze comunitarie si ricorda quella del teatro femminista della Maddalena a Roma, o delle Antologie poetiche: nel 1974 esce *La Poesia Femminista* a cura di Nadia Fusini e Mariella Gramaglia, il monologo *Lo Stupro* di Franca Rame del 1975 e la raccolta *Affemminata* di Frabotta nel 1976.

² La sua opera, *La politica del sesso*, è una delle principali alte espressioni del femminismo radicale in cui l'autrice sostiene che «l'oppressione sessuale è dominio politico».

notevole esempio anche per la critica letteraria. La strada tracciata da Millett apre il varco alla prima opera di critica femminista dedicata alla letteratura italiana, *I padri della fallocultura*³, di Bibi Tomasi e Liliana Caruso, che aprirà un dibattito sul patriarcato e ritratto della donna, comprovando nitidamente che l'erotismo narrativo predominante dei letterati in Italia non si è rivoluzionato dai tempi del dannunzianesimo imperante.

L'argomento rappresenta una parte sostanziale di quel processo di trasformazione che Fiammetta Balestracci ha messo a fuoco nel suo testo *La sessualità degli italiani*⁴, riconducibile alla crisi del razionalismo di impronta illuminista su cui si reggeva la società patriarcale edificata sulla supremazia degli uomini eterosessuali. Contro questo tipo di società si interpone il movimento femminista che dalla fine degli anni Settanta in poi darà vita al femminismo di seconda ondata⁵, ponendosi come obiettivo primario la lotta per uscire dall'assoggettamento maschile. I gruppi femministi si organizzano contro il potere patriarcale proprio a partire dalla sfera sessuale, considerata come il primo luogo di assoggettamento della donna. Il pensiero del piacere femminile interpretato non in chiave fallocentrica ma in relazione alla propria azione significa scardinare simbolicamente la centralità dell'uomo e del modello eterosessuale mandandolo in crisi attraverso l'astrazione dell'orgasmo clitorideo, così come indicare che piacere sessuale è raggiungibile sia dagli uomini che dalle donne, riconsegna al mondo una verità: l'eterosessualità non è più un assoluto ma un'opzione, che sposta il baricentro delle relazioni sessuali al di là dei limiti dell'attuale sistema di ruoli maschile/femminile.

All'interno della storia del femminismo si possono riscontrare due probabili strade: il femminismo di parità o corrispondenza (propone politiche che mirano alla parità

³ La raccolta dei saggi contenuta nel volume *I padri della fallocultura* di Bibi Tomasi e Liliana Caruso fu pubblicata nel 1974.

⁴ La storia dell'Italia repubblicana rappresenta un ambito di studi ampio e variegato. Da questo quadro della Balestracci le tappe significative rimangono il Sessantotto, le battaglie per il divorzio e per l'aborto, l'avvento della tv e l'epoca del berlusconismo vengono alla luce sotto la prospettiva di un mondo globale e interconnesso.

⁵ Si veda A. Cavarero e F. Restiano, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori 2002.

tra i sessi al fine di assicurare la compartecipazione delle donne nella sfera pubblica); il femminismo di dissomiglianza (contraddistingue molti dei movimenti che sperimenta un pensiero al femminile come qualcosa di autonomo e indipendente tale da escludere la donna dal dominio patriarcale).

Negli anni Settanta la ripresa del pensiero di Freud, contenuto nelle riflessioni del suo *Al di là del principio di piacere*⁶ e *Il disagio della civiltà*⁷ cerca di pesare e distinguere da dove deriva la repressione degli istinti sessuali che l'uomo si è imposto: per Freud, nella lotta tra il *principio di piacere* e *principio di realtà* il secondo ha la capacità di subissare il primo provocando il disagio e la nevrosi dell'essere umano. Congiuntamente a Freud compare Wilhelm Reich che aveva scritto tra gli anni Venti e Trenta del Novecento⁸ *La Funzione dell'orgasmo* e *La rivoluzione sessuale*. Reich espone le teorie contro quella morale che fonda il proprio statuto sulla famiglia patriarcale che reprime con l'oppressione e che si fonda sul senso di colpa e trasforma in angoscia quello che dovrebbe essere il piacere: tutto questo è all'origine della nevrosi di massa e della incomprensibile infelicità dell'essere umano, per cui per Reich la soluzione consisterebbe nell'abolizione drastica del matrimonio, residuo del legame della società col modello capitalista che priva della libertà mettendo in atto una repressione "rituale", fatta dall'abitudine monogamica.

L'inchiesta promossa dalla redazione della rivista *Nuovi Argomenti* nel 1961 merita particolare attenzione⁹: l'erotismo nella letteratura europea affonda le radici nella classicità delle opere greche e romane, per mutare nel Medioevo fino quasi a

⁶ *Al di là del principio di piacere* (in tedesco: *Jenseits des Lustprinzips*) è un saggio di Sigmund Freud pubblicato nel 1920, incentrato sui temi come la contrapposizione tra Eros e Thanatos.

⁷ *Il disagio della civiltà* di Sigmund Freud, scritto nel 1929, fu pubblicato la prima volta in tedesco nel 1930 come *Das Unbehagen in der Kultur* ("L'infelicità nella civiltà") e in inglese col titolo *Civilization and Its Discontents* ("Civiltà e le sue insoddisfazioni").

⁸ Il nome di Wilhelm Reich è indissolubilmente legato ai temi della rivoluzione e della liberazione sessuale grazie ai saggi *La Funzione dell'Orgasmo (dalla cura della nevrosi alla rivoluzione sessuale e politica)* e *La rivoluzione sessuale*, pubblicati rispettivamente nel 1927 e 1930.

⁹ A questa intervista presero parte autorevoli critici e letterati, tra cui Nicola Abbagnano, Alberto Moravia, Italo Calvino, Franco Fortini, Elsa Morante, Sergio Solmi, Cesare Cases, Carlo Jemolo, Enzo Paci, Guido Piovene, Renzo Rosso.

scomparire e tornare nel Rinascimento fino al XVIII Secolo, in cui affiora l'erotismo borghese, che permane fino alla contemporaneità.

Tra le otto domande dell'intervista su *Nuovi Argomenti*, le più interessanti sono quelle che indagano il rapporto tra erotismo e letteratura attraverso i secoli, la relazione di questo con la dimensione religiosa in particolare, il suo rapporto con la morale cristiana con la conseguente rivoluzione del nudismo (associato al neopaganesimo che si intreccia alla nozione di peccato), legata a sua volta alle religioni di origini semite. Nella letteratura contemporanea l'erotismo è concepito, a cominciare dallo scrittore Lawrence¹⁰, come un qualcosa di sano, necessario e naturale. Diventa dunque una realtà oggettiva, insormontabile ed insopprimibile per cui, da un lato si avverte la necessità di continuare, di andare fino in fondo e al contempo di tornare indietro richiamando in auge i valori cristiani o quelli vittoriani (che invitano al decoro e alla buona educazione negli ambienti piccolo-borghesi).

Tra gli intervistati, Nicola Abbagnano ritiene che nell'erotismo coesistano due elementi: il riconoscimento del valore *determinante* nella vita dell'uomo e la ricerca di stimoli supplementari a questa dimensione. L'idea che ne viene fuori è che il primo appartiene a tutte le epoche e ad ogni luogo, il secondo invece è tipico del mondo contemporaneo. L'uomo non è una entità a metà tra un angelo caduto e un essere terrestre ma una realtà che ha in comune con gli altri esseri i bisogni che appartengono ad altri esseri e che non possono essere negati o soppressi. Ciò che invece è proprio dell'uomo e che non è comune a tutti gli esseri viventi è la capacità di individuare, precorrere, organizzare, preferire ma soprattutto elaborare le risposte di questi stimoli operando sugli stessi. La dimensione precipua della sessualità dell'essere umano è che essa costituisce una forma di espressione che non può essere cristallizzata in un modello ma assume componenti multiformi e policentriche.

¹⁰ *L'amante di Lady Chatterley* (in inglese *Lady Chatterley's Lover*) è un romanzo di David Herbert Lawrence, pubblicato per la prima volta a Firenze nel 1928, l'opera fu accusata di oscenità a causa delle allusioni esplicite di carattere sessuale e al fatto che in essa veniva descritta una relazione adulterina tra la moglie di un nobile paraplegico e un uomo appartenente alla classe operaia; per cui il romanzo fu bandito in tutta Europa e nel Regno Unito, fu pubblicato solo nel 1960.

Singolare è inoltre l'argomento relativo alla componente 'diserotizzante' che ruota attorno al contratto del matrimonio insieme alla cura dei figli, alla decadenza fisica e alle preoccupazioni dei coniugi: sono queste, componenti che spengono lo stimolo dell'attrazione per cui non è più l'amore il "rimedio" migliore ma l'erotismo, con la ricerca di stimoli aggiuntivi e in disaccordo con i gruppi sociali primitivi in cui l'erotismo assumeva una forma stabile, sacrale, uniforme e inalterabile: la sua compromissione avrebbe minato la stabilità del gruppo sociale.

Chiamando in causa Norberto Bobbio, la concezione dell'erotismo di cui si fa portavoce assume un'identità piuttosto sospetta poiché tenta bonariamente (e superficialmente) di mettere insieme storia, sociologia, religione, filosofia e letteratura. Quasimodo ritiene che dopo ogni guerra avviene spesso un'esplosione di sessualità, non solo nella vita ma anche nella letteratura: è il caso dell'Odissea con Penelope e Ulisse, la cui *tragedia* è aver aspettato per tanti anni con accesa fiducia il ritorno dell'amato. Ognuna di esse lotta per proteggere e rafforzare i diritti della propria vita, che si sintetizzano nella necessità di amare. Egli inoltre ribadisce che tutta la letteratura e la poesia è di origine amorosa ma in alcune fasi i rapporti fra l'uomo e la donna diventano più ferini, animaleschi, e la letteratura li riflette.

La coppia umana (sia essa eterosessuale o omosessuale), ha sempre polarizzato l'attenzione degli intellettuali, con tutte le sfumature che possiede e le problematiche che ne derivano: per Buzzati l'eros e il suo rapporto con la pornografia costituisce lo spunto più facile che serve a mascherare e nascondere la mancanza di fantasia degli scrittori, per cui il fatto che taluni libri raggiungano fortissime tirature è la spinta che preme molti autori a proseguire sull'argomento, rinforzando l'idea che l'Ulisse di Joyce, è acclamato per la sola ragione che gli adolescenti hanno sentito dire che nell'ultimo capitolo si parla di amplesso sessuale. Secondo Testori invece, l'accusa di povertà d'ispirazione e solleticamento di bassi istinti del pubblico mossa agli scrittori è falsa.

Il fenomeno riguarda la letteratura italiana, ma quella europea in genere e quella americana, tuttavia risulta più vistoso in Italia perché più recente e perché è oggetto

di una manipolazione più abile e, dato che i libri osceni fanno sempre meno scalpore, una ragione intrinseca delle oscenità in letteratura è proprio quella di riuscire a fare scandalo, dunque l'erotismo si accompagna spesso alla violenza e alla sua esaltazione, ma tra le due ci sono similarità: sia al cinema che sulla pagina lo spettatore e il lettore sono sottoposti a una specie di *catarsi* attraverso la liberazione degli istinti repressi del subconscio¹¹. Inoltre il libro tende a farsi sempre più visivo, attraverso le descrizioni che diventano più dettagliate, per cui per Carlo Bo è molto probabile che la letteratura sia stata influenzata dal cinema. Per natura è importante considerare che il sesso è uno dei contenuti preminenti della società contemporanea, non solo per il suo significato proprio, ma perché esso è rivelativo di altri significati dei quali la letteratura non può disinteressarsene, e se ne occupa in modo nuovo.

La sconsecrazione del sesso tende a squarciare quel velo di sacralità sotto il quale la donna finiva con l'essere la protagonista dell'idolizzazione in senso 'schiavista' dell'uomo. La rivendicazione dell'amore attraverso il diritto di amare porta a rivalutare anche il sesso, a toglierlo dalla bestiale immediatezza che ha per il cristianesimo di tipo luterano. Nel libro *L'Amour et l'Occident* di Denise de Rougemont¹², acuto reazionario, descrive come l'amore e la passione siano il prodotto migliore, all'interno del Cristianesimo, dell'agapè che sostituisce l'eros.

Tuttavia, sembrerebbe assurdo ritenere che il sesso e la sua fenomenologia possano essere esclusi dalla letteratura moderna: l'assenza di questi temi sarebbe un fatto caratteristico, eccezionale. Né la visione mercantilista o la mancanza di moralità sono le ragioni per cui gli scrittori perseverano sul ragionamento intorno al rapporto sessuale, La 'colpa' è rinvenibile nella contraddizione fra le norme che regolano le consuetudine sessuali e le esigenze naturali dell'uomo: il fenomeno è presente in tutte

¹¹ Secondo Saba anche il calcio assolveva alla medesima funzione catartica.

¹² Vi si analizza il concetto *stendhaliano* di amore-passione come fenomeno storico partendo dal mito di Tristano e Isotta, modello per la concezione dell'amore-passione e l'espressione più forte della concezione occidentale dell'amore, che a sua volta discenderebbe dai movimenti culturali, religiosi e spirituali dell'antichità romana, greca e persiana. Il testo va inteso come la disamina della lotta tra due tipi di amore simboleggiati da Eros e Agape, propendendo a favore dell'agape cristiana.

le letterature, eccetto nei paesi dove imperano regimi dittatoriali dove la libertà è costretta è sacrificata e la letteratura deve obbedire a canoni precisi: l'erotismo che si vuole schiacciare e falsamente nascondere e di cui anzi si vuol fare accusa all'uomo e alla donna, esplose talvolta con forme di violenza, causate proprio da questa compressione e ipocrisia, per cui la sua celebrazione è la reazione conscia ai vincoli imposti artatamente alla natura umana. Per i gusti di Moravia¹³, l'erotismo sembra essere una forma di conoscenza che nel momento stesso in cui libera la realtà, la distrugge: in questo senso l'esperienza erotica si apparenta a quella mistica, in cui entrambe sono senza ritorno congiuntamente allo smarrimento del mondo reale. Ambedue hanno urgenza dell'**eccesso**, perché la "misura" che è propria della scienza è sconosciuta sia all'una che all'altra.

Come ogni eccesso, anche questo porta alla morte per una strana forma di necrosi interna, ma se nell'esperienza mistica vi è la morte del soggetto in quella erotica è presente la morte dell'altro; questo spiegherebbe, secondo l'autore, il carattere apparentemente suicida dell'esperienza mistica e l'unicità dell'esperienza erotica che le rende tutte e due 'eroiche'.

Erotismo e misticismo, infine, hanno in comune la *svalutazione del mondo* e la *sacralità* che può essere data sia in senso etico che erotico.

Le due esperienze sono congiunte nelle società primitive, ma appaiono contrapposte a causa del cristianesimo, rinnegando che, anche se in senso negativo, anche nella religione l'erotismo è un elemento indispensabile, fonte principale di qualsiasi operazione conoscitiva; esso si rivela uno strumento di conoscenza in quanto non è mai un fatto di natura o esclusivamente di natura, ma si manifesta a livello culturale; tuttavia, ancora una volta, bisogna avere presente che il momento erotico nella cultura, se accompagnato da consapevolezza, non può che essere demolitore, e con un po' di forzatura si può addirittura affermare che il sapere non è che la graduale

¹³ Analisi tratta dalla prefazione di *Simona* (*histoire d'oeil* di Georges Bataille fatta da Alberto Moravia nel 1969).

scoperta dell'erotismo originario dell'inconscio: così le culture nascono dalla liquidazione e cancellazione, che, ignorando l'incoscienza del fatto erotico, si sviluppano e scompaiono secondo una scoperta che è contemporaneamente disfacimento.

Una prova secondaria ma al contempo significativa della verità di questa affermazione va ravvisata nella brevità di libri erotici, che sono mediamente mediocri, più raramente hanno un valore letterario, ma piacevoli o disdicevoli che siano, hanno tutti in comune il carattere specifico della brevità. Lo scrittore erotico di solito esaurisce in poche decine di pagine tutte le possibili combinazioni del rapporto sessuale (ossessionato dal proprio argomento e determinato a conferirgli un carattere di totalità) parla di incesto, bestialità, omosessualità, necrofilia, eterosessualità, separandoli dai contesti sociali, psicologici, storici, morali a cui nella realtà sono inestricabilmente legati.

Tutto porta al crimine, infine, nell'erotismo. Il *reato* è il più grande rifiuto del mondo: l'amante vuole addentare, divorare, maltrattare, distruggerlo in un impossibile sforzo di comunicazione e di identificazione: nelle confessioni religiose questo cannibalismo viene ritualizzato, mediato, trasformato in una rappresentazione simbolica¹⁴.

*L'Histoire de l'œil*¹⁵ di Georges Bataille (capolavoro della letteratura d'avanguardia) è un esempio di romanzo conciso ed essenziale della fiamma divorante dell'erotismo e di inquietudini religiose, trasferite in una storia di nevrosi sessuale. Ciò che fa da "spia" al carattere religioso è la parabola narrativa che partendo da un'ontologia di fondo "ossessivo", ovvero la rassomiglianza tra il testicolo e l'occhio, si carica di tensione e di significati per esplodere in una scena conclusiva nel quale la fissazione

¹⁴ La religione cristiana di credo cattolico "consuma" il corpo di Cristo attraverso l'Eucarestia: cibarsi in questo senso è godere dell'altro in una forma mistica.

¹⁵ *L'Histoire de l'œil*, romanzo breve di Georges Bataille, pubblicato per la prima volta clandestinamente nel 1928, con lo pseudonimo di Lord Auch, narra delle esperienze sessuali di due adolescenti in forma esplicita e oscena, alternando momenti di riflessione ad alcuni di natura religiosa o filosofica.

analogica si risolve in una specie di messa nera di forma perversa. Il genere rimanda agli scritti del marchese De Sade, tuttavia, questi è un illuminista, razionalista, che descrive per dimostrare e discutere, Bataille è un irrazionalista decadente, le cui rappresentazioni hanno l'insufficienza e il distacco che denota la sua natura incline alla *poiēsis*. Bataille con l'eccentrica e sconvolgente immagine dell'occhio infilato nel sesso di Simona, guarda tra il pelo pubico come tra le ciglia di un occhio e assiste al pianto di calde lacrime di urina, a riprova del fatto che l'occhio, organo della mente che vuol *conoscere*, trasferito dalla cavità dell'orbita a quella del sesso femminile, sta ad indicare il trasferimento della facoltà conoscitiva dalla mente all'anima, dalla razionalità all'erotismo, dallo spirito al corpo: non a caso, l'occhio è simbolo di conoscenza e onniveggenza comune a tutte le religioni. Nei limiti dell'inchiesta c'è un punto decisivo che mostra in maniera talvolta grossolana e confusa una concezione che rispecchia molti intellettuali: il primo dubbio nasce dal fatto di non conoscere con esattezza le proprietà del termine erotismo, o nel credere di poter trasferire tutta la forza della parola su un significato univoco: l'erotismo incarna spesso una tendenza all'eccesso e quindi è più idoneo considerarne una gamma specifica di componenti e non un concetto *passé-partout*. Afferrarne gli altri significati, considerarne le altre strutture connesse sia al sentimento che alla fisicità, lo libera dall'equivoco continuo ed evita che esso possa diventare una logica interpretata in chiave etica, una regola di vita da contrapporre a quelle consigliate dalla religione (che pure non accetta nessuna imposizione dall'alto). Nel migliore dei casi l'erotismo accettato come momento di passaggio opera da antidoto a certi tabù del costume.

La questione sessuale diventa anche sede di rivendicazioni da parte del Movimento omosessuale, che allineandosi con un pensiero freudo-marxista interpreta la liberazione sessuale in relazione al capitalismo. La fenomenologia della narrazione italiana ed europea, tormentata da una materia che sembra la risultante di un gusto prediletto e direttamente prodotto da un dato storico inequivocabile, ovvero quello succedaneo alle Guerre Mondiali, fa derivare dalla controversia della contemporaneità la sua matrice; quella che nega e sovente condanna, la libertà

sessuale. Gli intellettuali, pur chiamando in causa un passato glorioso, anche attraverso la raccolta di fonti per lo più derivate sia dal mondo greco-romano, si fanno promotori, a ridosso degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, di iniziative culturali che mirano a rivendicare il diritto della libertà sessuale che sopprime ogni forma di tabù e che si intreccia inestricabilmente col dibattito politico di quegli anni¹⁶. Già lo scrittore Mario Mieli, nel suo saggio *Elementi di critica omosessuale*¹⁷ determina un elemento precipuo e inscindibile dell'essere umano: la dimensione sessuale omoerotica. Nella disamina rivendica, con l'obiettivo di dimostrare e difendere, non solo la posizione dell'uomo gay o transessuale, ma quella di ogni essere umano, dotato di una caratteristica fondamentale, ovvero, la coesistenza di una componente di 'naturale ermafroditismo' presente nella genetica, capace di veicolare pulsioni, dettare bisogni, strutturare desideri. Questa componente, come egli stesso racconta, spesso, viene obliata o repressa a causa delle imposizioni culturali e dei fenomeni di costume, eppure permane e continua a lavorare dentro di noi in forma latente.

Platone nel *Simposio*¹⁸ racconta che essa era considerata una pratica educativa riservata alle classi colte, in cui il rapporto tra allievo e maestro era tale da sublimarne il valore, sovrapponendosi a quello eterosessuale.

La letteratura dominante di ogni tempo, nella sua forma vulgata, ci ha imposto modelli, mitografie, personaggi e mitologemi che avevano lo scopo di aderire a precisi ruoli che regolavano una funzione di svolgimento della vicenda ben determinata: gli eroi omerici, nella loro veste tradizionale, erano partecipi della loro realtà metafisica, ma l'assimilazione del modello aveva abituato il lettore a cercare nel personaggio una

¹⁶ Particolare eco ebbe sui contemporanei la rivolta di Stonewall in America, considerata simbolicamente l'inizio del movimento di liberazione gay in tutto il mondo. Sylvia Rivera, donna transessuale e simulacro della rivolta è l'artefice della protesta poiché reagì lanciando una bottiglia contro un poliziotto.

¹⁷ Nato inizialmente come Tesi di Laurea in Filosofia Morale, viene pubblicato Giulio Einaudi Editore nel 1977, successivamente nel 2002 da Feltrinelli, tradotto in lingua inglese con il titolo *Homosexuality and liberation: elements of a gay critique da Gay Men's Press* nel 1980, in lingua spagnola con il titolo *Elementos de crítica homosexual* nel 1979 dall'editrice Anagrama.

¹⁸ Il *Simposio* è il dialogo più famoso di Platone in cui si esprime la concezione dell'omosessualità così come era considerata presso gli antichi greci.

sorta di esemplarità che agisce col proprio istinto, ma che poi è spinta dalla morale etica o religiosa a cambiare rotta, in nome di un sacrificio che segue la natura divina al posto di quella umana.

Fin dall'Ottocento, quando ancora non era stato coniato il termine *omosessuale* o omosessualità, gli studiosi hanno rintracciato nella cultura del passato una prima legittimazione del proprio orientamento, per cui, a cavallo tra Ottocento e Novecento videro la luce le prime antologie a tema omoerotico¹⁹.

Era indispensabile poter cominciare a costruire una storia in cui l'omosessuale poteva riconoscersi, in cui non è più la vittima che fugge il proprio peccato, espiando la colpa attraverso la negazione di sé e l'alienazione dal mondo che termina col *suicidio* (metaforico o reale).

Diversi studi antropologici e letterari individuano la distorsione del concetto dell'*eros* in quella fase di costituzione e formazione della borghesia ottocentesca: l'uomo borghese era tenuto a conformarsi a precise leggi che rendevano la sua stessa figura 'appetibile' per la classe borghese: avere una famiglia, con moglie e figli, insieme ad un lavoro rispettabile garantiva una reputazione esemplare, una degna condotta e il conseguente mantenimento dei rapporti in società.

Herbert Marcuse, con il suo *Eros e civiltà*²⁰ e *L'uomo a una dimensione*²¹ individua ancora una volta nell'alienazione dell'uomo l'espressione massima della repressione della società capitalista, additando i comunisti e il comunismo (da cui attendeva un ruolo di mediazione) ai quali è mancata quell'attitudine e quella sensibilità di

¹⁹ Rientrano nel novero i testi degli antichi Greci, i sonetti di Michelangelo o di Shakespeare, le poesie di Rimbaud, Swinburne, Byron.

²⁰ *Eros e civiltà* (in inglese *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*) del filosofo e sociologo tedesco Herbert Marcuse venne pubblicato nel 1955; l'autore descrive un modello di società che agisca nei confronti dell'individuo in maniera equilibrata, realizzando una simbiosi tra le teorie di Karl Marx e Sigmund Freud; non si esclude che l'autore abbia risentito anche dell'influsso di Martin Heidegger. Il titolo di *Eros e civiltà* richiama palesemente *Il disagio della civiltà* di Freud.

²¹ *L'uomo a una dimensione* (*One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*) è un libro del 1964 in cui l'autore fa una critica feroce sia del capitalismo che della società comunista dell'Unione Sovietica, evidenziando l'ascesa di nuove forme di repressione sociale in entrambe queste società, così come il declino delle idee di libertà e rivoluzione in Occidente

interpretare il pensiero omosessuale, per renderlo legittimo attraverso il graduale abbassamento dell'azione repressiva che aveva fatto dire agli stessi che l'omosessualità era un vezzo dell'alta borghesia.

Mario Mieli affermerà lucidamente che «non esiste la possibilità per l'omosessuale di emanciparsi in seno alla società capitalista»²², per cui si ritiene che questa repressione derivi principalmente da una parziale conoscenza di sé o da un ritardo dello studio del pensiero di Freud, laddove un'analisi dettagliata allontanerebbe parte delle ombre che coprono le ragioni di una *questio* irrisolta, che ad oggi tenta erroneamente di liberarsi ed affermarsi ricorrendo all'attivismo e alla mobilitazione di massa che non alle voci di chi ne ha affidata una all'inconscio.

Ancora Mieli, dall'*International News*²³ deriva dal suo numero del marzo nel 1971 una tabella con dati riguardanti l'atteggiamento assunto delle leggi di vari paesi del mondo nei confronti delle persone omosessuali: da essa risulta che nella maggioranza dei paesi capitalisti viene riconosciuta al cittadino la libertà di essere omosessuale. In Italia, Paese a capitalismo avanzato, la legge considera il comportamento sessuale "minoritario" come non costituente reato e stabilisce un'età - 16 anni - raggiunta la quale si è legalmente autorizzati a disporre della propria sessualità. Malgrado questa libertà sancita dalla legge l'opinione pubblica considera questi individui come i "malati", nel migliore dei casi più comunemente come pervertiti, criminali, immorali. Finanche quella parte di autentici critici che non manca di condannare queste posizioni, retrocede sbigottita e con disgusto: la libertà che viene garantita è di essere degli esclusi, degli oppressi, demoralizzati, derisi, oggetto di violenza morale e spesso fisica. Analoga è la situazione degli omosessuali in altri Paesi capitalisti. Nel 1843 Bruno Bauer²⁴, pensatore della sinistra hegeliana, nel saggio *La questione ebraica*, nota che in Francia, paese in cui la borghesia rivoluzionaria vincente aveva conquistato il potere economico e politico, e in cui il capitalismo si stava rapidamente sviluppando,

²² Si veda cit. in nota 3.

²³ Mensile edito dal gruppo di collegamento internazionale del *Gay Liberation from* di Londra.

²⁴ *La questione ebraica* (Die Judenfrage) è un saggio di Bruno Bauer pubblicato nel 1843.

gli ebrei erano riconosciuti liberi di essere tali, in quanto la Costituente Borghese aveva sancito e codificato la libertà di culto; tuttavia la Francia offriva lo spettacolo di una vita che è libera ma che revoca la propria libertà nella legge: egli notava come l'ebreo restasse in sostanza un oppresso, un escluso e pretendesse di lottare per emanciparsi. Le costituzioni borghesi dichiarano la libertà di culto, ma proprio questa necessità di garantire la libertà testimonia come paesi capitalisti siano ben lungi dall'essere liberi dal culto, così come aveva osservato Feuerbach ne *L'Essenza del Cristianesimo*²⁵: la religione, appunto perché è alienante è in completa unione con la società capitalista, che aliena tutto dall'uomo mercificato, ed esso stesso è reso oggetto di scambio.

Assunta Terzo
Università degli Studi di Napoli Federico II
assuntaterzo.n@gmail.com

²⁵ Incisivo per la questione sull'oppressione/libertà si veda Ludwig Feuerbach, *L'Essenza del Cristianesimo*, 1841.

Riferimenti bibliografici

Arbasino (1978)

Alberto Arbasino, *Super-Eliogabalo*, Torino, Einaudi, 1978.

Bataille (1969)

George Bataille, *Simona*, Roma, L'Airone Editrice, 1969.

Bauer (1997)

Bruno Bauer, *La questione ebraica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997.

Bellezza (1972)

Dario Bellezza, *Lettere da Sodoma*, Milano, Garzanti, 1972.

Bloom (2008)

Harold Bloom, *Il canone occidentale*, Milano, BUR, 2008.

Busi (1998)

Aldo Busi, *Sodomie in corpo 11*, Milano, Mondadori, 1988.

Busi (2000)

Aldo Busi, *Casanova di se stessi*, Milano, Mondadori, 2000.

Cavarero e Restiano (2002)

Adriana Cavarero, Restiano Franco, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002.

Comisso (1952)

Giovanni Comisso, *Giorni di guerra*, Milano, Mondadori, 1952.

Comisso (1947)

Giovanni Comisso, *Capriccio e illusione*, Milano, Mondadori, 1947.

De Rougemont (1977)

Denis De Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, Milano, Rizzoli, 1977.

Feuerbach (2013)

Ludwig Feuerbach, *L'essenza del cristianesimo*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Freud (2012)

Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, Milano, Bollati Boringhieri, 2012.

Freud (2012)

Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà*, Milano, Bollati Boringhieri, 2012.

Gadda (2016)

Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, versione originale a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.

Gnerre (1981)

Francesco Gnerre, *L'eroe negato. Il personaggio omosessuale nella narrativa italiana contemporanea*, Milano, Gammalibri, 1981.

Gnerre (1984)

Francesco Gnerre, *Avventure dell'Eros*, Milano, Gammalibri, 1984.

Gnerre (2000)

Francesco Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000.

Gnerre (2007)

Francesco Gnerre, *Noi e gli altri. Riflessioni sullo scrivere gay*, Milano, Il Dito e La Luna, 2007.

Marcuse (1999)

Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1999.

Marcuse (2001)

Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2001.

Mieli (2002)

Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Pasolini (1979)

Pier Paolo Pasolini, *Porcile, orgia, bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979.

Pasolini (1982)

Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, Milano, Garzanti, 1982.

Platone (1979)

Platone, *Il simposio*, Milano, Adelphi, 1979.

Reich (2010)

Wilhelm Reich, *La Funzione dell'orgasmo*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

Reich (2010)

Wilhelm Reich, *La Rivoluzione sessuale*, Milano, Feltrinelli, 2020.

L'importanza del valore dell'erotismo crea i presupposti (a ridosso degli anni Sessanta e Settanta del Novecento) per l'affermazione di collettivi, riviste, movimenti ed associazioni in cui gruppi di omosessuali e femministe si scagliano contro la società capitalista accusando il patriarcato di aver posto il limite per l'emancipazione della donna, così come la compagine freudo-marxista ha sminuito la questione omosessuale. Nel saggio si evidenziano i contributi offerti da critici, filosofi, scrittori che hanno provato a tracciare un confine pur avvertendo non poche difficoltà nel momento in cui hanno provato ad azzardare classificazioni troppo schematiche.

Parole chiave: *Erotomania, eros, pornografia, omosessualità, movimento femminista*

VARIA

CHIARA PINI, *Le poesie di Brianna Carafa: dalla prima pubblicazione in «Montaggio» (1953) all'edizione di Carucci (1957)*

Introduzione

Il nome di Brianna Carafa D'Andria (Roma, 1924-1978) è diventato noto in larga misura prima al grande pubblico che a chi di Letteratura Italiana si occupa. La prematura morte, a soli cinquantquattro anni, la candidatura al Premio Strega senza il conseguimento della vittoria, nonché il suo appartenere al genere femminile, e forse anche l'essere discendente da una famiglia aristocratica, il cui nome era legato all'ambiente clericale, un contesto disallineato con le avanguardie culturali degli anni Settanta, hanno probabilmente fatto sì che il nome di Brianna Carafa cadesse nell'oblio. In seguito, una storia di involontari eventi sembra stare all'origine della riscoperta di quel romanzo che non riuscì a superare *A Caso* di Tommaso Landolfi allo Strega del 1975.¹

¹ La riscoperta di Brianna Carafa si inserisce in un filone di studi e di ricerca dediti a riportare alla luce autrici che, pur avendo ottenuto in vita riconoscimenti, sia a livello di critica che di pubblico, sono poi state dimenticate. All'edizione dello Strega del 1975 partecipò un numero insolito di donne e tale notizia venne riportata come sensazionale: «Non manca anche quest'anno, allo Strega come negli altri grandi premi letterari, qualche elemento nuovo. Primo a far spicco, la presenza mai così determinante delle donne. Alle quali si devono, negli ultimi mesi, diversi romanzi di notevole qualità e impegno», in Debenedetti (1975). A proposito della partecipazione femminile al premio, Antonio Debenedetti intervista Maria Bellonci, creatrice del premio: «Cresce in questi ultimi anni il numero delle donne concorrenti. Perché? È vero, dal 1972 abbiamo più donne nelle nostre liste. Forse sono incoraggiate dalla carica robusta del femminismo che c'è oggi in giro. Noi le accogliamo volentieri; e la sa bene il mio caro illustre amico Giulio Einaudi: in questi ultimi tre anni, infatti, lo Strega ha portato alla ribalta tre scrittrici della sua casa editrice: Carla Cerati, Rosetta Loy, Brianna Carafa; tutte e tre hanno avuto fortuna di critica e lettori. Me, è ovvio, i libri non hanno sesso, per nostra e loro fortuna». Antonio Debenedetti (7 luglio 1976). «Quell'anno non vinse una donna, ma Tommaso Landolfi, però ci furono molte candidate: Laudomia Bonanni con *Vietato ai minori* (Bompiani), Elda Bossi con *Giornale del soldato stanco* (Pan), Maria Paola Cantele con *Il Veggufo* (Mondadori), Brianna Carafa con *La vita involontaria* (Einaudi), Carla Cerati con *Un matrimonio perfetto* (Marsilio), Maria Luisa D'Aquino con *Quel giorno trent'anni fa* (Guida) e Vittoria Ronchey con *Figlioli miei, marxisti immaginari* (Rizzoli)», in Caminito e Lombardo (2021).

Si trattava de *La vita involontaria*, allora pubblicato da Einaudi, riproposto nel 2020 da Cliquot Edizioni.²

La vita di Brianna Carafa è stata breve ma ricca di incontri e di esperienze. Per comprendere la complessità della sua produzione artistica, non è possibile prescindere dalle influenze culturali e dal contesto familiare nei quali si formò l'autrice. Era figlia del Duca Antonio Carafa D'Andria e di Fiammetta dei Conti Soderini, i cui genitori erano il Conte Edoardo Soderini ed Emilia Marianna De Frankenstein. L'araldica non fu ostativa a esperienze di apertura verso il mondo esterno e nemmeno riuscì a preservare Brianna Carafa dal dolore. Ancora bambina, infatti, la madre perse la vita in un incidente aereo e Brianna crebbe prevalentemente con la nonna materna a Roma. Nella famiglia Carafa vi era un grande fervore culturale, sia rivolto alla tradizione, soprattutto da parte delle figure maschili, non sempre presenti, né così significative a livello affettivo, sia progressista e impegnato nelle problematiche sociali e di genere da parte della nonna materna, con la quale Brianna Carafa aveva stretto un legame profondo di affetto e ammirazione, oltre che intellettuale.³ Lo spirito di autonomia e di indipendenza che ereditò dalle donne della

² Per *La vita involontaria*, in questo contesto, si fa riferimento a Carafa (2020). Brianna Carafa scrisse due romanzi: *La vita involontaria*, pubblicato nel 1975, e *Il ponte nel deserto*, pubblicato postumo, a pochi mesi dalla sua morte, nel 1978, entrambi dalla casa editrice Einaudi. Nel 2020 Cliquot Edizioni ha curato la ripubblicazione de *La vita involontaria* e, nel 2022, i racconti, tutti già precedentemente pubblicati, eccetto l'inedito *Elodia*, inserito in questa ultima raccolta: in «Botteghe Oscure», *La porta di carta* e *Il sordo* (1957), e in «Paragone Letteratura» *Il giardino perduto* (1966); *La governante*, («Paragone Letteratura», 1966); *Altrove*, («Paragone Letteratura», 1972); *L'autobus*, («Paragone Letteratura», 1976), *Ritratto di straniera*, («Paragone Letteratura», 1978). Il volume prende il titolo *Gli angeli personali*, titolo che «Carafa stessa aveva dato ai tre racconti iniziali di questo volume», in Carafa (2022), p. 12.

³ Per comprendere l'ambiente culturale nel quale crebbe Carafa, si dica che il duca Antonio Carafa D'Andria era traduttore di Goethe; che il conte Soderini era stato un cattolico militante, impegnato in politica, senatore dal 1923, appassionato di studi storici che lo portarono, anche grazie alla sua vicinanza con Papa Leone XIII, a scrivere un'opera dal titolo *Pio IX e il Risorgimento italiano*, in collaborazione con don Clementi, ma che mai vide la luce e che alla fine, nel 1955, divenne oggetto di compravendita tra l'erede Brianna Carafa, la collaboratrice di don Clementi, Fernanda Gentili, e la Santa Sede, ora l'unica detentrica delle *Carte Soderini-Clementi*, in Senato della Repubblica, Soderini Edoardo, fascicolo personale.

<<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/1dbf7f5088956bebc125703d004d5ffb/3daf72366e9639b84125646f0060aa2e?OpenDocument>>. A tal proposito si legga anche Pagano (2010). Si dica, inoltre, che Emilia Marianna De Frankenstein non solo era impegnata in prima linea a difendere il diritto al voto alle

sua famiglia la avvicinò a percorsi di studi che, pur essendo tra loro lontani, diventeranno determinanti per la futura produzione poetica e letteraria. Seguì gli studi di Architettura e di Psicologia, divenendo alla fine psicanalista. In questi anni cominciò a delinearsi la figura di Brianna Carafa come artista e intellettuale: incontrò l'intelligenza romana, aprì la sua casa ad artisti e poeti ed entrò a far parte del circolo di Angelo Maria Ripellino. Negli anni Cinquanta fondò la rivista di poesia e fotografia «Montaggio», nella quale, nel 1953, pubblicò le sue prime poesie.⁴ Per comprendere la vivacità delle esperienze e delle influenze che visse Brianna Carafa, tornano utili le parole di Paolo di Paolo, ultimo testimone di quegli anni romani:

L'aspirazione dei giovani della mia generazione, la stessa di Mario Trevi e Brianna Carafa, era quella di dare vita a qualcosa che non ci era stato consentito durante il ventennio, più semplicemente, di esprimerci, in qualunque modo. Le occasioni erano tante: seminari improvvisati, vernissage e, soprattutto, incontri nelle poche osterie che frequentavamo per selezione elettiva, sia da parte nostra che da parte degli osti. Il luogo d'incontro era Piazza del Popolo, per la vicinanza a via Margutta e a una bettola di via Flaminia scoperta da Mario Mafai, Giovanni Omiccioli e Giulio Turcato. [...]

Il che attirava anche l'emergente classe di intellettuali, quasi tutti di orientamento marxista. Questo era l'ambiente in cui incontrai Mario Trevi e Brianna Carafa, due persone garbate, forse impegnate politicamente, certamente non in senso clericale. Che fossero due intellettuali veri, lo si capiva a vista. E a vista si capiva anche il pudore di mostrarsi tali. Ecco, forse è stata questa comune attitudine a gestire con discrezione la propria identità culturale che ha favorito il nostro incontro.⁵

donne, con una visione molto concreta e democratica del ruolo della donna nella società, (come essa stessa scrive ne *La Rassegna nazionale. Il voto politico alle donne*, in «La Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie» (1906), pp. 570-572, ma era attenta e impegnata a difendere i più bisognosi, seppur animata da uno spirito romantico ed eccentrico che non sempre le permetteva di conseguire l'obiettivo, come ben racconta Carafa in *Ritratto di straniera*, in cui l'autrice rende il proprio omaggio e narra il legame tenero e profondo con la nonna: cfr. Carafa (2022), pp. 17-73.

⁴ «Montaggio» era «una rivista sperimentale di poesia perfettamente inserita nel fermento del dibattito culturale di quegli anni. Si tratta chiaramente di una rivista di grandissima avanguardia per gli anni Cinquanta: una rivista di poesia fondata proprio da Carafa e alla quale collaboravano Mario Trevi e Paolo di Paolo; ogni copertina era differente (firmata da un artista diverso) e dentro poesie straniere, saggi critici, foto inedite.» in Giannetta (2020).

⁵ *Ibidem*. Queste parole testimoniano l'indipendenza che l'autrice ha saputo maturare anche nei confronti di un nucleo familiare così radicato nella tradizione e legato ai poteri istituzionali.

La prima pubblicazione di testi avvenne nel 1957 con la casa editrice Carucci, *Poesie*, a cui seguirono i racconti e i romanzi, quasi a tracciare la sua vita che si concluse prematuramente nel 1978. Ci si interroga sui motivi che hanno portato il nome di Carafa a scomparire, nonostante la sua partecipazione al dibattito culturale del tempo, l'attenzione ricevuta dalla stampa e da alcuni nomi eminenti della letteratura italiana, la sua presenza ai premi letterari, sia in qualità di candidata che come membro di giuria, e nonostante fosse un'autrice della casa editrice Einaudi.⁶ A proposito dei consensi autorevoli ricevuti in vita da Carafa: «Italo Calvino ha parlato di scrittura «chiara e ferma»; Claudio Magris di un «libro intenso e poetico, che ricorda i grandi e grigi libri della migliore narrativa mitteleuropea»; Geno Pampaloni di «rapidità e densità», qualità che è raro trovare unite».⁷

Una voce che, invece, si discostò fu quella di Enzo Siciliano, all'epoca direttore della rivista *Nuovi Argomenti*.⁸ La breve vita di Brianna Carafa e l'eclittismo artistico che

⁶ *La vita involontaria*, nel 1975, fu finalista anche al Premio Viareggio al fianco di «Paolo Volponi con *Il sipario ducale* (Garzanti), Primo Levi con *Il sistema periodico* (Einaudi), [...] e Giovanni Arpino con *Domingo il favoloso*, in Valleroni (1975). Venne recensita da Rossana Ombres che se ne occupò insieme al romanzo *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese; in Ombres (1975). Degno di nota è l'articolo di Giulia Massari in merito all'edizione dello Strega del 1976, in quanto svela alcuni meccanismi di partecipazione ai premi e in particolare a quella di Brianna Carafa: «Le case editrici maggiori vi sono, come sempre, rappresentate, con una sola eccezione, quella di Einaudi, che si è dichiarato contrario ai premi, pur lasciando libertà ai suoi autori di presentarsi, se lo desiderano: capitò l'anno passato con Brianna Carafa», in Massari (1976). Della partecipazione, dei vincitori e dei votanti alle edizioni del Premio Strega si leggano Tolfo e Caminito (2020). Brianna Carafa, infine, fu anche membro di giuria al «Premio Villa Benia – Rapallo – 1968» insieme a Giuseppe Bufalari, Alfonso Gatto, Guido Petter, Carla Poesio, Vasco Pratolini, Michele Prisco: unica donna a prenderne parte: si veda Martini (1969).

⁷ In Ferrero (1978).

⁸ Siciliano scrive sempre in relazione ai finalisti dello Strega: «La letteratura a tutto tondo, una specie di tormentosa aspirazione, nomina invece un'altra opera prima, «La vita involontaria» di Brianna Carafa, il cui tema è la ricerca dell'identità, la scelta, il condizionamento della persona. Tutto ciò è motivo di fascino, ma è da Brianna Carafa annegato in un paesaggio, in movenze che hanno il volto del sogno, d'una offuscata e tenuemente lirica intermittenza. Quello che può apparire un pregio a me è parso un difetto (un tipico difetto di moltissime opere prime); l'autore vuole e non vuole dipingere fino in fondo l'immagine totale da cui è perseguitato: bada troppo all'eleganza del disegno, forse è soffocato dal proprio lo stesso pudore: dà per esempio nomi imprecisi deliberatamente cifrati, alle cose che nomina. Si ha il dubbio che queste cose gli siano conosciute (parlo di interiore conoscenza) per metà», in Siciliano (1975). Quanto espresso da Siciliano, in merito alla casa editrice Einaudi, sembra essere coerente con le parole dell'articolo di Massari (1975), qui alla n. 6; ma non con quanto dichiarato da Bellonci (1975) nell'intervista di cui è stato riportato il passo alla n. 1, riguardo la valutazione dell'opera di Carafa.

l'ha contraddistinta non le hanno probabilmente permesso di consolidare la propria posizione nel panorama letterario italiano. Carafa era un'artista a tutto tondo che indagava l'umano attraverso l'arte e che, proprio negli anni in cui si affacciava al pubblico, vide terminare la propria esistenza. La rivista «Montaggio» testimonia il suo interesse anche per altri linguaggi, quale quello della fotografia, e i disegni che accompagnano i racconti nell'edizione di Cliquot (2022), ci narrano il desiderio dell'autrice di adottare diversi mezzi di espressione. Probabilmente ci sono responsabilità soprattutto a livello editoriale, 'distrazioni', che non hanno fatto sì che la memoria e i lasciti di quest'autrice entrassero nelle antologie e nei manuali scolastici, forse l'unica via per consolidare un nome nella storia della Letteratura Italiana.

Se è importante che Brianna Carafa venga conosciuta e letta, è altrettanto importante indagare l'opera da un punto di vista linguistico, cominciando da dove probabilmente tutto ha avuto inizio: dalla raccolta di poesie, nell'edizione di Carucci (1957) e, ancor prima, dalle poesie pubblicate sulla rivista «Montaggio» (1953).⁹

La prosa dei romanzi e dei racconti è, infatti, l'ultimo esito di un lungo processo di scrittura e di rielaborazione artistica.¹⁰ Brianna Carafa si svela gradatamente al lettore, attraverso scelte editoriali e linguistiche significative, meditate e controllate dall'autrice, come lei stessa afferma in un'intervista:

Mi è stato chiesto, e me lo chiedo anch'io, perché mi sono decisa a pubblicare solo adesso, quando in realtà scrivo da anni e i miei cassetti sono sempre stati un coacervo di manoscritti dimezzati e comunque abbandonati. [...] Ciò che temevo "nell'uscir fuori" era la spietatezza dell'ingranaggio consumistico, il possibile rifiuto. Mi sentivo indifesa nella misura in cui, scrivendo, mi pareva di mettermi a nudo. Ma dove finisce la timidezza, la vulnerabilità e dove comincia invece la pavidità?

⁹ In Carafa (1957); Carafa (1953), pp. 23-32.

¹⁰ Altre autrici vivono la medesima esperienza artistica: «La poesia è la strada di Milena Milani e Livia De Stefani, ad esempio; soprattutto la poesia pare avere avuto un valore diverso da quello che le attribuiamo oggi, probabilmente più presente negli scaffali dei lettori. La poesia era forse quanto una scrittrice che aspirasse a fare quel mestiere sentiva la necessità di affrontare per darsi poi alla narrazione: una sorta di prova interna, un tacito esame del sé e del mondo intellettuale.», in Trevisan (2021).

Impercettibilmente ho valicato questo confine, e forse ho preceduto le mie stesse decisioni, spingendo verso il suo destino il protagonista della "Vita involontaria".¹¹

Anche per questo motivo con tale contributo si desidera indagare la produzione letteraria che Brianna Carafa ha gestito in vita fino alla pubblicazione, con particolare attenzione alla prima produzione, quella poetica: per limitare il livello di interpretazione degli intenti dell'autrice.

La poesia di Brianna Carafa

L'edizione curata da Carucci¹² del 1957 comprende ventuno poesie, senza titolo e identificate nell'indice con il primo verso, esprimendo una scelta di rimembranze classiche. Sono perlopiù poesie brevi, dal metro irregolare, che campeggiano nella pagina bianca, stampate al centro di uno spazio nel quale al lettore è permesso entrare e vagare, nel rispetto della natura di atto comunicativo appartenente ad ogni testo, di qualsiasi tipologia esso sia. Per Brianna Carafa la decisione di pubblicare un proprio

¹¹ Debenedetti (1975).

¹² *Poesie* (1957) si trova nelle seguenti biblioteche: Biblioteca di Casa Carducci (Bologna); Biblioteca del Museo Nazionale dell'Ebraismo italiano e della Shoah (Ferrara); Biblioteca Nazionale Centrale (Firenze); Biblioteca Civica Berio (Genova); Civico museo biblioteca dell'attore del Teatro stabile di Genova (Genova); Sistema bibliotecario di Milano (Milano); Biblioteca Nazionale Centrale (Roma); Biblioteca comunale Guglielmo Marconi (Roma); Biblioteca della Fondazione Camillo Caetani (Roma). In alcuni di questi volumi vi sono tracce dei legami e delle relazioni tenute in vita dall'autrice: la copia conservata a Ferrara proviene da Giacomina Limentani (scrittrice e intellettuale, interprete dell'Italia ebraica del secondo Novecento) ed è accompagnata dalla dedica «Con affetto Brianna»; la copia conservata alla Biblioteca comunale Guglielmo Marconi (Roma) fa parte di un fondo speciale, riporta una dedica autografa e proviene da Guglielmo e Paolo Petroni, <<https://www.bibliotechediroma.it/opac/.do>> (Segnatura: FP 304). Guglielmo Petroni fu prima autore di poesia e solo successivamente si dedicò alla prosa. Il suo libro di narrativa più noto è *Il mondo è una prigione* (1949). Fu tra i fondatori di «Letteratura», del Premio Strega (di cui risultò vincitore nel 1974, l'anno prima della candidatura di Carafa), redattore di «La Fiera Letteraria», critico letterario, giornalista e membro di giuria in numerosi premi, compreso il Premio Viareggio. Per i riferimenti si rimanda a Patrizi (2015) e a Margioni (2014). Queste relazioni sono dunque importanti per comprendere il tessuto socioculturale nel quale era inserita Brianna Carafa e testimoniano il riconoscimento che l'autrice ebbe in vita. Per quanto riguarda la divulgazione dei testi di Carafa, il collettivo *Le Ortique*, nel 2021, ha proposto un podcast con la lettura di alcune poesie della raccolta del 1957 e ne ha parlato in un articolo, in Trevisan e Pini (2021).

scritto superava ogni autoreferenzialità egocentrica o che provenisse da finalità terapeutiche di un proprio stare. Il punto di partenza era certamente da ricercarsi nel suo vissuto di donna e di psicanalista, ma il valore stava nella considerazione dei destinatari della sua arte:

Anche per il linguaggio cerco dentro di me, tento di rendere ciò che voglio dire nella maniera più chiara possibile. Non mi pongo problemi teorici o astratti: il mio problema è comunicare. Scrivo sempre sotto l'impulso di una forte emozione. C'è qualche cosa, circostanza o persona, e sento che mi tocca, che mi pare faccia emergere un problema, non dico universale, ma generale. Scrivo allora di getto per un mese o due; dopo il traboccare dell'emozione c'è la fase di distanziamento, tutto l'impegno per farsi capire, che è in fondo un allontanarmi dalla emozione per giudicarla. Così nasce, appunto, in questa seconda fase, il senso profondo dello scritto.¹³

Questa dichiarazione diviene fondante per comprendere i testi poetici di Brianna Carafa e per analizzare la dimensione testuale degli stessi.¹⁴ La poesia, per le sue caratteristiche musicali, formali, grafiche, lessicali e sintattiche, prevede un'estrema elasticità di interpretazione: il lettore non solo legge o ascolta il testo poetico ma è chiamato, per l'enigmaticità dello stesso, a colmare i vuoti, per esempio, di una sintassi incompleta o a comprendere i significati delle parole quando cade la reciprocità tra significato e significante o a visualizzare, sempre in modo soggettivo, le metafore e le

¹³ Marzoli (1976).

¹⁴ L'ambito di osservazione e di analisi dei testi fa riferimento alla dimensione testuale, con particolare attenzione all'assunto teorico basato sulla *tipologia dei testi*, individuati da Francesco Sabatini in relazione al modello della grammatica valenziale, da lui delineato a partire dagli anni Ottanta. Il testo di riferimento è: Francesco Sabatini, Carmela Camodeca, *Grammatica valenziale e tipi di testo* (Carocci editore, 2022). La classificazione suggerita da Sabatini supera i limiti della classificazione funzionale proposta da Egon Werlich che individua una suddivisione dei testi in *descrittivi, narrativi, espositivi, argomentativi, prescrittivi*. Tale categorizzazione considera i tratti dominanti di un testo ma non i ruoli, né la relazione che si instaura tra emittente e ricevente nell'atto comunicativo. Secondo Sabatini i testi si suddividono in tre tipologie di testi: *testi rigidi, elastici e semirigidi*. Questo modello tipologico «si fonda sui seguenti principi: a) il testo è un atto comunicativo; b) in esso sono protagonisti sia l'emittente sia il ricevente, ognuno dei quali gestisce il significato secondo la propria competenza linguistica, in relazione alla propria esperienza nel mondo e in direzione dei propri scopi; c) la materia nella quale sono depositati il significato e la funzione del testo è il tessuto linguistico. [...] d) è necessario confrontare le conformazioni testuali con il sistema della lingua, come grado zero della lingua stessa; e) è necessario riferirsi non solo al contesto situazionale, ma al contesto culturale, dal momento che gli usi della lingua risentono cumulativamente anche dei processi di lunga durata», ivi, pp. 60-62.

similitudini presenti nel testo. Il livello interpretativo varia nella misura in cui l'autore o l'autrice decidono, attraverso le loro scelte, di donare il proprio testo al lettore perché ne possa trarre il significato per via autonoma, perché ne possa ricavare quella parte di sé, utile a leggere il mondo, ma anche in relazione al contesto culturale e linguistico nel quale l'opera viene scritta e fruita.¹⁵ Ogni lettore, divenendo esso stesso parte attiva del testo, si avvale delle proprie chiavi di lettura e se «è un lettore "esperto" potrà ricorrere a raffronti intertestuali, a conoscenze extra testuali (come il concetto di correlativo oggettivo di T. S. Eliot). Ma i tratti di forte elasticità lasceranno aperture che nessun apparato critico, per quanto rigoroso, potrà veramente colmare».¹⁶

La preoccupazione di Brianna Carafa, attenta alla presenza dell'interlocutore nella sua professione di psicanalista e al lettore quando scrive, viene manifestata esplicitamente nelle dichiarazioni precedentemente riportate ed è da ricercarsi nelle scelte editoriali da lei operate. Non ci sarebbe ampio margine di discussione se l'edizione di Carucci non fosse preceduta dai testi pubblicati in «Montaggio» (1953), in cui compaiono poesie non scelte per la raccolta, e altre divergenze: la poesia di Carafa manterrebbe il suo carattere di invariabilità nel tempo e di certezza interpretativa.

¹⁵ Tale punto di vista apre alla riflessione linguistica con una particolare attenzione alla dimensione testuale: la linguistica del testo (LDT) «propone dunque una modalità di osservazione dei fatti linguistici diversa rispetto alle teorie strutturali, che avevano tentato di illustrare il funzionamento dei sistemi seguendo un paradigma di separazione: tenere distinti quanto più possibile la forma dal senso e gli enunciati dal contesto in cui vengono prodotti. La LDT mette in atto piuttosto un paradigma di integrazione, una visione della lingua come sistema modulare che rende necessaria l'interconnessione (sia in fase produttiva sia in fase ricettiva) tra la realtà extralinguistica e quella linguistica», in Palermo (2016), p. 217. Al contributo di Massimo Palermo si rimanda anche per una sintesi sui meccanismi e sui processi di comprensione del testo, oltre che per un'ampia bibliografia di riferimento.

¹⁶ Ivi, p. 136.

L'edizione di Carucci

Porre come punto di partenza di questa analisi le poesie pubblicate per ultime, rispetta la cronologia del lavoro di ricerca svolto e contribuisce ad evidenziare le differenze tra l'edizione di Carucci e i primi testi pubblicati in «Montaggio». In un articolo di Elio Filippo Acrocca, ne *La Fiera Letteraria*, il poeta sostiene che «il 1957 è stato l'anno della poesia»;¹⁷ ne parla in riferimento ai premi conseguiti da numerose voci della poesia italiana: «Meglio sarebbe riandare ai testi poetici pubblicati in questi ultimi mesi, alcuni dei quali (basti ricordare quelli di Barile, Rebora, Penna, Luzi e Pasolini) veramente importanti per molti aspetti. Importanti soprattutto per l'avvio ad alcune riflessioni sulla poesia – e i suoi modi e frutti e direzioni – che si dovranno pur fare».¹⁸ Forse, la scelta di Carucci di dare vita ad una collana di poesia, che inizia proprio con il volume di Carafa, si inserisce in questo fervore. Di questi anni (1955-1959) è anche il bimestrale di poesia *Officina*, «redatto da Leonetti, Pasolini, Roversi [...] Fortini, Romanò, Scalia»,¹⁹ che si mise in contrapposizione alla scia lasciata dalle correnti neorealista ed ermetica. I modelli con i quali Brianna Carafa si confrontava erano dunque fortemente autorevoli e prevalentemente di genere maschile. Tuttavia, Carafa non si limitò ad inserirsi in un contesto già determinato, anzi cercò di diventarne parte, per certi versi anticipandolo, negli anni in cui fondò la rivista di poesia e fotografia «Montaggio».²⁰

Ad una prima lettura dei testi del 1957, sembra vi sia poco da scoprire o da inferire: si fatica a trovare scarti semantici, sull'esempio di Ungaretti e dei suoi seguaci, o ellissi di verbi e argomenti che favoriscano una fruizione personale del testo da parte del lettore:

*È una poesia cristallina, che racconta esattamente quanto vi è scritto:
il lettore non diventa padrone dei versi di Brianna Carafa, ne rimane*

¹⁷ Elio Filippo Acrocca (1957).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Majorino (1984), p. 914.

²⁰ Cfr. nota 4.

spettatore immerso, coinvolto, ma pur sempre guidato dall'autrice. La poesia di Brianna Carafa è ricca di verbi, di verbi definiti e saturati negli argomenti che ne vanno a completare il loro significato: è una poesia che narra, che racconta quello che accade per immagini in movimento, talvolta utilizzando espedienti di tradizione classica come l'uso della similitudine, (così in Non appena mi muovo, o in Vita, che figlia dolcissima; in Non per volontà si compie, o in Io ti posso chiudere il volto, e non solo); come il ricorso alla metafora (si leggano, ad esempio, Dentro, Quando tu ed io, S'io mi curvo su di te la notte,...); come l'uso di forme letterarie latineggianti (Sèpara) o desuete (i greggi).²¹

Tale chiarezza linguistica, che ben conferma il giudizio di Calvino, rivela in modo altrettanto evidente i temi cari a Carafa, in un gioco delle parti che mette in scena un "io" dialogante con "tu", entrambi a volte dominati da una forza esterna sulla quale non si può apporre alcun controllo.

'Volontario e involontario' e i verbi pronominali nelle poesie di Brianna Carafa

La raccolta *Poesie* si apre con *Dal buio, dal sangue*²²:

*Dal buio, dal sangue,
dal luogo d'origine
dove si vuole
che il seme germogli
o sterile chiuda giardini non nati,
ti espandi tu eletta
ad esistere forma
prodigiosa e dolente con l'intima grazia
che accresce la vita
e l'infinita pazienza
che hanno tutte le cose
di giungere al colmo,
presenza d'amore.*

²¹ Pini (2021). In riferimento alla voce *Sèpara* si rimanda a: Corriere, Dizionari, *Si dice o non si dice?*, in <<https://dizionari.corriere.it/dizionario-si-dice/S/separo.shtml>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

²² Carafa (1957), p. 7.

In questo primo testo vi è tutta l'armonia e la fluidità della poesia di Brianna Carafa. La tensione emotiva non è il risultato di celati significati, ma nasce da una sapiente gestione del ritmo e da una graduale rivelazione del contenuto.

Il verbo principale (*ti espandi*), collocato al centro del testo, esplicita l'argomento soggetto attraverso il pronome personale di seconda persona singolare, ma il *tu* rimane parola vuota e sospesa; viene colmata di significato solo all'ultimo verso, tramite catafora.

Si riscontra un moto ascendente, una *climax*, che si innalza a partire dalla drammaticità di un'ambientazione greve (*dal buio, dal sangue*), cupa, sottolineata e ritmata dall'anafora della preposizione articolata *dal*, per arrivare all'espansione di un *tu*, in posizione cataforica, che viene rivelato solo all'ultimo verso, come la *presenza d'amore*. È un respiro di liberazione e speranza.

La rivelazione è preceduta da una serie di segnali che creano aspettativa nel lettore: il pronome non è subito riempito di significato ma delineato nella sua essenza; Carafa ne dà la definizione prima di indicarne il nome. È una *forma* di vita che si espande, *eletta, prodigiosa e dolente* e, per questo ancora più vera, dotata di *grazia*; ma, assai più importante, è una *presenza*. Una presenza che *accresce la vita*. Un verbo monovalente costituisce il nucleo di questa poesia, "tu ti espandi", intorno al quale si estendono tutti i circostanti: è un verbo che, proprio per il suo basso grado di valenza, contiene in sé il significato e narra l'agire della presenza d'amore, espressione di un'energia vitale. Non c'è verbo che non sia saturato in questo testo e non vi è contrapposizione alla norma linguistica quando l'autrice cela l'agente del *si vuole* (v. 3). Il predicativo "volere" viene qui utilizzato nella forma del *si* passivante: il verbo, pur mantenendo la sua forma attiva, il cui soggetto grammaticale è dato dalle relative soggettive *che il seme germogli/ o sterile chiuda giardini non nati* (vv. 4-5), non rivela il soggetto logico, ossia l'agente che esprime la volontà sul futuro del seme della vita. Qui si cela il mistero: in questo verso il lettore è chiamato a inferire, «a trasformare la frase in

costruzione passiva normale, o addirittura in attiva»,²³ per trovare l'agente di quel volere, verificando così che l'assenza di referenti in posizione anaforica o cataforica lascia il lettore nell'incertezza interpretativa e nella necessaria personalizzazione del testo (il destino, Dio, la sorte, il caso, una forza...).

Vi è un'antitesi tra i vv. 1-5 e i vv. 6-13, tra un agente indefinito che determina o condanna ogni forma di esistenza (*dove si vuole/ che il seme germogli/ o sterile chiuda giardini non nati*)²⁴ e la presenza d'amore che invece, proprio grazie al verbo pronominale riflessivo *ti espandi*, esprime il suo atto volontario per conseguire la finalità di esistere e divenire essa stessa forza generante, che *accresce la vita* (v. 9), in virtù della sua natura di essenza dotata di *grazia* (v. 8) e di *infinita pazienza* (v. 10). Si tratta di una lotta tra il volontario e l'involontario: la volontarietà della presenza d'amore, come forza che genera vita e alimenta sé stessa e l'involontarietà di chi subisce il volere di un agente sconosciuto e determinante. Il tema è cardine in Carafa, nelle poesie prima, nei racconti dopo, fino a diventarne il titolo nel romanzo del 1975, *La vita involontaria*.

Il seme che genera la produzione letteraria futura di Carafa, dunque, è da ricercarsi nelle poesie. Qui, infatti, ritorna l'uso dei verbi pronominali sia con valore riflessivo, ad espressione di azioni volontariamente compiute dal soggetto, che con valore medio, ad indicare «fenomeni che non investono direttamente il soggetto».²⁵ L'incidenza maggiore è data dalla presenza di verbi pronominali riflessivi, che esprimono la volontà del soggetto, che si identifica con l'io narrante, la voce dell'autrice. L'atto involontario, invece, è perlopiù rappresentato, attraverso altre

²³ Sabatini, Camodeca, De Santis (2016), p. 250.

²⁴ In questo *si vuole* vi è anche l'eco del dantesco «vuolsi così colà dove si puote/ ciò che si vuole» (Inf., canto III, vv. 95-96), un rimando che oltre, ad essere stilistico, è anche tematico.

²⁵ Nel caso dei verbi con valore medio: «Il soggetto non ha promosso l'azione e non è neppure oggetto di quella manifestazione, semplicemente la "vive". Si considera il soggetto in una situazione che è intermedia tra l'attivo e il passivo e perciò si dice che ha valore medio» in Sabatini, Camodeca, De Santis (2016), p. 225.

scelte linguistiche, nell'interlocutore, il "tu" di cui Brianna Carafa si prende cura. Come accade in *Non appena mi muovo*, la seconda poesia della raccolta:²⁶

*Non appena mi muovo
è per avvicinarmi a te
con lunghi giri
ed apparente distrazione
come fa l'uccello in cielo
e in terra l'animale
quando cerca cibo.*

*Non chiamare:
la tua voce può spezzare
nel labirinto il filo:
non disturbare la nostra lentezza naturale.
Giungo a te pianissimo
per sopportarti tutto.*

In *Non appena mi muovo*, è ancora più evidente la funzione dei verbi pronominali di cui abbiamo appena parlato. *Non appena mi muovo/ è per avvicinarmi a te*. Questa è la volontà che l'autrice narra nel testo, spiega il suo muoversi verso l'altro, la modalità e i motivi che la spingono; al posto di *avvicinarmi* avrebbe potuto scegliere altre forme: è per avvicinare te, per raggiungere te, per venire a te, per arrivare a te. *Avvicinarmi*, invece, oltre a conservare la forza del significato di un movimento che porta ad una vicinanza, ha in sé l'io agente e causativo e apre lo sguardo alla coppia, all'io e al tu, tema altrettanto caro e trasversale in Brianna Carafa. Per quanto riguarda l'uso dei verbi, rispetto al testo precedente, qui riscontriamo una diversa forza aggregante del verbo: non più energia generante dal centro, ma flusso creatore e circolare. Il verbo guida la narrazione fin dal principio ed è teso a confermare e ad approfondire l'intento narrato nei primi due versi.²⁷

Nei due versi iniziali e nei due conclusivi si condensa il significato della poesia.

*Non appena mi muovo
è per avvicinarmi a te
[...]*

²⁶ Carafa (1957), p. 8.

²⁷ Pini (2021).

*Giungo a te pianissimo
per sopportarti tutto.*

La chiarezza della finalità e della destinazione del muoversi è resa chiaramente dalla saturazione dei due verbi bivalenti *avvicinarmi* e *giungo*, dove *a te* completa i due nuclei della frase e ritma il testo, in una posizione simmetrica forse non casuale: il secondo e il penultimo verso. Potrebbero bastare questi versi per esprimere quanto deve dire l'autrice; i versi restanti narrano le tensioni di questo avvicinamento e come questo avvenga: *con lunghi giri/ e apparente distrazione*. La similitudine che segue (vv. 5-7) descrive, invece, con profondità, la necessità di questo suo agire, quasi fosse un istinto naturale, «generale»,²⁸ in terra come in cielo, confermando la forte intenzionalità e la precisa finalità, dalla quale chiede di non essere distratta: è un congiungimento voluto, desiderato, frutto di una necessità vitale, per una finalità che è amore e condivisione, verso un tu fragile e bisognoso.

Un breve componimento, in cui si trova l'esempio di quanto fin qui esposto sul tema della volontà, è *Io mi figuro un tuo sorriso*:²⁹

*Io mi figuro un tuo sorriso
diverso sulla bocca,
tenero e involontario,
quasi nel sonno.
E allora ti conosco.*

Mi figuro è verbo pronominale riflessivo volontario ed esprime la volontà del pronome di prima persona ad entrare in contatto con l'io più profondo del suo interlocutore: è la capacità della psicanalista di cogliere i segni involontari di chi le sta innanzi, nel momento dell'abbandono, *quasi nel sonno*, quello in cui cadono le maschere e ci si rivela nell'intimo: questo è l'attimo dell'incontro e della conoscenza vera.

Il tema della volontà è esplicitato anche in *Non per volontà si compie*:³⁰

²⁸ Si rimanda alla riflessione dell'intervista a Paolo di Paolo, citata nel primo paragrafo.

²⁹ Carafa (1957), p. 10.

³⁰ Ivi, p. 20.

*Non per volontà si compie
la mia azione,
non per volontà io vivo
ma per lunga ispirazione
che precipita,
come un frutto nella sua misura
ultima e feconda.
E nella sua stagione.*

L'involontarietà è espressa nell'*incipit* per negazione e l'uso del *si passivante* (*si compie*) rinforza la scelta linguistica di parlare dell'atto involontario attraverso l'accezione positiva (volontà) e un verbo attivo (*si compie*), pur dovendo esprimere la frustrazione di un'azione subita involontariamente: questa scelta linguistica amplifica la riluttanza a dover sottostare a leggi che determinano l'umano ed è rafforzata dall'anafora di *Non per volontà* (vv. 1-3).

La congiunzione avversativa *ma* (v. 4) scioglie successivamente la tensione introducendo l'accettazione da parte di Carafa di una forza superiore che interferisce: *una lunga ispirazione/ che precipita* e che regola la vita universale, che potrebbe spiegare l'agente del «si vuole» della poesia che apre la raccolta (*Dal buio, dal sangue,*).

Simile per contenuto è *S'io mi curvo su di te la notte*:

*S'io mi curvo su di te la notte
mi pare che il respiro
ti provenga da un più tenero germoglio
quasi che la vita in sonno
sia come un figlio nel grembo della
madre.*

È la poesia n. 17 della raccolta e ribadisce la cura dell'autrice verso l'altro, come l'agire involontario di una forza misteriosa che muove dall'interno. L'area semantica è quella della vita che nasce, a rafforzare la dolcezza e l'amore nella missione del soccorso di colui che è fragile perché inconsapevole. Anche in questo caso, le inferenze non sono da ricercarsi nella struttura sintattica, quanto nella sfera lessicale, nel divario tra significato e significante.

Il *Tu*, presenza necessaria in Brianna Carafa, supportato dall'uso di verbi bivalenti e trivalenti con oggetto diretto e indiretto

Il tema di un "io" dialogante con un "tu" si rivela condizione essenziale nei testi di Brianna Carafa. L'esperienza della psicanalisi e della sua professione, ma probabilmente anche la natura dell'animo dell'autrice, un prerequisito necessario per scegliere quella carriera, costituiscono la base di ogni sua narrazione. Basti pensare alla vicenda di Paolo Pintus, il protagonista de *La vita involontaria*, il quale vive il proprio romanzo di formazione attraverso una ricerca di sé che mai prescinde dal confronto con i personaggi che la vita gli pone davanti. Essi sono sempre protagonisti necessari all'evoluzione di Pintus, da cui il protagonista prende le distanze o l'ispirazione per compiere poi le proprie scelte esistenziali. Oltremodo interessante sottolineare il fatto che il "tu" è una presenza silenziosa, a cui sono destinate le cure e i suggerimenti volontari dell'io curante³¹. Il lettore, nelle poesie, non conosce l'esito della sollecitudine amorevole dispensata da quell'io premuroso: avverte la tensione verso l'altro ma non viene ricompensato dalla restituzione di un finale certo: la tensione narrativa rimane sospesa. Forse perché nemmeno l'autrice riesce mai a raggiungere e a comprendere pienamente la persona che le si pone dinanzi, come conferma anche *Vieni più vicino*:

*Vieni più vicino
te ne prego,
lasciati toccare:
sono come un cieco
che non sa imparare
il volto amato*

³¹ Questo, in realtà, accade prevalentemente nelle poesie: nel romanzo de *La vita involontaria*, Pintus agisce interpretando quanto i suoi interlocutori a volte dicono anche con intenti involontari di interferire nella vita del protagonista. Nel romanzo si offre il rapporto tra un "io" e un "tu" capovolti con una sottile distinzione determinata dal cambio del punto di vista. Se nelle poesie l'"io" è la voce di Brianna Carafa, psicanalista affermata, e il "tu" l'oggetto delle sue attenzioni e cure; nel romanzo del 1975, la prospettiva è rovesciata e il protagonista viene rappresentato come quel "tu" in cerca di identità, nello sfondo del quale sfilano i suggerimenti di più "io" ad indicargli la strada.

se non glielo modella la sua mano.

La tensione è data dal raggiungimento dell'altro in un atto di libertà, a conferma di quel confronto che continuamente ricerca l'autrice.

Lo sforzo non è dato soltanto dall'intento di salvare l'altro ma di trovare delle risorse anche per sé: come accade per Pintus, Carafa si rivela terapeuta e paziente al tempo stesso. Per tale motivo all'inizio di questo paragrafo si è parlato di dialogo: è la ricerca continua di una verità dell'essere che si snoda dentro e fuori di sé per ogni personaggio di Carafa. Anche in questo sta l'entità del grado di inferenza da parte del lettore: un'inferenza tematica e di contenuto, rafforzata da una solidità e marcatura sintattica imprescindibili.

Questo è il tema di *Lascialo entrare*,³² uno scambio silenzioso ma che invita all'accoglienza generosa, in un'unione di intenti e finalità:

*Lascialo entrare:
lascia cercare al forestiero
nei tuoi occhi
l'immagine di sé
che tu portavi e non volevi dargli.*

Ebbene, tale reciprocità di relazioni e intensità di amore per l'altro da sé, è espressa ed è confermata da un utilizzo elevato di verbi bivalenti sia con oggetto diretto che indiretto, accompagnati da pronomi personali oggetto solitamente di prima e di seconda persona singolari. Di questa particolarità sintattica si è già fatta introduzione analizzando *Non appena mi muovo*,³³ al v. 2 e al v. 13. A proposito di tale componimento e dell'utilizzo dei verbi bivalenti, è interessante osservare l'uso che se ne fa del verbo *chiamare* (v. 8):

[...]
*Non chiamare:
la tua voce può spezzare
nel labirinto il filo:
non disturbare la nostra lentezza naturale.*

³² Ivi, p. 14.

³³ Ivi, p. 8.

*Giungo a te pianissimo
per sopportarti tutto.*

Il verbo in questione, per sua natura bivalente con oggetto diretto, qui non è saturato, o meglio, diviene verbo monovalente perché utilizzato in senso assoluto, come sinonimo di 'lanciare un grido d'aiuto'. L'autrice invoca la pazienza dell'attesa, altro tema caro a Carafa e presente nelle prime poesie pubblicate in «Montaggio»,³⁴ rassicurando il suo interlocutore proprio attraverso l'uso di due verbi bivalenti saturati rispettivamente da un pronome oggetto indiretto tonico (*Giungo a te*), a marcare la destinazione, ma moderato dall'avverbio *pianissimo* e un pronome oggetto diretto enclitico (*sopportarti*), di minore forza espressiva rispetto al precedente, ma rafforzato dal *tutto* che lo segue, con un conseguente risultato di grande equilibrio metrico ed espressivo.

La poesia maggiormente significativa, perché conclusiva sui motivi che generano l'incomunicabilità tra gli esseri viventi è *Signore*:³⁵

*Signore,
non della cacciata
io mi lamento,
ché un paradiso perduto
è il prezzo giusto,
né della condanna
che tuo malgrado
possiamo sempre amare.
Quel ch'è difficile
da perdonare
è la confusione delle lingue
che operasti,
con più crudeltà
di quanto tu non sappia.*

In questo caso il dialogo si svolge tra un "io" e un "tu" definiti e chiari: il verbo pronominale riflessivo volontario, *io mi lamento* (v. 3), si pone in contrapposizione a un *tu*, posto sotto accusa, inizialmente invocato ed esplicitato (v. 1), poi ripreso anaforicamente dal pronome soggetto reiterato, sia sottinteso che esplicito (v. 12 e v.

³⁴ Si fa riferimento a *Poi l'alba carica*, in Carafa (1953), p. 31.

³⁵ Ivi, p. 11.

14). Questa poesia è la risposta all'impossibilità di completare l'unione tra esseri viventi.

Preso coscienza di ciò, tuttavia, lo sconforto non abbandona Carafa che fa seguire a *Signore*, la poesia *Sèpara la nostra voce da noi*:³⁶

*Sèpara la nostra voce da noi,
come l'oro
dalle scorie della terra.*

*Dammi coraggio per setacciare il mondo
se alla fine,
in un ultimo giro di rete più sottile,
resta un solo grano d'oro.*

Carafa qui diviene la paziente, colei che chiede aiuto, la destinataria, in questo caso, del trivalente (*Dammi coraggio*) con oggetto indiretto espresso dall'enclitico di prima persona singolare. Non importa la fatica, né il tempo necessario, l'importante è giungere alla verità. È una richiesta per la collettività, che non si esaurisce in una finalità di salvezza personale, come fa intendere il *nostra* e il pronome personale indiretto *noi* nell'*incipit*.

Carafa esprime il desiderio di essere strumento di salvezza e l'umiltà che vi pone in questa sua missione è pure in *Io vi chiedo perdono se le vostre voci*:³⁷

*Io vi chiedo perdono se le vostre voci
mi giungono
come in dormiveglia di treno, la notte,
o durante la febbre.*

*Ma un'ape ho nell'orecchio, che ronza
e vi depone miele.*

Anche in questo caso l'uso dei pronomi indiretti sottolinea lo scambio tra l'autrice e un "tu" collettivo espresso dal pronome tonico di seconda persona plurale: *chiedo* (v. 1) e *giungono* (v. 2) sono verbi trivalenti saturati nelle loro valenze ed esprimono, senza ambiguità, la posizione di distacco che invece nel testo precedente era annullata.

³⁶ Ivi, p. 12.

³⁷ Ivi, p. 16.

Carafa chiede così perdono a coloro che non riesce ad ascoltare con chiarezza. La predominanza di forme attive dei verbi ci svela anche il punto di vista dal quale Carafa narra la realtà propria e altrui. Ed ecco che questa impossibilità di distinguere le voci nitidamente viene nuovamente ricondotta al tema dell'involontarietà: la volontà di agire e di cercare di essere strumento di salvezza sono vanificate da una presenza che appartiene alla vita stessa, che fa parte di un sistema. L'ape non è presenza aliena, è creatura di vita, che opera: tutto diventa così naturalmente incomprensibile e parte di realtà.

L'impossibilità di salvezza e i limiti del proprio agire sono ben descritti in *Io ti posso chiudere il volto*:³⁸

*Io ti posso chiudere il volto
fra le mani
come l'acqua preziosa dell'anima
in un vaso.*

*E affacciarmi su te:
ora le labbra scenderanno
a portarti la notte sugli occhi,
è il mio respiro un balsamo
al male
che ti serpeggia in fronte.
Braccia ho per cingerti uguali
alla siepe che smorza le raffiche di tramontana,
pace ho nel grembo
di un orto consacrato agli dèi.*

*Ma dall'ira degli dei nel mondo
non mi è dato salvarti:
solo curarti le ferite
che non siano mortali.*

I pronomi tonici e atoni di seconda persona singolare abbondano in questo testo e chiudono ogni azione dell'io parlante (vv. 1, 5, 7, 11 e 16): essi sono i destinatari di ogni suo agire, un agire chiaro, definito, espresso anche in questo caso dalla saturazione di tutti i verbi, e volontario, come palesato dal modale *posso* del primo verso e dal pronominale riflessivo *affacciarmi* (v. 5). Le tre strofe che compongono il

³⁸ Ivi, p. 19.

testo costituiscono i tre momenti dell'operare di Carafa come donna e come psicanalista: nella prima si comprende il momento dell'accoglienza e il desiderio di protezione, nella seconda l'azione dell'intervento, nella terza il limite di questo agire. Anche in questa poesia colpisce l'architettura che sottostà al testo: la prima e l'ultima strofa sono due quartine e, proprio come i due versi iniziali e finali in *Non appena mi muovo*,³⁹ basterebbero ad esprimere l'essenza della poesia.

*Io ti posso chiudere il volto
fra le mani
come l'acqua preziosa dell'anima
in un vaso.
[...]*

*Ma dall'ira degli dei nel mondo
non mi è dato salvarti:
solo curarti le ferite
che non siano mortali.*

Tuttavia, omettendo le strofe n. 2 e 3, si celerebbe la parte più significativa dell'esperienza di quell'"io" e di quel "tu". I versi centrali, come in *Non appena mi muovo*, narrano il processo di questo tentativo di salvezza: un processo che necessita l'impiego di similitudini per spiegarne l'intensità e la difficoltà, nonostante la levità e la dolcezza impiegate dall'io agente. È una strofa ricca di antitesi che contrappongono la cura al male, la pace alla devastazione. Lo stacco tra seconda e terza strofa, marcata dalla congiunzione testuale avversativa *Ma* (v. 15), narra ogni limite dell'operare e la presa di consapevolezza dell'io parlante in un commovente atto di umiltà. In questi ultimi versi la resa è totale: se nelle precedenti strofe la similitudine è strumento retorico a invocazione di una mitologia ancestrale e di una volontà eroica, nell'ultima la resa è espressa con rassegnazione e accettazione di un ruolo che, ancora una volta, non è quello dell'eroina ma della curatrice. Anche in questo caso, il pronomine *non mi è dato* cela l'agente e quindi esprime un aspetto dell'agire involontario, quello dato dall'impossibilità, nonostante la volontà, di perseguire il fine.

³⁹ Ivi, p. 8.

A livello strutturale, sintattico e lessicale è interessante osservare i vv. 9-10, centrali sui diciotto totali del componimento: «[...] al male/ che ti serpeggia in fronte». Ed è proprio il tonico *ti* del v. 10 che apre alla riflessione: è l'unico argomento indiretto di un verbo (*serpeggia*) il cui soggetto, il *male*, cambia rispetto ai precedenti (*io*). Il male è in posizione centrale, campeggia nello spazio bianco, divenendo l'antagonista dell'io parlante. E così Brianna Carafa, con il suo agire espresso nei vv. 1-8 e vv. 11-14, abbraccia, chiude, cerca di soffocare la forza maligna che si muove strisciando; l'area semantica rimanda proprio al tema dell'abbraccio e della protezione amorevoli, alimentando la tensione e lo struggimento: cosa può la volontà di un essere umano contro forze che non possono dirsi umane?

Carafa ricorda la necessità di proteggere con un atto d'amore anche in *Dimmi che hai fatto*,⁴⁰ evidenziando l'importanza della collaborazione tra i soggetti coinvolti, a sottolineare la condivisione delle responsabilità di salvezza e di condivisione delle fatiche:

*Dimmi che hai fatto
dell'immagine piena di grazia
che prestavi allo spazio
dove io mi muovevo?
Senza una forma d'amore
che la racchiuda
ogni creatura perisce
e si trasforma in acqua...*

Il componimento rispecchia la precisione architettonica posseduta dall'autrice: i primi quattro versi pongono una domanda che coinvolgono i due soggetti dialoganti, gli ultimi quattro rispondono al quesito attraverso una sentenza, frutto di un cammino personale: spariscono i pronomi personali ed entrambi diventano creature bisognose d'amore.

⁴⁰ Ivi, p. 24.

L'Io, il punto di vista di un soggetto consapevole

Dell'io narrante nelle poesie di Carafa si è ampiamente parlato. Tuttavia, scorrendo l'indice di *Poesie* risalta la ricorrenza del pronome personale singolare come prima parola in sei testi⁴¹; in uno segue la congiunzione apostrofata *se*, di fatto divenendo esso stesso *incipit* (*S'io mi curvo*); in *Non appena mi muovo* è il soggetto sottinteso del primo verso; in *Non per volontà* e in *Signore*, compare al terzo verso come primo referente. È dunque evidente il punto di vista di osservazione dell'autrice: non si confonda questa predominanza come un atto di vanitosa presenza, la si interpreti al contrario come espressione del dolore, in tutta la sua funzione emotiva, come bisogno di comunicare le proprie intenzioni all'altro, già consapevole che ogni tentativo non prevede la certezza dell'esito. A sostegno di quanto si afferma, sono le analisi precedenti e il desiderio esplicitato in *Io più lieve di un'ala vorrei*:⁴²

*Io più lieve di un'ala vorrei
scivolarti in un sogno
e là quasi per gioco sfiorare
le corde di quieti
strumenti riposti sul fondo
perché se ne sciolga un motivo
spazioso e vivente così
da valicare il risveglio.
E così come un ramo
trabocca dal muro di cinta.*

La levità, la dolcezza di un agire desiderato dall'autrice sono la manifestazione della consapevolezza del suo essere guida, con l'umiltà di chi ben conosce le insidie di un compito assai arduo. Il condizionale presente del modale *vorrei* elimina ogni dubbio sulla natura del suo atto volontario. Il punto di vista non può essere che quello di un maestro che desidera aprire la strada al proprio discepolo: la presenza del

⁴¹ *Io mi figuro un tuo sorriso* (p. 10); *Io mi ricordo il vento* (p. 13); *Io vi chiedo perdono se le vostre voci* (p. 16); *Io ti posso chiudere il volto* (p. 19); *Io più lieve di un'ala vorrei* (p. 21); *Io seguirò la traccia* (p. 26).

⁴² *Ivi*, p. 21.

pronome personale *io* è mitigata dal desiderio di essere più lieve di una piuma per *scivolare* nell'inconsapevolezza dell'altro per portarlo al *risveglio*.

La raccolta, inoltre, si chiude con *Lontanissimo mio paradiso*:⁴³

*Lontanissimo mio paradiso
una mano
come un amo da lungo filo,
dall'alto,
s'impiglia nei miei capelli.*

*Lasciami ancora provare
lasciami stare qui.*

Si chiude con una richiesta che certo non esprime presunzione da parte dell'autrice.

«Montaggio», rivista di poesia: Brianna Carafa direttrice e autrice

L'impegno culturale e la sperimentazione artistica di Brianna Carafa sono testimoniati dalla pubblicazione della rivista «Montaggio», di cui già si è fatto cenno nell'*Introduzione*.⁴⁴

I primi numeri sembrava spettassero di diritto, e per involontaria appartenenza, a Carafa: infatti, come *Poesie* battezzò la collana di Carucci nel 1957, così, precedentemente, nel 1953, il numero 1 di «Montaggio», di cui Carafa era fondatrice e direttrice, venne alle stampe presentando le prime poesie dell'autrice: questo fu il vero battesimo di Brianna Carafa nel mondo editoriale. Nel progetto erano coinvolti, nel ruolo di redattori, Vincenzo Loriga e Mario Trevi, mentre il progetto grafico, fondamentale per le finalità della rivista, venne affidato al fotografo Paolo di Paolo.

*Montaggio pubblica esclusivamente manoscritti e fotografie inediti. Il materiale non pubblicato viene restituito purché accompagnato da indirizzo esatto e affrancatura necessaria.*⁴⁵

⁴³ Ivi, p. 27.

⁴⁴ Si rimanda alle pp. 3-5 di questo saggio.

⁴⁵ Carafa (1953), p. 2: si fa riferimento al primo numero di «Montaggio», in cui, oltre ai testi di Loriga e Carafa, furono accolte, in ordine di apparizione, le poesie di Tommaso Gargiulo, Silvana Radogna, Balilla Calzolari. Per la forma «rigorissima», si sceglie di riportare come scritto in origine nel testo.

Tra il *Colophon* e il *Sommario* compariva questa nota che oggi risuona di antico, non tanto per l'*affrancatura* postale, quanto per la cura e per il rispetto del materiale ricevuto, indice del valore del progetto che animava Carafa e i suoi compagni. L'editoriale è firmato da «Montaggio», il che fa comprendere come, anche in questo caso, Carafa non avesse necessità di apparire o affrancarsi nel mondo culturale italiano in modo autoreferenziale, ma desiderasse operare con una finalità meramente intellettuale e pragmatica.

Più che farne un riassunto è bene lasciare che gli intenti vengano riportati fedelmente:

Questo primo numero della nostra rivista si presenta come un numero di poesia; in esso ogni singolo gruppo di poesie è accompagnato da fotografie. Abbiamo voluto inserire l'elemento fotografico quasi come un commento d'ordine visivo dei singoli gruppi, come l'espressione per simboli visivi della loro atmosfera di insieme. In questo senso abbiamo sottoposto il materiale a una scelta rigorissima, e ne abbiamo espunto tutto ciò che, pur essendo ottimo dal punto di vista figurativo o visivo, non serviva ai nostri scopi.

Faremo così anche nei numeri seguenti, e sempre il materiale poetico o mitografico da noi presentato sarà commentato da un'opportuna scelta di fotografie.

Nostro intento è dialettizzare la pagina scritta, inserirla in un tessuto di analogie più vaste e immediatamente parlanti. Farla partecipare, più di quanto non partecipi di sua natura, alla vita del mondo, alla sua fisionomia. Senza tuttavia intenti realistici (e qui ci distinguiamo nettamente da iniziative precedenti).

Vogliamo, insomma, modernizzare l'approccio alla poesia e a tutto ciò che è scritto.

La rivista presenterà materiale poetico o mitografico. Poesia d'arte. Poesia popolare. Miti. Fiabe. Inni sacri. E altre possibili varietà della poesia e del mito, fra le quali anche rifacimenti, modernizzazione, contaminazioni ecc. di miti e fiabe.

In effetti, se c'è un contributo che ci auguriamo di poter dare in questo momento così difficile e parassitario della nostra cultura, questo è di favorire, direttamente o indirettamente, a breve o a lunga scadenza, un rinnovamento non tanto del gusto quanto delle stesse attitudini creative, una loro rieducazione e riattivazione.⁴⁶

⁴⁶ Ivi, p. 3. Carafa e Trevi proseguono introducendo la propria argomentazione sulla critica all'ermetismo, all'accademismo petrarchesco (leopardiano e grecizzante) e al neorealismo. L'introduzione è infatti una ricca esposizione dei presupposti teorici che sottostanno alle scelte editoriali di «Montaggio» e della posizione di Carafa e Trevi nei confronti della cultura del tempo, degli

L'intento programmatico della rivista è esplicitato in modo chiaro: i curatori di «Montaggio» desideravano «dialettizzare la pagina scritta», ponendola in un rapporto dialettico con il mondo, esaltando quel dialogo che a Carafa era molto caro, in cui il lettore diventa parte essenziale dell'operazione artistica. La fotografia stessa non fungeva da strumento di ripresa realistica del quotidiano, bensì da occasione, supporto alla pagina scritta per «inserirla in un tessuto di analogie più vaste e immediatamente parlanti»,⁴⁷ un intento ben diverso dalle correnti realistiche del tempo. Carafa e Trevi ambivano ad essere voce fondativa di un nuovo modo di intendere la pagina scritta, che non fosse recepita come una semplice operazione estetica. Infatti, la rivista, oltre i contributi poetici, proponeva «una parte critica, di recensioni, appunti, lettere, discussioni aperte al pubblico»⁴⁸, dove del *pubblico*, ancora una volta, viene ribadita l'importanza della collaborazione, a sostegno dell'idea che la poesia deve essere animata da nuova linfa vitale. I temi, legati alla poesia popolare, al mito, alla fiaba, agli inni sacri, ed enunciati nell'editoriale della rivista, sottolineano il desiderio di prendere le distanze dal Neorealismo e da riviste già esistenti come «Paragone»,⁴⁹ che si occupava di letteratura e di arti figurative seguendo *iter* di

intellettuali, della poesia. Essi ritengono che in Italia sia mancata una vera esperienza surrealista. Del Surrealismo apprezzano «il linguaggio disteso, surreale [...] e l'aderenza alla immagine. [...] il merito di avere additato nuove fonti di ispirazione, di aver trovato nuovi miti o embrioni di miti su cui poetare.» (Ivi, p. 4). Tuttavia, credono che anche il Surrealismo debba essere superato: *l'illuminazione e l'associazione libera*, di base nella poesia surrealista, siano solo un punto di partenza per entrare nel processo creativo che porti alla poesia pura, il cui modello viene individuato in Apollinaire. Vi è in queste righe, inoltre, una profonda critica agli ermetici, considerati «dei retori dediti al bel verso» (Ivi, p. 7) e della casta degli intellettuali, vittime di un gusto collettivo e timorosi di offendere «certe forme, certe maniere, certi moduli accettati per buoni dalla casta» (Ivi, p. 6). I poeti, invece, secondo Carafa e Trevi, devono creare un mito, qui descritto come un racconto, «che richiede un discorso, una sintassi e se si vuole uno sviluppo (ma che sia uno sviluppo e non una sovrapposizione) di analogie» (Ivi, p. 8). La poesia, infatti, deve essere *un vivo strumento di comunicazione*, capace di ridurre la distanza tra autore e lettore, «tra spettatore e ascoltatore» (Ivi, p. 10), dotata di un linguaggio «preciso, moderno, semplice» (Ivi, p. 12).

⁴⁷ Ivi, p. 3.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Il primo numero di «Paragone» uscì nel 1950 edito da Sansoni a Firenze, sotto la direzione di Roberto Longhi che insieme ad Anna Banti fondò la rivista; si veda Gaddo (s.d.). Come già detto nell'*Introduzione* di questo saggio, nel 1966 e tra gli anni 1971-1976 Brianna Carafa pubblicherà i suoi racconti proprio nella rivista «Paragone».

divulgazione più tradizionali. Sono i temi che rimandano alla poesia di Livia De Stefani, che pubblica in quegli anni il suo primo romanzo, *La vigna di uve nere* (1953).⁵⁰

Dopo le tre poesie di Vincenzo Loriga (*La notte, Giornata e L'attenzione*),⁵¹ che aprono la sezione *Poesie* della rivista, compaiono i testi di Brianna Carafa: sette in tutto, di cui cinque titolati (*Non ci stupisca, Primo amore, Io mi ricordo il vento, Tre proverbi, Poi l'alba carica*)⁵² e due, finali, privi del titolo e con il capolettera diverso rispetto ai testi precedenti: maiuscolo ed evidenziato. La presenza di queste ultime due poesie è particolarmente curiosa, non solo per i motivi grafici appena descritti, ma perché sono due testi confluiti nella raccolta del 1957, che si chiude con *Lontanissimo mio paradiso* proprio come la sezione dedicata a Carafa in «Montaggio».⁵³ Oltre a quest'ultimo componimento, nella pubblicazione del '53, troviamo *Signore*;⁵⁴ *Io mi ricordo il vento*;⁵⁵ e, compreso in *Tre proverbi*, a incipit dello stesso, *Solo da adulti ci si amica*.⁵⁶ Questa compresenza rivela il percorso di revisione e di consapevolezza delle proprie scelte linguistiche compiuto da Carafa, sia a livello sintattico che tematico.

Leggere le poesie in «Montaggio», dopo aver analizzato quelle pubblicate da Carucci, non ha rimesso in discussione il giudizio sulla produzione letteraria di Carafa ma ne ha sicuramente evidenziato la complessità, la profondità e, non per ultimo, la continuità. Questi primi testi presentano tendenzialmente un numero maggiore di

⁵⁰ Carafa e De Stefani non sono paragonabili per intenti e poetica ma entrambe le autrici sono sedotte dalle forze ancestrali della natura che dominano l'essere umano. I personaggi di De Stefani «possiedono codici d'onore e passioni che li rendono prigionieri nel perseguire azioni delle quali non decidono, ma sono decisi dal loro sangue. Sangue come richiamo di forze primordiali e istintuali, trasmesse biologicamente di generazione in generazione, e non come vessillo di un casato; sangue come impulso bestiale in amore, sottomissione totale della donna all'uomo», in Fiorentin (2020), <<https://leortique.wordpress.com/2020/09/21/livia-de-stefani-narratrice-femminista-ed-ecologista-ante-litteram/>> (ultima consultazione: 21/09/2022); per il valore mitologico e ancestrale della poesia di De Stefani si rimanda anche a Pini (2020), <<https://leortique.wordpress.com/2020/11/11/♪-livia-de-stefani-e-i-tempi-di-una-narrazione-ancestrale-3-poesie-3-letture-e-due-opere-visive/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

⁵¹ Carafa (1953), pp. 15-22.

⁵² Ivi, pp. 25-31.

⁵³ Ivi, p. 32.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 27.

⁵⁶ Ivi, p. 29.

versi, sono ricchi di ellissi e di catene anaforiche, non sempre chiare nei referenti. Nonostante la sintassi di questi componimenti si discosti molto dalle poesie di Carucci, si evidenzia come già in questi primi testi affiorino i temi che poi caratterizzeranno tutta la poetica di Carafa. L'idea cardine in Carafa, che esista un disegno superiore al quale rispondono le vite di ciascuno, in modo involontario, è già presente in *Non ci stupisca*:

*Non ci stupisca
l'intelligenza delle stelle
il disegno del destino
nel cavo della mano
come non il grano
che germina nel campo
alla sua stagione.*

*È ordito il tempo
di miracoli e di eventi
familiari e simili alla sera:
in cui la luce e l'ombra
sono indistricabilmente
insieme.*

Nella prima strofa l'autrice presenta il tema principale della raccolta e dei testi futuri: il destino segna trame a cui la vita risponde con una volontà che non ci appartiene; la consapevolezza raggiunta non è la spiegazione del fatto, quanto la cognizione della natura delle cose, esplicitata dalla similitudine che paragona *l'intelligenza delle stelle* e *il disegno del destino* al seme che germoglia per generare vita. È molto suggestivo il moto discendente che le immagini evocate disegnano: si procede dal cielo alla terra, dalle stelle al seme. Ed è un percorso probabilmente ritenuto necessario da Carafa, affinché si comprenda che non vi è vacuità astrologica nell'indicare un agente esterno che toglie l'operare volontario all'essere umano: la parola rimanda a un'immagine e a un significato funzionali a creare quel tessuto di analogie che mettono in dialogo e avvicinano l'autore e il lettore, oltre che ad ampliare il significato del testo, come si tiene a precisare nell'editoriale che introduce la rivista. La seconda strofa inizia con un passivo in cui si omette l'agente, perché non è dato

conoscerlo: al lettore è richiesta la stessa inferenza di cui si parlava a proposito della poesia che apre la raccolta di Carucci.⁵⁷

*Dal buio, dal sangue,
dal luogo d'origine
dove si vuole
che il seme germogli
[...]*

Il tema rimane caro a Carafa, tanto da aprire successivamente la raccolta di *Poesie* (1957) con un testo diverso ma simile nei contenuti, nelle scelte sintattiche e dai medesimi rimandi semantici di *Non ci stupisca*.

Il mistero sta nell'impossibilità di definire l'origine dello stesso e il congiuntivo esortativo iniziale, che titola il componimento, invita a contemplare l'eccezionalità di un evento che accomuna tutti, come evidenzia il pronome indiretto *ci*: tutto 'ci' è già destinato e l'impossibilità di distinguere è rafforzata dall'avverbio: *indistricabilmente*, posto a fine di verso, considerata la lunghezza (sette sillabe) e le caratteristiche fonologiche date dai tre gruppi consonantici (-*str-*, -*lm-*, -*nt-*) che ne rallentano la pronuncia, costringe il lettore a soffermarsi sulle parole al fine di prendere atto che la difficoltà a distinguere è imputabile all'unione del tutto, di cui noi cogliamo solo l'esito, come accade per la pianta che germoglia e il miracolo.

E l'inconsapevolezza non riguarda solo l'impossibilità di comprendere il mistero ultimo dell'origine dell'esistenza: essa è legata anche al tempo, un tempo che svela il disegno del destino (v. 7), è un tempo che si snoda nella vita: il tempo della crescita e della maturazione; solo lo sguardo al passato ci rende più consapevoli della strada percorsa. È questo il tema di *Primo amore*:⁵⁸

*Come s'avvita vivo
il ricciolo al dito
così morbida e animale
l'immagine di te
al filo del ricordo.*

⁵⁷ Carafa (1957), p. 7.

⁵⁸ Carafa (1953), pp. 25-26.

*Fiumi colavano
dalle mani e acute radici
trapanavano il mondo
e poiché il cielo brulicava
d'invisibili calamite
lo spazio poteva scomporre
quasi vento in un mucchio
di piume la compagine
di qualsiasi fiducia*

*A te l'amore che ti supera
in te una stagione intera
di segreti.*

*Pure l'ozio è più intenso
del dolore quando viene prima
di un destino o una dimora
o l'alveolo in cui deporre
la propria forma piena.
Ed è la pigrizia sgomenta
di chi ancora non sa
come si possa creare dal nulla.*

In *Primo amore*, come in *Poi l'alba carica*, Carafa compie probabilmente le proprie maggiori sperimentazioni per scegliere infine di abbandonare, nei componimenti successivi, i giochi grafici, le ellissi che richiedono forte inferenza da parte del lettore, e l'artificiosità di un testo lungo: al termine di questa strada Carafa sceglierà la chiarezza e la brevità, senza rinnegare i temi a lei più cari, introdotti già nell'esperienza di «Montaggio». La prima strofa di *Primo amore*, che nell'immagine del filo del ricordo rimanda alla circolarità di un'andata e di un ritorno, ricorda anche la circolarità della partenza e del ritorno presente in *La vita involontaria*, in cui 'i tetti rossi' segnano il confine del viaggio esistenziale di Paolo Pintus. L'idea che esista una traccia, un filo che unisce i puntini dell'esistenza verrà ripresa anche in *Io seguirò la traccia* e *Lontanissimo mio paradiso*.⁵⁹

Nella seconda strofa Carafa percorre questo amore parlando, attraverso metafore legate alla terra, della fisicità dell'esperienza amorosa, servendosi di un lessico

⁵⁹ Carafa (1957), pp. 26, 27.

allusivo alla forza dell'atto amoroso, alla passione che travolge, passione paragonata al vento che scompone un mucchio di piume. Le piume sono l'immagine della fiducia,⁶⁰ parola che indica il coinvolgimento emotivo di questo amore che, dunque, non è solo carnalità, nemmeno nel ricordo. Tali considerazioni sono tuttavia frutto di inferenze da parte di chi scrive in quanto l'osservazione dei fatti linguistici, dal punto di vista strettamente grammaticale, non permette di giungere a referenti certi né a corrispondenze sicure nel riempimento delle numerose ellissi presenti soprattutto nella terza strofa.⁶¹ Qui si cela probabilmente almeno un verbo alla prima persona singolare, il cui soggetto sembra non espresso quasi a protezione dei propri sentimenti. Spiccano per posizione le preposizioni *a* e *in* e il 'tu' di cui si è messa in evidenza l'importanza nella raccolta del 1957, a dimostrazione della continuità e della maturazione della scrittura di Brianna Carafa.

Primo amore si chiude con una strofa di otto versi in cui l'autrice esplicita il tema del componimento: l'impossibilità di raggiungere la consapevolezza è determinata anche dall'impossibilità di determinare il futuro, sia perché governato dal destino (nominato esplicitamente al v. 22), sia perché vincolato al grado di maturazione della persona. Tutto è presente, tutto soggiace all'agire umano, tutto è già determinato. E, infatti, l'area semantica, ancora una volta, è legata al seme, alla vita in nuce, alla protezione di questo bene assoluto e prezioso; questo ci narrano i versi 20-22: «[...] o una dimora/ o l'alveolo in cui deporre/ la propria forma piena».

Il tema del ricordo e del percorso di maturazione della persona, soprattutto legato al tema della paura, torna in *Io mi ricordo il vento*⁶² e in *Tre proverbi*⁶³, poesie in parte

⁶⁰ In merito alle analogie suscitate dalle parole, il binomio piume-fiducia rimanda al passo della favola di *Amore e Psiche*, a uno dei più cruciali, quando Psiche rompe il patto di fiducia con Amore: «Sulle spalle del dio alato ali rugiadose biancheggiano di sfavillante splendore e per quanto le ali siano ferme, alle estremità tremolano e palpitano minuscole piume sempre vibranti», in Apuleio (2011), p. 87.

⁶¹ La finalità di «dialettizzare la pagina scritta», espressa nella premessa di «Montaggio», è dunque realizzata, come quello di creare «un tessuto di analogie più vaste e parlanti» (p. 3).

⁶² Ivi, p. 27.

⁶³ Ivi, p. 29.

riproposte nell'edizione del 1957⁶⁴. I proverbi sono verità: Carafa esprime un percorso di raggiunta consapevolezza del proprio sé e del cammino umano ma, in conclusione non sa allontanarsi da quel 'tu' che le è particolarmente caro e che la tiene avvinghiata alla vita, quello che le permette di dire all'altro: «E allora ti conosco».⁶⁵ «Solo da adulti ci si amica la paura»,⁶⁶ dice Brianna Carafa: vi è un lungo cammino per prendere le distanze e raggiungere il centro:

*Si allunga il raggio
amano a mano
che procediamo al centro,
punto perfetto e solitario
da cui riva equidistante
è il mondo.*⁶⁷

Ripercorrendo i titoli di queste poesie, ci si accorge come essi siano ricchi di indizi: seppur sia vero che la sintassi di questi versi lascia spesso dei vuoti da colmare, Brianna Carafa non tradisce la propria natura di guida. Essi rivelano il tema, rassicurando il lettore.

Poi l'alba carica prende il titolo dal primo verso della seconda strofa: attraverso l'avverbio *Poi* e il sostantivo *alba*, esso ci parla della dimensione del tempo, della sua circolarità, del desiderio di trovare il punto di partenza e di fine, dell'attesa, dell'imprevisto involontario, del desiderio. Questo testo racconta le fatiche dell'uomo e della sua finitezza ma, contemporaneamente, esorta a vivere attivamente la propria vita, invitando a comprendere il disegno nel quale le nostre vite sono iscritte. *Poi l'alba carica* è certamente il testo più complesso di questa breve raccolta, seguito da *Primo amore*. In entrambe le poesie Carafa gioca con la grafica, alternando strofe in corsivo e servendosi degli spazi tra le strofe: queste pratiche vengono abbandonate in *Poesie*, dove i testi campeggiano nella pagina e dove la linearità della grafica

⁶⁴ *Tre proverbi*, pur presentato come tre parti distinte (una ogni strofa), separate da tre asterischi, qui viene proposto come un unico testo. Nell'edizione di Carucci, invece, Carafa ripropone solo la prima e la terza strofa.

⁶⁵ *Ibidem*, v. 18.

⁶⁶ *Ibidem*, v. 1.

⁶⁷ *Ibidem*, vv. 8-13.

rappresenta anche quella della sintassi. Nonostante ciò, *Poi l'alba carica* rimane un testo da non archiviare, la cui complessa architettura è tracciata da due congiunzioni, di cui una testuale, e un avverbio:

*Se la notte si cuce alla notte
a mezzanotte il cerchio è chiuso
da un invisibile sutura,
misura principio e fine
di ogni giorno il sogno,
il punto in cui la ruota affonda.
Poi l'alba carica di reti
nella barca addita il mare
dal suo preludio bianco
all'orizzonte: consegna
il pescatore al suo mestiere
l'amicizia dell'acqua due,
il nostro non sapere a noi
che vento spira e quale pesca
ci riserbi il sole quando è alto.
Ma l'attesa nelle nostre mani
sia ragione di presenza
fino a sera - Dio non è scopo,
è legge - e se il cibo
procurato al largo è per un giorno
solo, magari con un'alga
o una perla impreveduta
ma non altro, basti
ogni volta a sé il suo tempo
all'uomo e all'eterno il sogno
che lo fa durare.*

Se, Poi e Ma tracciano la strada di un ragionamento di sintesi in cui si narra di un ipotetico tempo, del sogno, del mito e del monito a riappropriarsi di una coscienza, intesa «come apertura continua e come continua lucidità di percezione e insomma come presenza: a sé e al mondo».⁶⁸

E, forse, è proprio il tempo a mancare in questa impresa della vita: in entrambe le raccolte di poesie, Brianna Carafa decide di chiudere con *Lontanissimo mio paradiso*,⁶⁹ i cui ultimi due versi raccontano, con una preghiera, il suo folle attaccamento alla vita, quella vita che troppo presto le è stata tolta:

⁶⁸ Ivi, p. 5.

⁶⁹ Ivi, p. 32.

*Lasciami ancora provare
lasciami stare qui.*

Chiara Pini
Collegio Salesiano Astori
chiara.pini@astori.it

Riferimenti bibliografici

Acrocca (1957)

Elio Filippo Acrocca, *L'anno della poesia*, in «La Fiera Letteraria», XII, n. 46, 17 novembre 1957,

in <<https://www.bibliotecaginobianco.it/flip/FIL/FIL12-4600/#zoom=z>>

(ultima consultazione: 21/09/2022).

Apuleio (2011)

Apuleio, *La Favola di Amore e Psiche*, cura e traduzione di Gabriella D'Anna, Roma, New Compton, 2011.

Caminito e Lombardo (2021)

Giulia Caminito e Clelia Lombardo, *Le donne dello Strega: intervista a Giulia Caminito a cura di Clelia Lombardo*, in «Le Ortique», 22 gennaio 2021, <<https://leortique.wordpress.com/2021/01/22/le-donne-dello-strega-intervista-a-giulia-caminito-a-cura-di-clelia-lombardo/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Carafa (1953)

Brianna Carafa, in «Montaggio», Anno I, n. 1, 1953, pp. 23-32.

Carafa (1957)

Brianna Carafa, *La porta di carta e Il Sordo*, in «Botteghe Oscure», Quaderno XIX, Roma, Botteghe Oscure, 1957, pp. 549-557.

Carafa (1957)

Brianna Carafa, *Poesie*, Roma, Carucci Editore, 1957.

Carafa (1966)

Brianna Carafa, *Il Giardino perduto*, in «Paragone Letteratura», Anno XVII, N. 198/18, agosto 1966, pp. 84-97.

Carafa (1971)

Brianna Carafa, *La governante*, in «Paragone Letteratura», Anno XXII, N. 256, Giugno 1971, pp. 74-103.

Carafa (1972)

Brianna Carafa, *Altrove*, in «Paragone Letteratura», Anno XXIII, N. 274, Dicembre 1972, pp. 18-35.

Carafa (1976)

Brianna Carafa, *L'autobus*, in «Paragone Letteratura», Anno XXVII, N. 312, Gennaio 1976, pp. 62-76.

Debenedetti (1975)

Antonio Debenedetti, *Premi-oroscopo*, in «Corriere Letterario», 22 giugno 1975.

Debenedetti (1976)

Antonio Debenedetti, *Stasera al traguardo i cinque dello Strega*, in «Corriere della Sera», 7 luglio 1976.

Ferrero (1978)

Ernesto Ferrero, *Brianna Carafa, il fascino dell'oscuro*, in «La Stampa», *Tutto libri*, 1 aprile 1978, p. 10.

Gaddo (s.d.)

Paola Gaddo (a cura di), «Paragone», Scheda catalografica in ACNP, in <http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/paragone.html >.

Giannetta (2020)

Eugenio Giannetta, *Paolo di Paolo, il fotografo che immortalò una generazione di sognatori*, in «Harper's Bazaar», 29/06/2020, in <<https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/libri/a32934443/paolo-di-paolo-fotografo/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Fiorentin (2020)

Francesca Clara Fiorentin, *Livia De Stefani, Narratrice femminista ed ecologista anti-litteram*, in «Le Ortique», 21 settembre 2020, <<https://leortique.wordpress.com/2020/09/21/livia-de-stefani-narratrice-femminista-ed-ecologista-ante-litteram/#more-774>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Majorino (1984)

Giancarlo Majorino, *Centanni di Letteratura*, Padova, Liviana, 1984.

Margioni (2014)

Marina Margioni, *La narrativa di Guglielmo Petroni, tra realtà e memoria*, Lucca, Tra le righe libri, 2014.

Martini (1969)

Carlo Martini, *Dizionario dei Premi Letterari*, Milano, Mursia, 1969, p. 207.

Marzoli (1976)

Lella Marzoli *Incontro con la scrittrice Brianna Carafa. Tra psicanalisi e narrativa*, in «l'Unità», 4 settembre 1976, e *Brianna Carafa in una rara intervista del 1976*, in «Le Ortique», 1 febbraio 2021, <<https://leortique.wordpress.com/2021/02/01/brianna-carafa-intervista/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Massari (1976)

Giulia Massari, *Premi letterari: via alle manovre (e molti sanno già i vincitori)*, in «La Stampa», 5 giugno 1976, p. 3.

Ombres (1975)

Rossana Ombres, *Adolescenze prigioniere*, in «La Stampa», 10 ottobre 1975, p. 12.

Pagano (2010)

Sergio Pagano, *Papato e modernità al passaggio del potere temporale*, in «L'Osservatore Romano», 7 febbraio 2010.

Palermo (2016)

Massimo Palermo, *La dimensione testuale*, in S. Lubello (a c. di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin, de Gruyter, 2016, pp. 222-224, <https://www.academia.edu/34646942/La_dimensione_testuale_in_S_Lubello_a_c_di_Manuale_di_linguistica_italiana_Berlin_de_Gruyter_2016_pp_222_241?email_work_card=view-paper> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Patrizi (2015)

Giorgio Patrizi, *Petroni, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 82, Roma, Treccani, 2015.

Pini (2020)

Chiara Pini, *Livia De Stefani e i tempi di una narrazione ancestrale: 3 poesie, 3 letture e parole in trama*, in «Le Ortique», 11 novembre 2020,

<<https://leortique.wordpress.com/2020/11/11/%e2%99%ab-livia-de-stefani-e-i-tempi-di-una-narrazione-ancestrale-3-poesie-3-letture-e-due-opere-visive/>>

(ultima consultazione: 21/09/2022).

Pini (2021)

Chiara Pini, *La lingua poetica di Brianna Carafa: cristallina e risonante*, in Alessandra Trevisan e Chiara Pini, *La poesia di Brianna Carafa*, in «Le Ortique», 3 febbraio 2021, in

<<https://leortique.wordpress.com/2021/02/03/la-poesia-di-brianna-carafa/>>.

Senato della Repubblica, *Soderini Edoardo*, fascicolo personale, in <<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/1dbf7f5088956bebc125703d004d5ffb/3daf72366e9639b84125646f0060aa2e?OpenDocument>>.

Soderini De Frankenstein (1906)

Marianna Soderini De Frankenstein, *La Rassegna nazionale. Il voto politico alle donne*, in «La Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie», 1906, Vol. 41, Fasc. 164, Agosto 1906, pp. 570-572, in «Vita e Pensiero», Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, <<https://www.jstor.org/stable/i40075832>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Tolfo e Caminito (12 dicembre 2020)

Giorgia Tolfo e Giulia Caminito, *Perché anche al Premio Strega sono quasi tutti maschi*, in «Domani», 12 dicembre 2020, <<https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/lo-strega-non-rosa-il-premio-letterario-dove-le-donne-non-vincono-quasi-mai-khlgsx92>> (ultima consultazione 21/09/2022).

Trevisan e Pini (2021)

Alessandra Trevisan, *'Ancora nascere poeta': scoprire i versi di Brianna Carafa*, in Alessandra Trevisan e Chiara Pini, *La poesia di Brianna Carafa*, in «Le Ortique», 3 febbraio 2021, in <<https://leortique.wordpress.com/2021/02/03/la-poesia-di-brianna-carafa/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Sabatini, Camodeca, De Santis (2016)

Francesco Sabatini, Carmela Camodeca, Cristiana De Santis, *Sistema e testo. Dalla grammatica valenziale all'esperienza dei testi*, Torino, Loescher, 2016.

Sabatini, Camodeca (2022)

Francesco Sabatini, Carmela Camodeca, *Grammatica valenziale e tipi di testo*, Roma, Carocci Editore, 2022.

Siciliano (1975)

Enzo Siciliano, *I cinque dello Strega e il "genio" di Landolfi*, in «La Stampa», 4 Luglio 1975, p. 17.

Valleroni (1975)

Aldo Valleroni, *A Strehler il premio "Viareggio-Versilia"*, in «La Stampa», 11 luglio 1975, p. 7.

Brianna Carafa is best known for her novels and tales although mostly forgotten as a poetry writer. She published her poems in 1953 and in 1957. This paper analyzes the most significant variations in Brianna Carafa's writing style and the main themes of her poetry. This paper offers an example of analysis through the valency grammar model, a new approach to reading comprehension. The effectiveness of the valency model is demonstrated, which should be considered as a reference model not only for the teaching of Italian but also for a new reading and understanding of literary texts.

Parole chiave: *Brianna Carafa, poesia, Montaggio, Carucci, grammatica valenziale*

ELEONORA CAVALLINI, De Chirico, i “Gladiatori” e le battaglie poetiche

Come è noto, i temi del “Gladiatore” e del “Combattimento di gladiatori” ricorrono con particolare frequenza nell’opera di Giorgio De Chirico, nell’ambito della quale rappresentano un caratteristico esempio della peculiare interpretazione della classicità proposta dal pittore di Volos. Questo gruppo di opere, tuttavia, è stato per lungo tempo trascurato o comunque poco studiato, in quanto si riteneva che il ricorso a un tema così fortemente legato ai fasti dell’antica Roma fosse indizio di un’adesione, da parte di De Chirico, alla retorica fascista della romanità. A questo proposito, si dovrà ammettere che il fascismo, a partire dal 1924, era una realtà consolidata in Italia e che qualsiasi artista, ancorché non simpatizzante per il regime, doveva comunque confrontarsi con esso: tant’è vero che proprio De Chirico, nel 1938, tentò maldestramente di scrivere da Parigi a Mussolini, per ottenere la direzione di una nuova accademia, premi e onorificenze, ma con il solo risultato di passare per esterofilo agli occhi del Duce¹. D’altra parte, un’accurata analisi delle opere e delle relative fonti – essenziali per un citazionista come De Chirico – conduce a risultati sorprendenti, determinando il convincimento che la lettura delle stesse in chiave filofascista sia sostanzialmente errata.

Queste conclusioni sono emerse nell’ambito di una grande mostra, *Giorgio De Chirico. Gladiatori 1927-1929*, allestita dal 4 ottobre al 14 dicembre 2003 presso la Villa Menafoglio Litta Panza di Varese e curata dal celebre quanto controverso critico d’arte Paolo Baldacci, considerato uno dei maggiori esperti di De Chirico². Nel catalogo della mostra (Skira 2003), lo studioso prende in esame i 61 quadri esposti, in particolare quelli di cui è più evidente la derivazione da classici antichi (mosaici romani), ovvero

¹ Cfr. Bonazzoli (2012). Iscritto al Partito Fascista dal 1933, non protestò nemmeno contro le leggi razziali, pur avendo avuto due mogli ebreo. Solo nel 1945 attaccò esplicitamente il fascismo ed ottenne credito, perché gli approcci con Mussolini che avrebbero potuto comprometterlo non erano andati a buon fine.

² Cfr. Picozza (2011), pp. 507-528.

rinascimentali (Signorelli, Bronzino), ma anche il legame con opere contemporanee (come le tauromachie di Picasso)³. Egli osserva, in primo luogo, come il tema dei *Gladiatori*, per lungo tempo considerato marginale nell'opera di De Chirico, sia in realtà particolarmente ricco di implicazioni nell'ambito della sua arte. Scrive Baldacci:

I malintesi e i pregiudizi che nel passato avevano colpito l'intera sua opera degli anni Venti ancora gravavano, infatti, su queste composizioni difficili che non avevano mai incontrato gran favore nel pubblico e nel mercato, rendendo di conseguenza poco allettante un'indagine sul loro valore e sui loro significati. Mentre gli Archeologi⁴ e i Cavalli si erano imposti per la loro curiosità o per la loro piacevolezza, i Gladiatori creavano disagio per le scene ispirate alla violenza e per quei grovigli di nudi maschili non esenti da un sospetto di latente omosessualità. La letteratura critica, dopo gli anni Trenta, aveva quasi ignorato questo tema, che era stato riproposto nella sua autonomia, con gli altri del secondo periodo parigino e col primo repertorio dei dipinti, solo da Maurizio Fagiolo Dall'Arco nel 1982⁵.

Di seguito, Baldacci affronta direttamente la questione relativa alle accuse di filofascismo rivolte per lungo tempo al pittore di Volos. Sorvolando su alcuni imbarazzanti episodi che rivelano un De Chirico intento a corteggiare Mussolini (cfr. *supra*), lo studioso afferma:

³ Già peraltro chiamate in causa, a proposito dei *Gladiatori* di De Chirico, da Boris Ternovetz, Direttore del Museo d'Arte Occidentale di Mosca, nel suo saggio introduttivo alla piccola monografia edita da Hoepli nel 1928; cfr. Ternovetz (1928).

⁴ Gli *Archeologi* sono una particolare tipologia di soggetto dechirichiano, rappresentata da figure senza volto, drappeggiate in stile antico e caratterizzate da corpi ben sviluppati e gambe cortissime: "Gli "Archeologi" sono forse il tema di maggior continuità, cui De Chirico apporta instancabilmente aggiornamenti iconografici e formali: "È un'idea che mi è venuta guardando certi personaggi delle sculture gotiche che ci sono sulle cattedrali e che quando sono seduti hanno l'artia molto maestosa perché hanno il tronco grande e le gambe piccole, e poiché non si alzano mai si ha sempre l'impressione che siano molto maestosi. È da lì che mi è venuta l'idea di fare questi personaggi con la parte superiore del corpo molto sviluppata e le gambe piccole...perché ciò conferisce una sorta di grandezza ai personaggi stessi". Se questa lettura può apparire come una parziale semplificazione, poiché i "manichini archeologi" nascevano anche e soprattutto dalla temperie metafisica (da i manichini delle *Muse inquietanti*, ad esempio), quella delle statue medievali è certamente un'idea che si innestò nel corso dell'elaborazione in senso più classicista del tema, rifondandone il significato di creature più umanizzate, figlie di Mnemosyne, nelle quali si inquadrano e incistano emozioni-concrezioni-ricordi autobiografici. Gli amalgami di ricordi, rovine, elementi archeologici che emergono dai loro busti si isolano talvolta in composizioni araldiche, trofei autonomi che campeggiano al centro della composizione» in Benzi (2019), pp. 326-329.

⁵ Così Baldacci (2003), p. 15. Il riferimento è a Baldacci, Fagiolo Dall'Arco (1982).

Bisognava inoltre sfatare la falsa lettura ancora accreditata da studiosi per altro seri [...] che il tema dei Gladiatori nascondesse una esaltazione del fascismo nel quadro del mito della romanità e della coreografia imperiale suggerita a Mussolini da Margherita Sarfatti. Un'indagine esauriente sul tema, oltre a chiarire l'inconsistenza di un'interpretazione "politica", rivela la varietà delle fonti visive che lo hanno ispirato e l'ampiezza delle suggestioni che da esso scaturiscono, e ne mette in luce gli aspetti profondi radicati nell'inconscio, ai quali De Chirico guarda con poetica lucidità. Sotto il velo leggero di una smaliziata ironia, egli prospettava infatti nell'utopia dell'arte un mondo di libertà morale, che si era invece negato nella vita e nel comportamento quotidiano.⁶

In effetti, se si osservano attentamente i *Gladiatori* di De Chirico, non possono sfuggire i corpi non certo possenti sia pur muscolosi, e a volte decisamente smilzi; i volti inebetiti, atteggiati a una smorfia inespressiva, quando non addirittura sostituiti da anonime teste di manichini, o ancora, i capelli fitti e ricciuti come lana di pecora. Tale rappresentazione appare ben lungi da quell'esaltazione dell'eroismo guerriero che alimentava il mito sarfattiano (e mussoliniano) di Roma antica. Anziché far pensare all'evocazione di antichi fasti, questa pittura trasmette piuttosto un senso di straniamento, come anche il resto della produzione metafisica dechirichiana.

⁶ Così Baldacci (2003), p. 15. Già André Breton aveva tuttavia accusato De Chirico di «piaggeria verso i miti della virilità fascista», cfr. Gazzeri (2015).



Figura 1: La scuola dei gladiatori, *Il combattimento*, 1928

Particolarmente significativo, in questo senso, il quadro *Le combat* (1928)⁷, in cui uomini e cavalli si ammassano in un groviglio inestricabile⁸.

Il tema dei *Gladiatori* e dei combattimenti ambientati nell'antichità trova un riscontro sorprendente in quella che forse è la parte meno nota dell'attività di De Chirico, vale a dire la poesia. Le opere poetiche di De Chirico, per lungo tempo rimaste inedite o pubblicate solo in parte, sono ora disponibili in un'edizione completa curata da Andrea Cortellessa per i tipi di La Nave di Teseo⁹. Che si tratti di un aspetto importante della produzione dechirichiana, è sottolineato, fra gli altri, da Riccardo Dottori: «Chi sa rappresentare nelle forme visibili l'invisibile, l'eternità e l'infinito, è colui che sa fare quello che gli altri non possono, unire la *aisthesis* e il *nous*, e questo è il *poietès*»¹⁰.

⁷ Destinato a ornare la casa parigina del mercante Léonce Rosenberg, inaugurata nel 1929, il dipinto subì spostamenti in seguito allo smembramento della casa stessa, causato dal crollo di Wall Street. Attualmente si trova a Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Collezione Boschi-Di Stefano.

⁸ Baldacci (2003), p. XVII; identifica la matrice del dipinto nel *Giudizio Universale* di Luca Signorelli (Duomo di Orvieto). Personalmente, non escluderei l'influenza di una *Battaglia di Centauri* di Arnold Böcklin, di cui il giovane De Chirico era convinto seguace; sull'argomento, cfr. Altamira (2006), pp. 35-50.

⁹ Giorgio De Chirico, *La casa del poeta. Tutte le poesie in versi e in prosa, in francese e in italiano*, a cura di A. Cortellessa; d'ora in avanti: Cortellessa (2019). Più noto, rispetto ai componimenti poetici, il romanzo *Hebdòmeros* (1929).

¹⁰ Dottori (2018), p. 31.

In questa sede, è il caso di soffermarsi soprattutto su due componimenti, entrambi in lingua francese. Il primo, pubblicato nel 1929 nella rivista belga «Sélection Chronique de la vie artistique et littéraire», si intitola *Odyseüs*¹¹:

*Les contremaîtres courent aux sirènes
Charmant Ulysse, que me veux-tu?...
Vois ces athlètes debout dans l'arène
Qui n'ont pour cuirasse que leur vertu.*

A fronte, la traduzione italiana, intitolata *Odisseus*, di Valerio Magrelli:¹²

*I nostromi corrono alle sirene,
Incantevole Ulisse, che vuoi da me, tu?
Guarda questi atleti in piedi nelle arene
Che hanno per corazza solo la loro virtù.*

Il breve componimento induce ad alcune riflessioni. Colpisce, anzitutto, il titolo, con quel nome di Odisseo sorprendentemente sovrastato da *Umlaut* (Magrelli rende con un altrettanto inedito "Odisseus"). Nel testo, De Chirico ricorre al più tranquillizzante francesismo "Ulysse", accompagnato dall'epiteto *charmant*, che non è certo scontato: anzi, sembra quasi insinuare che la proverbiale astuzia di Odisseo si collochi sullo stesso piano della seduzione subdola e insidiosa delle Sirene. Agli incanti del celebre eroe omerico, De Chirico contrappone il valore autentico di uomini semplici e anonimi, che si battono nell'arena senza corazza. Che nella poesia si alluda ai gladiatori, è molto probabile, considerando che quelli rappresentati da De Chirico sono generalmente armati di spada, scudo e talvolta elmo, ma non indossano corazza, bensì un sottile perizoma¹³. Inoltre, in un altro componimento (*Maria Lani*)¹⁴, i versi di *Odyseüs* vengono ripresi quasi alla lettera, con la sola sostituzione di *athlètes* con *hoplytes*: modifica significativa, se si considera che gli "opliti" sono uomini armati, e

¹¹ In Cortellessa (2019), pp. 268, 378.

¹² In Cortellessa (2019), p. 269 (si veda inoltre la bibliografia citata a p. 379).

¹³ Storicamente, anche i gladiatori dell'antica Roma si battevano con spada, scudo e altre armi, ma raramente con la corazza, che con il suo peso rischiava di compromettere la coreografia del combattimento; cfr. Baker (2002).

¹⁴ In Cortellessa (2019), p. 276; la relativa traduzione è a p. 277.

che si battono nell'arena: dunque gladiatori, anche se il termine "oplita" è usato impropriamente¹⁵.

Il secondo componimento, pubblicato nel 1933 nella rivista «Circoli» diretta da Adriano Grande, si intitola *Bataille antique*¹⁶:

*Trompes effrayées, hérauts foudroyés,
Sur le pont ruisselant du sang des victimes,
Galère échouée, esclave soudoyé
Pour livrer aux bourreaux cette femme sublime.*

*Ils vécurent dans l'espoir, ils songèrent à la mort,
Ils mirent leurs destins dans cette seule balance
Et maintenant, le cœur dévoré de remords
Il pleurent appuyés au bois de leurs lances.*

Anche stavolta, stampata a fronte vi è la traduzione di Magrelli¹⁷:

*Trombe atterrite, araldi folgorati
Sul ponte grondante del sangue delle vittime,
Galera incagliata, schiavo prezzolato
Per consegnare al boia questa donna sublime.*

*Avete vissuto nella speranza, avete sognato la morte,
Avete posto i vostri destini su quest'unica bilancia
Ed ora, con il cuore divorato dai rimorsi
Piangete appoggiati al legno della vostra lancia.*

Caratterizzata da una marcata presenza di allitterazioni e altri giochi fonici, questa poesia enigmatica sembra voler rendere, tramite la suggestione del suono, il fragore della battaglia e lo sbigottimento attonito dei guerrieri. Anche se i gladiatori non sono menzionati, si percepisce in questi versi lo stesso straniamento che pervadeva le rappresentazioni pittoriche dei combattenti nell'arena. Occasione del componimento e riferimenti a eventuali persone reali non sembrano riconoscibili.

¹⁵ Come noto, il termine "oplita" definisce un guerriero greco di condizione libera, armato, fra l'altro, con una pesante corazza.

¹⁶ In Cortellessa (2019), pp. 278, 381.

¹⁷ In Cortellessa (2019), p. 279.

Molto tempo più tardi, negli anni '60 e '70, il De Chirico figurativo ritornerà su alcuni temi trattati nel periodo compreso tra il 1915 e il 1930: le *Muse inquietanti* (1917), *Ettore e Andromaca* (1917), nonché gli *Archeologi* e i *Gladiatori*. All'ultimo periodo della produzione dechirichiana è attribuibile una statuetta di bronzo, che sul piedistallo reca la firma dell'artista e l'esplicita titolazione *Il gladiatore*.



Figura 2: G. De Chirico, *Il gladiatore*, anni 60',
altezza 31,5 cm, collezione privata

Il personaggio è armato di spada e scudo rotondo e vestito del solo perizoma, ma la caratteristica saliente è la testa a forma di manichino, con due linee sinuose al posto degli occhi. Il manichino, simbolo pittorico usato da De Chirico già a partire dal 1915 con l'opera *Il vaticinatore*¹⁸, è tuttavia poco frequente nella serie di *Gladiatori* degli anni '20; in questa statuetta di epoca più tarda, l'autore sembra operare una sintesi tra motivi e stilemi da lui sperimentati in varie fasi del suo lungo percorso artistico.

¹⁸ Olio su tela, 88,5 X 69,5 cm. New York, The Museum of Modern Art.

Eleonora Cavallini
Alma Mater Studiorum Bologna
eleonora.cavallini@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Altamira (2006)

Adriano Altamira, *De Chirico, Böcklin e Klinger*, «Metafisica» 5/6, 2006.

Baker (2002)

Alan Baker, *Gladiatoren – Kampfspiele auf Leben und Tod*, München, Nikol Verlag, 2002.

Baldacci (2003)

Giorgio De Chirico, *Gladiatori 1927-1929*, a cura di Paolo Baldacci, Milano-Ginevra, Skira, 2003.

Baldacci, Fagiolo Dall'Arco (1982)

Paolo Baldacci, Maurizio Fagiolo Dall'Arco, *Giorgio De Chirico: Parigi 1924-1930*, Milano, Galleria Philippe Daverio, 1 giugno - 20 luglio 1982, Milano, Officina d'arte grafica A. F. Lucini, 1982.

Benzi (2019)

Fabio Benzi, *Giorgio De Chirico. La Vita e l'Opera*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

Bonazzoli (2012)

Francesca Bonazzoli, *Dal corteggiamento d'interesse alla passione. De Chirico e Sironi sedotti da Mussolini*, «Corriere della Sera», 24 settembre 2012.

Cortellessa (2019)

Giorgio De Chirico, *La casa del poeta. Tutte le poesie, in versi e in prosa, in francese e in italiano*, a cura di A. Cortellessa, traduzioni dell'autore e di Valerio Magrelli, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

Dottori (2018)

Riccardo Dottori, *Immagini metafisiche*, Milano, La Nave di Teseo, 2018.

Gazzeri (2015)

Mario Gazzeri, 1915. *De Chirico a Ferrara: La Metafisica ai tempi della Grande Guerra*, «ytali», rivista on line, 14 dicembre 2015,

<https://ytali.com/2015/12/14/1915-de-chirico-a-ferrara-la-metafisica-ai-tempi-della-grande-guerra/> (ultima consultazione: 22/09/2022).

Picozza (2011)

Paolo Picozza, *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio De Chirico*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», 9/10, 2011.

Ternovetz (1928)

Boris Ternovetz, *Giorgio De Chirico*, "Arte Moderna Italiana" 10, Milano, Giovanni Scheiwiller, 1928.

Un aspect important mais relativement peu étudié de la production figurative de De Chirico est constitué par les "Gladiateurs", des peintures et des statues aux contours ambigus, dont la teneur est tout sauf festive et non sans une note ironique palpable. Les relations entre ces figures et certaines manifestations du flair poétique de l'artiste sont significatives.

Parole chiave: *De Chirico, Archeologi, Gladiatori, poesie, Ulisse*

RECENSIONI

FRANCESCA SPEZIALE, *Antonello Fabio Caterino, Désirée Fioretti,*
Non a come sembra. La non inclusività del linguaggio inclusivo, Ururi,
Al Segno di Fileta, 2022

Non a come sembra. La non inclusività del linguaggio inclusivo, di Antonello Fabio Caterino e Désirée Fioretti (Al Segno di Fileta 2022), è la stella che brilla nel panorama abbuiato dalla notte perpetua del politicamente corretto.

In una società che ambisce a soffocare le idee sotto la cappa dell'ideologia, questo volume dimostra che la linguistica, in quanto disciplina rigorosa, si svincola dal giogo che la propaganda, mascherata da inclusività, vorrebbe imporle.

Gli autori, mediante ricche argomentazioni che spaziano dall'ambito storico-linguistico a quello giuridico, ci introducono nella *vexata quaestio* dell'utilizzo dello schwa come morfema veicolante un novizio genere neutro che, secondo gli adepti del Newspeak inclusivo, contrasterebbe in maniera efficace la presunta non-inclusività strutturale della lingua italiana. Pagina dopo pagina, vengono smascherate le fallacie argomentative che affollano i ragionamenti dei paladini dello schwa, i quali giudicano discriminante l'utilizzo del maschile sovraesteso. Secondo questa prospettiva, la nostra lingua appare come uno specchio infranto e impolverato, incapace dunque di riflettere quanto conquistato attraverso le lotte sociali. La stessa lingua che, settecento anni fa, seppe cantare il supplizio dell'inferno e la delizia del paradiso, oggi, secondo alcuni, risulterebbe inadeguata per una comunicazione scevra di pregiudizi e discriminazioni. Eppure, solo due possono essere i motivi che spingono taluni a far sedere al banco degli imputati i morfemi di una lingua: ignoranza e malafede.

Attraverso esempi del passato e del presente, gli autori del volume chiariscono che l'introduzione *ex novo* dello schwa non rientra nel quadro di una semplice e indolore riforma ortografica, piuttosto essa turba in maniera significativa il sistema lingua a tutti i livelli: fonetico, morfologico e sintattico.

L'intero saggio si organizza attorno a due nozioni chiave del linguaggio, eppure dimenticate – se non volutamente ignorate – dagli opliti dell'esercito degli inclusivisti: uso e comunicazione. L'uomo è per sua natura un essere *loquens*, perciò la lingua va considerata nella sua funzione principe, ovvero la comunicazione. Caldeggiare – e a tratti imporre – l'utilizzo di forme che ostacolano o limitano tale fine, non significa favorire l'inclusione, bensì equivale ad una sciagurata mossa di costrizione che conduce alla castrazione delle infinite possibilità della lingua; inoltre, nonostante non siano ancora stati effettuati studi specifici sul tema, ricercatori e operatori attivi nel settore segnalano che l'impiego dello schwa è motivo di grande disagio per chi soffre di DSA.

In definitiva, fiduciosi nella portata scientifica e divulgativa di questo volume, ci auguriamo che attivisti e influencer svestano i panni di Procuste e cessino di mutilare la lingua per adattarla al loro letto; una simile operazione, per citare direttamente gli autori del saggio, non è altro che «un misto di marketing, ideologia e povertà di spirito».

Francesca Speziale
spezialefrancesca@gmail.com

NICOLA TALLARINI, *Dolores Prato, Roma, non altro*, a cura di **Valentina Polci**, Macerata, Quodlibet, 2022

La casa editrice Quodlibet è la principale artefice della riscoperta della figura di Dolores Prato, grazie alla pubblicazione di *Scottature* (1996), *Giù la piazza non c'è nessuno* (2009) e *Sogni* (2010). *Roma, non altro*, tredicesimo volume della collana Quodlibet Storie, segue l'ultima edizione di un classico della casa editrice, *Quello che ho visto e udito a Roma* di Ingeborg Bachmann, già edito in due diverse collane nel 2002 e nel 2013. Il titolo del volume *Roma, non altro* è lo stesso di uno dei 33 articoli, redatti tra il 1950 e il 1974, che compongono questa raccolta, accompagnata da una nota al testo e da una postfazione di Valentina Polci, studiosa impegnata nel recupero degli scritti inediti di Prato e autrice di «*Voce fuori coro*» di *Dolore Prato* (2016), in cui ha trascritto e commentato frammenti autografi concepiti per un pamphlet mai pubblicato sull'anniversario di Roma capitale; sullo stesso argomento, come ci segnala la curatrice nella nota al testo, nel settembre del '69 Prato si era vista rifiutare la proposta di una rubrica su «Paese sera».

La lettura dei primi articoli, in cui si parla dell'origine del nome, del Tevere e della Roma ormai scomparsa, permette al lettore di cogliere la dimensione misteriosa e straordinaria di Roma, «inimmaginabile per chi non l'aveva vista, superiore all'aspettativa per chi l'aveva sentita raccontare». Altri scritti offrono degli spaccati su alcuni quartieri, sui suoni e i colori che caratterizzano i luoghi, oltre alla sapiente descrizione di riti e chiese. Negli anni Sessanta e Settanta il taglio critico degli scritti si fa più netto. La scrittrice denuncia una Roma che «cresce, eppure se ne va» e che diventa una città qualunque a partire dai progetti degli «architetti piemontesi» che l'avrebbero snaturata, facendole perdere la sua natura di città eterna. Al rimpianto per la Roma antica e preunitaria si contrappone lo sgomento per la città che osservava da vicino, ormai «simile a un corpo di un martire». Negli articoli si sofferma sui motivi

della sua distruzione; in questo modo la sua voce si aggiunge a quelle che nel Dopoguerra avevano scorso i pericoli delle tante trasformazioni avvenute allo scopo di farne una capitale. Nel 2021 una mostra intitolata *Roma. Nascita di una capitale 1870-1915*, arricchita da un imponente catalogo, ha permesso di esporre a un vasto pubblico le radicali trasformazioni avvenute nella fase postunitaria.

Nella postfazione vi è un giusto rimando a Matilde Serao, «mossa da pietà e rabbia verso la propria città ferita». In generale, nelle riflessioni di Prato si può notare l'ambivalenza del carattere ameno e infernale della città; è presente quell'«imperturbabile divario tra orrore e bellezza» annunciato da Valerio Magrelli in *Magica e velenosa* (Laterza, 2010). Sul trascorso degli scrittori a Roma sono state pubblicate monografie e raccolte, in alcuni casi nate in occasione di mostre e convegni sui protagonisti di una migrazione intellettuale che, tra i tanti, coinvolse Pier Paolo Pasolini, Natalia Ginzburg, Sandro Penna, Giorgio Bassani, Giorgio Caproni, Alfonso Gatto, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Manganelli, Luigi Malerba e Carlo Levi. Prato può essere collocata nella categoria di chi, pur dimorando a Roma e prendendo parte attiva alle polemiche culturali, resta con il proprio immaginario nei luoghi della giovinezza; nel periodo romano ha intensificato la produzione giornalistica «senza una vera e propria continuità ma con impegno e con una certa costanza», mentre le sue opere sono state pubblicate solo in età adulta; fatta eccezione per la parentesi marchigiana nella sua Treia, «terra del cuore e del sogno», Roma è la sua città di nascita e d'adozione, lo spazio in cui intervenire nel dibattito sociale e culturale. Il suo sguardo lucido e appassionato è mosso dal desiderio di rivelare una verità che si pone in netto contrasto con la retorica con cui si intendeva celebrarla in occasione della proclamazione a capitale.

In più occasioni si fa riferimento ai gatti che da secoli convivono con i suoi abitanti «gente viva e gente di pietra»; gli stessi gatti che, come ci ha ricordato Natalia Ginzburg – che fu la sua editor – nell'immediato Dopoguerra la facevano sembrare un paese e che qualche anno dopo erano messi in pericolo dal moltiplicarsi vertiginoso delle auto. Se per Prato le automobili sono «un ammasso di giganteschi coleotteri di

tutti i colori [...] che distruggono le nostre piazze», Ginzburg si servì delle immagini di un bosco o di un mare di automobili per descrivere gli effetti della motorizzazione di massa. Possiamo ricordare, a proposito, l'immagine di Carlo Levi della città come una foresta in cui, «sugli antichissimi selciati», scorreva un «fiume scintillante di automobili», la denuncia di Mario Soldati sul «traffico mostruoso» che soffocava la città e il presagio di Luigi Malerba, convinto che il continuo flusso di mezzi avrebbe provocato uno stato di sedentarietà, rilegando la gente nei quartieri e allontanandola dal centro.

Grazie alla accurata nota al testo possiamo rintracciare il periodo e la destinazione di ogni scritto. La postfazione intitolata «Roma sparita. Dolores Prato giornalista, narratrice, custode» offre preziose notizie biografiche, si concentra sulla frequentazione di persone e luoghi culturali ed è utile per capire come Roma fosse per lei anche uno spazio di crescita e confronto; vengono ripercorse, inoltre, le tappe della complessa vicenda editoriale relativa alla pubblicazione di *Giù la piazza non c'è nessuno*. Il presente volume offre una testimonianza significativa della Prato giornalista «una critica attenta e arguta sul mondo contemporaneo», una voce che rispecchia lo spirito di libertà di critica e di giudizio. Confrontando questi scritti con altri di letterati italiani e stranieri delle varie epoche è facile riconoscere i medesimi temi, molti dei quali attuali ancora oggi, come se si partecipasse a un'unica discussione. Altri intellettuali hanno visto nell'immagine di Roma il riflesso di un'idea pessimistica sull'intero paese per il brutale passaggio da una civiltà contadina a una industriale, con il conseguente annullamento di una cultura antica. Negli scritti di Dolores Prato *Roma, non altro* e *Voce fuori dal coro* spiccano l'originalità e l'attualità di uno sguardo inedito e controcorrente su Roma, dove gli obiettivi di fondo sono celebrare e proteggere la sacralità di una città (un tempo) eterna. Il suo sguardo potrebbe essere confrontato con quello di Bachmann, giunta a Roma nel 1954 e legata a essa da un affetto quasi connaturato espresso attraverso una prosa nitida ed essenziale; affine è anche lo sguardo che - come annunciato da Giorgio Agamben nella prefazione al volume *Quello che ho visto e udito a Roma* -, senza preavviso, «si posa lucido e crudele come mai

sulla città». La pubblicazione di *Roma, non altro* fa sì che la sua voce possa essere posta a fianco di quella di altri illustri intellettuali che ci hanno offerto sincere e coraggiose testimonianze della grandezza di Roma e insieme dei motivi del suo declino.

Nicola Tallarini

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

nicola.tallarini@aau.at

ASSUNTA TERZO, *Erotismo e Letteratura: antologia di scritti militanti*
(1960-1976), a cura di Giuseppe Carrara e Silvia Cucchi, Modena,
Mucchi, 2022

Il discorso intorno alle tendenze erotizzanti in Italia, a partire dagli anni Cinquanta, si fa dialogo assiduo e frequente e trova una coerente descrizione nella raccolta di saggi curata da Giuseppe Carrara e Silvia Cucchi ed edita in volume da Mucchi col titolo *Erotismo e Letteratura, antologia di scritti militanti (1960-1976)*.

La possibilità di affrontare la materia in forma molteplice si intuisce dalla natura stessa dell'antologia che verte sull'interpretazione di modelli e sulle componenti varie e *variabili* dell'eros, nonché sulla funzione dell'estetica erotica che dalla pubblicità al cinema, dalla letteratura alla quotidianità, si pone continui interrogativi.

La tematica lussuriosa ed erotizzante, testimoniata da quel senso di inquietudine dilagante tra gli intellettuali italiani all'indomani del secondo dopoguerra, concentra prospettive di analisi insieme ad immagini concepite secondo le convenzioni del tempo: la rappresentazione della donna tra cinema e letteratura, imbrigliata e costretta in una forma senza contenuto, è uno dei *topoi* più iterati. Attento e lucido a tal proposito, è il contributo di Fausta Cialente, che attraverso una lettera inviata a Macciocchi, pubblicata il 26 gennaio del 1962 sulla rivista «L'Unità», afferma di sentire il "diritto-dovere" di protestare contro il modo iniquo di rappresentazione della donna, piegata e cristallizzata dietro una struttura che la vuole ipocrita, bigotta, sovente analfabeta, eppure, *necessariamente* sensuale.

Attraverso le tappe del dialogo con autori come Montale, Vittorini, Fortini, Pasolini, Moravia, Frabotta, Mieli, Giudici, Maraini e molti altri, l'antologia ripercorre la densità di quel dibattito tra arte e cultura che tanto ebbe successo tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Il testo, raccogliendo studi che si innestano su un nuovo versante di tematizzazioni, lungi dall'essere una semplice raccolta di *dossier*, si propone come una palestra d'osservazione, un vivace *reportage* su cui ci si interroga, ma con lo scopo precipuo di analizzare le risposte per continuare a porsi domande.

Assunta Terzo

Università degli Studi di Napoli Federico II

assuntaterzo.n@gmail.com

BARBARA TONZAR, **Alessandra Trevisan**, «*Nel mio baule mentale*»:
per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza, Roma, Aracne,

2020¹

È chiaro che vivendo, accumuli disordine, perché non è che sei una macchina.... accumuli emozioni. fogli, articoli...per cui ogni anno bisogna assolutamente mettere ordine, nel tuo baule mentale, nel tuo cranio (Goliarda Sapienza, dal film documentario di Paolo Franchi, *Frammenti di Sapienza*)

La pregevole monografia di Alessandra Trevisan, “*Nel mio baule mentale*”: *per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza* (Aracne, 2020), corredata da un’appendice fotografica e da un’ampia bibliografia che si articola in ben dieci sezioni, rappresenta per prospettiva d’indagine e approccio metodologico un sicuro e originale contributo critico ed ermeneutico agli studi finora condotti sulla poliedrica autrice catanese.

Il suggestivo sintagma del titolo, citazione d’autrice tratta dal docufilm di Paolo Franchi, richiama, come afferma Ilaria Crotti nella postfazione al saggio (p. 517), l’immagine dei bauli in uso ai comici della commedia dell’arte, soliti a portare con sé nei loro viaggi in una sorta di forziere vari arnesi di lavoro, canovacci, schemi e materiali della tradizione da rielaborare e riutilizzare per le loro performance: l’immagine può essere intesa anche come cifra del modo di procedere della studiosa, che tende a illuminare il testo indagando e scandagliando i molteplici cantieri, anche quelli sommersi, in cui ha preso forma l’*opus* finale, secondo una concezione non cristallizzata di testualità, bensì più duttile e cangiante, in cui il senso viene costantemente dislocato.

Il saggio si avvale inoltre di un complesso sistema di fonti, in particolare di documenti conservati in Archivi, Fondi, Fondazioni e Biblioteche di autori e istituzioni, che Trevisan indaga con acribia e rigore, secondo un approccio che intreccia la lettura filologica con una critica tematica attenta agli aspetti contestuali, alla ricezione, ai complessi e controversi rapporti di Goliarda con il mondo editoriale e con l’*establishment* culturale.

La navigazione che l’autrice intraprende nel *mare magnum* di questa testualità allargata si sottrae ad un approdo sicuro, procedendo secondo rotte inusuali che si avventurano oltre i tracciati di una cartografia critica consolidata.

È proprio l’adozione di un punto di vista laterale e mobile, che slitta da un piano all’altro ad ogni avvisaglia di dubbio per verificare ipotesi, mettere in discussione luoghi comuni d’autore o vagliare tracciati contestuali interni ed esterni, a costituire il tratto caratterizzante di un metodo di indagine “obliquo” e “silenzioso” che mira a restituire al testo la sua debordante dislocazione di senso, prendendo le distanze da ogni sguardo critico totalizzante e dalle due linee critiche attualmente vigenti, l’una

¹ La pubblicazione della presente recensione è stata sostenuta dal Ministero dell’Istruzione della Repubblica Ceca (IGA_FF_2022_025).

di impostazione filologico-comparatistica, l'altra legata al filone dei *Queer* e dei *Gender Studies*, che Trevisan documenta esaustivamente nelle pagine iniziali del saggio.

I nodi e le questioni che l'autrice affronta riguardano una pluralità di aspetti, sia biografici, che filologici ed editoriali: ad esempio nel primo capitolo, attingendo a documenti d'archivio finora inediti, sfata alcuni luoghi comuni sulla mancata consacrazione attoriale di Goliarda e riscrive una sorta di "biografia a rovescio", focalizzando il delicato passaggio dal mondo del teatro e del cinema a quello della scrittura letteraria; nel secondo capitolo si sofferma su *Lettera aperta*, collocando il romanzo nel panorama editoriale e culturale coevo e facendolo dialogare con il dibattito sulle "Nove domande sul romanzo" ospitato su Nuovi Argomenti. L'autrice procede ad un serrato confronto tra vari dattiloscritti del romanzo, evidenziando come il testo a stampa, pubblicato da Garzanti nel 1967, fosse il risultato di un *editing* piuttosto pesante da parte di Enzo Siciliano, nella prospettiva di candidare il romanzo al premio Strega.

Uno degli aspetti di maggiore originalità del saggio consiste appunto nella disamina dell'opera di Sapienza dal punto di vista delle sue relazioni con il mondo editoriale, da *Lettera aperta* all'*Arte della gioia*, cui è dedicato l'ultimo capitolo: tramite un'accurata analisi di documenti d'archivio, editi e inediti, in particolare della corrispondenza epistolare tra Goliarda e il mitico "triumvirato" di Garzanti – Enzo Siciliano, Attilio Bertolucci, Livio Garzanti –, l'autrice ricostruisce il tessuto culturale e il mondo editoriale in cui il testo si colloca, illuminandone rapporti e condizionamenti, all'insegna di un'idea di testualità "impura" e complessa, in cui l'analisi del margine e dello scarto entra a pieno titolo nel processo ermeneutico, contribuendo altresì a configurare i termini di una questione che altre scrittrici come Ginzburg, Banti, de Céspedes, emergenti sulla scena editoriale degli anni Sessanta, si trovarono ad affrontare: la questione dell'autorialità, la difficoltà a dirsi autrici, la resistenza a svincolare la propria scrittura da una connotazione meramente autobiografica.

Se Trevisan tratteggia quindi le linee di un'inedita "storia editoriale" di Goliarda, dai risvolti, come sottolineato, non solo biografici, sociologici e storiografici ma anche ermeneutici, non tralascia di affrontare, nei vari capitoli, pur "obliquamente", una questione sotterranea che percorre trasversalmente l'opera dell'autrice, investendo memorie familiari – le figure della madre, Maria Giudice, e di Angela Balabanoff, esponenti di un femminismo *ante litteram* – e vocazione politica: il suo peculiare "femminismo" e i rapporti, talora controversi, con il femminismo istituzionale. La studiosa si affranca dalla linea della critica femminista militante e, pur trattenendo l'opera di Goliarda sul versante della "scrittura delle donne", tenta di ricostruire, a partire dal contesto storico e culturale, la complessità di significati che per Goliarda riveste la parola femminismo.

In particolare nel terzo capitolo si sofferma sul contesto culturale degli anni Ottanta, sull'esperienza del carcere e sulle vicende editoriali ruotanti intorno alla pubblicazione, nel 1983, de *L'università di Rebibbia* (Rizzoli); inoltre evidenzia la breve militanza politica di Sapienza, la sua attenzione ai marginali, alla condizione

femminile nelle carceri, i suoi interventi su riviste femministe come "Minerva" e "Quotidiano donna" e la sua partecipazione al Gruppo di scrittura, dal 1987 al 1992, insieme a scrittrici e intellettuali femministe come Adele Cambria, Elena Gianini Belotti, Simona Weller.

Da tale rigorosa e appassionata ricostruzione l'immagine che emerge è quella di un'autrice affatto isolata, la cui personalità poliedrica e "intertestuale" il saggio cerca di restituire anche attraverso interviste inedite a personalità vicine intellettualmente ed affettivamente a Goliarda, tra cui Citto Maselli, Beppe Costa, Angelo Pellegrino, Simona Weller e Maria Rosa Cutrufelli; un'autrice, come sottolinea Trevisan, non inserita in un canone nel nostro Paese ma riconducibile ad un "oltrecanone" declinato in chiave libertaria. "Goliarda Sapienza resta fuori norma e fuori asse, atipica e asistemica, obbediente solo alle ragioni della letteratura, unico 'dogma' da lei praticato e rispettato, insieme a quello del teatro e del cinema. (...) Per questa ragione potrà oggi definirsi, come una laica e coraggiosa 'imperdonabile', volendo usare un termine novecentesco di Cristina Campo che possa approssimare le sue qualità" (p. 492).

Barbara Tonzar
Palacký University Olomouc
barbara.folegandros@gmail.com