

KEPOS

Semestrale di Letteratura Italiana

Num. 2/2022 (anno V)



*“Cui prodest?” L'utilità della letteratura italiana in ottica
interdisciplinare, multidisciplinare e transdisciplinare*

a cura di
Antonello Fabio Caterino
Francesca Favaro
Antonio Corvino
Simone Pettine

Termoli
Al Segno di Fileta
MMXXIII



www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635 ISBN 9788832173246

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 "Federico II" di Napoli), 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 2: “Cui prodest?” L’utilità della letteratura italiana in ottica interdisciplinare, multidisciplinare e transdisciplinare	6
Saggi.....	7
Giulia D’Astolto, La sublime trasversalità della letteratura. Alcune proposte di riflessione in prospettiva intersettoriale	8
Beatrice Mastrangeli, La dimensione multidisciplinare della crisi ambientale. Gli scritti calviniani come statuto epistemologico	21
Giovanni Barracco, “A cosa serve la letteratura italiana?” Ipotesi di indagine per uno studio in corso	45
Varia.....	70
Francesco Patrucco, Quando la letteratura indaga se stessa e svela i suoi misteri: Sulla letteratura e Sei passeggiate nei boschi narrativi di U. Eco ...	71
Maria Flavia Maiorano, Cenni sull’alimentazione nei testi medievali	90
Giuseppe Marrone, Un intreccio tra letteratura e cinema: Nel bosco di Alessandro Parronchi	108
Barbara Tonzar, Note su <i>L’oca minore</i> di Maria Chiappelli	121
Valeria Valdeburgo, Gli Ugolini dell’Ottocento. Alcune riflessioni sulle riprese drammaturgiche di <i>Inferno XXXIII</i>	141
Recensioni	153
Alessandro Fabi, <i>Bramante. Sonnets</i>, Édition bilingue de Christophe Mileschi. Postface de Claire Lesage, Paris, Éditions Rue d’Ulm, 2019	154

Giuseppe Marrone, Geno Pampaloni , <i>Cesare Pavese</i> , a cura di Raffaele Manica, Roma, Succedeoggi Libri, 2022	156
Patrizia Sileo, Simone Pettine , <i>Tra Verga e Capuana. Documenti per una poetica del Verismo</i> , Casa Editrice Carabba, Lanciano, 2022	158

CALL FOR PAPERS, ANNO 2022 – NUMERO 2: **“Cui prodest?” L’utilità della
letteratura italiana in ottica interdisciplinare, multidisciplinare e
transdisciplinare**

L’incontro-scontro delle due culture (umanistica e scientifica in senso stretto) in Italia, nell’ultimo secolo, ha provocato non poche polarizzazioni semantiche e facili bias cognitivi, fino a creare – soprattutto nell’ultimo ventennio – il pregiudizio dell’inutilità degli studi umanistici, ovvero fino ad assegnare loro uno statuto di secondo livello rispetto a una formazione tecnico-scientifica.

Ragione e colpa non si possono separare con un taglio netto: l’umanista del nuovo millennio tarda a entrare in gruppi multidisciplinari, che spesso ancora considera – in controtendenza rispetto all’ottica internazionale – con scetticismo, ritrosia e sospetto.

Per il secondo numero del 2022 di “Kepos” si vorrebbero pertanto raccogliere contributi che riflettano, nello spirito di una pubblica e scientifica smentita dei pregiudizi di cui sopra, sull’utilità degli studi umanistici – e in particolare della letteratura italiana – in relazione alle altre letterature, antiche o straniere, e alle loro metodologie, ad altre discipline, più o meno affini, sino ad arrivare ad approcci, innovativi nel panorama scientifico nazionale, che coinvolgono anche le scienze cosiddette ‘dure’, l’economia, la statistica.

SAGGI

GIULIA D'ASTOLTO, **La sublime trasversalità della letteratura. Alcune proposte di riflessione in prospettiva intersettoriale**

Una breve premessa: la letteratura italiana oggi

L'insegnamento della letteratura italiana rappresenta un tassello cardine nella formazione scolastica degli studenti. Più nello specifico, i ragazzi iniziano ad avvicinarsi alla disciplina in maniera approfondita a partire dal terzo anno della scuola secondaria di secondo grado e continuano a studiarla sino al conseguimento del diploma di maturità, poiché la comprensione delle tematiche e degli argomenti affrontati in ambito letterario, proprio in virtù della loro complessità, presuppone l'aver raggiunto un determinato livello di crescita non solo sul piano intellettuale e culturale, ma anche su quello più ampio della responsabilità morale e personale e della capacità di relazionarsi con gli altri.

Ma perché è così importante studiare la letteratura italiana? È davvero utile leggere e analizzare testi scritti molto tempo fa? O meglio, possiamo realmente trovare nei capolavori degli autori letterari lezioni di vita intramontabili che ci permettano di fronteggiare tutte le sfide che la società contemporanea ci pone davanti? Inoltre, come possiamo rivitalizzare i testi per far sì che non perdano la loro forza comunicativa anche di fronte a coloro che si avvicinano a questo mondo per la prima volta¹?

Fornire una risposta adeguata a ciascuno di questi interrogativi non è affatto scontato come potrebbe sembrare:

pensare che i testi parlino da soli, al di là e al di fuori di ogni possibile mediazione, è un'idea tanto vecchia quanto ingenua e intuitivamente balorda: disconosce la storia, disconosce la diversità dei codici e il modificarsi radicale, di secolo in secolo, degli orizzonti di attesa, delle domande che un testo produce e che al testo vengono poste. Dimentica soprattutto che le grandi opere letterarie sono, come ci è stato insegnato, abitate fin nell'intimo delle loro fibre da una critica immanente, che la cifra nel tappeto esiste e che su di essa, sul suo rinvenimento, si gioca la scommessa stessa della letteratura².

D'altro canto, dal momento che l'apprendimento non è soltanto un processo cognitivo ma anche un 'evento' sociale³, la cultura letteraria trasmessa nelle nostre scuole non può che essere storicamente e socialmente riconosciuta. La letteratura italiana costituisce infatti un enorme e ricchissimo serbatoio di forme attraverso cui, nel corso dei secoli, la coscienza collettiva si è sviluppata ed espressa. Possiamo dunque affermare a buon diritto che esiste una relazione imprescindibile tra la letteratura e l'identità italiana: le opere letterarie hanno dato voce – direttamente e indirettamente – a un'identità che esisteva già prima e al di fuori

¹ Per la riflessione sul ruolo rivestito dalla letteratura nella società odierna e sulla tendenza apparente di quest'ultima a mettere in secondo piano i valori dello spirito in preda a una perenne sensazione di smarrimento si veda Borzi (2011).

² Lavagetto (2005), pp. 81-82.

³ Cfr. Bandura (1977).

dello spazio letterario; in questo senso, le turbolente vicende storiche, sociali e politiche che hanno contraddistinto il nostro Paese hanno trovato nella letteratura una straordinaria cornice di riflessione sia nell'ottica dell'approvazione e dell'esaltazione sia, per converso, in quella della denuncia e del conflitto⁴.

Nel libro *Il bel viaggio*⁵. *Insegnare letteratura alla generazione Z* (2020), Roberto Carnero esamina le problematiche più rilevanti associate all'insegnamento della materia, che sta diventando sempre più alienante nel nostro Paese e sta provocando gravose ripercussioni nelle competenze linguistiche degli studenti⁶. Fin dall'*Introduzione* l'autore propone una visione dell'insegnamento quale «coinvolgimento intellettuale, personale ed emotivo che fonda il processo formativo»⁷ e muove dal desiderio di comprendere realmente il «vissuto quotidiano», i «problemi», le «passioni, aspettative, speranze»⁸ della *Generazione Z*, iperconnessa e priva di capacità di concentrazione, cui si fa riferimento nel sottotitolo dell'opera:

Tra le altre cose, insegnare letteratura significa, perciò, educare l'immaginario dei ragazzi e aiutarli a sollevarsi dall'appiattimento conformistico di pensieri, concetti, modelli e slogan veicolati dalla comunicazione mediatica e social: un mondo diverso è possibile; non dobbiamo accettare necessariamente ciò che è dato. La letteratura può entrare in competizione (e uscirne vincente) con gli altri 'influencer', favorendo una lettura critica (e non passiva) delle odierne mitologie di massa. Lo sguardo che essa favorisce è originale, demistificatorio, 'altro': da qui, ancora una volta, la sua funzione educativa⁹.

La letteratura viene dunque presentata da Carnero quale mezzo per eccellenza finalizzato ad agevolare una «educazione alle emozioni»¹⁰, quale «scricigno di possibilità»¹¹ in grado «di offrire modelli linguistici con cui continuare a confrontarci, per reagire all'impoverimento del linguaggio (che è anche impoverimento del pensiero)»¹². Essa, per giunta, costituisce la via più percorribile per ampliare le esperienze linguistiche degli alunni, i quali, al di fuori della dimensione letteraria, difficilmente incontrerebbero termini diversi dai soliti *cliché* utilizzati nella comunicazione quotidiana¹³.

⁴ Cfr. Locatelli (2017): «La funzione tradizionale dell'educazione letteraria è stata quella di costruire l'Unità d'Italia. Nell'Ottocento e nel primo Novecento era in gioco una funzione civile e politica, diretta a creare valori comuni, come l'esercizio collettivo della lingua italiana (contrapposta ai 'dialetti' regionali), l'incremento della capacità di lettura per le classi povere e la creazione di un 'pacchetto' di letture ritenute indispensabili per identificare il cittadino colto».

⁵ Il titolo dell'opera è ripreso dal trentunesimo verso di *Itaca* del poeta greco Konstantinos Kavafis.

⁶ Sull'argomento si veda anche Todorov (2008).

⁷ Carnero (2020), p. 7.

⁸ Ivi, p. 9.

⁹ Ivi, pp. 12-13.

¹⁰ Ivi, pp. 14-15.

¹¹ Ivi, p. 15.

¹² Ivi, p. 16.

¹³ Cfr. ivi, p. 13: «Nella letteratura il linguaggio attinge alle sue massime potenzialità. Il vero scrittore non utilizza mai la lingua in maniera ripetitiva: al contrario, rivela tutto lo spessore che le parole possiedono. Egli

Nella parte conclusiva dell'*Introduzione* emerge poi un'acuta osservazione sullo studio della letteratura, in cui ritorna con decisione quel rapporto imprescindibile tra identità e socialità cui mi riferivo poc'anzi:

[...] la letteratura parla di tutto e parla di tutti: a maggior ragione, quando le sue note si diffondono tra le pareti di un'aula. E diventano così non solo la fonte di una riflessione individuale, ma di una discussione, condivisa e socializzata. Ecco il vero fulcro dell'umanesimo: il dialogo come fonte di piacere e di crescita¹⁴.

Insomma, la letteratura è stata ed è ancora oggi un cortocircuito di elementi tra loro in equilibrio dinamico: la proiezione della realtà circostante secondo prospettive imprevedibili, l'incontro-scontro di una pluralità di idee, la spinta attiva verso le passioni, l'immaginazione, i desideri, gli entusiasmi e le miserie...

La letteratura e le altre discipline: convergenza o contrapposizione?

Negli ultimi anni il tema dei rapporti intercorrenti tra la letteratura e le discipline extra-letterarie, per tradizione lontane da essa, è stato oggetto di una nuova e variegata serie di ricerche e indagini. In particolare, materie di studio come la matematica, la fisica, la chimica, la biologia, l'economia, la medicina, la psicologia e le neuroscienze, e via dicendo hanno dimostrato, in relazione all'ennesima discussione sull'approccio sistemico interdisciplinare e multidisciplinare, un sentimento di fascinazione sempre più marcato riguardo ai procedimenti espressivi caratteristici della dimensione letteraria.

A tal proposito, risulta a mio parere interessante soffermarsi sull'analisi condotta da Remo Ceserani in un volumetto dal titolo *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline* (2010)¹⁵: dopo aver preso atto in sede iniziale degli aspetti contraddittori e paradossali interni al settore degli studi interdisciplinari¹⁶, l'autore evidenzia come la netta spaccatura

libera la parola dalle briglie della frase fatta o del luogo comune tipici della comunicazione quotidiana sempre più imbarbarita, in cui abbiamo l'esigenza di dire molte cose in poco tempo».

¹⁴ Ivi, p. 20.

¹⁵ In questo libro Remo Ceserani esamina la delicata questione dei rapporti tra la letteratura e le altre discipline in un itinerario costituito da dieci capitoli, ciascuno dei quali approfondisce una precisa sfera di conoscenze (nell'ordine: filosofia; matematica; fisica e chimica; biologia; antropologia e paleontologia; storia e geografia; economia; medicina; psicologia, neuroscienze e cognitivismo; giurisprudenza). Per giunta, è interessante notare la scelta di dare centralità, già a partire dai titoli dei vari capitoli, ai soggetti sociali che dispensano quel determinato campo del sapere (nell'ordine: filosofi; matematici; fisici e chimici; biologi; antropologi e paleontologi; storici e geografi; psicologi, neuroscienziati e cognitivisti; giudici e avvocati).

¹⁶ Cfr. Ceserani (2010), p. 1: «La situazione mi sembra contraddittoria e quasi paradossale: da una parte si deve constatare che la letteratura tende a perdere la tradizionale posizione di prestigio goduta a lungo nelle nostre società (e nei nostri programmi scolastici); che la teoria letteraria sembra aver sostituito a concezioni rigide e assolute concezioni più sfumate e relativistiche; che la critica letteraria ha perso molte delle sue certezze mettendo in discussione i quadri di valore (e i canoni tradizionali); che lo stesso concetto di letteratura si va trasformando in altri meno rigidamente delimitati: l'immaginario, i mezzi di comunicazione, i vari strumenti espressivi, le molteplici forme della cultura. Per contro, si assiste a un notevole, a volte azzardoso, interesse per i testi e le modalità della letteratura da parte degli studiosi di parecchie altre discipline».

tra il retroterra culturale umanistico-letterario e la specializzazione tecnico-scientifica sia qualcosa di eccessivamente artificioso e come il significato profondo di una letteratura che si avvale della scienza e, viceversa, di una scienza che si avvale della letteratura, risieda proprio nel confronto e nel dialogo¹⁷. Inoltre, identifica quale manifestazione per eccellenza dell'interdisciplinarietà l'uso di espedienti tipici dell'universo narratologico e poetico – soprattutto la creazione metaforica e i procedimenti retorici – nell'organizzazione discorsiva della prosa scientifica, a riprova del fatto che la narrazione svolge una funzione essenziale nell'ambito dei bisogni primari radicati nella vita dell'uomo¹⁸.

Per questa ragione, la capacità di discernere e di interpretare le svariate e multiformi manifestazioni di letterarietà in scenari di studio così diversificati fra loro diviene il vettore principale su cui è necessario focalizzarsi – e, ovviamente, agire – per rivoluzionare in direzione del progresso, dell'avanzamento e del riorientamento le strutture canoniche, le strategie, le tecniche e le metodologie didattiche applicate nelle discipline al giorno d'oggi e provviste, pertanto, di uno statuto egemonico. Scrive Ceserani al riguardo:

Ciò che unisce, da un punto di vista metodologico, studiosi delle scienze umane e studiosi delle scienze biologiche e naturali è la pratica dell'interpretazione: gli scienziati organizzano esperimenti da cui ricavano dati che bisogna interpretare; i critici letterari interpretano testi; i giudici interpretano le leggi; i traduttori interpretano i segni linguistici trasferendoli da una lingua all'altra; i teologi interpretano la Bibbia o il Corano; i sociologi interpretano i comportamenti umani; gli antropologi interpretano i sistemi di parentela di una comunità tribale; gli psicanalisti interpretano i segni; i neurologi interpretano le emissioni tomografiche dei positroni (PET), e così via¹⁹.

L'interpretazione si pone dunque come il motore universale dell'interdisciplinarietà e, nello stesso tempo, contribuisce a ribadire attraverso uno spirito critico in costante evoluzione il valore educativo – e non solo estetico – della letteratura²⁰, che negli ultimi

¹⁷ Cfr. ivi, p. 9: «molte discipline e campi del sapere, anche quelli che dovrebbero essere più chiusi e delimitati nel loro mondo specialistico e nel loro linguaggio tecnico [...], e a maggior ragione quelli più legati alle attività umane, anch'essi spesso trincerati dentro le loro metodologie e terminologie [...], mostrano un bisogno molto forte di interloquire fra di loro e con il mondo della letteratura, cercano di esprimersi con il linguaggio della tradizione letteraria, di prendere a prestito metafore e forme di racconto».

¹⁸ Ceserani adotta, per l'appunto, l'espressione «bisogno di narrazione» (ivi, p. 21). La riflessione sulle convergenze avviene attraverso un triplice sistema di descrizione: la penetrazione di temi non letterari (es. matematico-scientifici, filosofici, giuridici, ecc.) in opere letterarie; la sorprendente qualità letteraria e retorica della prosa non letteraria; l'utilizzo degli strumenti letterari e delle strutture retoriche nelle discipline non letterarie, comprese le pratiche conoscitive di stampo strettamente scientifico.

¹⁹ Ivi, p. 74.

²⁰ Cfr. Calvino (1995), p. 186: «La scienza si trova di fronte a problemi non dissimili da quelli della letteratura; costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi, alterna metodo induttivo e deduttivo, e deve sempre stare attenta a non scambiare per leggi obiettive le proprie convenzioni linguistiche. Una cultura all'altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda». Anche Calvino, in questo breve frammento tratto dal suo saggio *Filosofia e letteratura* (1967), evidenzia il ruolo cruciale dell'interpretazione: essa diviene il 'filo rosso' che collega la letteratura con la scienza (qui, nello specifico, l'autore si riferisce alla filosofia) e che giustifica l'idea di letteratura come 'ponte' tra il sapere antropologico e gli altri ambiti conoscitivi (es. scientifico, sociologico, psicologico e via dicendo) in una prospettiva analitica paritaria. Adottando un simile

vent'anni è stato in larga misura e ingiustamente ridimensionato a favore di rami di specializzazione intellettuale ritenuti, secondo una visione erronea e piuttosto superficiale, 'più adatti' ad addentrarsi nel mercato del lavoro con rapidità²¹: la letteratura costituisce una finestra di dialogo che si spalanca direttamente sul mondo, così da consentirci di compiere infiniti viaggi mentali alla scoperta di tutti i nessi culturali e antropologici in esso contenuti, mettendoli a confronto nel pieno rispetto della loro connaturata complessità²².

Come si vede, abbiamo di fronte un argomento 'difficile', tuttavia, sono proprio le sue complicazioni intrinseche a renderlo adeguato a innumerevoli spunti di riflessione, e l'atteggiamento di propensione all'ibridazione interculturale del saggio di Ceserani ne rappresenta la prova schiacciante:

Inserire il discorso letterario nell'insieme dei discorsi che circolano nelle comunità umane consente paradossalmente di salvaguardarne alcune caratteristiche specifiche [...]. Togliere il carattere di sacralità e intangibilità ad alcuni testi, isolati e monumentalizzati, non può che giovare alla libera conoscenza e fruizione di essi²³.

Letteratura e scienza a confronto: l'opinione dei grandi autori letterari

Nei tempi odierni scienza e letteratura sono considerate, il più delle volte, come due universi paralleli, incapaci di comunicare e interagire. In altre parole, prevale una lettura basata completamente (o quasi) sul contrasto, sull'opposizione insanabile tra due linguaggi:

punto di vista, si rivela, in maniera ancora più evidente, l'impegno attivo della letteratura nell'allestimento di ambienti privilegiati di osservazione per la rielaborazione critica della conoscenza attraverso un continuo processo di costruzione e decostruzione dei modelli del mondo. L'esperienza letteraria garantisce così una fruttuosa contaminazione dei saperi, entro cui si possano mettere in discussione liberamente teorie e discorsi scientifici di qualsiasi natura o tipologia.

²¹ Nell'ultimo ventennio si è ampiamente diffusa l'idea di decadenza e di perdita di legittimità del sapere umanistico: paradossalmente, la progressiva agonia degli studi letterari – l'umanesimo è tramontato e le antiche categorie culturali ad esso connesse, che erano vigenti in passato, sono andate incontro alla medesima sorte – viene accentuata proprio dalla loro grande vitalità. Si veda in proposito Biasutti (2003).

²² Cfr. Locatelli (2017): «Oggi, nel momento in cui la scuola include ancora nei suoi percorsi formativi l'obbligatorietà dell'educazione letteraria, non pochi – perfino tra gli insegnanti – si chiedono quale sia il valore sociale e cognitivo dell'insegnamento letterario. [...] Forse il problema sta proprio nel fatto che non si riconosce alla conoscenza della letteratura il valore di una competenza. Eppure di una specifica competenza si tratta, perché, la letteratura richiede attenzione, comprensione, analisi, ossia capacità di lettura complesse. Saper leggere, in ultima analisi significa capire le persone [...], il mondo, sé stessi. [...] La letteratura [...] non solo costruisce mondi, ma presenta il mondo come un oggetto da scoprire, con le sue inesplorate varietà culturali ed antropologiche e con le sue sorprendenti definizioni di soggettività. [...] La letteratura mette diverse informazioni in prospettiva culturale, senza ridurne la complessità, senza ridurle a opposti irconciliabili. [...] La buona letteratura chiede tempo: ha i suoi tempi, quelli della lettura non superficiale. [...] Ecco perché oggi, ancora, bisogna insegnare letteratura. E per chi? Per tutti e tutte».

²³ Ivi, p. 168. Sottolineo, peraltro, che questo segmento testuale è contenuto nella sezione finale del volume, il cui titolo è di notevole rilevanza: «Conclusioni provvisorie» (ivi, p. 165). Una scelta del genere dimostra ulteriormente come l'interazione dialogica tra la letteratura e le altre discipline non possa – e non debba – in assoluto cristallizzarsi in una verità univoca, bensì in molteplici verità, ognuna delle quali avente un fondamento ragionevole.

quello scientifico, ben strutturato e caratterizzato da una certa rigidità; e quello letterario, più libero e rivolto ad esprimere le proprie emozioni, il proprio stato d'animo. Come scrive il linguista Tullio De Mauro, soprattutto a coloro che hanno raggiunto i livelli più alti degli studi «è stato stampato bene nella mente che da una parte stanno la letteratura, le arti, la parola e dall'altra parte stanno i numeri, la matematica e le altre scienze»²⁴. Ma è davvero così?

Ne *L'altrui mestiere* (1985) Primo Levi evidenzia come una simile separazione sia irragionevole, priva di naturalezza e addirittura dannosa:

*Sovente ho messo piede sui ponti che uniscono (o dovrebbero unire) la cultura scientifica con quella letteraria scavalcando un crepaccio che mi è sempre sembrato assurdo. C'è chi si torce le mani e lo definisce un abisso, ma non fa nulla per colmarlo; c'è anche chi si adopera per allargarlo, quasi che lo scienziato e il letterato appartenessero a due sottospecie umane diverse, reciprocamente alloglotte, destinate ad ignorarsi e non interfeconde. È una schisi innaturale, non necessaria, nociva frutto di lontani tabù e della controriforma, quando non risalga addirittura a una interpretazione meschina del divieto biblico di mangiare un certo frutto*²⁵.

In passato predominava, invece, una mentalità del tutto differente. Basterebbe pensare al fatto che la nascita della lingua e della letteratura italiana è strettamente legata anche ad un intento di divulgazione scientifica²⁶.

Una prima testimonianza fondamentale è ravvisabile nel *Convivio* (dal lat. *convivium* 'banchetto, simposio') di Dante Alighieri: si tratta di un'opera dottrinale, appartenente al genere letterario del prosimetro, la quale, nonostante sia rimasta incompiuta, ha mostrato con chiarezza la validità dell'uso del volgare per la diffusione del sapere²⁷. Difatti, il tema conduttore dell'intero trattato è la riflessione sulla filosofia intesa, in accordo con la Scolastica di san Tommaso d'Aquino e Alberto Magno, quale disciplina che concerne la fisica, la metafisica, l'etica e la teologia:

Si come dice lo Filosofo [Aristotele] nel principio de la Prima Filosofia [la Metafisica], tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da

²⁴ De Mauro (2019), p. 55.

²⁵ Levi (1985), p. VI.

²⁶ Ma già nell'antichità possiamo discernere opere in cui letteratura e scienza convivono in armonia. Uno straordinario esempio è sicuramente costituito dal *De rerum natura* nel I secolo a.C. Il poema è composto da sei libri suddivisi in tre diadi: la prima diade riguarda la fisica atomica; la seconda è dedicata alla psicologia, in connessione con i fenomeni della fisica; la terza, infine, verte sulla storia del cosmo e dell'umanità. Si veda l'edizione di Armando Fellin (2013).

²⁷ Il progetto iniziale dell'opera viene esposto nel trattato introduttivo, che svolge infatti una funzione proemiale: «La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritate ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado» (*Convivio*, I, I 14). Erano dunque previsti quindici trattati (oltre a quello introduttivo, per l'appunto, altri quattordici trattati di commento alle canzoni dottrinali), tuttavia, ne sono stati realizzati soltanto quattro (il trattato introduttivo e altri tre). Gli indizi contenuti nel testo ci permettono di risalire, almeno approssimativamente, al periodo di composizione dell'opera, che dovrebbe oscillare tra il 1304 e il 1307; nel 1308 Dante ne ha già abbandonato la stesura. Per l'edizione del *Convivio* si cita, qui e dopo, da Vasoli e De Robertis (1988).

*providenza di prima natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti*²⁸.

Quella del *Convivio* è dunque una prosa elevata, che si pone come «sintesi di temi culturali e di un decennale cammino nella meditazione allegorica, filosofica e morale»²⁹, e Dante sceglie di scriverla in volgare celebrandolo come il ‘sole nuovo’ destinato a sostituire in via definitiva il ‘sole usato’, cioè il latino³⁰:

*Poi che purgato è questo pane da le macule accidentali, rimane ad escusare lui da una sustanziale, cioè da l'essere volgare e non latino; che per similitudine dire si può di biado e non di frumento. E da ciò brevemente lo scusano tre ragioni, che mossero me ad eleggere innanzi questo che l'altro: l'una si muove da cautela di disconvenevole ordinazione; l'altra da prontezza di liberalitate; la terza da lo naturale amore a propria loquela. E queste cose per sue ragioni, a sodisfacimento di ciò che riprendere si potesse per la notata ragione, intendo per ordine ragionare in questa forma*³¹.

Nondimeno, in riferimento alla stagione intellettuale compresa tra la Scolastica e l'Umanesimo è interessante osservare ciò che scrive Aldo Vallone:

*È un'età straordinariamente viva, ricca di avventure culturali [...]. Si passa dalla 'philosophia perennis' agli 'studia humanitatis', [...], dalla 'autorità' della fede all'eccellenza delle lettere, dalla filosofia come metafisica alla filosofia come scienza della natura, dalla 'sapientia christiana' ai 'philosophantes' o 'sapientes mundi' che attirano l'odio degli agostiniani*³².

Come sottolinea lo studioso, ci troviamo dinanzi a una stagione fortemente esplorativa, specie se esaminiamo le due estremità che la circoscrivono: da una parte, un immobilismo ideologico che comincia a vacillare, perdendo progressivamente la sua credibilità; dall'altra, l'inaugurazione di una nuova temperie culturale animata da una salda volontà di distacco rispetto all'epoca precedente.

Parlando di necessità di divulgazione scientifica, un'altra figura di assoluta rilevanza è Galileo Galilei, il quale ha segnato una svolta epocale nella storia della scienza³³: egli può essere considerato l'ultimo grande intellettuale che ha saputo coniugare con eguale perizia il mondo delle ‘scienze molli’ o ‘scienze umane’ con il mondo delle ‘scienze dure’ o ‘scienze

²⁸ *Convivio*, I, I 1.

²⁹ Vallone (1981), p. 39. Nelle citazioni tratte da quest'opera si tralascia l'indicazione del tomo (I o II) e si fa riferimento solo al numero di pagina poiché i due tomi sono scansionati secondo una numerazione continua.

³⁰ Cfr. *Convivio*, I, XIII 12: «Questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soperchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce».

³¹ *Convivio*, I, V 1-3.

³² Vallone (1981), p. 32.

³³ La genialità di Galileo va sì ricercata nei risultati delle sue indagini (ha inaugurato la meccanica moderna e, adoperando per primo il cannocchiale, ha compiuto ricerche e scoperte significative nel campo dell'astronomia), ma soprattutto nella sua progettazione metodologica: promotore del metodo scientifico, insistette sull'esigenza di applicare nella fisica i modelli matematici. Sull'indole relativistica galileiana studiata attraverso un approccio epistemologico si veda Brissoni (2001).

esatte³⁴. Prosatore dotato di eccelse risorse argomentative ed espressive, che si rivelano in particolar modo anche nel suo importante epistolario³⁵, Galileo riprende, con un approccio del tutto personale e privo di inutili pedanterie linguistiche, la tradizione toscana cinquecentesca, ma al contempo, grazie al suo eccezionale talento nella dissertazione, viene menzionato ed elogiato per essere a tutti gli effetti il capofila indiscusso e l'iniziatore dell'innovativa prosa scientifica, sviluppatasi ed affermata nella fase letteraria che va dal Seicento al Settecento³⁶.

Proprio come Dante, Galileo effettua una scelta linguistica rivoluzionaria utilizzando il volgare nella maggioranza delle sue opere:

Scegliere l'italiano, però, voleva dire dar fiducia a priori al volgare, e anche staccarsi polemicamente dalla casta dottorale, che non abbandonava mai il latino³⁷.

E a tale scelta linguistica si accompagna un processo di costruzione e composizione terminologica, caratterizzato parimenti da un certo grado di innovazione:

Galileo, quando nomina e definisce un concetto o una cosa nuova, preferisce attenersi ai precedenti comuni ed evita sempre di introdurre terminologia inusitata o troppo colta. Migliorini ha osservato come Galileo, più che alla coniazione di vocaboli nuovi, si affidasse alla tecnificazione di termini già in uso, ed evitasse di utilizzare il greco e il latino, preferendo invece parole semplici e italiane, pur

³⁴ Cfr. Marazzini (2015), p. 238: «Galileo mostra inoltre di avere notevoli doti letterarie. [...] possedeva anche un'eccezionale capacità descrittiva, che gli permetteva di passare disinvoltamente dalle minuzie del mondo degli insetti alle regole generali della fisica e dell'astronomia». Oltre ad essere stato un brillante scienziato, Galileo si occupò di letteratura e di critica letteraria, specialmente negli anni giovanili, durante i quali prese parte al dibattito relativo alla poesia di Ariosto e Tasso (risalgono infatti al cosiddetto 'periodo pisano', compreso tra il 1589 e il 1592, le *Considerazioni al Tasso* e le *Postille all'Ariosto*), attribuendo la propria preferenza all'autore dell'*Orlando Furioso*. Da ricordare le *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, entrambe del 1588. Per la ricostruzione dello straordinario profilo biografico galileiano e della cornice storica e culturale in cui l'autore si trovò ad operare si vedano Ardissino (2005) e Battistini (2011).

³⁵ Si veda in proposito l'edizione commentata delle sue lettere a cura di Erminia Ardissino (2008). Proprio in virtù del loro notevole spessore etico e formale, le lettere di Galileo costituiscono una fonte preziosa per comprendere il rilievo e l'incidenza della scrittura epistolare nel nuovo panorama scientifico delineatosi a partire dal Seicento e, come sopra indicato, da lui inaugurato.

³⁶ Cfr. Marazzini (2015), pp. 236-237: «Favorito dalla sua origine toscana e temperato dal suo soggiorno lontano dalla patria (aveva insegnato a Padova), seppe raggiungere un tono elegante e 'medio', perfettamente accoppiato alla chiarezza terminologica e sintattica. Non rinunciò peraltro a mostrare in alcuni suoi scritti macchie di lingua toscana viva e parlata, così come non rinunciò alla *boutade* scherzosa, al riso caricaturale, e anche (all'occorrenza) alle frasi idiomatiche e al paradosso. La sua scrittura è spesso polemica nei confronti degli avversari, a cui non risparmia allusioni sarcastiche». Tali elementi sono ravvisabili soprattutto nel registro stilistico delle sue opere maggiori. Basterebbe pensare al *Saggiatore* (1623), trattato sulla natura delle comete in cui asserisce con tono aggressivo e provocatorio che la matematica è il nodo centrale per la comprensione e l'interpretazione dei fenomeni naturali, e al *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), trattato in cui accoglie con fermezza la teoria eliocentrica di Copernico. Si segnalano, rispettivamente, Sosio (1979) e Beltrán Marí (2014).

³⁷ Marazzini (2015), p. 236. Nel *Saggiatore*, ad esempio, l'autore riporta le tesi dell'avversario Lotario Sarsi (pseudonimo del matematico e architetto italiano Orazio Grassi) in latino e le confuta in italiano, creando così una straordinaria dialettica tra le due lingue, che diventano *media* espressivi di altrettante mentalità scientifiche divergenti (cfr. *ibidem*).

senza respingere gli eventuali tecnicismi greci e latini già esistenti e affermati, come sequialtero, trasonoro, apogeo, parallasse, linee stereometriche, linee tetragoniche³⁸.

Tuttavia, è proprio in questo frangente che ha preso avvio quella frattura tra le 'due culture', provocata dall'introduzione del metodo sperimentale ma di certo non auspicata dallo scrittore-scienziato, che ha condotto alla *vexata quaestio* della specializzazione dei saperi e dell'esacerbato frazionamento delle competenze³⁹.

Ulteriori spunti di riflessione in riferimento alle basi cognitive di scienza e letteratura sono offerti da *L'umorismo* e *Arte e scienza*⁴⁰, due saggi scritti da Luigi Pirandello e pubblicati entrambi nel 1908: allontanandosi senza riserve dall'estetica crociana fondata sull'identificazione dell'arte con l'intuizione lirica⁴¹, l'autore respinge energicamente la dicotomia tra arte e scienza in favore di una concezione che prevede «il riconoscimento di una scienza implicita nell'arte»⁴² e che, di conseguenza, individua una relazione di interdipendenza tra soggetto e oggetto; in tal modo, la contrapposizione tra i due termini viene superata proprio all'interno del processo artistico. Lo smantellamento di una simile divaricazione, d'altronde, comporta anche il venir meno di una linea di demarcazione netta tra le formulazioni scientifiche e le osservazioni empiriche, il cui significato appare quindi antitetico e conflittuale soltanto da una prospettiva linguistica e quasi 'utilitaristica', ma non da quella conoscitiva.

Tuttavia, l'intenzione di Pirandello non è affatto quella di elaborare congetture sull'arte e sulla scienza per darne una definizione precisa: egli vuole piuttosto esplorare il rapporto che intercorre tra questi due poli, interrogandosi sulla sua natura processuale e dinamica. In questo senso, l'arte in sé non può essere concepita come rappresentazione fissa e finita, né può essere reputata l'unico modello a cui rifarsi, pena il degrado dell'esperienza estetica

³⁸ Ivi, p. 237. Qui Marazzini ha ripreso e rielaborato l'analisi condotta sul rigore logico-dimostrativo e sulla chiarezza linguistico-terminologica di Galileo in Migliorini (1978). Si pensi, ad esempio, al sostantivo *cannocchiale*: esso deriva dall'unione di *cannone* e *occhiale* (cfr. *ibidem*).

³⁹ Si veda al riguardo la presentazione dell'ottica transdisciplinare come 'attraversamento' – e non semplice 'accostamento' – dei saperi e come 'connubio' di competenze e usi in Cambria e Sini (2022).

⁴⁰ Anticipo che in questa sede l'attenzione è concretamente rivolta al secondo saggio, *Arte e scienza*.

⁴¹ Cfr. Pirandello (1960), pp. 168-169: «Escludendo il sentimento e la volontà, cioè gli elementi soggettivi dello spirito, e fondando l'arte solamente su la conoscenza intuitiva, dicendo cioè che l'arte è conoscenza, il Croce non riesce a vedere il lato veramente caratteristico di essa, per cui essa si distingue dal meccanismo. [...] La conoscenza teoretica del Croce non ci può dare dunque che un'astrazione, la obiettivazione delle cose, come può farla una qualunque scienza naturale. [...] Il fatto estetico, com'egli lo intende, ha inevitabilmente tutti i caratteri del fatto fisico isolato per astrazione, cioè i caratteri di necessità, di fissità, assenza di fini e valore soltanto quantitativo». Sulla polemica pirandelliana contro Benedetto Croce e la sua idea di arte basata sulla perfetta unione e coincidenza tra conoscenza intuitiva, nella veste di attività teoretica, ed espressione cfr. Vicentini (1970), p. 135: «lo sforzo speculativo di Pirandello era diretto a riconoscere nell'organicità dell'arte la presenza della criticità della vita, mentre la teoria di Croce, al contrario, esigeva il superamento di ogni criticità particolare nella serenità dell'arte».

⁴² Ivi, p. 110.

che perde il suo statuto di libertà e diviene preda di una visione meccanicistica e stereotipica all'insegna di bigotti giudizi di valore e falsi moralismi⁴³.

L'autore sembra giungere a due importanti conclusioni: da una parte, non è possibile ridurre l'arte alla scienza e dunque giudicarla in maniera esauriente usando il linguaggio scientifico, o almeno, non da solo; dall'altra, l'artista può però beneficiare della scienza – che ottiene così un legittimo spazio di sperimentazione nell'arte – durante il suo processo creativo:

Come l'azione sintetica del genio spontanea si trova nella scienza, opera del pensiero riflesso, così nell'opera d'arte, libera creazione, si trova inclusa una scienza che ignora sé stessa. La logica che qui è istintiva, là è riflessa; la fantasia che qua è cosciente è là incosciente⁴⁴.

Alla luce di quanto spiegato, il superamento di questa dialettica contrastiva tra le 'due culture' a vantaggio di una visione integrata delle stesse garantirebbe lo sviluppo di un pensiero globale nella logica del *lifelong learning* o apprendimento permanente. A conferma di ciò, basterebbe pensare al fatto che la tendenza a «congiuntivizzare»⁴⁵ l'esperienza, ossia ad osservare la realtà col preciso scopo di metterla in discussione ammettendo l'esistenza di possibili alternative e creando così un collegamento tra ciò che è e ciò che potrebbe essere, rappresenta, come è ormai chiaro, un elemento cardine sia nell'ambito scientifico che in quello umanistico.

Giulia D'Astolto
giuliadastolto@gmail.com

⁴³ Cfr. Pirandello (1960), p. 175: «Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia non la *espressione*, la *forma* astratta, meccanica, oggettiva della intuizione, ma la soggettivazione di essa; perché il fatto estetico avvenga, bisogna, in altri termini, che l'intuizione non sia l'impressione formata astrattamente, meccanicamente, oggettivamente, ma la forma concreta, libera e soggettiva d'una impressione. [...] Questione di più o meno, quantitativa? No! Perché quella è una forma astratta, oggettiva, meccanica, e questa una forma concreta, libera, soggettiva. La differenza è qui, ed è qualitativa, non quantitativa, giacché non dobbiamo misurar la quantità della qualità oggettiva, ma la qualità della quantità espressiva; non la qualità astratta di quell'alba, ma la qualità concreta nella forma del Manzoni [si riferisce all'alba descritta da Alessandro Manzoni nel capitolo XVII dei *Promessi Sposi*]: la qualità, insomma, non del contenuto oggettivo, che non importa nulla, ma della forma soggettiva, che è tutto. L'arte, insomma, è creazione della forma, non intuizione del contenuto [...]. L'impressione, divenuta espressione (interna), bisogna che ridiventi impressione, materia elaborata».

⁴⁴ Ivi, p. 179.

⁴⁵ Cfr. Bruner (2002).

Riferimenti bibliografici

Ardissino (2005)

Erminia Ardissino, *Il Seicento*, Bologna, il Mulino, 2005.

Ardissino (2008)

Galileo Galilei, *Lettere*, a cura di Erminia Ardissino, Roma, Carocci, 2008.

Bandura (1977)

Albert Bandura, *Social Learning Theory*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1977.

Battistini (2011)

Andrea Battistini, *Galileo*, Bologna, il Mulino, 2011.

Beltrán Marí (2014)

Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cura di Antonio Beltrán Marí, Milano, BUR, 2014.

Biasutti (2003)

Franco Biasutti, *Tramonto o metamorfosi dell'Umanesimo nell'età di Internet?*, Milano, FrancoAngeli, 2003.

Borzì (2011)

Salvatore Borzì, *Sull'importanza della letteratura. C'è ancora speranza di salvezza per l'uomo?*, Acireale, Bonanno, 2011.

Brissoni (2001)

Armando Brissoni, *Saggio su Galileo Galilei. Discorsi di dottrina*, Roma, Gangemi Editore, 2001.

Bruner (2002)

Jerome Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

Calvino (1995)

Italo Calvino, *Filosofia e letteratura*, in Id., *Saggi I*, Milano, Mondadori, 1995 (I ed. 1967).

Cambria e Sini (2022)

Florinda Cambria e Carlo Sini (a cura di), *Il sapere dei saperi. Per una formazione transdisciplinare*, Milano, Jaca Book, 2022.

Carnero (2020)

Roberto Carnero, *Il bel viaggio. Insegnare letteratura alla generazione Z*, Milano, Bompiani, 2020.

Ceserani (2010)

Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010.

De Mauro (2019)

Tullio De Mauro, *Guida all'uso delle parole. Parlare e scrivere semplice e preciso per farsi capire*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

Fellin (2013)

Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di Armando Fellin, Torino, UTET, 2013.

Lavagetto (2005)

Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.

Levi (1985)

Primo Levi, *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985.

Locatelli (2017)

Carla Locatelli, *Letteratura oggi. Perché? Per chi? La letteratura come strumento che aiuta a capire le complessità e riflettere sul valore delle differenze*, UniTrentoMag, 15/03/2017, <<https://webmagazine.unitn.it/formazione/17975/letteratura-oggi-perch-per-chi>> (Ultima consultazione: 21/12/2022).

Marazzini (2015)

Claudio Marazzini, *La lingua italiana. Storia, testi e strumenti. Seconda edizione*, Bologna, il Mulino, 2015.

Migliorini (1978)

Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, V ed., Firenze, Sansoni (I ed. 1960).

Pirandello (1960)

Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, in Id., *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, pp. 161-179.

Sosio (1979)

Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, a cura di Libero Sosio, Milano, Feltrinelli, 1979.

Todorov (2008)

Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008.

Vallone (1981)

Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV secolo al XX secolo*, Padova, Vallardi-La Nuova Libreria, 1981.

Vasoli e De Robertis (1988)

Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, in D.A., *Opere minori*, vol. I parte II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.

Vicentini (1970)

Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

The present essay aims to offer some ideas for reflection on the importance of Italian literature through an interdisciplinary systemic approach that shows particular attention to the investigation of its relationship with scientific disciplines. In particular, by refuting the modern vision of the specialization of knowledge, it wants to demonstrate that science and literature should not necessarily be considered as two parallel universes because many points of encounter can be observed between these two poles: it would be enough to think of some analysis strategies employed by both. From these considerations the paper gets to a meaningful conclusion: science can also be reputed a narrative path.

Parole-chiave: *confronto; dialogo; interdisciplinarietà; interpretazione; ibridazione interculturale*

BEATRICE MASTRANGELI, **La dimensione multidisciplinare della crisi ambientale. Gli scritti calviniani come statuto epistemologico**

Introduzione

La centralità del dibattito sui temi della sostenibilità ambientale e sui limiti dello sviluppo economico e scientifico ha imposto, negli ultimi anni, una rinnovata riflessione sui rapporti tra uomo e mondo. Accanto agli strumenti offerti dalla scienza e dalla tecnologia, la letteratura si offre come mezzo alternativo per elicitare una nuova consapevolezza e per promuovere nuovi modelli di comportamento. Già a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso le *Environmental humanities*, le scienze umane ambientali, si propongono di mettere in contatto cultura scientifica e umanistica, ribadendo lo stretto legame tra cultura e natura, tra dato letterario e scientifico. Spostare il dibattito ambientale sul terreno letterario si rivela, pertanto, una strategia necessaria per restituire dimensione e spessore culturale alla crisi ecologica. Un discorso sulla sostenibilità, infatti, non può escludere un'analisi sui comportamenti, sugli schemi cognitivi e sulle strategie di potere che sono diretta espressione della nostra cultura dell'ambiente e della nostra coscienza della crisi. L'opera letteraria, pertanto, può ricoprire un ruolo determinante nello sviluppo di un'etica e di un'educazione ambientale a fondamento di nuove e condivise strategie di sopravvivenza. Nel panorama letterario italiano novecentesco, significativi, in tal senso, si rivelano gli scritti dell'autore Italo Calvino, la cui articolata riflessione sull'ambiente ne attraversa e influenza l'intera parabola intellettuale e artistica. La funzione etica della letteratura, nello scrittore, è assicurata da quel costante dialogo tra soggettività e mondo che, tuttavia, non si estingue nella rappresentazione letteraria stessa, ma che trasforma la pagina bianca in spazio relazionale aperto. Tale volontà inclusiva si traduce concretamente, in Calvino, in una ricerca stilistica e formale attraverso le quali le diverse forme del linguaggio, elemento principe della rappresentazione e del possesso umano sul mondo, viene plasmato e riadattato alle esigenze della creatività fantastica. Ne emergono opere, prima fra tutte le *Cosmicomiche* (1965), in cui linguaggio scientifico, lirico e mitologico vengono rilette sotto la

luce deformante dell'ironia e della parodia. La produzione calviniana, pertanto, si offre criticamente come unico discorso sulle modalità umane di conoscenza del mondo, al fine di contestare la pretesa oggettività e centralità dell'uomo nel cosmo. Essa, inoltre, ci offre un approccio metodologico che, attraverso la levità del gioco narrativo, permette di esercitare lo sguardo sulle interdipendenze tra uomo e mondo e, quindi, ci introduce alla multidisciplinarietà. La dimensione ecologica, nello scrittore, si istituisce, dunque, proprio sull'incontro tra ragione poetico-figurativa e ragione etico-politica, che garantiscono l'uso strumentale della letteratura ai fini di quella che egli stesso definisce «educazione al pessimismo». Calvino, grazie alle immagini offerte dalle scoperte scientifiche e dalle nuove tecnologie, rappresenta un cosmo indifferente all'uomo, sempre più dubbioso sulla sua centralità dell'universo, e ai suoi scopi. Per cui, l'universo calviniano è attraversato da soggetti, umani e non-umani, in cerca di una transitoria integrazione con un mondo di cui hanno smarrito la chiave interpretativa. La consapevolezza della crisi, tuttavia, diventa il manifesto per una nuova ricognizione sui limiti umani e sulle potenzialità dello strumento culturale per istituire un rinnovato rapporto con la realtà. In questa ottica l'espressione letteraria consente di riannettere parti in conflitto, frammenti, immagini mute, così da tendere verso una rappresentazione del mondo secondo i principi d'interconnessione e dipendenza. A tale statuto risponde la passione di Calvino per la combinatoria e per la cibernetica che, rigettati i principi del riduzionismo scientifico, le abilita a un uso letterario e consente loro di rappresentare la realtà secondo criteri di coerenza interna. E, tuttavia, tale passione non esaurisce il gioco creativo e immaginativo, ma al contrario ne enfatizza le potenzialità etiche, culturali e politiche. Calvino, rappresentando la natura sistemica della realtà, ci consente di ripensare l'ambiente non secondo il classico dualismo Natura/Cultura - o in altri termini Natura/Storia - ma come complesso relazionale e luogo di processi fisici, biologici e storici. Solo così, per l'intellettuale, la letteratura può tornare a dialogare con l'attualità e, a partire da questa, orientare secondo nuovi principi ogni sviluppo futuro.

Linguaggio mitico, poetico e tecnico-scientifico: una difficile sintesi

Nell'articolo *Il cielo sono io*, apparso nel luglio 1985 su «la Repubblica», Calvino offre un'attenta disamina del libro *Fato antico e fato moderno* dello scienziato e docente di Storia della scienza Giorgio de Santillana. La lettura consente una prima riflessione sulla concezione mitica del fato nelle popolazioni arcaiche e sul rapporto tra questo e volontà umana:

Il Fato era dunque ben diverso da quella potenza imperscrutabile, oscuramente connessa con le nostre colpe, che è diventato dai tempi della tragedia greca fino ai nostri: al contrario, l'idea di Fato implicava la conoscenza precisa della realtà fisica, e la coscienza del suo impero su di noi, necessario e ineluttabile. I veri rappresentanti d'uno spirito scientifico erano dunque loro, gli arcaici; non noi che crediamo di poterci servire delle forze naturali a nostro piacimento, e dunque partecipiamo d'una mentalità più vicina alla magia.

Il coincidere col ritmo dell'universo era il segreto dell'armonia, «musica» pitagorica che ancora in Platone regola l'astronomia come la poesia e l'etica. Ma è anche il senso della necessità, quello che risorgerà in mutata forma con Keplero, Galileo, Bruno, «in cui l'intelletto si apre a fini che non sono più limitatamente umani, e si sente di abbracciare e completare il tutto in uno splendido amor Fati»¹.

Il mito, dunque, rappresenta quell'insieme di conoscenze che definiscono il limite tra necessità ed esercizio della libertà, orientando pratiche di vita e riti al fine di preservare l'armonia cosmica. Eppure, la tecnica, fin dalla creazione dei primi utensili attraverso la scheggiatura, rivela come l'uomo abbia sempre lasciato la propria impronta sulla materia nel tentativo di controllarla e plasmarla ai propri scopi. L'atto umano lascia un segno, una scalfittura, che testimonia quell'atto di volontà che si imprime sulla realtà, poiché «l'uomo così come concepito dall'Occidente, e anche prima dal mito, è sempre stato un essere tecnico»². Il segno linguistico e lo sviluppo tecnico sono già racchiusi *in nuce* nel primo gesto che si impone sul mondo fisico e lo modifica. Un'intuizione da cui Calvino trae il discorso di Neander in uno dei racconti concepiti per *Dialoghi storici*, raccolta di cui furono realizzati solo i primi tre capitoli e che avrebbe dovuto dare voce, attraverso interviste immaginarie, a personaggi rilevanti nella storia umana. Significativo è il primo dialogo, che si svolge tra un fittizio intervistatore e Neander, illustre rappresentante dell'*Homo neanderthalensis*,

¹ Calvino (2002), vol. II, p. 2089.

² Severino (2012), p. 17.

ominide vissuto nel Paleolitico e poi estinto. Attraverso il surreale colloquio tra i due, l'autore traccia ironicamente la linea di demarcazione tra il mondo dominato dal vittorioso *Sapiens*, che si concretizza nella figura dell'intervistatore, e quello abitato dal meno evoluto e scomparso *Neanderthalensis*. Tuttavia, l'apologo disarticolato di Neander, si trasforma nella rivendicazione di un «esserci» nel mondo totale e immediato, che contiene implicitamente, dunque, tutti i possibili e futuri sviluppi. Ciò che emerge dalle parole di Neander è una realtà percepita simultaneamente, non differita e offuscata dal proliferare dei segni culturali. Quello dell'ominide è un mondo regolato dalla corrispondenza immediata tra l'io che esperisce e gli elementi che costituiscono il suo orizzonte esperienziale, per cui lo sviluppo della tecnica, rappresentata dalla scheggiatura dei ciottoli, è la risultante del «pollice che lo metto di qui e le altre dita le metto di là e in mezzo ci sta una pietra, nella mano, stretta forte che non scappa, da quando ho visto che tenevo la pietra nella mano e ci davo colpi» (*L'uomo di Neanderthal*)³. In una sorta di contro-teoria darwiniana l'autore, dunque, rigetta quel principio di linearità progressiva propria delle teorie evoluzioniste, evidenziando il rapporto di stretta interdipendenza tra specie all'interno della storia universale. Un principio che porterà l'autore ad approdare a quell'antropocentrismo via via più incerto in *Palomar* e a quel solo «ammicco umano» nelle vicende galattiche delle *Cosmicomiche*. E, tuttavia, la tecnica e il linguaggio restano lo strumento più potente di cui il *Sapiens* ha saputo dotarsi per asservire il mondo ai propri bisogni.

*Come hanno stabilito gli studiosi di preistoria, è stata proprio la tecnica a trasformare un mammifero insignificante com'era all'inizio l'homo sapiens e a renderlo provvisto di capacità di unire in maniera complementare l'utensile per la mano e il linguaggio per la bocca. Lo hanno reso in tal modo la forma di vita dominante sulla terra. Da allora lo sviluppo della mente e quello del linguaggio scorrono paralleli allo sviluppo delle abilità legate alla tecnica. Dalla scheggiatura delle pietre alla selce sfregata per ottenere scintille, dalla lavorazione dell'osso a quella dei metalli, dall'arco alla ruota, dall'aratro agli occhiali, le diverse civiltà si sono arricchite di vere e proprie protesi che, potenziandolo, collegano il corpo, le sue facoltà e i suoi sensi alla realtà esterna. Anche le conoscenze teoriche e (vorrei sottolinearlo) i sistemi di simboli sono in senso lato strumenti di controllo e dominio sulla natura. Sin dall'inizio l'uomo non si è tuttavia adattato semplicemente all'ambiente, ma lo ha trasformato assieme ai suoi elementi.*⁴

³ Calvino (2004), vol. III, p. 184.

⁴ Bodei (2012), p. 5.

È significativo che nelle *Cosmicomiche*, in cui sono le teorie e le immagini scientifiche a imbastire una sorta di mito cosmogonico moderno, già all'origine del mondo troviamo la nascita del segno come primo nucleo di una soggettività che si impone all'oggettività del cosmo:

Avevo l'intenzione di fare un segno, questo sì, ossia avevo l'intenzione di considerare un segno una qualsiasi cosa che mi venisse fatto di fare, quindi avendo io, in quel punto dello spazio e non in un altro, fatto qualcosa intendendo di fare un segno, risultò che ci avevo fatto un segno davvero. Insomma, per essere il primo segno che si faceva nell'universo, o almeno nel circuito della Via Lattea, devo dire che venne molto bene. Visibile? Sì, bravo, e chi ce li aveva gli occhi per vedere, a quei tempi là? Niente era mai stato visto da niente, nemmeno si poneva la questione. Che fosse riconoscibile senza rischio di sbagliare, questo sì: per via che tutti gli altri punti dello spazio erano uguali e indistinguibili, e invece questo aveva il segno.⁵

Ma il protagonista della storia, Qfwfq, scopre ben presto che i segni sulla superficie del cosmo iniziano a moltiplicarsi e a stratificarsi, rendendone la decifrazione sempre più caotica e incerta. Il mondo si offre all'agire umano, consentendone lo sviluppo tecnico, ma al tempo stesso si rende indisponibile alla comprensione, ovvero all'equivalenza diretta tra segno e referente. A partire da questa frattura tra soggettività e mondo si verifica quel deterioramento del mito e quel distacco definitivo tra uomo mitico e uomo moderno.

Il mito, primo linguaggio scientifico necessario alla comprensione dell'*ordo naturalis* e assoggettato alla legislazione divina, viene soppiantato dal linguaggio filosofico-scientifico di cui si servono le forme di dominio e conoscenza moderni. Se il possesso violento e sanguinoso della materialità che si consuma nel mito è seguito dai sacrifici alle divinità affinché l'ordine del cosmo venga restaurata, nella scienza moderna l'esercizio della volontà da parte dell'uomo appare potenzialmente illimitata.

Così, quella polarità tra realtà mitica e realtà storica si rivela il corrispettivo di una crisi "ambientale", ovvero quel conflitto tra sviluppo scientifico e socio-economico e natura che caratterizza l'epoca moderna. La sensibilità di Calvino registra l'ormai inaccessibilità al senso mitico, la quale si traduce nella perdita di quel sapere basato sulla concretezza del

⁵ Calvino (2004), vol. II, pp. 108-109.

mondo fisico percepito nella sua immediatezza e nella sua autonomia rispetto all'uomo. Per cui afferma:

Questo mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come il mondo, si presenta ai miei occhi – almeno in gran parte – già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sé una pesante crosta di discorsi. [...] L'uomo che non leggeva sapeva vedere e udire tante cose che noi non percepiamo più: le tracce delle belve che cacciava, i segni dell'avvicinamento della pioggia e del vento; riconosceva le ore del giorno dall'ombra d'un albero e quelle della notte dall'altezza delle stelle sull'orizzonte. E quanto a udito, odorato, gusto, tatto, la sua superiorità su di noi non può essere messa in dubbio.⁶

Colonizzando e dominando il mondo attraverso i vari linguaggi, l'uomo moderno finisce con il perdere quella ricchezza esperienziale che rende il mondo depositario di un senso proprio. Quest'incomprensione è evidente in *Serpenti e teschi*, contenuto in *Palomar* (1983), in cui il linguaggio mitologico sopravvive solamente come serbatoio di immagini mute su cui arrovela la passione interpretativa:

È affascinato dalla ricchezza dei riferimenti mitologici dell'amico: il gioco dell'interpretare, la lettura allegorica gli sono sempre sembrati un sovrano esercizio della mente. Ma si sente attratto anche dall'atteggiamento opposto del maestro di scuola: quella che gli era parsa dapprincipio solo una sbrigativa mancanza d'interesse, gli si va rivelando come un'impostazione scientifica e pedagogica, una scelta di metodo di questo giovane grave e coscienzioso, una regola a cui non vuole derogare. Una pietra, una figura, un segno, una parola che ci arrivano isolati dal loro contesto sono solo quella pietra, quella figura, quel segno o parola: possiamo tentare di definirli, di descriverli in quanto tali, e basta; se oltre la faccia che presentano a noi essi anche hanno una faccia nascosta, a noi non è dato di saperlo.⁷

Si perde, così, anche quel valore di cui è depositario l'elemento naturale nel tempo mitico, la cui immagine garantiva al contempo una forma di conoscenza dell'ambiente fisico e una funzione lirica e sacrale. L'immagine della natura si trasforma, di pari passo con la degradazione del sentire mitico e con lo sviluppo scientifico, in oggetto di contemplazione estetica. In proposito afferma Starobinski:

È merito di Joachim Ritter aver mostrato, nel suo notevole studio sulla nascita del paesaggio in quanto oggetto di godimento estetico, come il dominio "oggettivo" e astratto esercitato dalla scienza moderna (copernicana) sulla natura abbia lasciato in stato di abbandono tutto il campo delle qualità sensibili (di cui in precedenza la scienza tolemaica e galenica aveva tenuto conto); come questo territorio ricusato o abbandonato dalla nuova scienza sia stato recuperato dall'estetica; come infine l'attività

⁶ Id. (2001), vol. II, pp. 1869-1870.

⁷ Id. (2004), vol. II, pp. 955-954.

*artistica si sia fatta carico della funzione contemplativa (théoria tou cósmou) che la fisica moderna, in cerca di rapporti calcolabili, limitati, esatti, non aveva più accettato.*⁸

E mute sono anche le immagini cosmiche offerte dalla scienza e dalle nuove tecnologie, per cui il mondo si rivela al protagonista delle *Cosmicomiche* «sempre più refrattario all'immagine e alla parola». Calvino sembra, pertanto, suggerire una corrispondenza tra crisi ambientale e degradazione del linguaggio, che non si limita all'espressione letteraria ma che svela la superficie del mondo come superficie abrasa e scabra, svuotata di bellezza e significato. L'intellettuale ligure pone, così, all'attenzione quel principio linguistico inderogabile per cui il contesto è un elemento necessario per una corretta interpretazione del contenuto di ogni messaggio comunicativo. Pertanto, si palesa quel parallelismo tra perdita dell'*ambiens* e incomunicabilità, che è al centro della riflessione sia letteraria che etica calviniana. Questa perdita viene rappresentata liricamente dall'autore attraverso la realtà urbana e industriale, opaca e disarmonica, che diventa vero emblema di una condizione di estraneità e isolamento che colpisce animali sia umani che non. Gli *outcast* calviniani sperimentano uno stesso sentimento di solitudine e perdita di senso, che ne accomuna l'esperienza dolorosa del mondo. L'autore ritrae un mondo naturale depositario esso stesso di cultura e di un valore intrinseco, di una propria capacità di comunicare e interpretare la realtà circostante, tuttavia minacciato dalla sottrazione dei propri spazi vitali.

Il coniglio velenoso che tenta il suicidio (*Marcovaldo: Il coniglio velenoso*) o il gorilla Copito de Nieve che stringe uno pneumatico nella sua gabbia (*Palomar: Il gorilla albino*) sono esseri oggettivati, che, nonostante ciò, rivelano una propria capacità di percepire i segni e rappresentare la realtà, sebbene appaiano incapaci di comunicarla. Ma l'impossibilità di comunicare, l'alienazione, si estende progressivamente anche al mondo umano, come evidente nelle raccolte *Gli idilli difficili* (1958) e *Gli amori difficili* (1970).

Il mondo si rivela, in Calvino, spazio semiotico in cui i singoli mondi percettivi si incontrano, coesistono e si arricchiscono attraverso l'inclusione di altri; la perdita di tale dimensione di significati corrisponde all'impossibilità di orientarsi nella realtà e assicurare

⁸ Starobinski (2003), p. 80.

la propria sopravvivenza. Una prospettiva che avvicina l'opera calviniana alle sempre più numerose teorie scientifiche che riconoscono anche al mondo non umano delle qualità e "capacità" prima considerate esclusive della nostra specie.

The German-Estonian zoologist Jakob von Uexküll has defined Umwelt, or semiotic environment, the web of marks and significant carriers of information in which every species is immersed and whose interpretation is key to life itself. An Umwelt is a space that materially oozes with the signs and meanings indispensable for living beings not only to survive, but to be alive at all. These semiotic environments are species-specific, but not closed: they intersect, forming a common semiosphere, which allows for interspecies communication and experience.

[Lo zoologo estone-tedesco Jakob von Uexküll ha definito Umwelt, o ambiente semiotico, la rete di segni e importanti vettori d'informazione nella quale ogni specie è immersa e la cui interpretazione è necessaria per la vita stessa. Un Umwelt è uno spazio che materialmente stilla segni e significati indispensabili agli esseri viventi non solo per sopravvivere, ma per vivere propriamente. Questi ambienti semiotici sono specie-specifici, ma non isolati; essi si intersecano, formando una comune semiosfera, che consente la comunicazione l'esperienza tra specie diverse].⁹

Lo sviluppo della biosemiotica, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, rivolge lo sguardo in questa direzione, arrivando ad affermare la convergenza tra natura e cultura e riconoscendo una sorta di "linguaggio biologico" in cui segni, significati e codici sono determinati dalla natura.

La perdita dell'ambiente si traduce, inoltre, in una "fame figurativa", ovvero in una povertà d'immagini liriche che impediscono non solamente l'espressione poetica, ma che prefigurano anche una progressiva degradazione morale. In Calvino, infatti, la ragione etica trova il proprio centro d'irradiazione nell'immagine, concepita come serbatoio di significati potenziali e passibile, dunque, di una continua rilettura.

Significativo come nel *Barone rampante* (1957) il tappeto boscoso di Ombrosa si trasformi per il protagonista Cosimo di Rondò in luogo per eccellenza di disciplina e sviluppo morale; il giusto rapporto tra prossimità e distanza, rappresentato dalla vita sugli alberi, consente così al barone vagheggiare una società universale nel suo *Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli Uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli Pesci e Insetti, e delle Piante sia d'Alto Fusto sia Ortaggi ed*

⁹ Iovino, (2021), pp. 43-44 (traduzione mia).

Erbe. Ma, l'immagine della natura come depositaria di un valore tanto estetico che culturale e morale risulta sempre più corrotta nelle opere successive. Quello stesso nucleo d'immagini autobiografiche rappresentato dalla natura ligure è, già in chiusura del *Barone* e poi nella *Speculazione edilizia*, corrotto irrimediabilmente dalla cementificazione e dal disboscamento. Non resta come ultima strategia quella di abitare l'immagine, di farne oggetto di evasione, luogo ultimo di salvezza dall'impoeticità del mondo, come per i protagonisti della *Nuvola di smog* (1958) e della *Formica argentina* (1952).

La negatività del mondo si riflette ormai anche in un'incapacità di tradurre la realtà moderna in una espressione estetica che sia in grado di riscattarne la bellezza. Questo dramma è vissuto tormentosamente dal poeta Usnelli nell'*Avventura di un poeta* (1958):

Usnelli stava sempre zitto, ma questa angoscia del mondo umano era il contrario di quella che gli comunicava poco prima la bellezza della natura: come là ogni parola veniva meno, così qua era una ressa di parole che gli si affollavano alla mente: parole da descrivere ogni verruca, ogni pelo della magra faccia malrasa del pescatore vecchio, ogni scaglia argentata del muggine. [...] e a Usnelli venivano alla mente parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo.¹⁰

Se si deve ad alcuni movimenti avanguardisti un atteggiamento di accettazione e riscatto estetico-morale del mondo meccanico, resta per Calvino, tuttavia, il problema della progressiva perdita della dialettica tra l'io e la realtà contemporanea. L'io diventa terreno di nessuno, non rivendicato e spossessato: la soggettività, ormai incapace di far attrito con le cose e inerme davanti alla storia e alla natura, finisce col diventare atonica ed essere travolta dal «mare delle cose». Tale nucleo tematico emerge chiaramente nella *Nuvola*, in cui l'inetto protagonista si abbandona al grigiore dello smog e della sua esistenza, fino a definirlo la «nuvola che abitavo e che m'abitava». E, nello stesso racconto, l'immagine dello smog si dilata fino ad assumere le sembianze del fungo atomico e a rappresentare allegoricamente un generale scenario di distruzione e impoverimento. Importante ricordare come la corsa al nucleare, la sfida alla conquista dello spazio e la cortina della Guerra fredda forniscono un importante chiave di lettura di quella tensione a tratti angosciosa verso il

¹⁰ Calvino (2004), vol. II, pp. 1170-1173.

futuro che si registra in molte pagine calviniane e che assume la forma di distopia in diverse sezioni delle *Città invisibili* (1972). E, tuttavia, l'opera di Calvino non smette di essere innervata da quella ragione etico-politica che ne condiziona la ricerca ultima di una possibile sintesi tra saperi volta alla realizzazione concreta di un «umanesimo integrale».

Le notizie di nuovi lanci spaziali sono episodi d'una lotta di supremazia terrestre e come tali interessano solo la storia dei modi sbagliati con cui ancora i governi e gli stati maggiori pretendono di decidere le sorti del mondo passando sopra la testa dei popoli. Quel che m'interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè conoscenza: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a ripensare la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose.¹¹

L'ecologismo di Calvino trova fondamento proprio in questa necessità di ripensamento, che sia in grado di riannettere discipline e prospettive diverse, in vista di una integrazione possibile tra saperi che abbia come finalità ultima la costruzione di un mondo "vivibile".

Secondo quest'ottica, dunque, ciò che è auspicabile è creare i presupposti per un superamento di quel rapporto dialettico tra linguaggio lirico (e mitico) e linguaggio scientifico, poiché entrambi concorrono a fornire due approcci in grado di rappresentare aspetti speculari della realtà. Come afferma Roger Caillois: «la combinatoria degli *effetti complessi* della natura trova un garante adeguato nella combinatoria della sensibilità e dei giochi del linguaggio».¹² E proprio in virtù della funzione etico-politica rivolta al futuro che svolge la letteratura è necessario ricercare nell'opera letteraria quel rapporto dialettico tra storia e attualità, società e politica, ricerca tecnico-scientifica e ambiente, natura e cultura.

¹¹ Calvino (2001), vol. I, p. 227.

¹² Caillois (1977), cit. in Starobinski (2003), pp. 85-86.

Letteratura e cibernetica per una strategia sovversiva

Al processo combinatorio Calvino dedica nel 1967 un intero ciclo di conferenze, poi riproposte in forma di saggio col nome di *Cibernetica e fantasmi*. L'analisi del trionfo dei modelli matematici e della rappresentazione oggettiva del mondo secondo criteri quantitativi è così sintetizzata:

Il processo in atto oggi è d'una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stringono una sull'altra. Il secolo decimo nono, da Hegel a Darwin, aveva visto il trionfo della continuità storica e della continuità biologica che superava tutte le rotture delle antitesi dialettiche e delle mutazioni genetiche. Oggi questa prospettiva è radicalmente cambiata: nella storia non seguiamo più il corso d'uno spirito immanente nei fatti del mondo, ma le curve dei diagrammi statistici, la ricerca storica si va sempre più matematizzando. E quanto alla biologia, Watson e Crick ci hanno dimostrato come la trasmissione dei caratteri della specie consista nella duplicazione d'un certo numero di molecole a forma di spirale formate da un certo numero di acidi e di basi: la sterminata varietà delle forme vitali si può ridurre alla combinazione di certe quantità finite. Anche qui è la teoria dell'informazione che impone i suoi modelli. I processi che parevano più refrattari a una formulazione numerica, a una descrizione quantitativa, vengono tradotti in modelli matematici.¹³

E, subito dopo, l'autore menziona l'*Ou-li-po*, ovvero l'*Ouvroire de Littérature Potentielle* fondata dallo scrittore francese Raymond Queneau, e i suoi esperimenti a cavallo tra matematica e letteratura alla ricerca di una "letteratura potenziale". Al di là dello sperimentalismo formale che concepisce la fabulazione come gioco combinatorio tra elementi semplici e che l'autore sperimenta nel *Castello dei destini incrociati* e nelle *Città invisibili*, quello che è interessante mettere in luce è il rapporto speculare e ideale che sussiste in Calvino tra letteratura potenziale e potenziale della letteratura. L'avvento della teoria dell'informazione prima e lo sviluppo successivo dell'informatica, della cibernetica e dell'intelligenza artificiale hanno creato i presupposti per una riflessione sistemica e multidirezionale della realtà che non escluda il contributo della letteratura. Al contrario, lo scrittore dedica una accurata riflessione su come tali progressi facilitino a concepire la letteratura come macchina potenzialmente autonoma volta a un superamento dell'autore stesso, ovvero il superamento di ogni senso particolare attribuibile all'opera, a favore di una creazione che nasca dalla pura combinazione di elementi semplici. Questo potenziale

¹³ Calvino (2001), vol. I, p. 215.

infinito della narrativa è rappresentato nella *Cosmicomiche* nel racconto *Quanto scommettiamo?*. Il punto di partenza della storia è proprio la teoria cibernetica secondo la quale gli eventi dell'universo sono concatenati sulla base di una serie di "retroazioni" positive o negative che ubbidiscono a una logica necessaria e incontrovertibile. Secondo questa prospettiva i fenomeni dell'universo, attraverso un calcolo probabilistico, potrebbero essere previsti anticipatamente. Tuttavia, agli occhi del protagonista Qfwfq il mondo si manifesta attraverso una moltitudine incalcolabile di segni e singole parti, che rendono i suoi pronostici sempre più aleatori, travolti da «una pasta d'avvenimenti senza forma, né direzione, che circonda sommerge schiaccia ogni ragionamento». Si pone, in altri termini, il contrasto tra soggettività e oggettività affrontato da Roland Barthes in *La chambre claire* a proposito della fotografia e che Calvino cita:

«In questo dibattito tutto sommato convenzionale tra la soggettività e la scienza, arrivo a quest'idea bizzarra: perché non ci potrebbe essere, in qualche modo, una nuova scienza per ogni oggetto: una Mathesis singularis (e non più universalis)?»

Questa scienza dell'unicità d'ogni oggetto che Roland Barthes ha continuamente costeggiato con gli strumenti della generalizzazione scientifica e insieme con la sensibilità poetica volta alla definizione singolare dell'irripetibile (questa gnoseologia estetica o eudemonismo del capire) è la grande cosa che lui ci ha – non dico insegnato, perché non si può insegnare né apprendere – ci ha dimostrato che è possibile: o almeno che è possibile cercarla.¹⁴

La letteratura concepita come processore di dati concorre, più che altro, a riconsiderare il potenziale implicito dell'opera d'arte in quanto macchina che è in grado di elaborare mondi ideali, scenari possibili. E, in questa prospettiva, utopia, distopia e cibernetica si rivelano strategie simili, poiché tutte presentano una carica sovversiva e contestatoria nei confronti della realtà. La ricerca a cui tende Calvino è quella, dunque, di una narrazione che sia in grado di funzionare come «macchina logico fantastica-autonoma» capace di elaborare un'immagine alternativa e non rigidamente antropocentrica della realtà.

La macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo «scarto assoluto» d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti. Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi, ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in

¹⁴ Ivi, p. 486.

fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti di una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori. Il lato dell'utopia che ha più cose da dirci è dunque quello che volta le spalle alla realizzabilità.¹⁵

Il superamento di quella dimensione lirica strettamente connessa a un'immagine del mondo idealizzata o perduta lascia il campo all'ironia che consente alla pagina di recuperare la propria funzione etica e socio-politica. Calvino, così, concepisce una letteratura in grado di riscattare quell'immagine della realtà sempre più fredda e impoetica offerta dai nuovi strumenti scientifici e tecnologici e di trasformare la nuda immagine in paesaggio, ovvero in dimensione sistemica e spazio relazionale. Già nella seconda metà del Novecento, il lavoro del sociologo, antropologo e psicologo Gregory Bateson ha messo in evidenza le potenzialità della teoria cibernetica al fine di edificare quella da lui definita «ecologia della mente». Secondo un approccio sistemico, Bateson definisce con la parola *mente*, qualsiasi sistema che è in grado di elaborare le informazioni e completarle attraverso un procedimento basato su tentativi ed errori. Affinché tale sistema si mantenga in vita, l'equilibrio omeostatico è garantito dalla comunicazione, ovvero dalle connessioni nel sistema e dalle dinamiche relazionali. Solo in tal modo il sistema è in grado di autoregolarsi. La mente, dunque, è imputabile agli stessi gruppi sociali e alla natura stessa, entrambi da considerarsi come grandi sistemi relazionali. Secondo tale interpretazione, la mente è, di fatto, un sistema cibernetico. Attraverso questa teoria non sarebbe possibile solo ripensare la realtà in termini di vincoli interni e schemi relazionali, ma anche prevedere scenari futuri e riorientare le nostre scelte. Come afferma Bateson:

Ho preso la cibernetica come il secondo evento d'importanza storica nella mia vita perché ho almeno una tenue speranza che possiamo indurci a usare queste nuove conoscenze con un po' di onestà: se comprendiamo un pochino quello che stiamo facendo, forse ciò potrà aiutarci a uscire dal labirinto di allucinazioni che ci siamo orditi intorno. La cibernetica, a ogni modo, è un contributo al cambiamento: non solo un cambiamento dell'atteggiamento, ma addirittura un cambiamento nella comprensione di ciò che è un atteggiamento. [...] Non dobbiamo illuderci di aver trovata la soluzione bell'e pronta. Abbiamo ora a nostra disposizione molta cibernetica, molta teoria dei giochi, e cominciamo a conoscere e comprendere i sistemi complessi. Ma ogni conoscenza può essere usata a scopi distruttivi. [...] Il problema è di cambiare le regole e, nella misura in cui permetteremo alle nostre invenzioni cibernetiche (i calcolatori) di trascinarci in situazioni sempre più rigide, non faremo altro che calpestare e offendere

¹⁵ Ivi, p. 312.

la prima promettente scoperta fatta dal 1918. [...] Almeno questo tuttavia è certo: che nella cibernetica è anche latente il mezzo per conseguire una nuova e forse più umana filosofia, un mezzo per cambiare la nostra strategia del controllo e un mezzo per vedere le nostre follie in una prospettiva più vasta.¹⁶

In quest'ottica la complessa impalcatura combinatoria che sarà utilizzata nelle *Città invisibili* acquista una nuova valenza etica ed ecologica: affidato al gioco immaginativo, che genera città possibili e impossibili per poi mostrarne il rovescio, c'è il senso ultimo di una ricerca che, partendo dalle potenzialità dell'oggi, cerca scenari e soluzioni per coltivare un futuro alternativo.

[...] il nucleo generativo del libro non consiste nelle descrizioni delle città, bensì nei dialoghi tra Marco Polo e Kublai: i quali, per parte loro, non fanno altro che proporre conclusioni, congetture, chiavi di lettura divergenti e complementari, sovrapponendo alle serie delle immagini un reticolo di verità parziali e alternative, che rinviano incessantemente a interpretazioni e interrogazioni ulteriori.¹⁷

E ancora, in altri termini:

L'ultima parola, dopo "Le città continue", spetta alle "Città nascoste". Una città infelice può contenere, magari solo per un istante, una città felice; le città future sono già contenute nelle presenti come insetti nella crisalide.¹⁸

Inoltre, propugnare una letteratura che tenda all'autonomia della macchina significa relativizzare l'io (sia dello scrittore che del lettore), marginalizzare la soggettività al fine di giungere a un'opera "indipendente" che restituisca una rappresentazione del mondo fuori dai particolarismi. Calvino, in ultima analisi, offre un metodo critico che, attraverso un approccio multidisciplinare e uno "sconfinamento" verso terreni di ricerca e linguaggi extraletterari, possa concorrere a un ripensamento del nostro rapporto con la realtà oggettiva. Per tale ragione la riflessione dell'autore mostra con lucidità come la letteratura possa rinnovare la propria utilità intrattenendo un rapporto dialettico costante con il presente e col futuro. Come esplicitato già in una conferenza del 1955:

Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile. Ed è proprio a quel tipo d'uomo o di

¹⁶ Bateson (2000), p. 425.

¹⁷ Calvino (2004), vol. II, p. 1363.

¹⁸ *Ibidem*.

donna che noi pensiamo, a quei protagonisti della storia, alle nuove classi dirigenti che si formano nell'azione, a contatto con la pratica delle cose. La letteratura deve rivolgersi a quegli uomini, deve - mentre impara da loro - insegnar loro, servire a loro, e può servire solo in una cosa: aiutandoli a essere sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti. Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili.¹⁹

Fantasia e ironia: due risorse contro la crisi

Nella produzione calviniana, e in particolare nella trilogia *I nostri antenati*, è evidente come il rapporto tra uomo e mondo sia naturale che umano sia sotto il segno del conflitto. Alla frattura tra mondo rurale e mondo industriale, che Calvino indaga ad esempio nel racconto giovanile *I giovani del Po* (1958), si affianca una generale incomprendimento e disarmonia che destina al fallimento ogni tentativo di approdare a un rapporto sintonico con l'ambiente circostante. Ogni ricerca di armonia è sistematicamente frustrata, come evidente nella raccolta *Marcovaldo* (1963), in cui il desiderio di un ritorno allo stato di natura è fatto oggetto di marcata ironia. L'autore stesso afferma:

È vero, la lacerazione c'è nel Visconte dimezzato e forse in tutto ciò che ho scritto. E la coscienza della lacerazione porta il desiderio d'armonia. Ma ogni illusione d'armonia nelle cose contingenti è mistificatoria, perciò bisogna cercarla su altri piani. Così sono arrivato al cosmo. Ma il cosmo non esiste, nemmeno per la scienza, è solo l'orizzonte di una coscienza extraindividuale, dove superare tutti gli sciovinismi di un'idea particolaristica dell'uomo, e raggiungere magari un'ottica non antropomorfa. In questa ascesa non ho mai avuto né compiacimento panico né contemplazione. Piuttosto senso di responsabilità verso l'universo. Siamo anello di una catena che parte a scala subatomica o pregalattica: dare ai nostri gesti, ai nostri pensieri, la continuità del prima di noi e dopo di noi, è una cosa in cui credo. E vorrei che questo si raccogliesse da quell'insieme di frammenti che è la mia opera. (Situazione 1978)²⁰

La continuità, nella sua valenza etica, si oppone, come forma di resistenza, alle fratture che attraversano il mondo e lo dimidiano. L'«acuta intelligenza del negativo», tuttavia, si trasforma in forza motrice in grado di gettare un ideale ponte verso il passato e verso il futuro, al fine di diventare «nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della

¹⁹ Calvino (2001), vol. I, pp. 21-22.

²⁰ Id. (2001), vol. II, p. 2830-31.

storia».²¹ Per tali ragioni, l'ironia, la parodia, lo slancio fantastico, si trasformano in vere e proprie risorse non solo letterarie. Attraverso la rappresentazione come gioco linguistico e immaginativo, come strumento deformante, la letteratura dà scacco alle scienze dure e alle forme di conoscenza oggettiva. Tale libertà propria dell'espressione artistica, infatti, riabilita la fantasia come mezzo indispensabile per ripensare le nostre modalità di conoscenza, per seminare quel dubbio metodico che si nutre della parola e dell'immagine per sovvertire la nostra rappresentazione consolidata del cosmo.

L'uomo moderno ha colonizzato l'universo attraverso un proliferare di linguaggi facendo sì che esso non possa far altro che trasformarsi in discorso. La scienza, inoltre, ha soppiantato vecchi dèi con nuovi dèi, i quali si apprestano a tracciare le nostre coordinate culturali, imponendo un nuovo orizzonte di significato. Nel racconto *La foresta e gli dèi* Calvino asserisce: «forse gli dèi che comandano il discorso non sono più quelli che ripetevano il racconto, terribile ma mai disperato, del susseguirsi di distruzione e rinascita in un ciclo senza fine. Altri dèi parlano attraverso di noi, consapevoli che tutto ciò che finisce non ritorna».²²

Sotto la superficie del mondo, l'uomo moderno svela il volto di una morte senza rinascita, che determina la fine di ogni narrazione continua. Il mondo della scienza è un mondo dominato dal principio dell'entropia, del caos crescente. Al contempo, lo sviluppo socio-economico della *affluent society* è ormai asservito alle leggi del consumismo, che riduce ogni prodotto a scarto e rifiuto e che dissipa le risorse limitate del pianeta. E non meno nera è la visione dei nuovi media, con il loro proliferare di stimoli sensoriali e con una colonizzazione della realtà mediante il linguaggio e le immagini. E tuttavia, se il senso del mondo si impoverisce, le immagini della realtà offerte dallo sviluppo tecnico e dal mito, svuotate di un senso definitivo, si rendono disponibili a nuovi accostamenti, inusuali e stranianti, che oscillano tra parodia e ironia, come testimoniano le *Cosmicomiche*. Per cui, al processo narrativo del mito, che garantiva una completezza di significato, si contrappone l'enigma della forma. Scrive Calvino a proposito del saggio *Amica ironia* di Guido Almansi:

²¹ Id. (2001), vol. I, p. 23.

²² Ivi, p. 608.

[...] studiando l'ironia Almansi ci porta ad affacciarsi sui paradossi inerenti ai meccanismi del linguaggio, alla logica che non può decidere tra verità e menzogna (mentiva il cretese che diceva: «tutti i cretesi sono mentitori?»), alla «letteratura come menzogna» (già esemplarmente teorizzata da Manganelli). Più in là intravediamo vertiginosi ribaltamenti e isomorfismi del pensiero quale quelli meticolosamente percorsi da Hofstadter in Gödel, Escher, Bach [...], dove i fondamenti della logica, della matematica, della scienza, della stessa realtà della natura si rifrangono nel cristallo d'un'ironia intrinseca alla costruzione dell'universo. (Amica ironia di Guido Almansi)²³

Il meccanismo dell'ironia, garantendo sia il valore etico che estetico, ci consente di «salvare l'autonomia dell'immagine e salvare egualmente la funzione dell'uomo nel mondo»²⁴.

La letteratura calviniana, dunque, ripropone la complessa e variegata combinatoria della realtà, ma non al fine di reintegrarne il senso perduto. Essa si propone, piuttosto, come spazio in cui lo straniamento, l'insufficienza del significato e il dubbio interpretativo sollecitano l'oggettivazione critica e garantiscono quella «perplexità sistematica» che sola è in grado di restituire quel distacco necessario a ritrovare «un rapporto tra la coscienza di sé e i dati della storia e della natura».

La pagina scritta stessa si rivela essere sistema isolato, insieme di elementi discreti, semplificabile e riducibile a foglio bianco, quel «ricamo fatto sul nulla» che indirizza lo sguardo verso un punto finale, il centro di proiezione in cui tutto converge. L'arte rassomiglia, così, alla vaschetta d'acqua fatta costruire dal gran maestro del tè Sen-no Rikyu in un tempio vicino Osaka:

Un tempio vicino a Osaka aveva una vista meravigliosa sul mare. Rikyu fece piantare due siepi che nascondevano completamente il paesaggio, e vicino ad esse fece collocare una vaschetta di pietra. Solo quando un visitatore si chinava sulla vaschetta per prendere dell'acqua nel cavo delle mani, il suo sguardo incontrava lo spiraglio obliquo tra le due siepi, e gli si apriva la vista del mare sconfinato.

L'idea di Rikyu probabilmente era questa: chinandosi sulla vasca e vedendo la propria immagine rimpicciolita in quel limitato specchio d'acqua, l'uomo considerava la propria pochezza; poi, appena sollevava il viso per bere dalla mano, lo coglieva il bagliore dell'immensità marina e acquistava coscienza d'essere parte dell'universo infinito. (I mille giardini)²⁵

²³ Id. (2001), vol. II, pp. 1687-88.

²⁴ Pescio Bottino (1967), p. 25.

²⁵ Calvino (2001), vol. I, p. 586.

E così la letteratura può farsi ecologia radicale, ovvero restituirci l'immagine del nostro posto e della nostra dimensione nell'ambiente che abitiamo.

4. L'educazione al pessimismo. Un esercizio al pensiero multidisciplinare

A proposito dell'«epica moderna», nel discorso teorico affrontato nella conferenza del 1958 *Natura e storia nel romanzo*, Calvino individua tre coordinate attraverso le quali rileggere il romanzo moderno, ovvero individuo, natura e storia colti nella loro temporalità. L'importanza della dimensione temporale, di fatto, era già affermata in una conferenza del 1955 in cui l'autore postulava che «i luoghi il più possibile precisi e amati sono necessari allo scrittore come concrete forme di ciò che nella storia si muove o su cui la storia scorre, ma non possiamo porli come il contenuto del romanzo, questi luoghi e gli usi locali, e il “vero volto” di questa o quella città o popolazione»²⁶. Il romanzo moderno, dunque, è quella dimensione in cui soggettività, storia e natura si incontrano e si scontrano a determinare lo spazio conflittuale e dinamico della realtà. Solo nella riuscita interrelazione tra dimensione storico-politica, geografica e soggettiva si colloca per Calvino quella letteratura dotata di vocazione verso il presente e pur tuttavia in grado di salvare al contempo passato e futuro. Il romanzo calviniano, dunque, è da intendersi come luogo ultimo di sintesi tra ideale e reale, microcosmo e macrocosmo, tra evasione e responsabilità. Un equilibrio complesso che richiede una grande abilità nel rendere la pagina uno spazio inclusivo, aperto e contrastivo. Uno statuto epistemologico, quello indicato dallo scrittore, che investe tanto l'autore che il lettore. Quel patto di cooperazione necessaria tra autore e lettore è ben rappresentato dal romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) in cui il Lettore e la Lettrice concorrono essi stessi allo sviluppo del racconto. La lettura, quindi, si trasforma in esercizio attraverso il quale porre in dialogo il mondo, o meglio l'insieme di dati fisici e quantitativi di cui disponiamo su di esso, con la storia - individuale e collettiva - ovvero col nostro modo di inserirci nella realtà e indirizzarne il corso. Ciò che intendo rimarcare è, per l'appunto, la necessità di restituire agli scritti calviniani quella profondità di sguardo che necessariamente

²⁶ Ivi, p. 19.

deve fare ricorso a una prospettiva multidisciplinare e transdisciplinare. L'obiettivo concreto indicatoci da Calvino, infatti, è quello di una visione stratigrafica del presente, che includa implicitamente paure e speranze per gli sviluppi futuri, pur senza rinunciare al valore della leggerezza. Questo intento, del resto, è esplicitato nella introduzione inedita ai *Nostri antenati* del 1960, in cui, a proposito dell'epica ariostesca afferma:

È evasione, tenersi oggi all'Ariosto? No, ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, d'immaginazione, d'ironia, d'accuratezza formale, e come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, servire a meglio a valutare le virtù e i vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. È un'energia volta verso il futuro, ne son certo, non verso il passato quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...²⁷

È proprio in virtù del grande sviluppo economico, scientifico e tecnologico che, per l'autore, risulta fondamentale restaurare il valore della cultura, intesa come senso del limite. La conoscenza di pratiche e saperi, che nutre la passione conoscitiva del signor Palomar, deve tendere a quel superamento finale di una identità particolare a favore di una visione organica del mondo. È significativo il fatto che nel 1972 Calvino abbia progettato con amici, tra cui Gianni Celati e Carlo Ginzburg, una rivista mai realizzata, «Lo sguardo dell'archeologo», la quale prospettava un'archeologia o paletnologia del sapere in grado di restituire una visione stratigrafica oggettiva e distaccata del mondo, tale da sfuggire alla «prospettiva riduttiva che gli antropocentrismi portano sempre con sé». L'archeologia intende ricostruire una continuità attraverso uno sguardo storicizzante che l'avvicina idealmente alla passione museale per i singoli oggetti, di cui è innervata l'intera raccolta *Palomar*. Per cui, agli occhi del signor Palomar si rivela un mondo in cui la reciprocità tra prodotti culturali e naturali si palesa persino dietro ogni preparazione culinaria nelle botteghe francesi o dietro ogni taglio di carne in una macelleria.

Interessante è notare come alcuni tra gli ultimi lavori rappresentino una virata decisa verso la sensazione fisica immediata che trae nutrimento direttamente dalla materialità del mondo. Dall'ossessione descrittiva verso gli oggetti attraverso lo sguardo, l'attenzione si

²⁷ Calvino (2004, 3) p. 1224.

sposta sull'esperienza sensoriale colta tempestivamente dai diversi sensi. Non a caso Calvino, a partire dagli anni Settanta, andò concependo un'opera dal nome *I cinque sensi*, di cui ci restano solo tre racconti editi nella raccolta postuma *Sotto il sole giaguaro* (1986) e dedicati rispettivamente a udito, olfatto e gusto. Nel racconto *Sapere Sapere* (1982) il viaggio dei due protagonisti in Messico consente un gioco di rimandi tra coppie antitetiche quali: mito e storia, cosmologia e scienza moderna, storia collettiva e individuale, eros e ragione, io e mondo. Attraverso le esperienze gustative di questa coppia in cui la passione erotica si è spenta, Calvino compie il suo ultimo tentativo di sintesi tra linguaggi diversi, alla ricerca di un possesso armonico e definitivo del mondo. Questa volontà di possesso è sublimata, nel racconto, nell'atto di assaporare e ingerire avidamente i cibi intensi della tradizione messicana. Attraverso il gusto i protagonisti tendono a un sapere totale e simultaneo (non a caso in esergo la citazione di Tommaseo sulla parola *gustare*, da cui il titolo del racconto), che mira a essere «punto di non ritorno, una possessione assoluta esercitata sulla ricettività di tutti i sensi». La cucina messicana accende, quindi, il desiderio di "sapienza" soddisfatto attraverso quel principio minimo ed elementare che è l'esperienza sensoriale. Calvino, dunque, pare infine proporre una conoscenza del mondo per "sbranamento":

[...] il vero viaggio, in quanto introiezione d'un «fuori» diverso dal nostro abituale, implica un cambiamento totale dell'alimentazione, un inghiottire il paese visitato, nella sua fauna e nella sua flora e nella sua cultura (non solo le diverse pratiche della cucina e del condimento ma l'uso dei diversi strumenti con cui si schiaccia la farina o si rimesta il paiolo), facendolo passare per le labbra e per l'esofago. Questo è il solo modo di viaggiare che abbia un senso oggi, quando tutto ciò che è visibile lo puoi vedere anche alla televisione senza muoverti dalla poltrona.²⁸

Si tratta di un recupero della visione mitica in cui l'armonia tra terra e cielo si ricostituisce solo a prezzo di un sacrificio brutale: perché sia restaurato il tempo ciclico deve compiersi un atto di cannibalismo, così come rappresentato dalla figura dell'uroboro che mangia la sua stessa coda. Ma, l'eros e il rapporto amoroso stesso rappresentano il viaggio e la ricerca d'una introiezione qualcos'altro, per cui la coppia tenta di istituire l'estremo possesso del partner immaginando di affondare i denti nella sua carne e assaporarne il gusto e, al tempo

²⁸Ivi p. 134.

stesso, immaginando di essere a propria volta banchetto dell'altro. Come insegna la mitologia azteca, un principio necessario è la reversibilità del sacrificio: si è carnefici in quanto potenzialmente vittime, tale è il principio dell'armonia.

Per cui, la riscoperta dell'eros parallelamente alla scoperta del gusto dei cibi, consente di esperire una verità interamente calata nella materialità del mondo che apre all'alterità i due protagonisti:

Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti di essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la sopa de frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...²⁹

Per il protagonista è nella parola e nel dato culturale che si compie il possesso definitivo. La parola, infatti, rinnovata attraverso il dialogo col mondo, diventa luogo d'integrazione e di raggiungimento di quella visione non-antropocentrica a lungo ricercata. Pertanto, l'ultima produzione dell'autore riafferma il valore etico della letteratura come sacrificio incruento che, attraverso la parola e l'immagine, può restituirci il mondo nella sua complessità e indicarci la nostra collocazione alla ricerca di un'«armonia terribile, fiammeggiante, incandescente».

Come ha messo in evidenza Domenico Scarpa: «il punto di partenza di ogni discorso sull'universo, di ogni rappresentazione simbolica, di ogni emissione di segnali ed elaborazione di significati, è un nucleo di certezza sensoriale dell'universo. Affidarsi alla materialità delle cose non è alienazione; è il modo per avvicinarsi a una verità che le oltrepassi senza cancellarne la solida presenza»³⁰.

Calvino, dunque, ci conduce verso la concezione di una "letteratura-paesaggio" crocevia di saperi e luogo di sintesi e di reintegrazione tra le diverse rappresentazioni umane del mondo.

²⁹ Ivi, p. 148.

³⁰ Scarpa (1999), p. 156.

Il paesaggio letterario, quindi, si offre come risorsa educativa, come si evince nella descrizione dell'autore di Savona (1974):

Se si vuole descrivere un luogo, descriverlo completamente, non come un'apparenza momentanea ma come una porzione di spazio che ha una forma, un senso e un perché, bisogna rappresentarlo attraversato dalla dimensione del tempo, bisogna rappresentare tutto ciò che in questo spazio si muove, d'un moto rapidissimo o d'inesorabile lentezza: tutti gli elementi che questo spazio contiene o ha contenuto nelle sue relazioni passate, presenti e future. Cioè la vera descrizione del paesaggio finisce per contenere la storia di quel paesaggio, dell'insieme dei fatti che hanno lentamente contribuito a determinare la forma con cui esso si presenta ai nostri occhi, l'equilibrio che si manifesta in ogni suo momento tra le forze che lo tengono insieme e le forze che tendono a disgregarlo.³¹

E, tuttavia, il monito è quello di un'opera letteraria che non si riduca a mappa, a cartografia del mondo come concepita da Kublai Khan nelle *Città invisibili*. Egli, infatti, nella sua ricerca di un'immagine ideale, finisce con l'essere destinato allo spleen e al fallimento. Per cui, Calvino rivendica lo spazio letterario come spazio eterotopico, ovvero luogo in cui spazi diversi sono giustapposti ed entrano in rapporto dialettico tra loro, in cui il mondo nella sua concretezza e "fisicità" viene contestato e negato, ripensato e riannesso. Da qui il valore del dato oggettivo e, al contempo, della libertà fantastica e dello slancio funambolico che attraversano tutta la scrittura calviniana e che permettono all'immagine più nera del mondo di conservare una forza sovversiva in grado di riconnettere una visione realistica del mondo alla pratica etica. Una strategia che in ultima analisi, quindi, faccia della letteratura uno strumento ecologico, ovvero un mezzo per ripensare il rapporto tra soggettività e mondo e tra saperi diversi, in grado di promuovere un nuovo modo di abitare e di rispondere alla crisi.

Beatrice Mastrangeli

Sapienza Università di Roma

mastrangeli.1855833@studenti.uniroma1.it

³¹ Calvino (2001), vol. I, p. 2390.

Riferimenti bibliografici

Bateson (2000)

Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 2000 (ebook).

Belpoliti (2006)

Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.

Bodei (2012)

Remo Bodei, *Natura e artificio: Festivalfilosofia sulla natura, Sassuolo 18 settembre 2011*, Modena, Consorzio per il festivalfilosofia, 2012.

Calvino (2001)

Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, voll. 2, Milano, Mondadori, 2001.

Calvino (2004)

Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, voll. 3, Milano, Mondadori, 2004.

Iovino (2021)

Serenella Iovino, *Italo Calvino's animals: Anthropocene stories*, Cambridge, Cambridge Universities press, 2021.

Pescio Bottino (1967)

Germana Pescio Bottino, *Italo Calvino*, «Il Castoro», n. 3, 1967.

Scarpa (1999)

Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999.

Severino (2012)

Emanuele Severino, *Verità e natura umana: Festivalfilosofia sulla natura, Sassuolo 18 settembre 2011*, Consorzio per il Festivalfilosofia, Modena, 2012.

Caillois (1977)

Roger Caillois, *Sur la poésie – un résumé, “Diogène”*, ottobre-dicembre 1977, n. 100, pp. 121-138, cit. in: Jean Starobinski, *Le ragioni del testo*, Milano, Mondadori, 2003.

On the occasion of the first centenary of Italo Calvino's birth, this work highlights how the author's view contributes to restoring a connection between different types of knowledge and different languages. The literary dimension in Calvino in fact responds to an "ecological" vocation, an ethical tension toward constructing a new relationship between humanity and the environment. In this perspective, Calvino's work reiterates the importance of an interdisciplinary approach and hopes to overcome the strict distinction between poetic and scientific language. Literature, therefore, turns out to be an open field through which we could reshape the role of culture and the boundaries of economic and technological development. Calvino points the way to a renewed awareness about our relationship with the world and a new, broad and non-anthropocentric perspective, capable of directing the future according to the principles of integration and interdependency.

Parole-chiave: *Calvino; ecologia; linguaggio scientifico; interdisciplinarietà; ecocritica*

GIOVANNI BARRACCO, "A cosa serve la letteratura italiana?" Ipotesi di indagine per uno studio in corso

Premesse e obiettivo

In questo contributo ci si propone di condurre un'indagine preliminare su una domanda storica – per ora riportata in questa forma approssimativa: 'A cosa serve la letteratura italiana?' – nella convinzione secondo cui la struttura logica della frase, la forma retorica, la natura sineddotica e la cornice epistemica, etica e più largamente culturale che la precede e che in essa è implicata costituiscano una serie di puntelli concettuali ideologici che costringono qualsiasi ragionamento – cioè qualsiasi tentativo di risposta, o meglio, l'insieme delle risposte possibili alla domanda – entro un perimetro prestabilito e intenzionalmente invalidante, sicché ciascuna risposta si configurerà come non sufficiente ad esaurire le richieste della domanda, al fine di ribadire così la correttezza del pregiudizio insito nell'interrogativa stessa: e cioè che la letteratura non sia utile. Il punto di partenza da cui si muoverà è che una simile domanda debba essere interrogata a fondo nelle sue premesse e scomposta nella sua struttura, giacché in essa riposano alcune fallacie logiche che determinano – attraverso forzature concettuali – la possibilità di un solo tipo di risposte, e così impediscono che qualsiasi risposta si configuri come sufficiente a liberare l'oggetto della domanda – la letteratura – dal capo d'accusa per cui essa è imputata – la sua inutilità. Solo procedendo all'analisi della domanda, e alla disamina delle risposte che sono state offerte, si potrà pervenire ad un risultato che soddisfi l'esigenza di ristabilire un ordine concettuale, inerente la domanda e la sua cornice, che ne riveli la capziosità e ne scopra i limiti.

Una volta individuati tali limiti, si farà luce sulla necessità profonda da cui nasce questa domanda e si aprirà la strada a un tentativo di risposta significativo al quesito che pone (quale sia l'utilità della letteratura), risalendo all'interrogativo originario da cui è scaturita (quale significato e valore siamo in grado di dare, noi, oggi, al fatto letterario nel contesto di crisi etica ed epistemica contemporanea), e provando a scioglierlo.

Questa indagine, che fa parte di uno studio in corso e ambisce a fornire alcune ipotesi aggiornate sulla questione, intende rispondere non tanto ad una accusa, quanto ad un'idea che alligna presso i contemporanei almeno da quando, con l'avvento della modernità, la rivoluzione tecnologica e la sua retorica hanno iniziato il proprio percorso di affermazione nella società¹, secondo la quale la letteratura – qui considerata come precipitato del più ampio ambito della cultura umanistica – non serva e non sia, perciò, utile. All'origine di questo studio vi è dunque l'esigenza di mettere in discussione le istanze proprie della

¹ Una disamina sul rapporto della relazione causale tra il campo del sapere umanistico e la rivoluzione tecnico-scientifica si trova in Russo (2001).

cornice culturale che sono al fondo di questo sentire². Il fulcro del discorso, in somma, sta anche in una contestazione politica della domanda stessa, che tradisce una concezione utilitaristica e riduzionista dell'essere e asservisce a principî economicistici e funzionalisti àmbiti che attraverso tali principî non possono essere compresi né in essi devono risolversi.

L'approccio che ci si propone di seguire è, in senso ampio, quello fenomenologico, vicino all'orizzonte di quella «nuova fenomenologia critica»³ che, secondo la concezione di Anceschi, «rifiuta ogni assolutizzazione e ogni irrigidimento metafisico nella ricerca delle relazioni e delle strutture in cui le cose vivono e significano»⁴. L'opzione di un approccio fenomenologico risponde al fatto che, come nel caso della domanda dell'ultimo corso anceschiano – 'Che cosa è la poesia?'⁵ – la domanda sull'utilità della letteratura, per essere interrogata a fondo, esige una indagine a partire anche dalle risposte che si è cercato di dare, dai significati di queste risposte, dalla loro consistenza; dal modo in cui, in sintesi, le risposte hanno enucleato gli oggetti e i significati della letteratura per come si sono presentati alla coscienza, contribuendo alla creazione di un campo ricco di possibilità, percorsi, concezioni, opere, ricerche e teorie che sarebbe ingiusto sacrificare in nome della pretesa di offrire una risposta univoca alla domanda, e che, interrelati, reciprocamente, fecondamente interdipendenti, costituiscono il campo stesso della risposta alla domanda – il terreno aperto e sfrangiato sul quale e nel quale essa può germogliare e inverarsi.

Struttura e analisi della domanda

La domanda 'A cosa serve la letteratura italiana?', condensa il quesito su cui ci si soffermerà: 'Quale è l'utilità della letteratura italiana?'. Si tratta di una domanda complicata, sintetica, nata dal calco dell'altrettanto scivoloso interrogativo latino "*Cui prodest?*", i cui limiti strutturali, concomitanti e interdipendenti, che saranno esaminati al fine di rivelarne la capziosità, si possono riassumere in quattro punti, per cui si tratta: (i) di una domanda semanticamente ambigua; (ii) di una interrogativa all'apparenza diretta ma nella sostanza retorica e orientata; (iii) di una domanda che insiste sulla natura sineddotica del suo oggetto; (iv) di una domanda universalizzante e univoca sebbene limitata e parziale, dunque ideologica (che rifiuta a priori la possibilità di una risposta), sorretta da un impianto metaforico che fa coincidere il concetto di 'bene' con quello di 'utile'.

Se la domanda '*Cui prodest?*', attraverso la scelta del verbo *prosum*, era orientata a sottolineare il concetto di 'utile', laddove la scelta di *iuvo*, verbo complementare, avrebbe posto sensibilmente l'accento su quello di 'bene', la proposizione in italiano, riducendo il

² Una dimostrazione di questo sentimento si trova negli innumerevoli articoli che puntualmente compaiono sui quotidiani e rivendicano l'utilità delle scienze umanistiche sulla base del fatto che esse preparino alla nuova realtà digitale e informatizzata. Cfr. Magnani (2018), Ippolito (2019), Manzotti (2018).

³ Anceschi (1998), p. 33.

⁴ Ivi, p. 34.

⁵ Il testo ospita l'ultimo corso tenuto da Anceschi, nel 1980-1981, ed è alla sua struttura e al suo impianto teorico che ci rifacciamo in questo contributo.

campo polisemico del verbo latino – che suggerisce la possibilità di contemplare (se non intersecare⁶) i due piani, quello ‘dell’interesse’ (e dunque ‘dell’utilità’) e quello del ‘giovamento’ (dunque del ‘bene’) – finisce per lasciare spazio, specie trattandosi di una domanda rivolta a un intero àmbito disciplinare, ad una ambiguità semantica che tradisce il nodo etico che ne è alla base. È il concetto di ‘utile’, difatti, il perno attorno a cui ruota la possibilità per questa interrogativa di porsi astutamente come domanda diretta, sebbene si tratti di una interrogativa fittizia ed orientata, retorica, che nel suo stesso porsi si fa latrice di una concezione fortemente marcata eticamente, moralmente legata ai principi dell’utilitarismo, cui pretende di ricondurre qualsiasi risposta; ed è a motivo di questa cornice utilitaristica, che rimanda a sua volta al campo teorico dello scientismo, che la domanda riesce nello scopo di annichilire il proprio oggetto – la letteratura – mentre paradossalmente sembra offrirgli la possibilità di spiegare le proprie ragioni.

Il primo problema della domanda consiste nell’opzione del concetto di ‘utile’, che plasma il discorso, orienta qualsiasi risposta verso il campo economicistico dell’efficienza, in una dimensione materialistica e contabile del reale e del sapere che mistifica quella ricerca di verità che in sede interrogativa la domanda sembra proporsi di raggiungere. Ad esso si somma il fatto che la domanda abbia per oggetto la letteratura intesa come sineddoche dell’intero campo delle scienze umanistiche. L’impianto sineddoto tradisce un fine più ampio della domanda che, in un processo di dilatazione tematica dell’interrogativa, arriverebbe a chiedere conto della sua utilità all’intero sistema del sapere umanistico, sottintendendo una serie di quesiti sempre più estesi, lungo un piano inclinato potenzialmente infinito⁷.

Alle implicazioni politiche ed etiche del problema della sineddoche racchiusa nella domanda si lega il terzo problema, il fatto che la domanda presenti un connotato retorico che la rende decisamente orientante. Dal momento che questa domanda, questo l’assunto che si cercherà di sostenere, è una diretta emanazione di una concezione ontologica utilitaristica, nel suo stesso porsi essa si prefigge di impedire la possibilità di un suo scioglimento positivo – giacché essa, per come è costruita, non può accettare una risposta svincolata dalla dimensione dell’utile, presentata come la sola cornice ontologica significativa. In sintesi, ci si trova di fronte non ad una proposizione interrogativa diretta, bensì ad una proposizione interrogativa retorica, o retorica orientata⁸, che nel suo porsi preannuncia la risposta che si vuole dare, che non potrà essere che negativa.

A tal segno è innervata nel sentire comune l’idea di una non-utilità della letteratura italiana – o delle scienze umanistiche e speculative – che, specie negli ultimi venticinque anni, in concorso con la digitalizzazione della cultura, dell’informazione e dell’istruzione, il dibattito culturale sul significato degli studi umanistici è stato circoscritto a questo

⁶ La delimitazione del campo dell’utile come distinto da quello del bene (e del piacevole) è un portato della filosofia cristiana medievale, giacché nel contesto greco e latino i due termini tendevano non tanto a sovrapporsi quanto a confondersi.

⁷ Tra le domande che potrebbero discendere lungo questo piano inclinato vi sarebbero, ad esempio: “Quale è l’utilità dello studio, dell’insegnamento, dell’apprendimento delle scienze umanistiche?”, o, andando al nocciolo della questione, “A che pro insegnare qualcosa che non serve?”, fino a “A che serve [insegnare o sapere] ciò che non serve?” (O, meglio: “A cosa è utile ciò che non è utile?”).

⁸ Si rimanda agli studi sulla proposizione interrogativa di Fava (2001), pp. 70-126.

interrogativo, contraendosi su posizioni manichee e generando uno stato di continua messa in stato d'accusa della scuola cosiddetta tradizionale, delle facoltà letterario-filosofiche e del sapere umanistico – e dunque della 'conoscenza', contestata nella sua non-funzionalità, in favore di una ipoteticamente più fruttuosa e ben più spendibile 'competenza'⁹. In tal senso, è interessante notare come il dibattito generato da questa domanda, cioè la messa in stato d'accusa della letteratura, e per estensione del sapere umanistico, non abbia quasi comportato una messa in stato d'accusa della domanda stessa, le cui strette maglie e il cui ben determinato orizzonte epistemico e morale orientano *naturaliter* il dibattito stesso, falsandolo nelle premesse e dunque nelle possibili conclusioni¹⁰.

L'ultimo problema insito nella struttura della domanda consiste nella sua pretesa universalizzante e univoca che contrasta con la sua natura circoscritta e parziale. La domanda, nei fatti, non poggia solo su una tensione sineddotica – per cui interroga l'intero sapere umanistico per mezzo dello specifico ambito della letteratura – ma presenta anche una vischiosa struttura metaforica, laddove, alludendo a una continuità semantica che si stabilirebbe tra i concetti di 'utile' e di 'bene', tende a far coincidere il secondo con il primo – o, meglio ancora, a sovrapporre il concetto di 'utile' con quello di 'bene', qui inteso come 'senso'.

Il nodo riguarda l'ordine metaforico della domanda stessa, che fa convergere i piani della misurazione e del significato, i campi del quantitativo e del qualitativo, tendendo così a legittimare, per via della metafora implicita che fa corrispondere il bene con l'utile e quindi il senso con l'efficienza (o la ragione di un ente con la sua funzione), un'impostazione per cui dal momento che il senso di un ente sta nella sua funzione, e una funzione può essere misurabile, allora il senso di questo ente potrà essere misurato secondo i criteri – anch'essi arbitrari – di un ideale 'utile' stabilito aprioristicamente, proposto come moralmente neutro, ma che invece collima con una concezione utilitaristica (storicamente, culturalmente determinata) della società e dell'uomo. In somma: nella domanda "Quale è l'utilità [dello studio] della letteratura italiana?" è implicito uno slittamento semantico, e dunque una sovrapposizione di piani ontologici e morali, secondo cui, se è nell'utile che si risolve il senso di un ente (e dunque l'utile è il bene), solo ciò che è utile – secondo l'idea di utile declinata secondo criteri economicistico-utilitaristici – potrà essere sensato, e potrà dunque ambire ad avere senso; sicché, il significato di un sapere si potrà trovare solo in una sua utilità,

⁹ I difensori delle scienze umanistiche si dividono tra coloro che cercano di giustificare l'utilità dei saperi umanistici portando a testimone dati, numeri, prove, oppure, al contrario, coloro che rivendicano la non utilità del proprio campo come motivo ultimo della sua necessità in una società come la attuale. La politica di digitalizzazione della scuola, insieme alla tensione uniformante (che ha investito il sistema scolastico italiano) verso i modelli culturali e dell'istruzione degli altri Paesi componenti dell'Unione Europea hanno impresso una accelerazione al dibattito sull'utilità del sapere umanistico. In questo quadro, 'accertata' la non utilità dell'umanistica come sapere in sé, si è cercato di legittimare questo campo sulla base di una sua utilità in chiave pratica, nell'orizzonte dello sviluppo delle competenze e delle abilità, parole-guida della pedagogia contemporanea. Cfr. Malizia e Ciatelli (2010), le pagine utilitaristiche sulle conoscenze umanistiche nel libro dell'ex ministro Bianchi (2020), le riflessioni di Giunta (2017), le provocazioni di Abravanel (2015).

¹⁰ Tra i difensori delle scienze umanistiche proprio in virtù del loro impianto teorico e metodologico, dei loro strumenti e dell'indispensabilità del loro sguardo sull'uomo vi sono stati Giorgio Israel e Lucio Russo, specie in Israel (2008), Israel (2006), Russo (1998) e Russo (2018).

declinata secondo parametri esogeni al campo del sapere in oggetto, che dunque non potrà che trovarsi disarmato di fronte a una domanda cui non potrà strutturalmente rispondere. La domanda diventerà, allora, una interrogativa retorica ancor più stringente: “Che *sensu* ha [studiare] la letteratura italiana [dal momento che essa *non è utile* nella cornice economicistica della società contemporanea]?”.

Il centro del discorso, a questo punto, è costituito dal fatto che una domanda simile, così parziale e limitante – che stabilisce criteri assai angusti con i quali misurare qualcosa di incommensurabile, di molto ampio e sfuggente, come ‘l’utilità’ di un sapere – si configuri invero come una domanda universalizzante, assolutizzante, che pretenda una risposta definitiva, univoca e assoluta: una risposta che, perché sia accettabile, si adatti all’impostazione morale della domanda, al suo perimetro, secondo cui il concetto di ‘utile’ coincide con quello di ‘sensu’ (e perciò ‘il bene’ sarà ‘nell’utile’ come ‘il sensu’ risiederà nella ‘funzione’) al punto da ritenere che la dimostrazione di una utilità di un certo campo del sapere, rilevata secondo parametri utilitaristici, dovrebbe allora rivelarne il sensu ultimo.

Alla luce delle opacità – semantiche, strutturali, morali – che si cominciano a intravedere dietro e intorno alla domanda su cui si sta indagando, è determinante, ai fini di comprendere più compiutamente il terreno sul quale essa poggia, il suo retroterra, le sue radici e, dunque, la traiettoria lunga della sua petizione morale, analizzare anche le risposte, molteplici e plurivoche, che di volta in volta si è cercato di darle. Siccome, come nel caso della natura e dell’essenza della poesia, ci troviamo in un «campo ricco di contraddizioni, sfuggente, [che] sopporta un certo grado di segretezza»¹¹, la domanda potrà ulteriormente chiarificarsi attraverso l’indagine delle risposte che si è cercato di darle, risalendo al problema della domanda a partire dall’indagine di quegli oggetti, o fenomeni – del fare letterario, della letteratura – che costituiscono le sostanze e gli elementi che le risposte hanno enucleato e proposto come assi del proprio ragionamento.

Il problema delle risposte molteplici alla domanda; tipologia delle risposte e un’analisi di quattro di esse

Le risposte alla domanda – che altro non sono che i tentativi di individuare quegli oggetti che, all’interno del campo del letterario, possono costituirsi come paradigma e prova della significatività del campo letterario stesso, e dunque della propria utilità – spingono la riflessione intorno al problema che la domanda pone verso una messa a fuoco ulteriore. Il primo passo consisterà nel riscontrare come, diacronicamente e sincronicamente, da questa domanda sia scaturita sempre una molteplicità di risposte, provenienti da diversi campi del sapere, o anche dallo stesso alveo culturale. Tra le tante, si potrebbero annoverare risposte di tipo scientifico, psicologico-psicanalitico, letterario, filosofico, storico-politico ecc., e dall’interno di ciascun campo si potrebbero riportare innumerevoli risposte, variamente

¹¹ Anceschi (1998), p. 63.

declinate ed orientate nel sottolineare i diversi aspetti dell'oggetto-letteratura, e dunque a evidenziarne i motivi all'origine della sua utilità¹².

Ora, la molteplicità delle risposte sembra confermare il problema di una domanda la cui pretesa di univocità e universalità – di ottenere una risposta sola e assoluta – confligge con la proteiformità del campo di cui intende appurare l'utilità secondo criteri che non gli sono propri. Questa molteplicità, in sostanza, mentre arricchisce il campo della risposta, svuota di significato la petizione universalizzante della domanda e in tralice ne rivela la postura ideologica e, come si vedrà, la drammatica natura. La molteplicità delle risposte è la naturale conseguenza della molteplicità delle forme in cui il fenomeno del letterario si inverte nel tempo e nelle cose, cosicché quel che sembrava un quesito agevole nella sua logica booleana (per cui sembrava potessero aversi solo due stati, quello della 'utilità' o quello della 'non utilità' della letteratura), si rivela una domanda prismatica proprio a fronte della infinità delle risposte che suscita – la gran parte delle quali cerca di fronteggiare, finanche riuscendovi, con gli strumenti impropri della tavola etica utilitaristica, l'assunto retorico orientante del quesito.

Le risposte che si esamineranno – rappresentative della molteplicità delle risposte possibili – appartengono a quattro tipologie: letteraria; scientifica; psicologico-pedagogica; storico-politico-civile. Se si opta per queste tipologie è perché esse, disposte in un chiasmo, scaturiscono dalle realtà più vicine alla cultura che informa la domanda, e da quelle più vicine al sistema che invece questa domanda la subiscono. Si analizzeranno perciò le risposte di chi la letteratura la fa – prima tipologia – e di chi difende il campo del sapere umanistico come architrave di una società nel tempo – ultima tipologia – accanto a quelle di chi ha individuato una funzionalità della letteratura da una prospettiva in ampio senso scientifica – seconda e terza tipologia.

a) La risposta poetico-letteraria

La prima tipologia di risposta proviene dal primo nucleo del campo letterario, quello degli scrittori e dei poeti. Si tratta di rintracciare una risposta alla domanda in quei documenti artistici che nascono come espressione di poetica prima che come riflessione

¹² Una sola tipologia di risposta non sarà considerata, qui, in quanto non sembra altrettanto potenzialmente significativa rispetto alle altre, ed è quella, ancipite, cui Barengi (2017) rimanda nel suo articolo *A cosa serve la letteratura?*, che consiste nell'accostamento di una proposizione definitoria, di cui non convince, ai fini di questo discorso, l'asettica neutralità («La letteratura è una tecnica di 'istruzione dell'immaginazione', che serve non a 'comunicare', semplicemente, bensì a far vivere esperienze simulate. Attraverso una prassi di simulazione socialmente condivisa (diversa quindi dalla fantasticheria individuale) il lettore ha la possibilità di ampliare la propria esperienza esistenziale complessiva: di chiarirla e di arricchirla, di articolarla ed estenderla, acquisendo così nuovi strumenti per far fronte alle sfide della vita reale») con una proposizione vaga nei suoi proponimenti, e piuttosto vana nella sua retorica («Il fine delle opere letterarie dovrebbe essere quello di aiutarci a vivere»).

estetica. Nella consustanzialità tra la tensione all'espressione e la sua giustificazione – nel rapporto che in sede di poetica si stabilisce tra la necessità dell'espressione e il problema della sua forma – sta il valore sorgivo della risposta letteraria: lo scrittore, il poeta, riflettendo sull'atto dello scrivere e sul suo movente, o attraverso l'oggetto letterario stesso, disvelano una molteplicità di verità poetiche – determinanti l'espressione artistica e da essa a loro volta determinate – che si presentano come altrettante risposte sul senso della letteratura e la sua utilità. A fronte del fatto che nella fucina di un autore, come in un'opera, si incontrano sovente passi che riflettono sul fare letterario e il suo fine – secondo una originaria concezione di utile che vede nell'oggetto uno strumento la cui contemplazione conduce al bene – qui se ne presentano alcuni che sembrano indicare una via della letteratura che ne illustra l'alta utilità.

Io vorrei sostenere qui, fuori di cronologia e di seriazione storica, che la letteratura italiana migliore è quella che ci comunica un senso di fraternità. "Padre" degli scrittori fraterni è Italo Svevo [...] è uno scrittore a cui voglio molto bene, sono contento che sia esistito, mi darebbe gioia incontrarlo, non so dove...¹³.

*Chi parla ha da dire
le cose che dice e forse no
o forse altre. Ma è un fatto che chi tace
lascia che tutto gli succeda e quel ch'è peggio
lascia che quello che hanno fatto a lui lo facciano
a qualcun altro¹⁴*

*Le poesie vanno sempre rilette,
lette, rilette, lette, messe in carica;
ogni lettura compie la ricarica,
sono apparecchi per caricare senso;
e il senso vi si accumula, ronzio
di particelle in attesa,
sospiri trattenuti, ticchettii,
da dentro il cavallo di Troia.¹⁵*

La citazione da Cordelli, così consentanea alla sua attività di critico onnivoro – tutto teso in uno sforzo euristico di ricerca del romanzo, ovunque possa inverarsi – e di scrittore di romanzi problematici, metaromanzeschi, inquieti¹⁶, fa luce su una idea di letteratura come luogo della fraternità, dove è possibile trovarsi e ritrovarsi, e mentre enuncia l'alto fine che la letteratura può avere, comunica anche il senso che essa, come esperienza, ha per lo

¹³ Cordelli (2002), p. 335.

¹⁴ Raboni (2000).

¹⁵ Magrelli (1999).

¹⁶ Sulla sostanza densa e complessa della poetica cordelliana, si v. l'ampia panoramica offerta da Archibugi e Cortellessa (2003).

scrittore stesso. Se con Cordelli siamo davanti ad una risposta che ambisce a trovare nella letteratura quel sentimento di consentaneità che affratella gli uomini – rielaborazione sofferta dell'ultima poetica leopardiana – e che in questo sembra risolvere la sua utilità, nelle poesie di Raboni e Magrelli il problema del fine della letteratura, della sua utilità, acquisisce una densità politica e vitalistica nella misura in cui rivendica la sua consistenza estetica. Il punto, per Raboni, sembra essere la necessità di incarnare la vita nella parola – pena il non poter dire, e dunque il non poter capire se si è vissuto – e dunque l'indispensabilità di significare l'esperienza nel tempo per mezzo di una parola che, sola, impigliando questo tempo presente in una trama verbale, possa trascenderlo; per Magrelli, similmente, la poesia è generatrice di senso, motore dell'esperienza che si fa del mondo, oggetto che, se interrogato, sa rispondere aprendo alla possibilità del senso, alla significatività dell'esperienza della lettura poetica come momento decisivo nell'esperienza di vita. In questi tre autori si può scorgere inoltre una sensibilità etica che intride il discorso poetico di una sostanza politica, giacché per tutti e tre il problema dello stile, il nodo estetico, è anche un problema di morale.

Prima di passare alla seconda tipologia di risposta, vale la pena presentare un breve passaggio dell'*Infanzia berlinese* di Benjamin, *Il calzino*, che rimanda tanto al problema del rapporto tra la forma e la sostanza dell'opera d'arte, quanto al fine stesso che in essa si può ritrovare:

Il primo armadio che si apriva quando volevo, era il comò. Dovevo solo tirare il pomello e dalla serratura l'anta scattava verso di me. Fra tutte le camicie, grembiuli, magliette che vi erano custodite c'era la cosa che trasformava il comò in un'avventura. Dovevo farmi strada nell'angolo più riposto; allora incontravo i miei calzini, che se ne stavano l'uno accanto all'altro, arrotolati e rincalzati come si usava un tempo. Ogni paio aveva le sembianze di una piccola borsa. Nessun piacere era più grande dell'immergere la mano quanto più a fondo possibile nel suo interno. Non lo facevo per il tepore. Ad attirarmi verso il fondo era "il regalo" che avevo sempre in mano in quell'interno arrotolato. Quando lo tenevo ben saldo in pugno ed ero certo del possesso della tenera massa lanosa, aveva inizio la seconda fase del gioco che portava alla rivelazione. Ora infatti mi accingevo a estrarre "il regalo" dalla sua borsa lanosa. Lo tiravo sempre più verso di me, sino a quando lo sconcerto era al colmo: avevo estratto "il regalo", ma "la borsa" in cui era stato custodito non c'era più. Ripetevo di continuo la dimostrazione di questo avvenimento. Mi insegnò che forma e contenuto, custodia e custodito sono la stessa cosa. Mi educò a estrarre la verità dalla poesia con la stessa cautela con cui la mano infantile estraeva il calzino dalla "borsa"¹⁷.

L'insegnamento che il fanciullo trae da questo "avvenimento", di cui ripete continuamente la dimostrazione, accosta l'idea di una letteratura come luogo dell'intuizione della natura segreta delle cose – della densità e del mistero dell'essere – cioè di una letteratura il cui fine risiede nella capacità di illuminare questo mistero, al concetto di una letteratura come dispositivo retorico utile alla scoperta del mondo per mezzo di strumenti non letterari, quali, come vedremo, quelli dei fisici.

¹⁷ Benjamin (2007), p. 58.

b) La risposta scientifica

Sebbene il solco scavato dal saggio di Snow sulle cosiddette due culture non sia mai stato davvero colmato, quantomeno nel sentire comune¹⁸, nel campo della fisica, ad esempio, si è sempre riconosciuto il valore della letteratura laddove essa, intesa come sostrato culturale capace di interagire con altri saperi e di far interagire diversi campi della conoscenza, diventa motore dell'intuizione, elemento portante della ricerca stessa¹⁹.

I nostri concetti nuovi sono presi da concetti vecchi, riadattati, modificati. Pensiamo sempre solo per analogie [...]. L'Occidente ha saputo usare efficacemente la creatività del pensiero analogico, per costruire concetti nuovi a ogni generazione, fino a lasciare in eredità all'odierna civiltà globale la magnificenza del pensiero scientifico. Ma è l'Oriente che ha riconosciuto prima e con più chiarezza che il pensiero cresce per analogie, non per sillogismi. La logica dell'argomentazione basata sulle analogie è analizzata già dalla scuola moista [...]. Il pensiero scientifico fa buon uso della rigidità logica e matematica, ma questa è solo una delle due gambe che l'hanno portato al successo: l'altra è la creatività liberata dall'evoluzione continua della sua struttura concettuale, e questa si nutre di analogie e ricombinazioni. Un campo elettromagnetico non è un campo di grano; la dilatazione del tempo di Einstein non è quella dovuta alla noia; nella forza di gravità non c'è nessuno a spingere e tirare; ma le analogie sono evidenti. Analogia è prendere un aspetto di un concetto, riutilizzarlo in un altro contesto preservando del suo significato e lasciando perdere qualcos'altro, in modo che la nuova combinazione produca significati nuovi ed efficaci. Così funziona la scienza migliore²⁰.

La riflessione di Carlo Rovelli sulla funzione dell'analogia nella ricerca fisica, racchiusa in un libro dove peraltro l'autore stesso ricorre a una fitta trama di analogie e similitudini per spiegare l'oggetto dei suoi studi, si configura come una risposta pragmatica ad una domanda utilitaristica che, pertanto, ne confuta l'impianto proprio rivendicando l'utilità, anzi, l'indispensabilità, che un dispositivo retorico – l'analogia – rappresenta per il processo creativo, che è un processo necessario alla ricerca scientifica. Attraverso questa risposta, Rovelli – nel solco di tanti scienziati prima di lui – coglie quella sostanza ineffabile che è il valore intrinseco della letteratura come oggetto linguistico-retorico (con la forza riconosciuta all'analogia) e come fatto culturale (ricco sostrato che feconda la mente), e riesce a offrire una importante difesa della letteratura come campo del sapere complementare al campo scientifico e ad esso necessario fino all'indispensabilità (se consideriamo, appunto, che Rovelli istituisce un rapporto stringente tra la possibilità dell'intuizione e il terreno dove essa può germogliare, che è indispensabile sia culturalmente ricco).

¹⁸ Si fa riferimento a Snow (1964).

¹⁹ Questo tema è già presente nelle pagine di Einstein (2006), quando si trova a riflettere sul rapporto tra Scienza e Religione, sul linguaggio della religione e il rapporto tra essa e la civiltà, la scuola, il campo più ampio della cultura.

²⁰ Rovelli (2023), pp. 57-58.

c) La risposta psicologico-pedagogica

In questa sezione si considererà una sola tra le tante risposte che pertengono al campo della psicologia e della pedagogia, in quanto appare particolarmente significativa. Nel campo della medicina, della psicologia e della pedagogia si potrebbero censire innumerevoli risposte alla domanda che si sta indagando, a cominciare dagli studi sul dolore e sul rapporto tra il dolore, la sua espressione, la sua esperienza²¹, secondo la concezione di una medicina che affronti la figura dell'uomo in una prospettiva olistica, fino a considerare gli studi di psicologia clinica che rintracciano nella parola poetica una forza taumaturgica di cui si possono osservare gli effetti finanche in sede neuronale²². Qui si riporterà la riflessione di Rocco Quaglia che, a partire dall'idea per cui «la poesia è un atto estetico: gli aspetti comunicativi ed espressivi sono accidentali più che sostanziali»²³, consapevole che «gli studi della psicologia sui processi dell'attività poetica non permettono né di identificarla, né di valutarla nella sua specificità»²⁴, afferma che in essa si esplicano «due bisogni fondamentali per l'uomo, quello di conoscere e quello di sentire»²⁵, che rendono essenziale la poesia nel processo dello sviluppo umano. Da queste premesse, Quaglia passa all'indagine del bambino che, appena nato, non avendo ancora il linguaggio, quando compie una azione vive, al tempo stesso, anche la percezione dell'azione stessa, così che, nella primissima infanzia, prima della acquisizione della parola, l'esperienza di una cosa coincide con l'acquisizione della percezione della sua qualità, per cui «nel sentire vi è un sapere che precede e sorpassa ogni altra forma di conoscenza e di contenuto della mente umana»²⁶. Se «dal nostro punto di vista, il bambino si nutre di latte, dal punto di vista del bambino, egli assapora e si soddisfa di bontà»²⁷ cosicché quello scollamento che noi esperiamo tra il compiere un atto e il trarne un giudizio di qualità, nel fanciullo privo di parola non è ancora avvenuto, per cui suggerire il latte coincide con il suggerire bontà – l'atto coincide con la sua percezione, e dunque l'esperienza con la cognizione della sua qualità. Questo momento irripetibile, in cui «significante e significato costituiscono un'unica realtà»²⁸ prima che «il significante (il veduto) si scinda dal significato (il sentito)»²⁹, cede nel tempo all'acquisizione

²¹ Si rimanda all'ampio campo di studi sul dolore che negli ultimi anni sta contribuendo a scrivere la storia dei rapporti tra una scienza che viene dall'arte (la medicina) e l'arte. Per una idea della teoria del dolore cfr. Natoli (1986) e Moscoso (2012). Sulla fertile connessione tra malattia e letteratura, e la lingua e la retorica della malattia si vedano Sontag (2020) e Manferlotti 2014. Sull'idea di medicina in un ampio tessuto umanistico si veda Israel (2010).

²² Ad esempio Nanni (2022) e Benini (2011) offrono un resoconto – tratto dalla propria esperienza, il primo, dagli studi in materia, il secondo – di come l'atto poetico, creativo, incida sulla mente, positivamente, in senso formativo e curativo.

²³ Quaglia (2010), p. 11.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 13.

²⁶ *Ivi*, p. 15.

²⁷ *Ivi*, p. 17.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 18.

del linguaggio; ciononostante, le parole all'inizio «contengono sentimenti, emozioni, stati d'animo». Da ciò ne deriva che:

Il linguaggio nasce in un "mondo primitivo" ed evolve da un codice connotativo-metaforico [...] con proprietà di concretezza, con valenza magica, con valore iconico e polisemantico, ad un codice denotativo, il cui simbolo puro acquista il carattere convenzionale della comunicazione logico-concettuale. Le parole, dunque prima di essere pensate sono sentite: ora, è in virtù della capacità dei bambini di sperimentare il mondo attraverso un atteggiamento affettivo, e non in termini fisico-geometrici, che il linguaggio metaforico assolve un'importante funzione: conciliare il mondo dei sentimenti con quello dei fatti, ossia l'interiorità con l'esteriorità. [...] Con l'egemonia del pensiero dominato dal linguaggio denotativo la realtà prende il sopravvento sulla soggettività, sull'immaginazione, sui contenuti emozionali e sui sentimenti, senza tuttavia eliminarla. [...] Poetare vuol dire cercare la parola del con-senso nel quale significato e significante idealmente coincidono. Quel che il poeta cerca di rivivere a livello della parola è la dimensione in cui lui era in un rapporto immediato, in un sentimento d'infinita bontà e d'assoluta bellezza esperito in un periodo in cui non esisteva ancora nessuna parola. Il suo è un tentativo tragico perché mai finito: le parole sono chiamate a ricreare un mondo vissuto, quando esse non erano ancora nate. La poesia dunque nasce dal bisogno di recuperare alla vita un senso, quello dei primi giorni, di cui si è perduta ogni memoria, ma che tuttavia a tratti riemerge in un sentire fissato in un'immagine del quotidiano. Compito del poeta è cercare la parola che diventi quell'immagine [...] che diventa un segno di quanto è stato per sempre perduto, vale a dire è segno di assenza di un ideale senso, quindi di nostalgia³⁰.

La citazione illustra la relazione che una riflessione di ordine psicologico-pedagogico intesse con le più interessanti indagini sulla poesia – e sul rapporto con l'infanzia, il ricordo, la nostalgia, la malinconia ecc.³¹ – condotte da critici e poeti, ed evidenzia come una risposta psicologico-pedagogica affondi le sue radici in un'istanza poetica, in un fondo estetico, cui riconosce una utilità primaria, propedeutica a uno sviluppo sereno del fanciullo.

d) La risposta storico-politica-civile

L'ultima risposta affronta la domanda da un'ottica politico-civile, particolarmente attenta alla contestazione del retroterra culturale all'origine di questa domanda e alle sue ricadute nel contesto dell'istruzione e della società. Questa risposta vede raccogliersi nello studio della letteratura italiana e nella trasmissione dei saperi umanistici l'alto senso di una tradizione dalla cui intelaiatura – la scuola, l'università, il patrimonio culturale classico comune e condiviso – sono originate la libertà del pensiero, lo stato di diritto, la rivoluzione tecnologica, la stessa modernità. Si tratta di una risposta alla cui costruzione ha partecipato, negli ultimi trent'anni, un ampio e trasversale gruppo di intellettuali, tra cui Giorgio Israel,

³⁰ Ivi, pp. 20-21.

³¹ Si fa riferimento, qui, all'immenso portato delle teorie romantiche sulla nostalgia e la malinconia, il loro rapporto con il mito dell'infanzia e il ricordo, nonché agli studi sul rapporto tra esperienza e tempo, tra infanzia e storia, tra gli altri, in Benjamin, Weinrich, Agamben.

Lucio Russo, Fabrizio Polacco, Ernesto Galli della Loggia, Giulio Ferroni³². Tra la fine degli anni Novanta, gli anni Duemila e i nostri giorni, tra le illusioni sulla fine della storia, l'ingresso nell'area Euro e la cosiddetta rivoluzione informatica e digitale, in un contesto sempre più egemonizzato dall'economia finanziaria neoliberista, dall'immaginario e dalla cultura statunitense, si è sviluppato un dibattito che, attraverso la messa in discussione del sistema di istruzione italiano – e la sua difesa – ha spinto a riflettere sul problema dell'utilità di certi saperi, delle ricadute dei saperi umanistici nella realtà contemporanea. È in questo quadro, che vide Israel condurre un'aspra battaglia contro quel riduzionismo meccanicistico che è alla radice dell'idea di una società dominata dal principio dell'utile, di una cultura fondata sulle competenze e sulla spendibilità del sapere³³ – di un sapere granulare e frammentato, di cui sono messi in crisi lo statuto e la necessità³⁴ – e che vide una componente della classe docente, con la costituzione del gruppo del Prisma, giungere a bloccare la riforma dei contenuti delle discipline classiche all'interno della riforma Berlinguer³⁵, che si è nel tempo articolata una risposta alla domanda che insiste sulla necessità di usare cautela prima di minare alle fondamenta l'edificio della cultura umanistica. Si tratta di una risposta che trae dalla tradizione degli studi umanistici – e dal portato di questa cultura – la prova principe della loro indispensabilità, poiché:

i principali valori della nostra civiltà, sommariamente riassumibili nei concetti di libertà, progresso, pensiero razionale e scientifico, diritto e democrazia, sono stati elaborati per la prima volta nell'ambito del mondo classico; ed è un fatto incontrovertibile che proprio la riscoperta e la reinterpretazione dei testi del mondo antico abbiano coinciso con quell'epoca di straordinaria ripresa e di sviluppo tecnologico, culturale, artistico ed economico che va dal termine del medioevo all'età moderna³⁶.

Questa risposta denuncia il pericolo di un avvenire abitato da due categorie di persone, «i totali ignoranti e gli iperspecialisti [che] rappresentano due elementi dello stesso quadro, caratterizzato dalla scomparsa di una cultura condivisa»³⁷, sintesi di una società sottomessa al principio della specializzazione e della parcellizzazione dei saperi – frutto di una concezione utilitaristica del sapere e dell'uomo. Per la sua risonanza mediatica, per la capacità di intersecare il problema della domanda sull'utilità della cultura umanistica con

³² La stagione del dibattito sull'utilità del sapere umanistico tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila fu particolarmente ricca proprio a motivo del contesto storico segnato da grandi accelerazioni in prospettiva di un affiatamento del sistema della cultura italiano a quello europeo e, in senso ampio, occidentale. I nomi citati appartengono a quella parte che si pronunciò contro la riforma Berlinguer e la tendenza all'adeguamento del modello di istruzione anglo-americano, ritardandolo nei fatti, senza tuttavia scongiurarlo.

³³ Si veda, oltre ai già citati, anche Israel (2004), una indagine rabdomantica sui rischi di una concezione meccanicistica, alienante, totalitaria e deresponsabilizzante dell'uomo.

³⁴ L'idea, sottilmente costruttivista, della fine di un sapere monolitico da raggiungere, sostituito, via la digitalizzazione dell'informazione e della conoscenza, da un sapere granulare, componibile e frammentato è ben riassunta in Roncaglia (2020).

³⁵ Sul progetto del Prisma e la sua storia, nonché per una accuratissima ricostruzione del contesto culturale dal quale scaturì si veda Polacco (1998).

³⁶ Polacco (1998), p. 10.

³⁷ Russo (2008), p. 3.

quello della scuola e dell'università³⁸ e per la lucidità con cui essa ha osservato, nella tendenza alla digitalizzazione del sapere, dei luoghi del sapere e dell'insegnamento, un rischio più che un'opportunità per la società, la cultura e il campo umanistico (mai messo tanto in stato d'accusa come in questo tempo dominato da una retorica trionfalistica sui prodigi della tecnica³⁹), questa risposta si contraddistingue per una tensione morale che si esplica nel rivendicare il diritto del campo umanistico di non essere valutato secondo criteri che non gli sono propri, e di essere preservato e custodito, prudenzialmente, sulla base della sua solida tradizione e alla luce del fatto che, al meno, non si può sapere quale conseguenza avrebbe sulla società la sua graduale espunzione, né si può trascurare il rapporto di necessità che con esso la scienza e la tecnica – il progresso e l'innovazione – intrattengono. Non si tratta, perciò, di una risposta che discende da «quel genere senza tempo [che è il] lamento del letterato alle prese con un mondo che non è fatto a misura di letterato»⁴⁰ né di «salvaguardare uno spazio adeguato per ogni interesse culturale ed educativo che non abbia immediate ricadute applicative»⁴¹. Il fulcro di questa risposta è costituito dalla consapevolezza che il rischio di sottomettere l'intera struttura di una società – e l'uomo – al principio dell'utile, non può che avere ricadute drammatiche dal punto di vista politico, sociale e morale, sicché disinnescare la retorica dell'efficienza e mettere in discussione la cornice dell'utile, attraverso una battaglia a difesa del sapere umanistico, è considerato il più importante compito che ci si può prefiggere per impedire una degenerazione tecnocratica, automatizzata, utilitaristica e disumana della società.

Valore, insufficienza e senso delle risposte

L'osservazione delle risposte rivela il loro valore, che risiede nell'essere riuscite a rintracciare una utilità della letteratura – e del sapere umanistico – intesa come una sua ricaduta pragmatica, fruttifera e funzionale nella società contemporanea. Da questa prospettiva, le quattro risposte-campione giustificano la necessità della letteratura alla luce di una utilità che è sì comprovata da alcune ricadute concrete, ma che tuttavia si situa al di fuori del suo campo: secondo questo schema, 'è utile che si studi la letteratura italiana' poiché (i) la ricchezza del sapere umanistico costituisce il sostrato dell'intuizione, necessario alla ricerca scientifica (risposta scientifica); (ii) per mezzo di essa, si tende all'altro, si riesce ad esprimersi e comprendersi più a fondo (risposta letteraria); (iii) per via di essa si acquisisce una pienezza di linguaggio, sentimentale e razionale, essenziale nello sviluppo

³⁸ Si tratta, qui, di uno dei temi 'caldi' della contemporaneità, la cui attualità ha contribuito a creare un vero e proprio settore editoriale che si occupa di questo dibattito e che, di là dalle pagine dei quotidiani, accanto a proposte di riforma (v. Bertagna 2020) e analisi sulla situazione della scuola (si veda Ricolfi-Mastrocola 2021), ampio spazio è dato alle testimonianze, ironiche o desolate, preoccupate o entusiaste, apocalittiche o integrate della classe insegnante.

³⁹ Sui limiti del mito della tecnica, e sulla confusione tra confusione e progresso, innovazione e sua utilità nel campo del sapere e della didattica rimando all'indispensabile testo di Gui (2019).

⁴⁰ Giunta (2017), p. 17.

⁴¹ *Ibidem*.

della persona (risposta psicologico-pedagogica); (iv) attraverso di essa, e la sua trasmissione, si conserva quella intelaiatura culturale necessaria perché una società resti consapevole, libera e democratica (risposta politico-civile).

Ciò detto, se si guarda a queste risposte, che sono state sinteticamente presentate e che rappresentano un campione della molteplicità di risposte possibili che, da più campi del sapere o da diverse prospettive di ciascun sapere, possono scaturire dalla domanda, si noteranno due fatti: il primo è che ciascuna di esse possiede un proprio intrinseco valore; il secondo è che, nonostante ciò, nessuna di esse riesce a soddisfare pienamente l'istanza della domanda. Come si può allora sciogliere questo nodo, che riguarda il rapporto tra un campo di risposte molteplici, intrinsecamente valide, e il fatto che nessuna di esse si rivela sufficientemente esauriente, sufficiente ad esaurire la richiesta della domanda?

Il fatto è che, se si osserva con attenzione, questa insufficienza delle risposte ad esaurire la domanda, a soddisfarla, non dipende dalle risposte in sé, di ciascuna delle quali è chiaro il valore intrinseco, bensì dalla natura e dalla postura ideologica della domanda, che costitutivamente non può che ammettere risposte imperfette, insufficienti. La domanda, difatti, si presenta come assolutizzante e universalizzante – essa, cioè, sembra prevedere la possibilità di una risposta univoca e totalizzante – ma, optando per il concetto di 'utile' come riduzione di quello di 'bene', o di 'senso', costringe a ricondurre l'universalità della sua pretesa alla parzialità di una concezione utilitaristica della realtà, rivelandosi così una domanda onniesplicitiva⁴², che pretende di spiegare ogni articolazione dell'agire e della realtà riducendola secondo il criterio utilitarista, che a priori non può ritenere ammissibile una risposta che non riconduca le proprie ragioni all'orizzonte dell'utile. Per usare, analogicamente, le parole di Israel sul rapporto tra scienza ed etica nella prospettiva scienziata:

per i nostri scienziati la questione etica non esiste. O meglio: essa è dissolta e risolta nella tecnoscienza. Quel che la tecnoscienza permette di fare è buono. E perché è buono? Perché è razionale, perché è frutto della ragione per eccellenza, la ragione scientifica. Ma [...] la ragione scientifica non esaurisce la ragione⁴³.

Proprio in ragione di ciò, questo stato di cose sulla domanda e sulle risposte non rappresenterebbe, in questo nostro studio, il termine dell'indagine, bensì il suo vero punto di partenza. La domanda da porsi, allora, sarà: che cosa si può ricavare dall'indagine del rapporto tra il campo delle risposte date alla domanda e la natura della domanda? E in secondo luogo, cosa può dirci il fatto che una domanda così parziale sia costruita in modo da porsi come universalizzante? Innanzitutto, se il valore di queste risposte sta nel fatto che esse aprono il campo all'indagine dei rapporti tra la letteratura e le altre discipline, nonché tra i saperi e le strutture sociali, allora il *senso* di queste risposte assorbe e supera il loro *valore*: aprendo all'interdisciplinarietà, alla multidisciplinarietà e alla transdisciplinarietà, e dunque riconoscendo l'esigenza di uno studio dell'apporto che il fatto letterario può avere

⁴² Si rimanda, per la concezione onniesplicitiva che distingue una ideologia da una scienza, ai lavori di analisi del metodo, di conoscenza oggettiva e di relazione tra false scienze, scienza e metafisica di Karl Popper.

⁴³ Israel (2006), p. 149.

in altri campi del sapere, o in altri àmbiti – quale, ad esempio, nel caso della società, quello morale e finanche normativo⁴⁴ – queste risposte riconoscono la complessità di relazioni di cui è costituito il vasto e unitario campo del sapere, e nella loro molteplicità, ciascuna dotata di un proprio valore intrinseco, compongono una trama rizomatica di possibilità di risposte che concentra in sé un significato unitario e racchiude una volontà di unità⁴⁵. Le risposte, attraverso la ricchezza delle loro suggestioni, la fertilità dei loro argomenti, tendono a costituirsi come una molteplicità interrelata che volge all'unità, un campo aperto di risposte molteplici la cui stessa esistenza e consistenza tende a costituirsi come *la risposta* concreta alla domanda. Ma soprattutto, la molteplicità di risposte possibili, intrinsecamente valide sebbene parziali, pur non riuscendo a disinnescare l'impianto retorico utilitaristico della domanda, oltre a rivelarne il limite ne denunciano la natura problematica. La molteplicità delle risposte, infatti, per la sua stessa conformazione e varietà, rivela il problema della domanda, il nodo da cui essa scaturisce, e la sua attualità.

Tutte le risposte che si potrebbero dare, per quanto insufficienti, nella loro pluralità finiscono infatti per ritagliare la sagoma di una risposta assoluta che sembra tuttavia farsi imprendibile. Al tempo stesso non si può negare che la domanda, pur costringendo in un ordine utilitaristico l'oggetto del suo quesito, è una domanda che urge, una domanda che storicamente è *posta*, la cui esigenza di risposta esprime una esigenza di senso, un bisogno di significato che travalica il suo perimetro utilitarista, e lo sconfessa – rivelando la problematicità delle sue implicazioni. Il punto, cioè, è che la ricca molteplicità delle risposte possibili e l'anelito universalizzante e totalizzante della domanda rimandano entrambi alla scaturigine da cui l'interrogativo discende, e dunque al problema del significato delle cose, che è, in sostanza, il problema del trascendente (o della possibilità della verità) – della sua assenza e della sua ricerca.

⁴⁴ Lungi dal trattare il rapporto tra estetica e morale, si vuole qui accennare non tanto alle petizioni di poetica che inchiavardano il fare letterario – ed il suo senso – ad una sua presunta o riconosciuta ricaduta nel campo della morale, quanto una tendenza, tutta intrinseca alla svalutazione utilitaristica delle conoscenze umanistiche in atto negli ultimi venti anni, della politica culturale sulla scuola che fa del testo letterario, e finanche delle biografie degli autori, un elemento ancillare di una pedagogia civile, volta a 'insegnare buone pratiche di convivenza' e ipotetici 'valori di buona cittadinanza' per mezzo delle pagine della narrativa e della poesia. A riprova di ciò, basti aprire un qualsiasi manuale di Letteratura del primo biennio di scuola superiore, in cui, ad esempio, brani di Levi, o di Lussu, o finanche brani tratti dalla letteratura fantastica, sono proposti in un'ottica utilitaristica, come strumenti per imparare il valore dell'uguaglianza, della tolleranza ecc., tutto ciò in ottemperanza alle istanze europee legate alla Agenda 2030 (ma già presenti nelle linee guida sulla scuola e l'istruzione per il 2020) che si possono trovare qui <<https://www.istruzione.it/ri-generazione-scuola/obiettivi-agenda2030.html>> (ultima consultazione 05/05/2023).

⁴⁵ Per quanto concerne la multidisciplinarietà, la interdisciplinarietà e la transdisciplinarietà della letteratura italiana, e del fatto letterario in genere, si pensi non solo all'importanza determinante che questo oggetto ha da sempre nella ricerca storica, filosofica, linguistica, giuridica ecc., ma anche, per quanto riguarda al rapporto con le scienze dure, già alle pagine in cui Debenedetti sistemava la trama del modernismo e del romanzo novecentesco italiano all'interno – e in feconda relazione con esso – del contesto delle rivoluzioni della fisica.

La cornice della domanda, la sua urgenza e necessità

Il cuore della questione è qui: la domanda ‘Quale è l’utilità della letteratura italiana?’, per la sua costituzione, la sua forma e la sua postura, apre al problema della crisi di valori contemporanei, e la molteplicità delle risposte possibili ne costituisce la riprova dell’attualità e della sua urgenza. Porre la domanda è possibile – e dunque è possibile rispondere – solo se si riconosce che essa pone un problema e dunque non consente di ritenere irrilevante il suo oggetto – cioè il campo degli studi umanistici. Che la domanda venga posta è la conferma della sua necessità, e che il suo impianto sia caratterizzato da uno slittamento metaforico concettuale che fa coincidere il bene con l’utile dimostra che la sua tensione è rivolta non tanto a trovare una soluzione al semplice oggetto dell’interrogazione – a individuare una buona ragione per cui val la pena studiare le Lettere – quanto a trovare un universale che possa costituirsi come fondamento ontologico di un sapere, e quindi anche come valore fondativo e trascendente di una comunità.

Il problema della domanda, dunque, è che essa origina da una cornice, quella del pensiero contemporaneo, in cui la crisi dei valori, e la scomparsa di valori trascendenti, ha portato a trovare nel principio dell’utile – e in una concezione ontologica utilitaristica – quel solo valore che può costituirsi come minimo comun denominatore di una società dove lo sfilacciamento del tessuto della comunità e la polverizzazione dei rapporti, unita al tramonto di una concezione unitaria e comune della cultura, non può che spingere a cercare nella materia, nell’utile, il senso di ogni cosa. In un orizzonte di crisi, dove «ciò che diciamo crisi – e in particolare *crisi dei valori*, dopo Marx, Freud, Nietzsche, Einstein, Husserl... – compie ormai largamente i cent’anni»⁴⁶, e dove l’utile si è sostituito al trascendente, la domanda sull’utilità della letteratura acquisisce uno spessore drammatico: una società che non ha valori trascendenti ma solo generici scopi individuali non ha nemmeno una buona ragione per restare unita, sicché questa domanda si costituisce proprio come quesito, e non come constatazione, perché mentre dichiara come unica valida unità di misura del tutto l’utile, di questa impostazione scorge tutta la tragicità, i pericoli, la desolazione.

Ci sembra allora che la domanda “Quale è l’utilità della letteratura italiana?” sia essa stessa il campo della crisi dei valori contemporanei, giacché implica una concezione interamente razionale del tutto, laddove con razionalità si intende il principio astratto di universale convenienza. La cornice razionalista da cui nasce questo quesito è all’origine di quell’impianto morale che fa coincidere il bene con l’utile nella misura in cui, secondo il principio della convenienza (dell’efficienza), ciò che è economico, per il fatto di essere economico, sarà dunque anche utile, e perciò sarà bello (ed anche per questo l’impianto utilitaristico è all’origine del problema del bello, e dunque della questione estetica contemporanea⁴⁷).

⁴⁶ Anceschi (1998), p. 30.

⁴⁷ Il problema estetico – di una teoria del bello – in un orizzonte privo di assoluti e dove la verità non sembra più possibile, e così la trascendenza è negata in una ottica materialistica dell’esistenza, è forse tra quelli che più trovano riscontro nella contemporaneità mediatica, dominata da una “estetica triste”, per rifarci a Merlini (2019).

Il meccanismo dell'impostazione utilitaristica è così un meccanismo di sostituzione, per cui se il principio dell'utile è anche quello dell'efficienza, e dunque dell'economicità, ed esso è il solo valore ammissibile, allora il fine di una società utilitaristica sarà ottenere il massimo con il minimo, e quindi individuare i fini nei mezzi. Il problema di questo meccanismo incentrato sulla razionalità è che esso è perfettamente funzionale nella misura in cui si propone di indagare nel modo più efficace dei problemi quantitativi, mentre non consente in alcun modo di comprendere la natura degli oggetti, e dunque di coglierne la loro necessità, la loro qualità, di avvicinarsi alla loro comprensione. Ci si trova allora in una situazione paradossale per cui:

L'aspetto più bizzarro e contraddittorio delle concezioni positivistiche e neopositivistiche della scienza è stato, ed è, di combattere la filosofia come una forma di riflessione che si limita a porre problemi, spesso intrinsecamente insolubili, senza rispondere mai a nessuna domanda, e poi di recuperare la tendenza più dura (e discutibile) della filosofia occidentale, e cioè la pretesa di costruire non tanto una metafisica (il che è perfettamente legittimo) quanto un'ontologia, ovvero una 'scienza dell'essere'. La 'cultura' e la divulgazione scientifica [...] più che spiegare scoperte 'positive' della scienza, appaiono tutte protese a propugnare un'ontologia materialista. Sembra che parlare delle nuove acquisizioni della scienza sia soltanto un pretesto per 'dimostrare' che tutto è materiale, che tutto si riduce a neuroni, geni o particelle elementari⁴⁸.

Al tempo stesso, un sistema come questo non ammette che vi possano essere delle discipline fini a se stesse, che risolvono il loro senso in se stesse, e che perciò siano gratuite, non commerciabili, non funzionali ad altro che a se stesse, e che esse possano costituire il solo campo adatto a rispondere alla domanda di senso che preme sull'uomo. Che un sistema pratico di risoluzione dei problemi (l'utilitarismo) sia anche un sistema di comprensione degli enti e di intuizione del valore e del significato delle cose, è una pretesa illusoria e inquietante. La domanda sull'utilità della letteratura e la petizione sulla sua inutilità sono lo specchio ustorio del fatto che si vive in una società che ha dimenticato che la dimensione umana è totalmente simbolica, che le comunità sono unite dalla condivisione del simbolico e non dalla ricerca dell'utile o dell'economico, e che, soprattutto, il simbolico è un fatto di linguaggio, ossia di rappresentazione e trasfigurazione dell'essere nel mondo, nel tempo.

Il problema che la domanda implica, allora, è quello del rapporto tra $\mu\eta\tau\iota\varsigma$ e $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\epsilon}\omega$: come la $\mu\eta\tau\iota\varsigma$, il sapere pratico e tecnico (o l'abilità), è un precipitato del pensiero ($\theta\epsilon\omega\rho\acute{\epsilon}\omega$), e non può sostituirsi ad esso, giacché la contemplazione della realtà è il motore della riflessione sul senso delle cose, per giungere a cogliere il mistero che vi è racchiuso, così l'utile non può diventare il solo 'senso' delle cose; sicché, rispondere a questa domanda non potrà che essere un tentativo di rispondere a una esigenza di senso che, per quanto compromessa dalla retorica dell'utile contemporaneo, continua a premere sull'umanità, su ciascuno di noi.

⁴⁸ Israel (2008), p. 11.

Un tentativo di risposta

In questo contributo si è cercato di indagare a fondo le implicazioni della domanda “Quale è l’utilità della letteratura italiana?”, interrogativo storico che la società rivolge a se stessa. Il primo passo di questa indagine è consistito nella scomposizione della domanda, alla ricerca dei problemi legati alla sua impostazione retorica, al suo oggetto sineddotico e alla cornice etica di riferimento. È risultato come lo slittamento semantico che fa coincidere il concetto di utile con quello di bene, insieme alla petizione univoca della domanda, ha finito per costruire una cornice che vincola le risposte e le orienta fisiologicamente. Il secondo passo è stato rovesciare il modello dell’indagine, cercando di addivenire ad una maggior comprensione della domanda alla luce dell’interrogazione delle risposte. Dall’analisi delle risposte è emerso come da un lato esse rappresentino un campo di possibilità fruttuoso per la ricerca delle ricadute che lo studio della letteratura italiana, e gli studi umanistici in genere, possono avere in senso multidisciplinare e interdisciplinare, nei rapporti tra i saperi e tra questi e la realtà; dall’altro, è emerso come la natura valida ma non esauriente delle risposte tradisca una profonda sostanza problematica della domanda, la cui urgenza e la cui presenza rivela come essa ambisca a superare il limite del suo impianto utilitaristico, della sua cornice, cui la crisi dei valori dell’ultimo secolo e mezzo sembra averla costretta. Infine, si è cercato di mostrare come nella consistenza problematica della domanda risuoni la crisi profonda della nostra contemporaneità epistemica e ontologica che, non trovando più un orizzonte di valori comuni, e non riuscendo a rintracciare più la possibilità della trascendenza della realtà – non riuscendo a pensare possibile che esista una verità che spieghi le cose e l’essere al di là della loro meccanica – risulta bloccata in una cornice utilitaristica, che risolve il senso delle cose nella loro funzione e pretende di poter rispondere a domande sul senso delle cose attraverso impostazioni concettuali che legittimano solo campi del sapere, e relativi strumenti, che delle cose misurano l’efficacia e la funzionalità – che costitutivamente, cioè, non possono coglierne la natura segreta, approssimarsi al loro significato.

Se si ammette che il linguaggio è *quello stesso simbolico* – e non solo il suo strumento – per mezzo del quale l’uomo trasfigura sé e la propria esperienza, rappresenta se stesso e muove verso una maggior comprensione di sé e una acquisizione di nuove estensioni del sentimento, sembra delinarsi il perimetro di una domanda che, chiedendo conto dell’utilità della letteratura italiana come sineddoche del sapere umanistico, si dilata fino a implicare, in sé, una domanda ultima sul fatto se vi sia (e quale sia) un valore unificante al di fuori del principio dell’utile che si possa costituire come fondamento del campo umanistico, della sua necessità, del suo valore. Se questo è l’orizzonte che, a partire dalla prima domanda, si è finiti per abbracciare, sarà necessario tentare di individuare una strada che, conservando la ricchezza della molteplicità delle risposte che sono state date alla domanda, e fondandosi su di esse, conduca ad una possibilità di risposta unitaria.

La domanda su cui è stata condotta questa indagine è una domanda che preme sul tempo, che incombe, e qualsiasi tentativo di risposta dovrà fondarsi sulla consapevolezza che la crisi dei valori e la polverizzazione di una cultura condivisa – e di una idea di trascendenza

e di senso spirituale da trovarsi nelle cose – sono oramai un dato, un fatto. Tuttavia, nonostante l'utilitarismo sia diventato la cornice epistemica della contemporaneità, questo non impedirà di constatare come l'intensità della domanda tradisca una stanchezza verso questa stessa cornice, rivelando la sua natura problematica – il fatto che si tratti di una domanda *di crisi* e di una domanda *in crisi*, che, per il solo fatto di essere posta, pur nella sua formula costrittiva e retorica, sembra anelare alla possibilità di trovare un senso al di fuori del suo stesso orizzonte.

Partendo da queste constatazioni, il primo elemento su cui fondare una risposta consisterà, allora, nella scelta di respingere l'impianto utilitaristico della domanda sulla base della sua inadeguatezza strutturale a poter accogliere la complessità del campo del sapere umanistico ed infine a comprenderne la necessità. L'atto di respingere l'impianto utilitaristico della domanda non vuole essere uno stratagemma per proporre un significato del campo umanistico che non possa essere comprensibile anche nell'ampia dimensione dell'utile, ma si configura come una richiesta, da porgere alla domanda, di accogliere la possibilità di una risposta che allarghi le stesse maglie dell'impianto che la sorregge, e che accetti di rinunciare ad una logica booleana, se davvero vuole cogliere una risposta che, nel trovare un senso al campo del sapere umanistico nella società contemporanea, potrebbe anche offrire una nuova profondità, una nuova significatività, a quello delle scienze dure.

Per rispondere sarà necessario rifarsi alla triplice declinazione del verbo 'vedere' della lingua greca, asse portante concettuale del problema della comprensione. La lingua greca ricorre a tre verbi per svolgere il campo semantico del vedere: βλέπω, θεωρέω e ὁράω (aoristo εἶδον). Essi descrivono, nel primo caso, l'atto fisico della vista (βλέπω); nel secondo, l'atto della percezione che si compie davanti ad una realtà fisica, che implica la possibilità della sua comprensione più o meno profonda, ma anche l'atto della contemplazione di una cosa e la sua testimonianza (θεωρέω); nel terzo, in forma di aoristo, l'atto dell'intuizione, della comprensione profonda che fa *vedere e capire a un tempo*, e dunque fa cogliere il significato (simbolico) che va oltre le cose, delle cose stesse (εἶδον). L'arco che questi tre verbi disegnano va dall'esperienza fisica tutta esteriore della vista a quella interiore dell'intuizione, passando per una via intermedia in cui l'atto del vedere tende a entrare in un orizzonte che, seppur legato alla realtà fisica, volge già all'interiorità, all'accettazione del fatto che il processo di comprensione del significato profondo di qualcosa avviene al di là del suo piano esteriore ed eminentemente fisico, su un piano superiore e interiore, che pretende uno sguardo più acuto e differente verso quel che si osserva.

Nel caso di questa indagine, il problema legato al concetto di 'utile' che sorregge la domanda è che esso configura un orizzonte di risposte materiale, bidimensionale, meramente fisico e meccanico, fondato sulla concezione secondo cui l'atto fisico del vedere esteriore (βλέπω) implicherebbe anche quello percettivo e quello intuitivo, per cui la funzione dei fenomeni – osservata e misurata dagli strumenti delle scienze dure – sarebbe il loro senso. Ma una simile impostazione, riconducendo il senso alla funzione, riduce il significato al significante, identificando il piano della spiegazione della meccanica dei fenomeni con quello della loro ontologia, persuadendosi inoltre che si possa rispondere a domande ontologiche sugli enti facendo ricorso a spiegazioni funzionalistiche degli enti.

In questo modo, la cornice utilitaristica darebbe forma a un circuito paradossale, per cui l'idea di una realtà in cui il solo valore riconoscibile e misurabile è quello dell'utile, mentre rifletterebbe una concezione che rifiuta la possibilità che vi sia una verità al di fuori del campo dell'utilità, un senso delle cose al di fuori dell'orizzonte sensibile e meccanico delle cose stesse – e che dunque possa esistere una verità che trascende la funzione delle cose – al tempo stesso, avocando alle sole scienze utili (o dure) la facoltà di interrogare e spiegare le cose, attraverso quegli stessi strumenti che possono solo misurare i fenomeni, addiverrebbe alla conclusione che quella verità che si dichiara non poter esistere al di fuori del campo dell'utile, e che dunque non esiste come fatto trascendente la realtà, e dunque sarebbe vano cercare, è invero quella stessa verità trascendente la realtà, spiegazione metafisica di una indagine fisica della realtà, e suo risultato.

Un quadro simile (secondo il quale, riassumendo, ci si trova davanti ad una concezione ontologica che assegna all'utile il senso, dichiarando poi che la mancanza di un senso al di fuori dell'utile è il senso stesso delle cose), finisce per assegnare agli strumenti delle scienze dure la facoltà umanistica di poter ricercare il senso delle cose, per cui gli strumenti epistemici delle scienze dure sarebbero in grado di trovare quel principio trascendente (la verità secondo cui, cioè, il senso delle cose starebbe nella loro utilità, e nient'altro) che giustificerebbe l'impianto della cornice utilitaristica – quello stesso impianto che si fonda sul negare la possibilità che vi siano principi trascendenti la realtà che non siano l'utile.

La risposta alla domanda, allora, consisterà nella denuncia di questo paradosso e nella constatazione che il campo dei saperi umanistici rappresenta in realtà l'intero perimetro del sapere, il quale include al suo interno, come propria articolazione fecondamente dialettica, il campo delle scienze dure-funzionali-spendibili, con le quali è in un rapporto fecondo e di libera necessità, nella misura in cui le scienze non speculative e quelle umanistiche costituiscono i due poli entro i quali si tende l'arco che va dalla osservazione e dallo studio quantitativo delle cose, alla comprensione e all'intuizione del loro senso, dall'atto dell'osservazione – e dello studio dei fenomeni in senso quantitativo ($\beta\lambda\acute{\epsilon}\pi\omega$) – alla intuizione della loro essenza in senso qualitativo e ontologico ($\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\nu$) – e viceversa.

Le risposte molteplici del campo umanistico che sono state date alla domanda, dunque, rappresentano quella pluralità di possibilità di ricadute pratiche che un sapere svincolato da una concezione bidimensionale di utile può offrire, se lasciato libero di muoversi all'interno del suo campo, intessendo rapporti con gli altri campi del sapere. E la risposta a questa domanda potrà trovarsi nell'idea secondo la quale il campo della letteratura, che rientra nel mondo della gratuità ed è fine a se stesso (poiché altrimenti si ridurrebbe l'estetica alla morale), costituisce, nella sua natura sineddotta rappresentante l'intero sapere umanistico, quel solo sapere che può tentare, per mezzo dei suoi strumenti e attraverso i suoi oggetti, di sistemare, di ordinare l'insieme delle conoscenze, e qualsiasi atto, in un orizzonte di senso altrimenti precluso.

Nel ribadire che l'utilità della letteratura si risolve, dunque, in se stessa, si rivendica il principio per cui è proprio nel fatto che il campo del sapere umanistico è il solo capace di indagare il senso delle cose – di darne una rappresentazione che tenga conto anche delle

acquisizioni scientifiche, e di rivelarlo⁴⁹, e di restituirlo attraverso le sue forme, i suoi oggetti, le sue ricerche – che esso trova il suo senso e ha, dunque, anche una sua assoluta, superiore utilità.

È il campo del sapere umanistico il solo che può offrire, all'ampia articolazione delle attività dell'uomo, alla sua condizione orizzontale, materialistica e riduzionista, alla sua varietà di esperienze – vieppiù in un momento storico egemonizzato dalla cornice ideologica utilitaristica – un ordine, un orizzonte e una traiettoria di senso, finanche una verticalità, un significato che trasfiguri la realtà e il proprio essere, li significhi, renda visibile l'invisibile e appaghi quella ricerca di senso che, attraverso la domanda stessa sull'utilità del sapere umanistico, l'uomo contemporaneo, in un'epoca senza più verità e assoluti, tragicamente assediato dal problema della mancanza di senso, continua inesausto a condurre, verso se stesso e il mondo che gli è intorno.

Giovanni Barracco
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
giovannibarracco@live.it

⁴⁹ Di questo si può fare esperienza attraverso l'opera d'arte, la creazione di una forma, cioè, che risveglia un'illuminazione dentro di noi e tende a schiuderci, attraverso un'evocazione sentimentale, una verità.

Riferimenti bibliografici

Abravanel (2015)

Roger Abravanel, *La ricreazione è finita. Scegliere la scuola, trovare il lavoro*, Milano, Rizzoli, 2015.

Anceschi (1998)

Luciano Anceschi, *Che cosa è la poesia*, Bologna, CLUEB, 1998.

Archibugi e Cortellessa (2003)

Luca Archibugi, Andrea Cortellessa (a c. di), *Il Cordelli immaginario*, Firenze, Le Lettere, 2003.

Barenghi

Mario Barenghi, *Istruzioni per l'immaginazione/ A cosa serve la letteratura?*, «Doppiozero», 13 giugno 2017, <<https://www.doppiozero.com/cosa-serve-la-letteratura>> (ultima consultazione 05/05/2023)

Benini (2011)

Arnaldo Benini, *Cervello, letteratura e poesia*, in «Italianistica. Vol. 40, n. 3, Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi», sett./dic. 2011, pp. 13-17.

Benjamin (2007)

Walter Benjamin, *Infanzia berlinese. Intorno al Millenovecento*, Torino, Einaudi, 2007.

Bertagna (2020)

Giuseppe Bertagna, *La scuola al tempo del Covid. Tra spazio di esperienza ed orizzonte d'attesa*, Roma, Studium, 2020.

Bianchi (2020)

Patrizio Bianchi, *Nello specchio della scuola*, Bologna, il Mulino, 2020.

Cordelli (2002)

Franco Cordelli, *Romanzo e democrazia*, dialogo con R. Andreotti e F. De Melis in F. Cordelli, *Lontano dal romanzo*, Firenze, Le Lettere, 2002.

Einstein (2006)

Albert Einstein, *Pensieri degli anni difficili* [1965], Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

Fava (2001)

Elisabetta Fava, *Il tipo interrogativo*, in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 3, *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Giunta (2017)

Claudio Giunta, *E se non fosse la buona battaglia? Sul futuro dell'istruzione umanistica*, Bologna, il Mulino, 2017.

Gui (2019)

Marco Gui, *Il digitale a scuola. Rivoluzione o abbaglio?*, Bologna, il Mulino, 2019.

Ippolito (2019)

Luigi Ippolito, *Le lauree umanistiche servono a fare carriera: altro che "inutili"*, in «Corriere della Sera», 23 gennaio 2019, <https://www.corriere.it/scuola/universita/19_gennaio_23/lauree-umanistiche-servono-fare-carriera-altro-che-inutili-41153198-1e4f-11e9-b085-7654f7acb9a3.shtml> (ultima consultazione 05/05/2023)

Israel (2004)

Giorgio Israel, *La macchina vivente. Contro le visioni meccanicistiche dell'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Israel (2006)

Giorgio Israel, *Liberarsi dei demoni. Odio di sé, scientismo e relativismo*, Genova-Milano, Marietti 1820, 2006.

Israel (2008)

Giorgio Israel, *Chi sono i nemici della scienza? Riflessioni su un disastro educativo e culturale e documenti di malascienza*, Torino, Lindau, 2008.

Israel (2010)

Giorgio Israel, *Per una medicina umanistica. Apologia di una medicina che curi i malati come persone*, Torino, Lindau, 2010.

Magnani (2018)

Alberto Magnani, *Le "inutili" lauree umanistiche danno sempre più lavoro*, in «Il Sole 24 ore», 19 febbraio 2018, <<https://www.ilsole24ore.com/art/le-inutili-lauree-umanistiche-danno-sempre-piu-lavoro-AE82cT1D>> (ultima consultazione 05/05/2023).

Magrelli (1999)

Valerio Magrelli, *La poesia*, in *Didascalie per la lettura di un giornale*, Einaudi, 1999.

Malizia e Cikatelli (2010)

Guglielmo Malizia, Sergio Cikatelli, *Verso la scuola delle competenze*, Roma, Armando, 2010.

Manferlotti (2014)

Stefano Manferlotti, *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, Napoli, Liguori, 2014.

Manzotti (2018)

Riccardo Manzotti, *Il lato creativo e produttivo/ Humanities sì, cultura umanistica no*, in «Doppiozero», 6 maggio 2018, <<https://www.doppiozero.com/humanities-si-cultura-umanistica-no>> (ultima consultazione 05/05/02023).

Merlini (2019)

Fabio Merlini, *L'estetica triste. Seduzione e ipocrisia dell'innovazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019.

Nanni (2022)

Sabino Nanni, *Un poeta per il clinico*, Cagliari, Susil, 2022.

Natoli (1986)

Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986.

Polacco (1998)

Fabrizio Polacco, *La cultura a picco. Il nuovo e l'antico nella scuola*, Venezia, Marsilio, 1998.

Raboni (2000)

Giovanni Raboni, *Politica estera*, in Giovanni Raboni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2000.

Ricolfi-Mastrocola (2021)

Luca Ricolfi e Paola Mastrocola, *Il danno scolastico*, Milano, La Nave di Teseo, 2021.

Roncaglia (2020)

Gino Roncaglia, *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Roma-Bari, Laterza, 2020.

Rovelli (2023)

Carlo Rovelli, *I buchi bianchi. Dentro l'orizzonte*, Milano, Adelphi, 2023.

Russo (1998)

Lucio Russo, *Segmenti e bastoncini. Dove sta andando la scuola?*, Milano, Feltrinelli, 1998.

Russo (2001)

Lucio Russo, *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna* [1996], Milano, Feltrinelli, 2001.

Russo (2008)

Lucio Russo, *La cultura componibile. Dalla frammentazione alla disgregazione del sapere*, Napoli, Liguori, 2008.

Russo (2018)

Lucio Russo, *Perché la cultura classica. La risposta di un non classicista*, Milano, Mondadori, 2018.

Snow (1964)

Charles Percy Snow, *Le due culture* [1959], Milano, Feltrinelli, 1964.

Sontag (2020)

Susan Sontag, *Malattia come metafora. L'Aids come metafora* [1977 e 1988], Milano, Nottetempo, 2020.

The contribution aims to investigate the question "What is the use of Italian literature?". The starting idea is that this question has structural limits and reflects a utilitarian ontological conception that must be thoroughly understood in order to defuse it and finally attempt an answer. In the beginning, we will analyze the bias inherent in the interrogative proposition, its rhetorical limits, its semantic ambiguities, the problem of its setting. Secondly, we will analyze some possible answers. Finally, we will try to answer, after having ascertained how this question is the plastic consequence of a historical framework in which there are no longer transcendent values, and where therefore the sense of a whole knowledge, such as the humanistic one, failing to be reduced and explained in a utilitarian dimension, it escapes, and is denied. Starting from this, the way will be paved for an attempt at an answer that can give an account of the usefulness of Italian literature, of the field of humanistic knowledge.

Parole-chiave: *utilitarismo; letteratura italiana; sapere umanistico; crisi dei valori; significatività; senso*

VARIA

FRANCESCO PATRUCCO, **Quando la letteratura indaga se stessa e svela i suoi misteri: *Sulla letteratura e Sei passeggiate nei boschi narrativi* di U. Eco**

Introduzione

In una relazione tenuta da Eco all'università di Castilla – La Mancha nel maggio 1997, il cui titolo recita *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, il professore alessandrino esordisce con una metafora indicativa circa la letteratura e i suoi autori: «Ho sempre pensato che ai congressi di cardiologia non bisogna mai invitare i cardiopatici»¹. Il convegno si sofferma sull'influenza letteraria di Jorge Luis Borges su Eco stesso, un discorso definito dal medesimo imbarazzante, perché avrebbe preferito che fosse stato condotto *post-mortem* o, con le sue parole, «a babbo morto, per usare un'espressione popolare»². Eco sembra denunciare l'imbarazzo di svelare i suoi meccanismi scritturali. E l'imbarazzo è ancora più significativo quando lo scrittore è lui stesso un critico letterario, il cui fine è quello di indagare la letteratura. Un po' come a dire ai non moltissimi cardiopatici, frequentatori di congressi medici, quali siano le possibili complicanze della loro patologia, svelarne le percentuali di morte o di infarto. Ma non solo. Si pensi all'imbarazzo o al battito al cardiopalma quando è lo stesso cardiologo ad essere cardiopatico: non solo è costretto a seguire i suddetti congressi, potrebbe tenerli lui stesso con gli occhi al pubblico astante di esperti medici e l'orecchio a percepire il numero delle pulsazioni del suo muscolo cardiaco.

Partendo da *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (2022) e in *Sulla letteratura* (2016), il saggio verterà circa alcuni temi quali le connessioni tra autore, lettore e biblioteche, nelle loro versioni babeliche e intertestuali. L'esplorazione sarà condotta come una fittizia indagine poliziesca, volta a verificare la veridicità delle conclusioni di uno dei migliori investigatori letterari di sempre, vale a dire proprio Umberto Eco. E il tutto «a babbo morto», come in quell'occasione si era augurato, senza nascondere il dispiacere per la scomparsa di un tale

¹ Eco (2016), p. 128.

² *Ibidem*.

intellettuale per il panorama della letteratura, della critica e della saggistica accademica. Dopotutto, come affermava lui stesso ne *Le postille a il nome della rosa* «i libri si parlano tra di loro e una vera indagine poliziesca deve provare che i colpevoli siamo noi»³.

Il rapporto autore – lettore: connivenza e pedagogia. Interpretazione e uso del testo da parte del lettore

Si cominci per gradi: un'opera utilizza un codice, il quale a sua volta è composto da segni, che la critica semiologica ha il compito di decifrare, seppur non in maniera completamente oggettiva, in quanto ogni interpretazione, per quanto strutturata, rimanda a un atto soggettivo e personale. È lo stesso Eco a sostenere ciò nell'intervento *Sullo stile* contenuto nella raccolta di saggi *Sulla letteratura*, quando scrive:

Una lettura semiotica del testo ha della vera critica [...] essa non prescrive i modi del piacere del testo, bensì ci mostra perché il testo possa piacere. [...] Ecco, la vera critica è quella che ride per ultima, perché lascia a ciascuno il proprio piacere, ma di tutti mostra la ragione⁴.

La pretesa oggettività dell'interpretazione appare, in prima istanza, impossibile da raggiungere e, in secondo luogo anche quando si raggiungesse questa univocità ermeneutica, assumerebbe tratti profondamente autoritari nel condurre il lettore alla comprensione di quel determinato testo. Quindi è importante, non tanto cercare un'interpretazione univoca del messaggio, quanto comprenderne le modalità esegetiche, utilizzando codici condivisi con i protagonisti della comunicazione. Ne nasce una sfida gnoseologica tra l'autore e il lettore con lo scopo di scovare e di cogliere il codice personale del lettore (ovviamente da parte dell'autore) e viceversa. Il libro dove Eco approfondisce il rapporto tra fruitori della letteratura e scrittori è *Lector in fabula*, in cui definisce il ruolo del lettore e il suo contributo nella creazione artistica. A proposito di ciò, Eco racconta un

³ Eco (1983), p. 45.

⁴ Eco (2016), p. 179.

aneddoto che coinvolge Calvino e il suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Nel testo si legge come Eco e Calvino abbiano pubblicato nello stesso anno i due suddetti testi, i quali, se letti in relazione, assumono un significato importante. Avendo Eco pubblicato pochi giorni prima di Calvino, in occasione dell'uscita del romanzo, Calvino ne invia una copia a Eco con una dedica: «*A Umberto superior stabat lector, longeque inferior agnus*»⁵. A una prima lettura, si percepisce un macro-riferimento alla favola di Fedro, tuttavia il gioco è sottile ed Eco lo spiega:

*Calvino si stava riferendo al mio Lector in fabula. Rimane assai ambiguo quel longeque inferior [...]. Se Lector dovesse essere inteso de dicto, e quindi si riferisse al mio libro, allora dovremmo pensare a un atto di ironica modestia oppure alla scelta (orgogliosa) di appropriarsi del ruolo dell'agnello, lasciando al teorico quello del Lupo Cattivo. Ma se Lector va inteso de re, allora si trattava di un'affermazione di poetica e Calvino voleva rendere omaggio al Lettore*⁶.

Il ruolo del lettore diventa certamente fondamentale per l'emittente del messaggio, ma anche per il destinatario, vale a dire il lettore stesso. Ogni autore immagina dei lettori modello, questo perché Eco sottolinea la pericolosità di individuarne un *unicum*, vista la consapevolezza che «la competenza del destinatario non è necessariamente quella dell'emittente»⁷. Ecco il primo riscontro di questa indagine: il critico Eco suggerisce al romanziere di pensare a un *target* di lettori, di parlare loro, possibilmente con i loro segni. Quest'azione non implica necessariamente uno svilimento della scrittura: in prima istanza perché Eco non ha mai suggerito nei suoi scritti di compiere una scelta pop e massificata della fascia di mercato cui rivolgersi; *in secundis* per essere coerentemente compreso dal suo destinatario. Alla luce di questa consapevolezza, lo scrittore cede al critico e ammette un secondo riscontro: ogni autore scrive per diversi modelli di lettori, che deve individuare con uno studio anche di tipo sociologico, per cercare i loro segni e i loro codici, di modo che avvenga la comunicazione tra i due attori della battaglia letteraria, tanto che un autore deve

⁵ Eco (2022), p. 10.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Eco (1985), p. 53.

decidere «sino a che punto deve controllare la cooperazione con il lettore, e dove essa va suscitata, dove va diretta, dove deve trasformarsi in libera avventura interpretativa»⁸.

Se non esistessero modelli di lettore per un'opera letteraria, allora, secondo Eco, ci si troverebbe in presenza di quelle opere che lui definisce "aperte", di cui non si parlerà in questa circostanza, vista l'ampiezza del concetto. Si resti sul lettore, fornendo un titolo esemplificativo, che Eco stesso definisce "aperto", come *Finnigan's Wake*, su cui si ritornerà all'interno di questo saggio, visto l'amore del critico alessandrino per le scelte stilistiche di Joyce. Certamente la scelta compiuta dall'autore irlandese non facilita la lettura, impedisce al lettore di aumentare la velocità di approccio al testo, affatica lo stesso nell'individuare gli snodi narrativi a causa di un linguaggio babelico e sperimentale. Non si tratta di impossibilità o, peggio, di incapacità comunicativa di Joyce, ma di una scelta consapevole di oscurità, perché, a detta di Eco, «prevedere il proprio lettore modello non significa solo sperare che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo»⁹.

Ecco il terzo riscontro. Il critico suggerisce al romanziere che, talvolta, non basta esclusivamente pensare a una serie di modelli, ma deve, *deus ex machina*, crearli, costringerli, affaticarli, addirittura responsabilizzarli, generando un lettore «che si attende, dal libro che sta leggendo, una totale libertà di scelta»¹⁰, come lui stesso ammette nella sua iniziale *promenade* delle *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Appena entrati nel bosco narrativo, Eco presenta alcune scelte responsabili che l'autore dovrebbe compiere: innanzitutto avere ben limpida la differenza tra lettore empirico e lettore modello. Il lettore empirico identifica qualsiasi essere umano capace di leggere un qualsivoglia testo, recependone solo un aspetto informativo. Tutti sono lettori empirici a fronte degli orari dei treni o di quelli di uno studio medico, anche perché non esiste un autore modello che pensi a un lettore modello per questa forma di comunicazione testuale. Si tratta esclusivamente di condividere delle informazioni in maniera essenziale, che, in questo caso, il lettore empirico può più o meno apprezzare per la grandezza del carattere, la nitidezza dei tabulati presenti, l'agilità della consultazione, ma

⁸ Ivi, p. 58.

⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰ Eco (2016), p. 17.

non certamente utilizzando categorie estetiche come primo metro di giudizio. Diverso è l'atteggiamento dinnanzi a un testo che ha pretesa letteraria: si pensi a una commedia. Il lettore può anche non ridere leggendo le freddure del comico o rimuginando sui *non-sense* presenti nel testo: questo è il lettore empirico per antonomasia. Al contrario, il lettore modello riderà a crepapelle alle battute, si sentirà emotivamente coinvolto, questo perché si diventa il «lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare»¹¹. Eco si rifà ad alcuni testi, composti da artisti e filosofi, dove vengono suggeriti alcuni stratagemmi legati alla scrittura letteraria. Il critico si riferisce principalmente a due capisaldi della teoria della letteratura: la *Poetica* di Aristotele e la *Philosophy of composition* di Poe. In entrambi i casi, si tratta di lunghe dissertazioni di natura pedagogica, volte a dimostrare l'importanza di un legame positivo e costruttivo tra gli attori della battaglia letteraria, i quali, più o meno inconsciamente, siglano il "patto finzionale", definito come la necessità da parte del lettore di sapere «che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente [...] l'autore fa finta di fare un'affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che quello che egli racconta sia veramente avvenuto»¹².

Ed ecco il quarto riscontro: l'accettazione che quello che si scrive in un'opera letteraria sia, non dico falso, ma almeno fittizio. Infatti, nella narrazione nulla può essere messo in discussione, cosa che non avviene per il mondo reale. Per il mondo reale, il principio è *Truth*, mentre nei boschi narrativi il principio è quello di *Trust* ed è bene che continui a rimanere in questo modo. All'uomo piace la narrazione perché *Trust* è assai più semplice ed accomodante: la ricerca della verità rimane azione più insidiosa e complessa. Partendo da questo principio, l'autore fornisce al lettore un mondo fittizio che condivide necessariamente elementi del mondo reale e questo coinvolge direttamente il lettore nel credere ad avvenimenti che possono anche non essersi mai verificati nella realtà. L'esempio limite in senso contrario è la narrazione *fantasy*, la quale meno si avvale della condivisione di elementi reali, perché, se è vero che nel mondo reale, fino a prova contraria, non esistono

¹¹ Ivi, p. 18.

¹² Ivi, pp. 97-98.

draghi o anelli magici o ippogrifi, lo sfondo delle azioni e i sentimenti dei protagonisti appartengono al vissuto reale, quindi ad ognuno di noi. Inoltre, il mondo fittizio può sovrapporsi a quello reale e ne diventa uno strumento per comprenderlo e per prendere coscienza della propria emotività. Eco propone un esempio: se immaginiamo una donna cara morta per suicidio, ci si commuove come leggendo quello di M.me Bovary. Tuttavia, se qualcuno ci chiedesse se la persona immaginata sia davvero morta, negheremmo certamente, dicendo che si tratta di una fantasia indotta, mentre se ci chiedessero se M.me Bovary sia morta, risponderemmo fermamente in maniera positiva. La realtà è che nessuna delle due è morta davvero. Questo porta a condividere la tesi di Eco, la quale prevede che certi personaggi, quali M.me Bovary, siano fuoriusciti dal mondo fittizio della letteratura, per diventare personaggi appartenenti al mondo “culturale” reale e universale. E fin qui, non ci sarebbe nulla di male, perché si sta compiendo un’interpretazione del testo e non un uso (meglio abuso) dello stesso¹³. Altri personaggi hanno compiuto lo stesso percorso, divenendo indicatori di atteggiamenti o comportamenti della vita reale, basti pensare a quando si apostrofa qualcuno di essere un Don Giovanni o, meno elegantemente, quando si definisce una donna una Perpetua.

Ecco il quinto e ultimo riscontro: nel creare dei lettori, l’autore dovrebbe avere la responsabilità di impedire che il mondo fittizio diventi realtà. In questo caso il lettore sta compiendo un abuso interpretativo e sta invertendo i principi di *Trust* e di *Truth*. In questo senso Eco riporta un avvenimento particolare accadutoogli: in occasione della pubblicazione de *Il Pendolo di Foucault*, è accusato di plagio da un suo conoscente per aver utilizzato la storia di uno zio, questo perché il lettore e conoscente aveva applicato la letteratura come metro di comprensione della realtà¹⁴. Abusare di un testo può portare a conseguenze minimali (come quella narrata) o a conseguenze ben più gravi, per questo l’autore modello dovrebbe sempre ribadire e lasciar intendere la natura fittizia del suo testo, evitando la creazione di falsi. Eco propone un altro esempio: se chiedessimo cosa avesse scoperto Colombo, in molti direbbero che la terra è rotonda. Ma non è così, perché molti studiosi lo

¹³ Eco (2016), capitolo I, *Su alcune funzioni della letteratura*, pp. 7-23.

¹⁴ Eco (2022), capitolo I, *Entrare nel bosco*, pp. 9 -39.

sanno già da molto tempo: Tolomeo ha diviso il globo in 360° di meridiani e Dante ha fatto navigare Ulisse al di là dello stretto di Gibilterra, non certamente perché avesse pensato che la terra fosse stata piatta. Ancora i dotti di Salamanca sostengono che, nonostante la terra fosse rotonda, l'impresa di Colombo non si sarebbe mai verificata, semplicemente perché ignorano che tra Asia e Europa, percorrendo verso Ovest, ci fosse un continente. Colombo, quindi, nella sua cocciutaggine, cioè credendo che l'Asia non fosse così lontana, scopre una verità partendo dal falso, mentre i saggi, che lo sconsigliano di salpare, partendo dal vero, sostengono il falso. Eco ritiene quindi che le narrazioni possano creare dei falsi storici o delle convinzioni errate e che questo possa ingenerare conseguenze, anche molto gravi, qualora gli autori delle stesse narrazioni non intervengano per educare all'interpretazione, non all'uso di un testo. Il critico alessandrino porta ad esempio le narrazioni mitologiche e occultistiche dei Rosacroce: queste si trasformano nei *Protocolli dei savi di Sion*, che, corretti da Rakovskij, cominciano a circolare e «Il resto di questa storia è Storia. Un monaco itinerante russo, Sergej Nilus [...] pubblica e commenta il testo dei Protocolli. Dopo di che il testo viaggia attraverso l'Europa sino a pervenire nelle mani di Hitler...»¹⁵. Con questa esemplificazione, si può definitivamente comprendere il concetto di responsabilità dell'autore nel bloccare una narrazione che vada a sostituirsi alla realtà, nonché il pericolo dell'abuso o di un uso traviato di un testo, considerate le conseguenze dello sterminio razziale. Altrimenti sarebbe come sostenere che i molti autori di gialli abbiano commesso, almeno una volta nella vita, un omicidio o che tutti gli scrittori facciano i detective come lavoro. È evidente che si tratta di un'assurdità, ma, considerata la storia dei *Protocolli*, a volte la realtà supera l'immaginazione.

Come agiscono le biblioteche babeliche e intertestuali sul processo creativo e scrittorio

I temi della torre di Babele dei linguaggi e delle biblioteche intertestuali sono molto cari a Eco. Il primo ad aver sostenuto che la parola letteraria, in quanto appartenente a una

¹⁵ Eco (2016), p. 314.

tradizione, è «già detta»¹⁶ è stato il filosofo russo Bachtin nel suo capolavoro *Estetica e romanzo*. In questo testo, Bachtin sostiene che la parola possa influenzare quelle di un altro autore, ma in maniera positiva e innovativa, lontano dalla nozione di plagio. Bachtin infatti scrive:

Si tratta, prima di tutto, di tutti i casi di forte influsso della parola altrui su un dato autore. La messa in luce degli influssi consiste appunto nello svelamento di questa vita seminascosta della parola altrui in un nuovo contesto di questo autore. Quando si ha un influsso profondo e produttivo, non c'è un'imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente, semi altrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni¹⁷

Esiste quindi la possibilità che la parola della tradizione letteraria possa influenzare parole e testi successivi scritti da altri autori. Anche T. S. Eliot sostiene la stessa posizione di Bachtin, quando, in *Style and Tradition*, ribadisce come nessun autore, preso da solo, abbia significato. Pur scoraggiando ogni tipo di imitazione pedissequa, il poeta inglese ritiene che il giudizio critico su un determinato manufatto artistico debba essere determinato in relazione alla tradizione e agli autori precedenti. Senza un raffronto con il passato, resta impossibile, in primo luogo, comprendere lo scritto coevo, *in secundis*, apprezzare le innovazioni apportate proprio dallo scrittore successivo in relazione alla tradizione, che diventa, quindi, il banco di prova oggettivo per dimostrare il proprio valore¹⁸. A proposito di critica intertestuale e di nozione di ipertesto, è doveroso citare l'opera che per eccellenza si è occupata di questi raffronti: *Palimpsestes* di Gérard Genette. Pietra miliare per l'approccio della critica semiologica ed intertestuale, più volte Eco cita questo celebre studioso francese, il quale, con spirito cartesiano e per facilitare la comprensione dei rapporti, che possono intercorrere tra autore X e autore Y, propone una *fiche* che esemplifica i possibili legami di un nuovo artista con la tradizione letteraria:

¹⁶ Bachtin (2001), p. 139.

¹⁷ Ivi, p. 155.

¹⁸ Cfr. Eliot (1992), *Style and tradition*.

TABLEAU GÉNÉRAL DE LA PRATIQUE HYPERTEXTUELLES

<i>Régime</i>	<i>Ludique</i>	<i>Satirique</i>	<i>Sérieux</i>
<i>Relation</i>			
<i>Transformation</i>	PARODIE	TRAVESTISSEMENT	TRANSPOSITION
<i>Imitation</i>	PASTICHE	CHARGE	FORGERIE

Figura 1. Genette (1982), p. 45.

Quelle racchiuse nella tabella sono le possibilità combinatorie del gioco letterario intertestuale, le quali aiutano a comprendere e a definire quello che già Bachtin individua circa gli influssi delle parole, salvo che Genette ormai faccia riferimento a pratiche letterarie intertestuali consolidate, dimostrando la veloce evoluzione di questo approccio critico, un approccio che è stato validato anche dalla filosofia di Vattimo.

Quest'ultimo, in *Pensiero debole*, sostiene come l'uomo sia una *Ueber-lieferung*, una trasmissione di echi e di mondi possibili provenienti da un passato anche remoto e da altre zone del mondo, smentendo clamorosamente la convinzione della magnificenza europocentrica. L'attitudine intertestuale viene sostenuta dal presupposto vattiniano che «l'essere vero non è, ma si invia (si mette in strada e si manda) si trans-mette»¹⁹. Nella postulazione e nella descrizione di questo innovativo approccio, Vattimo può avere subito l'influenza del testo *Verità e interpretazione* di Luigi Pareyson, pubblicato nel 1971. Il tema dell'influenza coinvolge quindi anche il saggio filosofico e, in questo caso, Vattimo sembra aver recepito il personalismo ontologico, che già Pareyson sostiene in questo testo, dove prende atto dell'infinita possibilità interpretativa come forma di avvicinamento alla verità. Ed è proprio questa pluralità interpretativa che garantisce la verità, ma, al contempo, denuncia tutte quelle forme di irrigidimento ermeneutico che, al contrario, allontanano dalla stessa. Da qui scaturirebbe la necessità del "pensiero debole" vattiniano, ma anche la

¹⁹ Vattimo (2011), p. 19.

consapevolezza dell'«insufficienza dello storicismo e dell'empirismo della cultura odierna²⁰», primo capitolo di *Verità e interpretazione*.

Proprio la concezione di “pensiero debole” suggerisce e alimenta le argomentazioni di Eco a riguardo delle pratiche intertestuali e delle biblioteche babeliche. Ritornando alla metafora dei cardiopatici, in quello stesso intervento Eco discute la sua angoscia circa il concetto di influenza, soprattutto verso Borges, che era il motivo centrale del convegno. Pur riconoscendo una profonda ammirazione per l'autore argentino, che lui scopre quando ancora la neo avanguardia influenza gli stili e il gusto letterario, ammette l'esistenza di plurime modalità di influenze. Dati un autore A e un autore B, due sono le possibilità per comprenderle: 1. A e B scrivono nello stesso periodo; 2. A precede B quindi abbiamo un'influenza unidirezionale. Per non banalizzare il discorso, Eco propone l'aggiunta di un'altra incognita X che definisce come “cultura o catene delle influenze precedenti” a formare una triangolazione di questo tipo:

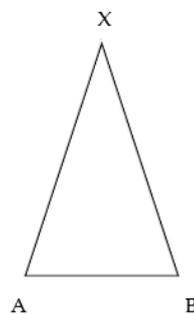


Figura 2. Eco (2016), p. 129

In questo modo si possono verificare altre modalità di influenza: 1. B trova qualcosa nell'opera di A e non sa che dietro c'è X; 2. B trova qualcosa nell'opera di A e tramite questa risale a X; 3. B si riferisce a X e solo dopo si accorge che era presente anche nell'opera di A. Questa triangolazione dimostrerebbe come le influenze di un autore su un altro non siano esclusivamente riferimenti diretti e univoci, ma che questi riferimenti possano essere stati mediati da un clima, da una tradizione, da un “pensiero debole” o, per usare le parole di

²⁰ Pareyson (1971), p. 35.

Eco, da uno *Zeitgeist*²¹, inteso proprio come una serie di catene di influenze che connotano un peculiare sentire di un preciso clima storico.

Ecco il sesto riscontro ammesso dal critico nei confronti dello scrittore: ogni autore possiede dei riferimenti culturali, ma è consciamente o inconsciamente influenzato dallo spirito e dal gusto del tempo. Il processo creativo non ha nulla di magico o divino, ma è conseguenza estetico-sociologica di una serie di fattori che sono influenzati dallo spirito del tempo, perché dallo spirito del tempo sono influenzati anche i lettori e ogni autore scrive per dei lettori. Per sua stessa ammissione, Eco immagina *Il nome della rosa* “anche” come un romanzo giallo e questo perché il romanzo giallo è il genere di letteratura più letto e più apprezzato dal grande pubblico. Sottolineo “anche” perché il suddetto romanzo è parimenti un romanzo filosofico e un romanzo storico, certamente influenzato da quello che Eco chiama “ironia intertestuale”. In un intervento pronunciato a Forlì nel 1999, rispondendo a una serie di autori che inquadravano lo scrittore alessandrino nell’alveo della corrente postmoderna, Eco mostra una certa ironia a riguardo, discutendo su come il suo postmoderno risieda nella possibilità di vari livelli di lettura. A questo titolo, Eco argomenta come l’opportunità di letture multiple presupponga diversi lettori da quello empirico e da quello modello, vale a dire il lettore semantico e quello semiotico. Il lettore semantico, figlio prediletto dello *Zeitgeist*, vuole assaporare la storia e conoscerne il finale, quello semiotico invece si mostra più distaccato, si allontana dal testo e duella più consapevolmente con l’autore, seguendo le regole del patto finzionale. Esistono quindi una lettura semantica e una lettura estetica: la prima è interessata ai fatti e alla narrazione, vuole conoscere e comprendere gli snodi di un racconto, mentre quella estetica è più raffinata, guarda anche alla forma e viene stimolata dall’ironia intertestuale, cioè quella che secondo Eco è la capacità di sviluppare nel lettore dei *déjà vu*, senza rivelarli affatto. Il più celebre esempio di questa tipologia di ironia, che è ben lontana dal carnevalesco ed è figlia di un atto intellettuale, risiede, ad esempio, nella scelta del nome di Guglielmo da Baskerville,

²¹ Eco (2016), p. 130.

l'investigatore francescano, la cui onomastica rivela il riferimento a Guglielmo da Occam e a *Il mastino di Baskerville* di Conan Doyle.

Ecco il settimo riscontro: l'autore deve immaginare «l'enciclopedia»²² del lettore o, meglio ancora, la biblioteca e utilizzarla per risvegliare echi della tradizione che lui ha già incontrato nelle sue letture, ma che non saprebbe immediatamente riconoscere. Per rendersi più chiaro, Eco fornisce un esempio personale: quando mette a posto la sua biblioteca, trova sempre libri non letti e, quando si decide a leggerli, sembra che li avesse già compitati. Non si tratta di una teoria sensistico-biologica, che con il solo tatto può trasferire un messaggio o di un'operazione di *scanning*, vale dire la lettura di due o tre pagine diverse ogni volta, prima di riporli sui loro scaffali. Per Eco la risposta risiede nel fatto che molti libri ne citano altri ancora, magari quelli non letti e, a causa di questa ragione, a Eco sembra di averli già compulsati. Questa è l'ironia intertestuale non diadica, ma che tiene conto del clima culturale ed è perfettamente inserita nello spirito del tempo. Quindi è necessaria una biblioteca: questo è dato per assodato. La vera e propria sfida è riuscire a rinviare alla biblioteca senza creare confusioni, anche quando quella stessa biblioteca fosse labirintica come quella de *Il nome della rosa* o come i meandri della mente umana. Di questo il critico e l'autore sono consapevoli e concordano nell'accettare un margine di rischio, così come l'autore lo ha accolto, scegliendo proprio un labirinto di volumi, il cui custode era un vegliardo di nome Jorge. Per ironia intertestuale, Eco ha fatto riferimento alla novella di Borges *La biblioteca di Babele* pubblicata in *Ficciones* nel 1944. L'immagine del labirinto è assai comune nella nostra storia, a partire da quello di Cnosso così come il riferimento biblico a Babele.

Proprio Babele ci fornisce l'ottavo ed ultimo riscontro: il "babelismo" che circonda e connota l'esistenza umana. La fluidità della nostra società è sinonimo anche di confusione e di abuso testuali, perché non è certamente facile trovare i segni per trasmettere correttamente messaggi o per far comprendere il proprio pensiero o i propri sentimenti. La vita umana è bombardata da un continuo e martellante bisogno comunicativo, talvolta di

²² Vinci (2015), p. 85.

difficile comprensione. Ecco il labirinto. Ecco Babele. Allo scrittore, sostanzialmente, si pone innanzi la scelta tra due strade: la scelta di Joyce o quella di Borges. Le operazioni sono assai simili, anche se assumono risultati diametralmente opposti. Joyce ha compiuto la scelta di essere babelico nel significante, questo giustificerebbe il linguaggio di *Finnigan's Wake*, una lingua che cerca di valorizzare questa condizione, non presentandola, come Dante nel *De Vulgari eloquentia*, alla stregua di una condanna. Secondo Eco, infatti, Dante avrebbe compiuto una ricerca spasmodica e dettagliata tra i volgari italiani per trovare o reinventare un linguaggio edenico da proporre come lingua della poesia. Se da un lato Dante sembra riuscire ad accettare la confusione babelica, dall'altro non sembra predisposto ad acquisire questa pluralità linguistica in tutti gli ambiti della comunicazione, in particolar modo in quello artistico e poetico. In quel contesto sarebbe stata necessaria «una lingua perfetta [...] chiara ed evidente, non labirintica»²³.

Al contrario di Joyce, Borges ha invece lavorato sul significato: se il suo significante appare limpido, tradizionale e cristallino, i significati sono oscuri, sono il tentativo di comporre e ricomporre gli atomi della tradizione letteraria e rappresentano la volontà di un uomo, Borges, che in risposta al disordine universale, decide di chiudersi nella propria biblioteca e di trovare un senso alla realtà, mischiando e ricomponendo con le stesse tessere di un *puzzle*, infiniti *puzzle* diversi. In entrambi i casi esiste una ferma volontà di denuncia e di accusa a una società che si comprende a stento: sia nella decisione di descriverla con le sue parole e nel suo disordine (Joyce) sia nel tentativo di scomporla fino a minimi termini, cercando di darle un senso nuovo attraverso infinite combinazioni di tasselli con la speranza, sempre vanificata, di trovare uno squarcio di luce e di significato (Borges).

²³ Eco (2016), p. 100.

Conclusioni

Alla fine di ogni percorso e di ogni indagine si dovrebbe ritornare al punto iniziale e controllare che i testimoni e le prove raccolte siano congruenti, prima di formulare un giudizio

Per quanto riguarda i processi scrittori, i principi fondanti della scrittura sono quei punti cardine che ho voluto chiamare “riscontri”, vale a dire: pensare a un target di lettori; cercare i loro segni; creare eventuali lettori per rendere le opere sempre più aperte; accettare che il mondo della letteratura sia fittizio e non reale, siglando il patto finzionale; accettare di intervenire e denunciare un abuso testuale da parte dei lettori; ammettere la presenza di riferimenti culturali allo *Zeitgeist* o a una serie di letture che vengono condivise tra autori e lettori; trovare la biblioteca dei propri lettori e, infine, cercare di mettere ordine a una reale confusione babelica, che Eco più volte denuncia. Più facile a elencarsi, che a farsi, ma questi sono i suggerimenti pragmatici che l'autore e il critico Eco forniscono al lettore e allo scrittore del futuro, la cui validità mi sembra più che ragionevolmente sostenibile.

Proprio il babelismo permette di approfondire la possibilità di un'assoluta trasparenza di un critico che giudica il proprio operato letterario. Eco si pone in una posizione mediana rispetto a quella di Joyce e a quella di Borges, una posizione che è “apocalittica” nei significati e “integrata” nei significanti. Tuttavia (e penso principalmente a *Il nome della Rosa*) la sua posizione oscilla notevolmente: si pensi all'apocalittico linguaggio del monaco eretico Salvatore e all'integratissimo (forse anche integralista) significato del discorso pronunciato dal bibliotecario cieco che detesta il riso e la goliardia. Con questo intendo sottolineare come Eco abbia sempre dimostrato nei suoi scritti una lucida consapevolezza nella composizione artistica, concedendosi però anche qualche “fuori campo” che sparigliasse le carte e che ponesse il lettore in difficoltà, che lo sconcertasse con quel babelismo di cui si sta parlando in queste pagine. Ritengo perciò che l'onestà intellettuale di Eco critico verso la versione di se stesso scrittore sia innegabile e assolutamente trasparente, con la consapevolezza che non è certamente facile, per chi viva entrambi i ruoli, di raggiungere la massima obiettività a riguardo. Prova della trasparenza è una prosa piacevolissima, una limpidezza di pensiero e

di critica innegabile, opera di una mente raffinatissima, che ha coniato il termine “ironia intertestuale” per definire un atteggiamento ludico dell’autore nei confronti del lettore e viceversa. Questa pratica ludica si verifica anche nei suoi saggi di critica, degni di ulteriori e future analisi accademiche, che questa prima ricognizione ha esclusivamente levigato. Una seguente indagine potrebbe penetrare più nello specifico la portata intellettuale e letteraria di questi testi, qualora non si trasformassero essi stessi in letteratura, in pieno spirito con la suggestione suggerita dalle motivazioni intrinseche e profonde che legano critica e letteratura:

Si scrive solo per un Lettore. Chi dice di scrivere solo per se stesso non è che menta. È spaventosamente ateo. Anche da un punto di vista rigorosamente laico. Infelice e disperato, chi non sa rivolgersi a un Lettore futuro²⁴

Francesco Patrucco
Chercheur associé au laboratoire LLSETI,
Université Savoie Mont Blanc
molay1982@gmail.com

²⁴ Eco (2016), p. 359.

Riferimenti bibliografici

Bachtin (2001)

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

Cao (2015)

Claudia Cao, *Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano*, in «Between», 2015, n. 10, pp. 1 -31.

Ciotti (2017)

Fabio Ciotti, *Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria: lo stato dell'arte*, in «L'Italianistica oggi», Adi editore, 2017.

Cogo (2010)

Michele Cogo, *Fenomenologia di Umberto Eco*, Bologna, Baskerville, 2010.

Eco (1962)

Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

Eco (1963)

Umberto Eco, *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963.

Eco (1975)

Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

Eco (1983)

Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1983.

Eco (1983)

Umberto Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983.

Eco (1983)

Umberto Eco, *Postille a Il nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1983.

Eco (1985)

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985.

Eco (2016)

Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2011.

Eco (2022)

Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2022.

Eliot (1992)

Thomas Sterne Eliot, *Opere*, Milano, Bompiani, 1992.

Fournier (2001)

Antonio Fournier, *Con i libri e con il suo autore: la traduzione come rivisitazione di una memoria universale*, in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione / International Journal of Translation», 6, 2001, pp. 83-96.

Genette (1982)

Gérard Genette, *Palimpsestes*, Parigi, Editions du Seuil, 1982.

Kleinnert (2010)

Susanne Kleinert, *L'intellettuale e il computer: il gioco combinatorio e la riflessione sulla figura dell'intellettuale nel Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, in «Cahiers d'études italiens», 2010, pp. 91-101.

Lonzano (2020)

Helena Lonzano Miralles, *Eco-logia: la scienza nei romanzi di Umberto Eco. Può la letteratura trovare ospitalità in un museo scientifico? Una riflessione su un fruttuoso evento culturale al Museo Nacional de Ciencia y Tecnología di A Coruña (Galizia, Spagna)*, in «QuaderniCIRD», 21, 2020, pp. 181 – 194.

Payerson (1971)

Luigi Payerson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano, 1971.

Vattimo (2011)

Gianni Vattimo et Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 2011.

Vinci (2015)

Maria Gloria Vinci, *Nei labirinti narrativi di Calvino e Eco: enciclopedia, "romanzo totale" e vocazione cosmica della letteratura*, in «Anu. Lit., Florianópolis», n. 1, v. 20, 2015, pp. 75 – 92.

Cet essai va démontrer les relations entre l'œuvre littéraire et la critique chez Umberto Eco. Le texte va donc approfondir les procès de création littéraire selon la pensée d'Eco et de la critique intertextuelle, mais il va aussi souligner la profonde conscience d'Eco en ce qui concerne les processus d'écriture de n'importe quel produit littéraire. La dissertation va donc remarquer l'importance du lecteur et des relations avec la tradition littéraire. Enfin, on va illustrer comment l'approche d'Eco critique vers sa propre production est, tout à fait, honnête et libre d'une possible tendance à ne pas

évaluer correctement ses œuvres et ses romans selon les critères qui lui-même a proposé pour une analyse sémiotique de la littérature.

Parole chiave: *Eco, critica, lettore, intertestualità, biblioteca*

Opere letterarie

«Se fu ben servito a cena, non voglio indugiarmi a raccontarlo»¹ scrive Chrétien de Troyes quando racconta, in *Erec et Enide*, un pranzo alla reggia di Artù, esplicitando così la riluttanza, tipica di certe opere letterarie, ad elencare i particolari della composizione dei pasti e delle pietanze. In effetti, *chansons de geste*, romanzi e liriche cortesi si mostrano piuttosto avari di informazioni a questo proposito; così come i testi letterari elaborati dalla Scuola Siciliana, da quella Toscana, fino allo Stilnovo, i cui autori, operando un processo di stilizzazione della realtà, escludono i particolari più concreti, primi tra tutti i riferimenti alle funzioni fisiologiche del mangiare e del bere e le annesse menzioni di cibi e bevande, consentendone al massimo un uso metaforico. Diverso è invece l'atteggiamento riscontrabile in quei generi poetici che – come quello goliardico, giullaresco e comico-realistico – si propongono programmaticamente di trattare temi legati alla realtà quotidiana e ai piaceri terreni, rivolgendo un'attenzione particolare ad alimenti e bibite, spesso evocati all'interno di una più generale esaltazione della ghiottoneria e dell'ubriachezza. Celeberrimi sono, ad esempio, i *Carmina potatoria*² in onore del vino, riconducibili ai *clerici vagantes*, anche detti «goliardi»: nome indicativo della loro propensione a lasciarsi andare al peccato della gola e a riferirne nei loro testi. Dopotutto, l'etimologia di «goliardi», come segnalato da Salvatore Santangelo nel suo celebre studio sulla poesia goliardica³, sembrerebbe derivare da una parte dalla parola latina *gula* e dall'altra dal nome di Golia, gigante biblico che, considerato da Agostino e da Beda l'incarnazione del principio anticristiano, divenne il simbolo della gola e dell'ubriachezza. Proprio il nome di Golia compare nei titoli di alcune opere (ascrivibili alla tradizione dei *clerici vagantes*) incentrate sulla figura di un abate ubriacone, goloso e lascivo, come *L'apocalisse di Golia* e *Magister Goliath de quodam abbate*, entrambe raccolte nel volume *Poemi latini attribuiti a Walter Mapes*, a cura di Thomas Wright⁴. Questi testi tratteggiano l'immagine di un abate eccessivamente dedito alla vita materiale e corporea, in stridente contraddizione con gli ideali ascetici che dovrebbe incarnare, proponendo dunque una lettura parodica. All'interno di essa ampio spazio è riservato proprio agli aspetti relativi alla nutrizione, ponendosi in stretta continuità con la *Coena Cypriani*, una delle opere più rappresentative nell'ambito della «parodia sacra». A questo

¹ La citazione di Chrétien de Troyes è riportata in Martellotti, Durante (1991), p. 20.

² A titolo esemplificativo, si considerino i versi 33-40 del testo anonimo noto come *In taberna quando sumus* contenuto in Vecchi (1952), p. 138: «Bibit hera, bibit herus, / bibit miles, bibit clerus, / bibit ille, bibit illa, / bibit servus cum ancilla, / bibit velox, bibit piger, / bibit albus, bibit niger, / bibit constans, bibit vagus, / bibit rudis, bibit magus».

³ Santangelo (1901), p. 34.

⁴ Wright (1841).

filone appartengono molti testi che parodizzano preghiere, salmi, dogmi religiosi, aspetti dell'organizzazione della chiesa, ma in nessuno di essi l'alimentazione assume la centralità che riveste nella *Coena Cypriani*, nella quale sono proprio i riferimenti ai cibi e le scene conviviali descritte nelle Sacre Scritture ad innescare il meccanismo della parodia.

La *Coena Cypriani* è di datazione incerta, con buona approssimazione la si può far risalire all'incirca ad un periodo compreso tra il V e il VIII secolo. Certo è che ha avuto ampia circolazione in tutto il Medioevo, sia nella sua versione originale sia nei suoi diversi adattamenti. Non si sa chi sia l'autore del testo (l'opera sicuramente non ha nessun rapporto con San Cipriano, vescovo di Cartagine, morto nel 258) e non si conosce neppure lo scopo della narrazione: secondo alcuni alla base della *Coena Cypriani* vi è l'obiettivo di fissare nella memoria i nomi e gli avvenimenti delle Sacre Scritture, secondo altri si tratta di un'appendice parodica all'omelia di Zeno, vescovo di Verona⁵. In questa omelia, infatti, Zeno – nel tentativo di nobilitare i banchetti sfrenati durante i quali si lasciavano andare i parrochiani durante la Pasqua – raccoglie tutte le immagini dei conviti nelle Sacre Scritture, dando vita ad un rinnovamento del tutto particolare del sacro sul piano materiale e corporeo. Indubbiamente i collegamenti tra questa omelia e la *Coena Cypriani* sono evidenti dal momento che quest'ultima si configura, per dirla con Bachtin, come un «travestimento parodico di tipo carnevalesco e conviviale di tutta la Sacra Scrittura»⁶. La *Coena Cypriani*, in effetti, utilizza la storia biblica ed evangelica come materiale per rappresentare un banchetto buffonesco, adoperando a scopo grottesco i più importanti avvenimenti e simboli di questa storia. In particolare, tutti i personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento sono presentati come commensali ad una mensa dove ciascuno assume cibi e bevande conformi a quanto è scritto nelle Sacre Scritture; ad esempio leggiamo:

Viene servito l'antipasto, e prende pezzi di zucca Giona, legumi Isaia, bietole Israele, more Ezechiele, frutti di sicomoro Zaccheo, Adamo un limone, dei lupini Daniele, Faraone un melone, dei cardi Caino, Eva un frutto di fico, una mela Rachele, Anania delle prugne, dei bulbi Lia, olive Noè, un uovo Giuseppe, Aronne dell'uva, nocciole Simeone, aceto Giona, una salsa all'aceto Gesù⁷.

La *Coena Cypriani* durante tutto il Medioevo ha goduto di grande fortuna, ispirando la composizione di opere che ne condividono l'intento parodico, l'attenzione agli aspetti alimentari e la predilezione per l'ambientazione conviviale. Oltre alle già citate *L'apocalisse di Golia* e *Magister Goliath de quodam abbate*, un'altra opera vicina all'atmosfera della *Coena Cypriani* è trasmessa dal *Manoscritto delle canzoni di Cambridge*⁸. Si tratta di un componimento in versi risalente al X secolo che racconta la storia di un imbroglione che giura di essere stato all'inferno e in cielo, dove ha visto Cristo banchettare, Pietro fargli da cuoco e Giovanni Battista da coppiere. Questo componimento descrive, dunque, quella che si può considerare a tutti gli effetti una visione d'oltretomba, in linea con quella tradizione medievale della

⁵ La questione relativa alle possibili fonti della *Coena Cypriani* è stata dettagliatamente illustrata da Manca (2008/2009), pp. 85-97.

⁶ Bachtin (1979), p. 18.

⁷ Cito da Eco (2017), pp. 15-30; si considera p. 26.

⁸ L'edizione critica di quest'opera è curata da Breul (1915), pp. 59-85.

letteratura di viaggi e visioni dell'aldilà che ha il suo capostipite nella *Visio Pauli*, un testo latino del V secolo⁹.

Nelle opere appartenenti a questo genere compaiono spesso riferimenti alimentari¹⁰, con una connotazione semantica che varia a seconda che si stiano descrivendo le pene infernali oppure le beatitudini paradisiache. Infatti il cibo, con quella polivalenza simbolica che gli è propria, nell'aldilà può fungere da punizione o premio. Ha sicuramente funzione punitiva nell'inferno, dove Bonvesin da la Riva¹¹, nel *De scriptura nigra*, immagina che i dannati mangino carboni e veleni al posto di pane e companatico e bevano bronzo fuso al posto dell'acqua:

In log de pan conven *k'el mang carbon ardenti,*
in log de companadhego *li tosegg veninenti. (vv. 661-662)*
[...]
Zos per la gola i ispenzeno, *in log de soe bevande*
Ge fi lo bronz colao. *Oi De, quent soz vivoande. (vv. 667-668)*

Anche l'assenza di cibo o acqua, però, può costituire un castigo: non a caso, consiste proprio nel patire la fame e la sete l'ottava pena infernale immaginata da Bonvesin, quella riservata a coloro i quali scontano il peccato di gola, di cui si rievocano le mangiate e le bevute nelle taverne e il rifiuto di attuare i digiuni ordinati dalla Chiesa:

Quilò si ven a dir *dr'ogena passion,*
la qual sosten lo misero *senza remission,*
zoè de fam e sedhe: *illò no g'è canton*
o sia vin ni aqua *ni pan, pur un bocon. (vv. 653-656)*

Tuttavia, nell'inferno descritto nella maggior parte delle opere di letteratura visionaria sono proprio i dannati a farsi cibo, finendo con l'essere divorati dai diavoli e soprattutto da Lucifero, il quale li inghiotte nella sua bocca e talvolta li espelle dal suo orifizio inferiore. Questa immagine, che trova una sua rappresentazione iconografica nel *Giudizio Universale* di Giotto (presso la Cappella degli Scrovegni a Padova), è presente già nella *Visio Paoli* e ritorna nella *Visio Tugdali*, all'interno della quale Lucifero appare incatenato alla grata incandescente di un focolare sul quale è arrostito mentre, a sua volta, mangia i peccatori. Com'è noto, anche il Lucifero dantesco è descritto in *Inf.* XXVI, 55-69 come un'orrida creatura con tre bocche che ingurgitano rispettivamente Bruto, Cassio e Guida, i tre peccatori peggiori della storia dell'umanità. I dannati diventano cibo anche nel *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona¹²: nei versi 117-132 un peccatore è descritto come un «bel porco» arrostito «al fogo» da un diavolo cuoco che, per condirlo, prepara una salsa formata da acqua, sale, vino, aceto ma anche da fuliggine e veleno. Il dannato così arrostito viene mandato al re dell'inferno affinché lo mangi ma, accortosi che «la carno è crua e 'l sango è bel e fresco» (v. 128), cioè che non è ben cotto, il re lo rimanda indietro dal diavolo

⁹ Sulle visioni dell'aldilà cfr. Ciccarese (1987).

¹⁰ Cfr. Ledda (2011), pp. 92-99; pp. 118-125.

¹¹ Leggiamo tutte le opere di Bonvesin da la Riva dall'edizione curata da Contini (1941).

¹² Leggiamo le opere di Giacomino da Verona nell'edizione curata da Contini (1960).

cuoco e questi lo mette di nuovo sul fuoco, lasciandolo bruciare, a testa in giù, per l'eternità. Parimenti nel *De Scriptura nigra* i dannati fungono da cibo per i diavoli che «a membro a membro i scarpano col gramp e coi denton» (v. 557) e se ne cibano servendosi di «forc e cortelazi» (v. 559), utensili simili a quei «raffi» (*Inf.* XXI, 52)¹³ o «runcigli» (*Inf.* XXI, 71) che figurano nella descrizione dantesca dei diavoli Malebranche, i quali tuffano nella pece bollente i dannati e sono paragonati a cuochi che immergono la carne nel calderone affinché si cuocia (*Inf.* XXI, 55-57). Effettivamente proprio nel canto XXI dell'*Inferno* si raggiungono i massimi vertici di quella tradizione popolaesca che, incentrandosi sull'immagine della cucina ardente come prefigurazione dell'inferno e delle sue pene, è nota come «Inferno-cucina»¹⁴.

Nell'ambito della letteratura visionaria, la connotazione negativa assunta dal cibo nell'inferno si rovescia completamente nel paradiso, dove viene somministrato un cibo celeste che, a seconda delle singole opere, può avere anche una consistenza concreta oppure solo un valore spirituale, ponendosi, in quest'ultimo caso, in continuità con la Bibbia e con il *Paradiso* dantesco, nei quali i riferimenti ad alimenti e banchetti ultraterreni, pur abbondanti, sono solo metaforici. Il cibo celeste ha valore del tutto spirituale, ad esempio, nel *Purgatorio di San Patrizio*¹⁵, dove si narra che le anime dei peccatori non dannati, dopo aver subito una serie di pene, giungono purificate al paradiso terrestre e lì vengono nutrite una volta al giorno con un cibo mistico che scende su di loro (chiaro riferimento alla manna di biblica memoria)¹⁶ sotto forma di fuoco e di cui poi godranno eternamente una volta giunti al paradiso celeste. Il cibo paradisiaco può anche spiritualizzarsi a tal punto da scomparire, sostituito dal profumo. Grande attenzione a quest'ultimo è riservata da Giacomino da Verona, il quale nel *De Ierusalem celesti* si sofferma a descrivere il soave profumo non solo «de çigi e d'altre belle flor, / de rose e de viole» (vv. 91-92), ma anche quello emanato da alberi i cui frutti miracolosi sono capaci di guarire ogni malattia («a lo so gustamento se sana li amalai», v. 103). Funzioni altrettanto benefiche sono possedute dall'acqua paradisiaca che addirittura dona la vita eterna ed estingue per sempre la sete: «quelor ke ne bevrà çamai no à morir, né seo plui no avrà» (vv. 87-88)¹⁷. Se nel paradiso immaginato da Giacomino da Verona si beve l'acqua, nel paradiso descritto nel *Libro della Scala di Maometto*¹⁸, l'unico testo escatologico islamico noto nell'Occidente medievale, si può bere, attingendolo da fonti e fiumi, anche il vino, proibito ai musulmani nella vita terrena, ma concesso ai beati nell'aldilà.

¹³ Leggiamo la *Commedia* dantesca nell'edizione Petrocchi (1994).

¹⁴ Cfr. Camporesi (1978).

¹⁵ Leggiamo il *Purgatorio di San Patrizio* nell'edizione curata da Lachin (2003).

¹⁶ La «manna», ossia il pane che Dio dà da mangiare al popolo ebraico nel momento in cui esce dalla schiavitù d'Egitto, è menzionata in *Es* 16; *Nm* 11, *Dt* 8 e nel *Salmo* 77 (78 nelle numerazione moderna). In relazione a quest'ultimo, nel cosiddetto *Psalterium gallicanum*, versione latina del testo greco dei Settanta su cui si è esercitata l'esegesi medievale, la manna è definita «pane angelorum», sintagma che Dante richiama in *Conv.* I, I, 7 e in *Par.* II, 11.

¹⁷ Evidenti sono i rimandi a *Gv* 4, 13-14: «Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi berrà dell'acqua che io gli darò, non avrà più sete in eterno. Anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui una sorgente d'acqua che zampilla per la vita eterna». La citazione dalla Bibbia è tratta dall'edizione C.E.I 2008.

¹⁸ Leggiamo *Il libro della Scala di Maometto* nell'edizione curata da Saccone (1991).

L'opera di letteratura visionaria nella quale il cibo paradisiaco assume, però, maggior centralità e concretezza è senza dubbio *De scriptura aurea* di Bonvesin da la Riva, il quale considera proprio il cibo, definito «spiritual contugio» (v. 501), una delle glorie riservate ai beati, in particolare l'ottava; così come, parallelamente, l'ottava pena descritta nel *De scriptura nigra* consisteva nel patire la fame e la sete. Tale cibo celeste, dopo esser stato descritto attraverso una retorica della sottrazione che porta ad escludervi ogni aspetto spiacevole (per cui non si guasta, non è mai sgradevole al gusto né tossico per la salute, non finisce mai eppure non provoca nausea, vv. 501-504), viene esaltato nelle sue qualità di freschezza e ineffabile dolcezza dei sapori e dei profumi (vv. 505-508). Bonvesin entra poi più nello specifico, elencando i cibi concreti a disposizione dei beati: il pane, definito «bianchissimo» (v. 500), «plu bel pan del mondo, plu bel e plu cernudho» (v. 511), «pan eternal» (v. 513), «pan strasiuavissimo» (v. 522); i frutti di cui esalta i «grang odor süavi» (v. 523) e di cui specifica un frutto in particolare, ossia gli esotici datteri («datar» v. 523); il tutto accompagnato dal vino, qualificato come «cestial» (v. 515) e «stradelicai» (v. 522). Bonvesin dimostra una altrettanto ampia disponibilità a documentare cibi anche nella *Disputatio mensium*: dai «maron e pom e pere» (v. 26) fino all'esaltazione della carne che si consuma il giorno di Pasqua (v. 161-164) abbondanti sono i riferimenti alimentari in questa sua opera. Tornando al *De scriptura aurea*, Bonvesin non si limita ad enumerare gli alimenti che costituiscono il pasto paradisiaco, ma specifica anche i dettagli della tavola presso cui questo «cib glorioso» (v. 519) e queste «bevande gloriose» (v. 535) si consumano, oltretutto alla presenza dello stesso Gesù Cristo: «lo nostro rex de gloria, fio de sancta Maria, / quel è administrator dra tavola bandia» (vv. 521-24). Riferisce, dunque, di sedie e tavoli intagliati, di piatti preziosi e splendenti, di tovaglie di seta riccamente ornate, di coppe d'oro intarsiate con gemme preziose (vv. 525-536).

Del resto, Bonvesin era senz'altro esperto in materia di banchetti: ha infatti dedicato al comportamento conviviale un'intera opera, le *Zinquanta cortesie da tavola* (*De quinquaginta curialitatibus ad mensam*), nella quale è esposta una serie di norme necessarie per acquisire coscienza del significato e del valore sociale del pasto in comune. Le *Zinquanta cortesie da tavola* sono modellate su un testo latino anonimo in versi (*Quisquis es in mensa*), probabilmente databile al XII secolo e pervaso da un tono etico-religioso che permane anche nell'opera di Bonvesin, com'è evidente soprattutto nell'apertura – in cui si esorta, prima di mettersi a tavola, a provvedere ai poveri perché chi nutre un povero nutre il Signore («quand tu pass un povero, tu pass lo to pastor», v. 7) – e nella chiusura, in cui si invita, a fine pasto, a ringraziare Gesù («fa sì ke Iesù Criste ne sia glorificato» v. 198). Tuttavia i 204 versi bonvesiniani sono molti più ricchi dei 23 versi del modello latino e in essi l'autore fornisce numerosi consigli sul comportamento corretto da assumere a tavola: ad esempio raccomanda di non parlare a bocca piena, di non porre domande al commensale quando sta bevendo, di non produrre rumori sgradevoli, di non parlare di argomenti angosciosi, di sedere a tavola in modo composto, di non mettersi le mani tra i denti, e l'elenco di consigli potrebbe continuare ancora assai oltre.

Ricettari

Se nelle opere letterarie medievali troviamo solo fugaci cenni relativi al cibo, l'argomento culinario assume assoluta centralità in una particolare categoria di testi: i ricettari. Sullo scorcio del XIII secolo, infatti, cominciano ad essere prodotte le prime raccolte di ricette di cucina, redatte sia in latino che in volgare e rivolte perlopiù ad un pubblico di professionisti: cuochi al servizio di ricchi signori o magari gestori di una taverna, come sembrerebbe suggerire la quasi totale mancanza di indicazioni quantitative. Del resto «i cuochi sanno bene che la cucina è un'arte eminentemente creativa e sperimentale, e che le 'dosi' servono soprattutto ai dilettanti e ai principianti»¹⁹. I ricettari medievali, oltre a fornire ricchi cataloghi di alimenti, chiamati di volta in volta con nomi specifici legati all'area di produzione (sotto questo aspetto soprattutto i ricettari volgari risultano assai interessanti per la ricostruzione della storia della lingua), attestano abitudini e preferenze alimentari, offrendo testimonianze preziose per la storia della cultura, di cui l'alimentazione è una parte integrante.

Le tradizioni cui fanno capo i ricettari medievali sono due: quella del *Liber de coquina* e quella dei «Dodici ghiotti». La tradizione del *Liber de coquina* ebbe diffusione europea ed è stata chiamata così dal nome di quello che si ritiene il ricettario più antico, databile attorno al 1309-1314. Scritto in latino per Enrico De Bondeville, chirurgo di Filippo Il Bello, questo ricettario è trasmesso dal manoscritto 7131, conservato alla Biblioteca nazionale di Parigi. Si tratta di un codice miscelaneo che contiene anche tutta una serie dei trattati di ambito medico (tra cui uno scritto dallo stesso Bondeville sulla chirurgia) e di argomento specificamente dietetico, come il *Tractatus de modo preparandi ed condiendi omnia cibaria*, dedicato cioè al modo di preparare e condire cibi e bevande. Un altro ricettario che fa parte di questa prima tradizione è quello latino databile attorno al 1360-70, trådito dal manoscritto 9328, anch'esso conservato alla Biblioteca nazionale di Parigi e anch'esso contenente molte altre opere attinenti al tema medico e dietetico, come il *Regimen sanitatis* di Arnaldo di Vallanova, medico catalano alla corte di Aragona, e il *Liber de ferculis* di Giambonino da Cremona, compilato a Venezia verso la fine del XII secolo riproponendo soprattutto ricette arabe. Un terzo ricettario appartenente alla tradizione del *Liber de coquina* è databile alla fine del Trecento ed è trasmesso dal manoscritto palatino latino 1768, conservato presso la Biblioteca apostolica vaticana. Il proprietario fu Erald Iknab, professore di medicina e successivamente rettore dell'università di Heidelberg, in Germania. Anche in questo caso si tratta di un manoscritto miscelaneo che riporta, oltre a copie di discorsi che Iknab tenne all'università, anche testi medici e dietetici. Questi tre ricettari latini non solo sono sostanzialmente identici nei contenuti, ma sono anche accomunati dal fatto di essere tråditi da manoscritti contenenti testi di dietetica, da cui riprendono la suddivisione delle ricette in cinque sezioni: verdura, carni, latte e formaggi, pesce, cibi composti. Appartengono poi alla tradizione del *Liber de coquina* anche dei ricettari scritti in volgare, di cui il più rilevante è *Il libro della cucina* conosciuto anche come *Anonimo toscano*, trasmesso dal manoscritto 158 della Biblioteca universitaria di Bologna, risalente ad un periodo compreso tra il XIV e il XV secolo

¹⁹ Montanari (1993), p. 82.

e contenente anche un ricettario della tradizione dei «Dodici ghiotti», oltre a riportare brevi testi di ambito religioso. Lo stesso *Anonimo toscano*²⁰ inizia con una frase rivolta a Dio, scritta da una mano diversa rispetto a quella che ha vergato il resto del testo. Le 183 ricette presenti sono suddivise in tre parti, dedicate rispettivamente alle verdure, alle carni (ripartite in carni in brodetto, in salsa, farcite, arrostate) e agli alimenti per gli infermi. Sezioni a parte sono costituite dalle ricette riservate a piatti quaresimali, molluschi, formaggi, salse, diverse tipologie di pasta (come lasagne, ravioli, tria genovese), torte. Abbiamo poi una ricetta di uova e la sola ricetta di torrone attestata della famiglia del *Liber de Coquina*. Figura anche una ricetta dedicata a quello che è probabilmente colui che ha commissionato questo libro di cucina: il fratello di Ottaviano degli Ubaldini (compagno di Federico II, menzionato da Farinata in *Inf.* X, 120 come «l' cardinale»), ossia Ubaldino della Pila, a cui è destinata la ricetta delle «frittelle ubaldine».

Della tradizione del *Liber de coquina* fanno parte anche dei ricettari cosiddetti «meridionali», trasmessi da manoscritti risalenti ad un periodo compreso tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, conservati presso la Biblioteca internazionale di gastronomia di Sorengo, in Svizzera. Tra questi ricettari «meridionali» (da cui sono state tratte copie come il *Liber coquinarius* e *Hic est liber coquinarius bonarium*), vi è il *Meridionale A*, scritto in parte in latino e in parte in volgare, contenente 146 ricette (presentate senza un particolare ordine) e trasmesso da un manoscritto quattrocentesco. Anna Martellotti, alla luce dell'analisi linguistica e filologica da lei condotta²¹, sostiene che proprio il *Meridionale A* sia il capostipite della tradizione del *Liber de coquina*, il primo nucleo, quello originario dell'opera, databile intorno al 1240 e composto alla corte di Federico II di Svevia. Secondo Martellotti tra il *Meridionale A* e l'*Anonimo Toscano* si collocherebbe un *liber amissus*, cioè perduto, scritto tra il 1240 e il 1250, di cui l'*Anonimo Toscano* sarebbe per l'appunto una riproduzione, pur con l'aggiunta di nuove ricette. Nella ricostruzione di Martellotti tutti gli altri ricettari appartenenti a questa tradizione – tra cui quello latino che, in quanto ritenuto il più antico, gli dà il nome, ossia il *Liber de coquina* – sarebbero rifacimenti posteriori. L'ipotesi di Martellotti necessita di ulteriori accertamenti, ma se si rivelasse esatta rivoluzionerebbe lo studio dei primi libri di cucina italiani, quelli che, essendo grosso modo coevi a Dante, il poeta fiorentino potrebbe aver conosciuto (soprattutto l'*Anonimo Toscano*, con buone probabilità circolante nella Firenze dell'Alighieri, se si accetta la datazione assegnatagli da Martellotti), traendone spunti tematici e in particolar modo linguistici per i riferimenti alimentari nella *Commedia*.

La seconda tradizione a cui fanno capo i ricettari medievali è quella dei «Dodici ghiotti», di origine senese, forse attribuibile, più o meno direttamente, alla cosiddetta «brigata godereccia» o «spendereccia», formata da dodici ricchi giovani senesi e ricordata da Dante Alighieri in *Inf.* XXIX. In questo canto, l'alchimista Capocchio, nominando personaggi senesi che si distinsero per un fatuo e capriccioso dispendio di denaro, menziona «la brigata in che disperse / Caccia d'Ascian la vigna e la gran fronda, / e l'Abbagliato suo senno proferse» (*Inf.* XXIX, 130-132). Si tratta di una brigata formata a Siena al tempo di Dante da un gruppo di dodici giovani facoltosi che si erano associati per perseguire un obiettivo comune,

²⁰ L'edizione dell'*Anonimo toscano* è stata curata da Zambrini (1863).

²¹ Martellotti (2005) e Id. (2012).

dichiarato anche nello statuto che avevano redatto: sperperare tutti i loro averi. Come ci informa Alessandro Vellutello nel suo commento risalente al 1544²², il dissennato scopo fu raggiunto: nell'arco di venti mesi i dodici giovani riuscirono a sperperare circa duecentosessantamila fiorini, somma che, considerando solo il valore aureo dei fiorini, corrisponde ad una cifra che oscilla tra i dodici e i quindici milioni di euro.

La seconda tradizione di ricettari medievali è conosciuta come quella dei «Dodici ghiotti» perché gran parte delle ricette riportate nei testi che vi si iscrivono, tutti in lingua volgare²³, sono previste per dodici commensali, con un evidente parallelismo con i dodici giovani della brigata senese. Questa tradizione non circolò fuori dall'Italia, ma durò assai a lungo e il suo capostipite è stato identificato con il manoscritto 1071, scritto in area toscana, probabilmente senese, tra il 1338 e il 1339, oggi conservato alla Biblioteca riccardiana di Firenze. Le ricette conservate sono 57, ma il codice è mutilo, per cui il ricettario completo doveva contenere un numero maggiore di ricette, probabilmente pari a 72. Da questo ricettario ne sono derivati altri: quello presente nel manoscritto 158 custodito alla Biblioteca universitaria di Bologna (da non confondere con *Il libro della cucina* noto anche come *Anonimo toscano*, trascritto nello stesso codice assieme a testi di ambito religioso), il manoscritto 226 conservato a Nizza, il manoscritto 255 serbato nella biblioteca Casanatense di Roma e il *Libro per cuoco* della Biblioteca marciana di Venezia. I ricettari appartenenti a questa famiglia non sono tra loro copie esatte, ma presentano comunque un alto numero di ricette uguali, gran parte delle quali sono previste per dodici commensali come dodici sono, per l'appunto, i giovani della «brigata godereccia» o «spendereccia». Inoltre, tutte le ricette contenute in questi testi sono elencate in ordine alfabetico e, dal punto di vista formale, presentano una medesima struttura fissa, assai funzionale sotto il versante comunicativo, che si apre con la formula «se vuoi fare» seguita dal nome della preparazione di cui si parla e poi da una serie di verbi di seconda persona singolare all'imperativo (ad esempio «prendi», «togli», «taglia» ecc.).

Il materiale dei ricettari sia della tradizione del *Liber de coquina* sia di quella dei «Dodici ghiotti» sarà poi ripreso e rielaborato da Maestro Martino nel suo *Libro de arte coquinaria*, composto probabilmente intorno al 1450 e conservato in originale a Washington. A esso si ispireranno altri autori, tra cui Bartolomeo Sacchi detto il Platina che nel *De honesta voluptate et valetudine*, il primo libro di cucina stampato in Italia (a Roma nel 1474 nella versione latina, poi a Venezia nel 1487 nella sua trasposizione in lingua volgare), traduce in latino le nozioni culinarie ricavate dall'opera di Martino.

²² Leggiamo i commenti danteschi da *Dante Dartmouth Project* <<https://dante.dartmouth.edu>> (ultima consultazione 05/05/2023).

²³ Sui ricettari medievali in volgare cfr. Campanini (2012).

Trattati medici

Oltre ai ricettari, testi medievali in cui si affronta il tema culinario sono i trattati di argomento medico. Nel Medioevo, infatti, i medici sono riconosciuti come depositari del sapere relativo al cibo, al quale attribuiscono, sulla scorta dei trattati antichi di Ippocrate e Galeno ma anche di quelli in lingua araba come il *Canone* di Avicenna, due funzioni fondamentali: quella di nutrire il corpo e quella di assicurargli, al pari della farmacopea, lo stato di salute, definito come un equilibrio dei cosiddetti «umori», ossia i componenti fluidi presenti nel corpo, e delle qualità primarie di caldo, freddo, secco e umido. Il cibo, dunque, non è considerato soltanto una componente alimentare, ma anche una medicina, pertanto, a seconda dello stato dell'individuo, sano o malato, occorre scegliere se privilegiare il ruolo nutritivo e conservativo del cibo oppure le sue funzioni preventive e terapeutiche. Il *cibus medicinalis* per eccellenza, ad esempio, è costituito dalle spezie, ritenute capaci di correggere gli effetti nocivi di alcuni alimenti. Dalla sfera medicinale, però, le spezie si impongono nell'ambito della gastronomia (come è attestato anche dalla loro menzione nelle ricette riportate nei libri di cucina) soprattutto dalla fine dell'XI secolo, quando, in seguito alle spedizioni dei crociati in Terrasanta, l'afflusso di spezie dall'Oriente all'Occidente diventa più massiccio, determinando in particolare la fortuna dei mercanti veneziani, a lungo principali protagonisti di questo commercio assai redditizio. Che le spezie, soprattutto il pepe e il chiodo di garofano, fossero costose è attestato anche nella *Commedia* di Dante, dove in *Inf.* XXIX, l'alchimista Capocchio, accennando in tono ironico ad alcuni esempi di sperpero economico vano e capriccioso, menziona, oltre alla «brigata» citata precedentemente, anche il senese Niccolò dei Salimbeni, colui che «la costumata ricca / del garofano prima discoverse» (*Inf.* XXIX, 127-128), ossia colui che introdusse il raffinato uso di aggiungere i costosissimi chiodi di garofano, di provenienza orientale, per insaporire gli arrosti di carne.

Tracce della riflessione medica medievale sul cibo sono riscontrabili in molti testi, a partire dal *De observatione ciborum*, un'epistola scritta nella prima metà del VI secolo dal medico greco Antimo alla corte ravennate di Teodorico re dei Franchi. Sin dall'esordio della lettera, Antimo evidenzia lo stretto legame tra alimentazione e salute, specificando che il benessere degli uomini dipende principalmente dall'uso di cibi adatti²⁴. Per essere considerati tali, il medico consiglia innanzitutto che gli alimenti siano ben cotti così da risultare più facilmente digeribili; passa poi in rassegna i singoli alimenti: carni, pesci, cereali, legumi, ortaggi, frutti, illustrando di ciascuno le proprietà nutritive e il modo migliore di consumarli. Una particolare attenzione è riservata alle carni, che raccomanda di mangiare cotte (sebbene l'assunzione di carni crude sia ammessa, ma a patto che lo si faccia con parsimonia e solo se la necessità lo richieda), e al lardo, che definisce «la letizia dei Franchi» e a cui attribuisce virtù terapeutiche, ribadendo ancora una volta la funzione curativa svolta dal cibo.

²⁴ Leggiamo il testo di Antimo nell'edizione curata da Rose (1877).

Dalla seconda metà del XIV secolo fino al 1450 circa si diffondono poi i cosiddetti *tacuina sanitatis*, manuali miniati che, rifacendosi ai testi arabi più antichi, riguardano le *sex res non naturales*, ossia quelle attività «non naturali» ma che possono essere scelte dall'uomo, andando così a regolare l'andamento della vita e ad agire sulle *res naturales*. In particolare, attraverso la regolazione delle *res non naturales* si stabilisce il regime della propria vita, che sarà tanto più benefico quanto più sarà equilibrato. Tra le *sex res non naturales* accanto a sonno e veglia, esercizio e riposo, replezione e deplezione, moti dell'animo; ci sono anche fame e sete e cibo e bevande, per cui nei *tacuina sanitatis* non mancano informazioni sull'alimentazione, e in particolare sul valore nutritivo e medicamentoso dei vari cibi.

L'alimentazione, in quanto parte essenziale della dietetica (intesa come regime di vita da seguire per mantenere o riottenere una buona salute), è al centro anche di altri testi bassomedievali di area medica, centrati sia sugli aspetti terapeutici che su quelli preventivi. Si propongono uno scopo terapeutico i *Consilia*, trattati che contengono prescrizioni mediche e dietetiche rivolte a ricchi pazienti individuati nominalmente. Invece sono volti alla prevenzione, da una parte, i trattati sulla conservazione della sanità (*De conservanda sanitate*), dedicati a singoli personaggi illustri; e dall'altra parte i *Regimina Sanitatis*, raccolte di regole universali finalizzate al mantenimento della salute. Uno dei più celebri tra i *Regimina sanitatis* è quello in versi latini redatto nell'ambito della Scuola Medica Salernitana tra i secoli XII-XIII. Quest'opera, nel fornire precetti igienici e nell'impartire consigli alimentari, attesta anche un ricco catalogo di cibi, dai frutti, ai prodotti caseari fino a diverse tipologie di carne:

*De cibis melancholicis Persica
poma, pira, lac, caseus et caro salsa
et caro cervina, leporina, caprina bovina:
haec melancholica sunt, infirmis inimica.
De cibis valituris
Ova recentia, vina rubentia, pinguis iura,
cum similia pura, naturae sunt valitura.
De cibis nutritivis
Nutrit et impinguat triticum, lac caseus infans,
testiculi, porcina caro, cerebella, medullae,
dulci vina, cibus gustu iucundior, ova
sorbilia, maturae ficus uvaeque recentes ²⁵.*

²⁵ Leggiamo il *Regimen sanitatis Salernitatum* all'indirizzo
<https://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost11/Regimen/reg_sana.html> (ultima consultazione 05/05/2023).

Il *Regimen sanitatis* dei medici della Scuola di Salerno ribadisce anche le avvertenze relative all'abuso di vino, ponendosi in continuità con quanto scritto a tal proposito nella Bibbia²⁶ e nelle varie Regole monastiche²⁷:

*Tu rex, quando bibis, numquam haustu satiaris,
saepe parum bibe quod satis est nec te sitis urat.
Quod satis immo quod minus est sapientia curat.
Quantuncumque potes parce post balnea potes.*

Altri testi che possono iscriversi nell'alveo dei *regimina sanitatis* sono, ad esempio, il *Liber de conservanda sanitate* del medico ed ecclesiastico Giovanni da Toledo (morto nel 1275), il quale ammonisce di non mangiare oltre le proprie capacità digestive, e il *Compendium de naturis et proprietatibus alimentorum* del medico reggiano Barnada Riatis (1300-1365) che propone una sorta di dizionario alimentare, ma l'elenco di *regimina sanitatis* che ci sono pervenuti potrebbe proseguire molto oltre. Le opere che appartengono a questo filone risultano particolarmente importanti ai fini della ricostruzione di una storia dell'alimentazione medievale perché i cibi e le bevande elencate rendono conto non solo delle conoscenze sulla loro natura, i loro effetti e i loro valori nutritivi, ma anche dei mutamenti dei gusti legati al loro consumo.

Testi legati all'insegnamento universitario

A parte i tipi di documenti medici fin qui citati, la riflessione medica medievale sul cibo è attestata anche in testi legati all'insegnamento universitario. Infatti, nell'ambito della produzione universitaria, *quaestiones*, *quodlibeta* e commenti alle opere in programma nel *cursus* degli studi forniscono lo spunto per ragionare sull'alimentazione, uno dei parametri più discussi. Ad esempio, nelle università si riflette sulla digestione, considerata, secondo la tradizione galenica e araba, un fenomeno meccanico che consente di 'cuocere' il cibo e di trasformarlo in una materia diversa²⁸. In particolare, Avicenna ritiene che le trasformazioni,

²⁶ La tradizione biblica fa risalire la prima forma di viticoltura a Noè (*Gn*, 9, 20-21) ma, nonostante sia decantato in *Sal* 104, 15 come ciò che «allietta il cuore dell'uomo», il vino è comunque considerato con sospetto nella Bibbia; non a caso ai sacerdoti che compiono sacrifici è proibito bere «vino o bevanda inebriante» (*Lv* 10, 9). Si mette in guardia dai pericoli derivati dall'abuso di vino in molti altri versetti, come ad esempio, in *Sir* 31, 25-30 e in *Pr* 23, 30-35.

²⁷ La centralità del ruolo liturgico che il vino assume nella tradizione cristiana, ma anche motivazioni igienico sanitarie legate al non sempre ottimale stato di fonti e pozzi fanno sì che nei monasteri medievali non si proibisca l'uso di questa bevanda, benché si raccomandi sempre moderazione. A tal proposito, nella Regola di Benedetto è scritto: «Per quanto leggiamo che il vino non è assolutamente per i monaci, pure, siccome oggi non è possibile persuaderne i monaci, acconsentiamo che almeno non si beva fino alla sazietà, ma con moderazione perché 'il vino fa apostasare anche i saggi'» Leggiamo la Regola di Benedetto nell'edizione curata da Pricoco (1995), p. 212.

²⁸ Il tema della digestione, e dunque del cibo, è affrontato in molte *quodlibeta*, come ad esempio nel *Quodlibet* medico di Giovanni Da Parma. Cfr. Dell'Oso (2022), pp. 195-214.

anche dette digestioni, subite dal cibo nel corpo umano siano quattro: la prima avviene nello stomaco e nel ventre; la seconda nel fegato; la terza nelle vene; la quarta e l'ultima nelle varie membra, che così possono svilupparsi²⁹. L'ultima modifica subita dal cibo nel corpo dell'uomo è quella per cui, già divenuto sangue, si trasforma a sua volta parte nelle varie membra che nutre, parte in liquido seminale. È a questa trasformazione o digestione che si richiama Stazio in *Purg.* XXV quando parla del sangue che «ancor digesto» (v. 43), cioè dopo aver subito un'ulteriore trasformazione, è divenuto sperma, quindi scende negli organi genitali dell'uomo («ov'è più bello / tacer che dire», v. 43-44) e di qui stilla sopra il sangue della donna nel «natural vasello» (v. 45), ossia l'utero:

*Sangue perfetto, che poi non si beve
da l'assetate vene, e si rimane
quasi alimento che di mensa leve,*

*prende nel core a tutte membra umane
virtute informativa, come quello
ch'a farsi quelle per le vene vane.*

*Ancor digesto, scende ov'è più bello
tacer che dire; e quindi poscia geme
sovr'altrui sangue in natural vasello.*

(*Purg.* XXV, 37-45)

In questi versi si allude, dunque, al campo semantico della digestione, ma anche altri sono i luoghi della *Commedia* in cui compaiono riferimenti digestivi. Se nel *Paradiso* la digestione viene metaforicamente evocata per simboleggiare la comprensione e quindi l'assimilazione di un contenuto («però che 'l cibo rigido c'hai preso, / richiede ancora aiuto a tua dispensa» *Par.* V, 38-39; «Ché se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta» *Par.* XVII 130-132; «e 'l tuo fratello assai vie più digesta, / là dove tratta de le bianche stole, / questa revelazion ci manifesta» *Par.* XXV 94-96), nell'*Inferno* si rinvia alla digestione nella sua accezione più concreta quando, nel canto XXVIII, la descrizione del violento e immondo squartamento a cui è condannato Maometto (punito nella nona bolgia, tra i seminatori di discordia e scissione) insiste proprio su organi preposti alla funzione digestiva:

*Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.*

*Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.* (*Inf.* XXVIII, 22-27)

In questi versi, infatti, Maometto appare tagliato dal mento «infin dove si trulla» (v. 24), cioè fino alla parte «ove si fa spesse volte suono per ventosità del ventre», come ha

²⁹ Cfr. Nicoud (2017), 41-68; in particolare p. 55.

commentato Francesco da Buti³⁰. La cruda descrizione di questo seminatore di scismi prosegue specificando che tra le gambe gli pendevano le «minugia» (v. 25), vale a dire le interiora, e lo squarcio che percorreva tutto il corpo dall'alto in basso rendeva visibile la «corata» (v. 26), ovvero gli organi racchiusi nella cavità del torace e dell'addome, nonché il «tristo sacco» (v. 26), ossia lo stomaco lurido che trasforma quello che inghiotte in escrementi («che merda fa di quel che si trangugia» *Inf.* XXVIII, 27). Si torna a menzionare il ventre in qualità di parte del corpo che raccoglie il cibo e le impurità in *Purg.* XIX, nel contesto della descrizione della «femmina balba» sognata da Dante: «L'altra prendea, e dinanzi l'apria / fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre; / quel mi svegliò col puzzo che n'uscita» (*Purg.* XIX, 31-33). In questa terzina si narra di come, nel sogno di Dante, Virgilio strappi le vesti della «femmina balba», mostrandone il ventre, dal quale si sprigiona un fetore (simbolo del turpe peccato che si nasconde sotto una dolce apparenza) tale da svegliare il poeta. Se in *Purg.* XIX, 32 il ventre risulta un ricettacolo immondo, associato al peccato, in modo ben diverso apparirà nel *Paradiso*, cantica nella quale si menziona il ventre sempre e solo in associazione alla Vergine Maria, a cominciare da *Par.* XXIII, 104-105: «Io sono amore angelico, che giro / l'alta letizia che spira del ventre / che fu albergo del nostro disiro». All'interno di questi versi (nei quali traspaiono le parole «*et benedictus fructus ventris tui*», tratte dalla preghiera mariana per eccellenza: l'*Ave Maria*) il ventre di Maria è definito «albergo del nostro disiro», ossia luogo sacro che ha permesso all'unigenito Figlio di Dio, prima immerso nella beatitudine del cielo, di incarnarsi, diventando Gesù Cristo e dunque, oltre che vero Dio, anche vero uomo, compiendo così la sua missione di salvezza. Come ha rilevato Chiavacci Leonardi «Maria è nominata dalla sua principale prerogativa, con la quale si identifica: la maternità divina»³¹. Essa è metonimicamente rappresentata proprio dal ventre che, non a caso, torna ad essere evocato anche nella grande preghiera dell'ultimo canto: «Nel ventre tuo si raccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore» (*Par.* XXXIII, 7-9). Nella *Commedia*, pertanto, il ventre³², elemento anatomico per eccellenza associato all'alimentazione, risulta menzionato nei contesti di più realistica crudezza così come in quelli di più rarefatta spiritualità, in ossequio a quella versatilità che è la cifra precipua del poema.

Nella *Commedia* dantesca, dunque, così come negli altri testi medievali menzionati, i riferimenti all'alimentazione risultano numerosi e particolarmente interessanti da indagare, non solo sotto il profilo della storia della letteratura, ma anche sotto quello della storia

³⁰ Si allude alla flatulenza anche in *Inf.* XXI, 139 quando a proposito del diavolo Barbariccia si dice: «ed elli avea del cul fatto trombetta».

³¹ Chiavacci Leonardi (2020), p. 643.

³² Nel poema dantesco il ventre è menzionato anche in *Inf.* XXX, assurgendo, come ha rilevato Contini (1976), pp. 159-170: 164, a «leitmotiv anatomico» del canto. In esso, infatti, il falsario Maestro Adamo è rappresentato come un malato di idropisia, infermità che a causa della ritenzione di liquidi gli ha dilatato l'addome, definito «ventraia» (*Inf.* XXX, 54) ed «epa» (*Inf.* XXX, 103). Quest'ultimo termine torna, nella variante grafica «epe», in *Inf.* XXV, 82, quando nella settima bolgia dell'ottavo cerchio, quella riservata ai ladri, si descrive un serpentello – paragonato ad un grano di pepe per il suo colore scuro – che si avventa contro l'ombelico di un ladro fiorentino, scambiando così natura con lui: «sì pareva, venendo verso l'epe / de li altri due, un serpentello acceso, / livido e nero come gran di pepe; / e quella parte onde prima è preso / nostro alimento, a l'un di lor trafisse; / poi cadde giuso innanzi lui disteso», *Inf.* XXV, 82-87.

sociale e culturale. Il cibo, del resto, è cruciale per l'uomo: mangiare è il primo e ineludibile bisogno ai fini della sopravvivenza della specie. Non ci si nutre, però, solo per soddisfare una necessità primaria del corpo, ma anche per trasformare tale occasione in un momento di socialità, in un gesto dal forte contenuto comunicativo. L'alimentazione, infatti, costituisce un *trait d'union* tra natura e cultura, arrivando a configurarsi, secondo Ludwig Feuerbach, come il principio motore della storia umana, all'origine della società, del pensiero, della religione e persino delle differenze culturali e di classe³³. Alla luce di ciò, non stupisce che un gran numero di testi, a partire da quelli medievali, abbiano riservato così grande spazio alla trattazione del tema culinario.

Maria Flavia Maiorano

Università per Stranieri di Perugia

maria.maiorano@unistrapg.it

³³ Tagliapietra (2017).

Riferimenti bibliografici

Bachtin (1979)

Michail Michajlovič Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 18.

Breul (1915)

Karl Breul, *The Cambridge sings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1915, pp. 59-85.

Campanini (2012)

Antonella Campanini, *Dalla tavola alla cucina: scrittori e cibo nel Medioevo Italiano*, Roma, Carocci, 2012.

Camporesi (1978)

Pietro Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino, 1978.

Chiavacci Leonardi (2020)

Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Dante Alighieri, *Divina Commedia*, vol. III, Milano, Mondadori, 2020, p. 643.

Ciccarese (1987)

Maria Pia Ciccarese (a cura di), *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti modelli testi*, Firenze, Nardini, 1987.

Contini (1941)

Gianfranco Contini (a cura di), Bonvesin da la Riva, *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, Roma, Società Filologica Romana, 1941.

Contini (1960)

Gianfranco Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Contini (1976)

Gianfranco Contini, *Sul XXX dell'Inferno*, in ID., *Un'idea di Dante, Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 159-170: 164.

Dell'Oso (2022)

Lorenzo Dell'Oso, *Dispute bolognesi al tempo di Dante: un Quodlibet medico di Giovanni da Parma (Vat. Lat. 4452, 144r-v)* in AA.VV. *Dante e Bologna Istituzioni, convergenze e saperi*, a cura di A. Antonelli e F. Meier, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2022, pp. 195-214.

Eco (2017)

Umberto Eco, *Il cibo e la fame nel Medioevo*, in AA.VV., *Nutrire il corpo, nutrire l'anima nel Medioevo*, a cura di C. Crisciani e O. Grassi, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 15-30: 26.

Lachin (2003)

Giosuè Lachin (a cura di), Maria di Francia, *Il Purgatorio di San Patrizio*, Roma, Carocci, 2003.

Ledda (2011)

Giuseppe Ledda, *Cibi d'inferno*, in AA.VV., *Banchetti letterari, Cibi pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruoizzi, Roma, Carocci Editore, 2011, pp. 92-99.

Ledda (2011)

Giuseppe Ledda, *Cibi di paradiso*, in AA.VV., *Banchetti letterari, Cibi pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruoizzi, Roma, Carocci Editore, 2011, pp. 118-125.

Manca (2008/2009)

Massimo Manca, *La Coena Cypriani fra pantagruelismi letterari*, in AA.VV. *Incontri Triestini di Filologia classica*, 8, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2008/2009, pp. 85-97.

Martellotti, Durante (1991)

Anna Martellotti, Elio Durante, *Il libro di buone vivande. La cucina tedesca dell'età cortese*, Fasano, Schena Editore, 1991, p. 20.

Martellotti (2005)

Anna Martellotti, *I ricettari di Federico II, Dal Meridionale al Liber de coquina*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.

Martellotti (2012)

Anna Martellotti, *Linguistica e cucina*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012.

Montanari (1993)

Massimo Montanari, *La Fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 82.

Nicoud (2017)

Marilyn Nicoud, *Nutrirsi secondo i medici nell'età antica e medievale*, in AA.VV., *Nutrire il corpo, nutrire l'anima nel Medioevo*, a cura di C. Crisciani e O. Grassi, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 41-68: 55.

Petrocchi (1994)

Giorgio Petrocchi (a cura di), Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994.

Pricoco (1995)

Salvatore Pricoco (a cura di), *La regola di San Benedetto e le regole dei Padri*, Milano, Mondadori, 1995, p. 212.

Rose (1877)

Valentin Rose (a cura di), Antimo, *De observatione ciborum Epistula ad Theudericum regem Francorum*, Lipsiae, B.G. Teubneri, 1877.

Saccone (1991)

Carlo Saccone (a cura di), *Il libro della Scala di Maometto*, trad. di R. Rossi Testa, Milano, SE, 1991.

Santangelo (1901)

Salvatore Santangelo, *Studio sulla poesia goliardica*, Palermo, A. Reber, 1901, p. 34.

Tagliapietra (2017)

Tagliapietra (a cura di), Ludwig Feuerbach, *L'uomo è ciò che mangia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017.

Vecchi (1952)

Giuseppe Vecchi (a cura di), *Poesia latina medievale*, Parma, Guanda 1952, p. 138.

Wright (1841)

Thomas Wright, *Poemi latini attribuiti a Walter Mapes*, London, 1841.

Zambrini (1863)

Francesco Zambrini (a cura di), *Libro della cucina del sec. XIV*, Bologna, G. Romagnoli, 1863.

The essay aims to investigate medieval texts that deal with the topic of food, starting with literary works that concern the genre of «visioni dell'aldilà». Then, it moves on to reviewing medieval recipe books, which refer to two main traditions: the first one known as the Liber de coquina tradition and the second one as the «Dodici ghiotti» tradition. Furthermore, nutrition has great centrality in medical documents, in accordance with the very tight link between food and health established in the Middle Ages. Consilia, treaties on the preservation of health (De conservanda sanitate), and Regimina Sanitatis are the main works attesting to various medieval medical reflections on food. Similarly, there are texts linked to university teaching: quaestiones, quodlibeta and commentaries on the works scheduled in the course of studies, as a matter of fact, are often dedicated to nutrition.

Parole-chiave: *cibo, Medioevo, visioni dell'aldilà, ricettari, trattati medici*

Alessandro Parronchi

Una stagione complessa

L'approdo agli anni Cinquanta di Alessandro Parronchi giunge nel segno della massima incertezza. A circa un decennio di distanza dagli esordi dei *Giorni sensibili*, pubblicati da Vallecchi nel 1941, e dopo la prova ravvicinata dei *Visi* del 1943, editi per i tipi della rivista «Rivoluzione» in un'edizione di sole trecento copie numerate e di fatto inscindibili dalle poesie raccolte nei *Giorni* per forme e per temi, con la pubblicazione di *Un'attesa*, per Guanda nel 1949, si può considerare infatti sostanzialmente chiusa la sua prima stagione poetica – intrisa certo di ermetismo, sebbene di un ermetismo vissuto sempre con istanze personalissime e ampia autonomia¹.

Proprio *Un'attesa* disattende tuttavia le speranze del poeta: presentita come la raccolta che avrebbe dovuto segnare un definitivo passaggio a una sperata maturità artistica, si rivelerà soltanto un'esperienza di passaggio, mera occasione per conferire un vago senso di unitarietà ai testi composti dopo *I visi*².

A poco valgono la vittoria della seconda edizione del «Premio Le Grazie»³ e le parole di elogio dei molti amici, di Carlo Emilio Gadda, innanzitutto, membro della giuria del premio e di fatto prima voce critica a esprimersi sulla selezione di liriche presentate in concorso e di lì a poco pubblicate, appunto, in *Un'attesa*, nelle quali ritiene di

¹ Delle distanze dalle ragioni di un movimento peraltro disorganico come quello ermetico Parronchi fu sempre cosciente in prima persona. Parlando di sé in terza persona in occasione della stesura dell'*Autodizionario degli scrittori italiani* curato da Felice Piemontese, della propria esperienza scriveva infatti: «Nel '37 cominciai a pubblicare poesie e critiche d'arte e si trovò favorevolmente implicato nel gruppo degli ermetici fiorentini, per quanto fin da principio si sia sforzato di scrivere in modo esattamente comprensibile» in Parronchi (1989), p. 261. Interessanti inoltre le parole di Arnaldo Pini: «I suoi primi volumi di poesie [...] sono nati entro la cerchia fiorentina dei cosiddetti "ermetici", ma con chiare e personalissime connotazioni, che Macrì definì "neoromantiche", riferendosi anche "al piano più vasto dell'Ottocento" precedente la "stagione parnassiana e simbolista" ed individuando quel motivo di fondo, umanissimo e cristiano, presente fin dagli esordi e, in seguito, sempre più alto e fermo, che caratterizza tutta la poesia di Parronchi», in Pini (2000), pp. 108-109.

² Tralasciando interpretazioni e giudizi sulla riuscita dell'operazione, sembra comunque possibile – e ragionevole – affermare che con *Un'attesa* si conclude il primo tempo della poesia parronchiana. Come ha ricordato Spano, non casualmente, fu Parronchi «stesso a dar ragione a questa ipotesi, quando nel 1962, nel riproporre i suoi testi "giovanili" in un volume unico, collocò in chiusura di questo percorso proprio le liriche di cui stiamo parlando. E allora, inaugurando una prassi che poi gli diventerà usuale, recuperò il titolo *Un'attesa* seppur in una nuova accezione», in Spano (2010), p. 72.

³ Il libro riporterà anche una segnalazione e un premio in denaro di £ 200.000 al «Premio Roma per la poesia»; il primo posto tocca a Ungaretti, tra i segnalati Adriano Grande, Giorgio Bassani e Rocco Scotellaro. Cfr. Anonimo (1950), p. 1.

poter discernere i segni di un approfondimento, di un'«interiorizzazione» della lirica di Parronchi, non meno che i risultati della pertinace sua ricerca: manifesti nell'armonia lineare del verso, nella contentezza della forma e a certi momenti si direbbe dura del ritmo. Il dolore sembra suggerire tonalità nuove e cupe alla poetica dizione, conferendo nuovi contorni alle cose, nuovo sfondo al paesaggio dell'anima: dove i cari aspetti e le consolatrici parvenze si sono allineati da tempo, dai freschi anni dello stupore e del sogno: ma una linea nuova li irradia, come una rinnovata scienza dell'essere⁴.

O di Ungaretti, all'opera sulla traduzione della *Fedra* di Racine, che lo giudica «il più bel dono di questo Natale [1949]», un «libro dal suono perfetto per il cuore. Nella malinconia dei suoi paesaggi, è un incredibile riposo»⁵. Da ricordare, infine, il parere pure decisamente favorevole di Giacinto Spagnoletti, per il quale nell'opera di Parronchi

il salto avviene ora, con Un'attesa, dove il lavoro di alleggerimento e di scavo ha rivoluzionato del tutto la sensibilità del poeta, portandolo a nuovi modi di espressione. In queste quarantatré liriche [...] il lusso decorativo e musicale dei Giorni sensibili e il nitore classicheggiante dei Visi non si ritrovano più neppure allo stato di ricordo o di allusione⁶.

All'altro caro amico Vittorio Sereni, Parronchi rivela infatti il senso di inadeguatezza e insoddisfazione con cui vive l'imminente aprirsi del nuovo decennio:

È questa per me nonostante le apparenze – libro, segnalazione o altro... – une année damnée vraiment plus que sainte: mi ha fatto riammalare di mali dai quali credevo ormai di essere immune. Ora, credi, non vedo che buio davanti a me⁷.

Difficoltà che si ritrova d'altronde nella stessa vicenda editoriale di *Un'attesa*, che prima di approdare a Guanda viene tenuto in stallo per un anno circa – in una forma ancora priva delle ultime aggiunte – da Vallecchi, passa in consegna ad Astrolabio dopo una trattativa interrotta con la Meridiana e solo dopo un ennesimo cambio di programma viene accolta dalla casa editrice fondata da Ugo Guandalini⁸.

Consumato il primo fuoco poetico, la ricerca di Parronchi si rivolge a nuove suggestioni e non si tratterà di una ricerca priva di inciampi e vissuta nel timore di un inaridimento della sua vocazione, tant'è vero che a Sereni confesserà che «solo un anno – il '49 – ho passato senza scrivere versi»⁹. L'affiorare di questo senso di inadeguatezza alla vigilia del nuovo decennio affondava d'altronde le radici nella mutata temperie culturale e politica del dopoguerra; come lo stesso Parronchi ricorderà, «era finito un ciclo. In quel momento se ne vanno tutti da Firenze, [...] Gadda e Montale a Milano, Landolfi torna a Vico Farnese, Delfini rientra a Modena e da lì va a Roma. Finisce un momento magico e Firenze torna quello che era: una città provinciale»¹⁰.

⁴ Gadda (1982), p. 203.

⁵ Ungaretti e Parronchi (1992), p. 116.

⁶ Spagnoletti (1950), p. 314.

⁷ Parronchi e Sereni (2004), p. 253.

⁸ Cfr. Ungaretti e Parronchi (1992), p. 113.

⁹ Parronchi e Sereni (2004), p. 280.

¹⁰ Cassigoli (2001), p. 57.

Le prime avvisaglie dell'esigenza di modulare una propria voce poetica nuova risalgono in realtà al 1947, già prima dell'uscita di *Un'attesa* e precisamente a un anno prima della composizione delle poesie poi confluite in *Occhi sul presente*, l'ultima delle cinque sezioni del volume pubblicato da Guanda, nella quale è ormai – fin dal titolo – ravvisabile l'inedito ingresso-interferenza della storia nella poesia di Parronchi¹¹, alla prova esuberante e personalissima di *Giorno di nozze*, un epitalamio per «un matrimonio borghese dei nostri giorni» che scioglieva un voto risalente ai tempi dei *Giorni sensibili* e che con sapiente anacronismo, scavalcando possibili modelli più recenti – come Stravinskij – si riallacciava direttamente e saldamente alla migliore tradizione librettistica:

mi s'era impresso nell'orecchio, e vi durava profondamente, il primo atto dell'«Orfeo» di Monteverdi, nell'incisione datane dal Magazzino Musicale Milanese, in cui la voce di Ginevra Vivante era arrivata a identificarsi per me con la Musica. E mi proponevo l'esempio dei versi della Dafne del Rinuccini, più scarni e più scenici di quelli del Tasso e tuttavia pieni del favoloso mitologico e teatrale che in anni ormai lontani [...] mi scaldava la fantasia¹².

Prodotto – come ha scritto Claudio Toscani – «da un lato, di una rara coniugazione di sentimenti [...]; dall'altro, di un intelligente calco della cinquecentesca maniera del recitar cantando»¹³, i versi di *Giorno di nozze* vengono comunque a lungo accantonati e saranno recuperati dal poeta soltanto – e non sarà un caso – all'inizio degli anni Cinquanta, per essere oggetto di una decisa rielaborazione¹⁴.

La svolta sulla strada del rinnovamento, necessaria seppur ancora non definitiva, giungerà però nel 1951, attraverso l'inatteso – e finanche insospettabile – incontro col cinema giapponese.

«Il nostro orizzonte si aprì a cose stupende». La scoperta di *Rashōmon* di Akira Kurosawa

Il 23 agosto 1951, durante la dodicesima edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica, all'arena del Lido di Venezia, Parronchi è tra il pubblico che assiste alla proiezione dell'ultima pellicola del giapponese Akira Kurosawa: *Rashōmon*. L'impressione prodotta dal film sul poeta fiorentino è grandissima e subito scatena in lui il desiderio di tradurre le suggestioni nate dalla visione in un testo poetico che ne ricalchi l'orditura narrativa.

La stesura di *Nel bosco* comincia pressoché immediatamente e viene portata a compimento in appena due giorni, «il 25, al Lido, e il 27 agosto a Borgosesia»¹⁵, anche se si tratterà solo – come spesso accade per le poesie di Parronchi – di una prima stesura poi profondamente rielaborata.

¹¹ Sul passaggio dalle posizioni ermetiche al confrontarsi di Parronchi coi «contrastati storici e poetici di quegli anni», cfr. Barberi Squarotti (1969), vol. III, p. 261.

¹² Parronchi (1954), p. 75.

¹³ Toscani (2003), p. 37.

¹⁴ Spano (2011), p. 6.

¹⁵ Parronchi (1954), p. 75.

Anche a distanza di anni, intervistato da Renzo Cassigoli, Parronchi ricorderà quel momento come una tappa fondamentale per la propria formazione e, in ottica ben più ampia, per un'intera generazione, pur riconoscendo a posteriori come anche questa scoperta improvvisa sia da ultima naufragata, giungendo ai medesimi noti esiti del cinema occidentale in risposta alle stringenti esigenze del mercato:

Nel Novecento ci sono state, a un certo punto, delle aperture, per esempio quando imparammo a conoscere il cinema giapponese attraverso Kurosawa, lo Shakespeare del nostro tempo. Subitaneamente si aprirono sterminati orizzonti rispetto a quello che era diventato il linguaggio del pur grande cinema americano. Il nostro orizzonte si aprì a cose stupende: il tempo, la misura del tempo, la lentezza, l'accelerazione improvvisa, lo sconvolgimento e la pausa. Poi anche il cinema giapponese è precipitato nella più assurda violenza. Di nuovo grazie al mercato¹⁶.

Curiosamente, anche per Kurosawa *Rashōmon* costituisce un decisivo giro di boa in una carriera registica – come quella poetica di Parronchi – già consolidata da alcune buone prove giovanili ma ancora in attesa di uno sviluppo più personale e deciso. Prima di girare il film che a Venezia riporterà la vittoria dell'ambito Leone d'oro, la carriera di Kurosawa ha infatti seguito la falsariga di quelle di molti altri colleghi, con una lunga gavetta in veste di aiutante del più maturo Yamamoto Kajirō, l'esordio dai forti toni patriottici e propagandistici di *Sanshirō Sugata* – del quale dirigerà peraltro anche un seguito – in pieno periodo bellico e, in ragione dell'efficienza dimostrata, un invidiabile numero di regie a lui affidate:

Rashōmon sarebbe stato il mio banco di prova, l'occasione in cui avrei potuto mettere in pratica le idee e le intenzioni che scaturivano dalle mie ricerche sul muto. [...] Gli strani impulsi del cuore umano avrebbero trovato espressione in un elaborato gioco di luce e ombra¹⁷.

Dopo la vittoria insperatamente riportata a Venezia – alla cui rassegna Kurosawa ignorò addirittura fino all'ultimo che il film partecipasse¹⁸ – e soprattutto dopo la vittoria dell'Oscar per il miglior film straniero, la carriera del regista giapponese, ora accompagnata da successi travolgenti e internazionali ora da impreveduti fallimenti, si consegna in ogni caso alla storia della cinematografia d'autore¹⁹.

La grandiosa impressione prodotta sullo spettatore Parronchi – se ancora la vittoria del Leone lasciasse qualche dubbio – fu un sentimento condiviso dal pubblico italiano, che si trovò in generale ad apprezzare particolarmente, ancorché sprovvisto di un'adeguata preparazione critica nel rapportarsi coi prodotti cinematografici del Sol Levante, di cui in epoca fascista aveva avuto soltanto minimi assaggi perlopiù sfuggiti alla memoria collettiva, il capolavoro di Kurosawa²⁰.

¹⁶ Cassigoli (2001), p. 25.

¹⁷ Kurosawa (2018), p. 305.

¹⁸ Ivi, p. 312.

¹⁹ Dalla Gassa (2012), pp. 45-46.

²⁰ Si veda almeno la recensione firmata all'indomani del successo di *Rashōmon* da Piero Gadda Conti, che pure ne criticò il finale: «Quanto a *Rascio Mon*, cioè *Nel bosco*, film giapponese di Kurosawa, si tratta di un'opera singolarissima e di eccezionale interesse. Essa è pienamente accessibile al nostro gusto di occidentali e costituisce, senza dubbio, la maggior sorpresa della mostra veneziana di quest'anno», in Gadda Conti (1951), pp. 85-87.

La trama di *Rashōmon*, opera dell'esordiente sceneggiatore Hashimoto Shinobu, è il frutto della rielaborazione-interpolazione di due racconti di Ryūnosuke Akutagawa, *Yabu no Naka* (*Nel bosco*)²¹, dal quale vengono ripresi il motivo del delitto che vede coinvolti un samurai, sua moglie e un brigante e la narrazione della vicenda attraverso sette punti di vista, e – appunto – *Rashōmon* (*La porta nelle mura difensive*), nel quale vanno invece rintracciate le origini di molte delle scelte ambientali, dal tono marcatamente decadente²². La vicenda invece tracciata da Alessandro Parronchi *Nel bosco*, ignorando da principio le fonti del film di Kurosawa, ha questo come principale punto di riferimento.

Nella prima strofa del poemetto, Parronchi cerca di restituire lo stesso tono chiaroscurale ricercato da Kurosawa per l'ambientazione del delitto: un'umbratile selva tagliata da un sentiero immerso nel silenzio, sul quale fanno la loro cinematografica apparizione il samurai e sua moglie, evanescenti e quasi incorporei come in *Rashōmon* si presentano allo sguardo del brigante Tajōmaru al loro primo incontro:

*Nel folto dove è perso ogni chiarore.
O dove una radura ora interrompe
l'ombra e il sentiero inoltra ad una riva
che d'acque fonde un silenzio ravviva.
[...] Così, l'uomo e la donna,
come nel giorno della creazione.
[...] Per la selva non si sente
che il verso d'un uccello, un lieve stridere,
e dappertutto l'ombra, ombra di foglie²³.*

Solo a questo punto, Parronchi fa entrare in scena il brigante, senza rivelarne l'identità ma lasciandone intuire la minacciosità. La visione angelica della moglie del samurai scatena il desiderio del brigante, che avrebbe altrimenti lasciato andare il solo samurai («Ma ecco, il vento! / [...] Nel dormiveglia del bandito, un angelo è quello che è per un attimo apparso / al sollevarsi del velo alla brezza»²⁴). Raggiunta la coppia che se lo è ormai lasciato alle spalle, Tajōmaru avanza al samurai un'allettante proposta: in una tomba ha trovato molte armi antiche e soprattutto spade come la sua, che ha nascosto nel bosco; se il samurai vorrà seguirlo, potrà rivenderglielo a buon prezzo.

Così, il samurai cade nel tranello e, allontanatosi dalla consorte, viene aggredito e immobilizzato. A quel punto Tajōmaru torna dalla moglie del samurai perché lo segua nel bosco. Giunta nel luogo in cui il marito è stato legato, viene aggredita e violentata dal brigante sotto lo sguardo impotente del samurai, prima che questi finisca ucciso.

È a questo punto che il racconto si fa davvero multiprospettico e il confine tra realtà e menzogna si assottiglia tragicamente, determinando di fatto l'impossibilità di giungere a stabilire chi sia stato a porre fine alla vita del samurai:

²¹ Nella stesura del racconto, Akutagawa si era a sua volta ispirato alla ventitreesima novella del XXIX libro del *Konjaku monogatari shū*, raccolta di racconti risalenti al periodo Heian (794-1185). Cfr. Ciapparoni La Rocca (1998)

²² Cfr. Dalla Gassa (2012), pp. 69-87.

²³ Parronchi (1952), p. 3.

²⁴ *Ibidem*.

*Certo morrà. – E così, proprio, è avvenuto,
se un boscaiolo raccontò d’aver
trovato il suo cadavere in un viottolo.
E così avvenne. Ma come fu ucciso
gli uomini non lo seppero, ed ancora
dopo novecento anni che fu ucciso
non lo sanno²⁵.*

Seguono infatti le versioni del brigante Tajōmaru, della moglie dell’ucciso Māsago, del boscaiolo che ha ritrovato il cadavere e perfino dello stesso samurai, il cui spirito evocato da una strega parla per l’ultima volta nel mondo dei vivi, ma ogni racconto piuttosto che chiarire la vicenda contribuisce solo a gettarvi nuove ombre, sino a una sostanziale condanna – per spettatori e lettori – all’inconoscibilità del reale.

Un intreccio tra cinema e letteratura. Conclusioni

Nel bosco vede per la prima volta la luce sul numero del 2 marzo 1952 della «Fiera Letteraria»²⁶. Sullo stesso numero, quasi interamente dedicato alla cultura giapponese e non a caso affollato da fotogrammi tratti dal capolavoro di Kurosawa, trova spazio anche la pubblicazione della prima traduzione italiana del racconto *Yabu no Naka* di Akutagawa²⁷, opera di Salvatore Mergè, fortemente sollecitata dallo stesso Parronchi, desideroso all’indomani della visione del film giapponese di scoprirne le fonti.

La lettura del racconto originale nella versione di Mergè, sposato con la nippo-americana Florence Strunsky – della quale, sempre sullo stesso numero della «Fiera», viene pubblicato un articolo sulla pittura nipponica²⁸ – e a lungo addetto all’ambasciata italiana a Tokyo²⁹, convinse immediatamente Parronchi delle considerevoli differenze tra questo e la trasposizione cinematografica di Kurosawa, tuttavia fatte salve piccole limature – nonostante il desiderio di avvicinarsi all’«essenzialità» di Akutagawa – maturò la decisione di non apportare modifiche significative e strutturali al poemetto³⁰.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Verrà poi ripubblicato con diverse varianti due anni più tardi in Parronchi (1954).

²⁷ Akutagawa (1952), p. 4.

²⁸ Strunsky (1952), p. 5.

²⁹ Sulla figura di Salvatore Mergè si veda almeno il ricordo riportato da Stefano Serpieri in Serpieri (2001), pp. 28-29.

³⁰ Come sottolineato da Leonardo Manigrasso, la principale differenza tra la prima e la seconda versione di *Nel bosco* si avvicina maggiormente al pessimismo del racconto di Akutagawa, mentre nella prima versione – similmente a quanto avviene nel *Rashōmon* di Kurosawa – una pur minima speranza di dirimere l’intreccio di testimonianze contraddittorie era fornita dal resoconto, ancorché anch’esso non del tutto attendibile, del boscaiolo, assente nell’originale di Akutagawa. Manigrasso (2011), p. 145.

Scriverà infatti nella nota che accompagna la versione di *Per strade di bosco e città*, con parole che rendono tra l'altro piuttosto chiaramente la significanza dell'esperimento nella storia del suo autore, che:

Da allora ho rilavorato molto al racconto, soprattutto dopo aver conosciuto, nella traduzione del prof. Salvatore Mergè, la novella originale, di Ryunosuke Akutagawa, dalla quale il film era stato tratto.

Se avessi conosciuto prima questa novella, forse non avrei scritto il racconto in versi. Ma una volta scritto non potevo più rinunciarvi, e ho cercato allora di migliorarlo al possibile. [...] Ma il racconto era nato sulla traccia del film né poteva gran che mutare³¹.

In ogni caso, la felice riuscita di *Nel bosco*³² segna con tutta probabilità il tanto atteso punto di svolta nella ricerca stilistica parronchiana susseguente *Un'attesa*. Il racconto in versi difatti, come ha scritto Claudio Toscani, «diventa l'occasione per una sorta di avanguardia interiore, per una formula descrittiva assolutamente nuova, [...] che fa coincidere l'esigenza formale del proprio contatto con la tecnica cinematografica con i mezzi a disposizione della propria poesia»³³.

La traduzione di Mergè, più tardi riproposta in volume per i tipi di Vanni Scheiwiller³⁴, diede peraltro inizio alla considerevole fortuna di Akutagawa in Italia. In un paese che aveva fino a quel momento sostanzialmente ignorato la letteratura giapponese, salvo precoci interessi accademici e poche significative eccezioni, tra le quali va necessariamente ricordata la pubblicazione negli anni Quaranta di traduzioni di narratori contemporanei nipponici come Futabatei Shimei – per Einaudi nel 1941 – e Ashihei Hino – per Garzanti nel 1942 –, entrambi accolti favorevolmente dal pubblico³⁵, alla pubblicazione della traduzione di *Iabu no Naka* seguirono presto quelle dei racconti *I pidocchi* (1956) e *Il verme del vino* (1956), curate da Mario Teti e pubblicate sulle pagine del bimestrale del Centro di Studi di Cultura giapponese «Cipangu», poi – sulle pagine della rivista «Giappone», ideale continuatrice di «Cipangu», che interruppe le pubblicazioni nel 1957 – del *Filo di ragno*, curata da Giovanni Cirillo, e infine della raccolta *Kappa ed altri racconti*, pubblicata da Bompiani nella traduzione di Teti nel 1961, «un libro che dà un'idea dell'eccezionale sensibilità dell'uomo, volta in letteratura in una satira limpida e spesso grottesca del costume»³⁶.

L'esperienza "cinematografica" di *Nel bosco* e il successivo esperimento di *Città*, nel quale la tecnica già sperimentata nel primo dei due poemetti viene ulteriormente affinata e

³¹ Il tondo è mio. Parronchi (1954), pp. 75-76.

³² Indicative le parole di Ungaretti nella lettera a Parronchi del 15 febbraio 1952: «Ho veduto Rashomon che è davvero uno spettacolo indimenticabile. E letto il tuo racconto poetico, bellissimo, con momenti di verità lacerante, e tale da reggere il confronto con il film, superiore certo alla narrazione dello scrittore giapponese», in Ungaretti e Parronchi (1992), p. 127.

³³ Toscani (2003), p. 38.

³⁴ Akutagawa (1958).

³⁵ Beviglia (1966), p. 25.

³⁶ Beviglia (1967), p. 158.

adoperata con più matura consapevolezza³⁷, chiudono una cruciale fase di transizione nell'opera di Parronchi, pronto così ad affacciarsi finalmente a una nuova stagione della sua poetica, destinata a trovare compiuta forma nelle poesie confluite nel *Coraggio di vivere*, l'opera di Parronchi che, detto con le parole di Giorgio Caproni, rappresenta

il libro o, direi se non temessi d'essere frainteso, il diario sentimentale, rispecchiante la disavventura intima da troppi di noi vissuta, generazione d'uomini incenerita da due 'grandi guerre' e interludio di una dittatura, peggio che feroce, subdola. Dittatura preparata dai nostri ottimi padri e venerati maestri, e da noi quasi totalmente soli, – ma a costo di quali rinunzie, e di qual coraggio di vivere nonostante tutto, – patita e infine [...] scrollata di dosso³⁸.

L'opera dove, peraltro, volendo rimarcare lo stacco tra i due momenti poetici, come nello stesso intervento notava Caproni non confluiranno né le più remote e ormai introvabili prove degli esordi né appunto quanto nel 1954 aveva trovato spazio in *Per strade di bosco e città*. Un momento di transizione e «crisi, naturalmente in senso largo, non negativo: crisi di “passaggio”, momento fluido, apertura in più direzioni»³⁹, superato e concluso, ma comunque «un momento centrale»⁴⁰ della storia poetica parronchiana, che

per la prima volta forse nella nostra poesia d'oggi [...] pone il quesito su come, e fino a che punto, il linguaggio cinematografico possa influire, e giovare, sul linguaggio della poesia scritta. E non più, o non soltanto, intendendo il cinema come semplice fonte d'emozione, ma proprio come fatto d'arte, come fatto tecnico concernente l'intera poesia, giacché per il Parronchi il film in parola non è stato un'occasione di più per scrivere degli altri bei versi, ma un incentivo a trovare nuove soluzioni di linguaggio, e addirittura a tentare un'apertura del discorso lirico verso una rappresentazione di fatti, dove la parola è così abilmente dimensionata da scomparir dalla pagina per lasciar del tutto libera la nascita, nella mente e nel cuore di chi legge, della pura immagine⁴¹.

Nel «diario sentimentale» del *Coraggio di vivere*, pur venendo meno le punte più sperimentali di *Nel bosco* e *Città*⁴², la lezione dei due poemetti – nonostante il pur acutissimo giudizio pasoliniano, che entrambi aveva declassato a mero «tentativo incerto»⁴³ – ancorché superata, non smetterà però mai in sottotraccia di riverberarsi in una poesia nata dal

³⁷ «Mentre scrivevo *Nel bosco*, non potevo non accorgermi che, nel verso endecasillabo, quel ritmo che nel film di Kurosawa è ad ora ad ora statico, lento, poi all'improvviso rapito in movimenti irresistibili, si andava inevitabilmente uniformando. Nasceva in me l'idea di un altro tentativo da fare. [...] Così è nata – tra il novembre del '52 e l'ottobre del '53 – *Città*», in Parronchi (2000), p. 365.

³⁸ Caproni (2012), p. 1460.

³⁹ Antonielli (1954), p. 726.

⁴⁰ Parronchi (1994), p. 18.

⁴¹ Caproni (1954), p. 159.

⁴² «Ora in *Coraggio di vivere* [...] viene [...] a ricadere su forme più agevoli e provate: ritorniamo alle strutture della lirica, dell'elegia, senza complicazioni culturali, problemi di poetica, polemica, impegno critico». Bàrberi Squarotti (1958), p. 15.

⁴³ Pasolini (1973), p. 459.

«compenetrarsi dei più diversi accordi»⁴⁴, come potranno in fondo testimoniare i versi di *Lido*⁴⁵:

*Cara, cerchi laggiù due che s'aggirano
e nel vento che sbianca il lungomare
si soffermano, poi lenti riprendono
l'uno all'altro sorretti in un respiro.*

*Credi di riconoscere la traccia
d'un cammino che va, oscilla nell'ombra,
dici che noi per sempre siamo là
in un tempo che non balza né affonda.*

*Ma io ti dico che quelli non esistono.
Non furon vivi mai nemmeno in sogno.
Quel che fu non è vero. Non è vero
che ciò che volevamo e non avemmo*⁴⁶.

Giuseppe Marrone

“La Sapienza” Università di Roma

giuseppe.marrone@uniroma1.it

⁴⁴ De Robertis (1957), p. 3.

⁴⁵ Da segnalarsi, inoltre, nel *Coraggio di vivere* la poesia *Dopo il cinema*, ulteriore testimonianza della passione di Parronchi per la settima arte. Cfr. Ioli (2006), pp. 29-32.

⁴⁶ Parronchi (1961), p. 79.

Riferimenti bibliografici

Akutagawa (1952)

Ryūnosuke Akutagawa, *Iabu no Naka*, traduzione di S. Mergè, in «La Fiera Letteraria», a. VII, n. 9, 2 marzo 1952.

Akutagawa (1958)

Ryūnosuke Akutagawa, *Iabu no Naka*, traduzione di S. Mergè, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1958.

Anonimo (1950)

Anonimo, *Ungaretti, Betti, Rossellini vincitori dei premi Roma 1949*, in «La Fiera Letteraria», a. V, n. 12, 19 marzo 1950.

Antonielli (1954)

Sergio Antonielli, recensione a *Per strade di bosco e città*, in «Belfagor», a. 9, n. 6, novembre 1954.

Bàrberi Squarotti (1958)

Giorgio Bàrberi Squarotti, *La via di Parronchi*, in «Stagione. Lettere e arti», a. IV, n. 16, luglio-settembre 1958.

Bàrberi Squarotti (1969)

Giorgio Bàrberi Squarotti, *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1969.

Beviglia (1966)

Rosaria Beviglia, *La letteratura giapponese in Italia. Parte I: 1871-1950*, in «Il Giappone», n. 6, 1966.

Beviglia (1967)

Rosaria Beviglia, *La letteratura giapponese in Italia. Parte II: 1950-1967*, in «Il Giappone», n. 7, 1967.

Caproni (1954)

Giorgio Caproni, *Doppiato in versi l'enigma di Rashomon*, in «Cinema Nuovo», a. III, n. 42, 1 settembre 1954.

Caproni (2012)

Giorgio Caproni, recensione a *Coraggio di vivere*, in *Prose critiche. 1959-1962*, a cura di R. Scarpa, Torino, Nino Aragno Editore, 2012.

Cassigoli (2001)

Renzo Cassigoli, *Conversando con Alessandro Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001.

Ciapparoni La Rocca (1998)

Teresa Ciapparoni La Rocca, *Sulle orme di antichi racconti. Omaggio a Kurosawa*, in «Rivista degli studi orientali», a. 72, n. 1, 1998.

Dalla Gassa (2012)

Marco Dalla Gassa, *Kurosawa Akira. Rashōmon*, Torino, Lindau, 2012.

De Robertis (1957)

Giuseppe De Robertis, recensione a *Coraggio di vivere*, in «La Nazione Italiana», 16 maggio 1957.

Gadda (1982)

Carlo Emilio Gadda, *Conforti della poesia*, in *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1982.

Gadda Conti (1951)

Piero Gadda Conti, «*The River*» e «*Rascio Mon*», in «Filmcritica», a. II, n. 8, settembre 1951.

Ioli (2006)

Giovanna Ioli, *La «virtù degli occhi sensibili»: colloquio con Alessandro Parronchi*, in «Comunicare. Letterature lingue», n. 6, 2006.

Kurosawa (2018)

Akira Kurosawa, *Un'autobiografia o quasi*, traduzione di M. Luteriani, Milano, Luni Editrice, 2018.

Manigrasso (2011)

Leonardo Manigrasso, «*Una lingua viva oltre la morte*». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

Parronchi (1952)

Alessandro Parronchi, *Nel bosco. Racconto in versi*, in «La Fiera Letteraria», a. VII, n. 9, 2 marzo 1952.

Parronchi (1954)

Alessandro Parronchi, *Per strade di bosco e città*, Firenze, Vallecchi, 1954.

Parronchi (1961)

Alessandro Parronchi, *Coraggio di vivere (1950-1960)*, Milano, Garzanti, 1961.

Parronchi (1989)

Alessandro Parronchi, *Alessandro Parronchi*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1989.

Parronchi (1994)

Alessandro Parronchi, *Il mio poemetto "Nel Bosco" rubato al cinema*, in *La Toscana e il cinema*, a cura di L. Giannelli, Firenze, Banca Toscana, 1994.

Parronchi (2000)

Alessandro Parronchi, *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000.

Parronchi e Sereni (2004)

Alessandro Parronchi e Vittorio Sereni, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni – Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.

Pasolini (1973)

Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1973.

Pini (2000)

Arnaldo Pini, *Incontri alle Giubbe Rosse*, Firenze, Polistampa, 2000.

Serpieri (2001)

Stefano Serpieri, *Come iniziai l'Aikido*, in «Aikido», a. XXXII, n. 1, gennaio 2001.

Spagnoletti (1950)

Giacinto Spagnoletti, *Il momento della poesia*, in «Humanitas. Rivista mensile di cultura», a. V, n. 3, marzo 1950.

Spano (2010)

Emanuele Andrea Spano, *Parronchi alle soglie del 1950: una svolta?*, in «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», a. 44 n. 1, marzo 2010.

Spano (2011)

Emanuele Andrea Spano, *Alessandro Parronchi. Un decennio difficile e incerto (1943-1954)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2011.

Strunsky (1952)

Florence Strunsky, *Brevi appunti per una storia della pittura*, in «La Fiera Letteraria», a. VII, n. 9, 2 marzo 1952.

Toscani (2003)

Claudio Toscani, *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, Udine, Campanotto, 2003.

Ungaretti e Parronchi (1992)

Giuseppe Ungaretti e Alessandro Parronchi, *Carteggio*, a cura di A. Parronchi, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992.

Alessandro Parronchi's first poetic season ends with the publication of the collection Un'attesa in 1949. However, the book will not prove to be the turning point expected by its author, who is thus forced to seek a new way of doing through other stimuli poetry. In this climate of uncertainty, at the 1951 Venice Film Festival, Parronchi attended the screening of Kurosawa's Rashōmon and immediately decided to reproduce the story and – above all – the cinematographic technique in an experimental prose story: Nel bosco.

It will also be thanks to this effervescent poetic test that Parronchi will overcome the creative crisis following Un'attesa and will direct his own way of making poetry towards the finally mature results of Coraggio di vivere.

Parole chiave: *Alessandro Parronchi; cinema; letteratura italiana; letteratura giapponese; Nel bosco*

Profilo biografico e culturale: introduzione¹

*Il libro di Maria Chiappelli, *L'oca minore*, è largamente autobiografico. Ma la difficoltà, per me, di parlarne viene piuttosto dal fatto che la sua biografia per un momento ha toccato la mia e le due vite hanno fatto un tratto insieme. I personaggi mi sono tutti familiari e ora che sono morti diventano davvero personaggi, nel modo scontroso dei morti. Ora, uno per uno, tornano tutti, mentre rileggo queste pagine: Maria, alta, magrissima, assoluta, col viso lungo, severo. Mi faceva paura la sua serietà che mi contaminava. La sua gravità, il suo rigore. Si chinava su di me come nessuno, alto calice di ferro. Mi prendeva così sul serio che, per sfuggirle, avevo momenti di violenta futilità. (...) Nei suoi racconti, Maria Chiappelli parla soprattutto di bambini o ragazzi, tutti maschi, suoi. E della disperazione. (...) La sua scrittura è come lei, non una che non sia dettata dalla passione, che non avrebbe potuto pronunciare a voce alta, parlando come faceva, camminando. È una scrittura che afferra con una forza implacabile.²*

Così si esprimeva nel 1996 Ginevra Bompiani nell'introduzione all'edizione Giunti dell'opera più nota di Maria Chiappelli, *L'oca minore*, una raccolta di racconti editi per la prima volta da Bompiani nel 1940, quindi nel 1944, e recentemente ripubblicati, nel 2017, dalla casa editrice Elliot.

Nella citazione sono evidenziati dei tratti indicativi della fisionomia e della scrittura dell'autrice, che paiono quasi essere in relazione di reciproco rispecchiamento: rigore, sobrietà e limpidezza che affondano le radici nella materia autobiografica, riverberandosi in una scrittura a tratti tagliente, dettata dalla passione e pervasa da una "forza implacabile".

L'idea della scrittura come forma di indagine e illuminazione, attraverso il filtro della propria soggettività, di una realtà più profonda e complessa di quella fenomenica è tratto distintivo di quella seconda generazione di scrittrici che, nella periodizzazione proposta da Zancan³, si colloca cronologicamente tra la fine della prima guerra mondiale e la Resistenza, annoverando tra le sue fila autrici nate negli anni del movimento emancipazionista e formatesi all'epoca del Ventennio come Alba de Céspedes, Gianna Manzini, Fausta Cialente.

Si tratta di scrittrici che, prendendo le distanze sia dalla codificazione crociana di una tradizione letteraria femminile, che dall'eredità dell'emancipazionismo,

¹ La pubblicazione della presente recensione è stata sostenuta dal Ministero dell'Istruzione della Repubblica Ceca (IGA_FF_2022_025).

² Chiappelli (1996), pp. VII-VIII.

³ Zancan (1998), p. 108.

sembrano eludere, per sé, qualsiasi modello femminile per proporsi, senza contraddizioni apparenti, come figure di pensiero e di scrittura. (...) Colte, ambiziose, emancipate - dotate di un'autonomia che connota immaginari poetici e percorsi biografici - le scrittrici di questa generazione si propongono, e si confermano ripetutamente nel tempo, in opposizione esplicita a ogni idea di appartenenza sia all'emancipazionismo che al neofemminismo, come parte apparentemente indifferenziata di una generazione di scrittori. (...) Questa generazione di scrittrici si forma nella passione e nell'esercizio della scrittura letteraria, vissuta, si direbbe, come mestiere e come elezione di uno spazio indiscusso di libertà individuale.⁴

Al quadro storiografico appena delineato può essere ascritta anche Maria Chiappelli Zdekauer non solo per motivi anagrafici, ma anche per stile di vita e di pensiero, ascendenze culturali e frequentazioni intellettuali.

Nata a Macerata nel 1902 dal matrimonio tra l'anconitana Clarice Simboli e il praghese Lodovico Zdekauer, storico del diritto e docente presso la locale università, Maria ancora molto giovane sposò il pittore e incisore pistoiese Francesco Chiappelli⁵ e si trasferì a Firenze, dove entrò in rapporto con i circoli culturali ed artistici della città dedicandosi alla scrittura letteraria e a traduzioni dal francese e intessendo fitte relazioni con figure di spicco dell'intellettualità a lei contemporanea. Ebbe tre figli, di cui uno morì improvvisamente in tenera età; degli altri due, Massimo sopravvisse di qualche anno alla madre e Fredi, il maggiore, divenne un importante studioso di letteratura italiana⁶.

Un'accurata ricostruzione dei suoi legami con l'ambiente culturale del tempo si deve a Rosa Marisa Borraccini, la quale sottolinea, a proposito del ricco fondo letterario "Maria Chiappelli" custodito nella Biblioteca Forteguerriana di Pistoia⁷, la mancanza di un epistolario, solo parzialmente compensata dal casuale ritrovamento di alcune lettere.

Manca invece ogni traccia dell'epistolario, fonte di straordinario valore informativo sulla vita di relazione e sul circuito intellettuale in cui era inserita. Parrebbe essere andato disperso o, in ogni caso, finito in mano privata e dunque a rischio di dispersione. È quanto si può arguire dalle 19 lettere che ho trovato in vendita nella circostanza di questo lavoro presso una libreria antiquaria di Pistoia e provveduto ad acquisire per salvarle e farne dono a una istituzione pubblica che ne garantisca la conservazione e la libera fruizione. Ne do il dettaglio in Appendice ma anticipo fin da ora che sono missive indirizzate a Maria da critici letterari (Sergio Antonielli, Vittore Branca, Tammaro De Marinis, Giuseppe De Robertis, Bruno Migliorini, Pietro Pancrazi); da poeti e scrittori

⁴ *Ivi*, p. 108.

⁵ Per il profilo biografico ed artistico di Francesco Chiappelli cfr. il *Dizionario Biografico Treccani*, consultabile online.

⁶ Pera (s.d.), p. 19.

⁷ Per una descrizione del fondo cfr. Pera (s.d.), pp. 19-22; inoltre in SIUSA, al sito seguente: <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=366043>> (ultima consultazione 03/02/2023).

(Piero Calamandrei, Ugo Dèttore, Mario Luzi, Ugo Ojetti, Angiolo Orvieto, Leone Traverso); da musicisti (Luigi Dallapiccola); da registi (Guido Salvini).⁸

Sono documentate inoltre relazioni epistolari con Elody Oblath⁹, moglie dello scrittore Giani Stuparich, e con lo scrittore medesimo, che delinea in *Trieste nei miei ricordi*¹⁰ uno splendido ritratto di Maria, «incrocio di sangue marchigiano e di sangue slavo-tedesco», donna «dal temperamento sognatore e trasbordante», «creatura di sacrificio», figura di straordinaria sensibilità a cui lo legava non solo l'attitudine alla reciproca confessione dei «moti più fugaci dell'animo», ma anche un fertile sodalizio letterario esplicantesi nella preziosa attività di *labor limae* che Maria eseguiva, con assiduità e abnegazione, sulle pagine di *Ritornarono*, inviatele da Stuparich per riceverne consigli, pareri, limature.

Da altre fonti sono documentati rapporti amicali e intellettuali con altre figure di spicco della cultura italiana dell'epoca, come Piero Calamandrei, Mario Luzi e Cristina Campo, con la quale condivise negli anni Cinquanta la passione e l'interesse per le opere di Simone Weil e il sostegno all'azione di Danilo Dolci in Sicilia.

A tal proposito Mario Luzi, in un convegno su Cristina Campo del 1997, cita nel suo intervento un episodio significativo che aggiunge un nuovo tassello alla ricostruzione del grande affresco culturale e spirituale della Firenze dell'immediato dopoguerra.

Cristina era fra le amicizie — non so se di lei si è parlato — di Maria Chiappelli. Maria Chiappelli era una scrittrice fiorentina, la madre di Fredi Chiappelli, un grande filologo morto da pochi anni in America, e anche vedova di un famoso incisore e disegnatore, Francesco Chiappelli. Era molto legata a Cristina. E dalle conversazioni con Maria Chiappelli credo che, se fossero documentate da qualche lettera, ci sarebbe qualcosa di molto importante da desumere. Ricordo una visita che feci a Maria Chiappelli, che abitava in viale dei Mille (Cristina abitava poco lontano in via De Lauger, traversa di viale dei Mille). Eravamo in giardino: io avevo in tasca, appena arrivato, l'ultimo libro, di Simone Weil, e ero incerto a chi delle due amiche, donne di valore ambedue, darlo. A un

⁸ Borraccini (2016), p. 234.

⁹ Cfr. a tal proposito Criscione Dello Schiavo (2014), che riporta la trascrizione di tre lettere a Elody da parte rispettivamente di Prezzolini, Sibilla Aleramo e Maria Chiappelli, quest'ultima risalente al 1932. Sul rapporto epistolare tra Elody e Maria si veda anche Ziani (1989), p. 279: «Avrebbe voluto pubblicare le proprie lettere e quel bellissimo ritratto autobiografico che è *Confessioni*, al quale prese a lavorare nel 1928. Ne interessò la scrittrice toscana Maria Chiappelli, nel 1935; più tardi fece progetti con l'aiuto di Carmen Bernt».

¹⁰ Stuparich (1943), pp. 169-171. Nel fondo Maria Chiappelli della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia sono presenti anche due racconti incompiuti della scrittrice, *Elemosina* e *L'anello della carità*, con annotazioni autografe di Giani Stuparich.

certo punto venne Cristina e decisi per lei. Le dissi: «Io ti do la pesantezza, la grazia me la tengo io». Il libro era infatti *La pesanteur et la grace*.¹¹

Il sodalizio tra le due intellettuali e scrittrici, suggellato dalla lettura di Simone Weil, si manifesta anche, come testimoniato da alcune lettere tra Chiappelli e Campo successive alla partenza di quest'ultima da Firenze, nel 1955, nella ricerca di un dialogo e di un confronto su testi e riflessioni che Cristina Campo stava elaborando sulle opere di Simone Weil.

*La poetessa, nell'estate 1957, manda in lettura l'Elegia di Portland Road alla fedele amica Maria Chiappelli, scrittrice fiorentina con la quale Vittoria-Cristina condivise la passione e la conoscenza degli scritti di Simone Weil; a Maria Chiappelli invia anche la stesura dell'Introduzione alla Venezia salva della Weil, cui stava lavorando in quegli anni, e la straordinaria amicizia tra le due donne, documentate da una serie di preziose lettere inedite di testi, racconta un altro importante capitolo della giovinezza fiorentina della Campo.*¹²

Per quanto riguarda il congiunto sostegno delle due amiche all'azione di Danilo Dolci in Sicilia¹³, fu proprio Maria Chiappelli, come sottolinea Margherita Pieracci Harwell in un'intervista su «Feeria», a costituire il tramite attraverso cui Cristina Campo giunse alla conoscenza di Nomadelfia, di Danilo Dolci, padre Giovanni Vannucci e Davide Maria Turolfo.

*Cristina aveva conosciuto Nomadelfia e le altre figure che vi erano state legate -Danilo Dolci, padre Giovanni Vannucci, padre David Turolfo – attraverso la traduttrice Gladys Coletti e la scrittrice fiorentina Maria Chiappelli. Sposata con un famoso incisore, Francesco Chiappelli, e madre di un valente italianista, Fredi Chiappelli, fu a sua volta donna di grande valore, prematuramente scomparsa.*¹⁴

Il rinnovato clima culturale inaugurato dalla caduta del fascismo e dalla fase resistenziale agì dunque sulla scrittrice, fiorentina d'elezione, nel senso di una maggiore apertura al sociale e all'intenzione di dare il proprio contributo al riscatto morale e sociale della nuova Italia repubblicana. In questa chiave può essere letta anche la partecipazione di Chiappelli, con la pubblicazione di alcuni racconti, al progetto politico-culturale de «Il Ponte», rivista fondata nel 1945 da Piero Calamandrei diventata

¹¹ Luzi (1998).

¹² Pertile (2010), p. 122. Cfr. inoltre Maria Pertile, *Cristina Campo: corrispondenze inedite: edizione e commento*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, 2007.

¹³ Cfr. Schirripa (2010), pp. 81 e 91.

¹⁴ Meraviglia (2018).

*il luogo di raccolta della diaspora azionista e allo stesso tempo un veicolo di trasmissione di una cultura politica, quella di origine azionista appunto, che ha avuto nei decenni successivi una certa incidenza, pur trovandosi al margine dei partiti e della politica di massa.*¹⁵

Della rivista vanno messi in rilievo la battaglia per l'attuazione della costituzione, in opposizione all'autoritarismo democristiano, una critica serrata dei partiti di massa, accusati di aver tradito lo spirito della Resistenza, e la denuncia della continuità di uomini, leggi e istituzioni tra fascismo e Repubblica.

La produzione letteraria: le novelle de *L'oca minore*

Maria Chiappelli inizia la sua carriera letteraria nel 1930 con la pubblicazione, sulla rivista «Comoedia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», di un testo teatrale, *Giri d'acqua*¹⁶, che fu effettivamente rappresentato, stando a quanto afferma il critico Raffaello Franchi in una recensione a *L'oca minore*, evocando come modelli della scrittrice «Cechov e gli intimisti».¹⁷

Successivamente, nel 1935, pubblica sulla rivista «Pan. Rassegna di lettere, arte e musica», fondata nel 1933 da Ugo Ojetti e allineata al regime, i racconti *L'oca minore*¹⁸, *Un grande amore*¹⁹ e nel 1939, sulla rivista «L'Orto», periodico prima bolognese e poi fiorentino di critica letteraria, *Paradiso*²⁰.

Nel 1937 dà alle stampe con Bemporad la fiaba per bambini *La stella caduta* e il racconto *Il ricamo*, edito dal periodico letterario «Meridiano di Roma»²¹.

La sua collaborazione con le riviste prosegue con la pubblicazione delle novelle *Vittoria personale* (ottobre 1941)²² e *Gli adùlteri* (maggio 1943)²³, entrambe illustrate dai disegni di Francesco Chiappelli, sulle pagine della rivista «La lettura» (supplemento mensile in omaggio agli abbonati del Corriere della Sera). Nel dopoguerra si segnala la pubblicazione su «Il Ponte» di alcuni racconti, dal 1946 al 1961, rispettivamente *I primi momenti*²⁴, *Ricamo*²⁵, *Lettera incompiuta*²⁶,

¹⁵ Remaggi (2001), p. 15.

¹⁶ Chiappelli (1930), pp. 44-52.

¹⁷ Franchi (1941), p. 153.

¹⁸ Chiappelli (aprile 1935).

¹⁹ Chiappelli (novembre 1935).

²⁰ Chiappelli (1939).

²¹ Chiappelli (1937), pp. 6-7.

²² Chiappelli (1941).

²³ Chiappelli (1943).

²⁴ Chiappelli (1946), pp. 254-257.

²⁵ Chiappelli (1947), pp. 364-375.

²⁶ Chiappelli (1955), pp. 619-624.

*Studio di giovane scontroso*²⁷, *Vuoi me?*²⁸, e nel 1954, sulle pagine dell'«Approdo letterario», del testo narrativo *Incontro con l'uomo*²⁹.

Altre opere a stampa dell'autrice sono le due raccolte di novelle *L'oca minore* (Bompiani, 1941) e *Un misterioso racconto* (Bompiani, 1964), uscito postumo, mentre per le sue attività di traduttrice dal francese e illustratrice di libri per l'infanzia si rimanda al già citato profilo dell'autrice delineato da Rosa Marisa Borraccini.³⁰

L'apprendistato letterario di Maria Chiappelli si compie dunque nella Firenze degli anni Venti e Trenta, contrassegnata dalla presenza di riviste come «Solaria», «Campo di Marte», «Il Frontespizio» e «Letteratura» e dalla nascita dell'ermetismo, cui è sottesa un'ideologia che identifica la letteratura con la vita, secondo il celebre saggio di Carlo Bo, *Letteratura come vita* (1938); a ciò si aggiungono letture e modelli delle letterature europee, da *Anton Pavlovič Čechov* a Antoine de Saint-Exupéry, ai racconti di Katherine Mansfield.

*La letteratura, scrive Carlo Bo, non è una "professione", ma una "condizione"; e implica un ripiegamento interiore che esclude l'impegno pratico e politico. La vita, identificata in una "vita dello spirito", si realizza in modo privilegiato nella poesia, definita infatti "unica nostra ragion d'essere" e "unica dignità possibile".*³¹

Per quanto riguarda la prosa, gli anni Trenta sono quelli dell'affermazione del romanzo, cui molti narratori pervengono attraverso la produzione novellistica che ora assume un'autonoma dignità letteraria, affermandosi come vero genere artistico sulla scorta dei grandi modelli primonovecenteschi.

*Proprio attraverso il racconto, che permette di sperimentare una durata narrativa e moduli di rappresentazione tipici anche del romanzo, si realizza un'evoluzione dalla prosa d'arte alla prosa romanzesca.*³²

La compresenza di tradizione ed europeismo, l'affermazione della dignità letteraria del racconto, la concezione della letteratura come espressione in varie forme della vita spirituale del singolo contraddistinguono l'atmosfera culturale degli anni Trenta, pervasa da suggestioni e influssi della cultura d'oltralpe che rimandano ad una *koynè* esistenzialistica e alla sua contrapposizione tra vita autentica e inautenticità.

²⁷ Chiappelli (1958), pp. 1147-1158.

²⁸ Chiappelli (1961), pp. 1085-1089.

²⁹ Chiappelli (1954).

³⁰ Borraccini (2016), pp. 236-237. La studiosa segnala la traduzione da parte di Maria Chiappelli di *Pilote de guerre* e *Lettre à un otage* di Antoine de Saint-Exupéry.

³¹ Luperini, Cataldi, Marrucci (2012), p. 141.

³² Ivi, p. 156.

La produzione novellistica di Maria Chiappelli, come quella di altri autori e autrici, si colloca nel contesto della valorizzazione della narrativa breve caratterizzante il modernismo. Svincolata dalla sua originaria destinazione all'intrattenimento e al consumo, dopo Pirandello e Tozzi la novella diventa un genere atto a rappresentare, per le sue caratteristiche intrinseche, la «vita in frantumi, ridotta a quegli eventi che emergono da una condizione di normale inedia e insensatezza e vuoto in cui, fatalmente, la vita finirà per ricadere»³³.

Gli studi sulla narrativa breve sottolineano da diverse prospettive la congruenza tra la forma del racconto e la *Weltanschauung* novecentesca, come sottolinea Alessandro Viti citando gli studi di Guido Guglielmi, per il quale il racconto si configura come

*una forma narrativa caratteristica del Novecento per la sua concentrazione sul dettaglio e perché non ambisce all'eshaustività, in concomitanza con il superamento del positivismo ottocentesco. Su questa stessa linea di valorizzazione del frammentario si sono poi espressi Luperini e Ferroni.*³⁴

Sul complesso rapporto tra frammento e totalità si sofferma anche Sergio Zatti, il quale mette in relazione la forma della *short story* e la sua concentrazione sul dettaglio, sul particolare, sull'incompiuto, con il nuovo paradigma conoscitivo sotteso al modernismo, contraddistinto dal venir meno di ogni prospettiva globalizzante sul reale e sull'assunzione di una «prospettiva obliqua che taglia i fatti di scorcio o, come dice Pirandello, li 'prende per la coda'»³⁵.

Il critico evidenzia, in un *excursus* storico sulle origini e l'evoluzione della novella da Boccaccio in poi, la tensione tra esemplarità e rappresentazione del quotidiano che attraversa diacronicamente il genere, riemergendo anche nel Novecento nella dialettica tra focalizzazione sul contingente, sul casuale, sul frammentario, tipica della narrativa breve, e contemporaneo riscatto dell'opacità del quotidiano attraverso il «momento epifanico»: l'epifania, configurandosi come la declinazione novecentesca dell'esemplarità, l'inconscio del genere, sembra «restituire come destino ciò che sembrava appartenere al caso»³⁶, attraverso una poetica del frammento che conferisce valore a dettagli apparentemente insignificanti dell'esperienza quotidiana collegandoli in un nuovo orizzonte di senso, interno ad una prospettiva autoriale, fortemente soggettivizzata e priva di universalità.

È in questa prospettiva inerente al racconto modernista che si propone la lettura delle novelle de *L'oca minore*, incentrate su eventi minimi del microcosmo

³³ Donnarumma (2016), p. 10.

³⁴ Viti (2016), p. 41.

³⁵ Zatti (2010), p. 21.

³⁶ Ivi, p. 21.

familiare dell'autrice e contrassegnate da una valenza fortemente autobiografica, che per alcuni critici coevi, forse influenzati dal (pre)giudizio crociano sulla scrittura femminile, costituiva un limite e un ostacolo ad uno sviluppo ulteriore della sua vocazione letteraria, di cui pur riconoscevano il valore artistico.

A partire dalla nota di Giani Stuparich, stampata nell'interno della sovracoperta dell'edizione del 1940, sul «modo fresco e genuino di raccontare e confessarsi insieme» proprio dell'autrice, Raffaello Franchi su «Letteratura» evidenzia due modalità in contrapposizione nella scrittura di Maria Chiappelli, quella della confessione e quella della «registrazione dell'essenziale».

*Non descrizioni, ma didascalie capaci di sufficienti evocazioni. Tocchiamo così del suo gusto per il teatro, e non a caso, dappoiché di questo gusto essa ci lasciò un valido documento: il dramma *Giri d'acqua*, che fu rappresentato diversi anni or sono, nel tempo in cui più corse la voga del teatro di Cecof [sic.] e degli intimisti.³⁷*

Il critico individua come momenti artisticamente validi quelli in cui l'impulso alla confessione si attenua lasciando posto alla «contemplativa facoltà oggettivatrice»³⁸, in cui gli oggetti stessi brillano di una significanza eloquente, resa tramite parole essenziali e significativi silenzi. Si tratta, secondo Franchi, di un influsso del teatro sulla scrittura narrativa dell'autrice, la cui ispirazione più autentica andrebbe appunto ravvisata nell'ispirazione drammatica.

Una linea analoga è seguita da Arnaldo Boccelli, che in «Nuova Antologia» distingue gli ultimi due racconti, dove è più evidente la filiazione dai modelli dannunziani, da quelli precedenti, in cui emerge con forza l'estro più innovativo e felice della scrittrice.

*Se il tono è sempre lirico ed evocativo, lirismo ed evocatività sono però dissimulati e disciolti in forme già più distaccate ed obiettive. [...] Ed ecco dal diario-confessione, dal diario-sfogo degli ultimi capitoli, liberarsi nell'Oca minore, in *Un grande amore*, e parzialmente in *Paradiso*, un diario raccontato, cioè un diario sempre autobiografico, ma trasposto in metro e "tempo" di racconto.³⁹*

Secondo il critico gli esiti migliori del libro sono da ricercarsi appunto nei testi citati, in cui la scrittrice protagonista non è più il centro assoluto della narrazione, ma la figura che coordina ed orchestra figure e vicende, piani e tematiche, proiettando così negli altri la sua ispirazione autobiografica.

A livello tematico la critica ha messo in rilievo, in primo luogo, il motivo dell'amore materno, la raffigurazione del «mondo di questa madre che vive nei suoi figli e dei suoi figli», come scriveva Giani Stuparich. Alcuni critici, come ad

³⁷ Franchi (1941), p. 154.

³⁸ Ivi, p. 155.

³⁹ Boccelli (1941), pp. 411 e 412.

esempio Pietro Pancrazi, hanno sottolineato, oltre alla dimensione materna, anche l'emergere dell'inquietudine di una donna vista nella sua specificità, se non identità, di genere.

La donna che sta al centro dei racconti della Chiappelli è una madre e tenerissima madre, tutta attenta e intenta nei suoi tre figli bambini: ma è, al tempo stesso, sensibile inquieta e tormentata donna, molto presente a sé. E questi due modi d'essere, di donna e di madre, in lei non si alternano e neppure si rassegnano l'uno nell'altro, ma vanno insieme e si acquiscono a vicenda, così da dare alla sua vita una strana vibrazione mista di egotismo e di trepida dedizione. Il suo amore materno è inquieto amore: questa madre e i suoi tre bambini sempre si riconoscono e ritrovano meglio al vertice di certe improvvise intuizioni e sofferenze, alle quali la madre quasi li spinge o li invita. [...] Lì, la donna esperta e i figli che incominciano a vivere, s'incontrano quasi nello stesso male, e s'aiutano insieme ad acuirlo e a patirlo.⁴⁰

Ginevra Bompiani, nell'introduzione a *L'oca minore*, allude alla straordinaria sensibilità e capacità di ascolto di Maria sottolineando come questo sia il libro in cui

"le cose indifese affiorano", prendono luce, si fanno ascoltare. I personaggi sono tutti inermi, la loro storia nessun altro poteva raccontarla.⁴¹

Franca D'Agostini, nella recensione alla ristampa del libro su *L'Indice*⁴², citando il pensiero della differenza sulla specificità del femminile e l'importanza del suo rapporto con la corporeità, getta una luce diversa sulla tematica della maternità presente nelle novelle dell'autrice.

Infinitamente distante dal pensiero della differenza, l'autrice ne sfiora e ne svolge continuamente le conclusioni, perché quel che è narrato, nei racconti di questo libro (particolarmente belli sono quelli sul terzo figlio, Max, il più piccolo), è precisamente il mondo dei corpi da curare, amare, nutrire, mondo materno di felicità ansiose e trattenute. Ed è narrato, anche, l'irrecuperabile dolore dei corpi che muoiono prima che sia giunto il tempo del loro decadimento, con atto di violenza della Natura contro la Specie.⁴³

Secondo D'Agostini, da alcune brevi riflessioni contenute nei racconti si evince una consapevolezza ambigua da parte dell'autrice del proprio essere donna.

⁴⁰ Pancrazi (1953), p. 133.

⁴¹ Chiappelli (1996), p. IX.

⁴² D'Agostini (1996).

⁴³ *Ibidem*.

A un certo punto del libro, nel racconto che è forse il meno riuscito, ma il più rivelatore dello sfondo entro il quale si muovono il pensiero e la sensibilità di Maria Chiappelli – scomparsa nel 1961 – si legge: “Pensai: essere donna. Questo pensiero non aveva seguito, non si sviluppava in idee”. Vero. L’autoconsapevolezza “sono una donna” non ha consequenzialità, destino, sviluppo. Sono una donna: et alors? Nulla consegue, solo un confuso accumulo di ipotesi e ingiunzioni per lo più generiche sull’amare, il far figli, il nutrire, l’allevare, il sedurre. [...] Nei racconti autobiografici di Maria Chiappelli l’infecundità del pensiero “essere donna” non ricade sull’evidenza del corpo, ma va altrove, in un’idea del femminile che noi riconosciamo subito politica. Essere donna, scrive, le appare “come una ridente innocenza, un’ansia di dare, di divenir necessaria, di rimanere nascosta”. Eccole così assegnato un destino di secondarietà: quanto di più normale, per una donna negli anni venti-trenta. Ma è un destino ambiguo. Il “desiderio di dare” è anche desiderio di potere, di controllare e dominare rendendosi “necessari”, dominare nell’ombra: regola unica del segreto e serpeggiante matriarcato che ha guidato a lungo la nostra storia⁴⁴.

Le osservazioni di D’Agostini, pur nella loro necessaria *brevitas*, ri-semantizzano alla luce del pensiero della differenza il grande tema dell’amore materno ed evidenziano la presenza, pur rapsodica e *in nuce*, di una riflessione sull’identità femminile nei racconti dell’autrice, segnando in tal modo una svolta rispetto agli orientamenti della critica precedente.

La soggettività inquieta e tormentata dell’io narrante emerge in modo esplicito nella novella che dà il titolo alla raccolta, costruita intorno ad un episodio di cui è protagonista uno dei figli dell’autrice, Max «detto Massi a causa di una certa pigrizia familiare di fronte alla X»⁴⁵. La prima parte tratteggia, attraverso rapide pennellate e scorci di vita familiare, la storia e il carattere bizzarro e ipersensibile del bambino, soggetto per una sua debolezza congenita a mille attenzioni e precauzioni sin dalla nascita, in opposizione alla «salute temeraria» di Sergio, l’altro figlio, vitale ed estroverso, anche lui tuttavia attanagliato ogni tanto da improvvise e immotivate angosce. Alla presentazione dei due personaggi segue la narrazione dell’evento centrale del racconto: l’arrivo in famiglia di tre ochette, portate in un canestro da una vecchia con gli occhiali, che diventano punto di snodo di ulteriori vicende.

“Questa è un po’ più piccina”, disse la vecchia deponendo l’oca terza. E si capì al solo vederla che costei era una di quelle creature sulle quali un tragico destino, chi sa perché, pesa.

Nei giorni seguenti si osservò fino a che punto essa non sapeva vivere; e c’era un garbo infantile, quasi accorato, nel suo costante sbagliare. Si faceva prendere di sotto il becco ogni preda, guardandosi intorno smarrita, ma senza rancore, come trasalendo, mentre le due compagne smalziate e sguaiatone se la lasciavano a tergo. La sua legge consisteva

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Chiappelli (1996), p. 9.

nell'imitare le sorelle; ahimè, che vale quando c'è una sola lumaca da prendere ripetere il gesto di chi l'ha bell'e acchiappata?

Poiché la vita è crudele, un clima di irrisione si venne formando intorno all'oca minore.⁴⁶

Il legame affettivo che Massi stabilisce con le oche, a differenza di Sergio, e l'irrisione a cui viene soggetto per questa sua bizzarra predilezione sono alla base dell'irrazionale gesto di violenza che un giorno compie verso le ochette, ferendone una, ma portandone il peso del rimorso e della colpa.

Il contegno di Max verso l'oca inferma diventò prima smanioso, poi ostile. Quando si credeva solo la contemplava lungamente, accoccolato a terra, pallido e truce; in presenza altrui la sfuggiva. Io capivo benissimo: cos'è anche per gli adulti la vittima? Odio: è la faccia del rimorso. Specialmente se non si vendica è odiosa, specialmente se ci ha perdonato è imperdonabile. Più male le abbiamo fatto, più le portiamo rancore; noi amiamo solo coloro che ci ricordano le nostre buone azioni.

Eppure in certi momenti, chi sa da quale sazietà, una commozione c'invade. L'odio per la creatura del nostro peccato si trasforma in un impeto d'amore, e non importa se, poco dopo, quella voglia di rompere ogni attuale ingranaggio svanirà in un sorriso stanco, come di rassegnati alla vita mediocre. La mediocrità in fondo è saggia, comoda cosa; ma quegli attimi sono struggenti; hanno una luce, non so che luce, una fede. E se la dolce vittima si trovasse là, con quale pentimento la prenderemmo tra le braccia, d'improvviso, offrendole tutto l'avvenire, e la stringeremmo a noi con disperato trasporto...

Quando Max allentò la stretta delle braccine convulse ne cadde una piccola cosa soffocata.

Egli si chinò, pallido. La toccò con un piede, poi con un dito; corse a cercare una lumaca e gliela mise presso il becco; poi fuggì, incontrò Nello, il cameriere; gli disse: "Nello, l'ochetta non mangia più".⁴⁷

Il gioco infantile funge dunque da elemento rivelatore di dinamiche ben più complesse della vita adulta diventando lo spunto per riflessioni acute e veloci, inserite all'interno di una scrittura volta a captare l'essenziale e lontana da istanze mimetiche e naturalistiche, nonché da eccessivi psicologismi.

Lo scenario dell'azione si sposta poi in un paesino di montagna sopra Pistoia, dove l'autrice e la sua famiglia decisero di passare l'estate. Dell'ambiente la scrittura di Maria Chiappelli coglie i silenzi inquietanti e la straripante bellezza della natura, ma anche la presenza di figure statuarie, cristallizzate in forme e gesti che conferiscono loro quasi un'aura sacrale.

Al ritorno, già tramontava il sole, li ritrovai tutti e tre al loro posto; prima vidi la ragazza, poi il vecchio, poi il giovane: la ciocca cadente, le mani intrecciate, il giunco flesso; l'identica positura, il medesimo sguardo: tre statue.

⁴⁶ Ivi, pp. 12-13.

⁴⁷ Ivi, pp. 14-15.

Vicino a casa nostra abitava una donna paralizzata dall'encefalite; verso il crepuscolo la mettevano fuori a prender aria. Ella mi apparve in cima alla salita come il monumento del luogo.

Mi capitava d'arrivare a buio; le strade là non sono illuminate, non c'è difesa contro le tenebre, si è sommersi; le barriere dei monti, il rumore del fiume invisibile, dolente; per chi non abbia il cuore puro, essere presi da un tal buio è cosa tristissima, è cosa senza misericordia.

A quel tempo tutto in me era dolore. La mia salute non reggeva più, l'esaurimento mi attaccava il cervello.⁴⁸

Si tratta di una percezione fortemente soggettiva del paesaggio naturale ed antropologico, in cui dominano figure della solitudine e del dolore: il simbolo del luogo è appunto la donna paralizzata, ridottasi così dopo l'abbandono del suo amante; uno scenario in cui a venir meno è la parola con la sua valenza di inautenticità, laddove gli uomini «sono lenti nel gestire, come di bronzo, ma così taciturni che le loro donne restan sommesse»⁴⁹, e dove «ci si accorge che, se soltanto due su cento delle nostre domande ottengono risposta, è perché le altre novantotto sono inutili»⁵⁰.

A poco a poco s'impara a far meno domande, poi ci si abitua a dire le parole indispensabili e si constata quanto siano poche. E infine, cadute le chiacchiere dalla nostra vita come da un corpo le vesti, così ridotti possiamo capire che il silenzio di quella gente non è orgoglio né inquietudine; è una disperazione atavica a comunicare, una rinunzia congenita a esprimersi per la favella.⁵¹

La tradizionale rappresentazione iconografica della montagna, luogo dell'autentico e dell'essenziale, in contrapposizione alla città, dimensione della chiacchiera e della finzione, costituisce il preludio al secondo movimento, l'esplosione del malessere dell'io narrante: consumata fin nelle intime fibre del suo essere da una disperazione senza nome, la protagonista richiama dalla città Nello, il domestico, pensando che la sua presenza potrà essere di giovamento alla parte infantile e femminile della famiglia, dopo la messa in atto del suo proposito di suicidio.

Il racconto si avvia rapidamente all'inatteso scioglimento attraverso l'episodio della cena, in cui la scoperta che ad essere servite in tavola sono le ochette, portate da Nello direttamente dalla città, è anche momento catartico e salvifico: la muta disperazione di Max è subitaneo incontro di sguardi e d'anima con l'angoscia della madre, che salvandolo dall'abisso si salva a sua volta.

⁴⁸ Ivi, p. 17.

⁴⁹ Ivi, p. 14.

⁵⁰ Ivi, p. 16.

⁵¹ *Ibidem*.

Guardai Max. [...] Contemplò tutti, uno per uno, mentre tagliavano con il coltello e masticavano le oche, poi aggrottò la fronte come nell'orrore. I suoi occhi si smarrirono, vacillarono a destra e sinistra: incontrarono i miei. Mi parve che s'aggrappasse a me, che se non avesse trovato il mio sguardo sarebbe rimasto leso per sempre da quell'impressione di spavento e di solitudine. Ci guardammo a lungo, a lungo. Poi io mi alzai, ed egli imitò i miei gesti. Credettero gli altri che lo accompagnassi un momento di sopra? Ci lasciarono andare senza chieder nulla, fingendo di non avvedersene.

Gli misi il cappottino, la sciarpa, il berretto: bisognava uscire, esser proprio soli.

Ci trovammo nelle tenebre, costeggiando il rumore del fiume invisibile.

Max mi stringeva la mano, ogni tanto domandava: "Ci sei mamma?"

Io rispondevo: "Sì, sì, ci sono".⁵²

L'indagine del mondo dell'infanzia, con i suoi stupori e la sua ipersensibilità è, dunque, anche ricognizione dei propri stati d'animo; l'oca minore, vittima sacrificale della crudeltà del mondo, al pari dell'anatra nel racconto *Preludio* di Katherine Mansfield, è simbolo di una condizione esistenziale di vulnerabilità, marginalità, inadeguatezza alla vita. La scrittura dell'autrice, partendo dalla rappresentazione di sé come figura femminile inquieta e tormentata, protesa empaticamente verso i propri simili, privilegia personaggi contraddistinti da un destino di 'minorità', come ad esempio la bambina zoppa della novella *Un grande amore*. Anche questo testo è costruito sul contrasto tra il carattere di Sergio e quello di Max: innamoratosi di una bimba, vista in chiesa, di cui ignora l'identità, che indossa il basco blu e un cappottino come il suo, si vede portare a casa, per un errore di identificazione, una bambina che non è lei. Quando in chiesa la ritrova e la indica a Sergio e alla madre, entrambi restano senza parole, manifestando imbarazzo e disappunto. La scrittura di Chiappelli registra con straordinaria acutezza le più sommesse vibrazioni emotive del fanciullo, il cui dramma della solitudine e dell'incomprensione sfocia poi in un estremo gesto autolesionista d'amore.

Andava, esile e assorto, senza voltarsi. Era solo.

"Max! Max che hai fatto?"

Mi precipitai a strappargli il temperino di mano, mi chinai sul suo ginocchio sanguinante.

"Oh Max!... perché hai fatto questo?"

"Ora..." disse.

Ma l'emozione era tale che la voce gli si spezzò. [...]

"Ora sono zoppo anch'io".

Ci guardammo a lungo trasognati, come se ci riconoscessimo.⁵³

La scrittura-confessione emerge con maggiore evidenza nel racconto *Paradiso*, in cui l'autrice affronta alla distanza di sette anni la morte del figlio Giorgio,

⁵² Ivi, p. 22.

⁵³ Ivi, p. 40.

alternando alla confessione sequenze narrative e parti riflessive. La spinta a scrivere è ineludibile, dopo l'affiorare lento e sotterraneo di un ricordo penoso, un episodio che la madre rivive, irrazionalmente, come un delitto irredimibile: aver imposto al bambino di salire le scale e non aver intuito dal suo pallore il segno manifesto di una malattia mortale, ancorché ancora *in nuce*.

E io perché allora sono la madre? Perché, se io non sono capace di sapere nemmeno questo: che la morte è su di lui? Che cosa so, allora? Io mi ribello, alla ragione, al discorso che tutti mi farebbero se raccontassi il mio strazio; la ragione, non so cosa farmene, della "ragione". Io dovevo saperlo. Che io non lo sapessi è mostruoso. E io non voglio che questa cosa inaccettabile sia avvenuta. Non voglio assolutamente. Non c'è persona al mondo la quale non abbia provato almeno una volta che la ragione può non contare nulla⁵⁴.

Il testo è per larga parte narrazione-confessione dei propri stati d'animo, ricognizione del proprio deserto interiore e dell'impossibilità ormai di una gioia intensa, ma anche espressione della volontà di aderire emotivamente alla vita, dopo aver esperito, nei drammatici momenti successivi alla morte di Giorgio, una tale e sconvolgente forza d'amore da farle superare i limiti e le barriere che normalmente si frappongono fra un individuo e i propri simili.

Forse un attimo prima di morire mi sarà concessa la grazia che mi fu concessa per tre giorni, dopo la morte del mio bambino. Lui morì all'alba e dal momento della sua morte, per tre giorni, io ho conosciuto quel che significa "voler bene". Non lo posso spiegare perché non lo so più, ma rammento una forza raggianti e terribile che sembrava scaturire dal fanciullo morto fra le mie braccia: io lo guardavo e da lui sorgeva e penetrava in me una forza per la quale il dolore, la gioia, la tragedia e la festa della vita, tutte le cose incomprensibili, la colpa, la pazzia, la morte, la "sua" morte, si fondevano in luce.⁵⁵

Alla rievocazione di quel paradossale stato di grazia durato tre giorni, cui era seguito un cupo abisso di disperazione, e al confronto con la miseria della propria condizione attuale, si collega una riflessione che apre, narrativamente, all'ultima parte della novella, occupata dall'episodio della morte del figlio.

Tuttavia qualcosa resiste in me: qualcosa, al centro della mia vita, viene sorretto come da una mano.⁵⁶

La mano è quella di suo marito Franco che le stringe il braccio allorché l'autrice, cercando di consolare il fanciullo che ormai sente allontanarsi inesorabilmente, come sospinto da una forza senza nome, ha la visione del paradiso.

⁵⁴ Ivi, p. 46.

⁵⁵ Ivi, p. 49.

⁵⁶ Ivi, p. 50.

Si tratta dunque di una scrittura fortemente introspettiva, lirica e poetica, ma anche a tratti sobria e tagliente, che segue i sussulti del cuore e le fluttuazioni emotive, violando la linearità temporale e registrando gli eventi esterni in funzione del ritmo interiore.

L'autrice attraverso la scrittura sembra voler tentare di ricomporre i frammenti disordinati della propria vita interiore, disegnando un percorso di colpa e redenzione che converta il lutto e il dolore in uno slancio d'amore universale.

L'attenzione agli altri, il volerne percepire per sensibilità e intuizione la vita segreta, la pena, il destino, ricorrono con particolare evidenza anche nella novella *Essere donna*, che racconta di una visita dell'autrice e del marito al conte Varenna e ai suoi due figli, nello scenario estetizzante e decadente di una villa toscana in cui si percepisce, fin da subito, l'assenza di una figura femminile.

Nel racconto prevale il registro lirico ed evocativo, con raffinate descrizioni soggettive di ambienti e personaggi e tentativi riusciti di indagine psicologica; tuttavia, la narrazione non è esente da un certo manierismo, laddove la scrittrice, con un certo autocompiacimento, si atteggia astrattamente a consolatrice di tutte le figure maschili della novella, consegnandoci un'immagine alquanto artificiosa di sé.

Di estetismo eccessivo pecca pure il racconto *Ragazzata*, storia di un rapporto platonico tra la protagonista, che ha appena avuto un bimbo, e un musicista ancora adolescente che s'è innamorato di lei.

L'influsso dannunziano è nel testo particolarmente evidente, ad esempio nella fuga della protagonista attraverso la pineta marina, novella Dafne inseguita dalle note di violino di Demi; poco convincente e alquanto artificioso è anche il suo voler essere solo una "madre" per il ragazzo, per cui invece prova una malcelata attrazione.

Più persuasivi invece i toni autobiografici quando confessa il suo disagio di giovanissima sposa e la sensazione di non appartenenza alla casa e all'ambiente dello sposo; oppure quando racconta l'esperienza forte e intensa del parto.

La scrittura, anche in questo caso, nonostante certi eccessi di estetismo e manierismo, è per Maria Chiappelli uno strumento per esprimere il proprio sguardo sul mondo; al pari di altre autrici, come Gianna Manzini o Fausta Cialente, può essere ascritta a quella generazione di scrittrici

nate ai tempi dell'emancipazionismo e adulte sotto il fascismo, in cui lo specifico femminile – evidente nelle tematiche, nella costante presenza di un forte intento autobiografico, nella qualità dello sguardo sul mondo, simile nella diversità testo per testo, nell'autonomia delle scelte espressive – non si esplicita né si colloca in quella tradizione di pensiero al femminile che la generazione precedente di donne aveva invece iniziato a codificare. [...] questa generazione di scrittrici sembra nascere direttamente alla letteratura e scoprire in essa, quasi inconsapevolmente, il proprio essere donna, piuttosto

*che giungervi, come era accaduto alla generazione precedente, dall'interno di una consapevolezza collettiva [...].*⁵⁷

Barbara Tonzar
Università Palacký di Olomouc
barbara.folegandros@gmail.com

⁵⁷ Zancan (1998), pp. 102-103.

Riferimenti bibliografici

Boccelli (1941)

Arnaldo Boccelli, *Scrittori d'oggi*, in «Nuova Antologia», maggio 1941, pp. 411-13.

Borraccini (2016)

Rosa Marisa Borraccini, *Profilo di donna e di scrittrice: Maria Chiappelli Zdekauer (Macerata, 1902 – Lido di Camaiore, 1961)* in Francesco Pirani (a cura di), *Lodovico Zdekauer. Discipline storiche e innovazione fra Otto e Novecento. Atti del Convegno di studi. Aula magna dell'Università degli studi di Macerata, 19 marzo 2015. Deputazione di storia patria per le Marche, Fermo, Andrea Livi Editore, 2016, pp. 229-245.*

Chiappelli (1930)

Maria Chiappelli, *Giri d'acqua* in «Comoedia: fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», XII, 1930, n. 6, giugno-luglio 1930, pp. 44-52.

Chiappelli (aprile 1935)

Maria Chiappelli, *L'oca minore* in «Pan», annata III, Fascicolo 04, mese di aprile, 1935.

Chiappelli (novembre 1935)

Maria Chiappelli, *Un grande amore* in «Pan», annata III, Fascicolo 11, mese di novembre, 1935.

Chiappelli (1937)

Maria Chiappelli, *Ricamo* in «Meridiano di Roma. L'Italia letteraria, artistica, scientifica», XI, 1937, n. 38, 19 settembre 1937, pp. 6-7.

Chiappelli (febbraio 1939)

Maria Chiappelli, *Paradiso* in «L'Orto», annata IX, Fascicolo 01, 28 febbraio 1939.

Chiappelli (1941)

Maria Chiappelli, *Vittoria personale* in «La lettura: rivista mensile del Corriere della Sera», fascicolo 10, ottobre 1941.

- Chiappelli (1943)
Maria Chiappelli, *Gli adulteri* in «La lettura: rivista mensile del Corriere della Sera», fascicolo 5, maggio 1943.
- Chiappelli (1946)
Maria Chiappelli, *Primi momenti* in «Il Ponte», 2, 1946, n. 3, pp. 254-257.
- Chiappelli (1947)
Maria Chiappelli, *Ricamo* in «Il Ponte», 3, 1947, n. 4, pp. 364-375.
- Chiappelli (1954)
Maria Chiappelli, *Incontro con l'uomo*, in «L'Approdo Letterario», annata III, fascicolo 2, aprile/giugno 1954.
- Chiappelli (1955)
Maria Chiappelli, *Lettera incompiuta* in «Il Ponte», 11, 1955, n. 4/5, pp. 619-624.
- Chiappelli (1958)
Maria Chiappelli, *Studio di giovane scontroso* in «Il Ponte», 14, 1958, n. 8/9, pp. 1147-1158.
- Chiappelli (1961)
Chiappelli, *Vuoi me?* in «Il Ponte», 17, 1961, n. 7, pp. 1085-1089.
- Chiappelli (1996)
Maria Chiappelli, *L'oca minore*, Firenze, Giunti, 1996.
- Criscione Dello Schiavo (2014)
Giusy Criscione Dello Schiavo (a cura di), *Elody Oblath: note autobiografiche e confessioni*, Trieste, EUT, 2014.
- D'Agostini (1996)
Franca D'Agostini, Recensione a "L'oca minore" in «L'Indice», 5 (1996).
- Donnarumma (2016)
Raffaele Donnarumma, *Introduzione. L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia*, in Id. (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, pp. 7-14.

- Franchi (1941)
Raffaello Franchi, *Recensione a L'oca minore*, in «Letteratura», anno V, 2 (aprile-giugno 1941).
- Luperini, Cataldi, Marrucci (2012)
Romano Luperini, Pietro Cataldi e Marianna Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Bari, Palumbo, 2012.
- Luzi (1998)
Mario Luzi, *A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo* in Monica Farnetti - Giovanna Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo. Atti del Convegno di Firenze, Lyceum, 7-8 gennaio 1997*, Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 236-240.
- Meraviglia (2018)
Mariangela Meraviglia, *Cristina Campo, i suoi amici, "Una Voce". Conversazione con Margherita Pieracci Harwell*, in «Feeria», 54, 2018/2.
- Pancrazi (1953)
Pietro Pancrazi, *Sei racconti di Maria Chiappelli*, in *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1953, pp. 132-6.
- Pera (s.d.)
Isabella Pera, *Inventario dei fondi della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia. Appunti e bozze manoscritte di Maria Chiappelli Zdekauer in Nuclei di carteggi femminili conservati negli archivi e biblioteche di Pescia e di Pistoia*, pp. 19-22, consultabile al sito seguente:
<https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_08_pera.pdf> (ultima consultazione 03/02/2023)
- Pertile (2010)
Maria Pertile, *Il rovento ardente. Su Cristina Campo e le sue scritture* in «Revisiones», 6, 2010, pp. 117-129.
- Remaggi (2001)
Luca Polese Remaggi, *"Il Ponte" di Calamandrei. 1945-1956*, Firenze, Olschki, 2001.
- Schirripa (2010)
Vincenzo Schirripa, *Borgo di Dio: la Sicilia di Danilo Dolci (1952-1956)*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Stuparich (1943)

Giani Stuparich, *Trieste nei miei ricordi*, Milano, Garzanti, 1943.

Viti (2016)

Alessandro Viti, *Tozzi, Pirandello e la raccolta di novelle come superamento del frammentismo* in Raffaele Donnarumma (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, pp. 41-51.

Zancan (1998)

Marina Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 1998.

Zatti (2010)

Sergio Zatti, *La novella: un genere senza teoria* in «Moderna», XII, 2 (2010), pp. 11-24.

Ziani (1989)

Gabriella Ziani, *Elody Oblath Stuparich*, in «Belfagor», Vol. 44, 3, 31 maggio 1989, pp. 273-289.

This article outlines the biographical and cultural profile of Maria Chiappelli in the historical and literary context to which she belongs; it presents his literary production in a concise way, focusing on the analysis of the short stories of L'oca minore and on the position of contemporary critics. These short stories are related to the evolution of the modernist short story and attempts a first critical assessment of the author. These short stories are related to the evolution of the modernist model and to the historiographical frameworks of female literature.

Parole-chiave: *Maria Chiappelli, L'oca minore, Cristina Campo, novella modernista, Danilo Dolci*

VALERIA VALDEBURGO, **Gli Ugolini dell'Ottocento. Alcune riflessioni sulle riprese drammaturgiche di *Inferno XXXIII***

La letteratura italiana dell'Ottocento è notoriamente ricca di riscritture a tema dantesco, soprattutto se confrontata con i secoli immediatamente precedenti.

Avvalendosi della celebre metafora dantesca, è possibile sostenere che incamminarsi alla ricerca di queste opere vuol dire dover intraprendere una *selva oscura* e intricata, talvolta segreta e nascosta, dimenticata, nonostante la sua evidente centralità nel panorama letterario di inizio secolo.

Dopo l'oscurantismo Settecentesco¹, infatti, Dante viene finalmente riscoperto quale Sommo Poeta, padre dell'Italia unita, nonché padre della sua letteratura e lingua², accusatore proto-risorgimentale (nonostante gli evidenti anacronismi) della frammentarietà della Penisola e sostenitore di una pace pseudo-nazionale.

Riapparso nei salotti di aristocratici e intellettuali, già pressoché famoso tra gli strati bassi della società, Dante torna ad essere un autore finalmente letto e conosciuto. Rime, versi e intere terzine ricompaiono sulla bocca dei popolani, fino a poter riproporre nel quotidiano scenette simili a quelle che Sacchetti narrava nel *Trecentonovelle* nel XIV secolo. La portata del fenomeno-Dante non è, quindi, da limitarsi al settore della sola critica letteraria, non è uno studio fatto "da colti per soli colti": la riflessione di pochi si irradia nella vita di tutti. Da una proficua humus nell'ambito teorico, sono infatti molti i riscontri nella vita quotidiana degli italiani: Dante è una presenza costante, dalle rubriche sui giornali (senza contare la sua presenza nelle riviste letterarie) ai programmi delle scuole post-unitarie, dall'intrattenimento dato dalle riscritture di soggetti danteschi alla vera e propria commercializzazione della sua immagine di poeta. L'autore diviene un equivalente anzitempo del Dante "pop" dei primi anni Duemila, tanto che l'effigie dantesca compare ben presto su litografie, cartoline, segnalibri e sui calendari, viene disegnata sui pacchetti di fiammiferi, giocando quindi sul parallelismo fuoco-cantica infernale, o addirittura, come garanzia di italianità, sulle lattine di olio d'oliva da esportare all'estero. Sfruttato commercialmente anche per i prodotti di rapido e comune consumo, è innegabile il grado di penetrazione del rinato mito dantesco in ogni strato della società, tanto da provocare lo sdegno, all'indomani delle grandiose celebrazioni del seicentenario della nascita del poeta, nel 1861, del critico Francesco De Sanctis che, in una lettera alla moglie,

¹ Cfr. Vallone (1961).

² Cfr. Sorella (2021).

commentava così l'acquisto di una spilla con effigie dantesca, comprata in quell'occasione: «Sento cantar per via: spille di Dante a quattro soldi! Ne ho presa una, come curiosità e memoria. Hanno reso ridicolo Dante. Vendono perfino i confetti di Dante!»³.

Dopo aver brevemente richiamato questo specifico contesto, è facile immaginare in che misura l'aura di Dante dominasse nella letteratura e nel mondo dello spettacolo in generale: una quantità sterminata di romanzi, novelle, racconti, partiture musicali, tragedie, commedie, drammi, melodrammi, sculture e pitture aveva, infatti, sfondo dantesco⁴; tornano di fatto popolarissime le edizioni illustrate della *Commedia* (a questa altezza cronologica l'unica vera opera famosa di Dante) create con la collaborazione di artisti di spicco.

Ad inizio secolo, è però il teatro uno degli strumenti principali di diffusione del nuovo fenomeno di riscoperta: i drammaturghi saccheggiano, talvolta senza premura filologica alcuna, la *Commedia*, attingendo a piene mani dal suo ampissimo serbatoio di personaggi, ambienti, situazioni. La risultante di questi lavori poi, lungi dal trattarsi di pietre miliari nella storia del teatro italiano, si rivela però di fatto un qualcosa di ben confacente ai gusti della platea, che andava a teatro contenta di assistere alle interpolazioni dei capocomici, i quali trasformavano celeberrimi personaggi medievali in uomini imborghesiti e più vicini alla modernità, pur lasciandone intatta l'intrinseca tragicità. Camuffando la verità storica dietro intrighi di palazzo e questioni amorose, si impalcava attorno alla storia principale e nota, tutta una serie di trovate narrative che rendevano appetibile la *pièce* agli occhi degli uomini e delle donne di Primo Ottocento, perlopiù ferventi risorgimentali i primi e romantiche sognatrici le seconde.

In realtà, a partire dalla messa in scena nel 1820 della commedia in cinque atti *Dante Alighieri* di Vincenzo Pieracci, lo stesso Dante si ritrova ad essere il protagonista di numerose operette: parallelamente ad un lavoro scientifico di ricostruzione filologica della vita dell'autore nella critica letteraria⁵, si diffonde la moda del Dante protagonista di vicende biografiche, estremamente romanzate e talvolta poco o per nulla credibili dal punto di vista storico⁶. Ciò che stupisce maggiormente è che la popolarità incredibile che godettero questi testi sembra

³ Marinari, Paoloni, Talamo (1993).

⁴ Cfr. Ruggerini (2011).

⁵ Sugli studi dell'epoca su Dante, cfr. Vallone (1958).

⁶ Per comprendere sino a che punto potesse arrivare la violenza nei confronti della fedeltà storica, basti prendere in considerazione, tralasciando i diffusissimi piccoli cambiamenti di trama o di cronologia, l'invenzione da parte di Angelico Fabbri di un *Dante a Gubbio*, del 1874; in realtà, ad oggi, non sono mai pervenute notizie importanti di Dante nella città umbra.

essere per nulla proporzionata alla loro validità artistica: si tratta spessissimo di basso valore letterario, di autori che la tradizione non ha quasi mai ricordato⁷.

Chi si è, però, avvicinato allo studio di questi testi teatrali, sa bene come su tutti i personaggi danteschi quello che godette di maggiore fortuna è quello di Francesca da Rimini, resa di fatto immortale dalla tragedia in cinque atti di Silvio Pellico del 1818⁸. Se con la *Francesca* siamo davanti alla più famosa in assoluto, portata in *tournee* mondiali anche oltreoceano dall'abilissima Adelaide Ristori, non si tratta però del personaggio più fortunato da un punto di vista numerico.

Assieme a questa, quasi a sugellare quell'unione che già *in nuce* in Dante legava il canto quinto con il trentatreesimo, il personaggio più di successo è certamente Ugolino della Gherardesca. Come è noto, il canto V e il canto XXXIII sono legati saldamente da un fittissimo groviglio di parallelismi, antitesi, somiglianze, opposizioni, e anche il loro successo resta ben saldo nell'Ottocento, rendendo il canto dell'amore e il canto dell'odio i più noti tra tutti⁹.

⁷ Cfr. Pasquini (2022).

⁸ Cfr. Pasquini (2021).

⁹ Siamo innanzitutto di fronte al primo e all'ultimo grande episodio dell'*Inferno* ed è significativo notare che, in entrambi i casi, i protagonisti sono una *coppia* di dannati: da un lato Francesca con Paolo, «quei due che 'nsieme vanno» (*Inf.* V, v.74), dall'altro Ugolino con Ruggieri, «due ghiacciati in una buca» (*Inf.* XXXII, v. 125). È Dante che, incuriosito proprio dall'anomalia della loro detenzione, chiede alle anime di raccontare le loro storie, ma in entrambi i casi viene taciuto l'antefatto: né di Francesca né di Ugolino si delineano chiaramente i momenti e la natura del peccato e per entrambi, piuttosto, si fa del racconto un momento di riscatto. Dante, quindi, si rivolge alle due coppie, che, per rispondere al viaggiatore, vedono concedersi un privilegio simile: in *Inf.* V, v.96, Francesca si appropinqua a narrare di sé, cosciente di poterlo fare «mentre che 'l vento, come fa, ci tace», ella ha quindi una significativa tregua da quella «bufera infernale, che mai non resta» (*Inf.* V, v.31); ancora in modo eccezionale ed esclusivo, anche Ugolino vede sospendere la propria pena: sollevando la bocca dal «fiero pasto» interrompe per la durata del colloquio l'azione infernale cui è costretto. Solo uno dei due, nella coppia, prende la parola, ma spinti da ragioni differenti: Francesca per ringraziare e assecondare Dante, stupida dalla sua pietà verso il loro «mal perverso» (*Inf.* V, v.93); Ugolino, al solo fine di screditare Ruggieri: «le mie parole esser dien seme // che frutti infamia al traditor ch'io rodo» (*Inf.* XXXIII, vv. 7-8). Paolo e Ruggieri, invece, rimangono entrambi in silenzio, ma partecipano all'azione in maniera contraria: se il primo piange ascoltando la donna, partecipando attivamente, seppur poco, Ruggieri sembra essere quasi dimenticato da Dante che non ne descrive nessun aspetto, se non riferendosi a lui per il suo essere paziente dell'azione. I due racconti, quindi, se pur simili in vari aspetti, hanno alla base sentimenti contemporaneamente agli antipodi e antitetici; Ugolino e Francesca incarnano l'amore nei loro estremi: laddove la riminese è simbolo dell'amore passionale e carnale, di coloro che «la ragion sommettono al talento» (*Inf.* V, v.39), il pisano si fa portavoce dell'amore naturale di un padre verso i suoi figli; ma questo amore, violato dalla colpa di Ruggieri, non può che trasformarsi in dolore e odio, come rimarca Dante stesso sin da subito: «O tu che mostri per così bestial segno // odio sovra colui che tu ti mangi» (*Inf.* XXXII, vv. 133-34); dunque, da un lato il canto dell'amore passionale, dall'altro il canto dell'estremo dolore di un padre amorevole, il canto dell'amore e il canto dell'odio. Ed ecco che inizia il racconto delle due anime. Dante qui

Del conte Ugolino si segnalano ben 11 riscritture, edite tra il 1807 e il 1888¹⁰. Nuovi personaggi, dinamiche inedite, volute riletture sino al limite del falso storico, hanno fatto sì che Ugolino diventasse il personaggio della *Divina Commedia* maggiormente riscritto nel corso dell'Ottocento¹¹.

Una serie di autori, Andrea Rubbi, Bernardo Bellini, Tommaso Zauli Sajani, Carlo Marengo, Giambattista Zannini, Pietro Sterbini, Ulivo Bucchi, Eugenio Bini, Francesco Scriffignani e Arturo Santini Ferrieri, tra il 1807 e il 1874¹², si ispirò alla famosissima storia di Ugolino per creare le loro tragedie. A volte semplici testi definibili come mere "prova di penna", come nel caso di Sterbini che realizza una compattissima azione tragica in tre atti quasi certamente mai andata in scena; altre, invece, veri e propri copioni per i teatri e per le compagnie più rinomate; è

crea delle vere e proprie strutture sovrapponibili. In realtà da un punto di vista meramente strutturale, sono gli interi episodi ad esserlo, come nota Malato (2005), tralasciando, però, le questioni di struttura, pur estremamente eloquenti, è proprio sul fronte dei termini scelti e dei contenuti che si palesa la connessione fra i due dannati. Francesca inizia il suo racconto descrivendo, con la celebre triplice anafora e in termini quasi dottrinari, come l'amore si generò, ma Dante chiede lei maggiori dettagli su come Amore si rivelò loro; e così ai vv.121-123 ella afferma: «nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria». A sua volta, ai vv. 4-6 di *Inf.* XXXIII, Ugolino, dopo che Dante promise di raccontare «nel mondo suso» (XXXII, 138) i motivi di tanto «odio»: «Tu vuo' ch'ì' rinovelli disperato dolor che 'l cor mi preme già pur pensando, pria ch'io ne favelli». E ancora, se Francesca dirà «come colui che piange e dice» (V, 126), Ugolino avverte Dante: «Parlare e lacrimar vedrai insieme» (XXXIII, 9). Entrambi, quindi, denunciano la sgradevole situazione di ricordare il passato, per cui, nel farlo, non possono non imbattersi nel pianto. Si nota però una sottile differenza: se Francesca *ricorda il tempo felice*, Ugolino *rinovella disperato dolore*, come in una sorta di chiasmo a distanza estrema.

Funzionale al parallelismo è anche l'utilizzo del verbo *offendere*; laddove Francesca rammenta «la bella persona che mi fu tolta, e 'l modo ancor m'offende» (V,101-2), Ugolino dice a Dante: «come la morte mia fu cruda, udirai, e saprai s'e' m'ha offeso» (XXXIII 20-21). Non basta: non solo i due racconti sono sovrapponibili in apertura, lo sono, in un certo senso, anche in chiusura. Le ultime parole di Ugolino, «poscia, più che 'l dolor potè il digiuno» (XXXIII, 75), e Francesca, «quel giorno più non vi leggemmo avante» (V, 138), hanno una complessità semantica senza pari.

¹⁰ Rubbi (1807); Bellini (1818); Zauli Sajani (1830); Marengo (1835); Zannini (1837); Sterbini (1838); Bucchi (1842); Bini (1847); Scriffignani (1873); Santini Ferrieri (1874); Mosti (1888).

¹¹ Morace (2014).

¹² In realtà, escludendo da questa analisi l'opera di Mosti del quale non è possibile avere notizie certe in quanto presso la Biblioteca Classense di Ravenna è conservato solo una parte del frontespizio, dunque non è stato possibile leggerne i contenuti, gli unici due testi che valicano la seconda metà del secolo, quelli di Scriffignani e Santini, sono da ritenersi quasi certamente come retrodatabili. Il primo a causa dei suoi contenuti totalmente in linea con il gusto primo ottocentesco e per le sue aspiranti dinamiche simil risorgimentali; il secondo, per stessa ammissione dell'autore, è un testo di gioventù, quindi certamente realizzato prima degli anni Settanta. Con ciò, possiamo quindi restringere il campo (perlomeno) della produzione di questi testi ad un periodo storico-letterario decisamente definibile romantico-risorgimentale, senza di fatto vagheggiare una fortuna del soggetto troppo estesa. Bisogna ricordare, però, che testi teatrali sull'Ugolino saranno prodotti ancora nel Novecento (con la presenza di almeno tre testi tra il 1904 e il 1968).

il caso di Bellini, Marengo e Zannini (tra i certi). Si tratta di testi che in verità, come spesso accadeva, non lasciano il segno nella storia del teatro italiano. Non basta, dunque, la tragicità intrinseca del soggetto e il farsi scudo dell'autorità dantesca per rendersi immortali; a loro non è toccata la stessa fortunata contingenza del Pellico, il cui nome divenne subito noto ai suoi contemporanei grazie allo straordinario successo della sua *Francesca da Rimini*.

Nonostante la composizione *ad hoc* di questi testi, in cui è possibile ritrovare il pacchetto completo degli stereotipi romantici (dalle lotte di partito, alle adulazioni verso l'Italia tutta, dalle figlie, madri, mogli distrutte dal dolore, agli amori contrastati e alle morti tragiche), il loro successo sarà estremamente circoscritto a livello temporale e, osservando con attenzione le aree di provenienza degli autori, anche strettamente localizzato. Tra gli autori, infatti, si segnala la presenza di almeno due veneti, due lombardi, un romagnolo e un toscano: non è un caso, dunque, che la maggior parte di essi provenga dal nord Italia e, di conseguenza, riscopra un soggetto quasi autoctono, proveniente dai luoghi fisicamente toccati da Dante negli anni dell'esilio. Stupisce, ma non troppo, di trovare anche un laziale (Sterbini, che però scrive negli anni Trenta, con alle spalle già i cinque testi degli altri autori) e due isolani, il siciliano Scriffignani e il sardo Santini, di cui però, infatti, si deve parlare facendo particolare attenzione alle date e agli intenti: nessuno dei due sembra aver scritto per mettere effettivamente in scena il testo.

Come da prassi, i versi infernali scritti da Dante fungono da vero e proprio canovaccio. Non c'è una linea di condotta unica rispetto ad essi: alcuni autori (Rubbi, Bellini, Sajani, Sterbini) entrano nella storia *in medias res* e presentano, come Dante, Ugolino già da giorni nella prigione; altri autori (Marengo, Zannini, Bucchi, Bini, Scriffignani, Ferrieri), invece, ricostruiscono tutti gli intrighi e le dinamiche dell'antefatto, talvolta più o meno fedelmente alle fonti storiche, talvolta inventando dinamiche ad esse estranee. Se generalmente il filo conduttore della storia è lo stesso, ovvero l'imprigionamento di Ugolino e dei suoi figli innocenti nella Torre della Muda voluto da un antagonista subdolo e traditore, con condanna a morte per inedia, di volta in volta si costruiscono attorno a questo soggetto atti più o meno ricchi di personaggi e situazioni.

Tra i fedelissimi di Dante si distinguono Marengo e Bini, gli unici che, pur aggiungendo numerosi personaggi, lasciano inalterati i due protagonisti nella loro ambigua connotazione originale e che aggiungono alla storia solo situazioni verosimili e poco pompose. Al contrario, sono Rubbi, Bucchi e Scriffignani ad impalcare attorno la struttura centrale delle costruzioni innovative, talvolta ai limiti della storpiatura e del falso storico. Il primo, ad esempio, addolcisce il finale con la vittoria di Guelfo, figlio di Ugolino scampato alla prigionia che ottiene la podestà pisana con l'aiuto dell'ambasceria genovese; il secondo trasforma totalmente Ugolino in un repubblicano convinto, privo di macchie sulla

coscienza, che deve schivare la vendetta personale del perfido Remigio; il terzo, infine, rende la vicenda una sorta di triangolo amoroso che vede coinvolti Ruggieri, Ugolino e sua moglie Giulia, la piissima donna che, virtuosamente, non solo resisterà alla *avance* del vescovo, ma riuscirà a guidare l'intera città verso la vittoria militare.

Nonostante questa complessità delle soluzioni narrative, però, la fonte dantesca è sempre riconoscibile. È l'atto finale di ogni tragedia (in generale il quinto, nel caso di Sterbini il terzo) a rivelare la sottotraccia dantesca. L'ambientazione è sempre la scurissima cella prigioniera, illuminata solo da quel «breve pertugio» (*Inf.* XXXIII, v. 1), dettaglio che apre l'intero canto infernale. Nell'oscurità della cella, i prigionieri si disperano, talvolta già indeboliti dalla fame persistente, talvolta tormentati psicologicamente per l'incombente nefanda sentenza. Capita, talvolta, che proprio questa chiuda, spesso accompagnata dal rumore del tonfo delle chiavi in Arno, l'intera tragedia, lasciando quindi la morte dei condannati in sospeso e solo allusa, fuori dalla scena (è il caso di Marengo e Bucchi). Fatta eccezione per il finale di Bucchi (che si concentra sulla disperazione di Edvige che ha perso, oltre a padre e fratelli, anche l'amato), tutti gli autori scelgono di riproporre quasi fedelmente gli ultimi istanti delle vite dei prigionieri così come Ugolino stesso aveva narrato a Dante in *Inferno* XXXIII.

Manieristicamente si ripropongono, talvolta addirittura evidenziati dalle virgolette, interi versi danteschi. Tra i più ricercati, quelli pronunciati dai deboli figli morenti, che chiedono disperatamente del pane e che si muovono sulla scena proprio come aveva descritto Dante: alcuni interrogano il conte sulla sua preoccupazione, altri chiedono aiuto, e infine c'è chi cade esanime ai piedi del padre. Mai sembra mancare, all'apice della incredibile disperazione, il verso 66 «ahi dura terra, perché non t'apristi?» e neppure il più toccante verso 42, «e se non piangi, di che pianger suoli?», solitamente pronunciato dalle donne piangenti.

Presenza decisamente ricorrente (viene a mancare in Rubbi, Sajani, Bucchi, Scriffignani e Santini, ma comunque sostituita da altre immagini fortemente dantesche, come profezie e allusioni), inoltre, l'infausto «mal sonno» (v.26). Trovando ristoro solo nel tepore del sonno, spesso i prigionieri si sfogano, al risveglio, raccontando i loro incubi, che solo dal venerando Ugolino sono intesi, a ragione, come premonitori. Interessante l'uso che ne fanno Bellini, che inserisce, in tempi differenti, ben due sogni premonitori; e anche Bini, che è l'unico a cambiare i protagonisti del sogno – invece che cagne alle calcagna di lupo e lupicini, descrive un lupo contro una pecora – in modo tale che la rappresentazione che si attua delle due compagini di Bene e Male risulta così estremamente semplificata. Scagionando l'autore da una apparente banalizzazione, si potrebbe motivare un cambiamento così simbolico con la volontà di mantenere viva una certa impossibilità inconscia del suo Ugolino di

dirsi colpevole o pentito: egli sogna di essere una pecora, anziché un lupo, poiché è incapace di riconoscere i propri limiti e peccati.

Si fa sentire la grande assenza di un motivo centrale dell'intero canto e del dibattito critico attorno ad esso: l'antropofagia.

Fatta eccezione per i versi 61-63 di *Inf. XXXIII*, «Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi: tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia», inseriti negli ultimi atti e utilizzati quasi in copia carbone dai moribondi fanciulli come invito verso loro padre al fine di tenerlo in vita, non si crea, neppure nelle riscritture dove non si evitano situazioni di violenza o crudeltà, un momento di concreta o allusiva possibilità del prigioniero Ugolino di cibarsi delle carni dei figli. Inoltre, Santini ribalta destinatari e mittenti di questo verso, lasciando che sia Ugolino stesso, scagionato quindi da ogni possibile accusa, ad offrire le proprie carni ai suoi figli.

Solo in un punto della tragedia di Bellini, è il personaggio di Ruggieri a pronunciare una violenta battuta, in cui è possibile rintracciare un motivo simile: «come natura / per legge vuol, verranno prima consunti / i figli. Sopra loro il padre sbrami / il digiun che 'l martira, e squattri e squoi, / sicchè le membra, a cui diè forma, siengli / breve, orrendo, aborrito, empio alimento»¹³. Questa terribile immagine, molto vicina a quella infernale di Ugolino stesso ricurvo su Ruggieri, è tutto ciò che può essere avvicinato all'attivissimo dibattito sulla questione che alimentava la critica ottocentesca. Probabilmente, però, quello di Bellini fu da considerarsi addirittura un azzardo, se si tiene conto che, secondo un anonimo recensore del *Corriere delle Dame*¹⁴, già la sola presenza di scheletri per la scenografia dell'ultimo atto fece distogliere lo sguardo a molti dei facilmente suggestionabili spettatori. L'inserimento, anche solo allusivo o realizzato attraverso la dantesca tecnica della reticenza, della possibilità di vedere in scena una empietà del genere andava, infatti, contro ogni aspettativa del pubblico e non sarebbe mai stata realizzata da nessun capocomico, che, tra l'altro, sarebbe sicuramente incappato nei tagli della censura. In punto di morte, però, Ugolino profetizza il destino comune con il suo nemico all'Inferno, dove finalmente potrà godere del suo "fiero pasto" vendicandosi della barbarie terrena.

Il celeberrimo verso dantesco «Poscia, più che 'l dolor, potè 'l digiuno» (*Inf. XXXIII*, v. 75), nella sua interpretazione più macabra, non ha dunque posto in questi nuovi Ugolini ottocenteschi, agenti in un Medioevo edulcorato, imborghesito, lungi dall'essere inteso come secolo di barbarie, fatta eccezione per la tematica bellica. Piuttosto, si trova una proposta rovesciata di tale verso, a riprova di come esso fosse certamente famoso, ma volontariamente dimenticato dagli autori di teatro. Il morente Ugolino di Scriffignani, infatti, avendo spiato

¹³ Bellini, (1818), Atto III, p. 41.

¹⁴ C.C. (1817).

dal «breve pertugio» la gloriosa apparizione della moglie Giulia, in una plastica posa ricordante la *Libertà che guida il popolo* nel dipinto di Delacroix, non può che lasciarsi andare ad un: «La gioja che inondami... m'uccide ... / più che il digiun...»¹⁵. Piuttosto che essere ucciso dalla fame, che lo condanna più del dolore per la perdita dei figli, questo Ugolino muore dalla gioia di vedere la moglie vittoriosa.

Non mancano, infine, le continue riproposte dell'invettiva dantesca. Tutte le riscritture presentano almeno una volta la comparsa del termine «vituperio», utilizzato da Dante al verso 79. Tale lessema è utilizzato dai tragediografi talvolta in rapporto alla sola città di Pisa, talvolta estendendone il valore a tutta l'Italia. Non manca, infatti, nelle riscritture ottocentesche, un simbolico riferimento alle lotte risorgimentali, presentate come guerriglie civili. Pur calati nelle ambientazioni medievali, i personaggi di queste tragedie si rivolgono accorati all'Italia costituenda e agli italiani in sala, invitando a disprezzare la guerra tra fratelli. Fra tutti, è possibile ricordare gli esempi offerti ora dall'Ugucione di Sajani, ovvero il figlio di Ugolino che torna a Pisa con la volontà di scagionare il padre, presentandosi non come un guelfo o come un ghibellino, ma come un sostenitore della santa libertà; ora dal Gaddo di Santini, che denuncia:

*«Vedrai l'Italia avvolta in un'oscura / politica sleal che alla rovina / Italia porta e chi per essa pugna / [...] Oggi è delitto nominare Italia, / oggi è delitto non amar la guerra / tra fratelli e fratelli, ed oggi impugno / lo scellerato brando incontro ad essi / che congiunti mi son dall'Alpe e 'l mare / perché di traditor non dianmi il nome»*¹⁶

e poi ancora:

*«gloria / esser vi puote per chi spegne cento / vite preziose all'Itala contrada? / quale sventura, qual dolor colpisce / l'Italia, oh, Dio! Sol onta è questa pugna / che chiamano opra gloriosa, e vile / menzogna il dir che frutti onore a noi / l'italo sangue da queste armi sparso»*¹⁷.

In linea con questo pensiero che vuole la guerra molto spesso intesa come guerra civile (tra guelfi e ghibellini) o fratricida (spesso, attraverso l'introduzione dei personaggi femminili, le famiglie rivali sono imparentate), si trovano riusati spesso i riferimenti al ciclo tebano, come ad esempio, ancora una volta, in Bellini¹⁸ e Bucchi¹⁹.

¹⁵ Scriffignani, (1873) Atto V, p. 86.

¹⁶ Bellini, (1818) Atto I, p. 19.

¹⁷ Bellini, (1818) Atto I, pp. 21-22.

¹⁸ In Bellini, (1818) Atto II, p. 19: «l'atroce orrido scempio in noi rinnovi degli Edipi furenti e degli Atrai?».

¹⁹ In Bucchi (1842) Atto II, p. 179: «Non v'ha d'Argo e di Tebe / storia, che al paro sia crudel con quella / della tua madre, a cui larga vendetta / dovevi tu nel letto maritale».

Nonostante la ripresa di termini, atmosfere, versi e situazioni, è possibile sostenere che nessuno dei tragediografi riesca, però, pur ricreando ben cinque atti a fronte dei soli settantacinque versi danteschi, ad avvicinarsi all'efficace visualità e drammaticità del canto infernale, rimanendo, quindi, "piccoli nani" sulle spalle del gigante Dante.

Valeria Valdeburgo
Università degli Studi "G. D'Annunzio", Chieti-Pescara
valeria.valdeburgo@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Bellini (1818)

Bellini B., *Il conte Ugolino. Tragedia di Bernardo Bellini*, Cremona, presso Giuseppe Bianchi Antonio librajo, 1818.

Bini (1847)

Bini E., *Dalinda e il conte Ugolino. Tragedie*, Pisa, Pieraccini, 1847.

Bucchi (1842)

Bucchi U., *Il conte Ugolino. Tragedia del dottore Ulivo Bucchi*, Empoli, Capaccioli, 1842.

C.C. (1817)

C.C., *Lettere critica diretta dal sig. avv. C. C. a G. L.*, in *Il corriere delle Dame*, n. XLVI, 15 novembre 1817, Milano.

Malato (2005)

Malato E., *La "morte" della piet : «e se non piangi, di che pianger suoli?»*. *Lettura del canto XXXIII dell'Inferno*, in "Rivista di studi danteschi: periodico semestrale. GEN./GIU.", 2005, Roma, Salerno, 2005.

Marenco (1835)

Marenco C., *Il conte Ugolino, tragedia di Carlo Marenco da Ceva*, Torino, Chirio e Mina, 1835; poi in C. Marenco, *Tragedie di Carlo Marenco da Ceva. Tomo secondo*, Torino, presso G. I. Reviglio e Figli librai, 1839.

Marinari, Paoloni, Talamo (1993)

Marinari A., Paoloni G. e Talamo G. (a cura di) *F. De Sanctis, Epistolario (1863-1869)*, a cura di, Torino, Einaudi, 1993.

Morace (2014)

Morace R., *La tragedia del conte Ugolino tra Alfieri e Marenco*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernit *, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola e C. Verbaro.

Mosti (1888)

Mosti E., *Il conte Ugolino al cospetto del Secolo. Atto primo, scena prima, preludio o giudice e parte*, Pisa, Mariotti, 1888.

Pasquini (2021)

Pasquini L., *Il romanticismo di Francesca. L'incredibile fortuna della tragedia dantesca di Silvio Pellico*, in "Studi Medievali e Moderni", XXV, 1/2, 2021, Napoli, Paolo Loffredo iniziative editoriali, 2021.

Pasquini (2022)

PASQUINI L., *Di alcuni soggetti danteschi nel teatro romantico*, in "Studi Medievali e Moderni", n. 2/22, pp. 35-49, 2022.

Rubbi (1807)

Rubbi A., *Il Conte Ugolino, tragedia inedita d'un pastore della colonia virgiliana*, In Venezia, presso Antonio Rosa, 1807.

Ruggerini (2011)

Ruggerini D., *Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento*, in *La letteratura degli Italiani 3 Gli Italiani della letteratura. Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI)*, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay Torino, Edizioni dell'Orso Alessandria, 14-17 settembre 2011.

Santini Ferrieri (1874)

Santini Ferrieri A., *Il conte Ugolino della Gherardesca. Tragedia in cinque atti di Arturo Santini Ferrieri da Bologna*, Nuoro, Tip. del Risorgimento, 1874.

Scriffignani (1873)

Scriffignani F., *Il Conte Ugolino. Tragedia del cav. dr. Francesco Scriffignani da Agira*, Catania, Stabilimento Tipografico di C. Galatola, 1873.

Sorella (2021)

Sorella A. (a cura di), *Integrazioni all'esegesi dantesca. Nel cinquecentenario della morte di Bernardo Bembo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.

Sterbini (1838)

Sterbini P., *Ugolino. Azione tragica*, in *Poesie di Pietro Sterbini*, Bastia, Fabiani, 1838.

Vallone (1958)

Vallone a., *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958.

Vallone (1961)

Vallone A., *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1961.

Zannini (1837)

Zannini G., *Il conte Ugolino. Tragedia di Giambatista Zannini*, Belluno, Tissi, 1837.

Zauli Sajani (1830)

Zauli Sajani T., *Il conte Ugolino. Tragedia di Tommaso Zauli Sajani*, Bastia, coi tipi di Giovanni Fabiani, 1830.

The theatre of the early 19th century saw the flourishing of a fortunate vein of rewritings on Dante's subject. Extrapolating from the Divina Commedia themes, characters and situations, the playwrights and the actor managers begin to propose stories already known to the general public in a romantic-Risorgimental way, proposing them tragedies rich in pathos and strong feelings, that often animated and moved the audience. Ugolino della Gherardesca is among the most rewritten characters: this essay aims to highlight the points of greater and evident contact among its tragedies and the Dante's Inferno XXXIII.

Parole-chiave: *Ottocento; teatro; riscritture; Dante; Ugolino della Gherardesca*

RECENSIONI

ALESSANDRO FABI, *Bramante. Sonnets, Édition bilingue de*
Christophe Mileschi. Postface de Claire Lesage, Paris, Éditions Rue
d'Ulm, 2019

La pubblicazione dei sonetti del Bramante in versione francese, a cura dell'italianista Christophe Mileschi, è un'operazione senz'altro significativa: oltre ad avere il merito di alimentare la diffusione di un *corpus* poetico troppo spesso trascurato in quanto alla stregua di un *divertissement* all'interno della carriera del celebre architetto, essa costituisce nei fatti la prima traduzione sistematica delle liriche, finalmente rese accessibili a un pubblico non italofono. La padronanza metrico-stilistica che queste rivelano, elemento già osservato all'epoca della loro composizione, ha indotto Mileschi a optare per una soluzione ingegnosa ma non priva di insidie, quale la traduzione poetica: la scelta, ampiamente motivata nell'*Avant-propos* (pp. 6-10) e dunque non passibile di obiezioni in nome del binomio 'traduttore-traditore', ha fatto sì che i versi bramanteschi – prevalentemente endecasillabi – venissero resi in alessandrini, decasillabi e ottonari, non senza che il curatore si cautelasse attraverso un breve *excursus* opportunamente riservato alle corrispondenze tra il decasillabo francese e l'endecasillabo italiano. Non mancano casi di duplici adattamenti (sono in tutto tredici rispetto ai venticinque componimenti totali), mentre il sonetto XII è stato addirittura trasposto in tre diversi metri.

Nonostante la musicalità del testo originale possa a suo modo dirsi mantenuta, va registrata, di pari passo, la presenza di alcuni problemi di tenore linguistico e filologico che paiono compromettere in maniera decisiva il valore più strettamente tecnico dell'opera, tanto da confinarne l'utilizzo entro un livello necessariamente divulgativo. Molti di tali elementi sembrano essere stati discussi nel profilo biografico, ad opera di Claire Lesage (pp. 70-103), con cui il volume si chiude e che sarebbe stato verosimilmente più utile se premesso ai sonetti, dei quali (più esplicitamente a partire da p. 86) la studiosa cerca di delineare genesi, stile e pregi complessivi. Il saggio, d'altra parte, è caratterizzato da un approccio volto in prima istanza a tracciare un profilo del Bramante artista *tout court*, macrotema certamente essenziale ma che inevitabilmente limita l'approfondimento di dinamiche storico-linguistiche e critico-testuali (si tratta, del resto, della linea editoriale adottata dalla collana). Lesage fornisce al lettore un resoconto del legame tra Bramante e la Milano viscontea (a più riprese tra le pp. 75 e 100), come pure del rapporto rispetto ai contemporanei Raffaello – suo conterraneo – e Leonardo (diversi pp. 75-86); allo stesso modo, non sorvola sul singolare 'ibridismo' in funzione del quale il gusto poetico bramantesco finì per oscillare tra Petrarca e Dante (pp. 90-97), benché fosse ben nota la predilezione per quest'ultimo. Ciò che sembra costituire, più che una lacuna, un eccesso di semplificazione ascrivibile tanto a Mileschi quanto a Lesage, riguarda il trattamento riservato alle edizioni precedenti, nonché alla tradizione manoscritta. Per ciò che concerne gli editori (menzionati alle pp. 10 e 86-88), Mileschi dichiara il proprio debito

nei confronti di Vecce (1995): ciò che risulta quantomeno discutibile è invece il ricorso – anche se occasionale – al testo stabilito da Beltrami (1884), che oltre a essere ormai datato è il frutto di congetture non di rado arbitrarie e di sovrainterpretazioni in termini esegetici. Sono poi da segnalare le omissioni di rimandi all’edizione di Raffaella Castagnola (1988) e all’articolo in cui Dante Isella discusse – spesso in maniera risolutiva – i luoghi più tormentati (1996, poi ristampato nel 2005). Quanto alla tradizione manoscritta, posto il fatto che non ci si trovi al cospetto di uno stemma particolarmente intricato, il computo dei testimoni può contare su undici esemplari, mentre Lesage limita la propria panoramica (pp. 86-88) ai due più famosi, quali P (codice italiano 1543 della Bibliothèque Nationale di Parigi) e F (codice II.II.75 della Biblioteca Nazionale di Firenze – già Magliabechiano VII.342): l’accenno a R (codice Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – già 2077) è fugace e non del tutto esatto, tanto più che vi si ritrova il tratto della stessa mano di P. A simili rilievi andrà sommata l’assenza di un commento puntuale, che in mancanza di un apparato (sono presenti appena quattro note del traduttore a p. 67) avrebbe offerto al lettore qualche chiarificazione; la stessa questione della lingua, da considerarsi qui tanto in senso diacronico quanto sincronicamente, avrebbe beneficiato di più ampie riflessioni sul tipo di volgare impiegato da Bramante, non privo di contaminazioni (solo cursori i riferimenti alle pp. 7 e 90).

Qualche esempio forse utile a contestualizzare le difficoltà di consultazione: (1) per termini quali “zò” o “borzachini” di I.9-10, come anche per il nesso “a giappe a giappe” di I.11 (pp. 12-13), sarebbero d’aiuto delle note esplicative; (2) per un decasillabo quale “m’ha ogi a lachrimar sì constretto” (pp. 22-23) sarebbe lecito attendersi un commento *ad hoc* o una proposta di emendazione; (3) la forma “Silla” in luogo di “Scilla” a XII.5 (pp. 34-37) non sembra accettabile senza alcuna precisazione dell’editore; (4) il dodecasillabo “che me mostraron il porto di salute” di XII.10 (pp. 34-37) andrebbe come minimo giustificato; (5) non è chiarito a quale località alluda il “Frignan” di XVII.1 (pp. 46-47), termine la cui effettiva leggibilità è tutt’altro che certa, almeno stando ai manoscritti e alla bibliografia di riferimento; (5) la “madonna cara” cui ci si rivolge a XXIII.2 (pp. 59-60) pare essere stata identificata con sicurezza dal Bongrani (e il testo del passo è, oltretutto, tormentato). Alla luce di quanto osservato, e in considerazione del servizio comunque reso da Mileschi e Lesage alla *fortuna* del Bramante poeta, il volume potrà fungere da supporto per un avviamento allo studio dei sonetti, ma non sembra del tutto adatto a indagini di carattere tecnico.

Alessandro Fabi
alessandro.fabi@linguisticointernazionale.it

GIUSEPPE MARRONE, **Geno Pampaloni, Cesare Pavese, a cura di**

Raffaele Manica, Roma, Succedeoggi Libri, 2022

Torna in libreria, a cura di Raffaele Manica, il più ampio e apprezzato dei saggi di Geno Pampaloni dedicati a Cesare Pavese.

Nato originariamente nel 1962 come profilo dello scrittore di Santo Stefano Belbo da trasmettere sul Terzo Programma radiofonico, uscito poi nello stesso anno sul terzo numero della rivista legata al programma, il saggio di Pampaloni – emendati iniziali refusi e ridotte in ragione di una maggiore agilità del testo le citazioni tratte dalle opere – trovò quella che fino ad oggi è stata la sua definitiva collocazione editoriale nel 1981, nel volume *Trent'anni con Cesare Pavese*, nel quale convergeva una buona selezione degli scritti di Pampaloni dedicati a Pavese. Si trattava perlopiù di brevi interventi e recensioni tra i quali il profilo di Pavese spiccava per lunghezza e profondità critica, conferendo alla raccolta una certa impressione di disorganicità. *Trent'anni con Cesare Pavese* rispondeva d'altronde più all'esigenza di Pampaloni di consegnare alla posterità uno spaccato della propria appassionata esperienza di critico dell'opera pavesiana che di fornire al lettore un volume organico e "compatto". Con la riedizione curata da Manica, che ripropone il solo profilo di Pavese nella versione definitiva del 1981, il prezioso lavoro di Pampaloni acquisisce finalmente quella centralità che di fatto mai prima d'ora aveva avuto.

Il saggio di Pampaloni ripercorre in sette rapidi capitoli l'itinerario dell'autore langarolo, con tutte le sue innegabili contraddizioni, «un quadro di lacerazione dolorosa, di disequilibrio spasmodico, che pure conserva nel suo insieme una miracolosa coerenza» (p. 29), spesso attingendo nella ricostruzione dell'intreccio tra letteratura e vita alle lettere pubblicate nella non sempre attendibile biografia di Davide Lajolo – la prima edizione delle *Lettere* di Pavese, curata da Italo Calvino e Lorenzo Mondo, risale infatti al 1966. Dall'introduzione alla poetica dello scrittore piemontese, al suo modo di intendere il lavoro letterario e di partecipare al dibattito politico-ideologico di quegli anni, soffrendo e finendo schiacciato, poiché «la sua natura [...] non coincideva con il sacrificio che la società chiedeva, nel dopoguerra, allo scrittore» (p. 35), cui è dedicato il primo capitolo, Pampaloni passa a ripercorrere l'intera produzione pavesiana, sia poetica che narrativa: dall'esordio poetico di *Lavorare stanca*, «un momento necessario» ancorché non abbia aperto «una via nuova per la poesia italiana» (p. 69), agli esordi narrativi di *Paesi tuoi* e del *Carcere*, fino ai *Dialoghi con Leucò*, opera notoriamente incompresa dalla critica e sulla quale neppure Pampaloni si esime dall'esprimere diverse perplessità («questi *Dialoghi*, pur nella loro sapienza costruttiva e metrica, rimangono esterni, quasi un commento rispetto al dramma che intendono esprimere» p. 123), cui dedica ampia parte del quinto capitolo, e soprattutto ai romanzi maggiori di Pavese, i più apprezzati da Pampaloni, con *La*

luna e i falò che «definisce meglio di ogni altro, compie, il suo ritratto di scrittore» (p. 157).

L'itinerario pavesiano di Geno Pampaloni si compie all'insegna dell'acume e della lucidità – talvolta persino della durezza – dell'autentico critico militante, sempre coerente e fedele a un metodo analitico rigido quanto efficace, accuratamente descritto nella prefazione di Raffaele Manica, al quale va riconosciuto il merito di aver saputo tratteggiare nello spazio di poche ma dense pagine un profilo di Pampaloni veramente degno di accompagnare il profilo che quest'ultimo dedicò a Pavese. Un "profilo contro profilo" che potrebbe risultare il miglior omaggio alla memoria di Pampaloni, che non a caso sottotitolava il suo volume del 1981 per Rusconi *Diario contro diario*.

Al netto di qualche valutazione forse troppo inclemente – e magari soltanto precoce –, rileggere oggi il saggio di Pampaloni continua a stimolare e ad affascinare, forse perché in questo attraversamento dell'opera pavesiana come nel resto della sua produzione, «la divulgazione si coniuga alla perfezione con il rigore critico» (p. 19).

Giuseppe Marrone
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
giuseppe.marrone@uniroma1.it

PATRIZIA SILEO, *Simone Pettine, Tra Verga e Capuana. Documenti per una poetica del Verismo*, Casa Editrice Carabba, Lanciano, 2022

Si potrebbe parlare di Verismo come di un tornante epocale: dal momento in cui la letteratura si arricchisce di alcune delle sue caratteristiche, non è più la stessa. Esito interessante e tutt'altro che scontato, se si pensa alla grande diaspora di tutto ciò che si potrebbe considerare "manifesto del movimento". Del Verismo come poetica non vi sono che lacerti, tutto va desunto dal racconto; non esiste, cioè, una raccolta organica di idee condivise. Tutto quanto è alla base del Verismo, va estrapolato da testi di ben altra natura e intenzione – perché letterari, non teorici.

Impossibile è trovare la totalità dei documenti riuniti in un unico volume: i Veristi non ritennero rilevante un'operazione di questo tipo, e saltuari sono stati anche i tentativi della critica successiva; a ciò si aggiunga l'eterogeneità e la frammentarietà degli stessi documenti. Il libro di Simone Pettine, "Tra Verga e Capuana. Documenti per una poetica del Verismo", frutto di una sapiente operazione critica, cerca proprio di mettere ordine in questo mare magnum di frammenti sparsi. L'autore lo dichiara fin da subito: «Ad oggi, insomma, è praticamente impossibile ritrovare tutti i testi menzionati riuniti assieme in un unico volume, antologico o critico che sia; è questa una delle lacune alle quali si è cercato di rimediare con il libro che stringete tra le mani». Lo studioso riesce a far coesistere, in un impianto storiografico, quelli che sono i testi principali, corredati da un commento, dove emergono – in modo naturale – tutte le istanze del "sodalizio letterario". Concepito come un supporto didattico, il testo si rivela però anche in grado di spaziare: la prospettiva epistemologica è radicata nelle intenzioni, e – lo si percepisce se si va a fondo nella comprensione dell'elaborato – nella fattualità.

Fenomeno complesso, dunque, quello del Verismo, non riconducibile a pochi elementi comuni senza correre il rischio di banalizzazioni; e i cui documenti in realtà esistono, pur senza essere nati con la finalità del manifesto, ma se mai con quelle della riflessione personale (è il caso delle prefazioni) o addirittura intima (evidente nelle lettere). Dopo un'iniziale premessa su quelli che sono i termini essenziali e sul loro significato condiviso, Simone Pettine propone una panoramica storico-critica del movimento, ragionando su complessità, origini e influenze del Verismo. Se da un lato è innegabile l'autorità del Positivismo e il suo conseguente influsso, evidenzia ad esempio l'autore, dall'altro tale rapporto presenta aspetti complicati. Del resto, indispensabile per una corretta analisi è riuscire a destreggiarsi tra le varie definizioni del movimento stesso, tra di loro anche molto diverse; anche queste difficoltà terminologiche vengono adeguatamente affrontate dall'autore. Indubbia, poi, è l'originalità del Verismo italiano, diviso tra il debito col metodo scientifico e con il Naturalismo francese da una parte, e con l'esigenza di una cifra artistica, capace di

riavvicinarsi al prodotto letterario in quanto tale, dall'altra. Com'è noto, una via di compromesso viene trovata nel principio dell'impersonalità: il romanziere non ha il diritto di esprimere la sua opinione su alcunché, il suo compito è solo quello di cogliere la criticità di quanto vede; ma può farlo sfruttando procedimenti e tecniche narrative propri della letteratura, non delle scienze.

La seconda parte del volume, dedicata ai documenti teorici, costituisce anche il cuore dello stesso. L'autore riesce a garantire un andamento quasi narrativo al tutto: il manuale diventa una sorta di "romanzo" del Verismo, tramite l'accostamento naturale di ogni testo con il successivo, a dispetto dell'eterogeneità della loro natura. Lo studioso si sofferma su quelli che, attraverso un'attenta cernita, ha ritenuto essere i documenti fondamentali del Verismo, con la premura di corredarli di un limpido commento. Vengono qui esposte in modo preciso e critico le peculiarità delle testimonianze. Dalla prefazione ad *Eva* - dimostrazione di una sola apparente frattura nel corpus compositivo di Verga, e in realtà latore di una evoluzione in atto - si passa alle lettere: da quella a Salvatore Paola Verdura, documento prezioso, in cui si delinea l'ambizioso progetto del ciclo di romanzi, dell'«opera fatta da sé», dell'indagine autentica sulla natura umana, a quella a Capuana «ulteriore passo in avanti [...] lungo la strada che conduce al pieno Verismo [...] e consolidamento di una certezza già posseduta in forma più vaga ed embrionale». Si ricordino poi, ancora, *Fantasticheria*, la prefazione a *L'amante di Gramigna*, fino ad arrivare a quella dei *Malavoglia*, dove «il Verismo può finalmente vantare il suo testo esemplare definitivo [...] una consapevolezza ormai consolidata a riguardo del proprio percorso artistico». Senza dimenticare le lettere a Felice Cameroni – un recupero assai sensato in ottica didattica, data la loro minore notorietà rispetto agli altri testi citati – e la più famosa intervista con Ugo Ojetti.

Si approda poi alla terza ed ultima sezione, contenente una serie di recensioni importanti per ciò che riguarda uno degli aspetti fondamentali del Verismo, ovvero la sua ricezione da parte del pubblico contemporaneo. Le recensioni, a differenza dei testi teorici, non necessitano di un commento, in quanto sono esse stesse un commento. Costituiscono, va da sé, il frutto di una selezione: anche in questo caso, Pettine sceglie in modo oculato quelle che ritiene più consone allo scopo. Si rivelano tutte, però, letture estremamente importanti, poiché danno idea dell'accoglienza dei testi di Verga da parte di un pubblico di specialisti, dunque con particolare attenzione all'aspetto ermeneutico. Ritroviamo anche qui, e non deve stupire, nomi già precedentemente citati, poiché vicini a Verga e suoi interlocutori diretti: Felice Cameroni, Salvatore Farina e soprattutto Luigi Capuana, critico, quest'ultimo, che si distingue per sensibilità interpretativa e diretta conoscenza delle opere verghiane. Sono recensioni integrali, che permettono quindi di avere un approccio oggettivo e di maturare un proprio giudizio – in questo caso diretto – lasciando perciò al lettore l'ultima parola.

Se, in conclusione, si è d'accordo con una delle massime di Bachtin, «tutte le parole [...] sono parola altrui», allora bisogna riconoscere quanto lo studioso sia riuscito a chiarificare l'operato verghiano, ricostruendo gli intenti della sua poetica. Rispettando

però, al tempo stesso, anche la volontà dell'autore catanese: lo studioso si è fatto portavoce del significato più celato del Verismo, mettendo in ordine – con attenzione specifica per i singoli testi – e contribuendo a preservare la memoria di Giovanni Verga e di tutto ciò che il Verismo rappresenta. Come in un dipinto impressionista, è possibile guardare, grazie a questo volume, al movimento nella sua organicità. Con una sapiente analisi, Simone Pettine è stato in grado di restituire un'immagine non solo critica del Verismo, ma quanto mai ordinata e coerente.

Patrizia Sileo

Università degli Studi della Basilicata

patriziasileo7@gmail.com