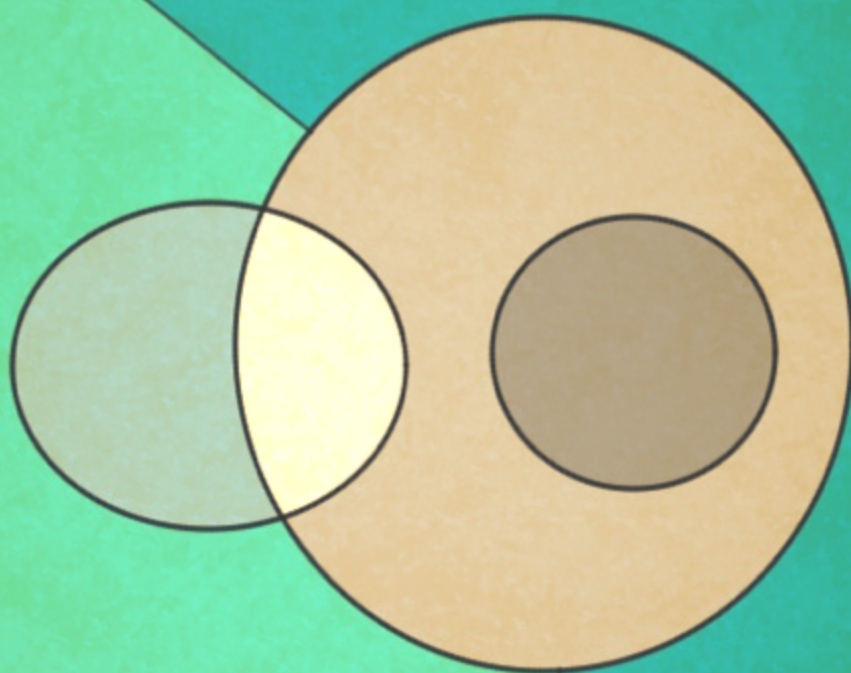


finzioni



Rivista di teoria critica
e letteratura italiana
contemporanea

N. 1, 2021



Rivista di teoria critica e letteratura italiana contemporanea

Direttore scientifico: Marco Antonio Bazzocchi

Direttore responsabile: Filippo Milani

Caporedattore: Riccardo Gasperina Geroni

ISSN 2785-2288

<https://finzioni.unibo.it>

Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Via Zamboni, 32
40126 - Bologna (Italy)

FINZIONI
Rivista di teoria critica e letteratura italiana contemporanea
Vol. 1, n. 1 – 2021

Strategie

Marco Antonio Bazzocchi, <i>Archeologia delle finzioni</i>	1-11
Giuliana Benvenuti, Sciascia, <i>Manzoni e la narrazione della storia</i>	12-28
Alberto Bertoni, <i>Gadda e l'Apologia manzoniana</i>	29-38
Luigi Weber, <i>Tra Una serata in famiglia e Ekidrosi. Su Sconclusione di Giorgio Manganelli</i>	39-51

Lecture

Silvia De Min, <i>Caravaggio a Napoli: i fantasmi di carta e la scena di Ernest Pignon-Ernest</i>	52-69
Matteo Martelli, <i>In ritratto. Haenel e Pincio tra ekphrasis e effrazione</i>	70-87
Laura Rorato, <i>L'iconicità di Caravaggio ieri e oggi. Alcune riflessioni sulle figure iconiche nella cultura contemporanea</i>	88-105
Francesco Zucconi, <i>Davanti all'immagine del dolore degli altri: Caravaggio, Sontag, Leogrande</i>	106-117

Recensioni

Paola Italia (a cura di), <i>Manzoni</i> , di Ersilia Russo	118-120
Giuseppe Carrara, <i>Storie a vista</i> , di Lavinia Torti	121-124
Chiara Fenoglio, <i>Leopardi moralista</i> , di Tommaso Grandi	125-128
Mauro Novelli, <i>Nel golfo irrequieto. La narrativa di Piero Chiara</i> , di Saverio Vita	129-132

Archeologia delle finzioni

Marco Antonio Bazzocchi
(Università di Bologna)

Publicato: 05 / 10 / 20210

Abstract – The essay provides an archaeological reconstruction of the concept of “fiction” in Italian criticism of the second half of the twentieth century, from the different but complementary reflections of Ezio Raimondi and Gianni Celati, two of the most important figures in contemporary criticism and literature. By comparing their investigations into the origins of the Italian and European novel, in particular Manzoni's *Promessi Sposi*, a completely new discourse emerges around the concepts of novel, realism, fiction and the verisimilar.

Keywords – Fiction; Hermeneutics; Raimondi; Celati.

Abstract – Il saggio fornisce una ricostruzione archeologica del concetto di “finzione” nella critica italiana del secondo Novecento, a partire dalle riflessioni diverse ma complementari di Ezio Raimondi e di Gianni Celati, due delle figure più rilevanti della critica e della letteratura contemporanea. Mettendo a confronto le loro indagini sulle origini del romanzo italiano ed europeo, in particolare sui *Promessi sposi* del Manzoni, emerge un discorso completamente nuovo intorno ai concetti di romanzesco, di realismo, di finzione, di verosimile.

Parole chiave – Finzioni; Ermeneutica; Raimondi; Celati.

Bazzocchi, Marco Antonio, *Archeologia delle finzioni*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 1-11

marco.bazzocchi@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13635>

finzioni.unibo.it

Esistono tradizioni letterarie ed esistono tradizioni critiche. Fino agli anni Sessanta si parlava di “metodi”, cioè di vie percorribili per interpretazioni con precise identità definite sia dai riferimenti bibliografici usati sia dai risultati cui perveniva l’analisi testuale. Poi è arrivato un decennio molto ricco proprio perché si è cominciato a ibridare i metodi, a saltare gli steccati. Non c’era più bisogno di coprirsi le spalle con quello che Benjamin avrebbe chiamato un “mantelluccio”, cioè una specie di coperta di Linus che faceva comodo proprio perché indicava un perimetro, e implicitamente un limite.

La tendenza innescata allora, e poi perseguita, era quella di uscire dal testo, di mettere la letteratura al centro di altre discipline (quando andava bene), al servizio di altre discipline (quando andava male). Si prendevano strumenti elaborati in altri territori (sociologia, antropologia, storia delle idee, e poi, più avanti, studi culturali, studi di genere, studi visuali) e li si rovesciava sul campo letterario per creare connessioni più o meno riuscite. Naturalmente ognuno si è scelto i suoi idoli, le sue divinità propiziatorie, spesso procedendo verso un’ibridazione: Benjamin con Deleuze, Foucault con Derrida, De Man, Bourdieu, ecc. ecc.

Vorrei iniziare questo breve discorso, che potrebbe essere una delle possibili proposte con le quali procedere lungo la strada della presente rivista, richiamando un’ipotesi di revisione metodologica che nasce a Bologna agli inizi degli anni Settanta, quando si verifica un movimento di inclusione di nuove voci all’interno dell’ambito accademico e, nello stesso tempo, una nuova distribuzione delle discipline che ha al centro la nascita nel 1971 del corso di laurea DAMS (Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo).

In questa fase, che considero in un certo senso aurorale, noi possiamo trovare affiancati studiosi di diverse generazioni che però si muovono su filiere parallele di problemi. Faccio un primo accostamento: Ezio Raimondi pubblica presso Einaudi nel 1974 *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*¹ - ha cinquant’anni ed è docente di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere; Gianni Celati, trentotto anni e docente di letteratura angloamericana al DAMS, pubblica l’anno seguente, sempre da Einaudi, la sua prima raccolta di saggi, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*². I due libri possono essere letti in parallelo, osservando pieni e vuoti nei quali si svolge una specie di dialogo taciuto.

Innanzitutto, Celati non parla di Manzoni né della cultura italiana ma solo di cultura anglofona, utilizzando spesso strumenti critici di natura sociologica, linguistica, filosofica, e quasi mai esplicitamente letteraria, come Derrida, Artaud, Foucault, Bachtin. La sua indagine va alla radice del concetto di “finzione” e cerca di individuare il momento in cui questo concetto ha assunto un ruolo fondamentale per l’Europa in rapporto alle rappresentazioni definite “realistiche” (più o meno tra Swift e Defoe). Raimondi, più ortodosso, costruisce intorno a Manzoni una fittissima rete di suggestioni interpretative, senza trascurare la storia della scienza, e compie

¹ Cfr. E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974.

² Cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*, Torino, Einaudi, 1975.

il tentativo di strappare l'autore a una tradizione critica ormai invecchiata, esplicitando fin dal titolo che sua intenzione è colpire la vulgata del "lieto fine" che il romanzo si porta dietro. Il che significa, implicitamente, smontare anche l'interpretazione dei *Promessi sposi* come "romanzo della Provvidenza", rivedere l'ideologia manzoniana, ricostruire il sistema dei rapporti tra i personaggi, ridare un ruolo centrale soprattutto alla figura di Don Abbondio, rileggendo anche il ruolo di Renzo e quello di Lucia. Lette in parallelo, le due indagini si rivelano un discorso completamente nuovo intorno ai concetti di romanzesco, di realismo, di finzione, di verosimile. C'è qualcosa in Celati che va a completare quello che troviamo in Raimondi, e viceversa.

Mi fermo solo su qualche esempio. Celati introduce il concetto di "indiscrezione romanzesca" per spiegare come l'attrazione per il meraviglioso del *romance* a un certo punto perda forza e venga sostituito da una nuova curiosità per il quotidiano che porta la scrittura a "scavare nel segreto delle latenze", cioè a occuparsi di aspetti della vita dell'individuo che restano nascosti e occultati dai cerimoniali della società. Per esempio: la vita di una prostituta (Moll Flanders) o le avventure di un viaggiatore che viene a contatto con un mondo per il quale non è stato culturalmente attrezzato (Robinson Crusoe). Si tratta secondo Celati dell'esplorazione di ciò che è "fuori" dalle soglie simboliche della società borghese europea: «una dimensione non solo di scandalo ma di estraneità che la società porta nel proprio ventre e che il ritualismo segnico ha sempre nascosto»³. Infatti, il *novel* va a indagare nel privato, nel segreto della famiglia, e dà avvio così ad un lungo processo di indiscrezione che porterà al suo apice alla psicanalisi e all'assorbimento della psicanalisi nella letteratura. Dunque, si tratta di una struttura culturale che implica sia il "dentro" che il "fuori". Da una parte si trova tutto ciò che ritualmente può apparire, può essere mostrato, sia a livello individuale che a livello collettivo. Dall'altra si trova ciò che è rimosso, ciò che si trova al di là di soglie rituali dove solo al desiderio è concesso simbolicamente penetrare. Appunto: si forma un concetto di "desiderio" che ristrutturata la dimensione interiore dell'uomo occidentale.

Se sovrapponiamo questa serie di concetti al romanzo manzoniano, è facile capire dove si trovino i punti di tangenza con l'analisi critica di Raimondi.

Uno dei punti di forza del discorso consiste nel tentativo di comprendere il realismo manzoniano attraverso un lunghissimo percorso che contiene in sé l'evoluzione del pensiero scientifico a cominciare dal passaggio tra epoca pre-galileiana e epoca galileiana. Raimondi vuole fare di Manzoni uno scrittore che in un certo senso utilizza un metodo di analisi dell'individuo (quella che Celati chiama "indiscrezione") non come un romanziere etichettabile in quanto "realista" ma come un rivoluzionario che opera all'interno del concetto di realismo. Così facendo, lo colloca in una strada che da Galileo arriva a Gadda, lo scrittore che Raimondi considera nel quadro novecentesco come il vero erede di Manzoni ma anche colui che sposta sul

³ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 26.

versante filosofico e scientifico la ricerca letteraria⁴. Nelle pagine del primo capitolo del saggio, *Verso il realismo*, è indagato il sorgere di una cultura della visività scientifica a scapito di una cultura più materiale, legata al suono e all'olfatto. L'astrazione del visivo indica un principio di modernità, sostiene Raimondi che, dopo aver passato in rassegna Galileo e il Seicento, si muove verso Newton, l'ottica e il trattato *De Lumine* di Francesco Maria Grimaldi. Raimondi cerca un testo scientifico dove l'indagine del reale possa contenere anche un elemento poetico, immaginativo, e dopo il passaggio dedicato al *De Lumine* sposta Newton verso Manzoni. Sceglie in particolare non un'immagine romanzesca ma il paragone della luce che si trova nella Pentecoste. E subito scarta verso la prosa, attraverso un passaggio stretto che gli consente però di arrivare in una zona molto vicina a quella del romanzesco identificato da Celati, cioè la zona dove l'analisi dei personaggi punta su «una nuova vita interiore di sensazioni, di sbalordimenti, di angosce»⁵, collocata proprio dalla parte degli umili e non dei potenti.

In altre parole, si tratta di una vita interiore abbassata di livello, e proprio per questo deprivata di liricità. Raimondi scrive qualcosa che veramente potrebbe essere la traduzione, in un linguaggio ancora accademico, delle idee di Celati. Per Manzoni – aggiunge Raimondi – «ciò che parla all'uomo comune non è il momento mitico dell'armonia, ma la “circostanza fisica”, la “sensazione” delle cose, il contatto immediato e biologico col mondo, rispetto a cui vengono meno le differenze, le maschere gerarchiche dell'ordine sociale»⁶. Il lungo percorso attraverso la cultura scientifica porta dunque a un punto molto preciso del *novel* manzoniano, dove il tema della luce deve in realtà inaugurare una nuova forma di realismo, guardato soprattutto dal lato dell'interiorità, ma anche della fisicità, quella che Celati chiama più direttamente “il corpo”, cioè la biologia che sta oltre i limiti imposti dalla società (non a caso Celati parla nel suo libro anche di Beckett).

Raimondi – che trascura Gertrude, ma la recupererà poi in altri saggi – vuole qui fare di Lucia un punto forte del romanzo, e individua nella scena della notte al castello dell'Innominato un punto in cui la luce di una lampada rivela alla prigioniera un mondo scomposto che viene prodotto proprio dalla luce mentre si sta esaurendo. Raimondi usa la formula, ancora efficace, di “ottica esistenziale”, proprio per indicare quelle che Celati avrebbe chiamato “intensità libere” e che oggi sarebbero ritradotte nella lingua della critica delle emozioni.

In questo percorso interpretativo Raimondi si appoggia a una intuizione che ricava da una radice interpretativa lontana, cioè dall'idea di Roberto Longhi di una storiografia artistica che si sviluppa non in senso piattamente cronologico ma prende in considerazione le “costellazioni” che nascono nel rapporto tra opere di epoche diverse⁷. “Costellazione” è un concetto che

⁴ Cfr. E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995; Id., *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

⁵ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, cit., p. 54

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1973.

desumo dal pensiero di Walter Benjamin⁸, autore che riprenderò più avanti, e che comunque comincia a circolare nella nostra cultura già all'inizio degli anni Sessanta, anche se bisogna attendere poi almeno vent'anni per assistere a un'esplosione di interessi per le sue opere.

Per ora, mi basta sottolineare che questa idea di “costellazione” era già presente nella cultura di cui mi sto occupando sotto altre forme, non esplicite. L'esempio di Raimondi è abbastanza probante, e gli si potrebbe avvicinare il nome del critico d'arte Francesco Arcangeli, che elabora (sempre sulla scorta di Longhi) il concetto di “tramando”, un concetto meno esplicito ma altrettanto interessante per indicare tradizioni artistiche che possono essere ricostruite senza rispettare le genealogie consolidate. Se Longhi vedeva in certi aspetti di Piero della Francesca l'anticipazione del colorismo caravaggesco o addirittura dei notturni di Rembrandt, Arcangeli indagava in Morandi il confluire di tradizioni diverse e il defluire di modi pittorici che arrivano a Wols o Pollock.

Questa digressione mi serve per insistere sul fatto che il Manzoni di Raimondi acquisiva un aspetto diverso anche se non veniva giocato sul rapporto tra *romance* e *novel*, un rapporto però sottinteso là dove Raimondi, con un'attenzione psicologica legata anche alla sua formazione esistenzialista e al suo cattolicesimo, ritrovava nei comportamenti dei personaggi ragioni intime che in qualche modo recuperavano il tema del “ritualismo” e della curiosità che porta verso il “fuori” della società. Tutto l'itinerario di Renzo a Milano, per esempio, e il rapporto con Padre Cristoforo vengono letti proprio nella dimensione simbolica di una scoperta delle “intensità” – direbbe Celati – cioè dei carichi emotivi che nel *novel* europeo si associano sempre al fenomeno di “singolarità empiriche”. Renzo che entra a Milano può così essere messo in parallelo a Robinson che deve far fronte alla violenza che colpisce un uomo privato della protezione delle regole sociali da lui introiettate. Infatti, secondo Celati, «il romanzesco è la scoperta d'una dimensione di intensità libere, la violenza che risulta dal desiderio, il terrore che sorge dalla fascinazione»¹⁰.

Tutto questo portava Celati verso l'esplorazione di territori non propriamente romanzeschi ma comunque alle origini della modernità: Cervantes, Rabelais, il comico. A questo tema si connette l'interesse per le strategie di sublimazione che, da Kant in poi, accompagnano il discorso letterario. Dunque, da una parte esiste una tradizione del corpo comico che non si arrende alla sublimazione, ai “miti d'ascesa” che invece trionfano nel romanticismo, dall'altra invece si assiste al formarsi di un'idea di letteratura sempre più disincarnata e dotata di una missione rivelatoria:

La sua verità o falsità, correttezza o scorrettezza, sta nella capacità di presentificare qualcosa che è al di là del linguaggio, una categoria di significati totalizzanti di cui il linguaggio non sarebbe che mero riflesso. Il suo valore deriva dunque dalla sua essenza rivelatoria, dalla virtù di farci accedere a un mondo primario o, con

⁸ Cfr. W. Benjamin, *Appendice a «Sul concetto di storia»*, in ID., *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. VII, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 2006.

⁹ Cfr. F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, 1954, in ID., *Dal Romanticismo all'Informale*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1977.

¹⁰ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 28.

metafore tipiche, alla natura o alla vita, e più oltre, ad un nucleo centrale che informa la natura e la vita, comunque vogliamo chiamarlo, il *logos*.¹¹

Il discorso sulla decostruzione del *logos*, cioè di una struttura organizzata che domina ogni tipo di operazione conoscitiva, è importante per misurare un punto di scarto o addirittura di contrasto tra i due tipi di analisi che abbiamo visto. Raimondi, che proviene da una tradizione critica filologica molto solida (nella sua formazione ha un ruolo specifico Contini, dopo Longhi) non può condividere questa presa di posizione di Celati, vede cioè nell'operazione letteraria comunque una "essenza" capace di farci accedere a "un mondo primario". Per lui i *Promessi sposi* (ma anche Gadda) sono un'opera che apre a una conoscenza della vita, anzi è proprio una forma di vita calata nel quotidiano che gli consente di leggere dentro l'avventura di Renzo o di capire l'ambiguità esistenziale di don Abbondio. Celati sta spostando il discorso su un altro tipo di conoscenza, e mi sembra importante sottolinearlo anche oggi, a distanza di quasi cinquant'anni, perché questo discrimine (dalla prospettiva bolognese) in realtà ha una portata molto ampia. Qui, infatti, si consuma la separazione tra una vera e propria concezione della "critica" letteraria e un'apertura verso uno studio della letteratura che abbraccia discipline diverse, non più usate per rafforzare le interpretazioni ma messe a contatto e in dialogo direttamente con il discorso letterario. Per essere più esplicito: se Raimondi guardava alla "storia delle idee" come a una prospettiva grazie alla quale corroborare l'interpretazione del testo; Celati vede il testo già al centro di una prospettiva di storia culturale, e soprattutto non crede in una gerarchia che tenga separato ciò che è "nel" testo da ciò che invece è "fuori" dal testo.

Un intervento successivo di un anno a *Finzioni*, pur nella sua brevità, la dice lunga su questo aspetto. Si intitola *Il corpo comico nello spazio*, esce sul «Verri» nel 1976, e affronta il tema della comicità a partire da idee di Bachtin ma verificandole nel cinema comico dei fratelli Marx e di Buster Keaton (Celati pensava a un intero libro su questo tema). Qui Celati parla esplicitamente di un paradigma cognitivo che sostituisca al vedere o al mostrare – i due concetti di cui Raimondi costruisce la genealogia attraverso i testi scientifici – il toccare l'afferrare, cioè modi corporei diretti. Secondo Celati, si tratta proprio di presupposti ideologici diversi che portano verso concezioni espressive diverse. Se si pensa al teatro: da una parte abbiamo la tradizione che arriva a Brecht e che è fondata sulla funzione con cui l'attore svolge discorsivamente una tesi; dall'altra invece una tradizione che va dalla commedia dell'arte ad Artaud, dove «l'attore recita afferrando, toccando gli altri attori, gli oggetti in scena, buttandosi direttamente sugli stimoli invece di soffermarsi a riconoscerli»¹².

Questa antinomia tra due concezioni dell'espressività è molto compromessa anche con concezioni diverse dell'attività di interpretazione dei testi e dei flussi letterari, che possono essere considerati al di là di categorie storiografiche convenzionali o di strumenti cronologici

¹¹ Ivi, p. 160.

¹² G. Celati, *Il corpo comico nello spazio*, «il Verri», 3, novembre 1976, pp. 22-32.

standardizzati (che questi resistano ancora oggi e siano alla base di molta produzione critica è un fatto da non ignorare, anzi da stigmatizzare - se possibile).

Che la lettura di Bachtin agisse in Celati in un modo e in Raimondi in un altro rientra nelle premesse ideologiche di due intellettuali separati da distanze generazionali e di temperamento. Raimondi però avrebbe continuato sulla strada aperta dal primo libro su Manzoni e sarebbe arrivato a una lettura dialogica dei *Promessi sposi*, lettura che allora non venne sempre accettata e che forse non lo è del tutto neppure oggi. Di sicuro per Raimondi si trattava di un modo per uscire da condizionamenti molto forti dati dalla sua educazione culturale, e Bachtin restava per lui un nome fondamentale per rivedere una lunga tradizione letteraria che dal Barocco arrivava al Romanticismo, e costituiva l'asse fondativo della modernità europea.

Lo studio del Barocco diventa in effetti, proprio in questo momento, uno dei motivi più interessanti in ambito di storia delle idee, dopo che da almeno vent'anni lo era in campo artistico¹³. Bisogna ricordare che la tradizione di una retorica profondamente innervata nei testi (soprattutto poetici) arriverà ai grandi commenti del Marino coordinati da padre Giovanni Pozzi che non a caso riprende con un'attrezzatura culturale strepitosa lo studio di opere dimenticate, sommerse nella tradizione, esattamente in linea con quanto si trova nelle idee di Benjamin sul *Dramma barocco tedesco*, testo capitale ormai anche per la cultura italiana.

Anche in questo caso, una testimonianza importante che nasce da una costola degli studi raimondiani è quella di Piero Camporesi, che inizia proprio da un testo non letterario seicentesco la ricognizione di una cultura non ufficiale destinata a portare verso autori ormai considerati fuori dal canone e recuperati dentro un più ampio contesto, come il discorso sul corpo, sugli umori, sui sensi, sulle rappresentazioni collettive della fame e di ossessioni dell'immaginario che si fermano sulle soglie del settecento. Risale al 1973 l'edizione con cui Camporesi rilancia il *Libro dei vagabondi*¹⁴, un testo dove convergono ragioni extraletterarie anche se se ne trova un rifacimento in un autore seicentesco, *Il vagabondo*, composto da un frate poligrafo, Rafaele Frianoro, che già Raimondi aveva indicato come un virtuale tassello di quel romanzo picaresco che mancava alla letteratura italiana. Ma mentre Raimondi procedeva con un senso storiografico orientato a riempire vuoti e a creare continuità, Camporesi svelava la falsificazione di Frianoro che in realtà prendeva a piene mani da un precedente testo quattrocentesco e si rivelava uno dei tanti impostori di cui parla la trattatistica seicentesca.

Una concezione di storiografia come sistema complesso ma coeso si contrapponeva così a una visione della letteratura dove alto e basso si scambiano i ruoli, e si va alla ricerca non della coerenza ma anzi del suo contrario.

¹³ A tal proposito si vedano C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta: Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, con introduzione di E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1961 (prima ed. 1940); E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1961.

¹⁴ Cfr. P. Camporesi, *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Frianoro e altri testi di "furfanteria"*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi, 1973.

Anche se in Camporesi non c'era un'attrezzatura filosofica complessa ma un istinto impareggiabile, in questa direzione si muove Celati in un saggio dal titolo *Il bazar archeologico*, parte di un progetto più ampio al quale partecipano anche Italo Calvino e Carlo Ginzburg e che viene ispirato dal filosofo Enzo Melandri¹⁵ e inserito nella seconda edizione di *Finzioni occidentali* del 1986. Celati mette sotto accusa un'immagine di storia come continuità e unità, sistematizzata in un'idea di totalità. Il suo discorso nasce dalla lettura di Benjamin e dal saggio sul collezionismo di Eduard Fuchs. Lo sguardo della modernità viene definito "archeologico" in quanto coglie il passato come "frammentarietà di rovine". Il tragitto va dal Seicento a Baudelaire, ma arriva al surrealismo, a Kafka e a Proust. Una storia alternativa è quella che va alla ricerca di scarti, di frammenti, di testimonianze dimenticate, senza affidarsi alle linee già tracciate dalla tradizione. Celati lancia, attraverso l'archeologia di origine foucaultiana, l'idea di un pensiero frammentario, che funziona come:

1. «denuncia dell'inefficienza del pensiero sistematico»;
2. «impossibilità del metodo come criterio d'uniformazione degli oggetti»;
3. «tracollo di quel principio d'identificazione della totalità sistematica che è la Storia».

La sua idea di dialogismo prende qui una forza che svela il modo con cui la cultura occidentale si è fondata su un monologismo ideologico «come affermazione dell'unità dell'essere trasformata dall'idealismo in principio dell'unità della coscienza»¹⁶.

Il problema è dunque quello di ascoltare voci parziali, non conformi, voci che non si riconoscono nel buon senso condiviso, ma portano fuori dal centro, erratiche, senza obbedire a una logica del vero. Sono queste le voci – lo accenno appena – che Manganelli insegue nella sua operazione di una scrittura che va verso il basso, che cerca l'infero, il sotterraneo, che rifiuta la sublimazione e il dominio autoriale. Mentre Celati considera l'operazione archeologica come tentativo di non leggere l'altro con i criteri dell'io, cioè come un processo di straniamento e non di identificazione, si rende anche conto che invece la storiografia, e il romanzo storico, vogliono orientare il significato degli oggetti secondo un effetto letterario opposto, di riconduzione dell'alterità alla posizione monologica di chi parla. La sua proposta è molto chiara, e purtroppo non ha avuto grande seguito in coloro che avrebbero potuto praticare una storiografia letteraria mettendo l'erudizione al servizio di nuove prospettive di metodo:

Quasi tutta l'indagine visionaria di Benjamin riguarda la possibilità per l'uomo moderno di concepire ancora la Storia, pur non potendola più accettare per la logica dell'esclusione che ogni storia implica. Perciò il primo passo è quello di distinguere ciò che la Storia ha escluso da ciò che la Storia ha glorificato, gli oggetti che sono rimasti negli archivi oscuri da quelli che sono entrati nei musei, e in sostanza gli oggetti archeologici dagli oggetti storici.¹⁷

¹⁵ Su questo progetto incompiuto vedi, numero monografico della rivista «Riga» (n. 14, 1998) dedicato a *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di M. Barengi e M. Belpoliti.

¹⁶ Questa e le citazioni precedenti sono tratte da G. Celati, *Il bazar archeologico*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 195-227.

¹⁷ Ivi, p. 196.

Queste parole appartengono alla metà degli anni Settanta. Nel 1979 Carlo Ginzburg pubblica su rivista il saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, che esce poi nel volume del 1986, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*¹⁸. Il saggio parla della concretezza dell'esperienza che sta alla base del paradigma conoscitivo delle discipline indiziarie, di cui fa parte l'analisi letteraria (critica o ermeneutica che poi si voglia dire). Lo potremmo considerare oggi come il punto terminale di una lunga stagione di ricerca irripetibile, ma anche come il rilancio che parla ancora di una pratica di analisi che può sopravvivere pur con difficoltà e in mezzo a diversi tentativi di proporre "novità" discutibili, in cui presunti testi digitali destinati a durare poche ore vengono considerati come puntelli di teorie critiche inutili (e qui rimando a Siti, *Contro l'impegno*, perché di meglio non saprei dire¹⁹).

Ma se noi guardiamo a discorsi più vicini, ritroviamo di sicuro qualcosa che è anticipato con notevole margine da Celati. Penso per esempio alla importante reinterpretazione di Benjamin condotta da Georges Didi-Huberman alla luce di un pensiero sull'immagine dove viene coinvolto con ricerche molto acute l'opera frammentaria di Aby Warburg (questa associazione Warburg-Benjamin ritorna più volte all'interno dei *Visual Studies* come dimostra anche l'ultimo libro di Michele Cometa, *Cultura visuale*²⁰). Per rilanciare l'idea di una storia che non sia possesso di dati ma anzi tentativo quasi disperato di messa a fuoco momentanea e parziale di essi, Didi-Huberman manipola abilmente il pensiero di Benjamin sulla condizione del "risveglio" come possibilità data di conoscere il passato e di portarlo nell'orbita del conoscibile. Il passato si incarna dunque in un'immagine destinata a scomparire, un'immagine che sta sempre al confine, che segna linee di frattura: «L'immagine non ha un luogo assegnabile una volta per tutte: il suo movimento mira a una deterritorializzazione generalizzata»²¹.

Partendo da questi principi, e interpretando in modo allargato l'idea di Benjamin sull'immagine come residuo paragonabile a quanto resta al risveglio del mondo onirico, Didi-Huberman ipotizza che la storia dell'arte (ma anche la storia in generale) debba essere ricominciata ogni volta, non abbia una scansione determinata ma ne possa avere molte, tante quante sono le possibili letture che porta un'immagine a farsi origine di un flusso di tempo/tempi intrecciati tra loro.

Celati dunque, proprio all'interno di un percorso sull'origine delle "finzioni", e in particolare delle finzioni fondanti una tradizione della modernità europea, arrivava al tema della sostituzione di una storia monologica con una archeologia invece dialogica, aperta, fatta di frammenti

¹⁸ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID., *Miti emblematici e spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

¹⁹ Si fa riferimento alla riflessione sulla letteratura cosiddetta "impegnata" in W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

²⁰ Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.

²¹ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 109. Vedi inoltre ID., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

che non devono necessariamente ricostruire un insieme coerente. Toccava così anche il problema di una forma particolare di rappresentazione, l'“allegoria”, intorno alla quale si sarebbe sviluppato un lungo dibattito lungo gli anni Ottanta, dibattito dove spesso il termine veniva piegato a esigenze ideologiche non sempre conformi con il pensiero benjaminiano. “Allegoria” arrivava fino al decostruzionismo americano, in particolare alla figura di Paul de Man, velocemente liquidato nel dibattito italiano²².

Una eccezione è quella di Guido Guglielmi, che entra con attenzione nella scena decostruzionista riconoscendo alcune ragioni alla posizione di De Man ma ribadendo una concezione di letteratura e di testualità sempre connesse alla dimensione temporale, cioè alla ricerca di valori non definitivi. È questa la sua versione dell'allegoria di Benjamin, meno mirabolante di quanto farà Didi-Huberman ma comunque utile ancora per non perdere di vista alcuni fondamenti del nostro rapporto con il testo letterario o con le versioni che il testo può assumere quando si accompagna al visuale in tutte le modalità che oggi conosciamo. Se parliamo di allegoria in rapporto alla modernità è perché la letteratura oggi continua come una pratica del passato che acquista vitalità proprio nello scontro con il presente. Non avrebbe nessun senso difendere la letteratura trasformandola in qualcosa che non le appartiene, tantomeno considerarla superata da altre forme espressive. Celati, analizzando la nascita delle finzioni moderne, mostrava come queste finzioni non cancellano gli immaginari precedenti (Cervantes, il poema cavalleresco, Rabelais, ecc.) ma li sostituiscono con paradigmi nuovi dentro i quali quei passati continuano a sopravvivere. Il concetto di “sopravvivenza” se interpretato nella sua complessità è ancora molto utile per capire come può svilupparsi una nuova concezione delle “storie” che si intrecciano nella parola letteraria, anche quando prende aspetti non propriamente scritti. Scrive Guglielmi in merito: «La letteratura continua, nella modernità ha anzi prodotto alcune delle sue opere più straordinarie, ma continua come cosa del passato. Il che non significa che non riguardi il presente»²³.

Il passato resta una componente fondamentale del campo letterario. Non è mai esistita una letteratura che dietro le spalle non avesse un passato, magari orale alle origini. Ma questo passato ha bisogno della violenza del presente per tornare a significare. Se celebriamo Dante è perché ci rendiamo conto che il nostro presente può agire ancora sul testo dantesco, che nel frattempo potrebbe essersi trasformato in riscrittura, immagine, illustrazione, fumetto, fotografia. Per questo possiamo ammettere con De Man che ogni lettura sia fallimentare, ma ogni fallimento è anche un incremento di senso del testo nella pluralità delle voci che lo hanno interpretato e continuano a interpretarlo. Ogni finzione è allegorica perché costituisce una sopravvivenza, cioè perché si rivolge a frammenti del passato e li salva nel momento in cui li trasforma.

²² Si pensi ad esempio al fondamentale P. De Man, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di E. Saccone, Napoli, Liguori, 1975 (ed. originale 1971).

²³ G. Guglielmi, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 150.

Per questo, paradossalmente, bisogna conoscere bene le tradizioni delle forme scritte se si vuole capire cosa ha portato alla loro trasformazione nelle forme non più scritte con i quali oggi circola ancora un discorso letterario. Per la stessa ragione, in un'epoca di estetizzazione diffusa come la nostra possiamo ancora pensare al valore di finzioni che si sottraggono a canoni di omologazione e di uniformità estetica. E possiamo ritrovare Proust dietro un racconto con il quale viene costruita una sfilata di moda o Pasolini dietro una performance di Marina Abramović. O, come faceva Arcangeli, si può riconoscere nello spessore corporeo delle figure di Wiligelmo l'annuncio della pennellata caotica di Claude Monet e addirittura di Jackson Pollock. I testi possono invecchiare e morire, ma la loro sopravvivenza dipende dalla nostra posizione nell'aprirsi del presente. Cioè del risveglio, quando l'immagine come un lampo si mostra e scompare. Allora il problema non è il *game*, come spiega Alessandro Baricco, cioè la sostituzione di una civiltà della superficie contro una civiltà del profondo. Ogni presente è superficiale. La profondità è un effetto che nasce nel momento in cui il presente con grande fatica si riconosce in una tradizione, cioè nella sopravvivenza. E una tradizione si ricostruisce accettando le parti cancellate in essa, censurate, spesso nascoste e lasciate in ombra.

Anche se gli studi di teoria delle emozioni cercano di convincere che i fenomeni estetici sono una forma di adattamento della mente all'ambiente, niente ci vieta di pensare che invece ogni forma di espressività nasca proprio come esplicita frizione con l'ambiente, volontà di rovesciare le verità diffuse, di creare stati di tensione emotiva e cognitiva. Adottando un termine come "finzioni" non ci si può sottrarre a questi nodi problematici. Queste considerazioni che hanno recuperato una tradizione soprattutto bolognese sono solo in parte le linee di un discorso critico al quale la rivista si propone di rispondere.

Sciascia, Manzoni e la narrazione della storia

Giuliana Benvenuti
(Università di Bologna)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The essay examines Leonardo Sciascia’s historical narratives starting from the author’s debt to Manzoni’s *Storia della Colonna Infame* and to Manzoni’s writings on the historical novel. In his work with documentary sources and in his investigation into the ways in which the archive is constructed, Sciascia interweaves the discourse of the judge and the historian, but adds to them the discourse of the narrator: the main theme is justice and the abuse of power, that is, the unjust sentences that conceal human perversions behind the reason of State, in the context of an analysis of the eternal evils that afflict Italy. We can also see how, in a common recognition of Manzoni’s authority, Sciascia’s writing meets micro-history in the sign of micrological attention to emblematic testimonies and the search for forms capable of narrating and representing the voices of what has been forgotten.

Keywords – Sciascia; Manzoni; historical novel; microhistory.

Abstract – Il saggio prende in esame le narrazioni storiche di Leonardo Sciascia a partire dal debito dell’autore verso la *Storia della Colonna Infame* di Manzoni e verso gli scritti manzoniani sulla scrittura della storia. Nel lavoro sulle fonti documentarie e nell’indagine in merito alle modalità di costruzione dell’archivio, Sciascia intreccia il discorso del giudice a quello dello storico, aggiungendo però a essi il discorso del narratore: al centro vi è il problema della giustizia e dell’abuso di potere, ossia dei giudizi iniqui che celano dietro la ragion di Stato le umane perversioni, nel contesto di un’analisi dei mali eterni che affliggono l’Italia. Si vede inoltre come, alla luce di un comune riconoscimento dell’autorità manzoniana, la scrittura di Sciascia incontra la microstoria nel segno dell’attenzione micrologica verso testimonianze emblematiche e della ricerca di forme capaci di raccontare e rappresentare le voci di ciò che è stato dimenticato.

Parole chiave – Sciascia; Manzoni; romanzo storico; microstoria.

Benvenuti, Giuliana, *Sciascia, Manzoni e la narrazione della storia*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 12-28
giuliana.benvenuti2@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13601>
finzioni.unibo.it

1. *Il romanzo storico*

Nell'opera di Leonardo Sciascia il piacere del narrare si salda, come nella tradizione del romanzo storico, al lavoro sul documento, volto a orientare il lettore «dentro una più vasta e disperata visione delle cose italiane»¹. Ciò implica un'inevitabile ridefinizione del romanzo storico manzoniano, la cui direzione è chiaramente indicata in un noto passo del saggio *Pirandello e la Sicilia*:

la denominazione di “romanzo storico” copre genericamente opere che evocano e rappresentano il passato umano, magari soltanto muovendolo come sfondo o atmosfera; ma in effetti dovrebbero esser considerati romanzi storici quelle opere in cui gli accadimenti rappresentati sono parte di una “realtà storicizzata”, cioè conosciuta e situata, nel suo valore e nelle sue determinazioni in rapporto al presente: passato, insomma, rivissuto in funzione del presente; passato che si fa presente.²

La consonanza tra la postura etica dello scrittore siciliano – il quale indaga gli aspetti oscuri della “violenza legale” – e quella dello scrittore lombardo procede, anche sul piano dell'innovazione formale, dalla riflessione sull'originaria scissione del romanzo storico, incarnata nella complessa relazione tra i *Promessi Sposi* e la *Storia della Colonna Infame*:

La ragione per cui Manzoni espunge dal romanzo la *Storia* non è soltanto tecnica – cioè quella ragione di cui lungamente, sull'edizione dei *Promessi Sposi* del 1827, Goethe discorre con Eckermann. La ragione è che sui documenti del processo, sull'analisi e le postille di Verri, Manzoni entrò, per dirla banalmente, in crisi. La forma, che non era soltanto forma, e cioè il romanzo storico, il componimento misto di storia e d'invenzione, gli sarà apparsa inadeguata e precaria; e la materia dissonante al corso del romanzo, non regolabile a esso, sfuggente, incerta, disperata. E c'è da credere procedessero di pari passo, in margine alla sublime decantazione o decantata sublimazione (da nevrosi, si capisce) in cui andava rifacendo il romanzo, l'abbozzo della *Colonna Infame* e la stesura del discorso sul romanzo storico. Due grandi incongruenze, a considerare che venivano dallo stesso uomo che stava tenacemente attaccato a rifare e affilare un componimento misto mentre ne intravedeva e decretava la provvisorietà e ne preparava uno, per così dire, integrale da cui l'invenzione veniva decisamente esclusa.³

La ricerca formale di Sciascia è ancorata al libro manzoniano come «oggetto unitario e solido», anche se «tipologicamente articolato in romanzo e storiografia»⁴, perché è nell'unione tra i due testi che si rivela la straordinaria forza della meditazione di Manzoni sulla storia⁵. Se per Sciascia, ancor prima di Ezio Raimondi, i *Promessi sposi* sono un romanzo “senza idillio”, allora

¹ Così, nell'*Affaire Moro*, L. Sciascia, *Opere. 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2001, p. 470.

² ID., *Opere. 1983-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2002, p. 1147.

³ ID., *Opere. 1971-1983*, cit., pp. 1076-1077.

⁴ A.R. Pupino, «*Il vero solo è bello*». *Manzoni tra Retorica e Logica*, Bologna, il Mulino, 1982, p. 19.

⁵ Cfr. L. Weber, «*Facta atque infecta*»: *Manzoni e l'infezione della verità*, in A. Manzoni, *Storia della Colonna infame*, a cura di L. Weber, Pisa, ETS, 2009, pp. VII-XLVI.

la *Storia della Colonna infame* si configura in quanto “romanzo giudiziario”, come attesta Silvano Nigro:

Renzo è professorale, alla fine della favola [...]. Attorno all'eloquenza contenziosa e alle ambagi cerimoniose degli sposi, si dispone l'ambiente lindo e ordinato di una casa agiata. Su questa scena si adagia il romanzo, ma non il tomo del 1842: che si riapre con il frontespizio della *Storia della Colonna infame*, con un monumento, la colonna, piantato sui pietroni di quella che un tempo era stata la casa di uno degli “sventurati” untori. Il concambio è tragico. L'interfiguratività porta da una casa, alle macerie di una casa; dalla “monumentale” certezza di Renzo, al monumento di una nefandezza storica. [...] La *Storia della Colonna infame* è un “romanzo giudiziario” che ha un precedente (dimenticato) in un'opera incompiuta di Fauriel: *Le derniers jours du consulat*, una requisitoria contro l'«ambizioso» e «orgoglioso» Napoleone proclamatosi (come nel *Cinque maggio*) «Dio della fortuna e della gloria»; e contro l'istruttoria del grande processo che seguì all'attentato del 24 dicembre 1800 contro Bonaparte, per mezzo di un carretto minato o «machine infernale». E conta che la «machine» (ancora una «macchina») era servita alla polizia bonapartista per reintrodurre e giustificare la tortura (già abolita nel 1780) come «question préparatoire préalable»; quella tortura, o violenza legale, che sta al centro del processo del 1630 della *Colonna infame* [...].⁶

In estrema sintesi, possiamo affermare che Sciascia eredita dal Manzoni della *Storia della Colonna infame* l'interesse a dispiegare le procedure di occultamento della verità messe in atto da ogni apparato di potere. Per Sciascia, la letteratura è capace di sondare le ragioni ultime dell'“umano” e, dove il potere fa emergere una realtà non filtrata dalla letteratura, essa – in quanto ragione e immaginazione critica – può proporsi come reazione, verificandone gli abusi e localizzandolo nella microfisica dell'esperienza quotidiana. Interrogare la cronaca, gli atti giudiziari, le lettere private, i documenti d'archivio consente d'individuare dove il potere si eserciti realmente e in quali forme; e al contempo d'immaginare i nessi tra l'esercizio occulto del potere e la violenza reale e simbolica che, manzonianamente, deve la propria ragion d'essere alle umane perversioni dell'animo, che si celano, talvolta, nell'appello alla ragion di Stato.

Nelle opere di Sciascia l'accertamento delle relazioni di potere è il motore primo della narrazione, la quale perviene, non di rado, a un atto d'accusa verso i giudici, considerati – come in Manzoni – responsabili diretti delle ingiustizie commesse.

Uno tra i numerosi esempi del debito sciasciano verso la riflessione manzoniana è l'indagine storiografica de *La strega e il capitano* (1986), che potremmo quasi considerare una sorta di seconda appendice dei *Promessi sposi*, trattandosi di un'espansione del capitolo XXXI, dove si legge che il profetico Ludovico Settala «cooperò a far torturare, tanagliare e bruciare, come strega, una povera infelice sventurata, perché il suo padrone pativa strani dolori di stomaco, e un altro padrone prima era stato fortemente innamorato di lei». Se Manzoni si limita a questo rapido cenno, Sciascia – prendendo le mosse da una nota di Pietro Verri nella *Storia di Milano* (1783) – narra l'intera vicenda di Caterina Medici, accusata di essere una “strega” capace di ammaliare gli uomini e torturata fino all'epilogo ineluttabile: la confessione estorta, il rogo. Un racconto

⁶ S.S. Nigro, *La tabacchiera di Don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 155-156.

che pone, una volta di più, di fronte al problema della Giustizia (dei suoi metodi, dei suoi errori, delle sue follie), nel quale la ricerca della verità si trasforma, con la connivenza di giudici, chierici e dotti, in un dispositivo che produce menzogna e falsificazione.

Per Sciascia, Manzoni è stato il primo a mettere sotto accusa quel carattere subdolo del potere (italico, ma non solamente), che è a tutt'oggi necessario combattere: «l'Italia delle grida, l'Italia dei padri provinciali e dei conte-zio, l'Italia dei Ferrer italiani dal doppio linguaggio, l'Italia della mafia, degli azzecagarbugli, degli sbirri che portan rispetto ai prepotenti, delle coscienze che facilmente si acquietano...»⁷. Ed è, ovviamente, lo scrittore del Novecento a forzare il testo manzoniano, quando lo esibisce come presupposto utile ad affermare che l'umanesimo, il marxismo e il cristianesimo sono, al fondo, insufficienti a dare conto dell'agire umano e che spetta in prima istanza alla letteratura interrogarlo.

2. Il narratore

In *Morte dell'inquisitore* Sciascia ricorda quel passo della *Storia della colonna infame* in cui Manzoni dice che «cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla»⁸. Questa “indicazione” manzoniana assume un ruolo chiave, poiché interroga il rapporto dialettico, difficilmente risolvibile dalla ragione, tra storia e Storia, tra “invenzione” e discorso storiografico. In Manzoni letteratura e storiografia risultano interconnesse pur conservando la loro discontinuità: romanzo storico e inchiesta storiografica sono contigui dal punto di vista della materialità testuale, mentre, dal punto di vista della sperimentazione formale, la tensione tra le due pratiche discorsive non precipita in un unico stampo. In Sciascia tale tensione conduce a una ibridazione formale, dalla quale consegue la difficoltà di distinguere tra il mestiere dello storico, quello dello scrittore e quello del giudice dei giudici.

Uno storico di professione come Carlo Ginzburg, del resto, ha indagato a fondo le linee di convergenza tra il giudice e lo storico. Nelle pagine dedicate all'*affaire* Sofri, ad esempio, per tratteggiare rapidamente ciò che hanno in comune le pratiche analitiche della storia e del diritto a partire dall'antichità, Ginzburg si rivolge al gesuita Henri Griffet, che descrive il mestiere dello storico come un esercizio fondato sul vaglio delle prove e delle testimonianze. La nozione di “prova” proposta da Griffet consente a Ginzburg, quando si sofferma sul modello giudiziario nella storiografia ottocentesca, in clima positivista, di notare come esso abbia avuto sugli storici due effetti di grande rilievo: da un lato li spinse a concentrarsi sugli eventi politici, militari,

⁷ L. Sciascia, *Opere. 1971-1983*, cit., p. 1065.

⁸ ID., *Opere. 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2000, p. 700. Anni dopo, rispondendo a un questionario intorno all'attualità novecentesca di Manzoni – ora in C. Toscani (a cura di), *Gli scrittori d'oggi e il Manzoni*, Milano, Marzorati, 1977, p. 30, – Sciascia dirà: «Credo che nessuna presenza viva, che dovrebbe cioè esser viva, sia oggi tale se non in effimere riscoperte, e di seconda mano. Potremmo magari lasciar da parte *I promessi sposi*: la *Storia della colonna infame* dovrebbe esser presente, oggi. Si scoprono invece come prodotti di giornata forme di racconto quale quella proposta da Manzoni (e credo proprio fosse una proposta)».

diplomatici che potevano essere ricondotti alle azioni individuali; dall'altro lato li portò a mettere in secondo piano i fenomeni (storia dei gruppi sociali e storia delle mentalità in primo luogo) «che non si prestavano a essere racchiusi in questa rete esplicativa»⁹. Le ricerche sui re taumaturghi (1924) di Marc Bloch e quelle di Lucien Febvre su Lutero (1928) o sulla *Religione di Rabelais* (1947) portarono l'attenzione degli storici proprio sulla storia dei gruppi sociali e delle mentalità, aprendo la strada alla storia comparata delle società europee. Tuttavia, la netta distinzione tra giudice e storico operata da Bloch, che, secondo Ginzburg, poteva essere sottoscritta senza remore sino a «una ventina d'anni fa», si è rivelata in seguito fonte di dubbi e preoccupazioni a causa del discredito nel quale è ormai caduta la nozione di prova. Per molti storici essa è divenuta irrilevante quanto quella di verità, lasciando libero il campo alla nozione di “rappresentazione”:

La fonte storica tende a essere esaminata esclusivamente in quanto fonte di se stessa (del modo in cui è stata costruita), e non di ciò di cui parla. In altre parole si analizzano le fonti (scritte, figurate ecc.) in quanto testimonianze di “rappresentazioni” sociali: ma al tempo stesso si respinge, come un'imperdonabile ingenuità positivista, la possibilità di analizzare i rapporti che intercorrono tra queste testimonianze e le realtà da esse designate o rappresentate. Ora, questi rapporti non sono mai ovvi: definirli in termini di rispecchiamento sarebbe, questo sì, ingenuo. Sappiamo bene che ogni testimonianza è costruita secondo un determinato codice: attingere la realtà storica (o la realtà) in presa diretta è per definizione impossibile.¹⁰

Nel 1991 Ginzburg decide di occuparsi del caso Sofri mosso dal proposito di portare una serie di argomenti garantisti che possano influire sull'opinione pubblica e sui giudici della corte d'appello deputati a celebrare un nuovo processo contro Sofri, Bompreschi e Pietrostefani (dopo la condanna del 1990). Lo fa sia in veste di persona legata a Sofri da amicizia e da una certa prossimità culturale, sia in veste di storico di professione e come tale rimette in questione «le nozioni di “prova” e di “verità”», ovvero affronta un punto controverso tanto della teoria storiografica quanto di quella giuridica: l'idea che «l'analisi delle rappresentazioni non può prescindere dal principio di realtà»¹¹.

La nozione di “prova” è ben presente anche nella rilettura e riscrittura delle fonti documentarie a opera di Sciascia, il quale, lo si diceva, segue il modello dell'esame storico-analitico del Manzoni che, nella *Colonna infame*, si fa giudice dei giudici del processo agli untori. C'è, tuttavia, un elemento di ulteriore complessità in Sciascia, sia rispetto a Manzoni, sia rispetto a Ginzburg (il quale, peraltro, lo vedremo, si riallaccia a sua volta a Manzoni) poiché Sciascia, nell'intrecciare

⁹ C. Ginzburg, *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 18-19.

¹⁰ Ivi, p. 20. Per Ginzburg, l'esponente più rappresentativo del “rappresentativismo” pulviscolare e neo-nihilista è Hayden White, il quale a partire da *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1973) ha condotto un'analisi della storiografia, in quanto narrazione, sotto l'aspetto retorico, pervenendo alla conclusione che sia impossibile, attraverso i mezzi discorsivi di cui essa dispone, attingere a una qualche verità del reale. Per una ricostruzione del dibattito vedi inoltre G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

¹¹ C. Ginzburg, *Il giudice e lo storico*, cit., p. 20.

il discorso del giudice a quello dello storico aggiunge a essi il discorso del narratore. In altri termini, Sciascia persegue una sorta di retrogressione inquisitiva che implica l'introduzione della soggettività e sorregge quella forma di ricerca della verità che è propria del solo esercizio narrativo¹². Pertanto, l'immaginazione si impone là dove ipotesi e congetture si rivelano insufficienti, istituendo "correlazioni" e nessi tra figure, parole ed eventi, tracciando il profilo di quella causalità impercettibile cui Pasolini dedica i suoi interventi di intellettuale impegnato, e che ritroviamo in Sciascia sino all'approdo dell'*Affaire Moro*.

In quanto narratore Sciascia può permettersi una maggiore libertà espressiva, assumendosi una diversa responsabilità, quella di spingersi a immaginare le ragioni profonde dell'azione umana pur mantenendosi entro i limiti dell'ordine del possibile, senza superare il confine sottile che conduce alla fantasticheria. In tal modo assistiamo alla reintroduzione della soggettività narrante nello spazio delimitato da Manzoni, con la separazione tra romanzo e storia. La conseguenza non è di poco conto, dato che la condizione storica da oggetto primario a cui tende la conoscenza diviene luogo di indagine di una condizione umana radicale, a-storica: il "contesto" si risolve nel testo e nel suo significato più intimo.

3. Il romanzo giudiziario

Sul crinale della svolta tra anni Settanta e anni Ottanta, tra le fratture individuate dalla critica vi è quella che possiamo riassumere approssimativamente con l'espressione "fuga dalla storia", che, sul piano letterario, vede all'opera la generazione di Tondelli, di Palandri o di De Carlo, scarsamente interessata alla ricostruzione della storia civile e politica italiana¹³. Al contrario, la generazione successiva, forse anche per un moto reattivo, torna a occuparsi con urgenza del «problema della giustizia e dell'oblio», che è «sempre più frequentemente posto in relazione con la possibilità di raccontare e ri-raccontare storie dimenticate, con la problematica aspirazione a recuperare alla storia collettiva quello che si è perso tra i misteri delle ricostruzioni ufficiali»¹⁴.

Rappresentanti di questa "linea giudiziaria", sono, secondo Sergio Adamo, Paolini e Lucarelli, Carlotto e De Cataldo, ai quali si potrebbero aggiungere Saviano, Camilleri¹⁵. L'aspetto più rilevante della riflessione di Adamo risiede, per il ragionamento che andiamo conducendo, nel fatto che all'origine della linea del romanzo giudiziario in Italia non troviamo il Pasolini

¹² M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 2004, in proposito ha parlato di «nozione di letteratura come pratica di demistificazione ideologica» (p. 95).

¹³ Un fenomeno assolutamente negativo, per Sciascia, che vi legge una cancellazione della memoria promossa da un potere "inquisitorio" sempre all'opera, pur nel mutare dei tempi e dei metodi.

¹⁴ S. Adamo, *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in P. Antonello, F. Mussgnug (a cura di), *Postmodern impegno*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 259-288: 260.

¹⁵ Per diverse ragioni, a questi autori potremmo affiancare quegli scrittori migranti nei cui testi Graziella Parati ha individuato un meccanismo di *talking back* rispetto alla cultura dei paesi di immigrazione, v. G. Parati, *Migration Italy. The art of talking back in a destination culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

degli *Scritti corsari*¹⁶ ma Sciascia. La differenza tra i due autori, che condividono la necessità dell'impegno civile dell'intellettuale, è, tuttavia, di non poco momento: là dove Pasolini fonda il proprio discorso sulla costruzione di un personaggio-intellettuale che allegoricamente configuri il corpo stesso del discorso civile, Sciascia colloca il discorso stesso al centro della denuncia intellettuale, ideando personaggi che incarnano figurativamente il codice di decodifica ideologica.

Sotto questo riguardo appare interessante lo scambio tra Ambroise e Sciascia, quando, nel 1987, Ambroise chiede allo scrittore:

Le tue inchieste storiche possono sembrare un'anticipazione delle micro-storie di questi ultimi anni (Carlo Ginzburg, Nathalie Zemon Davis [sic]...) Eppure mi sembrano diverse per due motivi. Primo: *il fait divers* del passato t'interessa perché rientra in una problematica (morale, politica) che è ancora nostra, non per l'episodio in sé; secondo: meno della ricerca storica t'interessa la scrittura, il tuo rapporto con il documento è fondamentalmente un'operazione scrittoria – come scritto lo valuti e come scritto lo tratti.¹⁷

E Sciascia risponde:

Tutto è legato, per me, al problema della giustizia: in cui si involge quello della libertà, della dignità umana, del rispetto tra uomo e uomo. Un problema che si assomma nella scrittura, che nella scrittura trova spazio e riscatto. E direi che il documento mi affascina – scrittura dello strazio – in quanto entità nella scrittura, nella mia scrittura riscattabile.¹⁸

A ben guardare, la risposta di Sciascia è piuttosto elusiva rispetto al suo rapporto con la microstoria¹⁹, tuttavia, essa fornisce un'indicazione indiretta ma preziosa: la distinzione tra aspetti attuali o meno di una vicenda storica non ha molto senso agli occhi dello scrittore, poiché anche nell'apparente lontananza ed estraneità all'oggi di una certa vicenda si nasconde il segreto della sua attualità, che per essere portato alla luce richiede quella cura nel

¹⁶ P.P. Pasolini, *Il romanzo delle stragi*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, pp. 362-367: «Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere» (p. 363).

¹⁷ L. Sciascia, *Opere. 1956-1971*, cit., pp. XX-XXI.

¹⁸ Ivi, p. XXI.

¹⁹ Se è vero che troviamo una menzione del *Ritorno di Martin Guerre* di Natalie Zemon Davis nella *Sentenza memorabile*, non è dato rilevare complessivamente un esplicito interesse nei confronti della microstoria: «Sui quali fatti [sic] quelli riguardanti Martin Guerre, cui la *Sentenza memorabile* (1982) è dedicata, breve e ideale *sequel* del *Teatro della memoria* (1981)], oltre alla relazione di Coras e il ricordo di Montaigne, abbiamo ora uno studio storico dell'americana Natalie Zemon Davis (scuola di Le Roy Ladurie: "microstorie") che l'editore Laffont ha pubblicato, assieme alla sceneggiatura di un film realizzato da Daniel Vigne, col titolo di *Le retour de Martin Guerre*» (ID., *Opere. 1983-1989*, cit., p. 1210).

contestualizzare, interpretare e riscrivere anche in linea congetturale una serie di documenti, che è esercizio non scevro da preoccupazioni metodologiche paragonabili a quelle di uno storico.

Bruno Pischcedda ha definito «foscolismo minimalista»²⁰ l'attenzione ossessiva di Sciascia alle storie minime d'Italia, quei *faits divers* dai quali prende sovente le mosse la narrazione, che implica anche un sottile gioco intellettuale:

L'imprecisione o la reticenza con cui il fatto viene riferito è, naturalmente, la condizione indispensabile perché il divertimento scatti. Che è poi il gusto della ricerca, del far combaciare i dati o del metterli in contraddizione, del fare ipotesi, del raggiungere una verità o dell'istituire un mistero là dove o la mancanza di una verità non era mistero o la presenza di essa non era misteriosa. Un giuoco cui spesso si accompagna, e lo eccita, un senso di puntiglio, ma qualche volta interviene anche una sorta di pietà.²¹

Questa attitudine non proviene dal solo Manzoni, ma indubbiamente il metodo della riscrittura messo in opera nella *Storia della colonna infame* costituisce un precedente rilevante, per il quale la definizione di “romanzo giudiziario” appare non del tutto appropriata. La storia della colonna infame, è chiaro, crea un problema anche dal punto di vista formale. Qui Manzoni decide di rispettare gli usi linguistici e ortografici del XVII secolo, di citare alla lettera ampi stralci degli atti processuali e dunque, come ha notato Luigi Weber, il fatto che «l'intarsio dei prelievi» non venga mai scalfito dalla «tentazione della riscrittura» (da intendere come traduzione nella lingua attuale), è degno di nota «nel vivo di una Quarantana che ha richiesto lunghi anni di minuziosa rielaborazione, al fine di ottenere una compatta patinatura toscana, moderna, elegante e colloquiale»²². Ciò che qui più interessa è che Manzoni «dà prova di una precoce intuizione della natura dialogica dell'interrogatorio» e non soltanto, ovviamente, del dialogo tra il prigioniero e il magistrato si tratta, bensì anche di un dialogo svolto «a un grado ulteriore tra un testo (gli atti) e un altro testo (la sua riscrittura)»²³. Da questa intuizione scaturiscono narrazioni che «problematizzano il ruolo del lettore, sempre in qualche modo chiamato in causa, giurato ideale e onnipresente rispetto a quanto accade all'interno del testo»²⁴, nasce cioè una linea giudiziaria che pone il problema della giustizia soprattutto come problema etico del giudice. In estrema sintesi, potremmo dire che Manzoni, per il quale la ragion di Stato non vale come possibile giustificazione dell'ingiustizia, sta alle spalle della costruzione di molti

²⁰ B. Pischcedda, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 131.

²¹ L. Sciascia, *Opere. 1983-1989*, cit., p. 150.

²² L. Weber, «*Facta atque infecta*», cit., p. XVI.

²³ *Ibidem*. «Dunque – afferma ancora Weber –, se l'inquisitore lavora in maniera analoga a quella dell'antropologo, non meno lo fa lo storico, che qui Manzoni incarna al quadrato, come antropologo dell'inquisitore. Perché la prospettiva etica da cui la *Storia della Colonna infame* è mossa, malgrado la dichiarata assiologia da cui dipende, non è certo priva di intenti, né di risultati conoscitivi. In essa l'autore intende per un verso ridar voce e giustizia a quei soggetti subalterni, “parte perduta della storia” – come li chiama icasticamente don Rodrigo – che hanno potuto lasciare traccia di sé solo quando interrogati, e verbalizzati, per un altro verso smonta i meccanismi psicologici e i condizionamenti sociali che hanno orientato il comportamento dei giudici» (ivi, p. XVI).

²⁴ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 264.

personaggi sciasciani, tutti messi in scacco da ragioni supreme, che vengono così corrotte e tradite. Come Sciascia afferma in quella che abbiamo visto essere una sorta di appendice ulteriore al romanzo manzoniano: «Terrificante è sempre stata l'amministrazione della giustizia, e dovunque. Specialmente quando fedi, credenze, superstizioni, ragion di Stato o ragion di fazione la dominano o vi si insinuano»²⁵.

Lo scavo della memoria e l'assicurazione *a futura memoria* di ciò che il presente pone sotto gli occhi di uno scrittore come Sciascia costituisce una forma di ermeneutica storica che in ultima analisi tenta, per usare le parole di Mario Domenichelli «di identificare come parte di un insieme le tracce [...] presenti in qualunque testo come cicatrici che testimoniano di antiche ferite, di antichi traumi, poiché ogni potere stabilitosi afferma e si celebra come potere di repressione che ammutolisce ogni discorso sovversivo inglobandolo nel proprio discorso dunque egemone»²⁶. Il fatto che nei romanzi criminali e processuali postunitari sia assente una simile preoccupazione, mentre ben presente è la questione dell'ordine pubblico, spiega la scarsa fortuna, fino al Novecento inoltrato, della *Storia della Colonna infame*. Per comprenderne l'importanza agli occhi di Sciascia è utile ricordare le affermazioni finali dell'*Appendice ai Promessi Sposi*, dove Manzoni espone la propria riflessione sulla storia:

L'ignoranza in fisica può produrre degli inconvenienti, ma non delle iniquità; e una cattiva istituzione non s'applica da sé. Certo, non era effetto necessario del credere all'efficacia delle unzioni pestifere, il credere che Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora le avessero messe in opera; come dell'esser la tortura in vigore non era effetto necessario che fosse fatta soffrire a tutti gli accusati, né che tutti quelli a cui si faceva soffrire, fossero sentenziati colpevoli. Verità che può parer sciocca per troppa evidenza; ma non di rado le verità troppo evidenti, e che dovrebbero esser sottointese, sono invece dimenticate; e dal non dimenticar questa dipende il giudicar rettamente quell'atroce giudizio. Noi abbiam cercato di metterla in luce, di far vedere che que' giudici condannaron degl'innocenti, che essi, con la più ferma persuasione dell'efficacia dell'unzioni, e con una legislazione che ammetteva la tortura, potevano riconoscere innocenti; e che anzi, per trovarli colpevoli, per respingere il vero che ricompariva in ogni momento, in mille forme, da mille parti, *con caratteri chiari allora com'ora, come sempre*, dovettero fare continui sforzi d'ingegno, e ricorrere a espedienti, de' quali non potevano ignorar l'ingiustizia.²⁷

Porre sotto processo il giudice costituisce l'inversione che funge da motore della narrazione, indicando la responsabilità individuale, tuttavia, ciò che in Sciascia è in gioco, come appare con evidenza nel *Contesto*, è sempre più la possibilità di mostrare la connivenza tra poteri, denunciando le responsabilità di un'intera classe dirigente. Ivan Pupo ha giustamente attirato

²⁵ L. Sciascia, *La strega e il capitano*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 26.

²⁶ M. Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011, p. 105.

²⁷ Ivi, p. 6. Pertanto, a proposito della *Storia colonna infame*, ma anche a proposito della riflessione sciasciana sulla giustizia, crediamo valga l'osservazione di Ezio Raimondi: «Ma se il romanzo alterna momenti tragici con altre situazioni, la *Colonna infame* invece ha presente solamente il senso stretto della prigione: non ci sono spiragli, non c'è cielo, ma un'innocenza tradita e condannata. *I promessi sposi* possono essere il luogo del dramma che si svolge, mentre la *Colonna infame* è il luogo della percezione della tragedia», *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Mondadori, 1998, p. 69.

L'attenzione della critica sull'influenza di Pascal in proposito, ben chiarita in una lettera di Sciascia a Davide Lajolo, in cui, discorrendo della stesura del *Contesto*, Sciascia chiama in causa il commento di Auerbach ai *Pensieri* di Pascal:

in questo momento il destino dell'uomo e del mondo, il significato del vivere e dello scrivere, il potere al di là delle qualificazioni ideologiche, nella sua nuda e invariabile iniquità – queste cose mi interessano più del Partito Comunista italiano, della sua politica, della politica – farsa o dramma che sia – che si svolge nel nostro paese. E voglio aggiungere, a quello che ho detto nella nota, un particolare: il mio “giallo”, che stavo conducendo per divertimento, ha subito una deviazione verso l'amaro apologo forse più per la lettura di quel bellissimo saggio di Auerbach sulla teoria politica di Pascal, e la conseguente rilettura di Pascal, che per i fatti della politica italiana e mondiale.²⁸

È al “destino dell'uomo nel mondo e al significato del vivere e dello scrivere” che si rivolge l'interesse di Sciascia, ovvero a questioni che incrociano costantemente il problema della giustizia e che conducono alle amare diagnosi dei mali dai quali l'Italia appare sempre più afflitta. Le argomentazioni del giudice Riches intese a dare un fondamento teologico al potere dello Stato sono prelevate dalle osservazioni di Auerbach sulla teoria politica di Pascal, come Pupo nota sagacemente:

Secondo Auerbach il pensiero politico di Pascal combina le idee dei teorici della Ragion di Stato con il pessimismo agostiniano, giungendo a due terribili conclusioni: in quanto basato sulla forza e sull'inganno, l'esercizio del potere da parte degli Stati è sempre iniquo, non può essere altro che ingiustizia e stoltezza; i veri cristiani tuttavia devono ubbidire alle loro leggi, subirne l'ingiustizia, “per rispetto dell'ordine di Dio, il quale, per punire gli uomini, li ha asserviti alle stoltezze”.²⁹

Il potere inquisitoriale è qui metafora di un Potere che non ha alcun interesse all'accertamento della verità e che, al contrario, al pari della ragion di Stato, è basato sulla forza, sull'inganno, sul disciplinamento violento e la normalizzazione coatta e brutale. Nel testo che tanto deve ai *Promessi sposi*, cioè *La strega e il capitano*, la confessione estorta a Caterina per mezzo della tortura e la inevitabile condanna al rogo mettono in crisi non solamente il concetto di verità, bensì anche quello di “verosimile” (la “terribile parola” per il Manzoni della *Colonna infame*): «Per la verità che vogliono i giudici, a farla apparire “verosimile” [...], Caterina adotta febbrilmente, con delirante lucidità, un sistema: che è un modo definitivo di perdersi, di precludersi ogni possibilità di tornare indietro: tanto la paura e il dolore la stringevano»³⁰. Sciascia, come Manzoni, crede sia possibile individuare le cagioni di giudizi iniqui, dando così giustizia a ciò che è stato dimenticato. Sciascia, soprattutto, è convinto che tali giudizi siano stati pronunciati da uomini che possedevano i mezzi per giudicare rettamente e che hanno deviato dal retto

²⁸ Cfr. I. Pupo, *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli, Liguori, 2011, p. 76. La citazione è da B. Pascal, *Pensieri*, Torino, Einaudi, 1962, p. 149.

²⁹ I. Pupo, *Passioni della ragione e labirinti della memoria*, cit., p. 77.

³⁰ L. Sciascia, *La strega e il capitano*, cit., p. 75.

giudizio a causa del loro essere parte di un apparato di potere repressivo, di cui la riscrittura può e deve demistificare i meccanismi di produzione e di conservazione.

L'ardua investigazione sciasciana delle motivazioni che inducono l'uomo a tradire la ragione perseguendo l'abuso di potere, si avvicina sempre più, nel tempo, a una forma di scetticismo attivo, non rinunciatario, che mantiene al proprio centro il nesso problematico che lega la giustizia alla ragione, e il potere alla "disragione", in linea con la prospettiva manzoniana. Infatti, là dove Manzoni, svelando i meccanismi del processo (come la tortura, inflitta per estorcere le confessioni e condannare gli innocenti) e distinguendo tra giudizio penale e giudizio morale, perveniva al proprio giudizio sui giudici, Sciascia, pur mostrandosi altrettanto fermo nel perseguire il "principio di giustizia", è tuttavia inquieto nel testimoniare il proprio essere "uomo solo" in tempi incerti.

4. *Riscritture*

Sciascia può dunque essere annoverato tra gli autori che intendono «dare giustizia al Dimenticato»³¹, entro una genealogia che ha il proprio capostipite in Manzoni, come lo stesso scrittore siciliano riconosce, definendo i propri scritti più affini alla *Storia della Colonna infame* dei «racconti-inchiesta di ambiente giudiziario»:

Non c'era mai stato niente di simile, in Italia; e quando qualcuno, più di un secolo dopo, si attenterà a riprendere il "genere" (poiché Manzoni, come esattamente dice il Negri, prefigura il "genere" dell'odierno racconto-inchiesta di ambiente giudiziario), "le silence s'est fait": come allora.³²

Nel proporre la definizione di genere della *Storia della Colonna infame* e dei propri scritti, Sciascia sottolinea il silenzio che è calato su questa tipologia di opere dall'Ottocento ai giorni nostri, invitandoci a considerare con attenzione il portato innovativo di una forma accantonata e da riattivare in quanto «riscrittura narrativa di atti, particolarmente giudiziari, in cui il problema della giustizia, il rapporto tra la sua problematicità e il racconto di essa si dimostra non solo un tema fondante, ma anche una soluzione formale di particolare significato»³³. Questa specifica modalità di riscrittura sottrae la giustizia all'esclusività dell'ambito giuridico, consentendo all'intellettuale di rivendicare il carattere essenzialmente politico della macchina giudiziaria.

Così facendo, Sciascia "inventa" un suo Manzoni e lo indica quale iniziatore di pratica di scrittura e di una riflessione che conducono direttamente a Sciascia stesso e che comportano anche un'attualizzazione dello scrittore lombardo, fondata su ragioni manzoniane che tuttavia riguardano l'Italia del secondo Novecento. Il Manzoni "giudiziario" di Sciascia fonda una

³¹ Riguardo alla nozione di "Dimenticato", Adamo segue la riflessione condotta da G. Agamben in *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.

³² L. Sciascia, *Opere. 1971-1983*, cit., pp. 1078-1079. Per il riferimento bibliografico, cfr. R. Negri, *Il romanzo inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», I, 1972, pp. 14-43.

³³ S. Adamo, *La giustizia del dimenticato*, cit., p. 261.

possibilità di riscatto attraverso l'esame dei documenti di un processo la sua riscrittura, ovvero mediante una revisione critica del discorso prodotto dall'istituzione. La tecnica della riscrittura diviene il centro della strategia narrativa di Sciascia, che afferma: «del riscrivere io ho fatto [...] la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere»³⁴.

La riscrittura è qui una pratica socialmente attiva – sia “romanzi giudiziari”³⁵ sia “gialli assoluti” – in quanto rilegge il passato in forme oppostive rispetto al discorso normalizzante del potere. Le due strategie di racconto messe in campo da Sciascia, se discendono da due ceppi diversi – la prima da una tradizione che si dichiara abbandonata e poi ripresa, la seconda dalla rivisitazione straniante di un modello di narrativa di consumo di grande successo – hanno un comune obiettivo: l'idea di fare della letteratura un discorso critico³⁶ intorno alla natura di ogni contratto sociale. Il rischio, corso per riaffermare la dignità dell'uomo in quanto tale, è quello di delineare un quadro sociale a-storico, dove incombe l'ombra di un male assoluto e irredimibile:

Il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato: e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo essere davvero storicisti. Il passato che non c'è più – l'istituto della tortura abolito, il fascismo come passeggera febbre di vaccinazione – s'appartiene a uno storicismo di profonda malafede se non di profonda stupidità. La tortura c'è ancora. E il fascismo c'è sempre.³⁷

È questa la ragione profonda della riproposizione, a più di un secolo di distanza, del «racconto-inchiesta di ambiente giudiziario», che accompagna Sciascia negli anni, da *Morte dell'Inquisitore*, storia di una resistenza inaudita all'inquisizione, fino a *La strega e il capitano*, storia di una “verità” estorta con la tortura e omaggio esplicito, come ricordavamo, alla *Storia della Colonna infame*. Un testo, quest'ultimo, al quale, confessa Sciascia, «mai ci stancheremo di rimandare il lettore, e per tante ragioni: che sono poi quelle per cui scriviamo e per come scriviamo»³⁸. La “strega” Caterina, come gli “untori” manzoniani, accetta il destino che il sistema le impone:

il Senato e la Curia non volevano la verità, volevano creare un mostro che perfettamente si attagliasse al grado più alto di consustanziazione diabolica, di professione del male, di cui i manuali di demonologia, classificando e descrivendo, deliravano. Si voleva, insomma, costringere Caterina, coi tormenti, a

³⁴ L. Sciascia, *Opere. 1956-1971*, cit., p. XVI.

³⁵ Di “romanzo giudiziario” è lecito parlare anche a proposito di opere diverse da quelle che puntano alla revisione storicamente determinata, e che fanno riferimento a una vasta letteratura d'appendice che Sciascia non ignora: in Italia, e specialmente nel periodo postunitario, si assiste alla diffusione, sui quotidiani che pubblicavano *feuilleton*, di racconti che prendono spunto da processi più e meno celebri, trattando così in qualche senso della questione penale, che implica un quadro di sotto-questioni politiche abbastanza intricate e difficili da isolare le une dalle altre. Cfr. Alessio Berré, *Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*, Bologna, Pendragon, 2015.

³⁶ Sulla natura della richiesta implicita di cooperazione al lettore si sono soffermati molti interpreti di Sciascia; tra altre, si possono leggere alcune osservazioni di C.A. Madrignani, *Il gioco degli enigmi*, in A. Motta (a cura di), *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, Manduria (TA), Lacaíta, 1985, pp. 139-146.

³⁷ L. Sciascia, *Opere. 1971-1983*, cit., pp. 1073-1074.

³⁸ ID., *Opere. 1983-1989*, cit., p. 249.

uguale delirio. E Caterina non può che accontentarli. Poiché il Senato, nella sua ordinanza, menzionava particolarmente due tipi di tortura – la corda e la tavola – non sappiamo quale le abbiano dato, o se tutte e due. Dopo di che Caterina ancora una volta si dichiara disposta a dire la verità.³⁹

Nei romanzi giudiziari di Sciascia, il Novecento torna a scandagliare quei casi di ingiustizia nei quali il “criminale”, l’“eretico”, il “deviante” acquisisce le fattezze eroiche di chi, opponendosi o subendo, ci consente di emettere una sentenza di condanna nei confronti del potere. Le procedure della riscrittura sciasciana raccolgono e riusano gli strumenti dell’esame interpretativo dei documenti, lambendo i confini della microstoria. Del resto, le intersezioni tra storiografia e romanzo storico sono messe in evidenza dallo stesso Ginzburg, il quale – nella *Postfazione a Il ritorno di Martin Guerre*⁴⁰ di Natalie Zemon Davis – in un ragionare che si ammette non esente da anacronismi, considera l’importanza che Balzac e Manzoni assegnavano alla vita privata (e alla sua relazione con la sfera pubblica) come «la prefigurazione delle caratteristiche più appariscenti della ricerca storica degli ultimi decenni – dalla polemica contro i limiti di una storia esclusivamente politica e militare, alla rivendicazione di una storia della mentalità degli individui e dei gruppi sociali, fino addirittura a una teorizzazione della microstoria e dell’uso sistematico di nuove fonti documentarie»⁴¹. In tal modo Ginzburg costruisce a sua volta una propria genealogia nella quale trovano un posto non secondario Manzoni e il grande romanzo dell’Ottocento, interpretato come una sorta di avanguardia letteraria della storiografia contemporanea, e conclude che «c’è voluto un secolo perché gli storici cominciassero a raccogliere la sfida lanciata dai grandi romanzieri dell’Ottocento – da Balzac a Manzoni, da Stendhal a Tolstoj – affrontando campi d’indagine precedentemente trascurati con l’aiuto di modelli esplicativi più sottili e complessi di quelli tradizionali»⁴².

In questo gioco di rimandi, giova ricordare che Manzoni, rivendicando la diversità del proprio metodo rispetto a quello della storiografia coeva, ci ha consegnato una sorta di programma per la storiografia futura:

Frughi ne’ documenti di qualunque genere, che ne rimangono, e che possa trovare: faccia, voglio dire, diventar documenti anche certi scritti, gli autori de’ quali erano lontani le mille miglia dall’immaginarsi che mettevano in carta de’ documenti per i posteri; scelga, scarti, accozzi, confronti, deduca e induca; e gli si può star mallevadore, che arriverà a formarsi, di quel momento storico, concetti molto più speciali, più decisi, più interi, più sinceri di quelli che se ne avessero avuto fino allora.⁴³

³⁹ L. Sciascia, *La strega e il capitano*, cit., p. 70.

⁴⁰ N. Z. Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, trad. it. di S. Lombardini, Torino, Einaudi, 1984. Il testo è collocato, non a caso, proprio nella collana «Microstorie».

⁴¹ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., p. 307.

⁴² Ivi, pp. 307-308.

⁴³ A. Manzoni, *Del romanzo storico*, in *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 193-282: 217.

È per questa via che la scrittura di Sciascia incontra la microstoria⁴⁴, sotto il segno di un comune riconoscimento dell'autorità manzoniana, benché, lo si diceva, Sciascia rivendichi a sé un'autonomia ermeneutica che lo storico non può osare.

Lo storico, infatti, deve rivolgersi a testimonianze obliate e distorte, per ricostruire i rapporti di forza, la mentalità, la cultura, il retaggio della trasmissione del sapere, spesso orale, dei subalterni, nel quadro di una definizione del concetto di «cultura popolare», che Ginzburg interpreta, secondo la lezione bachtiniana, come «un influsso reciproco tra cultura delle classi subalterne e cultura delle classi dominanti». Tale reciproco influsso, pone il problema della costruzione dell'archivio e della circolazione culturale⁴⁵, per cui lo storico è costretto a fare i conti con la scarsa disponibilità «delle testimonianze sui comportamenti e gli atteggiamenti delle classi subalterne», e conseguentemente deve interrogarsi su come far emergere le voci dei subalterni, intellegibili solamente attraverso la lente deformante dei resoconti scritti dalle classi dominanti, dando luogo a un metodo comparativo che consenta di correggere, nei limiti del possibile, la distorsione.

Particolarmente rilevante nella ricostruzione di simili storie deformate dalla parola che le pronuncia, appare la capacità di investigare le modalità di costruzione dell'archivio, poiché ogni punto di vista sulla realtà non può che essere selettivo e dipende dai rapporti di forza che influenzano, attraverso la possibilità di accesso ai documenti, l'immagine che una società lascia di sé. Spostare il discorso su questo piano significa, per un verso, evidenziare come anche lo storico (o lo scrittore) sia a sua volta implicato in specifici rapporti di forza, per altro verso, significa mettere in luce i processi di legittimazione che definiscono la costituzione dell'archivio e incorniciano la narrazione dell'archivio stesso. Lo storico e lo scrittore, in altri termini, praticano, in questo contesto, forme di narrazione critiche e divergenti, che riscrivendo il passato riguardano il presente e danno luogo a un discorso che «comprende il suo altro – la cronaca, l'archivio, il documento», attribuendosi il «potere di dire quello che l'altro significa senza saperlo»⁴⁶.

Definire l'archivio come luogo deputato alla memoria e, insieme, all'oblio, non pone solamente il problema aperto del «ritorno dell'altro nel discorso che lo interdice»⁴⁷, bensì anche quello di quali siano le modalità secondo le quali l'altro si pronuncia nel discorso che interroga l'interdetto. Per quanto riguarda Sciascia, l'insistenza, nei suoi testi «storiografici», sulla memoria (in contrapposizione alla storia intesa come *histoire événementielle*), comporta la rivendicazione di un rapporto affettivamente ed emotivamente connotato con il passato: il riscatto promesso dalla

⁴⁴ In merito alla microstoria vedi C. Ginzburg, *Prove e possibilità. In margine a «Il ritorno di Martin Guerre» di Natalie Zemon Davies*, ora in ID., *Il filo e le tracce*, cit., pp. 297-315.

⁴⁵ ID., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976, pp. XVIII-XIX.

⁴⁶ In altri termini, nel racconto storiografico si determina qualcosa di analogo a quanto accade nel rapporto che l'esorcista e il medico instaurano con la posseduta; cfr. M. de Certeau, *La scrittura della storia*, ed. it. a cura di A. Jeronimidis, Milano, JacaBook, pp. 269-270: «la voce della posseduta incosciente e il corpo della malata muta sono là unicamente per dare un consenso al sapere che è il solo a parlare». Un'affermazione che ci introduce nelle aporie e nei paradossi di ogni discorso che parli in luogo dell'alterità.

⁴⁷ Ivi, p. 260.

riscrittura è riconducibile all'esigenza di riscatto del e nel presente. L'invito sciasciano a evitare che un nuovo potere inquisitorio pervenga alla distruzione della memoria è allora invito a un lavoro che istituisca un rapporto con ciò che esiste ormai esclusivamente nelle tracce depositate nell'archivio e nella scrittura (un lavoro di morte e contro la morte).

Con De Certau potremmo allora così definire la storiografia alla quale si avvicina Sciascia:

Questa paradossale procedura si simbolizza e si effettua in un gesto che ha insieme valore di mito e di rito: la *scrittura*. La scrittura infatti sostituisce alle rappresentazioni tradizionali che autorizzavano il presente un lavoro rappresentativo che articola in uno stesso spazio l'assenza e la produzione.⁴⁸

Si tratta allora, nella riscrittura, di interrogare quel luogo rappresentativo nel quale si articolano l'assenza e la produzione, si tratta di ri-rappresentarle entrambe in quel discorso generato dallo scrittore e dallo storico, ripercorrendo le tracce di quanto è dimenticato. Queste tracce coincidono, in questo nuovo discorso, con le ragioni della soppressione, e allo stesso tempo con le ragioni di ciò che, soppresso, ora riemerge entro una nuova rappresentazione trasformativa. Lo storico e lo scrittore partecipano in tal modo a un medesimo progetto culturale, che prevede la predilezione per uno sguardo micrologico⁴⁹ e dà luogo a un processo archeologico e interpretativo volto a riscattare ciò che è stato dimenticato.

5. *Microstoria?*

Nell'attenzione micrologica sciasciana verso testimonianze emblematiche e nella ricerca di forme capaci di raccontare, narrare e rappresentare queste voci, si individua, dunque, un'affinità che lo avvicina alla microstoria⁵⁰ e si spiega la passione per la singolarità del *fait divers*, un'attitudine a concentrarsi sul dettaglio, sul margine come potenziale specola di un'analisi che si rivolge agli atti processuali quali fonti particolarmente pregnanti e ricche di indicazioni. Si tratta, ricorrendo alle parole di Ginzburg, «di cogliere la concretezza dei processi sociali attraverso la ricostruzione di vite di uomini e donne di estrazione non privilegiata». Un simile tentativo «ha riproposto di fatto la parziale contiguità dell'ottica dello storico e di quella del giudice, se non altro perché la fonte più ricca del genere è costituita per l'appunto da atti provenienti da tribunali laici ed ecclesiastici»⁵¹.

Gli atti processuali non costituiscono però l'unica fonte, tanto è vero che un lavoro analogo Sciascia lo compie in assenza di atti giudiziari, sulla base di un ampio corredo di documenti,

⁴⁸ Ivi, p. 10.

⁴⁹ Rispetto alla centralità di uno sguardo micrologico che valorizza i particolari marginali ma significativi si veda in particolare la *Premessa gnoseologica* al *Dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin (in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhauser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, II, 2001, pp. 69-268). Per il rapporto tra presente, passato e futuro in prospettiva di redenzione del passato, cfr. ID., *Sul concetto di storia*, ed. it. a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.

⁵⁰ Per un approfondimento di questa affinità mi permetto di rinviare al mio *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

⁵¹ C. Ginzburg, *Prove e possibilità*, cit., p. 297.

che consente al riscrittore di conferire al testo un carattere plurivoco e di innervarlo di un gioco complesso di punti di vista. Per risalire alla verità occorre comunque servirsi del «paradigma indiziario» che Ginzburg ha proposto agli storici, esemplato su quello messo a punto da Sigmund Freud, Arthur Conan Doyle e dal metodo per l'attribuzione dei quadri antichi elaborato da Giovanni Morelli; tre uomini che hanno introiettato «il modello della semeiotica medica: la disciplina che consente di diagnosticare le malattie inaccessibili all'osservazione diretta sulla base di sintomi superficiali, talvolta irrilevanti agli occhi del profano»⁵². In questa attività interpretativa dell'invisibile in base ai segni che esso lascia nel visibile, si può ravvisare ciò che caratterizza il rapporto di Sciascia con il testo, con i suoi silenzi e le tracce di un non detto che diviene quanto di più significativo il testo dice all'interprete che sappia interrogarlo. Tale paradigma è il metodo prescelto per l'analisi microfisica del potere contemporaneo e conduce su sentieri incerti, a formulare ipotesi inquietanti, plausibili, non provabili, interrogazioni che spettano all'intellettuale che non vuole essere compromesso con il potere⁵³.

Il paradigma indiziario, che si pone dunque alle origini della scienza moderna, costituisce il fondamento dell'indagine di Sciascia sia nei testi che riscrivono la storia, sia nei gialli “metafisici”, accomunati, gli uni e gli altri, da un reinvestimento forte della letteratura, la quale solamente costruisce lo spazio nel quale possono convivere la conoscenza del reale per via immaginaria e indiziaria. Lo spazio di libertà consentito allo scrittore, svincolato dall'onere della prova e dalla verifica sul piano di realtà delle proprie più ardite ipotesi, è difesa del ruolo che spetta – in termini sciasciani – all’“uomo di lettere”, che si colloca in tal modo all'interno e insieme all'esterno della realtà che interpreta.

Se il giudice e lo storico devono sottostare all'onere della prova, anche quando, come fa Ginzburg, si affidano a una ricostruzione storica incentrata sulla narrazione, lo scrittore ha in questo affidarsi alla narrazione il proprio principio conoscitivo, di essa può liberamente sfruttare ogni risorsa, nel gioco dei punti di vista e delle congetture anche ardite, soprattutto, nell'espressione libera dal vincolo dell'onere della prova di una facoltà visionaria, a tratti divinatoria, che restituisce voce ai morti e ricostruisce le trame del Potere. Permane però la consapevolezza del fatto che nessuna interrogazione potrà pervenire a una verità ultima e definitiva, se non in una forma che dalla congettura si spinge verso quella interrogazione delle ragioni ultime, che la letteratura pare in grado di condurre, accanto alla filosofia e alla teologia. Vi è infatti in Sciascia una intersezione tra diverse tradizioni, in primo luogo letterarie, ma insieme anche storiche e filosofiche, che complica il quadro ermeneutico della microstoria e che riguarda la possibilità che la letteratura possiede di affrontare le ragioni oscure dell'azione umana.

⁵² ID., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblemi e spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209: 165; ma già pubblicato in A.G. Gargani (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-106 e in U. Eco, T.A. Sebeok (a cura di), *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, trad. it. di G. Proni, Milano, Bompiani, 1983, pp. 95-136.

⁵³ Per questo, crediamo, Sciascia non sembra reagire alla crisi del ruolo dell'intellettuale nella forma del discorso apocalittico del Pasolini corsaro, bensì con una pratica della scrittura che, negli anni Settanta, coniuga indagine e visione.

Se anche i testi nei quali è la riscrittura di documenti e atti giudiziari il motore della narrazione rientrano nel dominio della letteratura, allora non potrà stupire di riscontrare lo stesso metodo di indagine, questa volta applicato al corpo vivo del reale, nel *Contesto* e in *Todo modo*, ma soprattutto non sorprende che Sciascia utilizzi entrambe queste possibilità: riscrittura del documento e indagine del reale attraverso l'interpretazione di segni, simboli e correlazioni, quasi il reale fosse appunto un testo che si offre allo scrittore come luogo di cui decifrare anche le *manques*, gli spazi bianchi, i silenzi, come accade esemplarmente nell'*Affaire Moro*. Il caso Moro è l'occasione per mettere nuovamente sotto inchiesta il legame tra letteratura e verità e, anche qui, Sciascia perviene al nocciolo delle ragioni ultime e universalmente umane a partire dalla contingenza, senza astrarre dalla storia e dalla realtà, mostrandone piuttosto il lato oscuro, ciò che si intravede oltre la linea d'ombra della ragion di Stato.

L'opera di Sciascia va giudicata non solo tramite il parametro della capacità di fare del testo un dispositivo che produca ascolto e consenso, ma anche per l'accanimento nella ricerca delle ragioni che rendono i fatti spesso opachi, ragioni che possono essere intraviste mettendo a nudo i meccanismi repressivi del tribunale inquisitorio. Il processo inquisitorio è metafora dei meccanismi repressivi dello Stato, di un Potere che si istituisce sulla vacanza della legge, che amministra il diritto in forma distorta. Nella vicinanza dell'uomo all'uomo, nel disvelamento della nuda vita quale fattore comune, riluce nei testi di Sciascia una verità che trascende la storia, pur trovando nella storia il proprio terreno di ricerca.

Gadda e l'*Apologia manzoniana*

Alberto Bertoni
(Università di Bologna)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The essay examines Carlo Emilio Gadda's admired reinterpretation of Manzoni's *Promessi sposi* as a fundamental model for novelistic writing. The aim of the article is to recognise the specificity, originality and autonomy of *Apologia manzoniana* in relation to the innovation of his method, becoming a stylistic, comparative and interpretative constellation full of suggestions for the future.

Keywords – Gadda; Manzoni; Italian novel; Modernism.

Abstract – Il saggio indaga l'ammirata rilettura offerta da Carlo Emilio Gadda dei *Promessi sposi* di Manzoni come fondamentale modello per la scrittura romanzesca. L'obiettivo dell'articolo è riconoscere la specificità, l'originalità e l'autonomia dell'*Apologia manzoniana* in rapporto alla novità del suo metodo che le hanno consentito di diventare una costellazione stilistica, comparativa e interpretativa densa di implicazioni future.

Parole chiave – Gadda; Manzoni; romanzo italiano; modernismo.

Bertoni, Alberto, *Gadda e l'Apologia manzoniana*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 29-38
alberto.bertoni@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13538>
finzioni.unibo.it

alla cara e grata memoria di Ezio Raimondi

Quando Carlo Emilio Gadda¹ mette mano, di getto, alla prima stesura del saggio destinato a intitolarsi *Apologia manzoniana*², è un reduce: innanzi tutto dalla Prima guerra mondiale e dalla conseguente prigionia – dopo Caporetto - nel lager di Celle, dalle parti di Hannover. In quei frangenti, un Gadda ancora inconsapevole del proprio destino si sarebbe rivelato a se stesso scrittore, attraverso il diario dato alle stampe solo quarant'anni dopo, nel 1955, col titolo *Giornale di guerra e di prigionia*³, in una versione non integrale che includeva l'arco temporale compreso fra il 24 agosto 1915 e il 31 dicembre 1919. Nell'agosto 1924 di quella prima stesura, inoltre, Gadda è reduce dall'immedicabile choc prodotto dalla morte del fratello aviatore Enrico e dalla durezza edipica del rapporto con la madre Adele Lehr, che gli rimproverava l'ingiusta sua sopravvivenza al figlio giudicato migliore; ma è reduce anche dalla laurea conseguita nel 1920, ventisettenne, in Ingegneria elettrotecnica al Politecnico di Milano e dall'ultima tappa del periplo internazionale subito condotto per ragioni di lavoro, tra la Lombardia nativa, la Sardegna, il Belgio e quell'Argentina dalla quale avrebbe fatto ritorno il 27 febbraio del '24, approdando al porto di Genova.

¹ Tutte le citazioni gaddiane sono tratte da *Opere di Carlo Emilio Gadda*, Edizione diretta da D. Isella, "Libri della Spiga", Milano, Garzanti, 1988-93, cui si rimanda anche per l'impostazione se non per la risoluzione di tutti i problemi filologiche posti dall'intricato ed entropico sistema delle scritture gaddiane, siano esse narrative, critico-saggistiche, cronistiche, geografico-descrittive, filosofiche o scientifiche. L'intrapresa è suddivisa nei seguenti volumi: *Romanzi e racconti I* [RRI], ibid., 1988; *Romanzi e racconti II* [RRII], ibid., 1989; *Saggi giornali favole I* [SGF I], ibid., 1991; *Saggi giornali favole II* [SGF II], ibid., 1992; *Scritti vari e postumi*, t. I [SVP I] e t. II [SVP II], comprensivo di *Bibliografia e Indici*, ibid. 1993. Per leggere oggi Gadda, è molto significativa la riedizione sistematica da parte dell'editore Adelphi di tutte le sue opere, sotto la direzione di P. Italia, G. Pinotti e C. Vela. Tra i siti dedicati a Gadda, spicca per acume, attenzione filologica e acribia interpretativa «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» diretto a Edimburgo da Federica G. Pedriali, al cui interno è venuta plasmandosi una *Pocket Gadda Encyclopedia*.

² Questa prima stesura è contenuta nel duplice *Cahier d'études [Quaderno di studi]* che costituisce il primo tentativo romanzesco di Gadda e che verrà pubblicato postumo da Dante Isella: C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Torino, Einaudi, 1983, poi ripreso in SVP t. I, cit., 381-613, con apparato critico-filologico a pp. 1255-96. Nell'edizione einaudiana, il testo della futura *Apologia manzoniana* è alle pp. 228-38. Nella forma saggistica definitiva *Apologia manzoniana* apparirà sulla rivista «Solaria», a. II, n. 1, gennaio 1927, pp. 39-48; in E. Siciliano (a cura di), *Antologia di Solaria*, Lerici, Milano 1958; in «L'Approdo Letterario», N.S., a. XIX, nn. 63-64, dicembre 1973, pp. 50-61, con una preziosa *Premessa su Gadda manzonista* di G. Contini; in C.E. Gadda, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982, pp. 19-30; in SGF I, pp. 679-87, con nota filologica di D. Isella alle pp. 1335-36; e infine nel recente C.E. Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di L. Orlando, pp. 15-24, con la relativa nota della curatrice a pp. 492-93, nella quale viene segnalato l'errore compiuto da Gadda (e mai emendato) nell'individuare in Giovanni Visconti, anziché in Galeazzo I Visconti, il marito in seconde nozze della consorte del giudice pisano-gallurese Nino Visconti, protagonista d'Antipurgatorio nell'VIII canto per l'appunto purgatoriale della *Commedia* di Dante. È da quest'ultima edizione che si citerà d'ora in avanti l'*Apologia manzoniana*, abbreviata in AM.

³ Prima edizione Firenze, Sansoni, 1955; seconda edizione, ampliata, Torino, Einaudi, 1965; edizione definitiva in SGF II, cit., pp. 431-867, con l'indispensabile nota filologica di D. Isella, pp. 1101-1128.

Da sempre oscillante, nelle latebre del carattere, tra un afflato lirico-poetico che l'aveva portato ragazzo a prediligere Rimbaud, una passione filosofica che ne indirizzava l'attenzione ai pensieri di Kant, Spinoza, Leibniz e le cognizioni tecniche non meno che gnoseologiche dell'ingegnere, Gadda decide allora di occupare il vuoto di ideali e di futuro creatogli attorno dall'Italia tumultuosa del primo dopoguerra iscrivendosi innanzi tutto alla Facoltà di Filosofia. Pragmaticamente, suo obiettivo a media distanza era una seconda laurea che mai avrebbe tuttavia conseguito, pur avendo sostenuto tutti gli esami e composto nel '28 la *Meditazione milanese*⁴, vale a dire il trattato logico-filosofico già per l'appunto ispirato a Leibniz, a posteriori decisivo anche per l'elaborazione delle sue concezioni di composizione narrativa. Nell'immediato, invece, Gadda stabilì di partecipare al ricco "Premio Mondadori per il 1924 [scadenza 30 luglio] – 10.000 lire per un romanzo inedito". Fra parentesi, conviene ricordare che l'anno prima – nel '23 - era uscito *Tempo di edificare* di Giuseppe Antonio Borgese, un saggio di ampie proporzioni e motivazioni che invitava gli scrittori italiani ad abbandonare lirismi, chimismi solipsistici e incandescenti frammenti soggettivi, a favore del nuovo genere dominante nella cultura occidentale, il romanzo. Entro tale vettore di contemporaneità, a detta del critico, potevano coesistere una memoria propulsiva del solido naturalismo/verismo ottocentesco e la nuova istanza modernista, come mostrava l'ottima prova del romanzo *Rubè*, pubblicato poco tempo prima – nel 1921, quasi a mo' di esempio - da Borgese stesso. Non per un caso, naturalmente, Borgese era uno dei componenti della giuria del Premio Mondadori, che - insieme con lui - annoverava Beltramelli, Brocchi, Croce, Di Giacomo, Gatti, Martini, Niccodemi, Ojetti, Panzini, Pastonchi e Pirandello.

Fino dai paragrafi introduttivi del *Cabier* in cui Gadda raccoglie la sua sfida romanzesca, fra nevrosi d'autocoscienza e aperture di campo che fanno già per intuito palpare la stoffa del futuro, grande narratore, viene formandosi una miscela potenzialmente esplosiva. Gadda infatti si colloca, alle ore 16 precise del 24 marzo 1924, a Milano «in casa, Via San Simpliciano 2, terzo piano» e si prefigge – «prima che si spenga ogni luce dell'anima» - di «recare a salvamento questi disperati commentarii della tragica, terribile vita». Naturalmente, non gli sfugge che ogni ipotesi di successo riuscirà irrealizzabile. Come premessa, egli riconosce infatti che sarà «difficilissima impresa lo scrivere un romanzo passabile in quattro mesi. Quasi impossibile il vincere un concorso. Però 'bisogna' tentare». Ma tanto più il tentativo risulta impossibile quanto più Gadda statuisce fin dall'inizio di suddividere il materiale che verrà sciorinando sul quaderno in "note" e "studi", vale a dire in osservazioni tecniche e teoriche sulla «sistemazione dell'opera»; e in «tentativi di composizione, pezzi della composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare»⁵.

Fino dall'antefatto, il *Cabier* svela così una cognizione pienamente modernista del processo inventivo, dal momento che alle fasi creative sente preliminarmente il dovere di affiancare una riflessione teorica, progettuale e in definitiva metaromanzesca che – nel caso in questione

⁴ Cfr. C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di G.C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974.

⁵ SVP I, pp. 391 e 393.

– anticipa problemi decisivi come la scelta del punto di vista narrativo e l'ulteriore opzione fra visuale *ab interiore* (in termini cinematografici, la “soggettiva” del personaggio) o *ab exteriore*, nel caso in cui l'autore si affidi invece all'onniscienza del narratore esterno.

Manzoni entra in scena fin dal giorno successivo al primo approccio, il 25 marzo, nel progetto interno al *Cabier* ipoteticamente intitolato *Racconto italiano di ignoto del novecento*, così come presto era stato menzionato nel *Giornale di guerra e di prigionia*, per la “sapienza”, il “metodo”, l’“analisi” che il Gadda prima liceale e poi soldato gli accreditava. Dal nuovo palcoscenico inventivo e riflessivo del *Racconto italiano* Manzoni non esce praticamente più, fino al climax dell'*Apologia* composta nell'agosto successivo, questa volta nell'odiata villa brianzola di Longone. Gadda infatti chiama Manzoni direttamente in causa quando formula uno dei suoi giudizi più implacabili (derivandolo direttamente da Rousseau) su chi riveste incarichi di responsabilità sociale: vale a dire, «uomini e autorità che vengon meno all'ufficio e sono causa del male della società, fondamentalmente buona». E di seguito chiosa, rincara, “estende”: «Non solo autorità, ma anche plebe e tutto il popolo che vien meno alle ispirazioni interiori della vita, alle leggi intime e sacre e si perverte»⁶.

Le continue menzioni del *Racconto italiano* sono soltanto il prodromo, l'annuncio entusiasta di un rapporto con Alessandro Manzoni destinato a durare per tutta la vita, al punto che sul letto di morte, nel 1973, Gadda avrebbe chiesto insistentemente che gli si leggessero passi manzoniani. Tuttavia si deve fin d'ora avvertire che non è compito di queste pagine entrare nello specifico della miriade di chiamate in causa di Manzoni da parte del Gadda narratore, prosatore e saggista, né tantomeno di insistere qui sull'importanza del modello di Manzoni per la cognizione della realtà come garbuglio o per l'elaborazione di una poetica espressionista, oltre che di quella lingua gaddiana così potentemente maccheronica, pluristratificata, intimamente e vibratamente polifonica.

Basti citare – a titolo di paradigma – due lemmi critici a tutt'oggi decisivi sulla questione: Gianfranco Contini per esempio riconosce che «la gaddizzazione di Manzoni consiste capitalmente nel rilevarne la profonda, irrimediabile tragicità degli eventi, travolti, nonostante il lume dell'intelletto giudicante (“analista”), nel fluire d'una fatale necessità». E aggiunge di slancio che in Gadda «la ragione attiva nel moralista e soprattutto nello storico, non senza una flagrante complicità geografica (Lombardia, infatti, come barocco), riceve il più alto omaggio nella trasformazione di quel suo cosmo, la cui complessità opera ancora in termini “chiari e distinti”, in un grumo di compresenze e continuità: il primo grumo gaddiano»⁷.

Ezio Raimondi, per parte sua, ha invece preferito porre l'accento sul ruolo di Manzoni come modello – già attivo nel Gadda trentenne del *Racconto italiano* – di «un realismo gnoseologico e satirico», il cui esito di «tragica sinfonia» entrava in risonanza, «nelle “viscere” stesse dell'uomo, con la “grottesca realtà” del “bizzarro e imprevedibile vivere”»: tanto che il barocco,

⁶ Ibid., p. 397.

⁷ G. Contini, *Premessa su Gadda manzonista* (1973), in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-53. Qui p. 152.

coincidendo «con l'iperbole ibrida della vita», induceva Gadda ad «esplorare il senso del proprio rapporto con l'ordine e il disordine del mondo»⁸.

È già chiaro, dalle parole di questi due maestri, che il tema del rapporto umano non meno che creativo, intertestuale non meno che ossessivo, intercorso fra l'autore della *Cognizione del dolore* e la sua memoria viva, prensile, tutta novecentesca di quello dei *Promessi sposi* meriterebbe uno studio davvero sistematico, tanto per la parte progettuale che per quella operativa vera e propria. Ma cominciare con un'apologia formulata dall'erede a favore del capostipite è una traccia in sé già molto significativa, a miglior titolo se nello stralcio agostano del *Racconto italiano* partitura argomentativa e intonazione appartengono in tutto e per tutto allo scrittore prossimo venturo, con un grado di pregnanza e di consapevolezza ben più alto di quello che ci si aspetterebbe da un lettore/scrittore non ancora consapevole della sua vocazione inventiva. Inoltre, al di là delle problematiche pertinenze del narratore alla prova, il Gadda dell'*Apologia manzoniana* svela un'attitudine preterintenzionalmente fondativa a favore di una critica d'arte portata a rifuggire dal tecnicismo e ad affidarsi piuttosto a una scrittura creativa capace di istituire equivalenze e intrecci fra “racconto” dell'opera figurativa, riconoscimento dello stile di un'epoca (ne è esempio lo “sdoganamento” del Barocco, nel 1924 tutt'altro che pacifico) e correlazione creativa fra letteratura e pittura, assumendo a rispettivi, reciproci paradigmi i *Promessi sposi* e la *Vocazione di San Matteo*, dipinta nella Cappella Contarelli, a Roma in San Luigi dei Francesi, da un Caravaggio meno che trentenne: attitudine che avrà effetti decisivi sugli ormai prossimi quesiti caravaggeschi formulati da Roberto Longhi, oltre che sull'incandescenza stilistica del suo lessico critico. Siamo evidentemente alle origini di quel metodo critico che Michel Foucault, molto più tardi, negli anni '60, avrebbe chiamato sulla scia di un Aby Warburg *genealogico*.

In ogni caso, giova ripetere che il compito dei presenti paragrafi non è quello di delineare la prima tappa di un rapporto d'intertestualità pur centralissimo per la storia letteraria europea come quello fra i due “gran Lombardi” Manzoni e Gadda, ma piuttosto quello di riconoscere e almeno in piccola parte di indagare la specificità, l'originalità e in certa misura l'autonomia dell'*Apologia manzoniana* in rapporto alla novità del suo metodo e al suo ancora inconsapevole costituirsi come costellazione stilistica, comparativa e interpretativa densa di futuro.

Le varianti fra la versione 1924 e quella definitiva di «Solaria» 1927 non sono affatto estreme e coinvolgono più certe scelte lessicali e una tendenza maggiormente accentuata verso una sintesi asseverativa che non la forma interna dell'argomentazione e il suo costituirsi in paragrafi contraddistinti in entrambe le versioni dalla frequenza degli “a capo”. In tale prospettiva, conta di più il rilievo che nel riaggiustamento posteriore tende a porre in primo piano la figura di Don Ferrante, oltre alla sostituzione di Renzo con Don Abbondio, entro l'opposizione genetica che coinvolge Don Chisciotte: «Così mentre ai venturosi sognatori della potenza l'ordigno degli atti, per essi inconducibili, si dissolve tra mano: e solo un gran sogno fu loro

⁸ E. Raimondi, *Gadda e le incidenze lombarde della luce*, in *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 87-109. Qui p. 95.

possibile; ai raccolti ricercatori della laboriosa tranquillità e della onesta polenta piovano sulla groppa dure legnate. Tra le due espressioni conduttrici, Don Chisciotte, Don Abbondio, si palesa il dolore dell'uomo che concepisce la vita come realtà, sorretta da un fine morale»⁹.

Certo, la versione in rivista non porta in incipit il cartiglio a stampatello del *Racconto italiano*, quello che stacca a mo' di digressione la prima stesura dell'*Apologia* dal suo contesto: AFFIORAMENTO PER L'INNESTO | IN PRAETERITUM TEMPUS (con il correlato problema prima dell'"affioramento", poi dell'innesto di una narrazione "nel tempo passato", come non di rado sarà proprio del Gadda autore in prima persona), seguito dall'indice preliminare «Manzoni-Fichte-idea della immediatezza necessaria del linguaggio». Tale indice, comunque, sarà destinato a svilupparsi nel '27 in un paragrafo ancor più pregnante rispetto alla sua enunciazione originaria, perché teso a coinvolgere il problema della lingua che un romanzo italiano moderno deve necessariamente porsi: «[Manzoni] volle poi che il suo dire fosse quello che veramente ognuno dice, ogni nato della sua molteplice terra, e non la roca trombazza d'un idioma impossibile, che nessuno parla, (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio».

A questo punto, Gadda – attraverso il Fichte dei *Discorsi alla nazione tedesca* (1807-1808) – attacca senza remissione i neoclassicismi d'ogni razza e colore, difendendo la produttiva pulsione per l'antico dei grandi umanisti e deprecando invece, come avrebbero preteso gli anti-manzoniani infine capeggiati dal Carducci, la consuetudine di rovesciare «sopra un popolo incapace di originalità delle valanghe di endecasillabi beoti». Ma l'argomentazione, entro la quale spicca la rimozione – fin dall'attacco consueta nell'*Apologia* – del nome proprio di Manzoni, suona precisamente così: «Bisogna leggere Fichte ai capitoli terzo e quarto dei suoi *Reden an die deutsche Nation* – per comprendere che non la vanità d'una disputa accademica e non il gusto ribelle del letterato giovincello, reduce da Parigi con le primizie dell'ultima scapigliatura, può aver imposto a costui di romperla una buona volta con certi toni della vacua magniloquenza»¹⁰.

Ora, assodato che il Fichte dei *Discorsi* chiamati in causa da Gadda si pronuncia a favore di una "lingua vivente" – nel suo specifico caso, il tedesco – capace di riunire in sé dimensione intellettuale e colloquialità pratica, l'autore dell'*Apologia* sembra assumere "costui", cioè Manzoni – chiamato di norma per pronomi anziché col nome proprio – a primo referente di un'intuizione preziosa: tanto più perché riferita a un "dire" che coincide con «quello che veramente ognuno dice, ogni nato della sua molteplice terra», in pieno accordo con le acutissime osservazioni formulate da Raimondi nel commento ai *Promessi sposi* approntato con Luciano Bottoni per l'editore Principato. Lì, Raimondi ha posto infatti l'accento sulla compattezza lineare del toscano che costituisce l'involucro linguistico della Quarantana, sottolineando però che il prodotto della risciacquatura dei panni in Arno che secondo la *vulgata* storiografica intercorre fra Ventisettana e Quarantana è continuamente screziato, punteggiato, contraddetto dal parlato

⁹ AM, p. 22.

¹⁰ AM, pp. 16 e 17.

milanese dei “personaggi” e non di rado dello stesso narratore *ab exteriore* dell'Ottocento. Il risultato è che l'*Innere Sprachform* dei *Promessi sposi* coincide con un teatro vivo e conflittuale di *parole sotto le parole* e d'intonazione interna che il testo del romanzo irradia in tutte le sue parti.¹¹

Naturalmente, uno studio sistematico dell'*Apologia manzoniana* imporrebbe uno studio integrale della variantistica fra la prima gittata 1924 e l'edizione solariana di tre anni successiva. Tuttavia anche una campionatura ridotta a due soli esemplari può soddisfare intanto una curiosità a fine minimamente conoscitivo. Per esempio, l'attacco del terzo paragrafo della versione originaria recita così: «La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui | si plasmò e si plasma tuttavia il nostro bizzarro e imprevedibile vivere, egli ne avvertì le derivazioni contaminanti in un'espressione grottesca».¹² Non è difficile riconoscere l'impronta dell'anacoluto tipicamente manzoniano (introduzione nella proposizione principale di un presumibile soggetto che viene trasformato in complemento dalla successiva coniugazione del verbo) che presiede all'impegnativa e insieme molto significativa affermazione gaddiana.

Nella versione di «Solaria» (e ovviamente in tutte le successive che da quella derivano), la frase è invece trasformata così, senza che l'anacoluto venga corretto: «La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui si finse e si finge tuttavia il nostro bizzarro, imprevedibile vivere, egli ne avvertì la contaminazione grottesca»¹³. Le varianti possono sembrare minime, ma sono in realtà perspicue, nell'illuminare un processo di consapevolezza argomentativa giunto in tutta evidenza a un grado di maturazione superiore. Già è significativo che il termine generico “espressione” venga mutato nel ben altrimenti specifico “contaminazione”, che introduce un principio determinante per la poetica del Gadda *maior*, al punto che nell'*Apologia* Gadda impone di fermare l'attenzione sul nuovo vocabolo con una nota a piè di pagina che testualmente recita: “Sia lecito usare per un fatto della storia sociale questo termine della storia letteraria.”

Ma ancor più importante è che la coppia verbale “si plasmò e si plasma” venga trasformata in “si finse e si finge”, con una citazione diretta dell'«io nel pensier mi fingo» dell'*Infinito* di Leopardi. Tale sintagma, fra l'altro, può venir percepito come un emblema vivo della poesia stessa, intesa tanto dalla parte dell'autore quanto – soprattutto – da quella del lettore, poiché la sua parafrasi più esatta vale “creo con la mia immaginazione”. E assume valore di premessa all'introduzione pressoché contigua nell'*Apologia* della figura di Leopardi accanto a quella di Manzoni, sempre introdotto dall'“egli” e partner ideale del recanatese in una civica azione di “spazzatura”, che evoca per metonimia la “scopa” evocata da Don Abbondio, con un'espressione di matrice forse più popolare che cinica, a proposito della peste: «volle parlare da uomo agli uomini, come, a lor modo, parlarono tutti quelli che ebbero qualche cosa di non cretino da raccontare. Ebbe compagno nell'impresa della spazzatura un altro conte suo contemporaneo,

¹¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1987; presto in seconda, meritoria edizione, per la quale si ringraziano l'impegno e l'intuito di Silvia Contarini, Roma, Carocci, 2021.

¹² SVP, p. 591.

¹³ AM, p. 15.

disgraziatissimo e macilento della persona. La parola di quest'ultimo ha una nitidezza lunare: "Dolce e chiara è la notte"¹⁴.

Il secondo e ultimo campione di variantistica dell'*Apologia manzoniana* introdotto qui coinvolge la parte finale del saggio: nella versione originaria, dopo la critica rivolta a Carducci per la sua incomprendimento dei *Promessi sposi*, è apposto il cartiglio «Longone: finito questa riesumazione Manzoniiana il 4 agosto 1924 mattina» seguito dall'imperativo «Da riordinare e rifare». Dopo aver saltato una riga, Gadda mostra di ignorare il *bon ton* proprio di ogni recensore prudentemente professionale e in sintesi estrema – introducendo una delle sue amate metafore gastronomiche – rivolto direttamente a Manzoni afferma: «Tre cose sono indigeste nel libro al nostro stomaco, insoffribili al nostro palato. Troppi preti, Lucia troppo smorfiosa, Renzo troppo piatto. Eppure queste tre note irritanti, sono in fondo tre cose tolte dalla realtà»¹⁵.

Nella versione 1927, questa *pars destruens* viene rimossa così come – dall'allocuzione diretta a "Don Alessandro" che conclude l'*Apologia* - sono cancellate la «graveolente verginità» attribuita a Lucia attraverso il d'Annunzio «asso della tiratura romanzesca» (ma "romantica" in prima battuta) del *Libro delle Vergini*, e l'auspicio che «i preti siano dei Luciferi biondi, che guardano terribili e indomabili verso il futuro». Restano al loro posto, tuttavia, le due percezioni anticipatrici su cui l'*Apologia manzoniana* si conclude: quella parodica che coinvolge in modo imperativo la necessità di attualizzazione dei personaggi di un classico, se si vuol conservare «un posto in Parnaso» («Oppure camuffate Renzo da guidatore su pista e fategli declamare Nietzsche, svestite Lucia e fatele leggere Margueritte»); e quella che anticipa un'estetica della tradizione scolastica, da applicare al nostro oggi, perché «così, Don Alessandro, (ma che avete mai combinato?) vi relegano nelle antologie del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un po' tardi e dei loro pigri sbadigli»¹⁶. Come in effetti sta accadendo, in forma di più o meno subliminale rimozione...

Esperito l'esame dei fondamenti letterari del primo scritto critico di Gadda, pubblicato su una sede eminente come quella di «Solaria», rimane da sottolinearne almeno la principale conseguenza interpretativa per la sua capacità – attraverso l'acume ricettivo di Roberto Longhi – di mettere in collegamento diretto la semiosi figurale con quella linguistica. Non si vuole qui dar credito in formula apodittica di una discendenza diretta dall'*Apologia* del romanzo saggistico di Caravaggio composto da Longhi nei decenni successivi, fino all'organizzazione della fondamentale mostra caravaggesca da lui organizzata nel 1951 nel Palazzo Reale di Milano: la mostra che contribuisce a cambiare lo *status* internazionale di Caravaggio, trasferendolo definitivamente nell'Olimpo degli artisti più rilevanti di tutta la storia dell'arte figurativa occidentale¹⁷.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ SVP, p. 599

¹⁶ AM, p. 24.

¹⁷ Per l'opera di Roberto Longhi, comprensiva di una serie di preziose annotazioni critiche, storiche e filologiche del curatore, cfr. *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, "Meridiani" Mondadori, 1973. Le pagine caravaggesche sono raccolte alle pp. 735-893. Naturalmente

D'altra parte, Longhi si era laureato già nel 1911 su Caravaggio col proprio maestro dell'Università di Torino, Pietro Toesca, e aveva continuato anche dopo ad occuparsene: magari più attraverso il meccanismo delle "schede", tipico degli studiosi di arti figurative, che non attraverso quelle compiute scritture orientate a far interagire inventività espressiva e pregnanza interpretativa del fenomeno artistico studiato. Contini, in proposito, si sarebbe spinto fino a chiamare in causa Proust, «poiché, come Proust, anche Longhi incanala la sua straordinaria abilità di *pasticheur* a fini critici»¹⁸.

È comunque molto più di un'impressione il pensiero che l'*Apologia manzoniana*, quasi l'esordio a stampa del più intenso e raffinato *pasticheur* del nostro Novecento, provochi in Longhi una reazione più da scrittore che da storico dell'arte, soprattutto quando Gadda introduce la questione della luce, in rapporto contrastivo col buio della "tarda notte": «Nei chiusi palazzi vi sono sale con volte dipinte, tubi di penombra: a crociera, nella penombra scende da minori volte la luce di tutti, che finestrette misurano». E di seguito, in chiave direttamente antropologica: «Negli atroci silenzi la legge si fa irreali, perché nessun termine di giusto riferimento le è concesso. Nulla esiste più, nulla è più possibile socialmente: reali sono soltanto gli impulsi della fuggente individualità»¹⁹. Così, quasi con un'eco diretta, Longhi di lì a poco avrebbe soggiunto, dopo aver definito come «terribilmente naturale» quella che per Gadda era «la luce di tutti»: «Il dirompersi delle tenebre rivelava l'accaduto e nient'altro che l'accaduto; donde la sua inesorabile naturalezza e la sua inevitabile varietà, la sua incapacità di "scelta". Uomini, oggetti, paesi, ogni cosa sullo stesso piano di costume, non in una scala gerarchica di dignità. E anche di questo concepimento, che direi fatalisticamente popolare, della vita, i precursori del Caravaggio avevan dato per più secoli prove tangibili, se anche non così coerenti come quelle ch'egli ora proponeva ed opponeva alle nuove circostanze»²⁰.

È questo il Longhi dei paragrafi conclusivi dei *Quesiti caravaggeschi*, cronologicamente contigui all'*Apologia manzoniana*, dal momento che il critico li pubblica in origine su due fascicoli di «Pinacotheca. Studi di Storia dell'Arte diretti da Roberto Longhi ed Emilio Cecchi», la rivista che fa seguito a «Vita Artistica»²¹. I primi *Quesiti*, dedicati al *Registro dei tempi* (pp. 17-33) appaiono nel numero inaugurale (I, luglio-agosto 1928, pp. 17-33); i secondi nei nn. 5-6 del marzo-giugno 1929 (*I precedenti*, pp. 258-320). Prima preoccupazione di Longhi in questa chiave è per l'appunto quella di radicare Caravaggio nella tradizione lombarda, cui ai nomi centrali di «preparatori del naturalismo» quali Lotto, Moretto, Moroni e Savoldo dev'essere aggiunto anche il nome meno scontato del quattrocentesco bresciano Vincenzo Foppa. Proprio sul Foppa, d'altra parte, si manifesta una traccia evidente di contatto diretto fra Longhi e Gadda.

ragguardevole la *Prefazione* firmata dallo stesso Gianfranco Contini alle pp. IX-XX, corroborata dagli altri suoi *Contributi longhiani*, raccolti alle pp. XXXIX-LVII.

¹⁸ G. Contini, *Contributi longhiani*, cit., p. XLIX.

¹⁹ AM, p. 19.

²⁰ R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 735-800. Qui p. 799.

²¹ Un'antologia ampia e ben curata di queste due riviste è L. Gallo, «Vita Artistica»/«Pinacotheca» (1926-1932), prefazione di G.C. Sciolla, Poggio a Caiano e Foligno, CB Edizioni, 2010.

Quello che sembra solo un dettaglio, infatti, non sfugge a Contini, quando rimarca che in Longhi, a dichiarare il paesaggio del Foppa nella Cappella Portinari di Sant'Eustorgio a Milano (1462-68) «fuori dalle cronologiche armonie prestabilite», è convocato proprio Manzoni. Già sulle colonne dei *Precedenti* di «Pinacotheca», nn. 5-6, infatti, Longhi aveva ribadito – in chiave caravaggesca – che lo spazio creato da Foppa non era solo quello organizzato matematicamente dalla prospettiva, ma era piuttosto uno spazio «naturalizzato», «luminoso», dove il paesaggio si colloca «sullo stesso piano di verità delle figure», al punto che «se non fosse dipinto dal Foppa, parrebbe descritto dal Manzoni»²². È dunque evidente, fino dal preliminare dell'*Apologia manzoniana*, che il rapporto Gadda/Longhi si delinea secondo un reciproco interscambio, e ascolto.

Non può sfuggire che, dopo l'acquisizione del Foppa al “sistema Caravaggio” di cui secondo Longhi a pieno titolo partecipano – in proiezione futura – anche Velázquez, Cézanne e gli Informali, Gadda annetterà l'autore bresciano al suo personale pantheon figurativo “lombardo”. Spicca, fra le altre, l'inclusione del Foppa nella genealogia della “maccheronea”, delineata in uno dei saggi più significativi fra quelli inclusi nella silloge *I viaggi la morte* (1958), intitolato *Fatto personale... o quasi* e ascrivibile al 1947, dunque al tempo incandescente della prima stesura del *Pasticciaccio*. Gadda scrive, in stile nominale: «Tenui sfumature, sottili vincoli o precipitati trapassi dalla satira alla maccheronea. Dalla malinconia alla maccheronea. In un senso ampio ed alto, risultano maccheronici dopo che lirici i grandi lombardi contro l'apparato rinascimentale: il Fossano, il Foppa, il Moretto, l'allucinante violenza del Caravaggio: i Fiamminghi della descrizione, del catalogo: l'animismo folle d'un Bosch»²³. E conclude, riannodando il discorso alle prime, profetiche intuizioni dell'*Apologia manzoniana*: «Maccheronea non è [...] un esercizio barocco d'una prezioseggiante stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi: è gioia dell'attingere agli strati autonomi della rappresentazione, all'umore *freatico* delle genti, atellane o padane che le fossero, delle anime.»

Riconoscere una volta di più, in queste battute, l'eco profonda della scommessa vinta da Manzoni con la grande macchina narrativa e “italiana” dei *Promessi sposi* è una chiosa così conseguente da sembrare la conclusione migliore per questo piccolo viaggio tra le pagine già molto consapevoli del primissimo Gadda.

²² *Ibid.*, p. 223.

²³ SGF I, pp. 498-99.

Tra *Una serata in famiglia e Ekidrosi*.
Su *Sconclusioni* di Giorgio Manganelli

Luigi Weber
(Università di Bologna)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The essay focuses on one of Giorgio Manganelli's least studied works, *Sconclusioni*, published in 1976 and never reprinted. It analyses the peculiar, apparently non-Manganellian, style of the novel, humble, almost banal, and interprets it in the light of the contrast between it and the author's back cover, which is instead markedly in tune with the author's voice. In order to do this, the critical notion of *pastiche* is used, misaligning it from the usual value given to it in the Italian cultural panorama (mixture of styles) as well as from the international one (imitation), in order to propose an idea of *autopastiche*, intended as an (intentionally) imperfect imitation of one's own style by an author.

Keywords – Manganelli, *Sconclusioni*, *pastiche*, back cover, inside/outside.

Abstract – Il saggio si concentra su una delle opere meno studiate di Giorgio Manganelli, *Sconclusioni*, edita nel 1976 e mai più ristampata; vi si analizza il peculiare, apparentemente non manganelliano, registro stilistico del romanzo, dimesso, quasi banale, e lo si interpreta alla luce del contrasto tra esso e la quarta di copertina autoriale, questa invece marcatamente sintonica con la voce dell'autore. Per fare questo si utilizza la nozione critica di *pastiche* disallineandola tanto dall'usuale valore che le si dà nel panorama culturale italiano (mescolanza di stili) quanto da quello internazionale (imitazione) per proporre una idea di *autopastiche*, inteso come imitazione (volutamente) imperfetta del proprio stile da parte di un autore.

Parole chiave – Manganelli, *Sconclusioni*, *pastiche*, quarta di copertina, interno/esterno.

Weber, Luigi, *Tra Una serata in famiglia e Ekidrosi. Su Sconclusioni di Giorgio Manganelli*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 39-51

luigi.weber@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13548>

finzioni.unibo.it

Esiste, nei vasti campi della pratica letteraria, un singolare fenomeno che si usa definire *pastiche*, e che confina in molte e non sempre delimitabili regioni con il plagio, il centone, l'imitazione, la parodia, l'ammiccamento, l'intertestualità. È un fenomeno curioso perché elegge il parassitismo – endemico nella letteratura, grande e minima; si pensi ai classici studi di Bloom sull'influenza, sia essa angosciosa o anatomica¹ o ai *Palinsesti* di Genette – a gioco serio e insieme a critica ilare, e fa della ventriloquia un'arte nobile². Il *pastiche* sembrerebbe la contrada ideale, d'elezione, per chi, pur essendo magari dotato di estro, creatività e orecchio letterario sofisticato, manchi di una voce propria, di un'identità autoriale forte, e tuttavia due, almeno due, dei più originali e inimitabili autori del Novecento, Proust e Joyce, furono *anche* eccellenti autori di *pastiche*. Per non dire di Stravinskij come lo legge Arbasino³. Ma se in genere il *pastiche* convoca sulla scena del testo una sorta di duello, o dialogo, a chi sappia correttamente decifrarlo, tra epoche, stili, individualità, perfino generi differenti, assai più raro, e di conseguenza intrigante da osservare, è il caso di un *pastiche* non rivolto verso l'altro, dunque non estroverso, bensì introverso; mirante a spossare l'artista del proprio sé. Ed è ciò di cui si tenterà di trattare nel presente articolo.

Come spesso accade, con i libri di un autore bizzarro, umorale, stravagante, o anche solo detentore di una poetica particolarmente idiosincratca, e spesso anche per ragioni di comodità editoriale, la quarta di copertina o il testo informativo in bandella di un volume, alla sua prima uscita, non di rado sono di mano dell'autore medesimo, siano o non siano firmati. E lo sono per l'ottima ragione che nessuno meglio di lui sa cosa contenga il volume, quale ne sia lo spirito, l'intendimento, il tenore. Non ultimo movente, perché spesso l'autore utilizza la quarta o la bandella come espansione, paratestuale e non solo, del proprio testo. Un viatico, una giunta, una chiave, qualcosa insomma che guidi il lettore all'interno di quel continente al momento inesplorato e incognito.

Nel caso di Giorgio Manganelli, autore bizzarro se mai ve ne fu uno, vi sono esempi assolutamente emblematici di tale pratica, e a un tal livello di perfezione che queste paginette vengono scrupolosamente replicate a ogni ristampa/riedizione, perché dotate di insuperabile

¹ L'allusione è ovviamente ai due libri di Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973 e *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2011.

² Casi emblematici in tal senso sono i travestimenti in frenetici panni céliniani che Emilio Tadini prima, con *La lunga notte* (Milano, Rizzoli, 1987), e poi Michele Mari, con *Rondini sul filo* (Milano, Mondadori, 1999) realizzano. Lo stesso Mari aveva dato vita a un magnifico esempio di *pastiche* leopardiano con *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (Milano, Longanesi, 1990). Oppure, sempre a un alto livello di virtuosismo, si pensi alle opere di Ezio Sinigaglia, in particolare la prima, *Il Pantarèi* (Alberobello, Terrarossa, 2019, prima edizione 1985) dove l'opera inanella una serie di *pastiche* seguendo la scrittura di una sorta di compendio di storia del romanzo novecentesco, o la più recente, *L'imitazione del vero* (Alberobello, Terrarossa, 2020), tutta condotta in un falso ma perfettamente credibile stile da novelliere quattrocentesco.

³ Cfr. A. Arbasino, *Marescialle e libertini*, Milano, Adelphi, 2004.

acume, di grande godibilità, e perché, soprattutto, sarebbe un arbitrio insensato espungerle⁴. Al massimo le si recupera in appendice, come nel caso della mirabile guida alla lettura di *Nuovo commento* nell'edizione Einaudi, che Adelphi ha giustamente conservato, o come quella del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, finalmente riemerso dopo troppi anni di oblio, ancora una volta nel catalogo dell'editrice di Calasso, per le cure di uno dei critici più attenti del Manga, Salvatore Silvano Nigro.

Vi è tuttavia un caso, nel corpus manganelliano, che fa in parte eccezione alla suddetta regola, e si trova nel remoto *Sconclusione*, mai più rieditato, quasi rarità per danarosi bibliofili, uscito solo una volta per Rizzoli nel 1976⁵. Eccezione non perché il dannato (nel senso della *damnatio memoriae*) libretto sia privo di quarta o bandella, o perché la rechi d'altra mano – l'ha, e faconda, e manganellianissima – ma perché lo statuto di questo scritto, introduttivo e insieme finto-apologetico, cozza singolarmente con quello di tutti gli altri prodotti dallo scrittore milanese. Ed è necessariamente da questo cozzo che occorre partire, per un'analisi di *Sconclusione*.

In primo luogo, è raccomandabile rileggerlo:

Il presente volumetto, timido e schivo, vuol proporsi all'attenzione dei lettori mentalmente perplessi, cui dan di gomito incarognite allucinazioni, solleticati da incubi cui danno effimero sollievo con badiali ululati notturni. Non esige, con razzistico divismo, unicamente lettori psicotici; trascinandosi lungo il suo marciapiede periferico, adescia i sommessi fòbici, i cerimoniosi delicati, i nevrotici altamente depressi, coloro che vantano cecità e afasia isterica. Con modestia artigianale si propone di incrementare e diffondere i disturbi mentali fino a sfiorare i sobborghi dell'eroe positivo. Estraneo alla regolata vita domestica ed alla sontuosa pace dei campi, ama i parassiti, di tutte le specie animali.

L'opuscolo è stato compilato in ossequio a talune regole retoriche che così si definiscono: discontinuità, contraddizione, lacuna, ridondanza, ripetizione, superfluità e dispersione. Codarda litote sarà definirlo ineguale.

Lo si paragonerà ad un orario ferroviario che all'incirca a questo modo descriva l'itinerario di un treno accelerato: partenza da Copenhagen alle 4.31 del mattino, dopo due minuti arrivo a Pavia, sosta di due ore, dopo ventun ore viene segnalato nei pressi di Minsk, sosta a giorni alterni a Caravaggio e al Divino Amore, arrivo nei pressi di Bucarest trentotto minuti prima della partenza da Copenhagen. Una nota precisa che altre fermate e deviazioni vengono aggiunte durante il percorso, e si sa per certo che famiglie di contadini alsaziani sono state costrette a scendere nel Nepal, senza altro ausilio che un manualetto buddista e un buono per venti casse da morto.

Testo, dunque, inattendibile da qualunque punto di vista, e giustamente anche se brutalmente disatteso dai teologi. Osa raccomandarsi agli enti assistenziali per lo stato di penuria psichica e mentale di cui si vanta documento e ostenta, come indizio di collaborazionismo sociale, la monotona regolarità della numerazione delle pagine; ai bizzosi schizoidi, che appunto codesta regolarità lamentassero, rammenta di essere stato messo per iscritto in condizione di umida nebulosità cimmerica, spente le ultime

⁴ O se ne fa un volume a sé stante, come nel pregevole *Quarte di nobiltà*, prefazione di L. Manganelli, postfazione di L. Mascheroni, Torino, Aragno, 2019.

⁵ *Sconclusione* rappresenta per alcuni aspetti il cuore, insieme al *Discorso*, del gruppo di opere, una decina, che Manganelli stampò con Rizzoli tra il 1975 e il 1986, e che, quasi tutte (fanno eccezione *Centuria*, *Dall'inferno* e, solo da poco, anche *Discorso dell'ombra e dello stemma*), non hanno mai avuto una ristampa. Traduzioni in altre lingue sì, ma nessuna riproposizione in Italia. Si vedrà in futuro se il catalogo Adelphi deciderà di accoglierlo o meno.

braci del rogo dell'io. Il titolo è stato adottato come ragionevole compromesso tra *Una serata in famiglia* ed *Ekdrosi*. Alla lettura non occorre maggior dottrina di quanta si possa ragionevolmente pretendere da un catatonico di provincia.⁶

Chi abbia una qualche confidenza con lo stile di Manganelli qui ve lo ritrova tutto, senza esitazioni; e chi paragonasse questa alle altre omologhe frange di paratesto autoriale (a quelle di *A e B*, di *Cassio governa a Cipro*, di *Centuria*, tanto per restare al corpus rizzoliano di cui sopra) vi riscontrerebbe le medesime strategie retoriche, le medesime cadenze, il medesimo *humour* nero metafisico, perfino una chiara ripresa intertestuale nell'idea di convertire il libro in orario ferroviario, già affacciata in *Nuovo commento*⁷; in due parole, quel tono e quel tenore che sono una tipica *sphraghys* d'autore, una firma, autenticante proprio in virtù della sua inconfondibile peculiarità⁸. Tuttavia, il discorso si scopre già dinanzi a un bivio, che è anche una sorta di botola assai manganelliana: perché da un lato qualunque idea di autenticità autoriale è sconfessata, corrosa, messa in discussione a priori, per natura e intenzione, dalla pratica del *pastiche* – e figuriamoci quanto Manganelli, alfiere dell'inautentico, dell'anfibologico, del mendace, se ne sarebbe burlato, dell'idea di essere definito, lui, proprio lui, come *autentico* e *autore*⁹ –; dall'altro lato, meno ovvio, che più interessa in questa sede, perché quella paginetta tanto manganelliana introduce a un libro che inizia così:

Con calma, lentamente, rimisi mio padre nel cassetto.¹⁰

Ripensiamo per un istante ad alcuni celebri *incipit* del Manga: non ve n'è nessuno simile a questo. Non ve n'è nessuno, oserei dire, che esponga una frase così semplice, linguisticamente e narrativamente canonica, persino con un classicissimo passato remoto che nel senso comune

⁶ G. Manganelli, risvolto di copertina di *Sconclusione*, Milano, Rizzoli, 1976. Va detto subito che letture approfondite di questo libro non sono affatto numerose, pur nella ormai cospicua bibliografia manganelliana. Si indica come apprezzabile eccezione un capitolo di Giuditta Isotti Rosowky nella monografia *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 85-101, e le appena tre paginette, ma come sempre di brillante intelligenza, a titolo *Manganelli del diluvio*, che Alfredo Giuliani ci ha lasciato nel suo *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 41-43. Più di recente, anche Anna Longoni vi ha dedicato parte di un capitolo (il settimo: *L'informe della visione*) in *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci, 2016.

⁷ Ripresa poi, in funzione di *mise en abîme* dentro *Sconclusione*, nella figura del padre, appassionato lettore di orari ferroviari.

⁸ «La macchina ossimorica che – dell'idioletto critico manganelliano – diverrà il più evidente, e affidabile, marchio di fabbrica»; così Andrea Cortellessa in *Giorgio Manganelli: il giroscopio dell'anima*, ora in ID., *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 205. Su tutto Manganelli, autore cui Cortellessa ha tributato una continiana “lunga fedeltà”, si veda ora il suo bellissimo *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Bologna, Luca Sossella editore, 2020. E tuttavia persino qui di *Sconclusione* non si tratta.

⁹ Basti pensare alla tirata contro l'autore – inesistente, non necessario – in *Pinocchio: un libro parallelo* (1977, ora Milano, Adelphi, 2002, pp. 42-45) che sviluppa idee già fondanti l'architettura di *Nuovo commento*. Ma anche Giuliani scriveva: «Non voglio mitologizzare, non insinuo che Manganelli è un'incarnazione dell'Inconscio, ma gli credo quando afferma di non essere veramente “autore” di ciò che scrive», cfr. A. Giuliani, *Manganelli del diluvio*, cit., pp. 41-42.

¹⁰ G. Manganelli, *Sconclusione*, cit. p. 5.

è la più corriva marca del romanzo e del romanzesco. L'effrazione alla canonicità, s'intende, permane, e si rintraccia sul piano dei significati: nell'accostamento incongruo tra "mio padre" e l'atto di richiuderlo "nel cassetto"; ma non avrebbe nulla di sconcertante, in sé. Manganelli ci accoglie sempre, fin dalla soglia dei suoi scritti, con una perfetta compenetrazione tra sensi aberranti e formulazioni linguistiche serpentine, sintatticamente e lessicalmente. Ma i sensi aberranti, in particolare, sono porti con la perentorietà (come «un pugno sul tavolo») che Francesco Orlando avrebbe incasellato nel settore del «soprannaturale di imposizione»¹¹. Ad ogni modo, limitandoci a quella sola prima frase, potremmo immaginare che "mio padre" sia una figura retorica, o che non di un uomo in carne ed ossa, o lemure o fantasima, si tratti, bensì di qualcosa che lo richiama, lo rappresenta, lo ricorda, o vi sia in qualsivoglia misura connesso: una foto, un diario, un testamento, le ceneri di un defunto; tutte cose passibili di essere riposte in un cassetto. Quell'incongruo dunque è ancora addomesticabile, fino a che non procediamo nella lettura.

È la lingua, invece, ad essere inspiegabile. Perché Manganelli non scrive così, non inizia così, almeno non lo ha mai fatto nel corso della sua lunga attività di produttore professionale di testi¹². E non solo non scrive e non inizia così; ci ha appena ammannito, con la solita ricchezza inventiva¹³, un'introduzione – l'abbiamo giusto riletta – che era del tutto sintonica con il suo consolidato, riconoscibile, stile¹⁴.

Si potrebbe obiettare che il prelievo testuale è troppo esiguo per essere probante. Dopo tutto, anche il *Discorso dell'ombra e dello stemma* si apre con un piano «Esisteva un tempo in cui non c'era letteratura»¹⁵ – piano, sì, ma comunque più compatibile con certe inclinazioni tra l'oracolare e il fiabesco della scrittura manganelliana, e in nessun modo confondibile con un inizio romanzesco – tuttavia a meglio guardare l'esergo del libro dell'82 è un arcano *med fhefhekid*, tolto dalla celebre iscrizione sulla Fibula Prenestina. L'evocazione della più antica attestazione conosciuta della lingua latina nella sua fase aurorale serve a introdurre, in emblema,

¹¹ Cfr. F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti (a cura di) *Il romanzo*, Tomo I, Torino, Einaudi, 2000, pp. 195-226, o il più recente ID., *Il soprannaturale letterario*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrino, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

¹² Un discorso in parte diverso andrebbe fatto se si prendesse in considerazione il sempre più ampio novero di testi inediti, giovanili e non, che sono apparsi dal 1990 ad oggi; ma qui intendiamo confrontarci con ciò che Manganelli pubblicò da vivo, quindi riconoscendolo e autorizzandolo.

¹³ Tra le tante descrizioni e analisi dello stile manganelliano, si vedano almeno l'esauritivo regesto retorico che ne fa Massimiliano Borelli in *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013, in particolare alle pp. 225-235 e la monografia di Filippo Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015, che dedica un'interessante analisi a *Rumori e voci* e al «ritmo del periodo ipotetico». Si segnala infine un interessante intervento recente di argomento non remoto da quello del presente studio: L. Torti, *Le maniérisme de Giorgio Manganelli. La «création du réel» dans la lecture, l'écriture, les images*, in «Italiés», gennaio 2021, pp. 202-216.

¹⁴ Operazione almeno in parte omologa a questa si riscontra nella quarta del *Lunario dell'orfano sannita*, che Pasolini apprezzò, scambiandola per un brano del libro, e invece nel libro non c'è: si veda in merito il bel saggio di Domenico Scarpa *Oscuro/Chiaro*, in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, «Riga» n. 25, Milano, Marcos y Marcos, 2005, pp. 426-455.

¹⁵ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 7.

la lunga e tortuosa reinvenzione mitica, che Manganelli ivi compie, della natura e della funzione della letteratura, proprio a partire dall'incisione preistorica della figura di un capro su un osso. I due *incipit* non sono confrontabili, ma l'obiezione resta. Non è troppo poco una riga, anzi una mezza riga, per valutare?

D'accordo. *Sconclusion*e procede così, dopo quella prima frase.

«Non mi lasci mai fuori la sera» si lamentò, con quel suo fare cruccioso e villano, che per un istante mi diede fantasia di stritolarlo pian piano nella mano, farmene colare il sangue di pipistrello sulle mani. Gli risposi con calma; da piccolo, ho studiato con i Fratelli Cristiani.

«Lo sai che ti fa male». Tacqui. «Sei vecchio», aggiunsi affettuosamente «presto sarai morto comunque; allora ti metteremo a putrefarti sugli alberi, tra le belle foglie dell'ippocastano».

«Sì, tel ch' l'ippocastano» disse mio padre con quella sua voce milanese, odiosa e codarda. «Anche l'altra volta me l'avevi promesso, poi me l'hai messo nel culo, l'ippocastano».

Rabbrividi. Quando avevamo circa la stessa età, ma io ero insieme più forte e più incauto perché ero morto un minor numero di volte, spesso mi accadeva di percuotere selvaggiamente mio padre per ore, con cinghie, bastoni, grossi chiodi, vetri rotti, specialmente sulle gengive e sui genitali, che egli ha grandissimi, e che ama dipingersi in modo esibizionistico. Lo facevo perché bestemmiava, facendo soffrire mia madre [...].

«Ricordi» ripresi con dolcezza «che allora morì anche nostra cugina Aurelia».

«Quella vacca» disse mio padre, non senza dolcezza, giacché aveva fornicato spesso con mia cugina, anzi la aveva uccisa durante la ricerca di un orgasmo specialmente ghiotto e arabescato.

«Sì, la vacca» lo assecondai «Ma questa volta l'ippocastano è tuo».¹⁶

Ci sono alcuni elementi incongrui, stilisticamente incongrui, che saltano agli occhi, se solo non ci si fa depistare dalle stravaganze evidenti – ma, quelle sì, del tutto manganelliane – del presente dialogo. Prima di tutto, certe misteriose goffaggini: le non necessarie e trasandate rime interne *villano...pian piano...nella mano* (e forse, poco più giù, anche *ippocastano*); la ripetizione, ancor più sciatta, *nella mano...sulle mani*, che finisce poco oltre per incappare in un altro omoteleuto, con *Fratelli Cristiani*; i banalissimi perfetti *Tacqui*; *Aggiunsi affettuosamente*; *Rabbrividi*; *Ripresi con dolcezza*; *Lo assecondai*, tutti connettivi del dialogato che potremmo trovare in qualsiasi roman-zetto o racconto giallo di autore esordiente, peraltro autore con un ben ristretto ventaglio espressivo; l'uso altrettanto frettoloso di formule come *percuotere selvaggiamente*; certe legnosità espressive come *che egli ha grandissimi* oppure *dipingersi in modo esibizionistico*; le scelte aggettivali minime come *belle foglie dell'ippocastano* o *grossi chiodi*; la trivialità senza ingegno, senza reinvenzione, senza sorpresa, di *poi me l'hai messo nel culo*, *l'ippocastano* o di *quella vacca*.

La sensazione, insomma, è di esser finiti in casa d'altri. Si credeva di entrare in un appartamento arredato da Manganelli, e invece ci si trova in un luogo differente. Non del tutto differente, e nondimeno differente.

A dir la verità, però, un indizio, seppur labile, di che cosa, almeno in parte, ci aspettava, noi lettori, a libro aperto, sul finire di quelle venti righe di bandella o poco più, lo avevamo trovato.

¹⁶ ID., *Sconclusion*e, cit., pp. 5-6.

Un indizio *onesto*, come lo Jago protagonista di *Cassio governa a Cipro*. Manganelli ci informa infatti che il presente *Sconclusionione* ha per qualche tempo, durante la sua genesi, oscillato tra i titoli potenziali *Una serata in famiglia* e *Ekìdrosi*. In questa divaricazione estrema, tra i due titoli presi in esame e poi scartati, o meglio fusi in quello definitivo – e va detto che entrambi detenevano una buona dose di rappresentatività per il libro; non sarebbero stati, insomma, né l'uno né l'altro, sbagliati; ma erano *parziali* – misuriamo la stessa divaricazione che vi è tra la bandella e l'*incipit*. *Una serata in famiglia*: che cosa si può promettere di più borghese, canonico, tranquillizzante, convenzionale? *Ekìdrosi*: un neologismo aspro, tagliente, enigmatico, renitente alla comprensione come tanti termini medici e scientifici, che hanno in sé qualcosa di minaccioso e di oscuro. Qualcosa che ha a che fare con l'acqua, è il massimo di senso che riusciamo ad estrarne. Un rovesciamento, forse, di *anidrosi* o *ipoidrosi*, che in gergo clinico significano carenza o assenza di sudorazione, dunque inaridimento, disseccamento della pelle. Il suo rovescio potrebbe valere come eccesso di umidità, alluvione, dilavamento.

Ebbene, come si diceva, entrambi i titoli sono stati cestinati, se vogliamo dar credito a questa sorta di antefatto, *antefatto*, della creazione letteraria¹⁷; e a ragione, possiamo aggiungere, giacché le informazioni che veicolavano sul testo erano insufficienti. Ma, se considerati come un dittico, funzionano invece perfettamente: ci dicono, in una parola, che questo libro ha un *interno* e un *esterno*; l'interno è *Una serata in famiglia*; l'esterno è l'acqua, anzi, meglio, la pioggia. Ci dicono anche un'altra cosa, più importante, ossia che il rapporto tra l'interno e l'esterno fornisce l'impianto al libro. E ciò ci viene anticipato strutturalmente, dall'affine dialettica tra la bandella e il contenuto del volume.

Tutti i lettori di Manganelli ricordano probabilmente uno dei suoi saggi pionieristici, pubblicato ne *La letteratura come menzogna*, che era dedicato a *Flatlandia* di Edwin Abbott, e lo ricordano certo anche per il formidabile titolo: *Un luogo è un linguaggio*¹⁸. Un titolo che potremmo agevolmente rovesciare, pensando all'opera (alle opere) dello scrittore milanese, e alla ricorrente presenza in esse di una immaginazione spaziale, di una spazializzazione del testo¹⁹, di un continuo declinare il virtuale della letteratura e dei suoi campi infiniti su pianure geografiche, cartografiche, urbanistiche, su mappe, e più in generale su organizzazioni di tipo spaziale²⁰. *Ogni linguaggio*, potremmo dire, è ed ha un luogo. Dunque, se *Hilarotragoedia* è una scala, con la sua struttura a continue addizioni e sottosezioni, e ovviamente una scala che si percorre in un senso

¹⁷ Peraltro Manganelli ripeté che *Una serata in famiglia* era davvero stato preso in esame come titolo, in un'intervista concessa a Paolo Ruffilli sul «Corriere della Sera» del 21 settembre 1976.

¹⁸ G. Manganelli, *Un luogo è un linguaggio* (1966), in ID., *La letteratura come menzogna* (1967), ora Milano, Adelphi, 1985, pp. 43-53.

¹⁹ «Un libro mitologico è quasi sempre un libro che include una geografia; e la geografia è a sua volta una mitologia» si legge in *Discorso dell'ombra e dello stemma*, cit., pp. 82-83.

²⁰ Acute osservazioni in merito avevano espresso, in precedenza, Giancarlo Alfano, nel saggio *Variazione, modulazione, spazio. Samuel Beckett e Giorgio Manganelli*, in *Tegole dal cielo. L'effetto-Beckett nella narrativa italiana*, a cura di G. Alfano e A. Cortellessa, Roma, Edup, 2006, pp. 59-76 e Florian Mussgnug in *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Bern, 2010, pp. 129-164. Ci permettiamo di rimandare anche al nostro *Con onesto amore di degradazione*, Bologna, il Mulino, 2007, in particolare alla sezione *La mappa dell'inferno*, pp. 189-195.

soltanto, una scala *discenditiva*; se *Nuovo commento* è un labirinto quadrato con un foro al centro (come nell'immagine di copertina originale); se *Centuria* è un mazzo di carte; se *Pinocchio* è un libro, scritto dentro un altro libro, nell'interlinea, come nelle traduzioni dei testi sacri di cui parlava Benjamin; se *A e B* è un teatro; se *Dall'inferno* è un atlante anatomico²¹; direi che *Sconclusione* è necessariamente una scatola. E dalla Ur-scatola si dipartono serie ascendenti e discendenti, più ampie o più esigue, ma omologhe, che sono tutte forme dell'inscatolamento: in basso il cassetto, il baule, la radio, la pendola²²; in alto le stanze, il seminterrato e i vari piani della casa, poi la casa tutta, e la casa stessa all'interno del sistema terra-cielo. E l'immagine della casa, tanto per rimanere in ambiti ermeneutici abbastanza canonici, per il Bachelard junghiano de *La poetica dello spazio* è «la topografia del nostro essere intimo»²³, da leggere anzi decifrare con una «topoanalisi» del profondo.

Un interno che viene infatti esplorato nel progredire delle pagine, e finisce per diventare un interno-mondo, o universo, contro un esterno che si presenta piovoso, quasi naturalisticamente piovoso, e finisce per essere a sua volta totalizzante e universale: un cosmo-pioggia eterna, maledizione metafisica o tempesta inesauribile, forma consustanziale dell'esterno, che tutto in essa si esaurisce²⁴:

dopo tutto la casa è un'architettura assai povera, mi comporto come un barcaio, e forse io non sono dentro la pioggia, ma mi muovo dentro di essa, la percorro, tutti noi, casa e pioggia, connavighiamo, e scafo e flutti parte collaborano parte si confrontano, come deve essere. E allora il tetto sarà la nostra prua, testarda ma anche agile, piena di estri e di invenzione. Come prua, il tetto mi piace, e non posso non pensare che l'oceano di pioggia che stiamo fendendo è coincidente, ma diversamente orientato, con quello del cielo; per cui, mentre la pioggia è una sorta di mare totale contenuto nel cielo, il cielo è il contenente, *la scatola*; e dunque noi siamo dentro l'acqua, più come batiscafi che come velieri; ma insieme siamo nel centro del cielo.²⁵

Quel che – tematicamente, diegeticamente – riempie i contenitori, a essere nuovamente onesti, dovrebbe essere riconosciuto come ininfluenza²⁶. È, per spiegarci meglio, tutta

²¹ «*Labor-intus* spinto sino alla dissoluzione fisica del soggetto, dove l'io-naso dialoga con l'io-alluce e l'io-cazzo. Maniacale psicodramma recitato da solo. Il percorso allucinato e senza direzione dell'io-Manga è dunque, letteralmente, *all'interno*. Quell'*interno* che è un *inferno* altro non è, in effetti, che il proprio *interno*: l'interno del proprio corpo» scrive Andrea Cortellessa in *Giorgio Manganelli: l'inferno del nostro affanno*, in ID., *Libri segreti*, cit., p. 263, corsivi dell'autore.

²² E proprio la pendola disegnata da John Alcorn si accampa sulla copertina di *Sconclusione*. Una pendola con il pannello anteriore vetrato aperto, a meglio evidenziarne la natura non di meccanismo misuratore del tempo, ma di contenitore.

²³ Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 27.

²⁴ «La sua consistenza e produttività [...] la fa, di mera meteorologia che era, una parte di una metafisica naturale, forse una ekidrosi», si legge a p. 89 di *Sconclusione*.

²⁵ Cfr. G. Manganelli, *Sconclusione*, cit., p. 79. Corsivo nostro.

²⁶ Si ricordi il celebre passo su Beckett in *Qualcosa da dire*: «Beckett aveva “qualcosa da dire”: per uno scrittore, inizio rovinoso. Il problema è, sempre, di trasformare quel “qualcosa da dire” in struttura, in linguaggio, prendere la propria verità per i capelli e trascinarla in una regione in cui il vero non ha alcun privilegio sul falso», in ID., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 97.

paccottiglia manganelliana, esibita lungo gli assi più prevedibili dell'edipico, dell'onirico, della violenza domestica, dell'odio come sostanza della letteratura – scoperta studiando gli elisabetiani, ma anche Swift e perfino Stevenson²⁷ – e ancora del postumo e dell'infernale, del coprologico, del metafisico rovesciato, del fantastico goticeggiante, dello junghismo sbandierato²⁸; ma, intendiamoci, quando diciamo *paccottiglia* alludiamo al fatto che tutto questo baule di trovarobato è, a differenza di ciò che avviene di solito con Manganelli, non interamente consanguineo con l'opera che di solito si iscrive sotto quel nome autoriale. Assomiglia a un'imitazione. Un catalogo delle ossessioni manganelliane, madre patologica (qui tre, addirittura) e paternità su tutte. Una scolastica ricapitolazione, certo, ma – ed eccoci di nuovo al punto – anche un'imitazione carente sul piano del linguaggio. L'autore, che sembra conoscere perfettamente l'insieme dei temi e delle formule di Giorgio Manganelli, al contempo si dimostra inetto a scrivere come lui. Gli difetta il lessico, l'inventiva sintagmatica²⁹ e quella sintattica, per non dire della fecondità onomaturgica. Si autodenuncia involontariamente, insomma, come un aspirante e tuttavia maldestro *pasticheur*³⁰.

Questo aspetto a mio modo di vedere è cruciale per comprendere l'opera, altrimenti ci si limita a registrare, come fa la Isotti Rosowsky, che «la sintassi di *Sconclusioni* ha un andamento trasandato, è facile, scorrevole, la lingua è “volutamente povera”»³¹ e non ci si domanda il perché, che è forse l'unica questione dotata di senso in sede critica.

Il *pastiche*, nell'orizzonte italiano del XX secolo, dove il termine torna per lo più a indicare l'originario *pasticcio*, viene comunemente ricondotto all'arte della prosa gaddiana, con il suo magistrale e nevrotico sciorinamento di tutti gli stili e tutti i registri a un tempo, e in questo c'è del vero ma anche dell'approssimazione³², poiché ne finisce appiattito e diminuito il gradiente storico culturale, venendo Gadda sottratto all'orizzonte che era il suo, quella della prosa d'arte solariana e non solo. In prospettiva diacronica Manganelli fu senza dubbio non il solo ma il più dotato, dal punto di vista del virtuosismo verbale, tra i tanti cosiddetti nipotini dell'Ingegnere

²⁷ Si veda, ancora, A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: il giroscopio dell'anima*, cit., pp. 206-208.

²⁸ Sull'influenza esercitata dal pensiero e dalle opere di Jung (tramite Ernst Bernhard) e poi di Hillmann si sono soffermati quasi tutti gli esegeti manganelliani; ricordiamo almeno Graziella Pulce nell'introduzione alla *Bibliografia manganelliana*, M. Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002 e M. Zilahi De' Gyurgyokhai, *Vademecum manganelliano: psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne, 2008; preziosi, inoltre, gli scritti d'autore: G. Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura e con introduzione di E. Trevi, Roma, Quiritta, 2000.

²⁹ Dobbiamo al bel libro di Mariarosa Bricchi la puntuale dimostrazione di come il peculiare genio manganelliano si estrinsechi e si compia molto più sul piano sintagmatico che su quello paradigmatico, cfr. M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna: Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002.

³⁰ E non si tratta davvero di un dettaglio: come ha ricordato benissimo Michele Mari, che sospetto ne sappia qualcosa, il Manga «era un uomo molto angosciato. Era anche un uomo coltissimo; e lì, all'intersezione di quell'angoscia e di quella cultura, nasce la sua maniera», cfr. M. Mari, *Manganelli*, in ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, nuova ed. accresciuta, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 688, corsivo nostro.

³¹ Cfr. G. Isotti Rosowsky, *op. cit.* p. 93.

³² Sulla questione, e sul modo di affrontarla e dirimerla, si veda l'ancora ottima voce *pastiche* redatta da Riccardo Stracuzzi per la Pocket Gadda Encyclopedia nel *Edinburgh Journal of Gadda Studies*: <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/pastichstracuz.php>.

(è storia l'episodio del Gaddus infuriato che piomba in casa Manganelli dopo la pubblicazione di *Hilarotragoedia*, avendovi scorto nient'altro che un'efferrata parodia di sé e della *Cognizione del dolore*); date tali premesse, chi pensi al *pastiche* come pratica letteraria probabilmente si sentirebbe in difficoltà a farvi rientrare questo libro. Invece in *Sconclusione* Manganelli depone i panni curiali, facendosi Machiavelli all'incontrario, così come quelli del *fool*, del teologo burlone, senza che questa svestizione quasi totale dal bozzolo della retorica coincida con un incremento di verità, di autenticità, anzi la svestizione provoca spaesamento nel lettore, ed è quindi veicolo di un differente travestimento. E, al contempo, veicolo di una differente forma di nichilismo e signacolo di mutato metodo compositivo. Osserva giustamente Giuliani che il Manganelli pre-*Sconclusione* procede lungo il registro, in fondo euforico, dell'ipotesi, cioè cavalca l'infinito e infinibile della finzione, mentre in *Sconclusione* opta per il disforico della narrazione, narrazione naturalmente non di fatti, bensì di un sorta di depresso autobiografismo, di una accanita rimuginazione psicanalitica che sconfinava continuamente dall'umano e persino dal biologico per inoltrarsi nei campi dell'inorganico, del prenatale, del ritornante, dell'immateriale³³. E altrettanto naturalmente ciò in cui rimasta non sono e non possono essere evidenze del vissuto, quanto uno sconnesso frantumio di simboli, oggetti soprattutto, accumulati in disordine dentro i vari contenitori di cui si diceva. Il *collage* e il montaggio, di conseguenza, in *Sconclusione* sono sempre in piena evidenza. Dove la parola-titolo vuole indirizzare il lettore, infatti, non è tanto verso l'idea dell'*assenza di conclusione* – tematica peraltro cara a Manganelli, dal primo all'ultimo titolo pubblicato: Manganelli che termina *Hilarotragoedia* con due punti e divaga ampiamente in *Encomio del tiranno* sulla necessità di non finire³⁴ – quanto verso un'assonanza di senso con il popolare aggettivo *sconclusionato*, che questo continuo elenco di assemblaggi para- o ipersurrealisti può degnamente supportare.

Eccone due chiare esemplificazioni: la descrizione delle mogli «subesistenziali» del narratore, e quella della stanza a esse riservata:

Vi è, intanto, una qualità cromatica, violacea, livida, rossastra, sempre luminescente in trasparenza, concentrata specialmente intorno ai genitali, se così si possono chiamare. Poi frammenti di cuoio che si direbbero ritagliati con forbici inadeguate, tante sono le slabbrature e i filamenti che ne pendono; unghie talmente lunghe e intricate, e taglienti, da costituire da sole tutta quanta una figura coniugale, configurandosi anche l'eventuale orifizio genitale come al centro di un disegno di unghie. Codeste unghie sono di rado agglomerate in modo stabile, che sarebbe burattinesco, ma piuttosto galleggiano a mezz'aria, come pesci momentaneamente assemblati l'uno accanto all'altro, e se stendo la mia mano, o protendo anche solo un pensiero attento e indagante, ecco vedo le unghie esplosivamente disperse in ogni direzione, conficcate vibrare nelle pareti, e non di rado illudermi con una ritmica alternanza di

³³ «Se c'è un carattere che connota i libri di Manganelli» scrive Andrea Giardina «questo sta nel non ospitare figure antropomorfe. Ovunque si assiste alla diserzione dei personaggi umani che, qualora appaiano, assomigliano a lemuri, evanescenti figure contigue a smorte apparizioni. [...] Manganelli è lo scrittore degli stati indifferenziati», cfr. A. Giardina, *Animali*, in *Giorgio Manganelli*, «Riga» n. 25, cit., pp. 291-299.

³⁴ Di fatto, anche *Sconclusione* termina con una frase interrotta, senza punto fermo. E alle pp. 110 e ssg. si insiste, ancora una volta, sull'assenza di conclusione come «segno vero e drammatico della conclusione».

chele protese a recidermi e di orifizi pseudogenitali, che mentono un richiamo, non ostile ma certo irrisorio.³⁵

Talora, nella loro stanza, trovo mucchi di oggetti variamente incongrui: stecche di ombrello, pagine di orario ferroviario, pezzi di vecchi motori di automobile, peluria di cane, borotalco, piccoli animali impagliati e tarmati.³⁶

Citazione a margine della quale potremmo annotare che l'oggetto-emblema per eccellenza del montaggio incongruo e surrealista, l'ombrello, di origine lautreamontiana, appare inserito e rifunzionalizzato in un mondo finzionale dominato dalla pioggia, così che, senza perdere nulla della sua valenza di *object trouvé* portatore di aura avanguardista, recupera anche, ironicamente, una funzionalità molto concreta, solo erosa dal suo manifestarsi come residuo, frammento, scoria (*stecche di ombrello*).

In questo libro, più che in altri, l'autore mostra dunque operante la propria predilezione per un linguaggio inteso come *organizzazione*³⁷, predilezione che confina con la passione per la musica e per la sua natura matematica, combinatoria, assolutamente astratta³⁸, da cui si giustifica anche il più volte evocato (anche qui sopra, nel brano in citazione) modello-utopico dell'orario ferroviario, che è pura struttura. La *sconclusion*e, di conseguenza, sarà il rifiuto di tutte le connessioni logiche e narrative, ma non il rifiuto delle connessioni *tout court*, anzi; l'assenza di conclusione è per l'appunto il distillato diretto di un sistematico lavoro di assemblaggi contraddittori³⁹, a partire da un doppio nucleo di relazioni: le relazioni parentali-sentimentali (la famiglia, le famiglie) e le relazioni architettonico-spaziali (la casa, gli ambienti). Su entrambi i nuclei Manganelli lavora seguendo una meccanica esplorativa, descrittiva. Descrive le relazioni con il padre, le madri, il fratello, le mogli; descrive, in parallelo, gli ambienti della casa. Ma rovescia dall'interno questo impianto illustrativo, perché tutto ciò che affronta è continuamente alterato, turbato, slittante, discorde, perfetta illustrazione di una logica simmetrica (per dirla con Matte Blanco⁴⁰) e insieme non automatico, non autenticamente surrealista, quanto freddamente, lucidamente intenzionale e preordinato.

³⁵ Cfr. G. Manganelli, *Sconclusion*e, cit., p. 104.

³⁶ Ivi, pp. 105-106.

³⁷ «Io credo che ci sia un piccolo equivoco: l'idea che quando si usa la parola 'linguaggio' si alluda a qualcosa che significa. Il linguaggio, a mio avviso, è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso» spiegava lo stesso Manganelli sul primo fascicolo della rivista «Grammatica», nel 1964.

³⁸ Cfr. G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Conversazioni a due voci con Paolo Terni*, Roma, L'orma editore, 2014.

³⁹ «A partire da *Sconclusion*e, [...] il dubbio si insinua in ogni enunciato e lo fa esplodere in innumerevoli direzioni, dando vita a una articolata e irriducibile sintassi per ramificazioni orizzontali e improvvise verticalizzazioni di cataloghi ipertrofici. La corrispondenza tra un'organizzazione sintattica del testo per ramificazioni digressive e le figurazioni dell'indistinto (paludi, labirinti, deserti, fiumi) risulta completa e procede anche in condizioni di vacuità semantica o di molteplice indecidibilità». Così scrive Filippo Milani in *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, cit., pp. 223-224.

⁴⁰ Si fa riferimento al vecchio celebre saggio di Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come sistemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), Torino, Einaudi, 2000.

È forse un caso, e tuttavia significativo, che Juan Rodolfo Wilcock – che non amava Manganelli prosatore – abbia scritto un breve articolo su di lui⁴¹ scegliendo come oggetto proprio *Sconclusioni*, significativo, mi pare, perché questo è il libro che più mostra la prossimità se non la tangenza, e non solo tematica – essa, assai evidente – tra i due; è il libro, vorrei dire, più wilcockiano di Manganelli. È un libro visionario e popolato di mostri, entrambi tratti distintivi del Wilcock italiano, ed è al contempo anche un libro dalla scrittura assai meno oltranzistica, rispetto agli altri dell'autore. Ha una struttura più salda e più semplice, sebbene nella seconda parte tenda a sfilacciarsi e a riattingere – come per una pulsione di morte del testo, una tentazione a risalire verso uno stato primordiale, indistinto – quella fluidità non poco delirante (arguta ma delirante) che è propria del maggior Manganelli.

Anche in questo caso, come nel contrasto prima illustrato tra bandella e testo, non credo che la mutazione – tra uno stadio più secco, bulinato, povero, elementare, della prima metà del libro, e uno assai più torrenziale e confuso, nella seconda – sia da ignorare. Credo che l'incremento di presenza dell'esterno, dell'esterno-pioggia, nella compagine verbale di *Sconclusioni*, vada letto come un processo di graduale infiltrazione, un annacquarsi della casa-scatola-libro.

«Era inevitabile – ha osservato Alfredo Giuliani – che il carattere diluviale, obliquo, della prosa manganelliana arrivasse a identificarsi con l'archetipo della pioggia. La presenza più consistente, più mitologica e ipersurreale del libro è, appunto, quella invadente e continuamente discontinua dell'acqua verticale»⁴². È, a mio parere, la grande invenzione del finale di *Molloy* – quella pioggia inesistente che batte sui vetri a mezzanotte, quando non è mezzanotte, e non piove affatto – che uno dei nostri maggiori beckettologi fa definitivamente sua. E comprende che quella pioggia è la forma perfetta di una fine, di una apocalissi, che non sia incendio né crollo bensì lento, infinito, perdersi.

Vi sono due tipologie di ossimori, in Manganelli: una è la *macchina ossimorica* che abbiamo ricordata all'inizio, nelle parole di Cortellessa. È quel che Andrea Gialloretto definisce: «gli ossimori come paradossale connettivo concettuale, malta che tiene insieme l'edificio babelico dei linguaggi cerimoniali»⁴³. Ma poi vi è anche qualcosa di più remoto, archetipico, non malta bensì fondazione, laddove i linguaggi cerimoniali non servono più, e l'edificio non è babelico affatto bensì slavato e smagrito fino a mostrarsi come una nuda ossatura. L'ossimoro assoluto, su cui tutta la *Trilogia* di Beckett si regge, il finire non potendo finire, il parlare non potendo dire, il continuare non continuando, sta all'origine di questa operazione scrittoria manganelliana. Dove infatti leggiamo:

⁴¹ Su «il Tempo» del 25 settembre 1976; ora antologizzato con il titolo *L'enigma del pendolo* in *Giorgio Manganelli*, «Riga» n. 25, cit., pp. 229-231.

⁴² Cfr. A. Giuliani, *Manganelli del diluvio*, cit., p. 42.

⁴³ Cfr. A. Gialloretto, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book, 2013, p. 329. I brillanti capitoli manganelliani si leggono alle pp. 117-213 e 327-349.

Se la fine fosse come gualcire, stingere, chiazzare? Una degradazione che un osservatore casuale potrebbe considerare provvisoria.⁴⁴

La fine, in un finale eterno mai finito e mai finibile, sotto una eterna pioggia metafisica senza divino, è puro Beckett, ed è integralmente beckettiano anche un lavoro sulla lingua che si dilava, si impoverisce, si involgarisce, si fa triviale e sconnessa, illogica, incarognita. *Gualcire, stingere, chiazzare* sono tre verbi del tutto rappresentativi per *Sconclusione*, giacché dall'immagine della casa ci riportano al testo-tessuto, e lo rappresentano stropicciato, depauperato, declinante verso l'illeggibilità.

Una conclusione, tuttavia, che apre a futuri sviluppi e continuazioni:

È con *Sconclusione* [...] che il marasma lessicale [...] squadernato con impudicizia produce il massimo potenziale di combustione-metamorfose del reale. In questa resa dei conti con l'eredità familiare (memorabile l'invettiva contro gli oggetti investiti della potestà genitoriale) e storico-culturale lo scrittore scopre le carte di quello che sarà uno dei maggiori risultati dell'ultima fase della sua produzione (*La palude definitiva* [...]). Qui per la prima volta la meccanica di svolgimento dell'Apocalisse è descritta nella sua configurazione più originale, quella che vede prevalere la forza dell'acqua (che accoglie in sé anche la terra) sull'elemento igneo: infatti mentre quest'ultimo veicola significati definitivi – arsione e purificazione – la natura della palude è metamorfica, come si conviene a un luogo dalla natura incerta, perennemente in mutamento, coacervo di vita che ribolle da un fondo di morte.⁴⁵

⁴⁴ Cfr. G. Manganelli, *Sconclusione*, cit., p. 116.

⁴⁵ A. Gialloreti, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, cit., p. 338. E qui occorre pagare un tributo all'intuito esegetico di Giuliani, il quale nel 1977 scriveva quasi le stesse cose: «Curioso particolare: la pioggia eterna possiede le qualità del fuoco. [...] L'interminabile fine del mondo sarà "un annacquarsi e innacquarsi dell'acqua, un rinalzarsi dell'acqua con acqua", e il mondo risolto in palude di verde putrefazione sarà finalmente "tale da non consentire quella distinzione netta e a parer mio volgare tra vivi e morti che è causa di tante ingiustizie e di tanti dolori», cfr. *Manganelli del diluvio*, cit., pp. 42-43, corsivo nostro. Quel che colpisce è che nel 1977 *La palude definitiva* ancora non era stato scritto.

Caravaggio a Napoli: i fantasmi di carta e la scena di Ernest Pignon-Ernest

Silvia De Min
(Université Paris Sorbonne – Univesità Ca' Foscari di Venezia)

Pubblicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The street artist Ernest Pignon-Ernest, between 1988 and 1990, stuck some serigraphs inspired by Caravaggio's paintings to the walls of corners and streets in Naples. These interventions, epiphanic visual narratives, are presented here as forms of street art of a highly theatrical nature. The spatio-temporal dimension they give life will be read as a scene, at the same time real and symbolic, capable of revealing what the social order would tend to hide or forget.

Keywords – Ernest Pignon-Ernest; Caravaggio; Napoli; Street Art; scene

Abstract – Lo street artist Ernest Pignon-Ernest, tra il 1988 e il 1990 incolla ai muri di angoli e strade di Napoli alcune serigrafie ispirate ai dipinti di Caravaggio. Tali interventi, epifaniche narrazioni visive, vengono qui presentati come forme d'arte di strada dalla natura fortemente teatrale. La dimensione spazio-temporale a cui essi danno vita, infatti, verrà letta come una *scena*, reale e simbolica ad un tempo, in grado di rivelare ciò che l'ordine sociale tenderebbe a nascondere o dimenticare.

Parole chiave – Ernest Pignon-Ernest; Caravaggio; Napoli; Street Art; scena

De Min, Silvia, *Caravaggio a Napoli: i fantasmi di carta e la scena di Ernest Pignon-Ernest*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 52-69

silviademin@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13554>

finzioni.unibo.it

1. Ernest Pignon-Ernest a Napoli

A Napoli, alla fine degli anni Ottanta, attraversando le vie brulicanti di consuetudini quotidiane - un saluto, il profumo del pane, il caffè -, poteva accadere che un'immagine mai vista apparisse ad uno degli angoli noti, sui quali ogni giorno lo sguardo scivolava distratto. Il passante si fermava a guardare, interrompendo la linea retta degli atti ripetuti. Nel giro di poco tempo, qualche ora o qualche giorno al massimo, queste stesse immagini diventavano parte dei muri sui quali erano state incollate, come se si fossero trovate lì da sempre, assorbite dallo spazio cittadino al quale si erano rivelate.

Ernest Pignon-Ernest, nato a Nizza nel 1942, scopre nel 1988 la città di Napoli, sintesi umana di miti, religioni, leggende. Precursore della *street art*, egli si appassiona alla pittura di Caravaggio, di Ribera, di Stanzione. Dei disegni napoletani oggi non resta traccia, ma le fotografie scattate dallo stesso artista e da quanti all'epoca volevano trattenere quelle preziose apparizioni offrono una testimonianza preziosa. Tra il 1988 e il 1990, sfruttando la calma e l'anonimato garantiti dall'oscurità della notte, Pignon-Ernest incollava i suoi disegni, riprodotti in serie, agli angoli delle strade, dei vicoli, o dei bassi individuati durante il giorno¹. Come se fosse lo stesso spazio della città ad evocarne la rivelazione, quelle immagini aprivano soglie temporali: le ombre di un passato non definito tornavano alla luce per un attimo, prima di essere riassorbite in una delle pieghe – reali o simboliche – della città stratificata. Scrivono Barne e Laplatre:

Toutes les images collées évoquent avec familiarité un passé, celui de la ville et de ses habitants. De leur histoire commune, elles sont les témoignages. Elles ont attrapé dans la colle et les grains du papier les grumeaux du temps, temps en deçà ou au-delà du temps, temps archivé, de nouveau réurgent. Les images affluent à la cadence de son ressac. Venues d'ailleurs, de l'ailleurs de l'espace et du temps, elles offrent le «présent immobile de la mémoire» (Maurice Blanchot); venues de loin, elles parlent du lointain, qui n'a pourtant cessé d'être là. Toutes, elles sont les intermédiaires d'une spectaculaire représentation de la mémoire, à fleur de pierres.²

1 Scrive Pignon-Ernest: «La nuit, en collant, c'est une émotion, vraiment... Le papier de mes images est très fin, c'est du papier de quotidien. Je le fais pénétrer dans chaque fissure, épouser chaque moulure, chaque anfractuosité, comme une peau très fine. J'ai collé environ cinq cents images, certaines de six ou sept mètres carrés; ça fait que j'ai caressé, que je connais les murs de Naples, leur texture, jusqu'au bout des doigts. Un plaisir physique, comme la sculpture ou le modelage. Cette ville avec ses millénaires d'histoire et son intensité d'aujourd'hui est très impressionnante; ça n'est qu'avec ces nuits de collage que j'ai eu le sentiment de la connaître, d'une intimité». Si veda il catalogo che raccoglie le fotografie dei lavori napoletani: E. Pignon-Ernest, *Sudari di carta, 24 novembre 1995 – 10 mars 1996*, Nizza, MAMAC (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain), 1995, p. 27. Oltre a Napoli, molte sono le città in cui Pignon-Ernest ha lavorato. Tra queste ricordiamo Parigi, Algeri, Soweto, Charleroi.

2 A. Barré e O. Leplatre, *Les "vivant haillons" d'Ernest Pignon-Ernest*, «Images Re-vues», 2, 2006, consultato il 7 aprile 2021. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/310>; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.310>.

Tale rivelazione memoriale è necessariamente provvisoria perché i disegni, affidati alla fragilità del supporto cartaceo incollato su pietre porose o intonaci scrostati ed esposti ai fenomeni meteorologici, accettano di essere parte di una narrazione che muta con il passare del tempo.

Proprio il rapporto specifico con la dimensione temporale ha portato gli studiosi a parlare delle opere di Pignon-Ernest come si trattasse di materia viva, come se i suoi lavori fossero corpi umani soggetti alla tragica esposizione al cambiamento: nel contesto aperto dello spazio pubblico, le immagini sono sottoposte ad agenti esterni che ne condizionano l'esistenza, il degrado, la performatività. Immagini come corpi in una città che l'artista concepisce a sua volta come un corpo: «Pour parler de Naples – scrive Pignon-Ernest – c'est évidemment au corps que l'on fait référence: Sartre la disait "sombre comme le creux d'une aisselle", Carlo Levi à propos de ses rues parle de "parois intestinales", Schifano de "noires et visqueuses entrailles". Tous invariablement parlent de corps et d'ombre»³.

I disegni napoletani, radicati in una quotidianità intrisa di memoria popolare dove la sacralità della morte convive con la sua spettacolarità pagana, guardano alle opere di Caravaggio come principale fonte di ispirazione. Pignon-Ernest riporta alla strada la carica affettiva del sacro, rendendo l'opera caravaggesca particolarmente vicina all'umano: attraverso un cortocircuito di spazi e tempi, i personaggi biblici, i volti straziati di Cristo e dei martiri della storia cristiana, come apparizioni anonime, rivelano la loro appartenenza al popolo. Negli interventi dell'artista non troviamo i colori drammatici di Caravaggio, ma il bianco e nero dei disegni poggia sui toni basilari – grigi, ocra, marroni – degli edifici o dei vicoli⁴. I tagli di luce naturali, infine, rinforzano l'aderenza delle opere ai tempi e alle memorie della città:

En sens inverse (mais si proche) du Caravage qui réincarnait les images bibliques par les corps et les visages de la rue, l'artiste moderne reverse ces mêmes grandes images dans la rue (et ainsi, par une boucle, dans la Naples du Caravage avec ses propres sujets), il les replace d'où elles proviennent, il les resitue dans un contexte où elles peuvent être regardées comme nos semblables, et, finalement, comme les figures d'une condition commune.⁵

Nelle pagine che seguono la strategia compositiva di Pignon-Ernest verrà indagata attraverso l'applicazione di alcuni principi dell'*ékphrasis*, per portare alla luce il modo in cui sui muri di Napoli, nel corso di un paio d'anni, presero vita epifaniche narrazioni visive. Tale procedimento è il presupposto per una forma d'arte di strada che tratteremo qui per la ricchezza di elementi teatrali che la caratterizzano. Il rapporto intimo che l'artista instaura

3 E. Pignon-Ernest, *Ernest Pignon-Ernest*, préface de P. Veyne, propos recueillis et postface par E. Couturier, Paris, Hercher, 1990, p. 12.

4 Scrive Pignon-Ernest alludendo alle opere napoletane: «Comme on dit d'un peintre qu'il joue des couleurs, je pourrais dire que je joue de la mémoire symbolique, le mur choisi comme une palette». Si veda A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, 2014, p. 189.

5 A. Barré e O. Leplat, *Les "vivant baillons" d'Ernest Pignon-Ernest*, cit., online.

con Caravaggio e la città di Napoli si rivelerà dunque determinante per suggerire una lettura dell'opera di Pignon-Ernest secondo un'ipotetica teoria della scena, da intendersi come dimensione spazio-temporale, reale e simbolica ad un tempo, capace di rivelare ciò che l'ordine sociale tenderebbe a nascondere e dimenticare.

2. *La scomposizione dell'opera pittorica e la costruzione di una nuova narrazione*

In un'intervista recente a una radio francese⁶, Pignon-Ernest ha individuato nelle *Sette opere di Misericordia* l'opera di Caravaggio per lui più significativa. Secondo l'artista, il visitatore arriva alla contemplazione del quadro, esposto nella chiesa del Pio Monte della Misericordia, dopo aver attraversato le vie del cuore di Napoli, per trovarsi davanti a una tela che è il prolungamento della città appena percorsa. L'opera, che si trova nel luogo in cui Caravaggio l'aveva dipinta, potrebbe in effetti rappresentare uno scorcio napoletano che accoglie una collezione simbolica di atti e gesti compassionevoli e misericordiosi: un portatore e un diacono offrono a un morto, di cui si vedono solo i piedi, una degna sepoltura; il duplice atto di rendere visita ai carcerati e di nutrire gli affamati, rappresentato attraverso la rievocazione dell'episodio straziante di Cimone che, condannato alla prigionia e privato del cibo, viene salvato dal nutrimento offertogli dal seno della figlia Pero; il gesto di San Martino che dona il proprio mantello a un uomo nudo che vediamo di spalle e che rievoca anche la malattia, condensando in un gesto la vestizione degli ignudi e la cura degli infermi; l'atto di bere da una mascella d'asino compiuto da un uomo in secondo piano che ricorda il monito di dar da bere agli assetati; e, infine, l'accoglienza dei pellegrini riassunta nel gesto di un uomo che indica a un pellegrino la via per la propria dimora. Pignon-Ernest trova nel dipinto la sintesi visiva della vita a Napoli, città che da sempre resiste alle peggiori catastrofi naturali e umane. Egli guarda la tela di Caravaggio come il racconto sommario di attitudini che possono essere isolate e spostate, scomponendo la complessità dell'opera, nelle vie della città. Questo passaggio ideale dalla tela allo spazio cittadino ci suggerisce allora la lettura delle opere di Pignon-Ernest secondo quei principi che legano l'*ékphrasis* – antica forma del discorso che, scomponendo la visione dell'intero, la traspone vividamente in parole – alle forme della teatralità.

Facciamo un piccolo passo indietro, spostandoci nei secoli, ma rimanendo nella città di Napoli. Ben prima dei noti *Salons* di Diderot, attorno al III secolo d.C., Filostrato Maggiore, tra i più noti esponenti della Seconda Sofistica, scrive le *Εἰκόνες (Immagini)*, una raccolta di descrizioni di quadri esposti in una presunta galleria d'arte napoletana dove il retore aveva accompagnato alcuni giovani in una visita guidata alla scoperta di sessantacinque capolavori. Presentando un quadro che ha per soggetto la morte di Cassandra e Agamennone, Filostrato scrive: «Se esaminiamo queste cose come un dramma, è messa in

⁶ L'intervista del 14 luglio 2020 è consultabile all'indirizzo: <https://www.franceinter.fr/emissions/partir-quand-meme/partir-quand-meme-14-juillet-2020>

scena in un piccolo spazio una grande tragedia, se invece la guardiamo come un quadro, vi vedrai più dettagli»⁷. La descrizione di Filostrato, che qui non riportiamo per questione di spazio, è una straordinaria *ékpbrasis* di un'opera forse mai esistita. La suggestione interpretativa che leggiamo nelle parole riportate definisce i poli entro i quali si situa la rilettura dei lavori caravaggeschi da parte di Pignon-Ernest: tra l'opera pittorica e il suo trattamento ecfrastico-performativo.

Secondo Filostrato, il discorso letterario di natura ecfrastica, costruito sulla base di processi visivi che scompongono e ricompongono le opere, può imitare la forma del quadro o, viceversa, può alludere a un'interpretazione drammaturgica. Nel primo caso si tratta di riprodurre una percezione "spaziale" e di descrivere i dettagli sui quali si sofferma l'occhio che scivola sulla tela; nel secondo caso la narrazione può distendersi nella presentazione delle azioni drammatiche culminanti rappresentate da gesti capaci di evocare la vicenda nel suo complesso. Tali gesti pregnanti, espressioni di una dialettica in arresto, conterranno allora, in modo allusivo, echi del passato e presagi di ciò che sarà. Nonostante un quadro possa essere colto, nella sua interezza, in un battito di ciglia, la contemplazione sembra dunque richiedere uno 'svolgimento' da parte dello spettatore. Se la ricezione "teatrale" del quadro sottintende una lettura del gesto come risultante di atti accaduti nel tempo, la ricezione "pittorica" si concentra invece su elementi singoli, svincolandosi quindi dal contenuto complessivo.

Filostrato, nella sua descrizione, compone il quadro che rappresenta la morte di Agamennone per mano di Clitennestra riproponendo la stessa scena più volte, secondo diversi gradi di vicinanza all'immagine e tenendo conto di diversi modi di inserimento dell'immagine in processi temporali e narrativi: egli sfrutta le possibilità ecfrastiche della scrittura, secondo moduli drammatici, pittorici o misti. L'immagine mentale che il lettore è invitato a comporre si produce dunque come effetto di rielaborazione di un'immagine reale, confermando l'idea di Mengaldo secondo cui l'*ékpbrasis* «non è una fotografia, ma uno smontaggio e rimontaggio»⁸.

Se prendiamo le parole di Filostrato e quanto afferma Pignon-Ernest a proposito dell'opera *Le sette opere della Misericordia*, diremo che l'artista francese suggerisce una lettura per certi aspetti simile a quella proposta dal retore antico: come Filostrato, anche Pignon-Ernest vede nel quadro, da un lato, i numerosi dettagli di una scena complessa, dall'altro, il culmine di una gestualità performativa condensata e colta in uno stato d'arresto.

Nell'atto artistico vero e proprio, poi, Pignon-Ernest compie un percorso a ritroso: egli riprende alcuni dettagli delle opere caravaggesche e le porta alla strada, al luogo cioè in cui quei gesti sono stati originati, perché diventino parte di una nuova narrazione visiva. Il lavoro dell'artista consiste non solo nella riproduzione di parti di un'opera esistente, ma anche nell'intervento che egli fa nello spazio attraverso l'immagine ri-presentata. Pignon-Ernest

⁷ Filostrato Maggiore, *Immagine*, introduzione, traduzione e commento a cura di L. Abbondanza, Torino, Aragno, 2008, p. 10.

⁸ P. V. Mengaldo, *Due ricognizioni in zona di confine*, Parma, MUP, 2015, p. 9.

aderisce alla realtà, toccandone le pieghe e indagandone le crepe ed è il contesto in cui viene inserita a dare un senso ad ogni sua opera:

Chez Ernest Pignon-Ernest il s'agit d'une opération de transposition: on prend une œuvre d'un artiste antérieur (ou on en copie la manière), voire un artiste ayant eu maille à "partir" avec la ville (Naples pour le Caravage), on la redessine, puis on la réinstalle *in situ*. Ce qui permet à Ernest Pignon-Ernest, en bonne logique nostalgique postmoderne, de dessiner à la manière classique (dépassée selon les diktats de l'art contemporain: "on ne dessine plus comme cela") et d'en faire une œuvre contemporaine en faisant une intervention, un événement donc.⁹

Il dettaglio, estrapolato dal contesto originario, dà vita a una nuova narrazione, riunendo le due direzioni interpretative suggerite da Filostrato. Come gesto isolato esso potrà condensare azioni che lo precedono e alludere ad azioni che lo seguono e, soprattutto, potrà inserirsi in inattesi processi di drammatizzazione da parte dello spettatore che lo osserva.

Veniamo a un esempio. Pignon-Ernest dedicò una serie di disegni napoletani alle figure femminili, riconoscendo nella città una propensione al femminile riscontrabile innanzitutto nella diffusa venerazione per la Madre del Cristo e poi nella propria affermazione in termini di città-donna, città-madre. La domenica di Pasqua del 1988, apparvero in diversi angoli di Napoli una ventina di disegni che ritraevano immagini di donne. Tra questi, in un angolo, un muro scrostato rivelava il gesto della carità di Pero nei confronti del padre. Senza riferimenti agli atti misericordiosi collezionati nella tela caravaggesca, il soggetto del disegno appariva come l'atteggiamento inquieto di una donna che si guardava attorno nella speranza di poter nascondere l'atto di offerta del proprio seno a un uomo dietro le sbarre, un gesto estremo che è ad un tempo grande atto d'amore e espressione di un'immensa tragedia [fig. 1]. Pero perdeva i connotati del mito e diventava una delle anonime protagoniste di una processione laica e al femminile che era apparsa sui muri della città come appaiono i fantasmi.

9 L. Louvet, *Suaires de papier: Ernest Pignon-Ernest. Interventions et recouvrance*, «Caliban», 25, 2009, articolo disponibile online dal dicembre 2016 [consultato il 15 aprile 2021]. URL: <http://journals.openedition.org/caliban/1776> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/caliban.1776>



Fig. 1

La serie dedicata alle donne si intreccia ad un gruppo di disegni dedicati ai riti di morte e al rapporto con le viscere della terra che è proprio della città di Napoli. A posteriori, il punto di incontro dei due grandi temi viene individuato da Pignon-Ernest in un'immagine caravaggesca di cui parla in questi termini:

La Mort de la Vierge de Caravage résistait, si j'ose dire, me posait de problèmes. Il est par exemple absolument impossible d'utiliser dans les rues d'aujourd'hui les apôtres qui entourent son lit et, en même temps, il me semblait qu'extraire seulement de la toile le corps de la Vierge morte allait lui conférer un supplément tragique que je ne voulais pas. Difficile à expliquer, l'idée de la mettre seule dans la rue ne me semblait pas possible. Citer la Madeleine qui est au premier plan du tableau entraînait la construction d'une perspective, d'un effet de profondeur qui ne peut pas fonctionner dans ces rues étroites. J'arpentais souvent Spaccanapoli, c'est la rue longue, très étroite qui, comme son nom l'indique, fend Naples. Il y a quelques expressions napolitaines où cette fente est chargée d'allusions au sexe féminin. J'avais remarqué la présence en permanence de deux vieilles femmes dans le creux de la porte d'une chapelle. Je le voyais chaque jour, elles y vendaient des cigarettes de contrebande et des serpillières. Et simplement parce que leur table de bois carrée était placée différemment, il m'est apparu un jour qu'elles pourraient être, elles et leur attirail, cette présence charnière entre l'image et la rue, cette présence que je cherchais, que joue Madeleine au premier plan du tableau... Ces deux vieilles femmes ont découvert un matin l'image qu'elles ont adoptée, veillée presque.¹⁰

10 A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, cit., pp. 214-215.

L'intervento dell'artista sulla *Morte della Vergine* di Caravaggio [fig. 2] costruisce a tutti gli effetti una nuova drammaturgia. Se per Pignon-Ernest Napoli è il luogo dell'umano, ciò consente di portare il corpo della Madre del Cristo, estratto dal contesto iconografico d'origine, in uno scorcio cittadino dove due donne del popolo possano vegliare su di esso. Caravaggio aveva rappresentato il *topos* della morte della Vergine senza rispettare le convenzioni iconografiche che suggerivano di dipingere la donna assopita in una sorta di soave e mistico sonno eterno, preludio all'accoglienza regale che l'avrebbe attesa nell'Aldilà. Egli aveva liberamente e umanamente interpretato il tema, dipingendo una giovane con i capelli spettinati, il corpo abbandonato e le caviglie gonfie. Lo struggimento degli Apostoli che la circondano e di Maria Maddalena, seduta in primo piano con la testa tra le mani, appaiono ancora oggi dolorosamente reali e radicati nella contingenza del momento drammatico. Pignon-Ernest, proseguendo la suggestione caravaggesca, concentrò il proprio disegno sull'umanità del volto, del busto, del braccio abbandonato della Vergine.



Fig. 2

Non importava più far fede o meno alle voci che volevano che Caravaggio avesse scelto, per modello, una prostituta morta nel Tevere, ma contava soltanto il gesto di abbandono della giovane, sul crinale sottile tra il sonno e la morte, che è figura di una condizione umana che può riguardare la vita di ciascuno. Pignon-Ernest aveva scelto attentamente il luogo in cui incollare quel disegno e su quell'immagine-corpo vegliarono Antonietta e un'amica che, da decenni, passavano le giornate in quell'angolo della città a vendere pacchetti di sigarette di contrabbando. Il dettaglio può creare narrazione,

producendo, come direbbe Daniel Arasse¹¹, uno scarto rispetto al complesso rappresentativo in cui è originariamente inserito¹². L'intervento di Pignon-Ernest aveva dato forma a una scena che si sarebbe replicata, ogni giorno, per tre anni. I corpi reali entravano in relazione con il corpo disegnato: Antonietta e l'amica si confrontavano con gesti di carta, le loro rughe e il loro modo di abitare lo spazio cittadino venivano in qualche modo modificati dalla presenza di quella giovane che finirono per accudire.

3. *La teatralità degli interventi di Ernest Pignon-Ernest*

Nel 1994 Pignon-Ernest scoprì che Antonietta era morta. Proprio a partire dalla foto scattata per cogliere la scena nel suo complesso, Pignon-Ernest disegnò allora l'anziana donna, restituendone l'immagine all'angolo dove aveva l'abitudine di passare le sue giornate [fig 3]. Come una sorta di *kolossos* contemporaneo, il disegno apriva un varco tra chi c'era ancora e chi non c'era più. L'immagine di Antonietta, donna del popolo, prese una carica affettiva fortissima per gli abitanti del quartiere. Quando questi ultimi chiesero di poter proteggere l'immagine con una teca o di poterla trasportare in un luogo protetto, l'artista negò il suo consenso, promettendo però di tornare a incollare una nuova versione del disegno, allo stesso angolo di strade, ogni qual volta la versione esposta fosse stata troppo danneggiata dai fenomeni atmosferici e dall'usura del supporto cartaceo. Per Pignon-Ernest l'immagine non doveva essere sacralizzata attraverso una sorta di "messa in cornice" perché i suoi collage, solo negando la cornice, si inseriscono nello spazio quotidiano ridefinendolo nei termini di una scena aperta, mutevole:

Tout est conçu dans le mouvement, le mouvement de celui qui marche dans la rue découvre et ne voit jamais l'image cadrée, mais aussi je dirais le mouvement du temps. L'image n'existe vraiment que dans la relation à ce qui l'entoure et essentiellement les traces significatives du temps.¹³

Come il dettaglio del volto e del busto con il braccio abbandonato della Vergine morta di Caravaggio, così l'immagine di Antonietta racconta nuove storie e lascia affiorare memorie personali nello spazio collettivo. Se Pignon-Ernest crea drammaturgia isolando dettagli narrativi e ridando loro vita e forza drammatica estraendoli dalla situazione originaria, si tratta in effetti di un lavoro che interroga il motivo del doppio:

Il doppio è una realtà esterna al soggetto, ma che, nella sua apparenza stessa, s'oppone, per il suo carattere insolito, agli oggetti familiari, allo scenario consueto della vita. Esso si muove su due piani contrastanti ad

11 D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

12 Un esempio molto forte del peso drammaturgico che il dettaglio può portare in sé si trova nel rapporto stabilito da Samuel Beckett con *la Decollazione di San Giovanni Battista*, opera di Caravaggio che il drammaturgo ricordava essere la fonte di ispirazione del *dramaticule Not I*. Si veda a questo proposito S. De Min, *La drammaturgia pittorica di Samuel Beckett*, «Rivista di Letteratura Teatrale», 13, 2020, pp. 145-160.

13 Le righe dell'intervista sono consultabili nel sito <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/22670>.

un tempo: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come qualcosa che non è qui, come appartenente a un inaccessibile altrove. [...] Ma, sia esso di pietra o di cera, faccia risalire alla luce del giorno l'ombra del morto o spedisca fra le ombre quelli che vivono alla luce, il kolossós realizza sempre, in quanto 'doppio', il collegamento dei vivi col mondo infernale.¹⁴



Fig. 3

Vernant, con queste parole, spiega l'inserimento del doppio in un contesto che è consueto e inconsueto ad un tempo, familiare e sconosciuto. Del resto, non è forse il doppio, da intendersi qui come trasposizione mimetica di una realtà, principio primo del fare teatro? Il fatto che i disegni suggeriscano le dimensioni reali del corpo umano, anche quando di esso vengono isolati dettagli, fa sì che nell'incontro con le opere di Pignon-Ernest l'osservatore viva una sorta di rivelazione che, proprio come accade a teatro, evoca possibili percorsi di identificazione (con se stesso o con elementi della propria memoria). L'osservatore diventa spettatore di un gesto artistico "a grandezza naturale", i cui esiti rimandano a un effetto di realtà che fa pensare alla pratica dei *tableaux vivants*:

Pour ce qui est de mes images, ou plutôt de mes interventions, c'est vrai, il faut qu'il y ait assez d'effet trompe-l'œil pour perturber l'appréhension qu'on a du réel, troubler la relation entre la réalité et la fiction, briser des évidences, la banalisation, rendre à des lieux quotidiens leur étrangeté. C'est vrai que mes images ne restent pas en surface, elles peuvent ouvrir, creuser les murs...¹⁵

Ovviamente, il collage non cela i meccanismi del proprio funzionamento e, rispetto alle fotografie che accentuano gli effetti di *trompe-l'œil*, chi poteva contemplare le opere dal vivo coglieva immediatamente l'effetto di finzione nella realtà che esse stabilivano con porte, finestre, imperfezioni dei muri, scrostature degli intonaci. Lo stesso Pignon-Ernest, dinnanzi

14 J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. M. Romano e B. Bravo, Torino, Einaudi, 1978, p. 378.

15 A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, cit., p. 71.

allo stupore della gente per la una maniacale cura dei dettagli applicata a un disegno, ribadiva: «c'est indispensable, sinon il ne supporterait pas la confrontation avec la rue et sa richesse»¹⁶.

L'intento dell'artista è da sempre quello di enfatizzare la prossimità tra l'immagine, lo spazio cittadino e gli abitanti-spettatori: non solo cioè le immagini si fanno portatrici di nuove drammaturgie, ma le vie note sono ri-velate agli sguardi, attraverso un intervento artistico che dà nuova forza affettiva allo spazio quotidiano. In questa forma d'arte di strada è lo spazio pubblico, vero e proprio palcoscenico, a determinare il gesto dell'artista e la trasformazione dei passanti in spettatori. Capiamo allora perché molti critici utilizzino un vocabolario teatrale per raccontare i lavori di Pignon Ernest: si parla di *théâtre de rue*, di gesto performativo, di interventi che rendono lo spazio che li accoglie un teatro muto¹⁷. In questo contesto la teatralità si definisce, innanzitutto, per il modo unico e singolarmente rivelatore con cui l'opera occupa i luoghi in un preciso arco temporale.

Liliane Louvel sottolinea come la riproduzione in serie dei disegni – ricordiamo infatti che uno stesso disegno può essere prodotto in più copie ed essere esposto in diversi punti della città – possa determinarne la perdita dell'aura¹⁸. Eppure, come suggerisce la studiosa, l'autenticità e l'unicità sono garantite proprio dalla relazione che il disegno stabilisce con il luogo prescelto alla sua esposizione e alle tracce del passare del tempo che ogni immagine porterà, in modo pressoché intimo, su di sé¹⁹.

Un ultimo aspetto della teatralità che andrebbe indagato ha ancora a che fare con la rappresentazione del gesto e la relazione che esso instaura con il contesto in cui è inserito. Sappiamo che Aby Warburg ha letto la tradizione iconografica occidentale cercando quelle formule gestuali che, dopo periodi di più o meno lunga latenza, possono riapparire caricate di un'intensità affettiva nuova, indebolita o potenziata che sia. I lavori di Pignon-Ernest potrebbero essere letti in questo senso. Da un lato, le riproduzioni di dettagli di opere esistenti, collocate in nuovi contesti, caricano i gesti di significati completamente nuovi. Dall'altro, ogni intervento allude necessariamente alla stratificazione di una memoria gestuale presente già nell'ideazione dell'opera. Per esempio, nel 1988, in diversi angoli dei quartieri

16 Le parole si trovano ancora nell'intervista sopra citata. Si veda: <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/22670>.

17 Quest'ultima definizione si trova in un libro che presenta i disegni di Ernest Pignon-Ernest dedicati alla figura di Pier Paolo Pasolini: *Dans la lumière déchirante de la mer*, opere di Ernest Pignon-Ernest e testi a cura di André Velter e Karin Espinosa, Arles, Actes Sud, 2015, p. 22.

18 La studiosa utilizza chiaramente la nozione di "perdita dell'aura" in termini benjaminiani.

19 Il saggio di Liliane Louvel (cit.) traccia una cartografia delle diverse temporalità chiamate in causa dal lavoro dell'artista. Leggiamo per esempio: «C'est de la matière-temps qui est donnée à voir, celle des temps multiples: celui des murs, temps inaugural de leur construction, et de ceux qu'ils ont "vus", temps des œuvres du Caravage et autres peintres, temps du moment où Ernest Pignon-Ernest a dessiné les œuvres et les a réinterprétées, celui où il les a collées au mur, de nuit, en secret, celui de la découverte et de la surprise des passants au petit matin. [...] Passage des siècles, des temps, anachronie inscrite sur des murs: "devant les murs" pour parler comme Didi-Huberman, recouvrance du temps surajouté sur du temps, en même temps que des couches de papier sont collées sur des crépis délavés par les pluies et cuits par le soleil féroce de Naples. Temps qui passe donné à voir, dans le processus, l'action, qui rejoignent celui du temps-qui-passe, qui-a-passé, qui passera sur la pierre, la brique ou le badigeon des murs [...]».

popolari di Napoli, apparve il disegno di un Cristo risorto. Pignon-Ernest racconta di come quell'immagine fosse il risultato di una crasi iconografica operata della sua memoria a partire da tre fonti diverse: il volto di Cristo nella Cena in Emmaus di Caravaggio, la descrizione di un viaggiatore del XVIII secolo di una Resurrezione di Caravaggio oggi perduta e il ricordo personale dell'artista di un'opera di Louis Finson, artista che contribuì alla diffusione dell'opera di Caravaggio in Francia, vista a Aix-en-Provence²⁰. L'artista lasciò che le immagini si sovrapponevano nella sua memoria prima e nel suo disegno poi. L'immagine, insieme ad altre, fu incollata la notte del Giovedì Santo, scelta determinante per comprendere la qualità dell'incontro che i napoletani avrebbero avuto con l'opera. Senza preannunciare il proprio lavoro e mantenendo l'anonimato necessario alla spontaneità della fruizione, Pignon-Ernest aveva incollato i disegni immaginando l'effetto che la scoperta avrebbe scatenato l'indomani negli abitanti. Se il tessuto umano dello spazio pubblico è il contesto in cui Pignon-Ernest fa esibire i propri corpi di carta, la visione d'insieme, al di fuori di ogni cornice e nutrita della relazione mutevole con ciò che la circonda, si rivela solo alla luce del sole: «Lorsque je retourne le matin sur les lieux, c'est le moment où je vois si ce que j'ai fait fonctionne. C'est vraiment comme un peintre qui a fini et organisé son tableau. Je mets en relation tous les éléments sur lesquels j'ai travaillé», dice l'artista²¹. L'interazione tra l'immagine e lo spazio-tempo in cui essa si inserisce è dunque il cuore della teatralità dei lavori di Pignon-Ernest che, d'altra parte, dichiara: «L'image n'existe pas pour elle-même ; le Caravage pour le Caravage ne m'intéresse pas, il ne compte que par et pour Naples»²².

4. Presupposti a una teoria della scena

In una delle prime immagini incollate da Pignon-Ernest a Napoli troviamo la riproduzione dell'opera di Caravaggio *Davide con la testa di Golia* dove, come è noto, il volto di Golia è un autoritratto del maestro. Davide però, nella versione di Pignon-Ernest, nella mano destra, non stringe in pugno una lunga lama, ma tiene la testa di Pasolini [fig. 4]²³.

20 A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, cit., p. 190.

21 Paul-Louis Rinuy, *Ernest Pignon-Ernest, l'art en situation*, «Chroniques d'art sacré», 74, 2003, articolo disponibile online [consultato il 23 luglio 2021]: <https://www.narthex.fr/portraits-dartistes/ernest-pignon-ernest-2019art-en-situation>.

22 Propos di Ernest Pignon-Ernest in *Ernest Pignon-Ernest*, a cura di P. Veyne e E. Couturier, cit., p. 6.

23 Pasolini è tra l'altro protagonista di un'altra serie di disegni incollati nel 2015 a Roma, Ostia, Matera e Napoli, disegni in cui la figura del poeta si sdoppia in una rievocazione del gesto della *Pietà*: Pasolini in piedi porta il corpo morto di se stesso. A proposito di questa serie di disegni si veda E. Pignon-Ernest, *Dans la lumière déchirante de la mer*, cit.



Fig. 4

Rispetto all'accostamento di Caravaggio e Pasolini, Pignon-Ernest scrive:

Ils avaient en commun un mode de vie nourri de passion et d'exigences radicales, l'amour de Naples et des Napolitains. Ils avaient également l'art de traiter les grands rites sacrés comme s'ils étaient vécus par les gens de la rue. La mort, violente pour l'un et l'autre aux abords de la mer, devait en faire des frères à quelques siècles de distance.²⁴

La morte tragica di Caravaggio e quella di Pasolini sono rievocate nello stesso spazio. Pasolini, disegnato già in due immagini incollate a Certaldo nel 1980, proprio come Caravaggio, concepiva la sacralità come immanente, celata nel reale, spesso nei luoghi della marginalità. Si trattava per lui di una forza capace di resistere all'imperante modernizzazione che ambiva a rimuovere ogni traccia di memoria antropologica e a ridurre il senso dell'esistenza alle contingenze materiali²⁵. Come scrive Sergio Givone, «non il sacro come ritorno ad un naturalismo arcaicizzante, ma il sacro come disposizione [...] ad accogliere di ciò che resta *altro* rispetto al mondo dato e al suo ordine»²⁶. Pasolini e Caravaggio, nella sintesi visiva di Pignon-Ernest, sembrano allora incarnare il sentimento che ha ispirato tutti i lavori napoletani dell'artista: nella scena cittadina va cercata la possibilità di operare uno scarto che

24 A. Velter (a cura di), *Ernest Pignon-Ernest*, cit., p. 179.

25 Si veda a questo proposito il saggio di C. Verbaro, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Perrone, 2017.

26 S. Givone, *Pasolini e il sacro*, «Antologia Vieusseux. Pier Paolo Pasolini», I, 2, maggio-agosto 1995, p. 221.

è insieme poetico, visivo e politico e che sospende la temporalità lineare per far apparire il volto sacro della realtà.

Icone paienne è il titolo di un libro dedicato ad Ernest Pignon-Ernest da Michel Onfray²⁷. Il sintagma riassume bene il modo in cui la sacralità occupa nuovi spazi, uscendo dal tempio, sciogliendo le righe della processione e assumendo la forma di apparizioni sparse, fantasmi folgoranti ma potentemente umani e legati alla pietra che li trattiene a sé. Se ammettiamo che l'arte di Pignon-Ernest rende visibile qualcosa che altrimenti non trova uno spazio di visibilità, diremo che, così facendo, l'artista crea una "scena", da intendersi così come la intendeva Alessandro Fontana, ossia uno spazio reale-immaginario-simbolico che si fa carico di ciò che viene negato ed escluso da un *discorso dell'ordine*.

In queste pagine abbiamo cercato di rendere conto di come i collage di Pignon-Ernest, fantasmi di carta apparsi sui muri di Napoli, facciano tornare alla superficie dello spazio cittadino qualche cosa di rimosso, persino di occulto. In un bellissimo saggio ripubblicato recentemente, Fontana definiva la peculiarità della *scena italiana* proponendo due figure emblematiche, capaci di incarnarne la polarità sacro-pagana: il Cristo e Pulcinella. Un aneddoto napoletano, ripreso tra gli altri da Benedetto Croce, apre il saggio di Fontana. Si racconta che, in largo Castello, un predicatore della seconda metà del Settecento, per attirare la folla assorta a guardare uno spettacolo di burattini, brandendo il crocifisso, avesse cominciato ad urlare: "Questo è il vero Pulcinella!". Leggiamo allora un passaggio del saggio di Fontana:

[...] si intravede ora il nesso profondo tra Pulcinella e Cristo; il primo esprime tutto ciò che è pericoloso e sinistro, l'angoscia storica della morte e la violenza oscura sotterranea del desiderio; il secondo assume a proprio carico il riscatto possibile del diverso attraverso l'espiazione sacrificatoria in un corpo identificato: la morte del Cristo è, in questo nesso, l'abolizione e il riscatto della diversità di Pulcinella.

Attraverso queste due figure, e nel ciclo calendarico che fa loro da sfondo del carnevale – quaresima – settimana santa, gli italiani hanno vissuto storicamente la dialettica fondatrice del desiderio e della morte: il desiderio dell'altro in Pulcinella, la morte dello stesso in Cristo.²⁸

I fantasmi di carta di Pignon-Ernest sono un gesto plastico e poetico che si inserisce nello spazio cittadino nei termini della sovrapposizione di temi e significati colti da Fontana: i riti di morte e di rinascita, la spettacolarità del lutto, la luce e le tenebre sono convocati e rivelati in angoli umili di Napoli, rendendoli *scena*. Tra i disegni dell'artista, ce n'è uno dedicato proprio alla maschera di Pulcinella [fig. 5].

27 Cfr. M. Onfray, *Les icônes paiennes. Variations sur Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Galilée, 2003.

28 A. Fontana, *La scena*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 63.



Fig. 5

Vecchio, sporco, abbandonato a un angolo di una via, il Pulcinella di Pignon-Ernest rivela la propria anima stanca. La maschera, che tiene insieme tutte le contraddizioni della città partenopea, è l'ultima incarnazione dello spirito popolare e ribelle ricercato da Pignon-Ernest. Proprio con Pulcinella vorremmo allora concludere questo contributo, citando uno degli autori ed interpreti napoletani del XX secolo che più fu segnato dall'incontro con questa maschera: Eduardo De Filippo. Nel 1958, Eduardo scrive *Il figlio di Pulcinella*, una commedia straordinaria dove la maschera vecchia di quattro secoli vive nella Napoli del dopoguerra una vicenda che ricalca dinamiche della Commedia dell'arte (l'amore tra due giovani contrastato dalle mire d'amore di un vecchio ricco nei confronti della ragazza), intrecciate a un motivo nuovissimo, il ritorno dagli Stati Uniti del figlio di Pulcinella.

Il vecchio Pulcinella, nel testo di Eduardo, è un servitore dimenticato e messo ai margini della stessa servitù, condannato dal suo padrone a vivere in una sorta di baracca, cencioso e non più presentabile neanche in qualità di servo. Eppure, proprio dalla sua marginalità Pulcinella trae il nutrimento per la vitalità simbolica che lo caratterizza, per la simpatia che egli suscita negli strati più bassi della popolazione. È per questa ragione che il padrone, il barone Carolis De Pecorellis Vofà Vofà, vicino al partito monarchico, decide di richiamare a sé il vecchio servitore, affinché lo affianchi in una campagna elettorale che, grazie alla sua presenza, dovrebbe infiammare gli animi del popolo a suo favore. Il portato simbolico della maschera di Pulcinella è il cuore pulsante del contenuto della commedia di Eduardo, ma ciò che qui interessa è la descrizione che l'autore fa di questa figura in una scena teatrale che è lo spaccato di alcuni ambienti napoletani.

Come Pignon-Ernest sceglie anfratti cittadini per portare in superficie la memoria dei luoghi lavorando sugli anacronismi del visivo, così le didascalie di Eduardo descrivono uno spazio stratificato in cui sensualità e senso della morte coesistono e sono rivelati attraverso

un gioco di luci teatrali di natura caravaggesca. La prima scena, per esempio, si svolge ai tavoli di una pizzeria popolare che viene descritta come segue:

Ad un tavolo, situato sotto il pergolato frascato che decora l'ingresso della pizzeria, si troveranno seduti Vincenzo Scatascio e Salvatore Trambusto. Ambedue brilli, bevono ancora qualche sorso di birra e consumano i resti di una pizza. È sera. I due uomini saranno illuminati di taglio dalla luce scialba che viene dall'interno dell'esercizio e, dall'alto, da quella del lume che pende dal centro del pergolato.²⁹

La composizione della scena attraverso tagli di luce fa qui pensare alla *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio ed è proprio un raggio di luna ad introdurre l'entrata in scena di Pulcinella:

[...] una fitta penombra avvolge la pizzeria, fino a dissolverla, insieme ai due personaggi, nel buio completo. Contemporaneamente il raggio di luna che illuminava la misera baracchetta si ravviva fino a raggiungere un'intensità che riesca a mettere in evidenza ogni dettaglio del posto che investe. [...] vediamo finalmente spuntare, dallo spazio limitato dell'uscio socchiuso, la sola testa di Pulcinella. Una volta saggiato il terreno, il pavido servo inservibile, sguscia dal suo rifugio come una lumaca. E così, carponi come si trova, mezzo fuori e mezzo dentro, reclina il capo prima verso destra, fissando il pubblico con uno sguardo ambiguo e sornione, poi verso sinistra per osservare, con accorato senso di nostalgia, il panorama di Napoli.³⁰

L'impianto scenografico de *Il figlio di Pulcinella* è immaginato da Eduardo come uno spazio stratificato, denso della coesistenza di classi sociali, di ambienti pubblici e privati. Le diverse scene e i diversi personaggi sono animati, in tutta la commedia, dai raggi di luce che, di volta in volta, li investono. La luce determina i corpi e la drammaturgia degli spazi, secondo quello stesso atteggiamento con cui Pignon-Ernest interviene nella città di Napoli.

L'immagine del vecchio servo che fa capolino dalla propria baracca-tana-guscio viene sovrapposta all'immagine della lumaca. Da un lato, Eduardo, secondo un'inclinazione che gli è propria, invita il lettore ad accostarsi a un personaggio capace di incarnare la vita nelle sue forme più umili e animali, qui evocate dalla lumaca; dall'altro lato, egli offre un'immagine visiva molto forte: come le lumache possono sottrarsi alla vista per la loro aderenza ai muri, così Pulcinella necessita di una luce diretta per dar vita alla sua *scena*. Il vecchio servitore fa capolino occupando una posizione intermedia, tra la miseria della catapecchia che gli fa da casa e la meraviglia del panorama napoletano "come visto da Posillipo", stando a quanto indicato in una didascalia d'apertura il cui respiro narrativo e riflessivo sottolinea la maestria della costruzione di veri e propri quadri teatrali. Le immagini che Eduardo compone attraverso le parole devono mostrarsi al pubblico nella loro staticità, prima cioè che l'azione dei personaggi possa modificarle. È emblematica allora la didascalia che segue e che ritorna sul tema della vicinanza emotiva tra Pulcinella e la natura, rappresentata in questo caso da un secondo personaggio, fantastico e reale ad un tempo: la lucertola Catarinella. Tra il vecchio

29 E. De Filippo, *Il figlio di Pulcinella in Teatro. Cantata dei giorni dispari*, vol. II, Milano, Mondadori, 2007, p. 368.

30 Ivi, p. 381.

servitore e la lucertola, di cui solo il pubblico e lo stesso Pulcinella possono cogliere le sembianze seducenti e deliziose di giovane donna, c'è un rapporto di comunicazione intima:

Pulcinella, mogio mogio, siede di fronte al pubblico e si rannicchia ingrignito puntando i gomiti sulle ginocchia accostate e il mento sui pugni serratissimi. Caterinella si sdraia per terra e poggia delicatamente la testina sulla coscia sinistra di lui. I due formano così un patetico e suggestivo quadro. Perché il pubblico possa cogliere sui volti degli attori ogni minima sfumatura delle loro espressioni, e perdersi nell'atmosfera delicata che il dialogo si propone di creare via via, fino alla conclusione della scena, è necessario che il regista non costringa i due personaggi a scambiare sguardi fra loro, né a farli spostare dal luogo indicato per il gusto di dare ritmo alla scena. Nel caso specifico, le lente passeggiate lungo il terrazzo, le soste d'obbligo ogni due passi, le affacciate nei diversi punti della ringhiera, svierebbero l'attenzione del pubblico. Al contrario, la limitazione dei gesti, la quasi immobilità delle due figure creeranno nell'animo dello spettatore quella suggestiva emotività che, secondo me, potrà giungere fino alla purezza dell'incantesimo teatrale.³¹

La didascalia accoglie qui una riflessione estetica di Eduardo che chiama in causa i principi di costituzione del *tableau*. La forza della posa di Pulcinella viene sottolineata anticipando e ponendo un freno alle tentazioni registiche di mettere sempre in movimento gli attori sulla scena. La didascalia offre allora una lucida riflessione su come l'incantesimo teatrale passi, prima di tutto, dalla contemplazione di corpi immobili o quasi immobili, in contrasto con il brulichio della scena cittadina. Il Pulcinella-Cristo evocato dalla crasi iconica potentissima ricordata da Fontana, il Pulcinella uomo e animale, il Pulcinella icona pagana per eccellenza è infine protagonista del quadro che incarna questo incantesimo. I fantasmi di carta che Pignon-Ernest porta alla luce nella città di Napoli appaiono agli angoli delle strade come sulla scena appaiono Pulcinella e Caterinella: i collage sono in fondo la messa in scena di immagini che, come il quadro teatrale suggerito da una scrittura didascalica di natura ecfrastica, fanno dell'immobilità l'elemento imprescindibile alla creazione della suggestività emotiva di cui parla Eduardo.

Come quadri teatrali, i collage di Pignon-Ernest svelano la drammaticità degli angoli più umili, sollevando interrogativi su frontiere che sono ad un tempo estetiche e sociali. E proprio Napoli, la città densa e temporalmente stratificata, forse come nessun'altra città al mondo, si presta a lasciar apparire e riapparire quella "purezza dell'incantesimo teatrale" in cui le immagini sono come corpi e in cui i corpi si fanno immagine.

Conclusioni

Le diverse forme della spettacolarità di strada – dalla commedia dell'arte delle origini alle pratiche di ciarlatani o imbonitori, dalle mosse acrobatiche di giocolieri e prestigiatori alle sorprendenti apparizioni di *tableaux vivants* – tracciano i percorsi di una performatività

31 E. De Filippo, *Il figlio di Pulcinella*, cit., p. 389.

pubblica che costituisce lo sfondo socio-culturale in cui potremmo inserire anche i lavori di Pignon-Ernest. Riconduciamo a questo tipo di spettacolarità tutto ciò che interrompe il normale flusso delle quotidiane pratiche cittadine, costituendo un avvenimento: qualcosa attira l'attenzione dei passanti trasformandoli in spettatori e proponendo loro un'esperienza artistica. La città di Napoli, città della Sibilla cumana, si lasciò sorprendere, tra il 1988 e il 1990, da disegni poetici e profetici ad un tempo, che sorgevano dalle profondità delle sue stesse pietre. Scrive Règeis Debray:

Ernest Pignon-Ernest reverse le code du recueillement et inverse la trajectoire: il va de l'éternel à l'éphémère et du clos – églises, musées, collections – à l'ouvert – les rues, les places ou les pavés. Il décadre, désacralise, profane et fragilise. La Forme chez lui devient matériau. L'Archétype existence. Et regagne *in situ* son lieu de naissance: la vie quotidienne.³²

Pignon-Ernest si svincola dagli schemi iconografici delle composizioni pittoriche perché lascia che l'immagine si faccia gesto e che la vita irrompa in quegli stessi schemi.³³ Grazie a interventi di questo tipo, lo spazio cittadino si fa scena, termine che sin dall'etimologia «ruota intorno ai semi che designano il “fantasma”, l'ombra, il riparo, la tenda piantata in un campo, e che [...] indica la presa a carico, il riparo, lo spazio riservato, la ripresentazione di ciò che viene negato ed escluso e che ritorna come teatro, simulacro, allucinazione, sogno, immagine, fantasticheria, delirio, gioco»³⁴.

I disegni napoletani di cui qualcosa si è detto in queste pagine sono atti rappresentativi che possono essere letti, allo stesso tempo, come prolungamento dell'opera pittorica e preludio di quella teatrale. Essi offrono allo spettatore un'esperienza del tempo che evoca un'eternità fuggevole e un movimento trattenuto: l'inatteso, il diverso, il non autorizzato dell'arte di strada di Pignon-Ernest aderiscono allo spirito di Napoli, città porosa in cui, secondo Benjamin, «ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze», in cui «si evita ciò che è definitivo, formato»³⁵. A rendere gli interventi di Pignon-Ernest una forma anfibia, tra arte pittorica e teatro, è proprio la peculiarità dello spazio-tempo che l'artista aveva colto nella città partenopea: quel rapporto tra il movimento cittadino e la fissità delle pose disegnate, quel gioco tra l'immagine e la realtà di cui, attraverso la scrittura didascalica di Eduardo, cogliamo appieno la magia incantatrice.

32 R. Debray, *Doublement subversif, Sudari di carta, 24 novembre 1995-10 mars 1996*, MAMAC (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain), Nizza, 1995, p. 11.

33 Si veda G. Agamben, *Note sul gesto in Mezzogiorno senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

34 A. Fontana, *La scena*, cit., p. 14.

35 W. Benjamin, *Immagine di città*, Torino, Einaudi, 2007, p. 6.

In ritratto. Haenel e Pincio, tra èkphrasis e effrazione

Matteo Martelli
(Università di Strasburgo)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The essay discusses some features of literary visuality in two works dedicated to Caravaggio: *La solitude Caravage* by Yannick Haenel and *Il dono di saper vivere* by Tommaso Pincio. It analyses the relationships between these literary writings and the work of the painter, and focuses on the way the books shape a distribution of the sensible starting from Caravaggio's paintings and on their models of perception and ekphrastic writing.

Keywords – Portrait; ekphrasis; perception; Yannick Haenel; Tommaso Pincio; Caravaggio.

Abstract – Il saggio affronta alcuni aspetti della visualità letteraria in due opere dedicate a Caravaggio, *La solitude Caravage* di Yannick Haenel e *Il dono di saper vivere* di Tommaso Pincio, focalizzandosi sulle relazioni presenti tra questi testi e l'opera del pittore lombardo. In maniera particolare, il lavoro interroga la maniera in cui i libri strutturano delle forme del sensibile a partire dai quadri caravaggeschi e i loro modelli di percezione e di scrittura ekphrastica.

Parole chiave – Ritratto; èkphrasis; percezione; Yannick Haenel; Tommaso Pincio; Caravaggio.

Matteo Martelli, *In ritratto. Haenel e Pincio, tra èkphrasis e effrazione*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 70-87

mmartelli@unistra.fr

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13551>

finzioni.unibo.it

In un recente libro che intreccia l'*invenzione* longhiana di Caravaggio con la vicenda artistica e umana di quest'ultimo, Roberto Cotroneo si domanda dove e come cominci il mito del pittore, se nella «parte in luce [della] sua breve vita, raccontata oggi fino allo sfinimento, con la fuga da Roma, l'omicidio, le risse e le taverne», o nelle «ombre dei suoi dipinti [che] si fanno invadenti, potenti, cupe» man a mano che l'artista si spinge verso Sud, come se il Caravaggio «siciliano e napoletano [avesse] fatto un patto con le tenebre»¹. La domanda posta da Cotroneo è ovviamente retorica, e gioca con alcuni termini che definiscono la mitologia stessa del pittore, tra vita e opera. Essa ha però il merito di portare l'attenzione del lettore verso quell'inflessione o piega della parola del mito che caratterizza il suo ripetersi², richiamando indirettamente la costellazione di immagini e storie (molte delle quali entrate nell'immaginario comune e condiviso) che nel tempo hanno delineato la figura dell'artista lombardo. Se forse non è possibile rispondere alla questione, si può però diversamente ribaltare la domanda e chiedersi dove e come quella mitologia o parte di essa emerga oggi, e in quale misura interagisca con la sfera artistica (e non solo) contemporanea³. Riprendere Caravaggio, riscriverne la vita, citarne le opere o anche solamente descriverle, sono azioni che mettono in gioco questioni di rappresentazione, forme del sensibile, configurazioni estetiche, ma anche un senso e un sentire comune. Da questo punto di vista, si tratterebbe allora d'osservare come i frammenti della vita e dell'opera caravaggesca (ri)appaiano, secondo quali prospettive e distorsioni, e come essi costituiscano ciò che Jaques Rancière definisce una *scena* «sur laquelle des choses sont visibles, mais aussi visibles d'une certaine façon»⁴. Detto altrimenti, si tratta di recuperare, entro quella che per il filosofo francese è forma di un'indagine attraverso cui dei campi di discontinuità si manifestano e si rendono intellegibili, il duplice movimento che la costituisce: la formazione di una certa divisione e distribuzione del sensibile e al tempo stesso la strutturazione di una certa forma del percettibile e del pensabile.

¹ R. Cotroneo, *L'invenzione di Caravaggio*, Torino, Utet, 2018, pp. 21-22.

² Mi riferisco qui all'analisi di R. Barthes, *Le mythe, aujourd'hui*, in *Œuvres complètes I. 1942-1961*, Paris, Seuil, 2002, pp. 823-868.

³ È quanto fatto, ad esempio, in due ambiti diversi da M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999 e F. Zucconi, *Displacing Caravaggio. Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

⁴ J. Rancière, *Le travail des images*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 46. Sul concetto di *scena* cfr.: «La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. La scène saisit les concepts à l'œuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin», J. Rancière, *Aesthesis. Scènes du régime esthétique des arts*, Paris, Galilée, 2011, p. 12.

In queste pagine mi interesso di due ritratti letterari che ruotano intorno all'artista lombardo, *La solitude Caravage* di Yannick Haenel e *Il dono di saper vivere* di Tommaso Pincio⁵, nei quali gli autori, al pari di Cotroneo, non soltanto sono consapevoli delle molte narrazioni che l'oggetto della loro scrittura porta con sé, ma del fatto che è solo riposizionandosi di fronte a quella trama (narrativa e visuale insieme), ossia investendola con altro senso e altro sguardo, che la loro scrittura può svilupparsi, pur se questo riposizionamento assume nei due libri caratteri diversi. Il dialogo che si pone tra queste opere non è però d'ordine letterario (si tratta di autori che hanno riferimenti, forme, approcci molto distati), bensì di scrittura, ovvero del gesto che ne è alla base e la muove, esposto a partire da una condivisa attenzione (e adesione) al visuale e all'arte nel loro lavoro⁶ e da una sorta di passione-ossessione per l'opera di Caravaggio (e appunto per quanto essa include⁷) che i libri mettono in scena e indagano al tempo stesso. Sono questi dati che fanno inoltre dei due libri delle anomalie rispetto al genere a cui apparentemente si riferiscono, la biografia e il romanzo, letteralmente delle *dis-trazioni* (come ciò che è trascinato da una forza che lo porta altrove), in un raddoppiamento, per entrambi, del piano della narrazione, tramite la messa in scena della stessa formazione del racconto.

Il dono di saper vivere si presenta in tal senso come un romanzo atipico, che alterna due voci in due distinte sezioni del racconto: in un primo momento, la confessione allucinata di un personaggio («il falso specchio») rinchiuso in carcere per un omicidio non commesso che ripercorre le tappe di un libro mai scritto su Caravaggio; in un secondo momento, la voce dell'autore che rimette in scena quanto resta di quel libro (nonché del romanzo interrotto), illuminando alcuni tratti della sua opera e della sua biografia. Anche *La solitude Caravage* si presenta come un testo duplice. Pubblicato nella collana «des vies» dell'editore Fayard (collana dedicata a vite d'artista, tra le quali quelle di Claudel, Vermeer, Rodin), il testo di Yannick Haenel si presenta come una biografia artistica di Caravaggio. La stessa grafica del titolo sottolinea tale aspetto, presentando sulla copertina in corpo grande il nome *Caravage* (nome che è ripreso, solo, sulla costa del volume) mentre in corpo minore – quasi fosse un sottotitolo ma anteposto – l'indicazione *La solitude*. Nondimeno, la biografia propriamente detta prende le mosse solamente all'inizio del ventesimo capitolo, intrecciandosi con un discorso che la precede, l'accompagna e ne pone le basi: quello della scrittura stessa del libro, dalla nascita di

⁵ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, Paris, Fayard, 2019 e T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018.

⁶ Per una panoramica delle relazioni tra arte e letteratura nell'opera di Pincio, cfr. F. Milani, *Il pittore come personaggio*, Roma, Carocci, 2020, pp. 129-141 e L. Torti, *Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva*, «Griseldaonline», 18, 1, 2019, pp. 149-167; per l'opera di Haenel, cfr. M. Watthee-Delmonte, *Le musée dans l'œuvre de Yannick Haenel*, in *Quand les écrivains font leur musée...*, a cura di C. Mayaux, Bruxelles, Peter Lang, 2017, pp. 215-234, nonché l'ampia intervista radiofonica *Aux côtés de Yannick Haenel, l'inspiration par la peinture*, condotta da J. de Loisy e andata in onda il 20 novembre 2020 su France Culture per il programma *L'art est la matière*.

⁷ Ad esempio, Pincio afferma che alla base dell'idea di «mettere in cantiere» un libro su Caravaggio si trova un bisogno di risarcimento di fronte a una «vita già percorsa più volte; reinventata calcolandone i lati oscuri e irrequieti, alimentando l'immagine di un genio maledetto oltre ogni dire», T. Pincio, *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, in *Scritti d'arte*, Roma, L'Orma, 2015, p. 269. Una trasposizione dei modi e delle forme di quelle reinvenzioni si trovano nella prima parte de *Il dono de il saper vivere*.

un desiderio di fronte a un'opera caravaggesca alla passione del percorso di formazione del volume davanti al lavoro dell'artista e alle sue riproduzioni. Detto altrimenti, il racconto di un incontro con la pittura in cui «la flamme qui anime le Caravage me parle à moi précisément»⁸.

È interessante che due autori così diversi abbiano sentito il bisogno di comporre e tessere sulla pagina un gesto simile. Si ha l'impressione, in effetti, che proprio nella rispondenza tra messa in scena dell'atto di scrittura e l'esperienza di Caravaggio si giochi quella scena di visibilità che si ricordava in precedenza, nonché una meditazione sull'impronta visuale della loro narrativa. Dove trovare però il ritratto di Caravaggio all'interno di un tale raddoppiamento? Il pittore lombardo, di fatto, appare al centro della scena, è esibito, discusso, raccontato. Eppure l'impressione è che non divenga mai il soggetto della scrittura. Caravaggio ne è l'oggetto, certo, in quanto oggetto del ritratto, mentre il soggetto che si impone nelle opere è il ritrarre, la scrittura stessa che si pone (e si compone) di fronte alle sue opere, nel legame o nella rispondenza a una certa scena del visibile che là si manifesta.

Nelle pagine che seguono, la mia riflessione si porterà dunque su questi temi, in un'indagine in tre tempi. Nella prima parte mi concentro sul lavoro di Tommaso Pincio in cui la scrittura in ritratto si configura come uno scambio con alcune modalità e forme della pittura caravaggesca. Nella seconda parte, l'analisi del libro di Haenel si focalizza sull'esibizione della scrittura nel confronto con la pittura dell'artista lombardo e sulla posizione del soggetto che l'osserva e la scrive. Infine, la mia interrogazione si porterà verso alcune modalità di sguardo che queste scritture mettono in scena, configurando un'aderenza sensibile alla materia pittorica e con essa uno sguardo che oltrepassa Caravaggio per rispecchiarsi nelle poetiche dei due autori, in una scrittura *in* ritratto.

1. *Il ritratto come scambio*

La riflessione di Tommaso Pincio sul ritratto prende avvio dalle prime pagine del romanzo, quando il personaggio del «falso specchio» si trova in carcere, tra muri spogli, in un ambiente descritto con un alto grado d'astrazione. In questo contesto, l'attenzione del personaggio si rivolge sull'unico oggetto materiale, visibile e concreto, che gli stia di fronte: il vestito che indossava anni prima nel momento del suo arresto. Tra personaggio e oggetto si mette in moto un processo d'indagine e d'identificazione, entro il quale il vestito diviene forma in cui si raffigura l'uomo (ossia è racconto e traccia materiale della sua storia) e il personaggio si mostra come persona ritratta. Pincio si domanda allora quale sia il rapporto tra l'oggetto e il soggetto, tra ritratto e ritratto, come scrive, sottolineando la circolarità del gesto che ne è alla base: «Forse la più corretta è un'ipotesi ulteriore, secondo cui non importa chi ritrae chi, se io il vestito o il vestito me. In fondo, ritratto e ritratto si equivalgono, sono legati a doppio filo

⁸ Y. Haenel, *La Solitude Caravage, une expérience de la révélation*, intervista con A. Jamin, «Diacritik», 4 settembre 2020.

dallo stesso nome. È un ritratto la persona che viene raffigurata, come lo è la cosa in cui vediamo raffigurata una persona»⁹. Il ritratto, dice Pincio, presuppone dunque una tensione entro la quale tra i due elementi in gioco avviene uno scambio e un passaggio, che il ritratto stesso esprimerebbe e porterebbe in primo piano.

Secondo questa linea, è possibile affermare che *Il dono di saper vivere* sia un'opera nella quale si giochi una sostituzione, o meglio un libro che tematizzi un percorso di scambio. Per comprendere il valore di questa sostituzione, possiamo riferirci all'ipotesi che è alla base del libro stesso, e che si ritrova anche in altri scritti dell'autore come *Hotel a zero stelle*. Per Pincio, l'opera e la vicenda del pittore lombardo segnano un nuovo statuto dell'immagine (o dell'immaginario) dell'artista, nonché della pittura e delle sue forme di rappresentazione, anticipando, scrive l'autore, l'istantanea, ossia la fotografia. L'opera di Caravaggio costituirebbe in tal senso il punto d'oscillazione della pittura verso forme della modernità che l'autore identifica secondo una doppia sostituzione: da un lato quella relativa alle «ideali luminarie del Rinascimento con la scrittura della luce, la fotografia»¹⁰; dall'altro quella che vede Caravaggio – in una linea che Pincio compone fino a Andy Warhol – come colui che «per primo sottrasse al silenzio la pittura»¹¹. Si tratta di una posizione critica che recupera e prolunga alcune grandi linee espresse su Caravaggio, quantomeno a partire dalla nota mostra milanese del 1951 e i coevi saggi longhiani in cui lo storico dell'arte si sofferma ampiamente su alcuni aspetti ripresi ne *Il dono del saper vivere*, a cominciare dall'idea di «fotogramma»¹², di «certezza di visione in unità di lume» e insieme l'ambizione d'«arrivare» dell'artista lombardo, suo «rovello costante»¹³.

L'ipotesi di Pincio assume però un ulteriore valore nel libro. Le linee critiche che il racconto delinea nel costruire il proprio ritratto di Caravaggio si raddoppiano nelle modalità del ritrarre che lo scrittore mette in scena. Quanto il lettore si trova di fronte è così una mobilitazione della vista (e con essa della scrittura) *attraverso* Caravaggio, e particolarmente attraverso la *circolazione* della sua opera, la maniera in cui quelle immagini passano di sguardo in sguardo, entro un mercato del visibile in cui si producono degli scambi¹⁴. Un esempio di tale prospettiva si trova nel commento di uno dei ritratti caravaggeschi più noti, «l'effigie per eccellenza del Caravaggio», ossia il disegno del 1621 ad opera di Ottavio Leoni riscoperto da Longhi nella biblioteca Marucelliana di Firenze e usato in seguito come base per la rappresentazione dell'artista sulla serie di banconote da centomila lire degli anni 1983-1998. Pincio nota anzitutto

⁹ T. Pincio, *Il dono del saper vivere*, cit., p. 8.

¹⁰ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 160.

¹¹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 154.

¹² R. Longhi, *Caravaggio e la sua cerchia*, in *Da Cimabue a Morandi*, Milano Mondadori, 1973, p. 883 e p. 893.

¹³ R. Longhi, *Caravaggio*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 811 e pp. 805-806.

¹⁴ Riprendo questa idea da P. Szendy, *Le supermarché du visible. Essai d'économie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017. L'emblema di questa circolazione d'immagini caravaggesche è quella della banconota da centomila lire, riprodotta sulla copertina del libro, a cui Pincio dedica una delle ekphrasis più ampie del suo testo.

to uno scarto tra il disegno di Leoni e l'iconografia che Caravaggio stesso aveva dato di sé nei numerosi autoritratti mascherati, nei numerosi «falsi specchi» presenti nelle sue opere. Ma la questione per l'autore non riguarda la fedeltà della rappresentazione, bensì l'ambivalenza del gesto stesso del ritrarre. Se il ritratto di Leoni, che Pincio osserva sulla banconota, «è fedele unicamente a sé», come una sorta di «fantasma edulcorato», è per via di un'assenza più importante, quella dell'uomo da ritrarre, morto oramai da diversi anni. Eseguito così a memoria, «alla macchia», al disegno di Leoni manca quel «duello» che per lo scrittore è il momento entro il quale si apre una visibilità del ritratto, e un valore del ritratto.

So bene che la fedeltà parziale è propria di ogni ritratto, che un pittore dipinge sempre se stesso, ma in ogni vero ritratto il tradimento è comunque frutto di un corpo a corpo. Un individuo immobile in posa, un altro che lo scruta, il silenzio che pesa nell'aria.¹⁵

È interessante che definendo i termini di quanto si configura come un «duello», lo scrittore assuma una posizione caravaggesca, recuperando ancora un'affermazione di Longhi: «il Caravaggio non sapeva fare ritratti “riconoscibili”, o come si diceva, “similitudinari”, ma [...] li risolveva a suo modo»¹⁶. Come dire che l'immagine nasce, si rivela, sempre a partire da uno scarto, da uno spostamento, da un debito di fronte a ciò che si vuole ritrarre, e che il «realismo feriale» (per usare ancora un'espressione di Longhi) sia meno legato a una questione di somiglianza che appunto a una maniera di *risolvere a proprio modo il corpo a copro* di cui scrive Pincio. Il Caravaggio di Pincio sarà forse in tal modo un personaggio solamente simile, o una delle molte possibili sue figure, e del resto l'autore ricorda che «ognuno può ritagliarsi l'uomo che preferisce»¹⁷. Ciò che conta è altro: l'apertura su una certa scena del visibile e del pensabile che Pincio ritrova nel pittore, e con essa una certa maniera di pensare *l'identità ritratta*, alla cui indagine è dedicata la seconda parte del testo. È importante allora vedere come nello slittamento dal personaggio feticcio al personaggio autobiografico ciò che avviene non è solamente l'abbandono della forma romanzo per abbracciare una modalità ibrida di racconto, bensì uno spostamento in cui si attua nuova maniera di problematizzare un medesimo contenuto da una posizione differente. L'abbandono del «falso specchio» quale proiezione finzionale, ossia come rispecchiamento riflessivo o deformante della propria scrittura, è in tal senso solamente parziale o formale. Quel «falso specchio», per così dire, si trasferisce altrove, nel ritratto stesso di Caravaggio.

Il nodo dal quale prende corpo la seconda parte del libro di Pincio è ancora una volta un'immagine, una fotografia del volume *Tutta la pittura del Caravaggio*, edito nel 1951 da Rizzoli, che l'autore realizza (pubblicandola sul proprio profilo Instagram) quando scorge il libro abbandonato in un cestino nei pressi della stazione Termini, tra le botteghe di libri

¹⁵ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 75.

¹⁶ R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 817.

¹⁷ T. Pincio, *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, cit., p. 273.

d'occasione che si trovano in via delle Terme di Diocleziano. La dimensione fotografica, più volte presente nel libro, è occasione per sviluppare nel testo una critica del valore d'esposizione delle immagini e al tempo stesso per richiamare, anche nell'ambito della scrittura, quel *rumore* alla cui origine Pincio pone il pittore lombardo. D'altro lato, l'istantanea del volume caravaggesco è un «segno» che apre i cinque fili tematici (il denaro, la morte, il rumore, la malinconia, lo specchio) di una biografia d'artista attraverso la quale il narratore compone il proprio personale *récit*. Ogni filo è così occasione per approfondire un'indagine di quanto sottende, per il narratore, quel banale atto fotografico, proponendo di fatto quelli che sono cinque sguardi sull'artista, come punti di riconoscimento, di riflessione e d'identità.

Lo sguardo, come ha scritto Lavinia Torti, è «qui protagonista». Ma lo sguardo che i cinque fili offrono s'intreccia a un lento *vedersi* vedere o un *sentirsi* vedere da parte dell'autore. In tal senso, l'ultimo dei temi che Pincio affronta, quello dello specchio, diviene emblema dello stesso percorso di scrittura. Il riferimento, se si vuole, mostra ancora un debito con la lettura delle pagine di Roberto Longhi, particolarmente a quella «specie di “realtà-acquario”»¹⁸ come presa, in senso di filtro, diaframma, per la messa in scena del reale. Ciò che conta in questa visione allo specchio non è tanto una specularità o un'equivalenza, ma una riflessione reciproca e intima che è quasi materia tattile, corporea, entro cui emerge l'osservatore osservato. Scrive allora Pincio: «Lo specchio ha questa peculiarità: l'attimo in cui una nostra copia viene prodotta e quello in cui ne prendiamo atto coincidono. Ne ha anche un'altra: senza di noi, l'estraneo che pretende di somigliarci cessa di esistere. Non ci fossimo noi con gli occhi, gli specchi rifletterebbero invano»¹⁹. Se l'operazione di specchiarsi è in definitiva una questione di sguardi, di messa in atto di una consapevolezza di fronte all'immagine che appare, l'implicazione di questa maniera d'osservare oltrepassa il solo oggetto riflettente o una tecnica pittorica. Nell'ottica di Pincio, la figura dello specchio, come già quella della fotografia, assume una valenza conoscitiva. Essa è apertura su un proprio desiderio, su una forma di visualizzazione di un campo possibile di pensiero che, dall'esterno, ritorna verso il soggetto. È solo a questo punto che lo specchio ci riflette, quando i nostri occhi vi riconoscono una possibilità d'espressione, ossia una configurazione del pensabile che sentiamo intima e già visibile.

Anche i pittori guardano ai quadri altrui come fossero uno specchio. La differenza è che non ci vedono riflessi né il mondo né se stessi, bensì il modo in cui vorrebbero rappresentare queste due cose. [...] E come se, nell'instabile superficie dell'acqua, Narciso vedesse riflessi non i lineamenti del suo volto bensì i pensieri che sente di pensare pur non riuscendo a tradurli in parole.²⁰

¹⁸ R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 812.

¹⁹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 183.

²⁰ T. Pincio, *L'Hotel a zero stelle*, cit., pp. 11-12

Dallo specchio, al quadro, al proprio pensiero e ai modi di raffigurarlo che vi si vedono esposti. La «realità-acquario» dell'invenzione caravaggesca si lega in tale maniera al duello, al corpo a corpo, o meglio a un corpo-sguardo attraverso cui il pittore ritrasse e si ritrasse e che nel libro di Pincio diviene paradigma attraverso il quale esporre se stesso e la sua scrittura nello specchio di colui che chiama il «Gran Balordo». Paradigma, certo, maniera di esteriorizzare o di appropriarsi di una forma, ma non paradigma neutro, perché frutto ancora di una sostituzione. In quello specchio caravaggesco l'autore non proietta solamente l'immagine di se stesso, o di una sua possibile alterità, ma trova una maniera di assecondare ancora una volta una propria finzione, un *falso specchio*, una maniera di rappresentare o mettere in scena il proprio sguardo, il proprio progetto artistico per svelare (e opacizzare al tempo stesso) la propria vocazione: i pensieri, i modi di vedere, attraverso cui esprimere se stessi e il mondo. «L'occhio», scrive Pincio, «è un elemento perturbante, muta la realtà, magari in misura non sempre percettibile, ma la muta»²¹. Nel riflesso di Caravaggio, il racconto mette in scena così un ulteriore specchio attraverso il quale esporsi, continuando però a nascondere, a velare, attraverso quel filtro, quell'identità autobiografica che sembrerebbe aver preso parola.

2. «Aprire il visibile»

In una recente conferenza, Yannick Haenel ha proposto un lungo commento della scena del bagno di Diana raccontata nelle *Metamorfosi* di Ovidio. L'episodio racconta di come Atteone, che ha lasciato dietro di sé gli strumenti della sua arte dopo una lunga e fruttuosa giornata di caccia, vaghi distratto e incerto per la foresta senza accorgersi di star entrando in un territorio a lui ignoto, il bosco sacro di Diana. È qui che, circondata dal suo corteo di ninfe, la dea sta prendendo un bagno quando Atteone scostando le foglie degli arbusti intorno allo specchio d'acqua la vede, ossia vede ciò che è interdetto allo sguardo, la nudità della dea. Accortasi della presenza del cacciatore, in un impeto di rabbia, Diana gli spruzza addosso dell'acqua, trasformandolo in cervo, così da impedirgli di raccontare ciò che il suo sguardo ha visto, la verità della dea. Fuggendo, Atteone ha solo il tempo di accorgersi della sua metamorfosi prima che i suoi cani, che inseguono questa nuova preda, lo sbranino senza riconoscerlo.

Si tratta di una storia che ha ampio sviluppo e diverse riprese nella narrativa di Haenel (basta qui ricordare che introno a questi elementi si muove l'intero romanzo *Tiens ferme ta couronne*), e che racchiude numerosi temi che lo scrittore indaga nella sua opera. Nondimeno, tornando sul mito, Haenel mette a fuoco un legame profondo tra letteratura e visibile, tra scrittura e sguardo. La questione che si pone lo scrittore è di fatto come raccontare

²¹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 184.

quell'immagine, quell'apparizione, la nudità di Diana, sfidando l'ammonimento che la stessa dea lancia ad Atteone mentre lo trasforma in cervo: «Va donc raconter que tu m'a vue nue, maintenant, si tu es capable»²². Se con il suo gesto Diana vuole impedire il racconto, nonché provocare la morte del cacciatore, per Haenel è esattamente in quel momento che prende vita la scena della scrittura e il compito della letteratura: «dire ce qu'on ne peut pas voir, et faire voir ce qu'on ne peut pas dire»²³. Il lavoro letterario, per Haenel, si lega a un'effrazione, a una rottura del piano dell'ordinario e dell'ordine (come accesso a un assoluto, a una verità *in poesia*), collocandosi sul crinale di un'impossibilità apparentemente manifesta: «la littérature», scrive ancora l'autore, «a ceci de particulier qu'elle dialogue continuellement avec sa propre impossibilité»²⁴. L'episodio di Diana e Atteone diviene così scena originaria, fondante, dell'atto di scrittura, di una scrittura che si realizza sul bordo dello sguardo, sul suo limite: nel luogo di silenzio tra immagine e parola, ovvero nel luogo di un desiderio, di un eccesso.

Anche nel libro dedicato a Michelangelo Merisi, lo scrittore si mette nei panni di Atteone che scruta tra il fogliame il bagno della dea, e vuole sfidarla col suo racconto. Eppure, ne *La solitude Caravage* la scena mitologica si sdoppia, aprendosi a due percorsi paralleli e intrecciati del testo. Lo sguardo di ciò che non si può vedere è anzitutto quello all'origine della scrittura, che prende avvio con la nascita e la scoperta di un desiderio (erotico e poetico insieme), quando lo l'autore adolescente trova in un libro sull'arte italiana un particolare del dipinto *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio. Nella riproduzione dell'opera, presente anche sulla copertina del volume, quanto si vede è la sola Giuditta a mezzo busto, la sua concentrazione, l'espressione contraddittoria, occupata in un'attività che resta nascosta, invisibile: «cette femme désirable était occupée à une chose qui demeurerait secrète, hors champ, peut-être interdite. Je me disais : l'objet du désir est toujours incomplet, il déborde non seulement la raison mais aussi la capacité du désir lui-même à saisir ce qui l'anime, car une part de lui *n'est pas dans le tableau*».²⁵

Questa prima e fondante presa sul testo e sul lavoro di Caravaggio fa sì che l'indagine che lo scrittore costruisce nel libro si costituisca anzitutto per la presenza di una soggettività che attraversa poeticamente un insieme d'opere d'arte, nutrendosi delle forme pittoriche come di un «puissance vivifiante [...] desquels est tirée une énergie libératrice»²⁶. Lo spazio narrativo non è in tal senso uno spazio autobiografico, o il racconto di quel desiderio che in quanto tale continuerebbe ad avere dimora sulla soglia della parola, ma un percorso in cui misurare e riflettere quel desiderio stesso. Il ritratto di Caravaggio diviene così una forma d'esperienza attraverso cui cercare di dare materia e rivivificare nel presente della scrittura il «feu qui en vous

²² Y. Haenel, *Diane et Actéon. Le désir d'écrire*, Paris, Herman éditeur, 2020, p. 45.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 28.

²⁵ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 21.

²⁶ C. Lahouste e M. Watthee-Delmotte, *Yannick Haenel. La littérature pour absolu*, Paris, Hermann Éditions, 2020, p. 7.

tombant d'une manière imprévisible vous accorde l'acuité qui rencontre la peinture»²⁷. La scrittura di Haenel si forma per frasi, per citazioni, per agglomerati che definiscono un posizionamento, un corpo, una materia, una maniera d'essere²⁸. E in questo ricorso all'espressione altrui, la scrittura è accesso a una dimensione altra del dire che a ogni istante rinnovi un evento di linguaggio, un'epifania all'interno del linguaggio stesso, come apertura, breccia, nascita di un'esperienza interiore²⁹, ossia poetica. Portarsi verso la pittura è un'altra maniera per cercare tale dimensione, secondo una modalità che Haenel aveva già individuato in un precedente libro dedicato al ciclo di arazzi fiamminghi conosciuti col titolo *La dama e l'unicorno*, conservati al Museo di Cluny, a Parigi:

Si vous donnez – par votre ATTENTION – de la liberté à une œuvre, voici qu'elle se dégage de sa propre forme, ses contours s'animent : elle se rejoue, toujours différente, dans les phrases où vont naviguer ses métamorphoses. Une œuvre d'art vous donne accès à un corps – au corps qu'elle vous fait. Car il ne s'agit pas d'entrer dans la tenture pour y vivre, encore moins pour en reconstituer la trame. Les œuvres n'existent pas pour se substituer à nos désirs, ni pour guérir un manque. Il s'agit de faire l'expérience de son propre désir en l'exposant à celui qui vibre au cœur de l'œuvre.³⁰

Tra parola e pittura si struttura nel testo un avvicinamento continuo che non tende a una sovrapposizione, bensì a un'esperienza corporea in cui ciò che conta per lo scrittore è la disseminazione di dettagli, sensazioni e emozioni che designano e prolungano, attraverso le opere di Caravaggio, quel desiderio iniziale.

Al tempo stesso, una seconda scena si apre nel libro. Nell'addentrarsi entro l'opera caravaggesca, ossia nel percorrere nel tempo della scrittura gli incontri con quella pittura, Haenel comincia a delineare un altro percorso entro il quale il pittore lombardo si muove come un'ombra che poco a poco prende corpo. Interessa qui sottolineare che è dalla pittura, dalla sua visione e dalla sua scrittura, che si passa al racconto della vita. Ma questo stesso racconto non ci riporta, se non per citazioni e commenti, a quell'insieme di narrazioni che hanno formato il mito dell'artista. Anche in questo caso Haenel cerca un punto d'irrepresentabilità, la sfida che Diana lancia al cacciatore che l'ha vista, e che si riassume nell'espressione che dà il titolo al libro, *la solitude Caravage* (la solitudine Caravaggio, e non *di* Caravaggio).

La parola *solitude* attraversa l'intera opera di Haenel e potrebbe definirsi come momento di sottrazione e diserzione dai legami sociali e identitari, e al tempo stesso (intimamente legato alla prima condizione) come momento di un avvenimento fatto di interiorità, di pensieri e

²⁷ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 43.

²⁸ Sull'ampio ricorso alla citazione e il suo uso performativo nella scrittura di Haenel rimando a M. Watthee-Delmotte, *Citationnisme et puissance incantatoire. Les phrases-talismans chez Yannick Haenel*, in *Une littérature « comme incantatoire » : aspects et échos de l'incantation en littérature (XIXe-XXIe siècle)*, a cura di P. Thériault, Toronto, Presses françaises de l'Université de Toronto, 2018, pp. 175-188.

²⁹ Il riferimento è a G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, autore che è una delle fonti di riflessioni costanti del lavoro di Haenel.

³⁰ Y. Haenel, *À mon seul désir*, Paris, Argol, 2005, p. 54.

sensazioni, momento quasi mistico della creazione artistica. Portando il testo verso la *solitudine Caravaggio*, il ritratto che Henel compone è dunque ciò che sfugge alla rappresentazione e in primo luogo, apparentemente, alla rappresentazione di Caravaggio, alla sua biografia. Eppure, come ricorda Jean-Luc Nancy, «le portrait est moins le rappel d'une identité (mémorable) qu'il n'est un rappel d'une intimité (immémoriale). L'identité peut être au passé, l'intimité n'est qu'au présent»³¹. Nelle parole del filosofo, la questione del ritratto è forma d'interrogazione di un rapporto, di una relazione d'intimità che si stabilisce tra un soggetto che ritrae e l'oggetto del lavoro pittorico. Il ritratto, afferma Nancy, non è tanto un luogo per circoscrivere o fissare una identità, una storia, un racconto, ovvero la rappresentazione di una persona, quanto lo spazio entro il quale ciò che è rappresentato è l'atto stesso o il procedimento della rappresentazione, un presente che si svela, si mostra e che emerge dal gesto pittorico: «c'est moins le peintre qui se peint, que le peindre, et la peinture est ici le sujet, dans tous le sens du mot»³².

Il ritratto sarà in tal senso una maniera di fermare, nel presente, *il luogo interiore della pittura* di Caravaggio, aprire il suo visibile nelle parole che la colgono:

Si j'insiste sur sa solitude, sur sa main qui peint, sur les heures où il se tient, fébrile et concentré face à la toile [...] si je m'arrête sur ces instants qui échappent au racontage et sont noués à ce mélange d'ombre et de lumière qui est le lieu intérieur de la peinture, c'est parce que le véritable combat mené par le Caravage se déroule dans cet espace obscur et absolu, à côté duquel ses frasques, ses duels, ses échauffourées, pour violents qu'ils soient, et chargés d'irréversible, ne relèvent que d'une aggravation de son humeur : c'est en peignant que le Caravage rejoint son feu, et que ce feu qui affronte la matière concerne l'univers.³³

Yannick Haenel non nega quella continuità tra vita e opera che la leggenda del pittore ha tramandato, ma ribaltandone il principio fa della violenza e della forza della sua pittura la maniera d'indagine per dire ciò che «toujours se dérobe à la trame d'un récit», far parlare la *solitude* di Caravaggio e del suo universo visuale. Sono i corpi, i colori, le luci e le ombre delle tele che divengono il campo di battaglia per un accesso a un particolare campo del visibile, al reale che vi si esprime, per una interrogazione che per lo scrittore si riassume nel gesto di San Tommaso, nella violenza con cui l'indice della sua mano entra tra le carni di Cristo, perché «le réel est si brûlant qu'il nous attire au point qu'on veuille y mettre le doigt, et s'y glisser»³⁴.

Si potrebbe dire che Haenel collochi Caravaggio entro la scena delle *Metamorfosi* prima citata, all'ascolto del monito della dea, e in sua risposta. Il pittore è colui che fa vedere quanto non si può dire. Ma cosa? La violenza del reale, la sua carne, il crimine della morte; in una parola, il male. C'è un'espressione, un gesto e la sua deformazione insieme, che per Haenel te-

³¹ J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 62.

³² Ivi, p. 41.

³³ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit, p. 111.

³⁴ Ivi, p. 160.

stimoniano quella che è l'incessante ricerca del mistero e del reale del pittore: si tratta del grido. Il grido delle figure caravaggesche, nel *Martirio di San Matteo*, nel *Sacrificio di Isacco*, il grido contro una scena del visibile che la pittura svela, contro l'orrore di un universo di tenebra. Un grido (*cri*) che in francese si avvicina e fa fronte, risponde, a un crimine (*crime*), come luogo di un'effrazione, di rottura, di violenza, dopo il quale si apre «la solitude d'un monde déserté par l'innocence»³⁵. Nel *Martirio*, l'urlo del bambino che cerca di sottrarsi a quanto sta avvenendo è per lo scrittore una voragine stessa della rappresentazione, un'apertura che è una forma di riflessione, perché testimonia «par sa frayeur d'un événement qui relève d'une déchirure métaphasique»³⁶. Ma entro questo evento limite che si affaccia su uno strappo, su un baratro, sulla forza sensibile del grido, come scriveva Deleuze, l'autore compone un cammino attraverso le tele per raggiungere il punto in cui la parola risponda allo sguardo, al grido stesso. Un punto in cui, scrive Haenel, la pittura ci pone di fronte a una verità alla quale non possiamo sottrarci, e nel quale un altro grido, o lo stesso, racconta la vita, l'essere vivente, in un accesso al sé: il punto in cui «on est enfin vivant [...] et à chaque instant»³⁷.

La visita dell'autore alla Cappella Contarelli, a San Luigi dei Francesi, a Roma, mette in scena tale momento emblematico entro cui sorge come a specchio la scrittura dell'autore francese. Una di fronte all'altra, la *Vocazione* e il *Martirio di San Matteo* si fronteggiano in due drammaturgie opposte. Lo scrittore, all'epoca borsista a Villa Medici, riprende a più riprese l'incontro sorprendente con i dipinti, l'ingresso nella chiesa, la moneta da inserire per illuminare la scena, la luce che «tranche les ténèbres», l'autoritratto che Caravaggio dipinge nella scena del martirio quasi in opposizione o a testimonianza di quanto avviene di fronte a lui, la chiamata, la luce. E in questa visita reiterata ciò che emerge è «un lieu retiré de tout visible [qui] ne cesse de faire entendre sa présence à l'intérieur de moi comme à l'intérieur de la peinture, étranger à toute forme, et qu'aucune figure ne peut contenir»³⁸. È durante questa scena che avviene inoltre un rivolgimento, una maniera di entrare nella pittura di Caravaggio dall'interno, di aderire a quell'esperienza interiore non del pittore ma della pittura, attraverso le figure che lei stessa mette in luce, come nella *Vocazione*, dove nel duello tra luci e ombre Haenel si sente infine chiamato, «par la peinture», che lo designa: «comme Matthieu étonné d'être élu, je tournais l'index vers ma poitrine: "Moi?"»³⁹.

L'esperienza interiore del pittore lombardo, «cet emportement qui l'amène à vivre la peinture comme un moyen pour atteindre le mystère ; et à vivre le mystère comme un moyen

³⁵ Ivi, p. 183.

³⁶ Ivi, p. 184.

³⁷ Ivi, p. 326. Il legame tra il grido del bambino e il grido «io sono vivo», presente in più testi di Haenel, può essere ricercato nel lavoro che Gilles Deleuze dedica a Francis Bacon, pittore costantemente presente nell'orizzonte dello scrittore francese. Cfr.: «La vie crie à la mort, mais justement la mort n'est plus ce trop-visible qui nous fait défaillir, elle est cette force invisible que la vie détecte, débusque et fait voir en criant. C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée», G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 62.

³⁸ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit, p. 72.

³⁹ *Ibidem*.

pour atteindre la peinture»⁴⁰, si raddoppia nelle pagine di Haenel tramite quella di un soggetto che portandosi nelle pieghe e nelle sfumature della pittura prova a interrogare in quello stesso gesto un linguaggio che possa ancora *dire* il mondo, il reale, il presente, attraverso una forma di sensibilità che risponda al *copro* della pittura. Ogni gesto, movimento, sguardo, avvicinamento a un dipinto come a una sua riproduzione costituisce nel libro una maniera di offrirsi alla materia di una pittura «qui vous nourrit, à offrir votre corps, à vous laisser traverser par cette expérience, et à écrire», per trovare infine un modo d'abitare, nel proprio testo, l'opera di Caravaggio, e scriverla *in ritratto*.

J'écrive ce livre avec l'espoir qu'à force de couvrir les lignes de mon cahier quelque chose du geste de la peinture finira par se rejoindre [...]. Les figures qui animent les tableaux possèdent une subtilité qui a disparu du langage de tous les jours : l'objet de ce livre consiste à renouer avec cette voix subtile ; à retrouver une parole qui s'accorde aux énigmes enflammées qui peuplent la peinture.⁴¹

3. Di fronte alle immagini

I testi di Haenel e Pincio mettono in gioco una domanda o un'interrogazione relativa all'ekphrasis, non tanto come relazione tra iconico e verbale, ma come posizionamento del soggetto che scrive e come maniere di ritagliare forme d'attenzione entro il mondo sensibile. Detto altrimenti, non si tratta tanto di una scrittura delle immagini, ma di una scrittura *di fronte* alle immagini⁴². In un studio degli anni Ottanta, Michael Baxandall ha proposto un'originale interpretazione della descrizione ekphrastica, sottolineando come ogni descrizione sia meno legata alla rappresentazione di un'opera che alla rappresentazione della visione della stessa, ossia dei modi e dei modelli attraverso cui pensiamo il vedere e le immagini. Scrive allora Baxandall: «many of the more powerful terms in the description will be a little indirect, in that they refer first not to the physical picture itself but to the effect the picture has on us»⁴³.

Il problema posto dallo storico dell'arte britannico riguarda in primo luogo una forma di mediazione presente in ogni descrizione, ma esso tocca una più ampia questione d'influenza e d'affetto (nel senso di *affectus*), che tanto l'atto dello sguardo quanto quello della scrittura comportano. Il *cosa* pensiamo di vedere e il *come* pensiamo di vedere si tradurrebbero entro una scrittura che rivela in primo luogo ciò che ci colpisce non solo dell'immagine, ma del processo di avvicinamento, memoria, scoperta, manipolazione dell'immagine stessa, e di quanto entra in risonanza, del nostro modo di essere, entro questo processo.

⁴⁰ Ivi, pp. 295-296.

⁴¹ Ivi, pp. 28-29.

⁴² L'espressione è qui da intendersi al tempo stesso come un *trovarsi davanti* e un *far fronte*, un *affrontare*.

⁴³ M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p. 11. Per una più ampia indagine sull'ekphrasis rimando al volume di M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

In lavori più recenti, la problematica sollevata da Baxandall è stata ripresa non più secondo l'elemento indiretto della concettualizzazione che il discorso e il pensiero introducono in ogni descrizione, ma spostando il piano stesso del discorso verso il suo dato sensoriale e sensibile, ossia verso il movimento della visione⁴⁴. La prospettiva che Haenel e Pincio propongono con le loro opere porta il lavoro di scrittura verso questa coscienza del sensibile, nella materialità di un confronto con i lavori di Caravaggio, che comprende tanto il loro incontro nei musei quanto la loro circolazione su diversi supporti tecnologici⁴⁵. Alla materia pittorica, alle «*brusqueries de couleur, des formes en l'air qui prennent corps, des lumières qu'on fait surgir de la matière*», corrisponde una medesima dimensione gestuale da parte dello scrittore per la quale «*c'est la main qui pense : les traits, les lignes, les boucles qui sortent du stylo-bille, l'encre qui roule de la pointe Bic, forment sur la page blanche une surface noire d'où sortiront des figures qui se mettront à vivre*»⁴⁶. Nella loro mediazione descrittiva, per riprendere Baxandall, si configura così la presenza di un corpo che viene toccato dall'immagine in cui però il discorso stesso muove (ed è mosso) dal *gesto* dello sguardo. È tale visione dal vicino, in prossimità, in contatto, che attraversa lo scritto, in un discorso, per riprendere una bella formula di Jean-Luc Nancy, che «*s'excrit, si scrive da*, ossia in un «*travail de la pensée – du discours et de l'écriture – où la pensée s'emploie à toucher (à être touchée par) ce qui n'est pas pour elle un 'contenu' mais un corps*»⁴⁷. L'èkphrasis si declinerebbe allora come scrittura che rende conto non tanto di una descrizione quanto del luogo del suo provenire, del contatto con le immagini, con una materia che ci sta di fronte.

Avvicinarsi al *corpo* della pittura, al *corpo* del ritratto, dunque. A tal proposito, Yannick Haenel pone una domanda centrale nel suo testo: «*Que cherche-t-on à voir ?*». Lo scrittore ricorda la nota pagina della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio dove alcuni uccelli, attirati dal quadro di Zeusi su cui è dipinta dell'uva, si lasciano ingannare dalla rappresentazione cercando di beccare gli acini. Per Haenel, l'episodio non si risolve però in un'interrogazione sulla finzione, o sull'inganno, dell'immagine, né sulla competizione tra Zeusi e Parrasio per la loro capacità d'imitazione della natura. Ciò che è in gioco non è una rappresentazione della realtà che potrebbe confonderci, ma la messa in scena di un accesso al reale, uno spazio cromatico e materico attraverso cui una maniera del sentire ci viene incontro:

⁴⁴ Tra i numerosi contributi sull'argomento si rimanda qui a due prospettive note e complementari: quella di Georges Didi-Huberman (cfr. almeno *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992) e di Jean-Luc Nancy (cfr. almeno *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003). Per una più ampia discussione su un pensiero sensibile cfr. E. Grossman. *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

⁴⁵ «*On me dira au contraire qu'il est impossible de voir la peinture dans des livres – à travers de simples reproductions –, et que les volumes, les couleurs, l'inflexion de la lumière ne se donnent qu'à faveur d'un cadre accroché sur un mur ; mais il m'est arrivé, contemplant un tableau dans un musée, de moins bien le voir que dans la solitude de ma chambre. Les reproductions sont trompeuses, faibles, insuffisantes, mais on y revient sans cesse, et avec elles, malgré notre défiance, se compose une relation intime et poudreuse, qui, à force d'ajuster sa distance, nous rapproche finalement peu à peu de ce point où l'attirance que nous avons pour une œuvre nous la donne*», Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 40.

⁴⁶ Ivi, p. 112 e p. 28.

⁴⁷ J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 23.

Ne sommes-nous pas, face aux œuvres d'art, la proie de ce rapport fou avec le visible ? Peut-être cherchons nous simplement, comme les oiseaux, à nous nourrir ? Notre faim est insatiable, et il nous semble que la peinture, en avançant vers nous ses quadrilatères chargés de couleurs enchanteresses, nous tend des richesses que nous voudrions faire nôtres.⁴⁸

La scrittura, e con essa lo sguardo, si configurano in tal modo come un movimento verso, teso a, preda di un rapporto con un visibile che avanza a sua volta, che emerge dal quadro. Un movimento che investe l'intero corpo, poiché se ogni sguardo, scrive Haenel, contiene un'attesa e misura quell'attesa, è il corpo che si dispone in funzione di ciò che lo agita e lo agisce⁴⁹. Il gesto della scrittura è in tal senso una forma del sentire, il recupero e il prolungamento di sensazioni, una maniera di «capter des forces»⁵⁰. Ma la risposta del soggetto di fronte al quadro non si limita a una registrazione passiva. Quanto proviamo a vedere, quanto ci cattura e ci fa preda entro il mondo del visibile è anzitutto una *presenza*, una materia che ci strappa da una zona dell'ordinario, da una distrazione quotidiana o del quotidiano, per aprirci verso un mistero: «Le Caravage», scrive Haenel, «vous met les yeux dans ce noir afin que vous cessiez de vous en croire indemne»⁵¹. Avvicinarsi, toccare con gli occhi un dipinto di Caravaggio è dunque porsi di fronte a una presenza che è anche un appello e una chiamata che il quadro ci impone: l'opera «nous invite à ne pas rester dans le monde des spectateurs, mais à nous introduire d'une manière insensée dans celui de la peinture»⁵².

È stato detto che nell'opera di Haenel l'arte «se présente comme une brèche entre le réel et une subjectivité, au sein de laquelle le réel peut être transfiguré afin d'être vécu et appréhendé autrement, nouvellement»⁵³. Tale apertura è però da intendere al tempo stesso come varco e violazione in cui il soggetto incontra delle intensità, degli eccessi, delle effrazioni, dei gesti, delle posture del visibile che aprono nuove forme del pensabile e del sensibile:

⁴⁸ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 159.

⁴⁹ Y. Haenel, *Je cherche l'Italie*, Paris, Gallimard, 2015, p. 207.

⁵⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, cit., p. 57.

⁵¹ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 228. Michel Leiris ha scritto alcune importanti pagine sul concetto di presenza che di certo Haenel conosce: «Présence, en somme, de l'œuvre et de son sujet, mais aussi présence lancinante du meneur de jeu et, enrobant le tout dans ce qu'elle a d'absolument vivant et immédiat, ma propre présence comme spectateur, puisque je suis tiré de ma trop habituelle neutralité et amené à une conscience aiguë d'être là – rendu, en quelque sorte, présent à moi-même – par l'appât qui m'est tendu : cette représentation qu'un artiste me présente et qui, faite à sa mesure, au lieu de m'être offerte comme du prêt-à-porter, m'attache en ce qu'elle a de singulier en même temps que de tout proche, puisqu'elle évoque – presque toujours en ce qu'il a de plus familier, nos semblables – le monde où nous vivons tous, simplement décalé par rapport à moi, ce qui m'en est proposé étant passé par le cerveau et la main d'un autre», M. Leiris, *Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon*, in *Écrits sur l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 476.

⁵² Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., p. 160.

⁵³ C. Lahouste, *Donner à voir l'irreprésentable, faire trembler le réel : l'agir symbolique des œuvres d'art reproduites dans Cercle de Yannick Haenel*, «Interfaces. Image – Texte – Langage», 42, 2019, online: <https://doi.org/10.4000/interfaces.668>.

Quelque chose vibre à travers ces nuances qui nous donne le *là* de toute présence, comme trois siècles plus tard les pommes de Cézanne se présenteront depuis l'être et ouvriront le visible à cette dimension où toute chose, en ne cessant de se voiler et de se dévoiler, établit un rapport décisif, et mystérieusement apaisé, avec la vérité.⁵⁴

La visione tattile, che attraversa l'intera opera dello scrittore francese, trova nel lavoro di Tommaso Pincio una configurazione solo apparentemente differente. Siamo qui di fronte a un avvicinamento all'opera in cui il discorso dello scrittore tende a rimettere in gioco quello sguardo specchiato nell'opera caravaggesca. Al tempo stesso, è ancora una volta la materia pittorica, come corpo, che conduce a una forma di svelamento, tappa finale della ricerca nell'opera del pittore lombardo di quel «nuovo modo di vedere e rappresentare [che] gli è di certo apparso»⁵⁵. La conclusione del percorso di Pincio si porta di fronte a due quadri, il *Bacchino malato* della Galleria Borghese e il *Bacco* conservato agli Uffizi, dipinto, quest'ultimo, in cui il pittore si ritrae quasi inavvertito nel riflesso della brocca di vino che si trova in primo piano, alla destra del personaggio:

Soltanto da molto vicino e sapendo cosa cercare, è possibile distinguere una figura maschile con un braccio proteso e un cavalletto di scorcio, altrimenti passa inosservata, oscurata dalla chiazza di luce che brilla sul vetro della brocca. Sembra quasi un risarcimento a questa parte di sé che il pittore aveva messo in ombra nel *Bacchino malato*, risalente a un paio di anni prima. Ma è soprattutto un nascondimento manifesto. Caravaggio era ben consapevole di mostrarsi in ogni veste eccetto quella che davvero gli competeva. Perché lo faceva?⁵⁶

Questa minima presenza dell'artista è per Pincio occasione per riflettere sul nascondimento caravaggesco, ovvero sulla consapevolezza di «mostrarsi in ogni veste eccetto quella che gli apparteneva». L'artista che si mostra, che pone sotto gli occhi dello spettatore la propria identità al lavoro e la propria figura (non dunque come attore di una scena, come «falso specchio»), può farlo solamente nel riflesso del suo nascondimento, quasi nella sua sparizione, dentro il quadro. A questa forma di cancellazione corrisponde però l'esibizione di quanto Pincio chiama «l'impianto teatrale» dell'opera stessa: tra i panneggi bianchi che circondano Bacco «si intravede la stoffa di un materasso qualunque» e «appena l'occhio cade su quel particolare, il resto si rivela per quello che è, una messa in scena; Bacco è un giovane mascherato da dio, un giovane in posa, come mostra il riflesso nella brocca»⁵⁷. Questa doppia condizione, che Pincio stesso ha sviluppato per tutto il libro, è in fondo un altro taglio, un altro modo di creare e strutturare una porzione del visibile. Eppure, anche all'interno di un'opera che mostra il suo teatro nascondendo l'autore, l'occhio cerca quest'ultimo. Pincio si rende conto che l'immagine che insegue è di fatto un'immagine assente, una visione che ritrova nell'altra tela, il

⁵⁴ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., pp. 155-156.

⁵⁵ T. Pincio, *Il dono del saper vivere*, cit., p. 190.

⁵⁶ Ivi, p. 192.

⁵⁷ *Ibidem*.

Bacchino malato, alla quale fin da ragazzo il narratore del libro era stato associato dai compagni di scuola, per la somiglianza con la figura. Nel ritratto, ciò che colpisce ora Pincio è il largo fondo scuro «che si fa sentire», ma è tutto il processo d'avvicinamento a questo sentire che acquista un rilievo particolare. Se il quadro entra in scena quale esempio probabile di uso di uno «stratagemma ottico» da parte del pittore, per via di alcune incongruenze dal punto di vista della rappresentazione prospettica, lo scrittore si appoggia su quello specchio probabile per segnalare *il peso* della pittura, la presenza assente che la porta e la spinge verso lo spettatore: il pittore di fronte al cavalletto mentre dipinge, il pittore che sorge, che emerge dal fondo di pittura. Una presenza quasi tangibile che se rivela ancora una volta una forma dello specchio ne mostra al tempo stesso il ritirarsi nel colore per dare corpo a una figura.

La vera incongruenza, ai miei occhi, consiste nell'assenza di quel che tradirebbe ciò che Caravaggio sta davvero facendo, il suo lavoro di pittore. Braccio destro e tela vengono nascosti come si farebbe a teatro, con una forte luce che esalti solo ciò che interessa e releghi a un fondo buio il resto. La zona oscura in cui si trova la tela occupa però una porzione importante del quadro, è un vuoto che si fa sentire e, anche se non ci si sofferma a riflettere su quel che il buio nasconde, la sua presenza è così forte che lo spettator non può fare a meno di avvertirne il peso.

Ogni volta che guardo quello che per i miei compagni di classe era il mio ritratto sputato, mi concentro sul buio e quasi mi dimentico di quel che è in piena luce. Scruto il tratto di quadro nero cercando di scorgere un indizio anche vago di ciò che so esserci, il braccio del pittore e la tela sul cavalletto, e penso a come Caravaggio nascondesse sia i trucchi che usava, sia il fatto che non dipingesse⁵⁸.

Lo sguardo di Pincio è qui duplice. Portandosi sul fondo scuro, esso ricerca qualcosa che definirebbe il momento non rappresentabile, la scena della pittura. D'altro lato, quel fondo scuro è ancora maniera di strutturare all'interno del suo racconto una scena visibile che il libro non smette di raddoppiare: quella di un nascondimento, di uno spostamento, di uno scambio attraverso il quale potersi raccontare. Una maniera indiretta di costruire la propria identità nella finzione, nell'alterità che lo sguardo sul quadro comporta. L'altro ritratto si potrebbe dire: «l'autre se retire dans l'abîme de son portrait – et c'est en moi que retentit l'écho de ce retrait»⁵⁹. Il punto di chiusura del ritratto caravaggesco di Pinco, della sua scrittura *in* ritratto, lascia così al lettore lo specchio dell'artista lombardo investire il racconto stesso attraverso il ritiro del soggetto, e vedere o forse solo intravedere sul fondo scuro del racconto, «i trucchi» e infine il fatto stesso della sua scrittura.

Quel ritiro ha però un ulteriore possibile percorso che investe la stessa materia pittorica. Lo sguardo che Pincio mette in opera in queste ultime pagine, nell'indagine su una scena assente, entra in risonanza con il libro di Haenel nel momento in cui la presenza della pittura si porta essa stessa sul limite del rappresentabile. È come se per entrambi gli scrittori ci fosse un momento in cui la pittura si rivolti su se stessa, sul proprio mondo di segni, tracce, materia,

⁵⁸ Ivi, p. 191.

⁵⁹ J.-L. Nancy, *L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 21.

un momento in cui la pittura stessa si mostri nella sua nudità, nella sua interrogazione misteriosa. In un testo dedicato all'artista romeno Adrian Ghenie, Haenel si sofferma su questo limite. In ogni dipinto, scrive l'autore francese, esiste un punto che non si può percepire, un luogo in cui il visibile si riassorbe⁶⁰. Cosa significa? Per comprenderlo, possiamo ancora rivolgerci all'opera di Caravaggio, in particolare al dipinto *Marta e Maria Maddalena*. In questa scena in cui alle parole e alla postura umile di Marta risponde la figura altera e in piena luce di Maddalena colta nel momento della sua conversione, Haenel è attratto dallo specchio su cui quest'ultima poggia una mano. La particolarità di quello specchio è di non riflettere nessuno dei personaggi sulla scena, se non le dita di Maddalena, scure, nell'ombra, quasi appoggiate alla superficie convessa. Lo specchio, così posizionato, rimanda ad altro, forse a un oltre del dipinto che non possiamo vedere, e al quale apparentemente non possiamo accedere. Solo una macchia bianca, un quadrato bianco, fa la sua comparsa su questa superficie che assorbe in sé ogni visibile. Il riflesso di luce, di grazia. Yannick Haenel è però interessato alla maniera con cui quella grazia si dà a vedere, al quadrato bianco, nel quale, scrive, quanto si deposita è il mistero della presenza. Lo sguardo allora non segue più il racconto della scena, ma la materia della pittura:

Mais c'est le petit carré blanc qui me subjuguait. Il était la trace du miracle, la brèche étincelante par laquelle le monde s'ouvre ; en lui convergeaient à la fois cet éclair qui sépare mort et parole – qui fait apparaître l'invisible –, et ce point aveugle qui échappe à toute visibilité et dont l'éclat phosphorescent désigne une fixation impossible, voire surnaturelle. La peinture, et rien qu'elle, est capable de nous donner à voir ainsi [...] la limite de la représentation.⁶¹

La presenza di cui parla Haenel è al tempo stesso quella di un mistero, di un assoluto, la traccia di un miracolo che si ritrae nella macchia bianca, e quella della pittura, del mondo visibile: il suo essere presente che si presenta, il suo accadimento. Se la parola qui affonda nel corpo cromatico del dipinto per giungere a scorgere un punto di irrepresentabilità, è che la pittura emerge nella sua nudità di traccia, tratto, quanto ci chiama verso un luogo in cui le forme disertano e si riassorbono in sé, portando con loro le stesse possibilità dello sguardo. Un limite di materia, uno sguardo che non passa più per gli occhi: «la matière dans laquelle seule la peinture est capable d'entrer – et de se voir – se cambre alors dans un miroir convexe, et en se dérochant il arrive qu'elle donne à voir sa propre cachette avec plus rien dedans»⁶².

⁶⁰ Y. Haenel, *Adrian Ghenie*, Arles, Acte Sud, 2020, p. 104.

⁶¹ Y. Haenel, *La solitude Caravage*, cit., pp. 238-239.

⁶² Ivi, p. 254.

L'iconicità di Caravaggio ieri e oggi. Alcune riflessioni sulle figure iconiche nella cultura contemporanea

Laura Rorato
(University of Hull)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – This article analyses Caravaggio's transnational omnipresence in popular culture through the lens of Stardom and Celebrity Studies in order to reflect on the role of iconic figures in our contemporary world. Understanding what makes a figure reach iconic status is essential in order to understand Caravaggio's long-lasting popularity and influence beyond the sphere of high art. Through a series of case studies belonging mostly to fashion and street art, and through the use of work carried out by marketing and communications experts, the article explores those features that enable an artist's impact to extend beyond his/her field, and what happens to the original meaning of that artist work when his/her image moves across different forms of cultural production. In order to address these questions, the case studies have been divided into three groups representing the key functions of iconic figures in today's globalised culture: 1) cultural icons and branding 2) visual activism 3) populist voices.

Keywords – Caravaggio, iconicity, street art, fashion, popular.

Abstract – Quest'articolo analizza l'onnipresenza transnazionale di Caravaggio nella cultura popolare attraverso la lente degli Stardom e Celebrity Studies per riflettere sul ruolo delle figure iconiche nel mondo contemporaneo. Capire cosa serve per raggiungere lo status di icona culturale è essenziale per comprendere la duratura popolarità di Caravaggio e il suo influsso al di là della sfera canonica dell'arte. Attraverso una serie di casi di studio appartenenti soprattutto alla street art e alla moda, e grazie al lavoro di esperti di marketing e comunicazione, l'articolo esplora quegli aspetti che permettono a un artista di ampliare la propria sfera di influenza al di fuori del suo campo specifico, e cosa succede al significato dell'opera di un artista quando la sua immagine passa attraverso diverse forme di produzione culturale. Per poter rispondere ai quesiti in questione, i casi di studio sono stati divisi in tre gruppi che rappresentano le principali funzioni delle figure iconiche nell'odierna cultura globalizzata: 1) icone culturali e 'branding' 2) attivismo visivo 3) voci populiste.

Parole chiave – Caravaggio, iconicità, street art, moda, popolare.

Rorato, Laura, *L'iconicità di Caravaggio ieri e oggi. Alcune riflessioni sulle figure iconiche nella cultura contemporanea*, «Finzioni», n. 1, 1- 2021, pp. 88-105

L.Rorato@hull.ac.uk

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13552>

finzioni.unibo.it

La cosa che continua ad affascinarmi di Caravaggio, oggi come quando pubblicai il libro nel 2014¹, è l'ubiquità del nostro pittore a livello globale nei più svariati settori artistici e non solo. Secondo lo storico dell'arte Patrick Hunt², Caravaggio è forse il più noto maestro di tutti i tempi. Più articoli, libri, mostre, film, romanzi sono stati dedicati a lui di quanti ne siano stati dedicati a tutti i suoi contemporanei messi insieme³. Tuttavia, film e romanzi sono espressioni artistiche spesso associate alla pittura. Vari registi hanno apertamente ammesso di essersi ispirati a pittori, singole opere o stili pittorici per il proprio lavoro (si pensi a Scorsese, Visconti, Pasolini, Del Toro, Webber, o Sorrentino⁴ per fare solo alcuni nomi) e la struttura del romanzo è spesso paragonata alla tela di un quadro, in quanto entrambe vengono viste come metafore della vita. Quello che colpisce ancora di più, invece, è la presenza di Caravaggio nelle più varie sfere della cultura popolare. Musica, teatro, danza, street art, moda, pubblicità, persino associazioni umanitarie, come ha dimostrato Francesco Zucconi nel suo interessante libro *Displacing Caravaggio*⁵, sembra non esserci campo in cui Caravaggio non abbia fatto la sua comparsa, tanto da poter parlare di una vera e propria "Caravaggiomania", per dirla con il nome di una app telefonica creata dal gruppo Scala nel 2010⁶.

Quindi, è chiaro che ci troviamo di fronte a un fenomeno che non può essere liquidato come semplice moda passeggera ed è questo che mi ha spinto a studiare Caravaggio attraverso quelli che nel mondo anglosassone vengono chiamati "Stardom and Celebrity Studies", ovvero

¹ L. Rorato, *Caravaggio in Film and Literature. Popular Culture's Appropriation of a Baroque Genius*, Oxford, Legenda, 2014.

² P. Hunt, *Caravaggio*, London, Haus Publishing, 2004, p. ix.

³ Kimmelman, in un articolo comparso sul New York Times nel marzo 2010, riportava che secondo lo storico dell'arte Philip Sohm la popolarità di Caravaggio avrebbe addirittura sorpassato quella di Michelangelo. M. Kimmelman, *Caravaggio in Ascendance: An Italian Antihero's Time to Shine*, «The New York Times», [online] 10 marzo 2010. Disponibile su: < <https://www.nytimes.com/2010/03/10/arts/design/10abroad.html> > [consultato il 10 maggio 2021]. Il 2010, naturalmente, segnava il quattrocentesimo anniversario della morte di Caravaggio per cui l'onnipresenza del pittore poteva risultare comprensibile ma la sua popolarità trascende gli anniversari e gli eventi commemorativi.

⁴ In un articolo comparso su «La Repubblica» il 20 ottobre 2016, lo storico Alberto Melloni invitava il pubblico interessato a capire pienamente *The Young Pope* (2016) di Paolo Sorrentino ad andarsi a (ri)vedere *La conversione di San Matteo* di Caravaggio. Secondo Melloni *La conversione di San Matteo* sarebbe il massimo esmpio della tecnica del chiaroscuro che diede fama a Caravaggio, di quel contrasto tra luci e ombre, tra visibile e invisibile che sono anche essenziali nell'opera di Sorrentino. A. Melloni, *La solitudine della fede*. «La Repubblica», [online] 20 ottobre 2016. Disponibile su: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/10/20/la-solitudine-dellafede36.html>> [Consultato il 20 ottobre 2020].

L'influsso di Caravaggio su Sorrentino era stato notato già all'epoca di *La grande bellezza* (2013) ed era stato riconosciuto dallo stesso autore che in un' intervista aveva detto che l'elemento di mistero spesso presente nelle opere di Caravaggio era ciò che attirava l'attenzione di molti registi. B. Brooks, *Paolo Sorrentino Talks Roman Decadence in "The Great Beauty"*, «Filmic Daily», [online] 14 novembre 2013. Disponibile su: <<https://www.filmlinc.org/daily/director-paolo-sorrentino-roman-the-great-beauty-interview/>> [Consultato il 10 gennaio 2021]

⁵ F. Zucconi, *Displacing Caravaggio. Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

⁶ R. Spear, *Caravaggiomania*, «Art in America», [online] 23 novembre 2010. Disponibile su:

<<https://www.artnews.com/art-in-america/features/caravaggiomania-62868/>> [Consultato il 10 aprile 2021].

quegli studi teorici che ci permettono di capire come si costruisca la fama e come si raggiunga lo status di star o addirittura di icona culturale. Infatti, il successo di Caravaggio è legato non solo alla sua arte ma anche al personaggio, ovvero a quell'immagine di sé che il pittore andò costruendosi nel corso dei suoi 39 anni di vita e che proiettò al mondo intero tramite i suoi quadri, soprattutto gli autoritratti all'interno di diverse opere⁷. Dal momento che lo scopo di questo articolo è non solo spiegare l'iconicità di Caravaggio, ma anche illustrare la funzione delle figure iconiche nella cultura contemporanea, i casi di studio che analizzeremo sono stati raggruppati in tre categorie a seconda della funzione che il riferimento al pittore ha in quel particolare contesto: 1) icone culturali e *branding*; 2) attivismo visivo (per usare un termine coniato da uno degli artisti che analizzeremo, lo svedese Herr Nilsson); 3) voci "populiste". Al primo gruppo fanno parte quei casi in cui Caravaggio è stato usato da organizzatori e partecipanti a eventi e festival internazionali per valorizzare un determinato luogo, attività oppure oggetto. Nello specifico, ci concentreremo sulla comparsa di Caravaggio a Eurovision nel 2008 e all'Esposizione universale di Milano del 2015, e sulla campagna pubblicitaria per la collezione primavera-estate 2013 della stilista inglese Vivienne Westwood. Nel secondo gruppo, invece, rientrano gli esempi tratti dalle opere di singoli artisti che sono stati ispirati da particolari aspetti tematici e stilistici dei quadri di Caravaggio per fornire nuovi sguardi sul mondo contemporaneo. Il già citato artista di strada Herr Nilsson e la campagna pubblicitaria *Ode to the Savage Beauty of Caravaggio* di Carine Roitfeld (ex direttrice di *Vogue Paris*) per la sua rivista *CR Fashion Book* si possono ascrivere a questo gruppo. Infine, il terzo gruppo include casi in cui Caravaggio è apprezzato per la capacità di rappresentare cosa voglia dire "essere umani" e il suo saper abbattere barriere e gerarchie. In particolare, ci concentreremo su due artisti di strada, Andrea Ravo Mattoni e il francese C215.

1. Cosa rende Caravaggio una figura iconica?

Prima di passare all'analisi specifica dei summenzionati esempi è importante porsi alcune domande più generali. Prima di tutto dobbiamo chiederci perché Caravaggio sia una figura così iconica e quali aspetti della sua arte siano così caratterizzanti. Dobbiamo inoltre cercare di capire quali siano i meccanismi che facilitano la transizione di un artista canonico dal museo alla "strada", per così dire, e cosa succeda al significato originale dell'opera di un artista quando la

⁷ A questo proposito, è interessante notare che sebbene Caravaggio si ritragga frequentemente nei suoi quadri non ci ha mai lasciato un autoritratto vero e proprio, l'enfasi è sul personaggio piuttosto che sulla persona. Lo riconosciamo all'interno dei suoi quadri grazie al disegno del 1621 di Ottavio Leoni, unico ritratto di Caravaggio fatto da un altro artista. Per una rassegna delle considerazioni di diversi studiosi sul ruolo degli autoritratti nelle opere di Caravaggio si veda Rorato (2014, pp. 45-37).

sua immagine viene riadattata in campi e sfere diverse, all'interno e al di fuori del contesto nazionale di partenza. Per rispondere alla prima domanda mi avvalgo di alcune idee presentate su un blog del 2009, intitolato *Charisma Today*⁸ e legato alla rivista *Charisma*, che illustra le caratteristiche necessarie affinché una star o una figura carismatica possano raggiungere lo status di icona. Sebbene la fonte non sia particolarmente accademica, i concetti presentati, come vedremo in seguito, sono assai simili a quelli illustrati da studiosi di diversi altri campi, tra cui cultura popolare (Drumond), sociologia (Alexander), storia dell'arte (Kemp), marketing (Holt) e comunicazione (Hetsorni).

Secondo *Charisma Today*, i passi essenziali per diventare icone culturali sono quattro: a) rivoluzionare o alterare il modo di pensare a un'idea, prodotto o servizio; b) colpire l'immaginazione della gente attraverso il continuo proliferare di immagini coerenti; c) rimanere innovativi per un certo periodo di tempo, in quanto la longevità è il primo segno distintivo di un'icona - sebbene non eterna, la vita di un'icona si estende per più di una generazione e ogni generazione la interpreta in modi diversi; d) far circolare storie e aneddoti che contribuiscano ad attribuire alla figura iconica un'aura mitica in quanto, come sostiene Holt, le icone non sono altro che miti sintetizzati⁹.

Stando a queste regole Caravaggio risulta la figura iconica per eccellenza. Non c'è dubbio che la sua arte sia stata rivoluzionaria: ha sfidato sia l'iconografia religiosa che quella mitologica offuscando il confine tra sacro e profano. Usava note cortigiane come modelle per soggetti religiosi e di conseguenza moltissimi dei suoi quadri furono rifiutati da chi glieli aveva commissionati - si pensi ad esempio ad *Amor Vincit Omnia* (1602), *Morte della Vergine* (1604-1606), *Il Seppellimento di Santa Lucia* (1608). Caravaggio introdusse una nuova forma di realismo che - come notò per primo Roberto Longhi - non permette mai di dimenticare che ciò che si sta guardando non è la realtà ma la sua rappresentazione. Caravaggio ridusse la distanza tra l'osservatore e l'opera d'arte facendo sentire spesso lo spettatore parte della scena dipinta. Nonostante l'apparente semplicità e accessibilità delle sue opere, Caravaggio è un pittore sofisticato, capace di ironia, che spesso gioca con le tradizioni letterarie dell'epoca, come nel *Davide con la testa di Golia*, in assoluto uno dei suoi quadri più citati, come vedremo anche in alcuni dei casi di studio. Grazie a queste caratteristiche, Caravaggio è riuscito ad attrarre diversi tipi di pubblico. Inoltre, la sua vita privata fu estremamente avventurosa e circondata da un'aura di

⁸ Charisma Expert, *How to become an icon*, «Charisma Today», [blog] 27 gennaio 2009. Disponibile su: <<http://charisma-today.blogspot.com/2009/01/how-to-become-icon.html>> [Consultato il 26 aprile 2021].

⁹ D. Holt, *What becomes an icon most?*, «Harvard Business Review», [online] 3, 2003. Disponibile su: <<https://hbr.org/2003/03/what-becomes-an-icon-most>> [Consultato il 10 settembre 2020].

mistero tanto che, secondo diversi studiosi, la sua identità e l'importanza delle sue opere non vennero pienamente capite fino al XX secolo¹⁰.

Dopo l'uccisione di Ranuccio Tomassoni nel 1606 Caravaggio fu costretto a fuggire da Roma e a convivere con la pena capitale erogata dalle autorità papali subito dopo l'incidente e che cercò invano di far revocare fino alla morte. Nonostante ciò, nel 1608 riuscì a farsi conferire il titolo di Cavaliere dell'Ordine di Malta solo per poi venire espulso a causa di una rissa pochi mesi dopo la nomina. Arrestato e imprigionato, riuscì incredibilmente ad evadere dal carcere di La Valletta e a raggiungere Siracusa. Dopo qualche mese, si spostò a Napoli e poi tornò nuovamente in Sicilia. Il suo unico sogno era quello di rientrare a Roma e ottenere la revoca della pena di morte. Purtroppo, morì prima di portare a termine il suo proposito il 18 luglio 1610 vicino a Porto Ercole. Le circostanze esatte della sua morte restano ancora misteriose e sono state fonte di diverse disquisizioni tra gli storici dell'arte; altrettanto discussa risulta la questione della sua sessualità. A più di quattrocento anni dalla morte, l'aura mitica di Caravaggio non è certo in declino, grazie anche a storie, aneddoti e *fake news* legate alla sua figura e periodicamente pubblicati dalla stampa di tutto il mondo. Si pensi all'annuncio del ritrovamento delle sue ossa nel 2010, notizia di scarsissima credibilità ma di grande efficacia¹¹, al ritrovamento in una soffitta in Francia nel 2016 di un'altra versione di *Giuditta e Oloferne* la cui autenticità rimane ancora discussa¹² o, da ultimo (aprile 2021), il ritiro da un'asta a Madrid di un *Ecce Homo* inizialmente attribuito al pittore spagnolo della cerchia di Jusepe de Ribera, in quanto alcuni studiosi, tra cui Sgarbi e Terzaghi, avrebbero riconosciuto la mano di Caravaggio. Grazie anche all'analisi di alcuni documenti, secondo gli studiosi potrebbe trattarsi dell'opera che Caravaggio aveva dipinto per il Cardinale Massimi, fatto che potrebbe mettere in discussione l'autenticità della versione esposta a Genova e autenticata da Longhi nel 1952¹³.

Ma passiamo alla seconda domanda, quella riguardante i meccanismi che facilitano la transizione di un artista dal museo al mondo comune o "alla strada". Secondo Drummond¹⁴, studioso di cultura popolare, la pittura è la forma artistica che più si presta a questa transizione, in

¹⁰ L. Treves, A. Weston-Lewis, G. Finaldi, C.T. Seifert, E. Waiboer, *Beyond Caravaggio*, Yale, Yale University Press, 2016, p. 21.

¹¹ *Ancora sulle presunte ossa di Caravaggio*, «News-Art», [online] 25 luglio 2014. Disponibile su: <<https://news-art.it/news/ancora-sulle-presunte-ossa-di-caravaggio.htm>> [Consultato il 30 aprile 2021].

¹² G. Biglia, *La Francia rifiuta il controverso Caravaggio presentato alla Pinacoteca di Brera*, «Il Sole 24 Ore», [online] 30 gennaio 2019. Disponibile su: <<https://www.ilsole24ore.com/art/la-francia-rifiuta-controverso-caravaggio-presentato-pinacoteca-brera-AFPpwXC>> [Consultato il 27 aprile 2021].

¹³ S. Miliani, *Ecce Caravaggio: Perché gli studiosi dicono che il quadro di Madrid è suo*, «Globalist», [online] 11 aprile 2021. Disponibile su: <<https://www.globalist.it/arti/2021/04/11/ecce-caravaggio-perche-gli-studiosi-dicono-che-il-quadro-di-madrid-e-suo-2078226.html>> [Consultato il 1 maggio 2021].

¹⁴ K. Drummond, *The migration of art from museum to market: Consuming Caravaggio*, «Marketing Theory», [e-journal] 6(1), 2006, pp.85-105, p. 96, <http://dx.doi.org/10.1177/147059310606126>.

quanto nel mondo occidentale la pittura viene identificata come l'arte figurativa privilegiata. Come dimostra Mieke Bal¹⁵, l'eccellenza si manifesta anche nei prezzi che sono un riflesso della posizione chiave che questa forma artistica occupa sia a livello istituzionale che ideologico nel mondo occidentale. Secondo Prior¹⁶ inoltre, fino a poco tempo fa, la popolarità della pittura era dovuta anche al fatto che veniva studiata nelle scuole e che non è soggetta a barriere di età, genere o religione.¹⁷ Non tutti i tipi di pittura, però, passano altrettanto facilmente dal museo alla strada. Uno studio del 2005, condotto dall'esperta di comunicazioni di massa Amir Hetsroni¹⁸, ha rivelato che l'arte classica e quella rinascimentale sono quelle maggiormente popolari tra la gente comune. Immagini chiare e realistiche risultano di facile comprensione anche per chi non conosce l'arte. Sempre secondo Hetsroni, queste immagini sono spesso in grado di suscitare forti reazioni emotive. Se accettiamo questa teoria, possiamo facilmente spiegare la popolarità del nostro pittore, il cui realismo da sempre ha suscitato reazioni emotive contrastanti. Tuttavia, come sostengono Venkatesh e Meamber, quando la vita reale fornisce lo spunto per l'esperienza estetica, anche l'esperienza personale dell'artista influisce sull'opera d'arte e, di conseguenza, diventa parte del processo di mercificazione¹⁹. Gli artisti con una vita complessa e controversa sono quelli la cui immagine passa più facilmente dal museo al mercato e alla strada. Secondo Terrone, più la vita di un artista si presta a diverse interpretazioni, più ampio sarà il suo impatto al di fuori della sfera strettamente artistica.²⁰ Caravaggio, ancora una volta, è un perfetto esempio di questo fenomeno, dato che alcuni aspetti della sua vita risultano ancora misteriosi. In Caravaggio vediamo anche come – per citare Iovinelli – «la funzione spettacolare dell'eroe prevalga col tempo su quella della sua realtà storica»²¹ e, come ci insegna Jauss, il processo di identificazione con l'eroe è un aspetto importante dell'esperienza estetica.²² In altre parole, oggi Caravaggio è soprattutto una costruzione culturale (non tanto una realtà

¹⁵ M. Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 9.

¹⁶ N. Prior, *A Question of Perception: Bourdieu, Art and the Postmodern*, «British Journal of Sociology», [e-journal] 56(1), 2005, pp.123-39, p. 132.

¹⁷ Nel 2010 a Roma, mentre visitavo l'affollatissima mostra su Caravaggio alle Scuderie del Quirinale, una delle cose che mi colpì maggiormente fu una bimba di al massimo sei anni letteralmente incantata davanti a *Giuditta e Oloferne* e piena di domande a cui un imbarazzatissimo padre (con cui stava visitando la mostra) non sapeva rispondere. A parte questo piccolo aneddoto, il nostro pittore compare anche in numerosi libri per bambini.

¹⁸ A. Hetsroni, *The Presentation and Reconstruction of Art in Advertising: A Content Analysis, A Survey of Creatives and a General Public Survey*, «Visual Arts Research», 31(2), 2005, pp. 38-56, p. 38 e p. 42. Si veda anche: G.J. Feist, e T.R. Brady, *Openness to Experience, Non-Conformity and the Preference for Abstract Art*, «Empirical Studies of the Arts», 22(1), 2004, pp. 77-89.

¹⁹ A. Venkatesh, L.A. Meamber, *Arts and Aesthetics: Marketing and Cultural Production*, «Marketing Theory», 6(1), pp. 11-39, p. 22.

²⁰ P. Terrone, *Portraits d'un enconnu illustre. Biographies fictives du Caravage*, «Recherches et Travaux», 68, 2006, pp. 57-69, p. 58.

²¹ A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, Catanzaro, Rubettino Editore, 2004, p. 45.

²² H.R. Jauss, *Levels of Identification of Hero and Audience*, «New Literary History», [e-journal] 5(2), 1974, pp. 283-217, <https://doi.org/10.2307/468397>.

storica) (Bal 2006, p. 8) o addirittura, come sostiene Schroeder,²³ un noto brand globale con «un fascino universale» (Spear, 2010). Il concetto di brand offre un ottimo spunto per passare al primo gruppo di casi studio presi qui in esame.

2. Icone culturali e 'branding': Caravaggio dall' Eurovision Song Contest 2008 all' EXPO 2015 di Milano

In questa sezione ci occuperemo di quella tendenza, già identificata da Schroeder²⁴ nelle sue riflessioni sul consumo visivo, a usare immagini o figure iconiche per promuovere un luogo o una nazione, analizzando la 'presenza' di Caravaggio all'edizione 2008 di Eurovision (da qui in poi ESC) e all'Esposizione Universale di Milano del 2015. Nel 2008 Caravaggio appare al famoso festival di musica leggera quando la rappresentante di Malta, Claudia Faniello, presenta una canzone intitolata *Caravaggio* (testo di Godwin Sant e musica di Ray Agius, due volti ben noti della scena musicale maltese e specializzati in musica per festival). Il testo della canzone invita Caravaggio a produrre un nuovo quadro in cui le tenebre diventino luce, un'opera che accenda gli animi e offra speranza per il futuro. Sul palco, alle spalle della Faniello, vediamo un'enorme immagine della *Medusa* (1597), quadro simbolo del virtuosismo artistico²⁵. Nel corso dello spettacolo, mentre la Faniello supplica Caravaggio di condividere i propri tesori («share your treasures, gifts from heaven»), la testa di Medusa viene trasformata da un artista/ballerino in un ritratto della Faniello (l'originale, come sappiamo, era un autoritratto di Caravaggio). Il legame tra Caravaggio e Malta è ovviamente scontato (visto il noto soggiorno del pittore sull'isola tra il 1607 il 1608), e altrettanto scontata è l'immagine del pittore all'interno della canzone, dal momento che, fin dall'inizio della seconda strofa, viene presentato come uomo di talento ma dalla vita dissoluta, ossessionato dal passato e bisognoso di redimersi («You lived your life the reckless kind/ loving hands but restless mind/ struggling to live the past behind»). Nonostante l'intento di celebrare il potere dell'arte tramite il riferimento a Medusa, l'invito a Caravaggio a dipingere scene di gioia e felicità con sfumature amorose («scenes of gladness mixed with kindness and hues of love») fa sfociare il tutto nel *kitsch*, come spesso accade in eventi come ESC. Eppure, se teniamo presente lo scopo e il significato di questo tipo di festival

²³ J.E. Schroeder, *The Artist and the Brand*, «European Journal of Marketing», [e-journal] 39(11/12), 2005, pp. 1291-1305, p. 1300, <https://doi.org/10.1108/03090560510623262>.

²⁴ J.E. Schroeder, *Visual Consumption*, London, Routledge, 2002.

²⁵ H. Nikčević, *Mere Image: Caravaggio, Virtuosity, and Medusa's Averted Eyes*, «Refract: An Open Access Visual Studies Journal», [e-journal]3(1), 2020, pp.79-104, p. 87. <http://dx.doi.org/10.5070/R7315222>.

internazionali, soprattutto la loro capacità di negoziare e comunicare identità collettive²⁶, la comparsa di Caravaggio risulta piuttosto significativa e ne illustra l'iconicità e la funzione delle figure iconiche nella cultura popolare contemporanea. Come fa notare Baker²⁷, la promozione della nazione è uno degli elementi chiave di ESC non solo per la città/nazione ospitante, ma anche per tutti i partecipanti tramite le singole performance dal vivo e nei video promozionali. Secondo Baker (ivi.), il formato, il tipo di spettatore che segue ESC, e le pressioni commerciali a cui è soggetto il festival portano a prediligere immagini semplificate e ben note di un paese o una regione. In questo contesto il riferimento a figure iconiche è perfetto in quanto la loro prossimità, onnipresenza e accessibilità le rendono commerciabili e fanno sì che funzionino come “magneti di significato” su cui proiettare le proprie memorie, speranze e senso di identità²⁸. Caravaggio risulta quindi icona ideale in quanto, come sostiene Sohm (citato in Kimmelman 2010), l'immediatezza delle sue opere e la sua vita rocambolesca si incastrano perfettamente nel dramma moderno della celebrità. La sua presenza a ESC nel 2008 diventa ancora più comprensibile se teniamo presente che il 2008 è il quattrocentesimo anniversario del pittore sull'isola e che, a partire dagli anni Novanta, l'ente del turismo di Malta (NATOM) punta molto a promuovere il patrimonio storico culturale del paese²⁹, in quanto l'arte gioca un ruolo importante nel *branding* di un luogo³⁰.

Il concetto di *branding* è fondamentale anche per eventi come le esposizioni universali, non solo per l'organizzazione dei vari padiglioni nazionali, ma soprattutto per la città ospitante, e guarda caso il nome di Caravaggio compare anche nel contesto dell'Esposizione Universale di Milano del 2015. Come ben sappiamo (in quanto la notizia era stata diffusa su tutti i giornali di quel periodo), gli organizzatori avrebbero voluto prendere in prestito *Le sette opere di Misericordia* per celebrare il tema dell'esposizione, *Nutrire il pianeta. Energia per la vita!* e due campagne umanitarie della Caritas, all'interno del cui padiglione era previsto il collocamento dell'opera di Caravaggio. Le trattative che coinvolsero diverse istituzioni tra cui il Vaticano e il Ministero dei Beni Culturali fallirono, ma è interessante riflettere sul significato della proposta di trasportare

²⁶ K. Fricker, M. Gluhovic, *Introduction: Eurovision and the 'New' Europe* in K. Fricker, M. Gluhovic (a cura di), *Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 1-30, p. 10.

²⁷ C. Baker, *Wild Dances and Dying Wolves: Simulation, Essentialization, and National Identity at the Eurovision Song Contest*, «Popular Communication», [e-journal] 6(3), 2008, pp. 173-189, p. 173, <https://doi.org/10.1080/15405700802198113>.

²⁸ L. Sklair, J. Struna, *The Icon Project: The Transnational Capitalist Class in Action*, «Globalizations», [e-journal] 10(5), 2013, pp.747-763, <https://doi.org/10.1080/14747731.2013.828975>.

²⁹ M. Vladimirova, *The brand image of Malta as tourism destination: a case study in public relations and corporate communication practice*, «VISTAS: Education, Economy and Community», 1(2), 2011, pp. 44-61, p. 45.

³⁰ P. Kotler, D. Gertner, *Country as brand, product and beyond: a place marketing and brand management perspective*, «Journal of Brand Management», [e-journal] 9(4/5), pp. 249-261, <https://doi.org/10.1057/palgrave.bm.2540076>.

a Milano quest'opera dal punto di vista del *branding*.³¹ Il quadro, dipinto tra il 1606 e il 1607 per il Pio Monte di Misericordia di Napoli, dove è permanentemente esposto, rappresenta quelle opere corporali elencate da Gesù nel Vangelo di Matteo come dovere di ogni cristiano, essenziali per ottenere il perdono dei propri peccati ed accedere al regno dei cieli. Attività ed enti caritatevoli, sia di natura secolare che religiosa, a partire dall'inizio del XX secolo divennero un importante simbolo di Milano e il noto detto popolare "Milan col coeur in man" sottolineerebbe appunto la presunta generosità dei suoi cittadini³². Secondo l'arcivescovo di Milano, questo spirito della città era andato progressivamente esaurendosi e in una contestata omelia nel 2014, in cui nominava esplicitamente l'Esposizione Universale, invitava la popolazione della città a usare l'evento per riscoprire la propria anima (Granata 2015, p. x). L'affermazione riaccese antiche tensioni tra autorità secolari e religiose, e spinse il sindaco della città ad affermare che Milano non aveva perso la propria anima bensì ne aveva molteplici. Come ci ricorda Zucconi (2018, p. 34), *Le sette opere di Misericordia* di Caravaggio fu concepito nell'ambito della Controriforma, periodo durante il quale sorsero diversi enti caritatevoli che rispondevano da un lato al bisogno della Chiesa Cattolica di riaffermare l'idea della salvezza attraverso "le opere" (in opposizione allo spirito della Controriforma) e dall'altro alla sempre maggiore necessità di assistenza di una crescente fetta della popolazione. Dal punto di vista iconografico, sebbene il quadro rappresenti un vero e proprio manifesto per la Confraternita del Pio Monte di Misericordia che lo aveva commissionato, ci presenta un'idea di grazia che, seppur ispirata da valori religiosi, risulta radicata nell'immanenza della vita quotidiana (Zucconi 2018, p. 37). Ed è proprio questo aspetto a renderlo ideale per promuovere il tema dell'Expo, le attività della Caritas e la città di Milano.

Nonostante il fallimento delle trattative per il prestito dell'opera napoletana, Caravaggio comparve in altra forma all'Expo in un abito in seta stampata delle stiliste milanesi Raffaella e Gigliola Curiel chiaramente ispirato a una delle sue opere giovanili, *La canestra di frutta* (1599). Le due stiliste sono note per promuovere un concetto di moda strettamente legato all'arte e sarebbe proprio questo legame a rappresentare l'essenza e l'unicità dello "stile italiano". Secondo le stiliste, l'abito dedicato al tema dell'Expo esprimerebbe questo connubio, tanto che quando lo portarono a Roma per la sfilata *Roma Alta Moda 2015* decisero di presentarlo a chiusura dell'evento, accompagnato dalle note di *Va' pensiero* di Verdi, non a caso un illustre simbolo

³¹ *Un Caravaggio all'Expo ma scoppia la polemica*, «La Repubblica», [online] 29 agosto 2014. Disponibile su: <https://napoli.repubblica.it/cronaca/2014/08/29/news/un_caravaggio_all_expo_ma_scoppia_la_polemica-94651107/> [Consultato il 10 febbraio 2021].

³² M. Granata, *Smart Milan. Innovations from Expo to Expo*, New York, Springer, 2015, p. 220.

di italianità³³. Qui sfociamo in quel tipo di riappropriazione che Drummond (2006, p. 100) chiama *commodification* [mercificazione]. In questi casi il riferimento artistico serve a creare un'aura attorno al prodotto da pubblicizzare (Schroeder 2002, p. 18) per creare, come sostiene Drummond (ivi) a proposito di Versace, un sistema di oggetti il cui consumo permetta all'acquirente di definire se stesso, anche se in modo superficiale, e di illudersi di poter far proprio un certo stile di vita.

Anche se in modo più sofisticato, lo stesso vale per il terzo esempio di questa categoria, la campagna pubblicitaria per la collezione primavera-estate 2013 di Vivienne Westwood, altra stilista che ama sottolineare il legame tra moda e arte. L'immagine³⁴ mostra Kate Moss al Kunsthistorisches Museum di Vienna davanti alla versione del 1607 del *Davide con la testa di Golia* di Caravaggio. Caravaggio dipinse ben tre volte questo soggetto. Quella di Vienna è la seconda versione che ritrae il giovane eroe di rientro dal campo di battaglia, esultante per la vittoria, in conformità sia col testo biblico sia con l'interpretazione simbolica del soggetto, che vede in David un precursore di Cristo e nella sua vittoria il trionfo del bene sul male³⁵. La versione della Galleria Borghese, invece, è molto meno convenzionale e suscita interessanti riflessioni sulla morte e la sessualità, particolarmente se consideriamo che la testa di Golia è un autoritratto e che David, in ebraico, significa "amato". Secondo Stone³⁶, il gesto oltraggioso di ritrarsi come la testa mozzata e ancora sanguinante di Golia, il cui sguardo e la cui smorfia sono quelli della morte, rappresenta il tentativo di Caravaggio di costruirsi un'immagine che gli permetta di prendersi gioco di tutti coloro che avevano cercato di intaccare la sua reputazione e le sue doti artistiche. Allo stesso modo, la posa provocante di Kate Moss e la borsetta invitano il consumatore a osare, a stare dalla parte del male piuttosto che della virtù trionfante nel quadro alle sue spalle. Usando il museo come ambientazione, però, la campagna pubblicitaria rassicura il pubblico che essere oltraggiosi è socialmente accettabile, dal momento che il museo rappresenta il sito della canonizzazione culturale e la cosa più vicina a un tempio nel mondo dell'arte (Hetsroni 2005, p. 39). Di conseguenza, al consumatore viene anche comunicato che gli oggetti pubblicizzati hanno qualità artistiche e tramite l'opera d'arte la stilista presenta il suo lavoro come espressione di genialità. L'immagine funziona su più livelli. Innanzitutto, è autoreferenziale quanto l'opera di Caravaggio. Infatti, la parola SEX sulla borsetta non è soltanto

³³ P. Ciarlantini, *Viva V.E.R.D.I: il melodramma come veicolo dell'identità nazionale* in A. Ascenzi, L. Pelosi (a cura di), *L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, Firenze: Olschki, 2008, pp. 161-170.

³⁴ J. Teller, *Vivienne Westwood SS 13 campaign*, [online] 2013. Disponibile su: <<https://vestitidarte.wordpress.com/2013/01/28/al-museo-con-vivienne-westwood-e-kate-moss/>> [Consultato il 10 aprile 2021].

³⁵ M. Gregori, *Caravaggio* in The Metropolitan Museum of Art, *The Age of Caravaggio*, Milano, Electa, 1985 p. 337.

³⁶ D.M. Stone, *Self-Myth in Caravaggio's David and Goliath* in G. Warwick (a cura di), *Caravaggio: Realism, Rebellion, Reception*, Newark, University of Delaware Press, 2006, pp. 36-46, p. 38.

un'affermazione provocatoria ma un modo per ricordare ai fan della Westwood le origini della sua iconicità, a partire dall'amicizia con Malcom McLaren, fondatore dei Sex Pistols, e la loro prima boutique sulla King's Road a Londra, che divenne nota come SEX. La scritta sulla borsetta, quindi, funziona come spunto nostalgico per tutti coloro che guardano all'era del Punk come a un momento in cui fosse realmente possibile andare contro l'establishment. La scelta della modella è anche significativa perché, a quanto pare, una volta la Westwood avrebbe detto che, sebbene non avesse mai provato attrazione fisica per donne, la Moss avrebbe potuto essere la sua prima e unica amante lesbica, dettaglio che sembra rendere omaggio alla possibile interpretazione omoerotica dell'opera di Caravaggio³⁷. La Westwood, come Caravaggio, fin dall'inizio si costruì un'immagine di figura controcorrente e, come fa notare Holt (2003), per avere successo le icone devono rapportarsi in modo intimo e credibile con un mondo ribelle. Il divario e le contraddizioni tra l'ideologia dominante e l'esperienza individuale - spiega Holt - producono ansie, desideri e bisogno di miti, ed è in queste contraddizioni che le icone trovano terreno fertile. In questo contesto, come vedremo nel secondo gruppo di casi di studio persi in esame, figure e immagini iconiche vengono spesso usate per promuovere riflessioni sulla società contemporanea. Holt parla di attivismo culturale in questi casi. Io ho preferito l'espressione "attivismo visivo", non solo perché è l'etichetta proposta dallo street artist svedese Herr Nilsson³⁸, che ha dedicato una sua serie di opere a Caravaggio, ma anche e soprattutto perché sottolinea, per dirla con Schroeder (2002, pp. 14-16), l'onnipresenza degli aspetti visivi della nostra cultura, attraverso cui oggi interpretiamo persino il concetto di identità.

3. *Attivismo visivo: Caravaggio e i problemi della nostra epoca*

Visto che la *street art* è una forma d'arte che opera ancora al margine tra legalità e illegalità, Herr Nilsson preferisce non svelare il suo vero nome e usare uno pseudonimo ispirato dalla scimmietta di Pippi Calzelunghe che, come spiega nella sopraccitata intervista, era uno dei personaggi preferiti di sua figlia. La scelta dello pseudonimo non sorprende in quanto Nilsson usa spesso personaggi di favole e cartoni animati trasformandoli in creature sinistre per scioccare il pubblico e offrire commenti sul mondo che ci circonda. Alla domanda su come operi, e sul significato del suo lavoro, Nilsson dichiara di essere sempre alla ricerca di simboli e immagini

³⁷ A. Alexander, *Vivienne Westwood once told Kate Moss that she could have been her only 'lesbian lover'*, «Bazaar», [online] 23 marzo 2018. Disponibile su: <<https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/fashion-news/a19570271/vivienne-westwood-kate-moss-documentary-clip/>> [Consultato il 12 aprile 2021].

³⁸ H. Nilsson, *Herr Nilsson Talking about Naughty Cartoons*, [intervista online] *Support Street Art*. Disponibile su: <<https://www.isupportstreetart.com/interview/herr-nilsson/>> [consultato il 10 aprile 2021].

iconiche della storia o della cultura popolare che poi combina e sovrappone per creare nuovi significati e adattare al messaggio che vuole comunicare. Secondo Nilsson le migliori opere d'arte hanno un forte impatto visivo ma contengono diversi meta-livelli e significati contrastanti. La serie dedicata a Caravaggio³⁹ è una chiara illustrazione di questo suo concetto d'arte. Si tratta di cinque opere dipinte con bomboletta spray a Stoccolma nel 2017, ispirate rispettivamente a *Davide con la testa Golia* (1609-1610), a *Fanciullo con Canestra di frutta* (1593-94), *Narciso* (1598-1599), *Amorino dormiente* (1608) e *Medusa* (1597). Nella prima, il Davide ci appare come Lady Marian del film di Walt Disney dedicato alla leggenda di Robin Hood, e la testa mozzata è proprio quella di Robin. Si tratta di un'immagine ironica che può essere letta in modi diversi. La scelta di Lady Marian è interessante in quanto ci troviamo di fronte a un personaggio complesso, che nel corso della storia è stato usato per giocare con le gerarchie, sovvertire gli stereotipi di genere, offrire riflessioni sulla sessualità e mettere in luce i conflitti di classe⁴⁰, aspetti che troviamo anche nell'opera di Caravaggio. Se da un lato la Lady Marian di Nilsson sembra celebrare la versione più attiva e positiva di questa eroina, capace con la sua spada di tener testa a molti uomini, se non addirittura sorpassarli, dall'altro il fatto che regge la testa mozzata di Robin complica il tutto. Se Golia incarnava il male, Robin Hood, pur essendo un fuorilegge, rappresenta il mito dell'eroe che porta speranza in tempi bui, di chi si sacrifica per combattere per il bene comune e ridurre le ineguaglianze sociali. L'opera di Nilsson ci invita a riflettere sulla difficoltà di distinguere sempre chiaramente tra bene e male. Tuttavia, se pensiamo alla versione romantica del mito di Robin Hood e Lady Marian, che è quella proposta da Disney e a cui l'artista si è chiaramente ispirato, l'opera può anche essere letta come un commento sulla violenza (domestica e non solo), sul fatto che aggressioni e omicidi vengono spesso perpetrati da persone ben note alla vittima.

La seconda opera, invece, è più semplice ma altrettanto efficace. Il *Fanciullo con canestra di frutta* assume le sembianze di Ronan McDonald, il famoso clown introdotto negli anni '60 dalla catena *fastfood* e usato regolarmente come mascotte fino al 2010 (quando il diffondersi di una maggiore preoccupazione sul rapporto tra cibo e obesità infantile ne segnò il declino)⁴¹. Il nuovo *Fanciullo* si trova non lontano da un ristorante della catena e sembra voler sottolineare la contraddizione del discorso salutistico da un lato, e l'onnipresenza di McDonald's dall'altra. Nell'opera successiva, invece, Nilsson ci invita a diffidare della cultura mediatica che crea dal

³⁹ Le immagini sono disponibili sul sito dall'autore: <<https://www.herrnilsson.me/#body>> [consultato il 2 maggio 2021]

⁴⁰ Per un'interessante analisi delle trasformazioni di Lady Marian nel tempo si veda: L.B. Cohoon, *Transgressive Transformations: Representations of Maid Marian in Robin Hood Retellings* , «The Lion and the Unicorn», [e-journal] 31(3), 2007, pp 209-231, <https://doi.org/10.1353/uni.2007.0028>.

⁴¹ *The Untold Truth of Ronan McDonald* , [video online] 2018. Disponibile su: <<https://www.youtube.com/watch?v=0WySwn67yEg>> [Consultato il 7 maggio 2021].

nulla figure iconiche la cui popolarità ha assai poco a che vedere col talento, e a considerare l'impatto che queste hanno sui giovani, presentandoci Justin Bieber nella tipica posa del *Narciso* di Caravaggio. Non solo Bieber è un tipico prodotto dell'era di Twitter, che sa usare le nuove tecnologie per far sì che i fan lo seguano sempre, ovunque egli vada e qualsiasi cosa faccia,⁴² ma sembra anche l'icona perfetta. Come sostiene Shapiro (2010, p. 4), Bieber piace non solo ai giovani ma anche ai genitori dei fan in quanto, col suo aspetto da bravo ragazzo, un tipo che non sarebbe fuori posto né in chiesa né in famiglia, risulta estremamente rassicurante. Proprio per questo però, sembra dirci Nilsson, non bisogna sottovalutare l'effetto che questo tipo di popolarità può avere sugli adolescenti.

I problemi giovanili sono al centro anche di un'altra opera, *Drunk Cupid*, quella che vede *L'amorino dormiente* di Caravaggio con un bottiglia di birra in mano, posizionato a pochi centimetri da terra, in un luogo di ritrovo dove vengono regolarmente abbandonate diverse bottiglie di bevande alcoliche. L'opera di Caravaggio fu contestata a suo tempo in quanto i tipici oggetti legati alla figura di Cupido erano presentati in maniera insolita: la faretra con le frecce invece di essere posizionata sulle spalle fungeva da cuscino, e Cupido aveva una mano appoggiata su una freccia non scoccata e ancora inserita nell'arco che giaceva per terra accanto a lui. Non solo *L'amorino dormiente* deviava dall'iconografia classica ma, secondo alcuni, questo Cupido sarebbe più in fin di vita che addormentato e si sospetta addirittura che il pittore avesse usato il cadavere di un bambino come modello.⁴³ Questo suo aspetto funereo lo rende particolarmente adatto al messaggio che vuole comunicare Nilsson. L'ultimo omaggio a Caravaggio è invece dipinto su una porta di metallo e raffigura la testa di Marge Simpson, protagonista dell'omonima serie televisiva, nelle vesti di Medusa. A differenza della Medusa di Caravaggio Marge non ha lo sguardo rivolto verso il basso, il che vuol dire che è ancora in grado di pietrificare chi la guarda, come nel mito di Perseo. Per capire il messaggio di Nilsson dobbiamo soffermarci prima di tutto sulla simbologia di Medusa e poi su alcuni interessanti dettagli di questa sua opera, come la testa dei serpenti a forma dei tipici cappucci bianchi del Ku Klux Klan sul capo di Marge. A partire dagli Settanta con la pubblicazione del famoso saggio di Hélène Cixous *Il Riso della*

⁴² M. Shapiro, *Justin Bieber: The Fever!*, New York, St. Martin Griffin, 2010, p. 4.

⁴³ H.P. Chapman, *Rembrandt and Caravaggio: Emulation without Imitation* in L. Pericolo, D.M. Stone (a cura di), *Caravaggio: Reflections and Refrctions*, Burlington, Ashgate, 2014, pp. 273-300, p. 292. È anche interessante ricordare che nel 2016 *L'amorino dormiente* fu portato da Firenze a Lampedusa per la mostra legata al progetto "Verso il Museo del Dialogo e della Fiducia per il Mediterraneo" allestita nelle sale del Museo archeologico delle Pelagie. Secondo il direttore delle Gallerie degli Uffizi, l'Amorino era stato scelto non solo perché l'immagine faceva pensare alla foto del piccolo Ayan trovato morto su una spiaggia turca l'anno precedente ma anche perché il destino di un uomo braccato (come era Caravaggio all'epoca in cui dipinse il quadro) poteva essere assimilato a quello di tanti profughi sia del passato che del presente, e perché l'arte può aiutarci a riflettere sulle tragedie contemporanee. *L'amorino dormiente di Caravaggio a Lampedusa*, «ArtsLife», [online] 3 giugno 2016. Disponibile su: <<https://artslife.com/2016/06/03/lamorino-dormiente-di-caravaggio-a-lampedusa/>> [Consultato il 2 maggio 2021]. Per un'approfondita analisi del significato dalla presenza di quest'opera a Lampedusa si veda Zucconi (2018, pp. 182-198).

Medusa, Medusa è diventata un simbolo femminista e la decapitazione rappresenta l'atteggiamento patriarcale che da sempre castra le donne privandole della propria voce. Nel contesto della sitcom, Marge è presentata come figura idealista che incarna le contraddizioni della cultura americana riguardo al ruolo della donna nella società⁴⁴. Secondo Henry (2007, pp. 285-291), nonostante il suo passato femminista, Marge è sempre intrappolata in uno spazio liminale in modo che la trasgressione delle norme di genere non possa mai andare fino in fondo e, come Medusa, Marge finisce per essere castrata. Tornando all'opera di Nilsson, la presenza dei serpenti dalla testa incappucciata stile Ku Klux Klan sul capo di Marge potrebbe servire a farci riflettere sull'onnipresenza del razzismo, anche dove meno ce lo aspetteremmo, ma potrebbe anche rappresentare un commento sulla sitcom che, nonostante gli intenti progressisti, nel corso delle sue numerosissime stagioni, è stata più volte accusata di razzismo. Si pensi, ad esempio, all'episodio della tredicesima serie *La colpa di Lisa*, dove l'assurda ed estremamente stereotipata rappresentazione del Brasile esasperò talmente tanto l'ente del turismo del paese che minacciò di far causa ai produttori della serie⁴⁵. Inoltre, se accettiamo l'interpretazione del mito di Medusa proposta da Rottino⁴⁶, ovvero che lo sguardo che pietrifica è lo sguardo dei pregiudizi, dei luoghi comuni, delle etichette, e delle paure, il riferimento al Ku Klux Klan nell'opera di Nielsen e lo sguardo di Marge rivolto all'osservatore sottolineerebbero proprio l'incapacità del mondo occidentale di liberarsi di quelli che Rottino chiama «agenti pietrificatori della realtà» (ivi), di guardare ciò che ci circonda con occhi diversi, e di abbracciare le differenze.

La capacità di guardare oltre le apparenze è al centro anche dell'ultimo esempio della categoria dedicata all'attivismo visivo. Ancora una volta è il mondo della moda a trarre ispirazione da Caravaggio. Si tratta niente meno che di Carine Roitfeld, ex direttrice di *Vogue Paris* che nel 2011 lascia la prestigiosa rivista per lanciarne una interamente sua, il *CR Fashion Book*. L'editoriale del terzo volume della rivista uscito nel 2013 si intitola *Nature Morte: Ode to the Savage Beauty of Caravaggio* ed è il frutto della collaborazione tra Roitfeld e la fotografa Brigitte Niedermair nota per il suo impegno etico, per le sue riflessioni sul corpo femminile, sui cambiamenti della società e sugli aspetti immateriali dell'identità⁴⁷. Per Niedermair la fotografia è metafora di un viaggio che dà inizio a una nuova percezione e trasforma la visione. Come si può vedere dalle

⁴⁴ M. Henry, "Don't Ask me, I'm just a Girl": Feminism, Female Identity, and *The Simpsons*, «The Journal of Popular Culture», [e-journal] 40(2), 2007, pp. 272-303, p. 274, <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2007.00379.x>.

⁴⁵ *10 Times the Simpsons Played the Race Card*, [video online]2018. Disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=nmy6_6MGVjA> [Consultato il 6 maggio 2021].

⁴⁶ L. Rottino, *Il mito di Medusa e lo sguardo che apre la mente*, [blog] 29 gennaio 2019. Disponibile su: <<https://medium.com/@lorenzorottino/il-mito-di-medusa-e-lo-sguardo-che-apre-la-mente-91e6d4390337>> [Consultato il 10 maggio 2021].

⁴⁷ Brigitte Niedermair: *Nature Morte*, «Art Market», # 20 dicembre 2020, pp. 120-129, p. 121.

immagini⁴⁸, Roitfeld e Niedermair presentano una versione ironica e macabra del concetto di natura morta, in quanto la presenza di pezzi di carcasse di animali in contesti inusuali sembra proporre un'interpretazione letterale del concetto – ciò che prima era vivo adesso è morto –, ma così facendo invitano l'osservatore a guardare le cose in modo diverso. Si tratta di immagini molto forti che di Caravaggio citano il chiaroscuro, la violenza di alcune sue opere, il realismo, la teatralità⁴⁹ e il rapporto tra vita e morte per farci riflettere sul concetto di bellezza e su questioni etiche, come l'uso di materiali di origine animale per creare capi di abbigliamento e accessori che spesso acquistiamo senza troppo riflettere. Il dittico (*Quadriga*) raffigura in modo assai efficace: a sinistra, un piatto di ceramica nero e lucido, contenente un piccolo porta trucchi o specchietto rivestito di un materiale rosso scuro, circondato da una pozza di liquido dello stesso colore (assai simile al sangue) e fuoriuscito sulla superficie bianca su cui poggia il piatto; a destra, una gonna a pieghe di pelle rossa (dello stesso colore del liquido dell'immagine di sinistra) appesa al gancio di un macellaio o di un mattatoio. Lo sfondo grigio che varia solo leggermente di tonalità nelle due immagini crea un'atmosfera clinica, quasi da laboratorio di medicina legale, e fa risaltare maggiormente gli oggetti rappresentati aumentandone l'impatto visivo. Altrettanto forte è la foto della splendida Barbara Fialho che indossa un abito nero Vionnet (*Trendland*, 2013) lungo e attillato, un trucco bianco sul volto che fa risaltare il rossetto rosso carminio, e un'enorme bistecca cruda come copricapo, con un brandello di carne che sta per staccarsi e le copre l'occhio sinistro.

Si tratta di un'immagine che, oltre a sfidare il convenzionale concetto di bellezza, ci fa riflettere sul rapporto essere umano e mondo animale e non può non ricordarci le teorie di Braidotti sul postumano⁵⁰. La problematizzazione del confine tra umano e non umano caratterizza tutta la serie di immagini incluse in *Nature morte* e, come Caravaggio, Roitfeld e Niedermair esplorano anche il concetto di mimesi. Come sostiene Bryson a proposito di *La canestra di frutta* di Caravaggio (esempio per eccellenza di natura morta), queste immagini, invece di rappresentare la realtà in senso mimetico, la presentano per la prima volta sulla tela o, in questo caso, sulla carata fotografica, e così facendo celebrano il potere dell'arte di trasformare l'ordinario in

⁴⁸ Alcune immagini della serie si trovano sui seguenti siti: Trendland, *Nature Morte by Brigitte Niedermair for CR Fashion Book # 3*, [online] 2013. Disponibile su: < <https://trendland.com/nature-morte-by-brigitte-niedermair-for-cr-fashion-book-3/> > [Consultato il 10 maggio 2021]; Quadriga, *Brigitte Niedermair photographs for CR Fashion Book*, [online]. Disponibile su: < <https://www.quadriga.fr/news/brigitte-niedermair-photographs-for-cr-fashion-book-2> > [Consultato il 10 maggio 2021].

⁴⁹ Assieme al chiaroscuro questo è uno degli aspetti di Caravaggio più popolari nella moda. L'ultimo esempio di tale tendenza è la Campagna primavera/estate 2021 di Dior curata da Maria Grazia Chiuri con la collaborazione della fotografa bulgara Elina Kechicheva. *Dior Spring-Summer 2021 Collection*, [video]. Disponibile su: < <https://www.youtube.com/watch?v=PL9BqUaQQgM> > [Consultato il 14 maggio 2021].

⁵⁰ R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014.

straordinario⁵¹. In questo caso, però, se non fosse per il titolo, cogliere il riferimento a Caravaggio richiederebbe una conoscenza approfondita del pittore. Come spesso accade per le citazioni colte nel campo della moda, il tutto contribuisce a far sì che chi compra o osserva capi di abbigliamento o accessori di design si senta parte di una élite dotata di sufficiente capitale culturale (per usare un termine di Bourdieu) per comprendere immagini complesse come le fotografie di Niedermair o le opere di Caravaggio. Se qui il riferimento al nostro pittore potrebbe sfuggire, negli esempi dell'ultima sezione torniamo a forme di citazione molto dirette volte a rendere l'arte accessibile a tutti.

4. *Voci 'populiste': Caravaggio eroe dei poveri*

Gli ultimi due esempi sono molto simili. Torniamo nuovamente alla street art con due artisti che celebrano l'abilità di Caravaggio di cogliere l'essenza dell'umanità (cosa significhi essere umani) e che cercano sempre di abbattere le barriere tra arte istituzionale e cultura popolare, in quanto ritengono che l'arte appartenga alla gente. Christian Guémy, meglio noto come C215, pseudonimo che si riferisce al numero di cella di una prigione in cui una volta l'artista francese fu costretto a trascorrere un paio di giorni, sostiene che la street art porti l'arte nel suo luogo ideale e che condividere l'arte con la gente comune sia una forma di resistenza contro la gentrificazione e la standardizzazione⁵². Caravaggio è in assoluto uno dei suoi pittori preferiti e, per rendergli omaggio, nel 2010 Guémy intraprese un lungo pellegrinaggio che dalla Francia lo portò a Milano, Roma, Napoli, Malta e infine a Palermo. In ogni città con la sua tecnica dello stencil riprodusse diverse opere del maestro. Tra le ragioni di questa sua profonda ammirazione per Caravaggio cita il chiaroscuro, l'uso di gente comune per ritrarre santi, eroi e figure mitologiche, il suo mettere in discussione principi e valori della propria epoca – un'epoca, secondo Guémy, per certi versi simile alla nostra, caratterizzata da persecuzioni e fondamentalismo religioso⁵³. In breve, l'artista francese apprezza tutti quegli aspetti che resero Caravaggio un pittore rivoluzionario (*ibid.*).

⁵¹ Bryson spiega che, eliminando la profondità e il riferimento al contesto o allo spazio in cui il cesto e la frutta si trovavano, elementi tipici della rappresentazione, Caravaggio sovverte l'idea del quadro come finestra sul mondo. Invece di recedere all'interno dello spazio della tela, la canestra e i suoi frutti vengono proiettati verso l'osservatore creando l'illusione che esistano solo nello spazio dell'opera d'arte. Il cesto di frutta di per sé non ha nessun valore, sottolinea Bryson, è l'arte (o l'artista) a trasformarlo in qualcosa di straordinario (N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London, Reaktion Books, 1990, pp. 79-81).

⁵² *C215 Biography*, [online] 2020. Disponibile su: < <https://www.streetartbio.com/artists/c215/> > [Consultato il 10 maggio 2021].

⁵³ *Lo stato dell'arte. Sur les traces de Caravaggio - C215 à Palerme*, [video online] 2015. Disponibile su: < <https://www.youtube.com/watch?v=CdMX3Cqo5bw&t=300s> > [Consultato il 14 maggio 2021].

Altro caso degno di nota in questo contesto è quello dell'artista italo-svizzero Andrea Ravo Mattoni che coi suoi murales cerca di portare bellezza in aree urbane degradate e non-luoghi (ad esempio, uno dei parcheggi dell'aeroporto di Malpensa dove nel 2016 riprodusse *Riposo durante la fuga in Egitto*), ma soprattutto di restituire l'arte alla gente comune. A chi gli chiede perché copi quadri di pittori famosi del passato, Ravo Mattoni risponde che intende far riscoprire il passato dove c'è ancora molto da riscoprire, visto anche che molte di quelle opere costituiscono la base dell'estetica contemporanea e appartengono al nostro immaginario collettivo. L'intento di Mattoni è quello di creare dei veri e propri musei di arte classica all'esterno in modo che possano avvicinarsi all'arte anche le persone che non hanno studiato e che non hanno mai avuto modo di visitare musei e gallerie d'arte. Mattoni afferma di "tradurre" i capolavori del passato in un linguaggio più moderno (quello della bomboletta) e di ingigantirli perché in un'epoca di social network e sovrabbondanza di immagini è l'unico modo per far sì che la gente si soffermi e per fermare il tempo⁵⁴. Nonostante l'intento "pop" e provocatorio di Mattoni dobbiamo ricordare che al giorno d'oggi questo tipo di street art viene facilmente inclusa nei nuovi spazi turistici e viene usata per promuovere un determinato luogo⁵⁵, fatto che ci porta a concludere con alcune riflessioni sulla doppia valenza del termine "popolare". Da un lato il termine si riferisce a qualcosa che appartiene alla gente comune, ma dall'altro indica la capacità di attrarre un gran numero di persone. In questo senso, rappresenta qualcosa di utile all'establishment. Questa contraddizione è tipica di tutte le figure iconiche, incluso Caravaggio, in quanto per natura le icone appartengono a due mondi, ed è proprio questa loro caratteristica a renderle spendibili e longeve. Come nel caso delle star, da un lato sono il prodotto della cultura dominante ma dall'altro è la gente comune ad attribuire loro diversi significati⁵⁶.

5. Conclusione

Come abbiamo visto, Caravaggio è popolare in entrambi i sensi. Oggi è spesso considerato un vero e proprio *brand* capace di attrarre un vasto pubblico a livello globale, tanto che viene addirittura usato nella pubblicità per promuovere i più svariati prodotti, da sughi per condire la pasta, a vini, occhiali, macchine per caffè, etc. Nonostante ciò, non possiamo negare che fin dall'inizio sia sempre stato anche dalla parte "del popolo." Il suo realismo, il suo ritrarre gente

⁵⁴ Andrea Ravo Mattoni. *Quando la Street Art Incontra Caravaggio*, [video online] 2016. Disponibile su: <<https://www.youtube.com/watch?v=j7qG7Z2zKt0>> [Consultato il 15 maggio 2021].

⁵⁵ J. Mokras-Grabowska, *Art-tourism space in Łódź: the example of the Urban Forms Gallery*, «Tourism / Turyzm», [e-journal] 24(2), 2014, pp. 23-30, <https://doi.org/10.2478/tour-2014-0013>.

⁵⁶ D.P. Marshall, *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

comune in tutti i suoi quadri, lo resero “popolare” in questo senso. Le sue opere avevano un significato sia per i potenti che glielie commissionavano che per i poveri che finalmente si sentivano parte di un mondo da cui erano solitamente esclusi.

Per quanto riguarda il successo transnazionale e transmediale di Caravaggio (entrambi sono spesso legati), si devono considerare sia ragioni intrinseche che estrinseche. Le ragioni intrinseche sono quelle legate alla sua arte, soprattutto gli aspetti barocchi del movimento e dell'abbattimento delle barriere che contenevano in sé la possibilità di rinnovamento⁵⁷, e all'immagine di sé che proiettò attraverso le sue opere. Quelle estrinseche, invece, sono connesse a quei cambiamenti nell'industria culturale che hanno fatto sì che, a partire soprattutto dagli anni Duemila, le mostre diventino dei veri e propri eventi transmediali in quanto i curatori commissionano altre opere artistiche e oggetti legati al tema della mostra per poter a loro volta attrarre un pubblico più ampio e vario⁵⁸. Come fa notare Jenkins, viviamo in un'epoca in cui ogni «storia, immagine, brand o relazione viene amplificata attraverso il maggior numero possibile di mezzi»⁵⁹. Quest'onnipresenza permette di condividere esperienze, stimola nuove fantasie e il desiderio di esplorare nuove offerte, e così continuiamo a reinventare Caravaggio e tante altre figure iconiche.

⁵⁷ Andrea Ravo Mattoni, *Quando la Street Art Incontra Caravaggio*, [video online] 2016. Disponibile su: <<https://www.youtube.com/watch?v=j7qG7Z2zKt0>> [Consultato il 15 maggio 2021].

⁵⁸ L. Govier, *The Fiction Phenomenon: Art in the Airport Lounge?*, «The Art Book», 10, 2003, pp. 28-30.

⁵⁹ H. Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: A New Syllabus*, «Confessions of an ACA-Fan» [blog], 27 agosto 2013. Disponibile su: <<http://henryjenkins.org/blog/2013/08/transmedia-storytelling-and-entertainment-a-new-syllabus.html>> [Consultato il 13 maggio 2021]. Traduzione mia.

Davanti all'immagine del dolore degli altri. Caravaggio, Sontag, Leogrande

Francesco Zucconi
(Università IUAV di Venezia)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – How did Caravaggio's *Sleeping Cupid* (1608) end up on the island of Lampedusa? And why was *The Seven Works of Mercy* (1607) requested for display at a number of humanitarian public events? This article surveys the main circumstances linking Caravaggio's pictorial corpus to the topicality of current events and to the so-called European migrant crisis. After critical reflection on these transfers, the focus shifts on a book that is both a journalistic investigation of migratory phenomena and a literary work: *La frontiera* (2015) by Alessandro Leogrande which concludes with an intense reflection on the representation of suffering in Caravaggio's painting. What emerges, is the possibility of a critical and self-critical gaze, an exercise capable of questioning contemporary visual culture.

Keywords – Migration; Visual Culture; Gaze; Critique.

Abstract – Come è finito sull'isola di Lampedusa, al cuore della Crisi europea dei migranti, l'*Amorino dormiente* di Caravaggio (1608)? E perché *Le sette opere di misericordia* (1607) è stato richiesto per essere esposto in iniziative pubbliche con finalità umanitarie? Questo articolo ricostruisce alcuni dei tentativi di spostare fisicamente o di accostare l'opera di Caravaggio all'attualità e alla cosiddetta Crisi europea dei migranti. A partire da una riflessione critica su tali operazioni culturali e comunicative, l'attenzione si sofferma su di un libro che è al contempo un'inchiesta giornalistica e un'opera letteraria sul tema della migrazione: *La frontiera* (2015) di Alessandro Leogrande che si conclude con un'intensa riflessione sulla rappresentazione della sofferenza nella pittura di Caravaggio. Ad emergere è la possibilità di uno sguardo critico e autocritico, un esercizio di interrogazione della cultura visuale contemporanea.

Parole chiave – Migrazione; Cultura visuale; Sguardo; Critica.

Zucconi, Francesco, *Davanti all'immagine del dolore degli altri. Caravaggio, Sontag, Leogrande*, «Finzioni», n. 1, 1- 2021, pp. 106-117

francesco.zucconi@iuav.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13553>

finzioni.unibo.it

Mai come oggi Caravaggio risulta tanto attuale. Ma, forse, ben più che attuale, se con questo termine si intende semplicemente “corrente”: *contemporaneo*. Per contare gli eventi dedicati, solo nel corso degli ultimi anni, al pittore di origine lombarda, non basterebbe un articolo intero. Di sicuro, non bastano tutte le dita delle mani che si trovano nei suoi dipinti, del resto quasi sempre impegnate a stringere un corpo, a sperimentare i limiti del senso del tatto, oppure a indicare qualcosa di indeterminato, qualcosa di ambiguo, presente, da qualche parte, nel visibile o nell'invisibile. Non sono soltanto le numerose mostre – più o meno scientificamente accurate – oppure i documentari dedicati alla vita e alle opere del Merisi. Rintracciamo citazioni di Caravaggio e forme di caravaggismo dappertutto: nei chiaroscuri delle drammatiche foto che ogni anno vincono il World Press Photo oppure in reportage e campagne umanitarie da varie parti del mondo.

Nel corso degli ultimi anni il corpus pittorico di Caravaggio sembra aver costituito il perno di un discorso estetico, morale e politico che fa leva sul contemporaneo considerato nei suoi aspetti più drammatici. Citare Caravaggio a proposito di eventi d'attualità oppure proporre di spostare alcune sue opere con l'intento di omaggiare i migranti, gli “ultimi” o tutti quelli che vivono in contingenze drammatiche è diventata una facile forma di *public engagement*. Eppure, la straordinaria forza dei dipinti di Caravaggio – la sua attenzione ai corpi, ai gesti, alle forme di pathos – resiste a ogni facile tentativo di attualizzazione e sembra effettivamente spingerci a riflettere criticamente e approfonditamente sui modi in cui ancora oggi rappresentiamo i corpi, la vita e la morte. Ci spinge a interrogarci sulla persistenza di configurazioni visuali che hanno caratterizzato la cultura visuale occidentale e che ancora inquadrano il tempo presente¹.

La questione del rapporto tra le forme del reportage e della comunicazione umanitaria contemporanea e il repertorio dell'iconografia cristiana non è di certo nuova. In una delle pagine più note di *Davanti al dolore degli altri*, Susan Sontag notava che:

I fotografi-testimoni forse ritengono più corretto dal punto di vista morale rendere lo spettacolare non spettacolare. Ma lo spettacolare è parte integrante delle narrazioni religiose attraverso cui si è dato un senso alla sofferenza per gran parte della storia occidentale. Del resto, percepire la vitalità dell'iconografia cristiana in alcune fotografie che documentano guerre o disastri non è una proiezione sentimentale.²

Le frasi di Sontag sono cristalline, quasi giornalistiche; ma, a ben vedere, presentano un alone di oscurità. In che senso e in che modo le fotografie contemporanee della sofferenza recherebbero traccia dell'iconografia cristiana? E – al di là di una generica idea di “cristianesimo” e di “fotografia” – a quali dipinti, a quali epoche storiche, a quali fotografi contemporanei riferirsi per verificare tale ipotesi? Non voglio lanciarmi qui in un'esegesi del testo di Sontag che ci porterebbe lontano. Del resto, le forme di rappresentazione della sofferenza sono

¹ Su tali questioni come per una riflessione sul “displacement”, sul montaggio e lo spostamento di immagini come paradigma teorico e pratico, rimando a F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2006, p. 78.

state poste al centro dell'attenzione da diversi studiosi, anche se non sempre si è riflettuto in profondità sul retroterra iconografico del presente, sul rapporto – esplicito o implicito – che ogni nuova forma di comunicazione intrattiene con temi, forme o configurazioni del passato³.

Con questo intervento vorrei prima di tutto ricostruire alcuni dei tentativi – verificatisi negli ultimi anni – di trasferire fisicamente l'opera pittorica di Caravaggio all'interno di iniziative a tema umanitario o, quantomeno, di produrre accostamenti tra l'opera del Merisi e l'attualità del fenomeno migratorio. L'idea è quella di descrivere tali tentativi, restituendo tanto lo slancio che ha caratterizzato la costruzione sociale di un "Caravaggio umanitario" quanto i limiti nei quali rischiano di incorrere quei progetti che, per quanto ambiziosi e "impegnati" nelle loro intenzioni, finiscono nella realtà per rimuovere le differenze e le asimmetrie, contribuendo a rafforzare il consenso verso lo status quo.

Vorrei dunque rileggere le pagine finali di un importante libro uscito in Italia nel 2015: *La frontiera* di Alessandro Leogrande. In particolare, si tratta di osservare il modo in cui lo scrittore si accosta alla pittura di Caravaggio a conclusione di un libro che racconta storie di transito, sofferenza e speranza di quanti hanno attraversato e continuano ad attraversare le soglie tra il Nord e il Sud del mondo. L'obiettivo è quello di mettere in rilievo le potenzialità di un accostamento anacronistico tra immagini del presente e immagini del passato. Seguendo Leogrande, ad emergere è la *pars construens* di un approccio comparativo e differenziale alle arti e alle immagini, capace di spingerci a riflettere in forma critica e autocritica sui modi in cui, in occidente, abbiamo immaginato e ancora tendiamo a immaginare la violenza, la sofferenza e l'assistenza. Per quale motivo un libro legato a doppio filo alla realtà del fenomeno migratorio come *La frontiera* si conclude di fronte a un dipinto di Caravaggio? E che rapporto c'è tra la realtà traumatica verso la quale si protendono i giornalisti e i reporter e il repertorio della storia delle arti? Che cosa significa allora – citando e modificando il titolo del libro di Sontag – trovarsi "di fronte all'immagine del dolore degli altri"?

1. *Un Caravaggio umanitario?*

È l'estate del 2014 quando un dipinto di Michelangelo Merisi detto Caravaggio si trova al centro di una negoziazione tra alcune istituzioni e alcuni esponenti della società civile. Riguarda la possibilità di un suo trasferimento temporaneo. Il dipinto in questione è le *Sette opere di Misericordia*, consegnato da Caravaggio alla Confraternita del Pio Monte della Misericordia di Napoli in data 9 gennaio 1607 e da allora spostato in rare occasioni. Un documento conservato presso l'archivio del Pio Monte stabilisce che l'opera debba essere esposta in maniera permanente sull'altare maggiore della chiesa della Confraternita e ne proibisce la riproduzione⁴. Il negoziato

³ Come riferimenti cfr. almeno L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore: morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina, 2000, e L. Chouliaraki, *Lo spettatore ironico. La solidarietà nell'epoca del post-umanitarismo*, a cura di P. Musarò, Milano, Mimesis, 2014.

⁴ Cfr. V. Pacelli, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Napoli, Art Studio Paparo, 2014, p. 93.

– protrattosi per varie settimane e capace di suscitare un acceso dibattito pubblico – riguarda la possibilità di trasferire la straordinaria opera da Napoli a Milano, durante il periodo di svolgimento dell'Esposizione Universale del 2015. Tra le istituzioni coinvolte figurano lo stato Vaticano, la Curia di Milano, e il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo della Repubblica italiana⁵. La possibilità vagliata dalle diverse istituzioni, laiche e religiose, è quella di esporre l'opera seicentesca all'interno del padiglione della Caritas: l'organismo pastorale della Conferenza Episcopale Italiana per la promozione della carità, ma anche il ramo italiano di Caritas Internationalis, una delle più importanti organizzazioni non governative del mondo, la cui attività umanitaria è dislocata in decine di paesi.

Come è noto, il dipinto di Caravaggio costituisce un'intensa rappresentazione del tema iconografico delle Opere di Misericordia corporale, mediante le quali ogni buon cristiano è chiamato ad assistere i bisognosi, provvedendo a fornire i beni di prima necessità, come lo sono il cibo, l'acqua, un abito, un tetto, ecc. Le ragioni di tale richiesta di prestito possono dunque essere identificate nel tema stesso dell'Expo 2015 – *Nutrire il pianeta, energia per la vita* – e, ancora di più, nella campagna umanitaria lanciata per l'occasione della Caritas, dal titolo *Divide to multiply*, nonché dall'evento pubblico *Una sola famiglia umana, cibo per tutti: è compito nostro*⁶.

Nonostante l'autorità delle istituzioni interessate, l'ipotesi sfuma. L'opera resta dove si trova. Il padiglione dovrà farne a meno o al massimo potrà riferirvisi indirettamente, potrà citarla in qualche modo all'interno del suo allestimento. Non appena uscita la notizia di un possibile trasferimento del dipinto, a Napoli si erano del resto levate alcune manifestazioni di protesta contro un atteggiamento predatorio da parte delle istituzioni politiche e culturali del Nord del Paese⁷.

All'inizio del 2016, le *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio si trova di nuovo al centro di una polemica che coinvolge diverse istituzioni e che riguarda l'ipotesi di un suo trasferimento: questa volta, da Napoli a Roma. L'idea è quella di esporre la tela di Caravaggio all'interno del Quirinale in occasione del Giubileo straordinario della Misericordia, inaugurato da Papa Francesco l'8 dicembre 2015 e conclusosi il 20 novembre 2016: un omaggio alla condizione disperata dei migranti impegnati a raggiungere l'Europa lungo le rotte mediterranee e dunque a tutti gli afflitti da calamità belliche o naturali del mondo⁸. In un primo momento, sembra che lo stesso Presidente della Repubblica Sergio Mattarella si stia adoperando a tal proposito. Ma, ben presto, la Presidenza è costretta a specificare che, in concomitanza del Giubileo, un gruppo di persone legate al Pio Monte di Napoli ha proposto il prestito, è che non è dunque stato il

⁵ *Un Caravaggio all'Expo ma scoppia la polemica*, http://napoli.repubblica.it/cronaca/2014/08/29/news/un_caravaggio_all_expo_ma_scoppia_la_polemica-94651107/

⁶ Per tutti i contenuti riguardanti tali campagne e iniziative, si rimanda alla pagina web del padiglione della Caritas durante l'Expo Milano 2015, <http://expo.caritasambrosiana.it/index.html#caritas>

⁷ *Un Caravaggio all'Expo ma scoppia la polemica*, «La Repubblica», 29 agosto 2014, http://napoli.repubblica.it/cronaca/2014/08/29/news/un_caravaggio_all_expo_ma_scoppia_la_polemica-94651107.

⁸ Per una riflessione sull'idea che l'Anno Giubilare della Misericordia sia stato un invito a ripensare il repertorio iconografico della Misericordia in relazione all'attualità, cfr. R. van Bühren, *Caravaggio's Seven Works of Mercy in Naples. The Relevance of Art History to Cultural Journalism*, «Church, Communication and Culture 2», 3, 2017, p. 80.

Quirinale ad aver richiesto l'opera⁹. Del resto, pochi giorni prima, il Presidente della Repubblica era stato il destinatario di una lettera aperta, pubblicata sul "Corriere del Mezzogiorno", nella quale importanti intellettuali e storici dell'arte chiedevano di rinunciare a esporre il capolavoro e ricordavano che, già nel 1613, «i Deputati fondatori del Pio Monte stabilirono la "perpetua inamovibilità" del dipinto perché la stessa Cappella, sul cui altare maggiore è conservato, è stata realizzata in funzione del capolavoro del Caravaggio: l'architettura, il contesto, è complementare e inscindibile con la straordinaria opera pittorica»¹⁰.

Dall'Expo al Giubileo, anche questa volta, in relazione all'attualità di un grande evento di forte impatto simbolico, qualcuno ha dunque l'idea di spostare quello stesso dipinto di Caravaggio. Poi alcune polemiche si alzano e tutto rimane dove si trova. Ma la questione non si esaurisce qui: i tentativi di spostare fisicamente o accostare in qualche modo l'arte di Caravaggio e la condizione di emergenza umanitaria non terminano a Napoli, né si esauriscono con i casi fallimentari sopra menzionati.

È il giugno 2016, quando il presidente Mattarella inaugura la mostra *Verso il Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo*, nell'isola di Lampedusa: quantomeno a partire dagli anni Novanta, uno dei principali punti di arrivo delle rotte migratorie dal continente africano; un'isola sul cui territorio e lungo le cui coste sono quotidianamente impegnate diverse ONG in operazioni di soccorso e accoglienza.

Il centro espositivo, situato a pochi passi dal mare, mette insieme diversi oggetti recuperati dai naufragi degli ultimi anni e, in particolare, da quello del 3 ottobre 2013 quando persero la vita trecentosessantotto migranti a largo dell'Isola dei Conigli (un evento al quale Leogrande dedica le pagine forse più intense de *La frontiera*¹¹). Sulle pareti sono installati degli schermi che ripropongono le immagini televisive dei salvataggi in mare. Nelle diverse sale sono esposte opere d'arte e oggetti preziosi, in qualche modo legati al tema del dialogo interculturale in area mediterranea. Al centro della mostra si trova l'*Amorino dormiente* (1608) di Caravaggio, comunemente esposto presso la Galleria Palatina a Firenze e prestato al nascente museo isolano per l'occasione. Dopo vari tentativi di spostare Caravaggio in relazione all'"attualità umanitaria", ecco dunque che l'operazione va in porto. Tra i sostenitori del prestito, il direttore delle Gallerie degli Uffizi Eike Dieter Schmidt che ha cercato di esprimere la pertinenza del trasferimento dell'opera di Caravaggio a Lampedusa focalizzando due aspetti particolari. Il primo è che

come i profughi che arrivano a Lampedusa, anche il pittore (tuttavia per sfuggire alla condanna per omicidio a Roma) nel 1606 si era rifugiato a Malta, accolto a braccia aperte dai cavalieri dell'ordine eponimo,

⁹ A.P. Merone, *Il Quirinale rinuncia al Caravaggio. Ecco la lettera al Corriere*, «Corriere del Mezzogiorno», 23 febbraio 2016, http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/cronaca/16_febbraio_22/ecco-lettera-quirinale-che-rinuncia-caravaggio-48eb7aa8-d99c-11e5-97be-11f35f9213e8.shtml.

¹⁰ *Signor Presidente, Roma rinunci alle "Sette Opere" del Caravaggio*, «Corriere del Mezzogiorno», 16 febbraio 2016, http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/arte_e_cultura/16_febbraio_16/signor-presidente-mostra-rinunci-sette-opere-caravaggio-05b88266-d4e8-11e5-988b-47e1acade9a1.shtml

¹¹ A. Leogrande, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2015, soprattutto pp. 41-47.

certamente mossi dall'interesse di conquistarsi i servigi di un artista di grido, ma forse anche da un briciolo di quella stessa solidarietà umana che oggi, ogni giorno, mostrano gli abitanti di Lampedusa per chi approda sulle loro coste¹².

Il secondo è che

il dipinto di Caravaggio [...] bruscamente riporta la memoria dell'antico all'attualità più straziante. Infatti non pochi visitatori della Galleria Palatina di Firenze sono rimasti colpiti e turbati dal naturalismo forte e immediato di un'immagine che hanno istintivamente collegato a quella del bambino siriano Aylan Kurdi che giace senza vita sulla spiaggia di Bodrum¹³.

L'accostamento proposto da Schmidt tra il tema iconografico dell'opera di Caravaggio e la drammatica foto di Alan Kurdi (corretto nome del bambino), scattata il 2 settembre 2015 dalla giornalista Nilüfer Demir, è stato ripreso più volte all'interno del discorso mediatico, tanto da imporsi come chiave di lettura dell'intera mostra lampedusana. Mostra che si conclude il 3 ottobre 2016, in un turbinio di giornalisti arrivati sull'isola per l'occasione.

Come accennato in apertura, non sono mancati altri tentativi di accostare, se non spostare fisicamente, la pittura di Caravaggio a quanto di più drammatico sembra caratterizzare il presente. Vorrei concludere questa panoramica iniziale con un riferimento all'ambito letterario che apre verso la seconda parte dell'articolo.

Tra i più autorevoli tentativi di riferirsi a Caravaggio in relazione all'attualità del fenomeno migratorio si trova senza dubbio l'articolo dello scrittore e fotografo statunitense di origini nigeriane Teju Cole, pubblicato nel settembre 2020 sul *New York Times* e tradotto poche settimane dopo in italiano su *Robinson* di *Repubblica*. Cole ripercorre la straordinaria pittura e la vita avventurosa di Caravaggio – i suoi spostamenti geografici – e decide in qualche modo di proiettarle sul tempo presente, sui corpi e sui gesti di quanti attraversano o hanno attraversato il Mediterraneo.

Perché non spingermi ancora più a sud, in ognuno dei posti dove Caravaggio aveva trascorso il suo esilio? Molte delle opere che realizzò in quei luoghi sono ancora lì, nelle città dove le dipinse: Napoli, La Valletta, Messina e magari Palermo. Più pensavo a quell'idea più mi veniva voglia di realizzarla. Non era una sfarzosa vacanza estiva che cercavo. I luoghi dell'esilio di Caravaggio erano diventati tutti punti caldi della crisi migratoria, e non era solo una coincidenza: lui era andato in quei posti perché erano dei porti; e un porto è il punto in cui un certo territorio è più propizio all'arrivo o alla fuga, dove uno straniero ha la possibilità di sentirsi meno estraneo¹⁴.

L'articolo si sviluppa dunque in modo programmatico, attraverso quattro tappe del viaggio dello scrittore e fotografo: Napoli, Siracusa, Malta e Porto Ercole. Ogni fermata, una visita a

¹² E. D. Schmidt, *L'amore che dorme*, in *Verso il Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo. Catalogo della Mostra. Lampedusa, 3 giugno—3 ottobre*, Bologna, Pendragon, 2016, p. 64.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ T. Cole, *Sulle tracce del più nero tra i pittori*, «Robinson», 205, 10 ottobre 2020, p. 3.

un dipinto di Caravaggio (eccetto a Porto Ercole, dove il Merisi, esausto per il lungo viaggio da Napoli e malato si limitò a morire in poche ore, il 18 luglio del 1610) e un incontro con un migrante o con una storia contemporanea di migrazione. In particolare, nella sosta napoletana, Cole si dilunga sul fascino straordinario delle *Sette opere di Misericordia* e della *Flagellazione* (1607-1608) custodita al Museo di Capodimonte, ma esprime anche la sensazione di euforia provata aggirandosi per i Quartieri Spagnoli descritti come “il popoloso rione dove Caravaggio viveva”.

Molti altri esempi potrebbero essere citati, ma mi fermo qui perché non aggiungerebbero molto alla casistica. Pur nella loro diversità, le criticità e i limiti delle operazioni fin qui menzionate, mi sembra sostanzialmente di poter individuare due questioni principali, che riguardano tanto i fautori quanto i detrattori del “Caravaggio umanitario”.

In prima battuta, quanti si sono opposti ai trasferimenti lo hanno fatto perlopiù con l'intento di salvaguardare il mantenimento del dipinto all'interno del contesto storico-artistico nel quale è stato originato. Un principio di sensatezza in ambito conservativo e curatoriale che può valere in qualunque caso, ma che prescinde dall'approfondimento delle criticità di carattere sociale e politico implicate in questi specifici trasferimenti: il fatto di accostare il tema religioso della Misericordia e il campo tendenzialmente laico dell'umanitarismo contemporaneo; l'etnocentrismo potenzialmente presente nel gesto di avvicinare l'opera di un maestro della pittura italiana alle condizioni dei soggetti assistiti dalle ONG, in diverse parti del mondo; i rischi di dare luogo a una sorta di oblio o quanto meno di porre in secondo piano le effettive sofferenze di chi è affetto da eventi catastrofici, a vantaggio dell'opera d'arte.

In secondo luogo, ad aver guidato tali progetti – si pensi alla mostra di Lampedusa ma anche all'articolo di Cole – è stata l'idea di sovrapporre la vita pericolosa di Caravaggio, che cercò rifugio a Malta, e la vita travagliata dei migranti. Come dire che anziché interrogare le opere e lasciare che esse interrogino noi, il nostro sguardo, la tendenza è stata quella a sovrapporre i percorsi biografici, facendo di Caravaggio e dei personaggi rappresentati da Caravaggio dei novelli migranti.

2. Davanti al “Martirio di san Matteo”

Nel novembre del 2015, Alessandro Leogrande ha pubblicato un libro dedicato alle migrazioni lungo l'area mediterranea nel corso del primo decennio del nuovo millennio; un libro nel quale vengono messe in evidenza le implicazioni storiche e politiche di tale fenomeno, aprendo squarci sul recente passato coloniale del Vecchio continente¹⁵.

La frontiera può senza dubbio essere annoverato all'interno della serie di spostamenti e

¹⁵ Cfr. V. Santoro, *Frontiere. Un reportage tra storia e letteratura*, «Historia Magistra», 24, 2017, pp. 133-138, e A.S. Poli, *Li lasciamo annegare per negare: note su Alessandro Leogrande*, «Trasparenze», 4-5, 2019, pp. 201-219.

riferimenti all'opera di Caravaggio sopra menzionati eppure, sembra occupare una posizione particolare all'interno di tale campo di esempi. Non si limita a produrre un "Caravaggio umanitario" o a sottolineare la sua *attualità*, ma cerca di riflettere su ciò che lo rende contemporaneo, su ciò che nella sua pittura riguarda il nostro modo di immaginare e dare forma agli eventi del tempo presente. Un filo rosso attraversa i vari capitoli del libro: la "questione dello sguardo", il modo in cui vediamo, raccontiamo e rappresentiamo ciò che arriva dall'orizzonte e ciò che è già qua, il nostro stesso modo di guardare, descrivere e narrare. Basti ricordare il titolo del capitolo 1 – *Vedere, non vedere, 1* – che trova proseguimento nei capitoli 16, 20, 24, 27: *Vedere, non vedere, 2, 3, 4, 5*. Non dobbiamo dunque stupirci se il libro si conclude davanti a un dipinto, un dipinto di Caravaggio¹⁶.

Rispetto ai curatori dei progetti sopra menzionati, Leogrande non chiede né si rifiuta di spostare fisicamente un dipinto, né rilancia il mito dell'artista maledetto che viaggia per il Mediterraneo. Il suo ingresso nella chiesa di San Luigi dei Francesi, pieno centro di Roma, è descritto con parole semplici, come un'esperienza che si trova a condividere con una manciata di turisti. Il suo sguardo punta dritto alla *Vocazione di san Matteo* e (1600) e al *Martirio di san Matteo* (1600). Le ragioni di questo interessamento non risiedono tanto o soltanto nella biografia del pittore, in che cosa faceva nel momento in cui ha realizzato quella specifica opera. Neppure il tema iconografico del Martirio del Santo costituisce la ragione specifica della visita di Leogrande:

Sono anni che non vedo la *Vocazione* e il *Martirio di san Matteo*, benché quei dipinti realizzati tra la fine del Cinquecento e gli albori del Seicento mi abbiano sempre accompagnato e siano rimasti in un angolo della mia mente, al fondo di tante conversazioni. Così mi ritrovo incantato a guardare il *Martirio*, che come sempre cattura i miei pensieri ancora più della *Vocazione*. In quella scena di cruda, assoluta, improvvisa violenza si affollano le nostre debolezze di fronte al mistero del male. Tra le pieghe dell'opera si cela l'enigma del non agire¹⁷.

Si apre così una riflessione su che cosa significhi guardare, vedere, testimoniare e sui limiti etici e politici sottesi a tali verbi, in qualche modo sprovvisi di "azione", che identificano qualcosa di problematico quanto prezioso, mai scontato. Davanti al dipinto, lo scrittore si interessa al dispositivo formale dell'opera stessa; all'orchestrazione di una straordinaria quantità di corpi nello spazio; al gesto di violenza in primo piano che tende a prendere il sopravvento sulla sofferenza della vittima; al sistema di sguardi di quanti sono attratti dallo spettacolo della violenza e, al contempo, cercano un riparo spingendosi verso i margini della rappresentazione.

L'opera costituisce la messa in scena spettacolare di un evento raccontato nei Vangeli apocrifi, stando ai quali il santo sarebbe stato ucciso in terra africana, nel pieno svolgimento della sua missione di evangelizzazione cristiana. Al centro del dipinto si trova il corpo seminudo e

¹⁶ Su questo punto, come su altri aspetti sviluppati anche in questo contributo, cfr. F. Milani, *Vedere, non vedere: Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, «Scritture migranti», 12, 2018, pp. 191-216.

¹⁷ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 309.

interamente illuminato del sicario, giusto un attimo prima di infierire mortalmente sul santo, inerme e ferito, disteso a terra. Sul lato sinistro, un nuvolo di uomini in abiti seicenteschi si dimena cercando di ripararsi dalla violenza. Mentre un angelo porge a Matteo la palma del martirio, sul lato destro del dipinto si osserva il gesto plastico di un novizio che si allontana. In primo piano, alcune figure adagiate a terra sembrano osservare la scena, solo parzialmente sorprese. Come il sicario, sono perlopiù nudi. Si tratta di catecumeni in attesa di essere battezzati. La composizione delle figure nello spazio è centrifuga: lo sguardo dello spettatore si allontana progressivamente dal centro della composizione transitando da un corpo all'altro.

Come sottolinea Leogrande, sullo sfondo del quadro si riconosce una figura caratterizzata da uno sguardo particolarmente intenso che sembra fissare la violenza davanti a lui. Si tratta dell'uomo con la barba che si sporge dal fondo nero, alle spalle del sicario. Quell'uomo è Caravaggio. Ben prima de *La frontiera*, molti storici e teorici dell'arte avevano proposto tale identificazione. Ma l'intuizione di Leogrande è quella di valorizzare la modernità di questo autoritratto:

C'è un dolore misto a commiserazione nel suo sguardo: un'infinita tristezza. A differenza degli altri spettatori, Caravaggio non fugge, guarda la vittima perché non può fare altro che stare dalla sua parte e vedere come va finire ciò che si sta per compiere. Ha già intuito tutto, ma non interviene. Sa di non poter intervenire, di non poter fermare quella spada. La sua commiserazione è ancora più dolorosa perché totalmente impotente. La lucida interpretazione dei fatti, e ancor di più il genio dell'arte, non arresteranno il massacro. Può solo provare pietà¹⁸.

Concludendo la sua inchiesta con una riflessione teorica sulla violenza, lo scrittore indaga la potenza di questa figura: «più che un'immagine di sé da consegnare ai posteri, nella penombra della chiesa rotta dai faretti quella porzione di tela mi sembra un manifesto. Una riflessione incandescente sulla violenza del mondo, e sul rapporto che instaura con chi la osserva»¹⁹. Si tratta di una descrizione lucida che valorizza il carattere anacronistico – potremmo dire “preposterò”²⁰ – dell'opera di Caravaggio, la sua capacità di attirare su di sé il nostro sguardo e, a sua volta, di riguardare il presente. Poche pagine che non si limitano a esprimere l'importanza di riconsigliare il patrimonio storico-artistico e le discipline che lo prendono in carico in relazione a interrogativi teorici e pratici del tempo presente, ma che propongono anche un approccio, una modalità dello sguardo e un'attitudine della scrittura che rendano possibile tutto ciò. La questione non è più se autorizzare o meno un trasferimento del bene materiale a discapito del suo contesto originario, ma come gestire un piano di interrogazione comparativa che non minacci i protocolli di tutela dell'opera e inauguri nuovi percorsi di riflessione critica.

Ma, nella sua sosta davanti al *Martirio di san Matteo*, Leogrande fa un passo ulteriore.

¹⁸ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 311.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Il riferimento – sia metodologico che tematico – è M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

«Dipingendo il proprio sguardo – scrive l'autore – Caravaggio definisce l'unico modo di poter guardare all'orrore del mondo. Stabilisce geometricamente la giusta distanza a cui collocarsi per fissare la bestia. Dentro la tela, manifestamente accanto alle cose, non fuori con il pennello in mano»²¹. Caravaggio, dunque, autore e personaggio del dipinto. Inevitabilmente fuori dal quadro in quanto pittore e, contemporaneamente, dentro allo stesso come testimone dei fatti.

Vorrei concludere provando a proseguire e, in un certo senso, a forzare questa interpretazione offerta da Leogrande per utilizzarla come una possibile chiave di lettura delle forme contemporanee di testimonianza artistica e del suo stesso lavoro letterario.

3. Davanti all'immagine del dolore degli altri

In un azzardo interpretativo – almeno in parte legittimato dalle ricerche di uno teorico e critico come Michael Fried²² – si potrebbe dire che quello realizzato da Caravaggio nel *Martirio di san Matteo* non è un generico autoritratto, ma un “autoritratto come pittore”. Ad avvalorare tale ipotesi si potrebbe sottolineare l'inclinazione della testa che si sporge lateralmente per osservare la scena come se avesse davanti a sé una tela. Si potrebbe inoltre concepire la mano sinistra protesa in avanti come una trasfigurazione della tavolozza, mentre la destra terrebbe in mano il pennello. Lo sguardo triste dell'artista sarebbe in tal caso riconcepito come uno sguardo assorto, concentrato. Se fosse così, si tratterebbe di un'anticipazione di alcuni tratti caratterizzanti quello straordinario dispositivo visuale che è *Las meninas* (1656) di Diego Velázquez, magistralmente analizzato da Michel Foucault e poi da altri studiosi²³.

Osservando attentamente la figura del pittore all'interno della composizione d'insieme e comparandola con altri autoritratti di Caravaggio, non sembra del tutto improbabile sostenere che quella proposta nel *Martirio di san Matteo* non è soltanto un'immagine di sé “davanti al dolore degli altri” ma anche e al contempo – trasformando la celebre formula di Sontag – un'immagine di sé “davanti all'immagine del dolore degli altri”. Da un lato, con il suo sguardo, Caravaggio ci invita a osservare l'evento reale e suggerisce un atteggiamento emotivo da assumere davanti al gesto violento. Dall'altro, con il suo posizionamento spaziale e con la sua postura, ci spinge a osservare la composizione dell'intera scena “da lontano” o meglio “da fuori”: come se si trattasse di un quadro, come se fosse un'immagine.

Dal Seicento alla tradizione del reportage novecentesco, fino al nuovo millennio, un autoritratto del pittore, del fotografo, del regista oppure dello scrittore non possono di certo bastare

²¹ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 311.

²² M. Fried, *The Moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 201-209.

²³ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967, pp. 17-30. Sulla fortuna teorica del dipinto di Velázquez, in un'antologia che spazia da Foucault a John R. Searle, da Leo Steinberg a Svetlana Alpers, cfr. A. Nova (a cura di), *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Milano, Il Saggiatore, 1997. Per una riflessione sul rapporto tra immagine e spettatore che si sviluppa in riferimento al paradigma de *Las meninas*, cfr. G. Careri, *Annibale Carracci: lo spettatore all'opera*, in M. Di Monte (a cura di), *L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*, Roma, Campisano Editore, 2021, pp. 78-101.

ad avvalorare la verità del racconto, il suo valore etico e politico. Dietro a tale tendenza è del resto possibile scorgere il rischio di una deriva autoreferenziale, se non addirittura una tendenza narcisistica: perché mai rappresentare sé stessi quando ci si trova di fronte alla sofferenza degli altri?

L'autoritratto di Caravaggio nel *Martirio di san Matteo* mi pare utile e interessante non tanto per esaltare genericamente ogni tendenza autoriflessiva ma soprattutto come manifestazione del lavoro compositivo stesso, manifestazione del fatto che quella pittura rappresenta un fatto violento probabilmente accaduto e sicuramente degno di nota, ma non per questo smette di essere una pittura, un'immagine tra le molte possibili e sempre "eccessivamente spettacolari" rispetto all'evento rappresentato. Osservare che un'immagine è un'immagine non è dunque parte di un processo di derealizzazione, ma costituisce un modo per riconoscere il posizionamento del proprio sguardo e riflettere sui suoi limiti percettivi ma anche culturali, morali e politici. È questo un modo per rivendicare il diritto e onorare il dovere di raccontare e mostrare quanto di più sconvolgente accade nel tempo presente, anche se di fatto non sembra riguardarci personalmente e anche se parlare per conto d'"altri" o metterne in immagine i disagi e le sofferenze rischia sempre di essere una forma d'appropriazione, l'ennesimo esproprio²⁴.

Nelle pagine de *La frontiera* dedicate al naufragio del 3 ottobre 2013, Leogrande si interroga sul termine più adatto per descrivere il lavoro che ha svolto sul campo, nel tentativo di maneggiare la memoria e mettere in forma scritta il dolore degli altri: «Non è "testimone" la parola adatta. È ormai un termine talmente affettato, talmente convenzionale, da apparire soffocato dalla retorica e dal macigno dell'ufficialità»²⁵. Se, dopo aver raccolto e intrecciato storie contemporanee, Leogrande conclude il libro di fronte a un dipinto del XVII secolo non è dunque per il fatto che Caravaggio stesso fu un migrante nel Mediterraneo, né per un generico amore della pittura. È nell'attenzione portata alla composizione pittorica che Leogrande esprime una profonda capacità analitica della rappresentazione visiva e, al contempo, esegue una diagnosi del discorso giornalistico e della sua stessa pratica di scrittura, sui rischi implicati nel "parlare per l'altro" e sulla necessità di riconscepire la pratica del reportage come un intreccio di percorsi e di narrazioni, come un incrocio di sguardi capace di indagare la "linea della frontiera", sempre in movimento²⁶. È dunque nella messa a fuoco del rapporto tensivo tra la *presunta trasparenza dell'evento* e le *forme della sua rappresentazione* – siano esse pittoriche, mediatiche o letterarie – che mi pare si possa comprendere il finale del libro e l'omaggio a Caravaggio.

Osservare l'autoritratto del pittore – il suo sguardo transitivo e riflessivo al contempo – diventa insomma un modo per recuperare e rigenerare la nozione stessa di "testimonianza", al

²⁴ Per una riflessione su queste tematiche rimando a N. Perugini, F. Zucconi, *Enjoy Poverty: humanitarianism and the testimonial function of images*, «Visual Studies», 32, 2017, pp. 24-32.

²⁵ A. Leogrande, *La frontiera*, p. 146.

²⁶ Sul problema del parlare per conto d'altri come sui rischi di vittimizzazione dei migranti, cfr. L. De Capitani, E. Sbrojavacca, *Le trappole della testimonianza. La rappresentazione dei rifugiati in Elvira Mujčić, Alessandro Leogrande e nei Refugee Tales*, «Annali di Ca'Foscari. Serie occidentale», 54, 2020, pp. 23-46.

di là di ogni concezione semplicistica, al di là della sua istituzionalizzazione. Testimonianza qui intesa come continua interrogazione del proprio sguardo, della propria posizione di visibilità e delle immagini o racconti che a partire da esso si producono; un processo critico e autocritico che rende forse possibile continuare a frequentare l'emarginazione e la sofferenza, pur dalla propria condizione e posizione di "privilegio", senza rendersi complici di chi la produce e riproduce.

Caravaggio, Sontag, Leogrande. Sono questi tre nomi propri di un percorso di riflessione critica e autocritica sulle forme dell'immaginazione etica e politica. Mentre Caravaggio esce dalla storia dell'arte e viene scomodato in progetti comunicativi e culturali di vario tipo, la riflessione sulle arti è chiamata ad arricchirsi di strumenti teorici e metodologici per indagare le questioni di carattere estetico, sociale e politico implicate nella pittura. La riflessione di Sontag, la qualità e trasversalità dei suoi scritti, le molteplici idee lanciate ai lettori e magari liquidate in poche frasi restano uno dei riferimenti critici del presente; basta solo avere la pazienza di raccogliere, verificare ed eventualmente spingere avanti – nella pratica d'analisi, nel confronto con le immagini – le intuizioni della scrittrice statunitense. La scrittura di Leogrande attraversa geografie fisiche e immaginarie – comunque, politiche – supera i confini tra i generi e le forme espressive, fino a trovare in un vecchio dipinto a tema religioso un modo per riflettere su che cosa significhi essere uno scrittore e un giornalista, un lavoratore culturale nell'Europa del ventunesimo secolo.

In questi tre nomi si sintetizza un modo particolare di guardare, al contempo trasparente e opaco, arcaico e contemporaneo. Sono nomi e gesti per una storia e un pensiero delle arti che sappiano suggerire percorsi per orientarci e farci prendere posizione in questo mare di immagini che chiamiamo cultura visuale.

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13556>

«Finzioni» 1, 1 - 2021

ISSN 2785-2288

Manzoni

A cura di Paola Italia

Roma, Carocci, 2020, pp. 320

ISBN 9788829001545

Recensione di Ersilia Russo

Publicato: 08 / 10 / 2021

Russo, Ersilia, recensione a Paola Italia (a cura di), *Manzoni*, Roma, Carocci, 2021, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 118-120

ersilia.russo@unifi.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13556>

finzioni.unibo.it

C'è il Manzoni delle poesie giovanili, degli *Inni sacri*, delle tragedie; poi c'è il Manzoni saggista, storico, filosofo, teorico della lingua; in ultimo, il più celebre, il Manzoni del romanzo, dei *Promessi sposi*. La molteplicità delle esperienze intellettuali dello scrittore milanese ha spesso frammentato l'immagine di lui e della sua vastissima produzione. La realtà è invece quella di un «uomo morale» (p. 234) non portato a riconoscersi nella stasi, ma nel movimento, interiore prima di tutto, e che si mette continuamente alla ricerca: di verità, di parole, di risposte ai grandi problemi che lo stesso vivere pone e impone. La varietà delle esperienze di scrittura è animata dal medesimo bisogno di conoscenza, di comprensione, che le fa riconoscere in un'unitarietà messa bene in evidenza nel volume curato da Paola Italia per Carocci. La raccolta, con tono specialistico e divulgativo, riunisce le ultime acquisizioni nell'ambito degli studi manzoniani, chiamando in campo i maggiori studiosi (Salvatore Nigro, Donatella Martinelli, Giulia Raboni, Luca Danzi, solo per citarne alcuni), che con punti di vista e tagli interpretativi diversi ripercorrono la storia e i moventi delle opere del grande scrittore. Gli studi manzoniani, da vent'anni a questa parte, sono stati incentivati da importanti iniziative, come i PRIN 2015 e 2017, che hanno reso possibile la digitalizzazione di tutto il patrimonio manoscritto e librario, liberamente accessibile dal portale *alessandromanconi.org*.

La diversità degli approcci adottati – filologico, linguistico, critico, storico, retorico – rimanda all'esperienza eclettica dello scrittore; eclettica ma appunto coerente, perché tesa ad indagare le medesime questioni: «il problema del male, la ricerca della verità, la manipolazione della realtà attraverso la parola, la responsabilità individuale, l'acquiescenza al potere» (p. 14). La ricostruzione, fatta di prospettive ribaltate, preconcetti disattesi, ipotesi innovative, parte dal «vero»: dallo studio delle carte, delle varianti, dei documenti, delle biblioteche, dei fatti storici.

Nessuna contraddittorietà quindi, ma evoluzione e rilancio, da un genere all'altro, da una scrittura all'altra, quando quella precedente non funziona più all'interno del sistema letterario, filosofico, linguistico. Teoria e pratica vanno di pari passo; ogni scelta materiale si identifica come risposta a questioni immateriali, che spesso costringono a faticose pause di riflessione e studio, in un continuo *work in progress* a cui è difficile mettere la parola fine. Che quando arriva significa abbandono e rifiuto, di un genere, di un modello.

All'esegesi del romanzo è lasciato largo spazio. *I promessi sposi*, nati come *Fermo e Lucia*, dopo una travagliata vicenda elaborativa e editoriale, sono mutati in un testo «anfibia» (p. 247), misto di narrazione verbale e iconografica, e anomalo, perché accompagnato da un'appendice storica che si è scoperta l'«occasione spinta» (p. 15) del narrare. Sono l'incarnazione letteraria della «funesta docilità» (p. 18) scatenata dall'eccidio del Prina: Manzoni non può esporsi né tacere, e reagisce instaurando un compromesso di «verità» e «finzione» (cap. 10, di G. Panizza). L'oscillazione però non è risolvibile, il «verosimile» non può coincidere con il «vero», e il delicato

equilibrio che tiene in piedi il romanzo crolla. La verità viene allora riconosciuta nel metodo, nello sguardo desublimato di un narrare storiografico che mira a ricostruire gli eventi dal basso (cap. 7, di L. Weber), con la consapevolezza che il fine di tutte le questioni morali può risiedere solo in Dio e nella dottrina cattolica (cap. 11, di P. Frare).

I promessi sposi sono riconosciuti come un vero e proprio romanzo novecentesco per impostazione e tematiche affrontate (cap. 13, di M. Novelli); e anche *millennial*, nella loro rappresentazione digitale sulla piattaforma *PhiloEditor*. Manzoni stesso, dunque, diventa uno scrittore «moderno», che, attraverso la pluralità delle sue voci, ma con la stessa tensione morale ed emotiva, non ha finito di rivolgersi alle donne e agli uomini del presente.

Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto
di Giuseppe Carrara

Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 426

ISBN 9788857569260

Recensione di Lavinia Torti

Pubblicato: 08 / 10 / 2021

Torti, Lavinia, recensione a Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 121-124

lavinia.torti2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13558>

finzion.unibo.it

Con la monografia *Storie a vista* Giuseppe Carrara, oltre a raccogliere e ordinare per la prima volta la grande e disorganica mole di studi sull'iconotesto fotografico, propone una teoria della rimediazione letteraria e una storia «possibile» dei fototesti. Finora, molti sono stati i contributi della critica, sia in campo letterario che visuale, su singoli casi di studio o singole esperienze fototestuali, ma il volume di Carrara sembra essere il primo a trattare l'argomento in maniera sistematica, estendendo peraltro l'analisi al di fuori del contesto italiano, al fine di mettere in rilievo dinamiche sempre più transnazionali.

Dopo una ricognizione dello stato della critica, Carrara propone una propria definizione del fototesto, quale esempio di ecosistema mediale, ovvero una co-implicazione artistica, una relazione strutturale «complessa, aperta e reticolare» (p. 370) tra testo verbale e immagine fotografica, per la cui indagine è necessario tener conto di diverse tipologie di sguardo e di visibilità, di referenzialità, di statuti di autorialità e di prassi di lettura. Infatti, Carrara trova che la nozione di struttura, rispetto, per esempio, a quella di genere, «se liberata dallo stigma dell'autonomia del segno e dell'autoreferenzialità del testo, offre il vantaggio di essere più facilmente adattabile a un tipo di operazione per sua stessa natura ibrida e *inter-artes*» (p. 60).

È poi a partire dallo scandaglio delle forme e delle retoriche proposte da Michele Cometa¹ – riferimento imprescindibile per chiunque voglia studiare le interazioni tra letteratura e visualità – che Carrara propone un criterio ulteriore attraverso il quale analizzare i fototesti: non solo le retoriche dello sguardo, del *layout*, dei *parenga*, ma anche il criterio informativo, ovvero il rapporto tra le informazioni veicolate dal testo e quelle veicolate dall'immagine. Carrara distingue, quindi, tre tipologie di interazione, quali: l'*illustrazione*, che si verifica quando «l'immagine è usata per visualizzare quanto viene detto»; il *supplemento*, quando «le informazioni veicolate dal testo scritto e quelle dell'immagine collaborano alla creazione di un significato ulteriore» e «la componente visuale aggiunge informazioni ed è fondamentale per l'interpretazione del testo»; il *parallelismo*, quando testo e immagine «sono portati avanti parallelamente, come due (o più) rette che possono o meno avere punti di contatto» (pp. 70-74). L'impostazione di metodo sembra superare molte delle proposte teoriche precedenti,² per le quali se un'immagine aveva una pura funzione illustrativa, allora l'opera non poteva essere inclusa nel novero dei fototesti poiché si sarebbe verificata una sottomissione gerarchica dell'immagine rispetto al testo.

Inoltre, l'autore individua due strutture attraverso le quali analizzare i fototesti, quali l'ecfrasi e il montaggio, considerati come polarità di una gamma molto ampia di possibili strategie (interessante notare che in questo campionario Carrara, superando ancora una volta la tradizione teorica sul fototesto, menziona anche la possibilità dell'assenza dell'immagine, ossia le strutture in cui la foto venga solo descritta e non mostrata).

¹ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa e R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.

² Ad esempio, cfr. M. Nerlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy, dans A. Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302.

A partire da tale impianto metodologico, Carrara propone una storia del fototesto dalla nascita della fotografia ad oggi, con una prospettiva davvero ampia, che si estende oltre i confini italiani e che prende in considerazione molti generi. Se alcuni elementi della sua ricerca erano già stati individuati da altri studiosi, come l'identificazione di *Bruges-la-morte* (1892) quale archetipo fototestuale, Carrara individua alcuni prodromi del fototesto, come *Autoportrait en noyé* (1840) di Hippolyte Bayard, *The Pencil of Nature* (1844-46) di William Henry Fox e *Street life in London* (1876-77) di John Thomson e Adolphe Smith. A testimonianza dell'attenzione al dibattito critico odierno tra *fiction* e *non-fiction*, nella ricostruzione storica l'originalità del contributo di Carrara sta in particolare nella distinzione tra fototesti narrativi e fototesti documentari, donde la definizione di *People of the Abyss* (1903) di Jack London quale archetipo fototestuale non narrativo, al fianco di *Bruges-la-morte*.

Carrara ripercorre tutto il secolo, dagli sviluppi primonovecenteschi del fototesto – in cui individua la coesistenza di Surrealismo e Modernismo, con André Breton da un lato e Virginia Woolf dall'altro – alla *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini con fotografie di Luigi Crocenzi (1953), fino agli anni Settanta, periodo prolifico per il fototesto italiano (con le tre opere del 1975 *Il chiodo in testa* di Gianni Celati e Carlo Gajani, *La divina mimesis* di Pasolini e *Lettura di un'immagine* di Lalla Romano), oltreché per importanti collaborazioni tra fotografi e scrittori come quelle tra Scianna e Sciascia o tra Ghirri e Celati. Sebbene gli esempi addotti siano numerosi, Carrara tiene a mettere in rilievo lo «sviluppo episodico e rizomatico del fototesto nel corso del Novecento» (p. 177): è, infatti, solo alla fine del secolo e con l'inizio del nuovo che il fenomeno sembra invece assestarsi e farsi più compatto. Ai fototesti contemporanei Carrara dedica tutta la seconda metà del suo lavoro, dando grande spazio alle esperienze italiane (ma non solo, come si è detto) e distinguendo le opere secondo un criterio tematico, sebbene non manchino poi all'interno delle analisi testuali riferimenti alle modalità di enunciazione e alle retoriche.

Carrara analizza il ruolo dell'oggetto-feticcio nei fototesti di Walter Siti *La magnifica merce* (2004) e *Autopsia dell'ossessione* (2010), insieme a *Leggenda privata* (2017) e *Asterusber. Autobiografia per feticci* (2019) di Michele Mari e a *La vita dei dettagli* (2009) di Antonella Anedda. Successivamente, sulla scorta di Coglitore, viene individuato un ulteriore tema, ossia l'album di famiglia, applicato ai casi di Lalla Romano e, oltralpe, di Annie Ernaux. Tra fotografie scattate in occasione della costruzione dell'opera e fotografie recuperate da archivi privati, la memoria assume un ruolo fondamentale all'interno della pratica fototestuale, come dimostrano le pagine dedicate ad Orhan Pamuk e a Winfried Georg Sebald. Carrara conclude il volume rivolgendo grande attenzione alla questione della referenzialità della fotografia – e quindi al rapporto tra fotografia e realtà e tra fotografia e finzione –, in particolare attraverso alcuni esempi di *mockumentary* fototestuale. A proposito di referenzialità della fotografia, va detto che tra i casi selezionati da Carrara per l'analisi testo-visuale, non sarà difficile trovare anche immagini non fotografiche, nella misura in cui l'autore, ancora in analogia con Cometa, non attua una distinzione

tra fotografie e riproduzioni fotografiche, sulle quali invece potrebbero, a detta di chi recensisce, attivarsi altri e diversi meccanismi interpretativi.

Il corpus contemplato nel volume è davvero molto esteso, internazionale e comprensivo di una serie di testi poco noti, che è qui impossibile elencare per intero. Il lavoro è molto denso, le analisi testuali – dove per testo si intendono anche le immagini – sono accurate e peraltro aprono a una bibliografia teorica e critica molto ricca, che rende il testo un'importante guida per chiunque voglia intraprendere lo studio della fototestualità e, data la ricchezza del corpus primario e critico, anche un prezioso strumento di consultazione per chi volesse concentrarsi su alcune opere fototestuali in particolare.

Leopardi moralista

di Chiara Fenoglio

Venezia, Marsilio, 2020, pp. 174

ISBN 9788829707324

Recensione di Tommaso Grandi

Publicato: 08 / 10 / 2021

Grandi, Tommaso, recensione a Chiara Fenoglio, *Leopardi moralista*, Venezia, Marsilio, 2020, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 125-128

tommaso.grandi2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13555>

finzioni.unibo.it

È possibile rinvenire un disegno morale leopardiano oltre l'estraneità manifesta alle questioni sociali e politiche? O la tensione di Leopardi si volge esclusivamente alla ricerca di principi universali nella *souffrance* individuale? È una questione delicata, sulla quale è in gioco la lettura delle *Operette* e, in un certo modo, la prospettiva interpretativa su tutta l'interrogazione filosofica leopardiana. Quello che è certo, come nota Chiara Fenoglio nel suo recente lavoro, *Leopardi moralista*, è che si possa ritrovare, nell'opera leopardiana, una tensione civile: Leopardi pare determinato, come si evince a più riprese dall'epistolario, a fornire il proprio punto di vista sulle cose del mondo, anche quando questo si dovesse rivelare – come spesso accade – in aperta contrapposizione con l'opinione comune. Già autrice del volume *Un infinito che non comprendiamo. Leopardi e l'apologetica cristiana dei secoli XVIII e XIX* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008), Fenoglio va alla ricerca, nella sua ultima fatica, delle tracce della «morale fragile» leopardiana. Fragile, perché l'etica è sì, una materia che Leopardi esplora, ma una materia evanescente, che sembra sgretolarsi all'evidenza del nulla e del materialismo quale una tenera illusione. Eppure le tracce di un discorso etico leopardiano restano, disseminate tra gli appunti zibaldoniani, più corpose e manifeste nel progetto poi abbandonato dello *Spettatore italiano*, evidenti nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, nelle *Operette* – che rientrano solo marginalmente nel discorso di Fenoglio – e nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

Leopardi moralista si apre proprio alla ricerca di queste tracce, muovendo dalla lettera al Bunsen del 3 agosto 1825. Una lettera, spesso considerata insincera – come nota Blasucci (*Su una lettera 'insincera' di Leopardi, in I titoli del «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011) – dove Leopardi lamenta «l'infelice stato della morale pubblica», fornendo, al tempo stesso, una dichiarazione d'intenti: «Molti progetti e disegni di opere mi sono passati per la mente, lo scopo delle quali sarebbe stato di giovare alla società nel miglior modo possibile». Certamente un programma etico, forse forzato dal contesto – la necessità di tenere fede alle raccomandazioni dello zio Carlo Antici, nel tentativo di ottenere un lavoro a Roma – la cui risolutezza confligge però con le coeve *Operette*, dove Leopardi prende decisamente le distanze dalla possibilità di un giovamento diretto sulla società e «da una concezione dell'utile fondata sui parametri sociali ed economici» (p. 11). La morale leopardiana è infatti una «scienza puramente speculativa» (*Zib.* 311), la cui applicazione è dipendente dalle istituzioni, dalle norme sociali, dagli individui, un «programma instabile e privo di ambizioni» (p. 16) come le riflessioni estemporanee di Filippo Ottonieri. Un programma che sembra concretizzarsi durante il soggiorno bolognese del 1826, quando alle letture di Voltaire, Droz, Volney, dell'*Abrégé de l'origine de tous les cultes* di Dupuis e di La Bruyère, si aggiunge il progetto di un *Manuale* di filosofia pratica, sulla scorta di Teofrasto e, soprattutto, di Epitteto. Un progetto che rimarrà tale, scontrandosi con l'impossibilità di riavvolgere il nastro della storia e di

riabbracciare lo stato ‘antico’ da parte degli «individui e le nazioni d’Europa» (*Zib.* 4186). Individui civilizzati, nei quali, allo sviluppo dell’animo e, dunque, della *vita*, corrisponde inevitabilmente una maggiore sensibilità e infelicità. Leopardi sa bene, già dal *Discorso*, che il progetto di una morale forte è inattuabile e, come rileva Fenoglio, «cerca un argine nel progetto di un *Galateo morale*» (p. 19), di un *vademecum* di precetti da seguire nella conversazione e nel vivere civile. Una ‘morale minima’ probabilmente ispirata al modello del *Trattatello delle virtù* dell’abate Roberti (p. 20), che tuttavia vede la medesima sorte dei disegni precedenti, sfociando in un’opera profondamente antitetica, i *Pensieri*, nei quali ogni indicazione precettiva lascia posto alla nuda osservazione dei costumi sociali. Una morale fantasmatica e negativa dunque, che invece di insegnare a vivere, si limita a smascherare i costrutti e a ridurli alla «vanità della gloria e della vita» (p. 21).

Il Leopardi che Fenoglio ci restituisce si presenta come un moralista solitario, che guarda all’etica dal punto di vista dei rapporti dell’uomo con la natura, e che disprezza apertamente gli studi sociologici e politici. Un moralista che costruisce il suo edificio filosofico – spesso in negativo – interagendo in maniera creativa e originale con il pensiero di Montesquieu, con la *paideia* di Mme de Lambert e con gli insegnamenti di Paolo Segneri. Il dialogo con questi autori si mostra come uno spazio aperto di confronto, dove Leopardi, libero dai principi morali cristiani e da quelli illuministi di ragione e verità, può guardare a storia, civiltà e religione come «categorie illusorie» (p. 24), anche se necessarie a comprendere le modalità di edificazione delle credenze identitarie dei popoli. Fondamentali, per la costruzione della riflessione leopardiana intorno al rapporto tra leggi di natura e leggi sociali, si dimostrano infatti le *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) di Montesquieu, lette molto probabilmente nel 1820 come l’*Essai sur le goût*. Un saggio teorico e politico, sulla scorta dell’*esprit* illuminista, del quale Leopardi accoglie il tema fondamentale, quello del principio di decadenza e rovina, ma muovendosi in senso contrario, verso la costruzione di «una generale teoria dell’uomo più che un puntuale sistema storico-politico» (p. 32). E contraria al razionalismo di Montesquieu è anche la prospettiva dalla quale Leopardi guarda agli eventi storici, evitando di trarne leggi universali, ma interpretandoli «in senso filosofico e moralistico» (p. 35) quali esempi in grado di restituire un affresco della civiltà umana. La storia, nella meditazione leopardiana, si rivela certamente un tema da elaborare in negativo, ma anche uno snodo imprescindibile dal quale muovere verso il naturale e l’antico. La stessa dinamica, di appropriazione e rielaborazione, si ripete nei confronti delle opere di Mme de Lambert, tra le quali spiccano l’*Avis d’une mère à sa fille* e *Psyché en grec. Ane*, lette e citate apertamente da Leopardi, per approdare però a conclusioni diametralmente opposte – come accade per il binomio *curiosité* e *connaissance* dell’*Avis*, che assume nello *Zibaldone* le tinte di un’impossibilità: «non è niente vero, che l’uomo sia portato irresistibilmente verso la verità e la cognizione» (*Zib.* 651-652) – o per l’immaginazione, facoltà cardine per Leopardi, il cui ruolo Mme de Lambert relegava invece all’*agrément*, alla semplice soddisfazione dei piaceri, subordinandola alla ragione nella ricerca della «*vrai félicité*». Differente invece il caso degli

exempla del Segneri, le cui immagini visive e uditive, concepite per uso educativo, si ritrovano in diversi luoghi dell'opera leopardiana, instaurando un debito solo parzialmente ripagato dall'inserimento dell'*Incredulo senza scusa* e di pochi altri frammenti del padre gesuita nella *Cre-stomazia italiana della prosa*. E proprio nell'*Incredulo* Fenoglio ritrova alcune argomentazioni che ricordano da vicino alcuni snodi fondamentali del pensiero leopardiano, come il sillogismo sull'essere e il nulla o le osservazioni sulla storicità della natura (pp. 86-87). Sono componenti della formazione di Leopardi, letture giovanili che riemergono nel 'sistema' zibaldoniano e si ritrovano, nel labirintico percorso di creazione poetica e filosofica, cambiate di segno, interiorizzate, meditate. Sono tracce di una tensione morale che è possibile ritrovare, pressoché inalterata, fino alle ultime prove leopardiane: non stupisce infatti che echi della prosa del gesuita riverberino nei versi della *Ginestra* (p. 111), o che, nella pseudo-omerica *Batracomiomachia*, siano ancora le consuetudini civili, morali e religiose a essere poste «alla prova del nulla» (p. 139). Sia per la *Ginestra* che per i *Paralipomeni* è possibile, seguendo Fenoglio, parlare di una morale del «riconoscimento magnanimo e compassionevole dei viventi» (p. 140), di un'etica della «social catena» che Leopardi oppone all'evidenza incontrovertibile dell'annichimento, sia esso incarnato dall'aldilà in sfacelo di Leccafondi, o dal fiore del deserto che attende immobile la resa alla «crudele possanza del fuoco» (p. 168).

Nel golfo irrequieto. La narrativa di Piero Chiara
di Mauro Novelli

Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2020, pp. 288

ISBN 9788885938731

Recensione di Saverio Vita

Publicato: 08 / 10 / 2021

Vita, Saverio, recensione a Mauro Novelli, *Nel golfo irrequieto. La narrativa di Piero Chiara*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2020, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 129-132

saverio.vita2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13557>

finzioni.unibo.it

Nel golfo irrequieto è solo l'ultimo atto di una ricerca su Piero Chiara che Mauro Novelli conduce da più di quindici anni. Risale infatti al 2006 l'uscita del primo volume, a sua cura, di *Tutti i romanzi* per la collana «I meridiani» di Mondadori, e dunque non stupiscono l'attenzione e la padronanza dell'argomento esibite nel saggio, che gode di questa esperienza di curatela e delle necessarie ricerche d'archivio. La ricognizione dei materiali condotta da Anna Lisa Cavazzuti, riportata in chiusura, offre al lettore l'esatta dimensione delle carte superstiti presso l'archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, ma non solo. Nel *Golfo irrequieto* sono poi riprodotti, con funzione testimoniale, alcuni documenti manoscritti e dattiloscritti, che fanno da cornice a un discorso di ampio respiro su tutte le attività dell'autore di Luino.

Descritte le soglie, entriamo nel merito. Il saggio è diviso in quattro sezioni, la cui disposizione è calibrata in modo da costruire un percorso non ovvio attraverso l'opera; non è dunque uno studio che possa soddisfare le esigenze del neofita, trattandosi di un testo di ricerca.

La prima parte è dedicata alla presentazione della narrativa di Piero Chiara, con due paragrafi equamente distribuiti tra romanzi e racconti. In questa sede si ripercorrono sia la formazione dell'autore – e l'esordio tardivo alle soglie dei cinquant'anni, su impulso di Vittorio Sereni – che le caratteristiche peculiari dei personaggi, i quali, sin dal *Piatto piange*, calzano frequentemente i panni dell'alter ego. Il tipo più ricorrente è quello del «giovane sensuale e velleitario» (p. 24), e la narrazione è sempre condotta con attenzione su binari che concedono assai poco ai moralismi. Chiara prende certo le mosse da una tradizione inaugurata da Boccaccio, ma il vero modello è senza dubbio Giacomo Casanova, il cui memoriale è stato oggetto dei suoi appassionati studi (raccolti infine nel 1977, nel volume *Il vero Casanova* edito da Mursia, ma la sua curatela mondadoriana delle *Mémoires* risale al biennio '64-'65). I personaggi femminili, di conseguenza, appaiono come prede da conquistare, e la frequenza costante delle metafore venatorie lo conferma: non è detto, però, che il cacciatore abbia sempre successo quando si scontra con un muro di bovarismo troppo alto da scavalcare, e spesso il bilancio finale di queste relazioni non pende solo da un lato, non esistono vincitori.

Il gusto di certo grottesco, poi, appare sin dall'onomastica, e questa vena raggiunge il suo massimo potenziale nella descrizione delle vicende di Luino, un borgo sul Lago Maggiore (metonimia per l'Italia intera) all'inizio degli anni Trenta, con la cronaca feroce di un fascismo che comanda, ma che può anche deflagrare nel ridicolo, come accade all'anguria che esplode sulla testa del gerarca Turati nell'*Uovo al cianuro*.

Novelli poi dedica un'attenzione particolare ai racconti, probabilmente il punto più alto dell'opera dello scrittore, e tuttavia quello meno studiato. Si tratta di un aspetto fin troppo importante da lasciare alle spalle, se è vero che «l'approccio alla narrativa di Chiara si fonda sulla predilezione per gli assetti singolativi, facilmente adeguabili al passo dell'elzeviro» (p. 45). In questo senso, il *Golfo irrequieto* sembra colmare un vuoto.

La carriera dell'autore, nonostante l'esordio tardivo, non è stata breve, e il critico ne scandaglia ogni evoluzione. Un buon esempio è l'attenzione dedicata all'analisi della *detection*, che la critica suole isolare alla produzione più tarda, mentre Novelli ne rivela la presenza sin dagli esordi. Il critico poi non rifiuta al lettore una descrizione del contesto in cui le opere sono nate. Poco pratico rendere conto della genesi di ogni singolo scartafaccio, ma il saggio si concentra senz'altro sulle fasi cruciali, raggiungendo quando necessario la precisione richiesta alle storie redazionali, con l'esposizione dei materiali documentari raccolti.

Nella seconda parte l'approccio cambia e la ricognizione assume un chiaro taglio tematico, strettamente legato non solo alla postura narrativa di Chiara, ma anche alle sue esperienze biografiche. Non a caso la sezione è inaugurata da un saggio dedicato alla città di Milano. Chiara è il narratore lacustre per eccellenza e la sua connessione con Luino è innegabile, ma nella sua opera non mancano ambientazioni estranee come Venezia, Parigi o Zurigo. I contorni della capitale lombarda sono però tratteggiati con attenzioni diverse: la sua estrema vicinanza al Varesotto non le conferisce alcuna patina esotica, eppure tra le sue strade si consumano spesso vicende eccezionali, i cui protagonisti non sono mai gli irreprensibili dirigenti, i lombardi 'che lavorano', ma la Milano popolare, per la quale Chiara sbottona in rari casi il suo italiano standard e cede alle malie del dialetto. L'ambientazione chiama il critico a segnalare attentamente quali siano i debiti di Chiara coi suoi predecessori, registrandoli infine in Manzoni, ma soprattutto nel meno ovvio Delio Tessa, con Carlo Porta in sottordine.

Vi è poi l'esperienza di Chiara come cancelliere: «pochi autori del Novecento italiano hanno insistito quanto Chiara su tribunali, preture, giudici, avvocati al di fuori dell'ambito della *detection* vera e propria» (p. 85). I verbali di pretura da lui continuamente compulsati gli garantiscono una confidenza sicura con il sistema giudiziario italiano, dimostrata soprattutto nei suoi due *legal thriller*, *I giovedì della signora Giulia* e *Saluti notturni dal Passo della Cisa*. Se Gadda lascia il lettore in bilico, senza la soddisfazione di un colpevole, Chiara non è da meno, ma per motivi differenti e con stratagemmi più legati alle procedure che alle filosofie, con le sue paradossali assoluzioni per insufficienza di prove: «la verità è scivolosa [...] non si lascia imprigionare nella sentenza di un giudice» (p. 89). A chiudere la sezione, due ulteriori paragrafi dedicati rispettivamente alle scene conviviali presenti nei romanzi e al ruolo giocato dai rapporti familiari.

La terza parte del saggio segue un percorso diverso, dedicato all'analisi di singole opere, ed è questo forse il luogo in cui Novelli dimostra in maggior misura la confidenza del curatore. Il percorso segue la differente cronologia della genesi delle opere, distorta – nel caso di Chiara – rispetto a quella di pubblicazione. Anche in questa sezione, infatti, la critica letteraria non può fare a meno di ibridarsi con la biografia, senza mai cederle il passo.

Questa sede non mi permette di entrare nel merito di ogni lettura, ma preme qui sottolineare che il percorso seguito è davvero onnicomprensivo. Il paragrafo dedicato al *Piatto piange* è una felice digressione su argomenti sereniani; quello incentrato sulla *Spartizione* rintraccia l'antropologia sottesa al racconto, che affonda la propria genesi in narrazioni assai lontane nel tempo, e

ne ripercorre la strada fino a oggi, in un percorso che nasce con *Illiade* e si chiude con *Le sorelle materassi*.

Infine, la quarta sezione del *Golfo irrequieto* vuole fotografare Chiara nel momento in cui smette i panni del narratore: parodista, elzevirista, reporter e sceneggiatore sono infatti i quattro mestieri collaterali dello scrittore di Luino, e in alcuni casi, per meglio seguirne le fisionomie, Novelli è costretto ad abbandonare le sponde del Lago Maggiore.

Nel primo paragrafo il trasferimento è indolore, dato che la parodia di cui si parla è quella del romanzo del vicino Lago di Como. La rilettura dei *Promessi sposi* è un argomento spinoso in Italia, che tuttavia gode di una travagliata e, perciò, ridotta tradizione. Ecco, Novelli sceglie di ripercorrerla tutta e senza sconti, per poter meglio scontornare il profilo di Chiara. Una dozzina di pagine, che tuttavia assumono un grande interesse per gli studiosi di Manzoni, novero in cui Novelli è incluso.

Nel terzo paragrafo, invece, il salto geografico è all'apparenza notevole. Chiara aveva sognato, poco prima della guerra, di rifarsi una vita in Sudamerica: un progetto con ogni evidenza mai portato a termine. Il suo complesso, mutilato rapporto con l'altrove trova un chiaro riflesso nella narrativa, la cui fase matura è costellata di personaggi con la valigia, i quali «beninteso, già pregustano il momento in cui potranno essere loro a catalizzare l'attenzione nei caffè di Luino, dove finiscono regolarmente per tornare» (p. 211). Novelli però si concentra con più attenzione sulla presenza del tema del viaggio negli elzeviri, e in particolare sul rapporto non ovvio tra l'autore e il territorio spagnolo. Come accade nel caso dell'Italia fascista, Chiara non si dilunga particolarmente sulla critica al franchismo: piuttosto, preferisce concentrarsi sul versante antropologico e culturale. Infine, in questo paragrafo il critico mostra, senza tuttavia esplicitarlo, un tratto che lo accomuna al suo autore, ovvero l'interesse per le case degli scrittori. Lo studioso offre una disamina dettagliata di questi pellegrinaggi letterari, dalla Cordova di Góngora a Recanati, dalla villa del Gattopardo al castello di Casanova. Un panorama che lo stesso Novelli contempla dalla *Finestra di Leopardi* (Milano, Feltrinelli, 2018), volume che non si può rubricare tra i saggi accademici o le cronache di viaggio, ma che bisogna leggere come un percorso intimo alla ricerca delle connessioni tra le opere degli autori, le loro vicende private e gli spazi domestici che ne sono teatro.

Il *Golfo irrequieto* si chiude a sua volta su questa linea intimista, in un 'poscritto personale' il cui titolo (*Il posto delle angurie*) avrebbe anche potuto sostituire quello poi scelto per il testo intero.