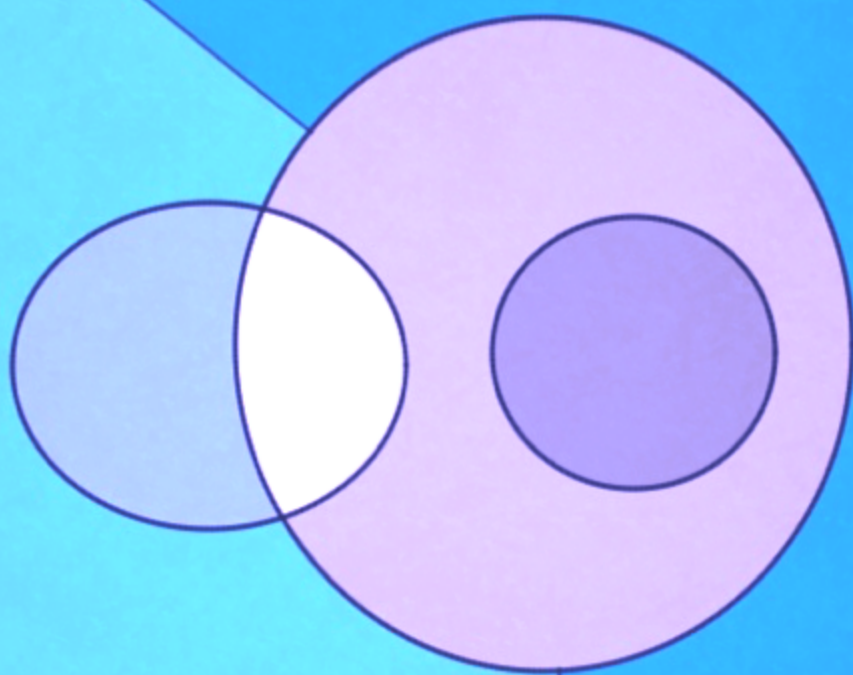


immagini



Rivista di teoria critica
e letteratura italiana
contemporanea

N. 2, 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. 2 – 2021

Strategie

- Andrea Conti, *Franco Fortini al vaglio della militanza. L'avventura della poesia tra Verifica dei poteri (1965), Una volta per sempre (1963) e Questo muro (1973)* 1-16
- Simone Giorgio, *Il diario e la lettera: follia e scritture private nei romanzi anti-borghesi di Celati e Le Clézio* 17-32
- Francesca Moro, *Dai cancelli d'acciaio e la Gnosi. Genesi e funzione del Protovangelo di Giovanni nel romanzo di Gabriele Frasca* 33-49
- Manuela Partearroyo, *Il Sogno di una Notte di Carnevale. I miracoli grotteschi di Valle-Inclán e Fellini* 50-68
- Luigi Weber, *La guerra sadica e la guerra dinamica di F. T. Marinetti tra 8 anime in una bomba e L'alcova d'acciaio* 69-82

Letture

- Elisa Attanasio, *Caravaggio, Leogrande e il sole nero del Mediterraneo* 83-96
- Filippo Milani, *Caravaggio come "cronovisore" secondo Tiziano Scarpa* 97-107
- Lavinia Torti, *Pincio-Warhol-Caravaggio: per un triplo autoritratto* 108-120

Recensioni

- Beniamino Della Gala e Lavinia Torti (a cura di), *Pixel. Letteratura e Media Digitali*, di Grazia Pezone 121-124
- Silvia Cucchi, *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, di Federica Gianni 125-128
- Nicola Turi, *A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, di Simone Giorgio 129-132
- Saverio Vita, *«Un fulgorato scoscendere». L'opera narrativa di Giuseppe Berto*, di Elisa Attanasio 133-135

Franco Fortini al vaglio della militanza.
L'avventura della poesia tra *Verifica dei poteri* (1965), *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973)

Andrea Conti
(Università di Pisa)

Pubblicato: 28 / 12 / 2021

Abstract – *Verifica dei poteri* is Franco Fortini's most important collection of essays, as well as a pivotal book for the political, ideological and literary reflection carried out by the poet in the 1960s. Following the keywords of poetic «form» and literary «value», their meaning and the way they are declined from the oldest to the newest essay, this paper analyses the structure of the two editions of the book. Besides, comparing the essays to the contemporary poetic collections (*Una volta per sempre*, 1963; *Questo muro*, 1973), it aims to enlighten the formal and content link between Fortini's poetry and his essay writing.

Keywords – Franco Fortini; Essay writing; Political poetry

Abstract – *Verifica dei poteri* è la raccolta saggistica più importante di Franco Fortini, nonché un libro centrale nella riflessione politica, ideologica e letteraria che il poeta condusse lungo tutti gli anni '60. Questo saggio analizza la struttura delle due edizioni del volume partendo dai concetti di «forma» poetica e «valore» letterario, quindi seguendo le declinazioni che essi assunsero dagli scritti più antichi a quelli più recenti. Inoltre, incrociando la lettura dei saggi con le raccolte poetiche coeve (*Una volta per sempre*, 1963; *Questo muro*, 1973) vengono qui messe in luce alcune convergenze formali e contenutistiche tra la poesia e la saggistica fortiniana.

Parole chiave – Franco Fortini; Scrittura saggistica; Poesia politica.

Conti, Andrea, *Franco fortini al vaglio della militanza. L'avventura della poesia tra Verifica dei poteri (1965), Una volta per sempre (1963) e Questo muro (1973)*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 1-16

andrea.conti@phd.unipi.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14153>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2021 Andrea Conti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. «Forma» poetica e «valore» della poesia in *Verifica dei poteri*

*Verifica dei poteri*¹ è la seconda raccolta di saggi di Franco Fortini, e segue di otto anni il precedente *Dieci inverni*². Ma a differenza di quest'ultimo, che sia nella mole, sia nella struttura rigorosamente bipartita³, appariva monumentale e asseverativo, il taglio di *Verifica* è più agile e cangiante, più aperto, per usare le parole di Alberto Rollo, a un senso di «work in progress» che rivela «il tarlo di un'ossessione»⁴. Non è un caso che, mentre *Dieci inverni* rimarrà sostanzialmente inalterato nel corso degli anni, *Verifica dei poteri* assumerà l'aspetto, e la funzione, di un laboratorio intellettuale in movimento, subendo, tra il 1965 e il 1969, se non una ristrutturazione vera e propria, un significativo ampliamento di materiali⁵. Se però di «tarlo» si può parlare, esso andrebbe ricercato non tanto nei singoli contributi raccolti, quanto negli scarti interni, negli interstizi fra testo e testo, nella lettura non lineare che la raffinata architettura del libro sembra accogliere e garantire.

Semplificando un po', si potrebbe affermare che l'universo teorico di questa raccolta si muova lungo due dimensioni fra loro complementari: una *orizzontale*, rappresentata da quella critica alle «istituzioni culturali» di cui parla il sottotitolo; l'altra *verticale*, rappresentata dalla letteratura, e più nello specifico dalla poesia, come linguaggio sintetico e totalizzante capace di prefigurare *formalmente* un diverso assetto sociale. Queste due dimensioni tagliano trasversalmente la struttura interna di *Verifica*, si integrano e si completano, superando l'ostacolo dell'ampio intervallo cronologico tra gli scritti⁶. È però l'introduzione del 1965 a chiarire quale sia il cuore del libro, la figura che ne stringe, problematicamente, le molteplici linee tematiche:

¹ F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie* [1965, sec. ed. accresciuta 1969], prefazione di A. Rollo, Milano, Il Saggiatore, 2017.

² Id., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1957], a cura di S. Peluso, con un saggio di M. Marchesini, Macerata, Quodlibet, 2018.

³ La raccolta è strutturata in due macro-sezioni. La prima, *Discorso indiretto*, ospita contributi di critica letteraria e critica delle istituzioni culturali; la seconda, *Discorso diretto*, ospita articoli e saggi di argomento politico e di attualità. Le due sezioni sono intermezze da un testo-fiume intitolato *Da un «Libro bianco» (1950-1953)*, intenso e personale atto d'accusa alla classe intellettuale dell'immediato dopoguerra. Incorniciano il volume una celebre introduzione intitolata *Il senno di poi* (1957) e una *Lettera a un comunista*, datata 1957 e priva di destinatario, che congeda infine il lettore. *Dieci inverni* non ha subito mutamenti strutturali, né aggiunte nel corso degli anni, ma è doveroso ricordare che fu ristampato nel 1973, corredato da una nuova introduzione che lo ricontestualizzava nella realtà dei tardi anni '60. Cfr. Id., *Prefazione* [1973], cit., pp. 9-24.

⁴ A. Rollo, *La lima nella pagnotta. Rivoluzione e illimitata infermità*, introduzione a F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 15.

⁵ Ampliamento che porta Fortini ad estendere il campo letterario alle neoavanguardie, che nel 1969, anno della seconda edizione, erano ormai una realtà non facilmente aggirabile. Cfr. F. Fortini, *Due avanguardie* [1966], cit., pp. 79-90; Id., *Avanguardia e mediazione* [1968], cit., pp. 91-102.

⁶ La prima edizione di *Verifica dei poteri* accoglieva saggi scritti prevalentemente tra il 1955 e il 1965, anche se non mancavano, come si vedrà, testi più arretrati.

[...] una figura del critico [...] come il diverso dallo specialista, come colui che discorre sui rapporti reali tra gli uomini, la società e la storia loro, a proposito e in occasione delle metafore di quei rapporti, che le opere letterarie sono.⁷

Si tratta, dirà Fortini poco più avanti, della figura del «critico-saggista», la quale, aggiungerà, «per tradizione è considerata conservatrice quando non reazionaria»⁸, poiché storicamente associata, almeno per quanto riguarda l'Italia, ad aree ideologiche e culturali di destra⁹. Ma il poeta-intellettuale doveva comunque ammettere: «quella immagine proposta alla attività del critico continua a essere giusta: ma gli anni recenti l'hanno resa quasi incredibile»¹⁰. Poiché essa «presuppone una società, un minimo di accordo con un ambiente [...] Abbiamo invece attorno a noi *la* società: ossia il risultato passivo della disgregazione di ogni particolarità»¹¹.

Queste affermazioni, che provengono, come si è detto, dal 1965, riprendono alla lettera ciò che Fortini sosteneva almeno cinque anni prima, nel saggio eponimo *Verifica dei poteri*¹², quando parlava, per il critico, della necessità di un «rapporto vitale, diretto, con i contemporanei»¹³, ma anche della necessità, intrinseca alla sua funzione, di «compiere scelte, individuare argomenti, discorsi e linguaggi»¹⁴, di situarsi «al livello del *discorso comune*»¹⁵; di essere, infine, un «mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra le specializzazioni e le attività particolari, le “scienze” particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro»¹⁶.

Come ha scritto Marco Gatto, «Fortini è [...] il depositario di una tradizione critica e umanistica di impronta romantica che ha fatto della battaglia al settorialismo un motivo ricorrente»¹⁷. Il modello di critico immaginato in queste pagine, allora, sarebbe «quello del mediatore che, forte della sua specializzazione, mai utilizza quest'ultima come recinzione semantica»¹⁸. E tuttavia, è proprio la scomparsa di questo «spazio interumano»¹⁹, rilevata nella *Prefazione* del 1965 ma già intuiva nel 1960, a rendere necessaria una riabilitazione del critico-saggista, un suo

⁷ F. Fortini, *Prefazione alla prima edizione* [1965], ora in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 319.

⁸ Ivi, p. 320.

⁹ «So benissimo che oggi si guarda alla nozione tradizionale di saggismo con ragionevole ripugnanza, per quella che è stata, almeno da noi, una tradizione di arbitrio, false eleganze, belletterismo», ivi, p. 38.

¹⁰ F. Fortini, *Prefazione* [1965], cit., p. 319.

¹¹ *Ibid.* Corsivo nel testo.

¹² ID., *Verifica dei poteri* [1960], cit., pp. 29-44.

¹³ Ivi, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.* Corsivo nel testo.

¹⁶ Ivi, p. 37.

¹⁷ M. Gatto, *Dialettica e mediazione in Franco Fortini*, in Id., *Resistenze dialettiche. Saggi di teoria della critica e della cultura*, Roma, Manifestolibri, 2018, p. 294.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. M. Marrucci, *La «forma ambigua» del saggio. Su Rileggendo Pasternak*, in AA. VV., *Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017)*, a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 167-184.

aggiornamento alle nuove condizioni di lavoro nel momento di massima espansione della società dei consumi. Ossia, di massima reificazione dell'attività critica stessa²⁰. Fortini:

La tradizione critica di tipo valutativo è veramente entrata in conflitto con le forme più recenti di critica interpretativa. Metodi esegetici moderni sebbene semisecolari – le critiche stilistiche, semantiche, neoformaliste, strutturaliste, con le loro numerose sottospecie e varietà – fanno appello a tutta una serie di particolari discipline per situare i propri risultati [...] nella cosiddetta “scienza della letteratura”, considerata come una delle “scienze umane”.²¹

Tradizione *valutativa* contro tradizione *interpretativa*, dunque. Secondo una strategia di avvicinamento tipica dello stile fortiniano, è proprio la nozione di «valore» che permette al poeta di mettere a fuoco, dialetticamente rispetto alla definizione della figura del critico, la questione del linguaggio letterario e della sua forma. A rivelare l'intrinseca politicità del concetto di «valore» letterario è *Al di là del mandato sociale*, terza e ultima parte del saggio composito *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*²². Con termini diversi, Fortini vi torna a proporre la questione della reificazione capitalista del ruolo della letteratura, stavolta accusando la separazione, a sua volta esito della deriva formalista della critica contemporanea, tra «letteratura-fatto» e «poesia-valore»:

[...] per un verso [le teorie del formalismo critico] tendono ad accentuare la specificità del linguaggio letterario, la sua «letterarietà» e quindi a isolarlo da ogni contaminazione [...] per un altro verso, costrette dal proprio antistoricismo (o dal proprio storicismo negatore di ogni finalismo) a rifiutare qualsiasi nozione di valore, sono portate ad estendere a tutta la sfera letteraria una nozione di operazione sul linguaggio.²³

Si noti la catena semantica formalismo-separazione dei linguaggi-divisione capitalista del lavoro. Un tratto che rende *Verifica dei poteri* libro molto più attuale di *Dieci inverni* è proprio l'intuizione che le nuove condizioni sociali del capitalismo avanzato imponessero una “culturalizzazione” delle questioni politiche. Per questo la ripartizione interna del volume è molto più sfumata, molto più attenta alle reciproche conversioni tra problematiche socio-politiche, da un lato, e problematiche critico-culturali dall'altro. La rigida bipartizione tra discorso politico e discorso culturale di *Dieci inverni* viene insomma superata, e non soltanto formalmente.

²⁰ «[...] non c'è dubbio che oggi il critico svolga [...] una indispensabile funzione tecnica nei confronti di un apparato industriale e commerciale e che [...] Chiunque esercita una funzione critica nei grandi organismi editoriali o in altri organismi culturali di massa [...] non può non sapere che l'industria non sopravviverebbe [...] senza quella massa di libri inutili o cattivi che ingombra il suo tavolo», e anche, poco più avanti: «Secondo me non c'è [...] nessuna contraddizione fra la difesa del saggio, come forma del discorso critico proprio all'idea del critico ora esposta, ed una sua “scientificità”, intesa anche nel senso di adeguazione ai suoi destinatari, oltre che di rigore lessicale-espressivo», F. Fortini, *Verifica dei poteri* [1960], cit., p. 34; 38.

²¹ Id., *Prefazione* [1965], cit., p. 320.

²² Id., *Al di là del mandato sociale* [1965], in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 151-164.

²³ Ivi, pp. 155-156.

In ogni caso, come si è visto nel passo appena citato, la caduta del «valore» della poesia, a tutto vantaggio della sua “fattualità”, viene direttamente posta in relazione all’«antistoricismo» dei formalismi critici (o, che per Fortini è lo stesso, al loro «storicismo non finalistico»). Dunque al loro “presentismo”, congeniale al mantenimento dello *status quo*. Si avverte, allora, che la nozione di «valore» non è, per il poeta, una questione di mera conservazione di un privilegio simbolico, né tantomeno di diretta prassi letteraria. Il concetto fortiniano di «valore» raccoglie in sé tanto una specifica visione politica, basata su un’idea, al fondo benjaminiana, di rivoluzione come «salto qualitativo»²⁴, quanto la generale concezione dell’opera letteraria come oggetto complesso e sintetico, adornianamente capace di imporsi per sua stessa, nuda presenza. Ma è qui che la nozione di «valore» si dirama in quelle, capitali nella costellazione critica di *Verifica*, di «figura» e di «forma».

Da un lato, infatti, «l’opera d’arte e poesia *appare* carica di energia potenziale e non attuale»²⁵, tale per cui «con la sua sola presenza [...] propone che il mondo si misuri e strutturi a sua immagine e somiglianza»²⁶. Dall’altro, «tutta l’arte che ancora ci parla è “figurale”, è un oggetto che [...] esige il proprio deperimento in quanto oggetto, la propria metamorfosi in esseri umani viventi»²⁷.

Siamo, con la prima citazione, in un saggio del 1955 (uno dei punti più arretrati di *Verifica*), e quell’idea adorniana di opera d’arte è formulata in contrapposizione alla stilcritica di Spitzer, della quale Fortini contesta il riduzionismo formalista²⁸. Centrale, nell’analisi del saggio, è infatti il tentativo di preservare la «differenza specifica» della letteratura nei confronti delle altre forme di conoscenza del reale, cui l’opera letteraria non sarebbe mai del tutto riducibile. Nel secondo caso, invece, l’oggetto della polemica è *Mimesis* di Erich Auerbach²⁹, tempestivamente recensito nel 1956 e duramente contestato nel suo «progressismo», secondo Fortini vera e propria falsa coscienza del critico tedesco³⁰. Se però, da un lato, la contestazione di Spitzer porta Fortini ad aprire il discorso in direzione della «prassi», vera misura dell’esperienza del reale³¹, dall’altro la

²⁴ F. Fortini, *Al di là del mandato sociale*, cit., p. 153.

²⁵ Id., *Leggendo Spitzer* [1955], in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 181. Corsivo nel testo.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Id., *Mimesis* [1956], ivi, p. 194. Si sfiora, in questo passaggio, l’idea fortiniana di «classico» come «gruppo di tensioni» che attende di essere «incarnato». Cfr. G. Fichera, «*Il discorso che è azione*». *Classico e figura in Fortini*, in AA. VV., *Fortini ’17*, cit., pp. 287-301.

²⁸ «Per Spitzer, si dà nel poeta consapevolezza dei significati logico-contenutistici mentre la sua inconsapevolezza che è sempre quella della *forma*, sarebbe, una volta identificata, la spia di altri e più veri contenuti»; da cui si deduce, ironicamente, che «per Spitzer [...] l’artista sa quel che pensa, ma non interamente quel che fa: e nel fare rivela, inconsapevolmente, altro da quel che pensava», F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 176. Corsivo nel testo.

²⁹ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinteräuser, Torino, Einaudi, 1956.

³⁰ «[...] l’Auerbach cade nel facile paradosso di credere che il progresso della letteratura realista sia in verità il progresso della interpretazione scientifico-storica della realtà», Id., *Mimesis*, cit., p. 192.

³¹ «L’opera vive [...] nella misura della tensione fra giudizio storico-critico e sua resistenza [...] a quel giudizio. Ora, qual è l’ultima istanza di questa tensione? È il “reale”, che alimenta le due diverse forme di conoscenza. Entrambe a quello rinviano. Ma che cos’è l’esperienza di quel “reale” se non prassi?», Id., *Leggendo Spitzer*, cit., p. 178.

contestazione del realismo critico di Auerbach lo porta a sottolineare l'assenza, in *Mimesis*, di «un criterio per passare dal *fatto* al *valore* o meglio per costituire in *valore* un dato ordine di *fatti*»³². Ecco, allora, che la coppia Spitzer-Auerbach, incastonata nel libro in una posizione quasi centrale, illumina retroattivamente le sezioni precedenti della raccolta³³, e lo fa sulla scorta di una costellazione di concetti che, a questo punto, rendono piuttosto chiaramente il senso della profonda politicità della proposta letteraria di *Verifica dei poteri*.

«Figura» come elemento di prefigurazione, ma anche di preservazione di una diversità radicale dell'opera letteraria; «prassi» come misura tanto della distanza che separa l'opera letteraria da altre forme di conoscenza, quanto della distanza che la separa dalla realizzazione effettiva dei suoi presupposti formali; «valore» come energia residuale da opporsi, sulla scorta di quanto affermato in *Al di là del mandato sociale*, alla reificazione puramente descrittivo-fattuale attuata da una critica ciecamente “progressista”. Questo «gruppo di tensioni» emerge e si manifesta, per l'appunto, a livello della «forma».

Si torni ora al saggio del 1965. Qui, il legame tra il concetto di «forma» e una più ampia visione politica è esplicitato dalla nota formula fortiniana per cui «l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso formale della vita che è il *fine* e la *fine* del comunismo»³⁴. A questa omologia, Fortini giunge da due direzioni apparentemente opposte: per un verso, infatti, egli rimarca la sostanziale «aristocraticità» del linguaggio poetico³⁵, tuttavia indicando, con questo termine, non un «uso di classe»³⁶ della poesia, ma la sua irriducibilità ed estraneità in quanto forma di conoscenza, e ciò in linea con quanto espresso nei saggi su Spitzer e Auerbach; per l'altro, egli intende la «formalizzazione» come sottrazione della poesia al privilegio di classe, e parallelamente come sottrazione delle classi subalterne a un «impiego solamente praxico»³⁷ della vita. Ossia, in entrambi i casi, come sottrazione all'alienazione capitalista³⁸.

Si vede, allora, come un preciso disegno politico e militante venga recuperato pur rimanendo *al di qua* del confine del formalismo. Perché di formalismo, in fin dei conti, si tratta; ma di un formalismo, per l'appunto, non alienato, cioè non calato nella griglia degli specialismi, anzi capace, per sua natura, di servirsi opportunisticamente di quegli specialismi stessi, riabilitandoli

³² Id., *Mimesis*, cit., p. 192. Corsivi nostri.

³³ Ma al contempo anticipando alcune posizioni dell'ultima parte, la quarta, dedicata a scritti di argomento letterario. Si legga, a questo proposito, il saggio su Kafka del 1948, dunque testo più antico di tutto il libro: «da sola critica definitiva ed interpretazione assolutamente autentica di ogni valore, e perciò anche delle opere di verità di pensiero e di poesia è quella delle *cose*, la critica (o meglio la riprova) *pratica*, vale a dire la quantità, qualità e direzione della modificazione del mondo che detti valori compiono», Id., *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, ivi, p. 283. Corsivi nel testo.

³⁴ Id., *Al di là del mandato sociale*, cit., p. 161. Corsivo nel testo.

³⁵ «[...] la poesia, quando non sia letteratura, non può che essere aristocratica», ivi, p. 154.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 157.

³⁸ «L'industria culturale *predica* l'uso formale della poesia, cioè la sua supplenza religiosa; mentre oggi gli ideologi delle élites vogliono che la poesia sia solo letteratura, che la formalizzazione sia di ogni operare umano», ivi, p. 161. Corsivo nel testo.

all'interno di una visione sintetica, totalizzante, «figurale» e appunto «finalistica»³⁹ dell'opera letteraria, ossia orientata a un consapevole progetto di palingenesi sociale.

In chiusura di saggio, Fortini stila un rapido *vademecum* che vale per esplicita dichiarazione di poetica:

[...] si cerchi di formare nell'opera letteraria o poetica una struttura stilistica che nelle sue tensioni interne sia metafora delle tensioni e della struttura tendenziale di un «corpo» sociale umano che per via rivoluzionaria muova verso una propria «forma». [...] La metafora, anzi l'allegoria del «corpo sociale umano» dovrà essere, nell'opera poetica, tutta supportata dagli elementi linguistico-formali [...]⁴⁰

Con questo passaggio ci è possibile fare un ulteriore salto all'indietro, fino al celebre *Astuti come colombe*, datato 1962⁴¹. Si tratta del contributo di Fortini al dibattito aperto da Elio Vittorini sui numeri 4 e 5 del «Menabò» a proposito di *Industria e letteratura*, nonché di una delle più acute analisi di quegli anni circa i processi di reificazione culturale posti in essere dal capitalismo. Oggetto della polemica è il contenutismo delle proposte critiche di Vittorini e Calvino, nonché l'ingenuo (a dire del poeta) progressismo vittoriniano⁴². La *forma mentis* – come si è visto – radicalmente formalista di Fortini, si produce qui in un notevole balzo dialettico, che aggira il «tema» della discussione (l'industria come nuovo “contenuto” dell'epoca contemporanea) puntando, piuttosto, ad aggredire le strutture socio-economiche che di quel «tema» garantiscono la manifestazione: «l'industria non è un tema, è la manifestazione del tema che si chiama capitalismo»⁴³, come Fortini sintetizzerà lapidariamente. Ma proprio questo balzo dialettico gli permetterà di porre sullo stesso piano concettuale tanto la «forma» dei nuovi rapporti umani e culturali istituiti dal capitalismo⁴⁴, quanto la poesia (e più in generale la letteratura) come nodo di tensioni manifestantesi, essenzialmente, per tramite di una «forma».

Da una parte, infatti, Fortini critica aspramente l'illusione di individualità e indipendenza che ancora guida molti intellettuali italiani, Vittorini *in primis*⁴⁵; dall'altra, egli affida

³⁹ «La nozione formalista della poesia [...] trova una legittimità storica nella esasperata pietrificazione dell'uomo; solo che i suoi settatori ne fanno un uso conservatore, situando la poesia quale “sezione” di un universo tutto composto di “forme”», *ivi*, p. 157.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 162-163.

⁴¹ *Id.*, *Astuti come colombe* [1962], *ivi*, pp. 53-71.

⁴² «È molto difficile discutere nei termini di Vittorini, se “arcaico” o “vecchio” equivalgono per lui a negativo e “nuovo” a positivo. Un albero è arcaico e un televisore è nuovo?», e ancora: «Non è un caso che Vittorini [...] non sappia parlare che di “oggetti” nuovi e di “gesti” nuovi [...] invece di parlare di nuovi rapporti tra gli uomini», *ivi*, pp. 57-58.

⁴³ *Ivi*, p. 60.

⁴⁴ «[...] lo scrittore non dipende più oggi, insegnante o funzionario, dallo Stato come rappresentante della collettività, che interveniva con la cattedra, l'incarico, l'erogazione; né dal reddito agrario, col suo carattere di aristocratica eternità; e neppure dalla lotta pubblicistica delle militanze politiche: ma direttamente dall'industria culturale privata o di Stato», *ivi*, p. 57.

⁴⁵ «[...] il vero rapporto fra gli uomini di lettere non avviene nell'editoria [ma] si celebra nella inafferrabile aura ideologica indotta dalle *corporations*. Ed è *superfluo* dire che l'uomo di lettere è tanto meno portato ad ammetterlo quanto più quella stessa ideologia tende a proclamarlo artigianalmente indipendente e ad isolarlo in una “riserva indiana” di umanità e spontaneità», *ivi*, p. 65. Corsivi nel testo.

l'esplicitazione dei nodi conflittuali della società industriale a una «metafora letteraria» portata a «un livello molto arduo»⁴⁶, secondo una proposta che si colloca equidistante sia dall'*engagement* neorealista, sia dalla «fiducia nella funzione rivelatrice e liberatrice della letteratura»⁴⁷, massima illusione, per Fortini, tanto di Vittorini che delle neoavanguardie. Lo scrittore immaginato, allora,

proprio perché sa che cosa l'industria sia, sa che parlarne è come parlare del proprio io più profondo e che dunque solo una lunga catena di metafore può rischiare quel discorso. Tra la conoscenza-per-l'azione di cui ha bisogno ogni azione che si voglia rivoluzionaria [...] e la particolare conoscenza che (del mondo industriale) ci può venire dalla letteratura [...] non credo affatto né necessario né utile stabilire un rapporto diretto.⁴⁸

Come si vede, è a livello del contrasto fra il contenutismo vittoriniano (e in genere delle proposte critiche del «Menabò») e il particolare formalismo che Fortini elabora proprio in *Verifica dei poteri*, che si pone il discrimine tra una letteratura assecondante lo *status quo* e una poesia capace di quel «salto qualitativo» immaginato in *Al di là del mandato sociale*. Va da sé, a questo punto, che la proposta di poetica del saggio del 1965 è qui esplorata, in maniera ancor più minuziosa, nei termini che seguono:

Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella di Brecht ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi. [...] come scrittore [...] mi dico di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più «reazionario» degli scrittori. Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile.

[...] Allora in quello che scrivo, o che altri scriverà, ci potrà essere, come la lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte d'acciaio. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta e per questo meritata. [...] solo a lui e a quelli come lui destinata.⁴⁹

Questa lunga tirata si riferisce a un progetto ben preciso, come l'accento alla «poesia sulle rose» lascia intuire. Ossia, appunto, a quella *Poesia delle rose* del 1962, che l'anno successivo sarà pubblicata come poemetto conclusivo di *Una volta per sempre*⁵⁰. Si vede, comunque, come in finale di saggio la proposta di Fortini si chiuda su una severa selezione dei propri destinatari. Accogliendo attivamente, in sede di poetica, le proposte critiche maturate in un decennio (dal 1955 di *Leggendo Spitzer* al 1965 di *Al di là del mandato sociale*), il poeta decide di puntare su una

⁴⁶ Ivi, p. 60.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Ivi, pp. 70-71.

⁵⁰ Cfr. Id., *La poesia delle rose* [1962], ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 283-290. Per un'analisi puntuale di questo poemetto, effettivamente giocato su una serie di metafore e allusioni di ardua decifrazione (dunque sorprendentemente in linea con le dichiarazioni di poetica contenute in *Astuti come colombe*, le quali non si limitano ad alludere *en passant* a questo testo, ma ne rappresentano, forse, la prima vera auto-esegesi), cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 203-223.

poesia che tanto più è portatrice di un messaggio di lotta politica, quanto più da quel messaggio, apparentemente, esula. Vediamo qui, condensate in «forma», o quantomeno, ancora, in una *proposta* di «forma», tanto l'idea di «valore» come residuo della riduzione “scientista” della letteratura, quanto l'idea di «figura» come nesso di preservazione-prefigurazione, ma anche come misura di separazione del discorso poetico dall'orizzontalità dei rapporti sociali. Ma su questa “separazione” Fortini tornerà, con parziale palinodia, nella *Prefazione* alla seconda edizione di *Verifica dei poteri*.

2. *La messa in atto di una proposta: la «verifica dei poteri» tra Una volta per sempre (1963) e Questo muro (1973)*

Se, come si è visto, il periodo decennale in cui si collocano i saggi di *Verifica dei poteri* non costituisce mai un vero ostacolo all'argomentazione critica, sia per la mirabile coerenza del pensiero fortiniano, sia per la particolare struttura del libro, la breve finestra quadriennale che separa le due edizioni (1965-69) pone invece alcuni problemi interpretativi. Anzitutto, perché si pone a cavallo della stagione contestataria del '68, con tutto ciò che essa ha comportato in termini di riassetto degli equilibri politici e ideologici dell'intellettualità di sinistra di allora; poi perché, come si è accennato, è a quest'altezza che Fortini, pubblicando una versione aggiornata della raccolta vi aggiunge un'ulteriore *Prefazione*⁵¹, giocata prevalentemente su posizioni difensive (in particolare contro le accuse di «formalismo» mosse da Alberto Asor Rosa), ma non estranea a significativi passaggi di auto-critica, per non dire, addirittura, di palinodia. Scrive Fortini:

Il mio errore [all'epoca della prima edizione] non era [...] nella sopravvivenza di una ostinata vocazione o presunzione letteraria, con i suoi vizi e sue decorazioni, per entro discorsi che si volevano di ideologie e di politica. [...] No, *il mio errore era*, diciamo, *di non aver sufficientemente difeso la insostituibilità del discorso poetico e letterario*. Era l'errore di avere eccessivamente esaltato l'afasia, la tragicità, l'impossibilità della parola letteraria [...] C'è invero dell'estetismo in ogni *dichiarata* disperazione⁵²; c'è della pseudoreligiosità di chi continua a chiamare *soltanto* rivoluzione politica quella che dovrebbe riconoscere [...] come la proiezione nella storia di un atto di fede nell'indimostrabile legame e presenza di viventi, di passati e di venturi. [...] c'era in quei miei scritti qualcosa che mi faceva partecipe di una avanguardia di virtuosi «demoni» e dei suoi rischi dogmatico-settari.⁵³

In maniera forse eccessivamente severa, Fortini si autoaccusa di «settarismo», alludendo, probabilmente, alle posizioni che si sono viste espresse lungo l'asse *Astuti come colombe – Al di*

⁵¹ F. Fortini, *Prefazione alla seconda edizione* [1969], ora in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 327-338.

⁵² Il termine «estetismo» va forse inteso, qui, in accezione tecnica, secondo quanto Fortini scrive in *Al di là del mandato sociale*. «[...] che cos'è l'estetismo – e, naturalmente, ogni “edificazione” individuale di tipo etico-religioso – se non l'illusione di poter attingere ad una formalizzazione anticipata e privilegiata della *propria* vita?», Id., *Al di là del mandato sociale*, ivi, p. 157.

⁵³ Id., *Prefazione* [1969], ivi, pp. 335-336.

l'è del mandato sociale. Ma che cosa sia cambiato, e perché a quattro anni dalla prima pubblicazione del libro Fortini alluda alla necessità di rivedere quelle prese di posizione, è lui stesso a dirlo:

[...] negli anni in cui è stata scritta la maggior parte delle pagine di questo libro (1959-1964), era ancora valida [...] la formula della unità antifascista nella più autorevole interpretazione, quella del comunismo di Togliatti. [...] Nulla o quasi si sapeva dell'esistenza di una opposizione nuova in USA (i fatti di Berkeley sono dell'autunno 1964). Il conflitto cino-sovietico ed i movimenti del Terzo Mondo erano, ancora nel 1962, minimizzati dalla stampa comunista. [...] Il vero distacco dal passato è invece venuto solo quando non si è più stati soli e pochi.⁵⁴

La ritrattazione fortiniana è insomma calata nel rapido precipitare degli eventi storici a cavallo del decennio. Il risveglio di una «opposizione *nuova* di sinistra»⁵⁵ porta il poeta ad abbandonare molte delle riserve precedenti e se, come al solito, Fortini non si lascia prendere da facili entusiasmi, d'altra parte non si può non notare, sul finale della nuova *Prefazione*, un'apertura più ottimistica che in passato. Una proiezione verso il futuro che nella prima edizione era molto più sfumata e dubbiosa.

Ora, se si aprono le due raccolte poetiche fortiniane che incorniciano il decennio '60-'70, vale a dire *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973)⁵⁶, è possibile notare, nella datazione delle sezioni, una convergenza con la cronologia degli eventi storici sommariamente tentata nella *Prefazione* del 1969. In particolare, le due sezioni di *Una volta per sempre* intitolate *Traducendo Brecht I* e *II* portano in esergo le date 1959-61 (la prima) e 1959-62 (la seconda), mentre la sezione eponima è datata 1960-62, e la già citata *Poesia delle rose* 1962. Per quanto riguarda *Questo muro*, le tre sezioni che compongono la prima metà del libro riportano le date 1962-68 (*La posizione* e *Versi a se stesso*), e 1961-69 (*Versi a un destinatario*). Nonostante i due libri escano a un decennio esatto di distanza l'uno dall'altro, le parti che li compongono, specialmente quelle che formano la seconda metà della prima raccolta e la prima metà della seconda, tendono insomma ad accavallarsi, convergendo sugli anni di stesura dei saggi principali di *Verifica* (e in particolare sul 1962 di *Astuti come colombe*).

Se quindi è vero, come scrive Francesco Diaco, che è nel passaggio tra questi due libri che lo stile più maturo e riconoscibile di Fortini si consolida, giungendo a una «dizione estremamente asciutta, formata dalla giustapposizione paratattica di sentenze staccate, dall'accostamento di proposizioni che non legano fra loro»⁵⁷; e se è vero, come è ancora Diaco a sostenere, che la poesia fortiniana si sviluppa secondo un «movimento alternato di avvicinamento e di allontanamento a seconda della situazione extratestuale»⁵⁸, per il quale, in linea di massima, «lo sguardo si allunga e si distacca dall'oggi quando il presente appare chiuso e congelato; lo

⁵⁴ Ivi, pp. 336-337.

⁵⁵ Ivi, p. 336. Corsivo nel testo.

⁵⁶ Id., *Una volta per sempre* [1963], ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 219-293; Id., *Questo muro* [1973], ora ivi, pp. 295-383.

⁵⁷ F. Diaco, cit., p. 189.

⁵⁸ Ivi, p. 29.

sguardo si accorcia e si accosta all'oggi quando il presente lascia scorgere spiragli per l'azione»⁵⁹, allora colpisce la diversità di atmosfere, di stili e di posture in testi praticamente coevi, come se alla base della composizione delle due raccolte agisse un principio di selezione di materiale già pronto, o in via di produzione, secondo ragioni sostanzialmente in linea con quanto espresso nella *Prefazione* del 1969. Detto un po' rozzamente, se *Una volta per sempre* è l'opera di un intellettuale cauto e, come una sentinella, attento a captare i pur minimi segnali di mutamento dal contesto storico del *boom* economico, *Questo muro* è l'opera di un militante che ha finalmente rotto gli indugi, e che con un lessico ormai pienamente bellico⁶⁰ incita obliquamente i suoi lettori alla rivolta. Ma queste due situazioni non sono l'una lo sviluppo logico dell'altra; sono anzi storicamente compresenti, almeno ad ampi tranci, e Fortini, da metodico selezionatore, raggruppa e compone il suo stesso materiale assecondando il fluire degli eventi a lui contemporanei.

Si prenda ora, a esempio, la poesia *Una frequenza*, contenuta nella prima sezione di *Una volta per sempre* e datata 1958. Pur se un po' arretrato rispetto alla *tranche* di scritti che si è qui selezionato, questo testo introduce un'immagine, o meglio un nodo dialettico, che ritornerà in molte composizioni successive:

E a mezzo della pagina che leggi,
a mezzo della lettera che scrivi, il no per sempre
e il mai più.

Quasi calda è la fronte ancora ma irradia
soltanto il suo segnale ormai. Così
lo sterno della bestia disgregata
nel carbonio e la scoria nel cemento
viva murata morderanno sempre.⁶¹

Questo nodo di immobilità e proiezione verso il futuro, qui esemplificato dall'immagine del fossile e della scoria radioattiva, torna nelle sezioni successive in versi come: «Le cicatrici dolgono» (*Dalla mia finestra*⁶²); «Fissavo versi di cemento e di vetro / dov'erano grida e piaghe murate e membra» (*Traducendo Brecht*⁶³); «[...] scegliere la guerra dentro la pace» (*Primo riassunto*⁶⁴); «[...] Iddio è questo / ago del mondo in me» (*La partenza*⁶⁵); «[...] in fondo alla terra / si nasconde

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ «Fortini [...] ha bisogno di sentirsi in guerra, perché solo in tal caso egli esiste, e trova una necessità al proprio esistere», P. P. Pasolini, *Le ossessioni di Fortini* [1969], ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1190-1191.

⁶¹ F. Fortini, *Una frequenza*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 231.

⁶² *Ivi*, p. 235.

⁶³ *Ivi*, p. 238.

⁶⁴ *Ivi*, p. 246.

⁶⁵ *Ivi*, p. 278.

l'acqua tenera» (*Le radici*⁶⁶). A queste immagini, costruite sul contrasto tra un senso di chiusura e definitezza (la «cicatrice», il «verso di cemento», la «pace») e un segnale di vita sotterraneo, spesso manifestantesi mediante il richiamo a un senso di dolore (la «piaga», l'«ago»), Fortini affianca termini piuttosto connotati come «impazienza» (*Per un convegno di intellettuali*⁶⁷), verbi come «aspettare» (*Una veduta*⁶⁸), aperture sapienziali apparentemente ossimoriche come «L'essenziale è questo mutamento / che non fa male» (*A Praga*⁶⁹), o ampie costruzioni allegoriche che alludono a una palingenesi futura, avvertita ma non ancora collocabile storicamente (come per la sontuosa descrizione del crollo nella celebre *La gronda*⁷⁰). In *Una volta per sempre*, insomma, domina un'atmosfera di stallo, di quiete forzata, di immobilismo angosciante, attraversata però da «una sotterranea vibrazione utopica»⁷¹, da un indefinibile senso di imminenza che si concretizza in una fortissima tensione dialettica, che la poesia, secondo le indicazioni di *Verifica dei poteri*, si incarica di incarnare formalmente e figurativamente. L'apice di questa personalissima ricerca, come già accennato, si avrà con la conclusiva *Poesia delle rose*, in cui le tensioni allegoriche e concettuali si faranno al punto insostenibili da minare la stessa comprensibilità del testo, con l'effetto, ricercato, di «politicizzare persino il simbolo lirico per antonomasia, quello della rosa»⁷².

Si passi ora a *Questo muro*. Fin dal testo esordiale, *La linea del fuoco*, titolo militareggiante inserito in una sezione a sua volta intitolata, ambigualmente, *La posizione* (quindi allusiva di un conflitto in atto, o imminente), Fortini getta il lettore in un'atmosfera molto diversa:

Le trincee erano qui.
C'è ferro tra i sassi.
L'ottobre lavora nuvole.
La guerra finì da tanti anni.
L'ossario è in vetta.

Siamo venuti di notte
tra i corpi degli ammazzati.
Con fretta e con pietà
abbiamo dato il cambio.
Fra poco sarà l'assalto.⁷³

⁶⁶ Ivi, p. 280.

⁶⁷ Ivi, p. 241.

⁶⁸ Ivi, p. 248.

⁶⁹ Ivi, p. 274.

⁷⁰ Ivi, p. 258.

⁷¹ F. Diaco, cit., p. 189.

⁷² Ivi, p. 207.

⁷³ F. Fortini, *La linea del fuoco*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 299.

Se, in *Una volta per sempre*, la poesia era «chiamata a raffigurare [...] l'occultamento della lacerazione per superarlo»⁷⁴, in *Questo muro* il conflitto, almeno nella prima metà della raccolta, è dichiarato. Fortini non abbandonerà mai i procedimenti allegorico-figurali tipici della sua scrittura, ma li calerà, grazie anche ad uno stile ancora più asciutto, ancora più franto in versi-frase lapidari e discontinui, in una realtà maggiormente definita, richiamata persino dall'inserimento, nell'ultima sezione (1970-'72), della rielaborazione di un comizio politico effettivamente tenuto dal poeta⁷⁵. Per quanto qui interessa, è da rilevare come i testi si facciano, in generale, più aperti e comunicativi, anche laddove ricorrano a immagini allegoriche, emblematiche, o ad *exempla* di sempre più evidente ispirazione brechtiana.

Come ha rilevato Pietro Cardelli⁷⁶, una spia di questa apertura verso l'esterno è il ricorso all'imperativo o a forme volitive, scelta stilistica che può oscillare tra moniti ambigui e ironici («Non guardate quei fuochi sulla montagna»⁷⁷) e veri e propri ordini militari («Ciascuno uccida il fratello ciascuno l'amico ciascuno il vicino»⁷⁸). In generale, lo stile si fa più denotativo, la voce poetica sembra acquisire una maggiore sicurezza, certo enfatizzata dal ricorso a un verso-frase spesso coniugato all'indicativo («So quel che aspetto e di quello ho riposo»⁷⁹; «Noi abbiamo nemici»⁸⁰; «Tutto è da contemplare. / Tutto è da fare»⁸¹; «tutto se non si vince ritornerà.»⁸²; «Non sapremo se avremo avuto ragione»⁸³). Persino le scene più allegoriche sacrificano parte della loro oscurità per aprirsi a messaggi di chiaro contenuto politico-militante, scivolando dunque dai modi dell'allegorismo a quelli dell'*exemplum*, se non proprio del racconto onirico-fantastico («Dice la bestia dentro la sua bava: / “Se vuoi sapere tu devi restare / tutta la notte molto attentamente / sveglio e i rumori tra i sassi ascoltare”»⁸⁴). Insomma, pur rimanendo fedele a se stesso, all'immagine brechtiana che ha deciso di dare al nuovo corso della sua poesia, in *Questo muro* Fortini cerca evidentemente di canalizzare la tensione centripeta di *Una volta per sempre* in direzione di un uditorio. Almeno nella prima metà della raccolta, i testi tentano continuamente di stabilire un contatto, di creare un canale di comunicazione, in parte superando le dichiarazioni di poetica di *Astuti come colombe* e *Al di là del mandato sociale*. E questo, ancor prima della *Prefazione* del 1969.

Come giustamente nota Cardelli, uno degli elementi di maggior novità del libro del 1973 è la rinnovata collocazione del soggetto poetico, il quale, a differenza di *Una volta per sempre*, in

⁷⁴ M. Gatto, cit., p. 300.

⁷⁵ F. Fortini, *Un comizio*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 373.

⁷⁶ P. Cardelli, «Fermatevi»: l'uso dell'imperativo nella poesia di Franco Fortini, originariamente apparso, con altro titolo, in «Annali di studi umanistici», VI, 2018, pp. 419-458, ora consultabile all'indirizzo: <https://formavera.com/2021/01/25/pietro-cardelli-fermatevi-limperativo-nella-poesia-di-franco-fortini/>

⁷⁷ F. Fortini, *Discorso del Governatore*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 300.

⁷⁸ Id., *Questo non è un grido di vittoria*, ivi, p. 308.

⁷⁹ Id., *Ancora la posizione*, ivi, p. 302.

⁸⁰ Id., *Le difficoltà del colorificio*, ivi, p. 306.

⁸¹ Id., *L'apparizione*, ivi, p. 310.

⁸² Id., *Dalla collina*, ivi, p. 316.

⁸³ Id., *Gli ospiti*, ivi, p. 335.

⁸⁴ Id., *L'erba e l'animale*, ivi, pp. 303-304.

cui «l'io si ritrovava separato dai propri amici, emblema di un vigoroso dinamismo del tutto passato»⁸⁵, è ora investito da un processo di «lavoro su di sé»⁸⁶ che lo porta a «imporsi cosa fare e come farlo»⁸⁷, nel tentativo di costruire un «modello di comportamento e di presenza nel mondo»⁸⁸. La seconda sezione di *Questo muro*, non a caso intitolata *Versi a se stesso*⁸⁹, contrasta nettamente con alcun autoritratti di *Una volta per sempre*. Se infatti nella raccolta del 1963 prevaleva un senso di reclusione ed esclusione, enfatizzato dall'isotopismo della casa e rilanciato da un senso pervasivo di impotenza⁹⁰, in *Questo muro* il soggetto è spesso colto all'aria aperta, spesso nell'atto di parlare ad altri. La stessa lunghezza dei componimenti, non più brevi e compatti, ma ampi e frazionati⁹¹, suggerisce una rinnovata fiducia nel racconto, dunque una rinnovata coesione, seppur problematizzata a vari livelli, con la dimensione della Storia. È allora indicativo che «in *Questo muro* [...] gli usi più ricorrenti dell'imperativo *siano* in realtà moniti a se stesso»⁹²; e se, come in *Dalla collina*, Fortini si autoritrae in una posa da comiziante, la frustrazione finale, cioè l'indifferenza degli «amici» al suo tentativo di coartarli in una più consapevole lotta politica, non cancella la volontà dell'impegno, né il lavoro tutto sotterraneo, mentale, che avrebbe dovuto preludere al comizio vero e proprio:

Parla dell'amore che bisogna spezzare e mangiare.
Comanda che tempo non c'è, che per sempre
tutto se non si vince ritornerà.
Di' come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici.
Tenta di persuadere. Pretendi. Interroga.⁹³

Seppur fallito, il tentato comizio agli «amici» non si dissolve in disperazione, né genera un ripiego fra le mura domestiche. Al contrario, produce un nesso contrastante di oggettivazione di se stesso e volontà didattica: «A un movimento verso l'interno, a un'autoesortazione [...] corrisponde sempre un movimento verso l'esterno, una tensione all'educazione»⁹⁴. Tensione che, se nella finzione del testo è frustrata, nei fatti è conservata in forma di piccolo *vademecum*

⁸⁵ F. Diaco, cit., p. 185.

⁸⁶ P. Cardelli, cit.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 311-331.

⁹⁰ «Non posso né distruggere né ridere / [...] / Non posso né odiare né indicare. / [...] / Non posso nulla.», Id., *Non posso*, ivi, p. 225; «Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare», Id., *Aprile 1961*, ivi, p. 242. Ma questo senso di stasi e impotenza, in linea con quanto detto a proposito delle tesissime immagini dialettiche di *Una volta per sempre*, può tramutarsi positivamente in pazienza e speranza, specie quando la clausura domestica è associata all'atto dello scrivere: «Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / [...] / Nulla è sicuro, ma scrivi», Id., *Traducendo Brecht*, ivi, p. 238.

⁹¹ Cfr. soprattutto Id., *Dalla collina*, ivi, pp. 315-317; Id., *Per tre momenti*, pp. 318-319.

⁹² P. Cardelli, cit.

⁹³ F. Fortini, *Dalla collina*, cit., p. 316.

⁹⁴ P. Cardelli, cit.

consegnato ai lettori, presenti o futuri⁹⁵. Il fallimento sostanziale narrato nella poesia è insomma superato in via performativa, quasi metaletteraria.

Come si è visto, due raccolte che contengono ampie porzioni di testi coevi, o comunque scritti a una brevissima distanza gli uni dagli altri, possono variare sensibilmente nello stile, nei contenuti e nella postura del soggetto poetico. Questo perché Fortini, da acuto interprete del presente, non si limita a registrare le tendenze più immediate, ma cerca piuttosto di anticiparle, di intuire una direzione possibile, fedele a quel «prospettivismo» nient'affatto didascalico di cui parlava in *Verifica dei poteri*. È allora tornando a questo libro, e soprattutto alla *Prefazione* del 1969, che è possibile trovare una giuntura, un punto di contatto tra linee stilistiche apparentemente così contrastanti. Scriveva infatti Fortini, a seguito delle accuse di «formalismo» e della parziale ritrattazione di cui si è già parlato:

Chi mi accusa di teorizzare i miei casi privati, ha ragione. Ma dovrò ancora una volta ripetere che *ormai solo la dichiarata ed esibita accettazione di un punto di vista soggettivo mi sembra possa diminuire il rischio di involontaria mistificazione ideologica del nostro prossimo?* E, nello stesso tempo [...] quei casi personali non fanno che riflettere [...] un mutamento accaduto lontano da qui, dove si decidono le sorti politiche del mondo.⁹⁶

Il contrasto con le dichiarazioni di poetica di *Astuti come colombe* e *Al di là del mandato sociale* è evidente. Se, ricordiamo, in quei testi gli strumenti più congeniali all'espressione letteraria dei nuovi rapporti sociali erano, per il poeta, una «metafora [di] livello molto arduo»⁹⁷ e «una struttura stilistica che [...] sia metafora delle tensioni [...] di un “corpo” sociale umano»⁹⁸, ora, nel 1969, è lo sguardo soggettivo, individuale, a essere posto al centro della pratica di scrittura, segno, come d'altronde emerge dagli esempi che si sono portati, di una rinnovata fiducia nella costruzione di uno spazio di confronto intellettuale. Tuttavia, se accettiamo l'ipotesi di un Fortini selezionatore di se stesso, che raggruppa testi fra loro quasi contemporanei a seconda degli *input* che gli provengono dalla realtà extraletteraria, d'altra parte dovremmo ammettere che, nella composizione di *Questo muro*, può aver inciso la pubblicazione, nel 1966, de *L'ospite ingrato*⁹⁹. Vera e propria «satura» fortiniana, questo libro stravagante, che raggruppa poesie e prose, epigrammi lapidari e saggi di letteratura, politica e attualità, è il primo a mostrare un Fortini incline al confronto-scontro diretto con i suoi interlocutori storici, alla definizione esplicita di un terreno di battaglia. Molto diverso sia dalla saggistica di *Verifica dei poteri* che dalla

⁹⁵ «Vi chiedo / di prendere in considerazione / non la fatica subita / ma le mie proposte / di ampiezza o d'ira / o anche di quella incertezza che è utile. / [...] / Meditate la storia / che diventa e la vittoria / che vi disperde entro di sé», F. Fortini, *Consigli*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 327.

⁹⁶ Id., *Prefazione* [1969], cit., p. 336. Corsivo nel testo.

⁹⁷ Id., *Astuti come colombe*, cit., p. 60.

⁹⁸ Id., *Al di là del mandato sociale*, cit., p. 162.

⁹⁹ ID., *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici* [1966], ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 861-990.

poesia di *Una volta per sempre*, *L'ospite ingrato* può forse darci la misura di quel mutamento in atto che il poeta formulerà esplicitamente soltanto nel 1969. Ma le tensioni, le polemiche, gli argomenti che finalmente esplodono in quell'originalissima miscellanea, sono poi gli stessi che *Questo muro*, almeno nelle sezioni qui analizzate, si incaricherà di portare a un livello maggiore di formalizzazione e metaforizzazione, ricomponendo, in questo modo, una linea di coerenza e continuità stilistica che nella poesia di Fortini non verrà mai meno.

Il diario e la lettera: follia e scritture private nei romanzi anti-borghesi di Celati e Le Clézio

Simone Giorgio
(Università di Trento)

Pubblicato: 3 / 1 / 2022

Abstract – The goal of this article is to analyse two novels, *Le procès-verbal* (1963) by Jean-Marie Gustave Le Clézio and *Comiche* (1971) by Gianni Celati. In the first part of the essay, I will illustrate the cultural common ground in which the two books were born. In the second part of the essay, I will analyse the two novels, demonstrating how the authors aim to alter the forms of the diary-novel and epistolary novel.

Keywords – Celati; Le Clézio; Novel; Diary; Letter.

Abstract – L'intento di questo articolo è analizzare due romanzi d'esordio, *Il verbale* di Jean-Marie Gustave Le Clézio (*Le procès-verbal*, 1963, trad. italiana 1965) e *Comiche* di Gianni Celati (1971). Nella prima parte dell'articolo si delineano le coordinate culturali in cui inquadrare il confronto; nella seconda parte, invece, si dimostra come i due autori tentino di corrodere le forme classiche del romanzo diaristico e del romanzo epistolare.

Parole chiave – Celati; Le Clézio; Romanzo; Diario; Lettera.

Giorgio, Simone, *Il diario e la lettera: follia e scritture private nei romanzi anti-borghesi di Celati e Le Clézio*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 17-32
simone.giorgio@unitn.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14174>
finzioni.unibo.it

A un primo sguardo, potrebbe essere liquidata come una pura coincidenza: in Italia e in Francia, nel giro di pochi anni, sono apparsi due romanzi che presentano una serie di affinità importanti, ovvero *Il verbale* di Jean-Marie Gustave Le Clézio (1963, trad. italiana 1965) e *Comiche* di Gianni Celati (1971). Questa coincidenza, a volerla approfondire, pone diversi problemi interpretativi, che giocano su più piani. Il primo piano è quello della storia editoriale: i due libri sono stati pubblicati, in Italia, nella stessa collana, “La ricerca letteraria”, edita dall’Einaudi dal 1965 al 1984. Come ha notato Michele Sisto, questa collana «risponde principalmente a un’esigenza editoriale: liberare i più prestigiosi “Coralli” da esperimenti letterari di discutibile legittimità. I testi presentati sono troppo diversi tra loro e non riescono nell’insieme a costruire una convincente alternativa all’avanguardia feltrinelliana»¹. In effetti, laddove i titoli pubblicati dalla Feltrinelli sono incentrati sull’attività del Gruppo 63, le pubblicazioni einaudiane appaiono più episodiche e slegate fra loro. Ciononostante, è proprio lo sfondo culturale, che illustrerò fra poco, e in cui questi libri si inseriscono a pieno titolo, che ci permette di ipotizzare dei percorsi comuni e abbozzare tentativi di confronto tra opere come quello che proverò a delineare in questo articolo.

Infatti, l’opera della “Ricerca letteraria”, lungi dal costituire un’avanguardia strutturata, si inserisce più che altro nel ritorno delle istanze moderniste di inizio Novecento; tale ritorno, evidenziato già da Luperini all’inizio degli anni Novanta, è stato recentemente definito “neomodernismo”, in contrapposizione alla neoavanguardia². Tra anni Cinquanta e Sessanta in Italia si ripresenterebbe la stessa dinamica culturale che aveva caratterizzato la vita letteraria nei primi trent’anni del secolo.

Che ci siano in effetti dei tratti di continuità tra le avanguardie storiche e la neoavanguardia, e tra quelli che oggi definiamo modernisti e un gruppo eterogeneo di scrittori del secondo Dopoguerra, è innegabile; ma le differenze non stanno solo, come nota Tiziano Toracca³, nella trattazione di tematiche civili accanto alla rappresentazione della vita interiore: avviene anche

¹ M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria», 55, XIX, 2007, pp. 86-109.

² Il dibattito sul neomodernismo è nato in ambito anglosassone, ed è passato per diverse etichette: si è parlato di *high* e *low modernism*, *late modernism*, e altre nomenclature. Il dibattito è molto intricato; sono riscontrabili due tendenze: una che vede il neo o tardo modernismo come una fase di passaggio dal modernismo al postmodernismo (Howe, Kermode, Faulkner); l’altra lo interpreta come una corrente che si sviluppa accanto al postmodernismo (Jencks, Mengham, Mellors). In Italia, il maggior fautore di un neomodernismo è Luperini, che ne parla già dagli anni Novanta; è stato ripreso in anni più recenti da Donnarumma, Tortora e Toracca. (Cfr. M. Whitworth, *Modernism*, Oxford, Blackwell, 2007; T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 211-230).

³ «La discontinuità, espressa dal prefisso “neo”, deriva invece dall’importanza originale assunta nel secondo Novecento dalla “sfera pubblica” dell’esistenza: la Seconda guerra mondiale, la resistenza, i partiti di massa e soprattutto il forte scontro ideologico che caratterizza la nuova democrazia repubblicana postreferendaria influenzano in modo decisivo il ruolo politico dello scrittore» (ivi, pp. 218-9).

un salto di qualità nella consapevolezza del rapporto con questi autori. I neoavanguardisti hanno chiara la linea genealogica che da Marinetti e Tzara arriva ai Novissimi; i “neomodernisti” hanno presente l’importanza degli autori del modernismo storico e si pongono talvolta come loro discendenti⁴. Questa maggior consapevolezza fu raggiunta per mezzo di grandissimi sforzi intellettuali volti a introdurre nel contesto italiano nuove idee e stimoli culturali: come scrive Ferretti⁵, fu inizialmente l’Einaudi, grazie a personaggi come Pavese e Vittorini, ad aprirsi alla letteratura americana; successivamente, fondamentale fu l’apporto della Feltrinelli, che tra anni Cinquanta e Sessanta costituì l’altro polo dell’ammodernamento letterario italiano.

Sulla spinta di ciò, il periodo tra la fine della guerra e il Sessantotto fu caratterizzato da grandi scoperte culturali; non solo, infatti, si importavano le principali opere avanguardiste e moderniste, ma arrivava in contemporanea la critica che permetteva di acclimatarle. Questo processo di svecchiamento, che divenne presto un grande fermento culturale, incontrò un’occasione storica che si presentava per la prima volta in Italia: l’avvento dell’università di massa contribuì ad aumentare il numero di persone che avevano familiarità con la letteratura del primo Novecento, e soprattutto diffuse alcune delle tecniche moderniste o avanguardiste anche in contesti diversi da quello letterario, dai movimenti di protesta alle strategie pubblicitarie. È la tendenza che Mark Fisher ha battezzato “modernismo popolare”:

Uno dei nomi che si possono attribuire a tale propensione è “modernismo popolare”. [...] Nel modernismo popolare il progetto elitario del modernismo originario ha trovato una giustificazione a posteriori. Nel frattempo, la cultura popolare ha deciso una volta per tutte che non era costretta ad essere per forza populista. Il modernismo popolare non soltanto ha diffuso particolari tecniche, ma le ha rielaborate ed estese a livello collettivo, esattamente come ha ripreso e svecchiato la missione modernista di creare forme culturali adeguate al presente⁶.

Aspetti del modernismo storico si diffondono presso un pubblico di massa, innervando la società e trovando un orizzonte “anche” politico su cui innestarsi. La manipolazione consapevole dei linguaggi e della tecnica letteraria, così come l’esplorazione del rapporto tra vita interiore e orizzonte pubblico, è vista come un modo per cercare di modificare la società rinnovando la coscienza del lettore e uscendo dalle secche dell’impegno neorealista; questi esperimenti trovano giustificazione perché c’è un pubblico sensibile a queste sperimentazioni, e che anzi le ricerca e promuove. Già Eco, in presa diretta, notava questa dinamica nei settantasettini

⁴ Così Robert Genter sui tardo-modernisti: «Unwilling to abandon the literary and cultural revolution begun in the late nineteenth and early twentieth century by their modernist predecessors, whose original goal was to explore new forms of consciousness and unearth new forms of perception in the hopes of transforming the world at large, late modernists argued not only that the nature of the aesthetic form needed to be rethought in the age of mass media but that the general assumptions about the nature of subjectivity needed to be updated» (*Late Modernism: Art, Culture and Politics in Cold War America*, Philadelphia and Oxford, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 4).

⁵ Cfr. G. C. Ferretti, *Storia dell’editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

⁶ M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimum fax, 2019, pp. 22-23.

bolognesi⁷. D'altronde, i giovani di cui parlava erano gli stessi studenti – per citare il solo caso di Bologna – che frequentavano le sue lezioni, così come quelle di Celati, di Barilli, di Anceschi – tutti studiosi che avevano a cuore la stagione primonovecentesca.

È proprio in questo contesto trasversale, e nel lavoro sulle forme che lo contraddistingue⁸, che si inseriscono i romanzi di Le Clézio e Celati, incentrati come sono sul tema della follia. Le coordinate di questa dinamica sono ben espresse da Luigi Weber:

L'invasione di pazzi e di idioti nel romanzo discendeva da tempi relativamente remoti, e tuttavia stava allora acquistando «accenti qualitativamente diversi, nuovi contenuti e nuove funzioni compositive». L'intuizione ammirevole di Lukács è che mentre la curiosità per il patologico nella stagione naturalista obbediva a un bisogno fondamentalmente anestetizzante – e, va aggiunto, a una volontà tipica della scienza positiva di descrivere per controllare – ora la malattia si erge come protesta morale e rivendicazione di autenticità⁹.

Partendo dall'esistenzialismo di Heidegger, Lukács notava la tendenza a privilegiare le forme monologanti, che non riescono a superare la solitudine dell'essere umano moderno, e la derivante inconoscibilità degli enti esterni alla coscienza. Nel passo riportato, si citano la pazzia e l'idiozia: si tratta di due forme che nel corso del Novecento acquisiscono cittadinanza letteraria grazie soprattutto a Beckett, che infatti rappresenta un autore-ponte tra il modernismo storico e quello popolare¹⁰. L'introduzione del tema della follia in letteratura, nel Novecento, avviene dunque come «protesta morale e rivendicazione di autenticità»: la proliferazione di pazzi e instabili nel romanzo del Novecento accade perché si punta su una funzione specifica del romanzo, cioè la possibilità di accedere a una coscienza radicalmente *altra*, così facendo, gli autori sperano e confidano in una reazione nel lettore, la cui importanza era evidente anche a Le Clézio e Celati. Se di quest'ultimo abbiamo alcune testimonianze dirette, per l'autore francese questa volontà è rintracciabile già nell'introduzione: «vorrei che questo racconto fosse preso come una finzione totale, senza altro scopo che quello di provocare una certa ripercussione [...] nella mente del lettore»¹¹. Per far questo, sia Celati che Le Clézio puntano a colpire il lettore laddove si presume abbia più la sensazione di trovarsi nel familiare: nell'ambito del romanzo borghese. In particolare, Celati e Le Clézio manipolano consapevolmente la struttura di due tipi specifici di romanzo: nel caso dell'italiano il romanzo-diario, nel caso del francese il

⁷ Cfr. U. Eco, *Il laboratorio in piazza*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, p. 65-68; M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

⁸ «If the modernist epistemology aims to understand and to depict the world (*world-disclosing*) and if the post-modernist ontology creates its own world (*world-making*), late modernist fiction ('limit modernist texts' as McHale calls them) aim to both disclose *and* to make the world» (T. Toracca, *Late Modernism and Italian Neo-Modernism: some critical remarks*, in M. Tortora e A. Volpone (a cura di) *Borders of Modernism*, Perugia, Morlacchi Editore, 2019, p. 510; il passo si riferisce a B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Londra -New York, Routledge, 1987).

⁹ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 106-7. Le citazioni all'interno del testo sono invece tratte da G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, in Id., *Scritti sul realismo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1978, pp. 853-994.

¹⁰ Non a caso, Beckett è centrale in molte delle riflessioni sul *late modernism* degli studiosi citati alla nota 3.

¹¹ J.-M. G. Le Clézio, *Il verbale*, Torino, Einaudi, 1965, p. 8.

romanzo epistolare. Non sarebbe corretto far coincidere interamente il romanzo borghese con questi due sottogeneri; d'altronde, fin dall'età classica, la letteratura pullula di diari e lettere. Occorre dunque operare alcune distinzioni e approfondire il nesso fra la cultura letteraria borghese e queste due forme.

Per quanto riguarda i diari, è interessante notare che fra i testi che avviano la grande stagione del romanzo borghese, nel corso del Settecento, appare proprio un romanzo di impianto diaristico: quel *Robinson Crusoe* che, a ragione, è considerato uno dei libri-chiave dell'epopea del romanzo borghese¹². Nell'introduzione alla *Favola della botte* di Swift da lui tradotta¹³, Celati si produce in un'analisi del romanzo di Defoe, paragonandolo ai *Viaggi di Gulliver*: il *Crusoe* è effettivamente un libro in cui si ribadisce la supremazia dell'uomo bianco occidentale; se Celati imposta questo discorso da prospettive antropologiche, dal punto di vista formale questa operazione è resa letterariamente possibile proprio dalla scelta di scrivere il romanzo come un diario. A livello macrotestuale, infatti, il diario si presenta come una forma che consente non solo di selezionare ciò che si vuole ricordare della propria vita, ma anche di dotarlo di un *ritmo*: così Blanchot:

Il diario intimo, che pare così sciolto dalle forme, così docile ai moti della vita e capace di tutte le libertà, perché pensieri, sogni, finzioni, commenti interni, eventi importanti e insignificanti, tutto vi si adatta, nell'ordine o nel disordine voluto, è soggetto a una clausola apparentemente lieve, ma temibile: deve rispettare il calendario. Questo è il suo patto. Il calendario è il suo demone, l'ispiratore, il compositore, il provocatore e il guardiano. Scrivere un diario intimo, è mettersi temporaneamente sotto la protezione dei giorni comuni, mettere la scrittura sotto questa protezione, e anche proteggersi dalla scrittura, assoggettandola ad una regolarità felice che ci si impegna a rispettare¹⁴.

Questa regolarità, nel *Crusoe*, si rispecchia a livello stilistico proprio in quello che Frye ha chiamato il «ritmo della continuità», ripreso da Moretti:

Il passato è stato delimitato; il tempo non è più un «flusso»; è stato modellato e, in una certa misura, dominato. Ma quella stessa azione che è *grammaticalmente* «perfetta» resta *narrativamente* aperta: nella maggioranza dei casi, le frasi di Defoe prendono l'esito positivo di un'azione («assicurata la barca...») per trasformarlo nella premessa «di un'altra azione»: «trovai che teneva benissimo il mare... presi il fucile... decisi di azzardare...» E poi, con un colpo di genio, questa seconda azione diventa a sua volta premessa per una *terza azione* ancora [...]. Passato – presente – futuro: «il ritmo della continuità» [...]¹⁵.

D'altro canto, ciò diventa possibile solo se si mette in scena una coscienza salda e sicura di sé: il diario è esattamente un modo per elaborarla. Scrive ancora Blanchot che il diario è «un'impresa di salvazione: si scrive per salvare la scrittura, per salvare la propria vita per mezzo della

¹² Cfr. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani 2017.

¹³ G. Celati, *Swift, l'antenato*, in J. Swift, *La favola della botte*, trad. e cura di G. Celati, Bologna, Sampietro 1966, poi Milano, Feltrinelli 1997, pp. 5-27.

¹⁴ M. Blanchot, *Diario intimo e racconto*, in Id., *Il tempo a venire*, Torino, Einaudi 1969, pp. 187-192.

¹⁵ F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi 2017, p. 45.

scrittura, per salvare la piccolezza del nostro io (le rivalse prese sugli altri, le malignità distillate) o per salvare il nostro grande io dandogli respiro»¹⁶. Celati, con *Comiche*, sabota esattamente questa concezione: come vedremo, il diario del protagonista non segue né una selezione né un ritmo logico; non è l'autocertificazione di una coscienza certa di sé stessa e del mondo.

Similmente, il romanzo epistolare concorre alla creazione della “seconda realtà” teorizzata da Sarraute proprio grazie alla verosimiglianza delle coscienze in esso rappresentate per mezzo delle lettere. Jean Rousset nota anzi che è proprio la narrazione in prima persona (tecnica condivisa con il romanzo diaristico) a far risultare i romanzi epistolari così attendibili e dunque a decretare il loro successo in un secolo, il XVIII, in cui il problema del realismo sta molto a cuore a lettori e scrittori¹⁷. Infatti, per definire i tratti di questo genere si deve ricorrere nuovamente al Settecento inglese: si pensi a *Pamela* di Richardson, dal già citato Watt posto come opera complementare al *Crusoe* per l'esplorazione dei sentimenti umani effettuata per mezzo delle lettere. Secondo Watt, nel romanzo borghese, e quindi sia nel diario di Crusoe sia nelle lettere dei personaggi di Richardson, il personaggio è in contatto con la sua identità tramite il ricordo dei pensieri e delle azioni svolte nel passato¹⁸: per questo risultano fondamentali due modalità di scrittura, il diario e la lettera, che si fondano sull'idea di una salda percezione del sé e sulla registrazione sicura delle proprie azioni e dei propri sentimenti.

Tornando a Rousset, egli distingue poi fra vari tipi di romanzo epistolare a seconda del numero di voci in essi presenti; in ogni caso, nel romanzo epistolare classico è centrale il rapporto fra il narratore onnisciente e le lettere riportate: il narratore, infatti, si pone come mediatore tra i personaggi e il lettore, e a seconda del grado di ingerenza del narratore si hanno diversi tipi di romanzo epistolare. Come vedremo, *Le Clézio* manipola esattamente questa struttura, poiché spezza i legami tra il narratore onnisciente e le lettere riportate: non solo non c'è corrispondenza fra quanto il narratore ci racconta e ciò che il protagonista scrive nelle lettere; non vi è nemmeno un progressivo farsi dell'identità del personaggio tramite quelle lettere: rappresentano piuttosto la certificazione della sua follia.

È dunque nel rovesciamento di queste due forme che i libri esaminati trovano la loro ragion d'essere, perché corrodono il romanzo tradizionale, e lo fanno a partire dallo stesso presupposto: concedere a un personaggio folle di prendere la parola, come d'altronde ammette Celati in uno dei suoi saggi più importanti:

È esattamente la rottura dell'unità del pensiero che oscuramente, avventurosamente, la modernità fa emergere dagli scarti. Di qui la tendenza a rifarsi direttamente alle voci di margine, a mettersi a trascriverle, pubblicarle, diari di devianti o autobiografie di emarginati, protocolli di pazzi, raccolte di sogni¹⁹.

¹⁶ M. Blanchot, *Diario intimo e racconto*, cit.

¹⁷ Cfr. J. Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare*, in Id., *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁸ Cfr. I. Watt, *Il realismo e la forma del romanzo*, in Id., *Le origini del romanzo borghese*, cit.

¹⁹ G. Celati, *Il bazar archeologico*, in Id., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2003 (terza ed.), p. 206.

Esaminiamo ora meglio i due romanzi. *Il verbale*, esordio di Le Clézio²⁰, è un romanzo che ha per protagonista Adam Pollo, di cui seguiamo le vicende in una non meglio precisata città della Francia meridionale²¹. Di lui ci viene detto che è un fuggitivo, anche se non si sa da quale posto sia scappato²². Adam si rifugia in una casa abbandonata, poco fuori dal centro urbano, e passa le sue giornate girovagando per la città. Talvolta scrive delle lettere a una ragazza, Michèle; la focalizzazione interna ci permette di avere accesso a tutti i suoi pensieri, che consistono principalmente in riflessioni sull'ambiente circostante. A partire da uno stimolo sensoriale, Adam comincia lunghe digressioni che spesso sfociano in elucubrazioni sull'esistenza umana. In Francia, il libro era uscito giusto in tempo per essere salutato come un tardo frutto del *Nouveau roman*: nel 1963, infatti, tale tendenza stava raggiungendo il picco della sua influenza; pochi anni più tardi, Jean Ricardou, in uno dei suoi lavori teorici sulla corrente, inserirà il giovane autore fra i suoi esponenti²³. In Italia, invece, Le Clézio era stato citato da Renato Barilli nel convegno palermitano del Gruppo 63, i cui interventi sono stati riuniti poi nel *Romanzo sperimentale*: dopo averlo definito «il fatto più rilevante sul fronte del “nuovo romanzo” francese di questi ultimi anni»²⁴, il critico bolognese individua nell'elemento picaresco all'interno della narrazione il principale tratto di novità portato da Le Clézio. Sottolinea, inoltre, come nel libro si fondino diversi momenti della letteratura d'oltralpe, e oltre allo stile del *Nouveau roman* rintraccia nel *Verbale* un'eco sartriana, soprattutto in quel «perdersi nelle cose, nella pasta del mondo»²⁵. Alle osservazioni di Barilli si aggiungono, qualche anno dopo, quelle del grande critico-editore francese Maurice Nadeau, che riconosce a Le Clézio una padronanza di stili diversi che lo allontana dal *Nouveau Roman*²⁶. Fin da subito è dunque parso chiaro ai critici che, pur partendo da posizioni vicine a quelle della corrente del *Nouveau roman*, Le Clézio se ne discosta in modo originale; fatto, questo, confermato poi dall'evoluzione della sua carriera, in cui si allontanerà ulteriormente dagli stilemi utilizzati in questo debutto.

²⁰ Gli studi su Le Clézio hanno conosciuto una forte espansione a partire dagli anni Novanta, sebbene siano più incentrati sulla seconda parte della sua carriera. Per un'analisi complessiva della sua scrittura, si vedano almeno M. Kastberg Sjöblom, *L'écriture de J. M. G. Le Clézio: des mots aux thèmes*, Paris, Champion, 2006; M. Salles, *Le Clézio peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007; I. Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011.

²¹ In base alla descrizione, si intuisce che la città in questione sia Nizza.

²² «*Il Verbale* racconta la storia di un uomo che non sapeva bene se aveva lasciato l'esercito o il manicomio» (*ibidem*).

²³ Covate nella formidabile scuola di «Tel Quel», le riflessioni di Ricardou sul *Nouveau Roman* hanno cominciato a trovare forme più compiute in una serie di monografie teoriche dell'autore a partire dal 1967. Quella in cui è citato Le Clézio è *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1973. È interessante notare come, in realtà, Le Clézio aveva già imboccato una nuova strada stilistica sul finire degli anni Sessanta, a partire da *Terra Amata* (1967).

²⁴ R. Barilli, citato in N. Balestrini (a cura di), *Il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 227.

²⁵ *Ibid.*, p. 225.

²⁶ Cfr. M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1970 (seconda ed.).

Così come per Le Clézio, anche per Gianni Celati *Comiche* è il libro d'esordio²⁷; come nel caso del francese, anche per l'autore emiliano il futuro riserverà un allontanamento dalla lingua e dallo stile di questo primo romanzo. È in particolare nel periodo tra *Lunario del paradiso* (1978) e *Narratori delle pianure* (1985) che Celati matura questa svolta stilistica, tendendo a una lingua più asciutta, meno dirimpente²⁸; lo stesso autore, nella lunga sequenza di nuove prefazioni e introduzioni ai suoi lavori degli anni Settanta scritte in occasione delle varie ristampe, ha posto con enfasi l'accento sul cambiamento della sua scrittura, e del suo modo di intendere la letteratura²⁹. Questo esordio si inserisce perfettamente nel clima delineato: non solo la pubblicazione di *Comiche* rappresenta un tentativo einaudiano di irrompere nel territorio dello sperimentalismo che era appannaggio della grande "rivale" Feltrinelli; il libro, in virtù della posizione critica di Celati verso la Neoavanguardia³⁰, costituisce forse anche un velato gesto di dissenso verso il Gruppo 63, per quanto ritardatario. In un'intervista a Marianne Schneider, Celati ha affermato: «...quando [*Comiche*] è uscito non mi piaceva più. Anche perché Calvino mi aveva consigliato di levare i passaggi sessualmente audaci o porno [...]. Secondo me il libro era crollato e sembrava un libro d'avanguardia, tipo Gruppo 63»³¹. E in effetti, l'intervento editoriale è risultato talmente indigesto a Celati da indurlo a cominciare una riscrittura del romanzo, poi

²⁷ La bibliografia su Celati è piuttosto ampia. In questa sede, per un'idea generale sulla sua carriera, si rimanda almeno a R. J. West, *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press 2000; W. Nardon, *La parte e l'intero. Eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento, Università degli Studi di Trento Editrice 2007; A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Bologna, Archetipolibri 2011. Su *Comiche* e in generale sul Celati degli anni Settanta: A. Cortellessa, *Frammenti di un discorso sul comico. Archeologia di un'archeologia' per Gianni Celati 1965-78*, in S. Cirillo (a cura di) *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli 2005; G. Iacoli, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet 2011; N. Palmieri e P. Schwarz (a cura di), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co* («Nuova prosa», n. 59), Milano, Greco&Greco 2012; G. Micheletti, *Celati 70. Regressione fabulazione maschere del sottosuolo*, Firenze, Cesati 2021.

²⁸ Almansi, nel 1986, a ridosso della pubblicazione di *Narratori*, così parlava di *Comiche*: «Sotto il cannoneggiamento di Celati, non è solo la sintassi a saltare per aria ma anche la morfologia e il lessico. [...] Tutto il libro è preziosa antologia di geniali imbecillità linguistiche e grammaticali, maliziosamente sfruttato nella distante eco del ticchettio della macchina da scrivere dello scrittore (la quale trasforma lo strafalcione in artificio)» (G. Almansi, *Il letamaio di Babele*, in Id., *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 46).

²⁹ «In tutte le più importanti occasioni editoriali del periodo *di dopo* nelle quali venivano recuperati testi *di prima*, infatti, Celati ha inteso distaccarsi con decisione dalla stagione nella quale quei testi erano maturati. L'insistenza sulla *novità* della prospettiva presente [...] è costante sin dai titoli di questi – per dirla un po' à la Gérard Genette – *paratesti dilazionati*» (A. Cortellessa, *Gianni Celati: frammenti di un discorso sul comico*, in Id., *Libri segreti. Autori-critici del Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 392).

³⁰ In anni recenti, in un'intervista rilasciata a Claudio Cerritelli, Celati ha detto: «era gente che ti vuol sempre far capire che tu non hai capito delle cose e che ci sono dei punti più avanzati da conquistare, ai quali tu non sei ancora arrivato. Nel Gruppo 63 io ho sentito il continuo "terrorismo" di questo genere». Siamo al limite dell'idiosincrasia, è evidente; la ricerca di un linguaggio pastoso ma basso, oltre che la crescente diffidenza che Celati ha maturato nel corso degli anni verso il linguaggio e il formalismo accademico è la traduzione espressiva di questa iniziale antipatia. L'intervista per intero è consultabile al link <https://www.doppiozero.com/materiali/contro-le-avanguardie>.

³¹ Citato in N. Palmieri, *Il corpo matto. Materiali per una cronistoria*, in G. Celati, *Comiche*, a cura di N. Palmieri, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 208.

interrotta³². La storia: un professore, Otero Aloysio, che tiene un diario della sua villeggiatura in uno stabilimento dove si ritrova a convivere con altri personaggi, i quali lo tormentano nella stesura, cercando di convincerlo a compiere azioni che non desidera o tirandogli scherzi. Il tessuto testuale è attraversato da tic linguistici e nuclei tematici che si ripetono più volte in una scrittura schizofrenica; l'accento è posto sul carattere comico delle vicende, come suggerisce il titolo. D'altronde, fonte d'ispirazione dichiarata sono le *strips* comiche dei film muti alla *Stanley and Laurel*; assieme a questo agisce in *Comiche* anche l'influenza di Beckett³³. Ma non solo: per stessa ammissione di Celati, la scrittura del romanzo è dovuta, in parte, alla lettura dei diari di alcuni pazzi internati in un manicomio, forniti da un'amica infermiera. È proprio questo, in realtà, che fonda la narrazione di *Comiche*, creando l'istanza narratrice del professore: non è infatti difficile immaginare che dietro il villaggio vacanze si nasconda la struttura di un manicomio³⁴.

Avversione verso il romanzo tradizionale; volontà di suscitare nel lettore una reazione; attenzione verso la rappresentazione della follia: questi gli elementi che consentono di ingaggiare un confronto tra i due libri. È proprio per la possibilità offerta a un personaggio folle di spiegarsi – di prendere cioè le redini dell'istanza narrativa, di dire “io” - che gli autori hanno scritto queste storie. Un passo di *Finzioni occidentali*, come spesso accade per Celati³⁵, chiarisce il rapporto tra le narrazioni borghesi e i tentativi letterari dell'autore:

[per i narratori del romanzo borghese, ndr] il libro costituisce solo la citazione d'un «egli», non la produttività incontrollata d'un io parlante; e poi è un accenno alla proliferazione indefinita del linguaggio che lo scrittore ha saputo amministrare attraverso la tecnica della citazione. Il modello è quello giuridico; tutto avviene come in un tribunale dove il testimone è citato non come discorso autonomo ma come documento a sostegno d'un altro discorso³⁶.

Per Celati, l'affabulazione non deve essere condotta coi principi del romanzo borghese, perché questo genere nasce come istanza razionalizzante³⁷ che esercita un controllo delle

³² «Un giorno ero a Torino, e ho detto a un amico dell'ufficio stampa Einaudi che stavo riscrivendo [*Comiche*] per ripubblicarlo. Al che lui ha sbarrato gli occhi e ha risposto: “Ma sei matto? Queste cose non si fanno!”. Così la riscrittura è rimasta nel cassetto, metà fatta metà da fare» (*ibidem*).

³³ Vedi G. Celati, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in Id., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975 (prima ed.), pp. 51-80.

³⁴ «Il luogo d'incontro dei suoi esperimenti linguistico-schizofrenici è un po' ospedale, un po' pensione balneare, un po' collegio» (Almansi, *Il letamaio di Babele*, cit., p. 46).

³⁵ «Proprio la raccolta saggistica, licenziata una prima volta nel 1975, è la bussola che a ogni passaggio orienta il percorso di Celati» (Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 392).

³⁶ G. Celati, *Finzioni occidentali*, in Id., *Finzioni occidentali*, cit., p. 34.

³⁷ «[il *novel*, ndr] promosso come adeguato ai principi conoscitivi sui quali la civiltà occidentale si va orientando, l'altro [il *romance*, ndr] respinto e tenuto per forma inadeguata alle conquiste conoscitive avvenute» (ivi, p. 5).

finzioni³⁸. È proprio con *Comiche* che Celati cerca di smascherare questo meccanismo “giudiziario” della narrativa romanzesca borghese.

Il primo elemento da tenere in considerazione in questo senso è che il diario di Otero Aloysio non è solo una successione di azioni e scenette comiche; è anche una mappatura di divieti e doveri che vengono involontariamente infranti dal protagonista. Tutti gli escamotage narrativi di *Comiche* sembrano basarsi sulla dinamica emotiva, tipica dell’infanzia, che scatta nel momento in cui si viene accusati ingiustamente di qualcosa³⁹: cioè un forte senso di vergogna, abbinato all’impressione di essere vittime di qualcosa di ingiusto. Conseguenza di queste infrazioni è la minaccia di un processo a Otero, sempre annunciato dal Guardiano Notturmo: «Il Guardiano Notturmo chiede: - ha detto corteggiare? Rispondo: - no salutare. E lui: - non importa. Perché: - nel cesso di notte è proibito. Di conseguenza: avrà un processo. E segnava la data di questo su un taccuino: - il giorno 28»⁴⁰.

In secondo luogo, è la scrittura del diario (che viene sempre definito “quaderno”) ad attirare quasi magneticamente gli altri ospiti della struttura; l’interferenza tra gli altri personaggi e i divieti imposti a Otero non si limita semplicemente a far scattare il meccanismo comico, ma espone con chiarezza la questione dell’“esserci” dell’istanza narratrice, che si concretizza nell’atto della scrittura. Esso non si configura né come un atto mancato, né come un compito svolto serenamente. Sono ben rari, infatti, i momenti in cui Otero può dedicarsi alla scrittura del suo quaderno; spesso è interrotto, ad esempio, dal fantasma Fantini, o dagli altri ospiti della struttura; alla fine, i fogli del quaderno vengono sparsi per l’aria, mentre Otero vola via: «i fogli del mio quaderno pure usciti o dall’alto gettati ormai inutili nell’ascesa anch’essi sporchi né di meno anzi di più pieni di macchie cancellature grossi errori indecenze sentite e riportate certo non da mostrare a qualcuno. Volano e fine»⁴¹.

Questi due elementi, combinandosi, manifestano la tendenza a rinunciare alla selezione degli episodi narrativi: le interferenze tra Otero e gli altri che conducono all’infrazione dei divieti imposti non rappresentano delle svolte nella trama. A dirla tutta, la trama non c’è: il meccanismo di proliferazione episodica rende inservibile la distinzione, valida per i romanzi borghesi, tra nucleo ed episodio⁴². Non è un caso che il diario di Otero proceda in modo non-lineare, spezzando qualsiasi possibilità di ricostruire logicamente una storia: Otero salta in avanti di qualche giorno, poi confusamente riprende il filo di un discorso che faceva qualche riga prima: «Giorno 26. Martedì. Nella camera. Mi davo a scrivere i fatti tornati alla mente nell’ordine del loro ritorno come esposti da quella mano estranea. Dalla notte agitata dal gran soffio del

³⁸ Si tratta di riflessioni vicine a quella svolta estetica illustrata qualche pagina fa (vedi nota 10). Celati scrive: «l’esperienza romanzesca viene trasposta nel linguaggio della consapevolezza, [segue] l’onda d’un crescendo del ritualismo critico e razionalistico» (G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., pp. 10-11).

³⁹ Infatti, Celati nota la contrapposizione tra la narrazione romanzesca borghese, il *novel*, il genere “serio”, e il *romance*, riservato ai pazzi e ai bambini (ivi, p. 5).

⁴⁰ G. Celati, *Comiche*, cit., p. 31.

⁴¹ Ivi, p. 142.

⁴² Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

Bagnino. La notte agitata del giorno 20. Continuazione del racconto»⁴³. O ancora, poco più avanti, si ricorda di dover segnalare sul quaderno altri scherzi di Fantini, e così torna indietro di diversi giorni. Oppure, più significativamente, sono da ricordare gli ultimi quattro capitoli, tutti dedicati alla partenza, in cui si torna continuamente indietro per raccontare dettagli, anche contraddittori, sull'evento, che sembra non avvenire mai⁴⁴. Al contrario del romanzo realista borghese, e nonostante l'impianto diaristico, per il lettore è inutile cercare di ricostruire "una storia": l'obiettivo di Celati è far saltare i nessi temporali, cancellando qualsiasi segnale di razionalizzazione della vicenda:

Era già abbastanza tardi l'autopullman entro breve di partenza dunque risalivo alla mia camera per cercare la valigia che non si trova. Il conduttore sullo stradone raccomandava: - si sbrighino lor signori accidenti. Come chi sia mosso da esasperazione per attesa lunga. E batteva due dita sul suo orologio di conferma agli occhi di tutti sull'ora tarda. Indi scuoteva il capo a darsi ragione. Dico: - torno subito. Lui: - ma lo sa che ora è? - Rispondo: sì grazie e lei? - Stralunato il conduttore allora: - accidenti che ora è? Constatando il suo orologio tutto sfasciato a furia di batterci due dita⁴⁵.

La gag, in questo senso, assume i contorni di un dispositivo generativo infinito, che si interrompe per pura casualità. Che ciò accada qui, all'interno di una struttura diaristica, è notevole, soprattutto se consideriamo che la scrittura diaristica è un modo per reinvestire di significato la propria esistenza, dotandola di un più o meno stringente canovaccio narrativo, come ha scritto il già citato Blanchot. Qui, invece, la narratività è completamente saltata: ciò che conta è dare più spazio possibile alla verbigerazione folle. L'impossibilità di tenere un diario che affligge Otero è dunque impossibilità da parte dell'io di affermare la propria presenza in quanto istanza narrativa ordinatrice. Il senso della rete di divieti e obblighi sfugge a Otero (e anche a noi lettori), ma Otero non sfugge alla rete. Lasciando fuori dal suo orizzonte la possibilità di comprendere perché sia vittima di scherzi e punizioni, Celati crea l'altro polo della narrazione di *Comiche*. Il primo, come detto, è l'interferenza tra la volontà di scrittura di Otero e queste punizioni: è qui che si gioca e viene negata la possibilità di affermare l'io. Il secondo è il polo della comicità: la realtà è opaca, il suo significato sfugge a Otero, ma questa vicenda è sfruttata "comicamente". Per Celati la rappresentazione della follia è strettamente legata al comico, non in senso derisorio, bensì liberatorio; lo si intuisce dalle riflessioni di natura teorica che si susseguono in questi anni⁴⁶, che sfoceranno, per l'appunto, in *Finzioni occidentali*, e nel progetto,

⁴³ G. Celati, *Comiche*, cit., pp. 50-1.

⁴⁴ Ed è fin troppo facile scorgere, in questo, uno dei più rilevanti debiti verso Beckett.

⁴⁵ Ivi, p. 128.

⁴⁶ «Il comico, così, si incontra con la paura, ne è l'imitazione, il tentativo di esorcizzarne la portata» (R. Manica, *Celati, la follia serena*, in A. Dolfi (a cura di), *Neurosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 610).

coltivato assieme a Calvino e poi naufragato, della rivista «Alì Babà», prima della ricalibrazione della sua poetica⁴⁷.

Passiamo a Le Clézio, riprendendo ancora la citazione tratta da *Finzioni occidentali*: «tutto avviene come in un tribunale dove il testimone è citato non come discorso autonomo ma come documento a sostegno d'un altro discorso». In effetti, anche nel capitolo finale del *Verbale*, Adam, dopo essersi abbandonato a un atto di verbigerazione in pubblico⁴⁸, è ormai detenuto in manicomio; gli si presentano alcuni studenti di psichiatria che gli pongono alcune domande per una ricerca. In questa scena la follia di Adam è ricondotta a una spiegazione normale, a «un altro discorso»; a differenza del personaggio del libro di Celati, però, noi sappiamo con certezza che le persone con cui sta interagendo ora sono degli studenti, dunque membri della comunità sociale seria. La rappresentazione della follia, in questo senso, non va interpretata come impossibilità di imporsi come istanza narratrice, come nel diario non riuscito di *Comiche*, ma è conseguenza dell'isolamento del protagonista: per questo il romanzo di Le Clézio ha debiti molto più importanti con l'esistenzialismo di marca novecentesca.

L'isolamento a cui va incontro il protagonista Adam è autoimposto, ma è un isolamento relazionale: si allontana dalla famiglia, sceglie di uscire dal consesso sociale⁴⁹. In questo contesto, è proprio attraverso il rovesciamento della struttura epistolare che nascono i problemi narrativi alla base del romanzo: l'allontanamento non ha la drasticità ascetica dell'eremita. Lo aveva già notato Barilli: Le Clézio conferisce al suo personaggio una tendenza picaresca che, se da un lato si ricollega a un'antica tradizione romanzesca, dall'altro lo riconduce all'immaginario *beat* dei contemporanei americani. Adam, infatti, va in giro per la città, ma spesso da solo, come se la visitasse da estraneo: egli non sente più di far parte della società da cui è fuoriuscito. Questo dissolversi nell'anonimato metropolitano però non ha già più nulla della terribile meraviglia dei *flâneur* della modernità francese: lo si evince chiaramente dalla scena ambientata allo zoo:

Trascorse il resto del pomeriggio percorrendo da un capo all'altro il giardino zoologico, mescolandosi con le popolazioni più minute che abitavano nelle gabbie, confondendosi con le lucertole, con i topi, con i coleotteri o con i pellicani. Aveva scoperto che il modo migliore per intrufolarsi in una specie, è sforzarsi di desiderarne la femmina. Perciò si concentrava, con l'occhio sgranato, la schiena curva, i gomiti appoggiati su tutte le ringhiere. Frugò con lo sguardo ogni cavità, le pieghe di carne o di piume, le squame, le tane ovattate nelle quali dormivano di un sonno visibilmente ignobile le palle di peli neri, le masse di cartilagine flaccida, le membrane polverose, le

⁴⁷ «La critica di Celati alla cultura razionalista, che lo stesso autore aveva intrapreso con la sua ricerca sull'origine del romanzo moderno in *Finzioni occidentali*, trova compimento e soluzione narrativa in una rinuncia al romanzo, colpevole fin dalle origini di incorniciare la fabulazione entro un programma critico, e rinuncia anche al racconto come sviluppo di azioni finalizzate alla spiegazione, allo svelamento attraverso l'agnizione» (M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Fossombrone (PU), Metauro, 1993, pp. 44-5).

⁴⁸ Tra il penultimo e l'ultimo capitolo, Le Clézio inserisce dei finti stralci di giornale, in cui leggiamo: «evidentemente non in possesso delle sue facoltà mentali, il giovane arringava la folla, facendo discorsi privi di senso comune» (Le Clézio, *Il verbale*, cit., p. 219).

⁴⁹ «Dans le mesure où elle n'est pas le résultat d'une expulsion de la part de la société, on pourrait affirmer que la marginalité est revendiquée dans *Le procès-verbal*» (I. Van Acker, *Errance et marginalité chez Le Clézio: Le Procès-verbal et La Quarantaine*, «Nouvelles Études Francophones», vol. 20, n. 2, 2005, p. 70).

anellature rosse, le pelli screpolate e spaccate come airole di terra. Strappava l'erba dai giardini, si gettava a testa bassa nella melma, divorava avidamente l'humus, strisciava in fondo alle gallerie, e a dodici metri di profondità tastava un corpo nuovo, parente, nato dal cadavere imputridito di un topo di campagna⁵⁰.

La descrizione minuziosa di ogni sensazione pervade tutto il romanzo, il quale si configura come una febbre sensoriale, un tentativo di riprodurre ogni esperienza percettiva provata da Adam; se in Celati la dimensione corporea era sì esibita, ma “svuotata” di pesantezza, cosicché le scene comiche e le baruffe di Otero e degli altri personaggi sembravano quasi di carta velina, qui ogni elemento della narrazione acquisisce una sua concretezza proprio nel tentativo di evadere dalla coscienza tipica del romanzo tradizionale.

Infatti, non è nemmeno a una realtà sociale alternativa che Adam si rivolge, bensì al mondo animale: in questo senso, la struttura epistolare sottesa al *Verbale* potrebbe a un primo sguardo avere funzione correttivo-coercitiva. Il mezzo della lettera, stabilendo un legame con altri esseri umani, impone il ritorno all'ordine prestabilito e alla razionalità sociale. Ma il tema epistolare, evocato fin dalle primissime pagine del romanzo, subisce una sovversione che ne ribalta la funzione. Le lettere, contrariamente a quanto avviene nel romanzo epistolare classico, non segnalano nessuna svolta narrativa, non costituiscono i nodi del racconto né della rappresentazione della coscienza del personaggio. Consistono più che altro in sue riflessioni; sarebbe però ingiusto ritenerle degli inserti pseudo-saggistici o riflessivi. Infatti, non c'è scarto tra la lingua del narratore esterno onnisciente e le lettere di Adam; l'unica spia che segnala la variazione è il passaggio da “egli” a “io”: la narrazione in prima persona è tipica dei romanzi epistolari, e anzi costituisce il vantaggio tecnico con cui essi sono riusciti, nell'epoca d'oro del genere (ovvero il Settecento) a imporsi come narrazioni dai personaggi attendibili, proprio perché il racconto in prima persona suscita maggior empatia nel lettore⁵¹; per questo motivo, durante la lettura ci si aspetta che queste lettere ci svelino qualcosa su Adam: in effetti ci forniscono informazioni varie sul rapporto tra Adam e Michèle, che costituisce il cuore narrativo della vicenda. Se le lettere paiono come un mezzo per ristabilire i contatti tra Adam e la società è perché è la figura stessa di Michèle a rappresentare il filo che ancora tiene legato Adam ad essa. Tali informazioni, però, sviano il lettore, creando aspettative informative sulla narrazione che vengono puntualmente disattese. Lo apprendiamo subito: il primo capitolo consiste proprio in una serie di lettere di Adam, dove tra le altre cose leggiamo:

“...grazie a te, Michèle, perché tu esisti, io a te credo, ho *gli unici contatti possibili con il mondo di lì*. [...] Te, per fortuna, bisogna scovarti tra mucchi di ricordi, come quando si giocava a nascondino e io vedevo il tuo occhio, la tua mano, o i tuoi capelli, negli spazi lasciati scoperti

⁵⁰ Le Clézio, *Il verbale*, op. cit., pp. 71-2.

⁵¹ Cfr. J. Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare*, op. cit.

dalle foglie, e pensandoci tutt'a un tratto, arrivavo al punto che *non mi fidavo più delle apparenze*, e gridavo con voce stridula: ti ho vista!"⁵²

Qui Adam spiega che è tramite Michèle che ancora si sente in qualche modo connesso al mondo esterno alla sua coscienza; l'evocazione del ricordo infantile lascia intendere però che questo rapporto sia spezzato nel presente, forse proprio a causa delle scelte di Adam. E invece, qualche pagina dopo, Michèle lo va a trovare nella casa abbandonata: l'attesa creata nel lettore da queste parole viene così smentita dall'evoluzione della trama.

Il secondo blocco di lettere si trova invece esattamente a metà del libro; nella prima di queste, Adam chiede a Michèle di andare a visitarlo ancora. Sembra una lettera classica, a cui Michèle risponde in modo gelido: «Credo che tu butti via il tuo tempo in cose prive d'interesse, butti via te stesso, non arriverai a niente, hai paura di tutto quel che è sentimentale»⁵³. Ma dopo questa risposta, succede qualcosa di strano: Michèle aveva chiesto di raccontarsi a vicenda delle storie; ed ecco che Adam si lascia andare alla verbigerazione. Fin lì il romanzo si era svolto in maniera tutto sommato comprensibile: si era assistito alle peregrinazioni di Adam, il quale era apparso un po' eccentrico, e le sue riflessioni sembravano un tentativo ascetico di uscire da una visione antropocentrica del mondo. Invece, dopo questa richiesta di Michèle, accolta da Adam con fastidio, ecco che per lui le cose precipitano: Michèle scompare dalla narrazione, la comunicazione è interrotta; ora Adam vuole ripristinare questo legame, o quantomeno di condividere la sua solitudine con qualcuno: «Non hai voglia, come me, di venire a dormire tra gli ultimi resti della luce? Non hai voglia davvero di venirmi a raccontare una storia tranquilla, e intanto potremmo bere birra o tè, e si sentirebbero i rumori attraversare la finestra? E poi saremo nudi, e guarderemo i nostri corpi, conteremo qualcosa sulle dita e rivivremo mille volte lo stesso giorno?»⁵⁴.

Dopo queste lettere c'è l'episodio del ritrovamento dell'annegato, che turba la serenità dell'immersione materica di Adam; poi l'ultima serie, lettere scritte su un quaderno, in cui ormai l'irregolarità della comunicazione col mondo esterno è rappresentata non solo dalla difficoltà nel seguire il filo del discorso di Adam, ma persino da errori grammaticali e, graficamente, da segni di cancellature riprodotti sulla pagina; infine la ricerca di Michèle nella sera cittadina, la rissa con l'americano e il ricovero finale di Adam. La dissonanza polifonica di questi episodi aumenta notevolmente rispetto alla prima parte del libro: non solo il ritrovamento del cadavere è esposto in una situazione chiaramente polifonica, dove si alternano le opinioni di vari passanti, ma gli stessi monologhi di Adam si fanno più sfilacciati, comprendono riferimenti sempre più oscuri, e la narrazione stessa fa ricorso a inserti di altri tipi di scritture, come quella giornalistica.

⁵² Ivi, p. 14, corsivi miei.

⁵³ Ivi, p. 108.

⁵⁴ Ivi, p. 115.

Concentrando lo sguardo sulla scrittura epistolare, emerge come le lettere si trovino vicino alle svolte della trama, ma non si pongono in relazione con esse. Si tratta, nonostante tutto, di una simbolizzazione: proprio in concomitanza con il tentativo di ristabilire un legame umano, Adam perde invece terreno e scivola sempre più fuori dalla società normale, risultando marginalizzato. Queste lettere, pur essendo la presa di coscienza atipica di Adam (come accade nei romanzi epistolari)⁵⁵, ne segnano l'esclusione dalla società, la certificano precedendola narrativamente. L'interferenza tra la narrazione romanzesca e queste lettere è esattamente un tentativo di corrodere la struttura epistolare minando la funzione mediatrice del narratore; la necessità però di ricorrere alla giustapposizione romanzesca tra la presenza della scrittura epistolare e le svolte nella trama segnala il fatto che, anche se non si può più parlare di "romanzo classico", siamo ancora all'interno del genere-romanzo e della sua atmosfera normativo-giudiziaria notata da Celati: infatti, alla fine della narrazione, Adam si abbandona docilmente alle cure e al ricovero nell'ospedale psichiatrico⁵⁶.

Il percorso successivo dei due autori esaminati indica chiaramente quanto questi tentativi di "evadere" dalla forma-romanzo fossero ancora acerbi, anche se dotati di una consapevolezza già notevole. Nel caso di Celati, in particolare, *Comiche* costituisce forse il romanzo più dirompente della sua carriera: come abbiamo visto, la sua stravaganza a livello linguistico, unita alla peculiare struttura narrativa che si è messa in evidenza, conferiscono al romanzo una particolare atmosfera mantenuta per tutta la narrazione, legata appunto all'incertezza della presenza cosciente del protagonista. Meno riuscito, in questo senso, pare il tentativo di Le Clézio, che sebbene sia riuscito a rifunzionalizzare la forma della lettera all'interno della narrazione, l'ha comunque inserita in una struttura narrativa riconoscibile. Si potrebbe dire, con Kermode, che laddove Celati sia riuscito davvero a rappresentare una coscienza altra nel momento del suo spaesamento, in un romanzo privo di un vero inizio e di una vera fine⁵⁷, Le Clézio ha dovuto cedere alla necessità di organizzare il senso del suo racconto e di disporre gli elementi in modo significativo. La prova più lampante di questa diversità è proprio la questione del narratore: mentre in Celati la narrazione è autodiegetica, scelta che gli consente di rappresentare meglio la coscienza fragile del suo protagonista, in Le Clézio la presenza di un narratore esterno crea diversi gradi di rappresentazione di questa follia. Uno di questi è appunto legato alla questione del romanzo epistolare, la cui corrosione, in Le Clézio, è meno esibita di quella effettuata Celati sul diario in *Comiche*. In sostanza, pur approcciandosi allo stesso problema (rappresentare un

⁵⁵ È sempre Rousset a notare che una sequenza di lettere di un personaggio consente di seguire «la curva parabolica della sua vita interiore, come in una sequenza di istantanee» (J. Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare*, cit., p. 91): usando la stessa metafora, queste lettere certificano non tanto lo svolgersi sereno di una vicenda borghese, ma il crollo psichico di Adam.

⁵⁶ «Dans cet espace balisé et maîtrisé par excellence, Adam se sent "au centre, absolument au cœur" (265-6), sauvé désormais du risque de se perdre» (I. Van Acker, *Errance et marginalité*, cit., p. 72).

⁵⁷ È vero che la narrazione è delimitata dall'arrivo e dalla partenza di Otero dalla villeggiatura, ma come abbiamo visto, questi eventi sono del tutto privi di significato sensibile, non rimandano a una realtà effettiva e concreta: nella loro opacità essi sono semplici strumenti per consentire la lettura del libro.

tipo di coscienza tradizionalmente escluso dal romanzo borghese), Celati e Le Clézio finiscono per adottare strategie divergenti.

Il fatto che la possibilità che questi tentativi esistessero pur nella loro diversità è stata data dal clima culturale dell'epoca, e dall'interesse degli autori nello specifico verso le rappresentazioni non canoniche della coscienza romanzesca. Il tramonto di quel clima e l'evoluzione letteraria di Celati e Le Clézio hanno contribuito a creare l'immagine di questi autori come "irregolari", refrattari alle correnti principali del secondo Novecento: sarebbe forse più opportuno non solo rileggerli come esponenti più o meno tipici di queste istanze, ma anche reinterpretare il loro percorso successivo come una reazione proprio all'esaurirsi di quel particolare clima culturale in cui si sono formati.

Dai cancelli d'acciaio e la Gnosi.
Genesi e funzione del Protovangelo di Giovanni nel romanzo di Ga-
briele Frasca

Francesca Moro
(Università di Bologna)

Pubblicato: 07 / 01 / 2022

Abstract – The aim of the essay is to examine the relationship between gnostic beliefs and Gabriele Frasca's latest novel, *Dai cancelli d'acciaio*, namely as regards to the Protoevangelium of John and the character whose subplot is linked to it, Cardinal Bruno. Moreover, this paper wants to highlight those literary models from which this philological fiction draws inspiration and to review and recover the specific sources used by Frasca to create this manuscript. Finally, the analysis tries to give an interpretation of the role that this fictional Protoevangelium plays throughout the narrative.

Keywords – Gabriele Frasca; Gnosis; Philological fiction.

Abstract – Il saggio affronta il rapporto che Gabriele Frasca istituisce con le credenze gnostiche nel suo ultimo romanzo, *Dai cancelli d'acciaio*, nello specifico per quanto riguarda il Protovangelo di Giovanni e il personaggio che se ne fa portavoce, il Cardinale Bruno. L'obiettivo dell'articolo è indagare i modelli letterari che sono stati di ispirazione per questa operazione fantafilologica per poi fare una rassegna delle fonti che Frasca ha utilizzato nella creazione di questo testo. Infine, si dà un'interpretazione del ruolo che questo fittizio Protovangelo riveste nell'economia dell'intera narrazione.

Parole chiave – Gabriele Frasca; Gnosi; Fantafilologia.

Moro, Francesca, *Dai cancelli d'acciaio e la Gnosi. Genesi e funzione del Protovangelo di Giovanni nel romanzo di Gabriele Frasca*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 33-49.

francesca.moro2@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14202>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2021 Francesca Moro

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Dai cancelli d'acciaio è, dopo *Il fermo volere. Una nuova avventura dell'ingegnoso Spirit e Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, il terzo romanzo di Gabriele Frasca. Pubblicato in volume per Luca Sossella Editore nel 2011, il testo inizia la sua diffusione presso una cerchia selezionata di lettori già a partire dal febbraio 2008 mediante la pratica sei/settecentesca della "sottoscrizione"¹. È stato definito da molti critici un'opera-cattedrale, una costruzione che si fa sintesi e compimento del pensiero dell'autore, un libro scritto «per l'oggi, per il nostro qui e ora, per una lettura assolutamente contemporanea, anzi urgente»².

La storia dei cinque protagonisti si dispiega nell'arco della notte tra il 26 e il 27 settembre 2008 (giorno dei Santi Cosma e Damiano), un venerdì e un sabato nell'universo creato dall'autore che, a differenza del nostro, è avanti di un giorno³. Il punto nevralgico che funge da collettore di tutte queste storie è il Cielo della Luna, la megadiscoteca sorta «come un fungo o un bubbone»⁴ a Santa Mira. Questa struttura è nata per volontà di una vecchia conoscenza per coloro che si sono immersi nelle narrazioni precedenti di Frasca: Regina (Moirà) Mori, la donna fatale che, trent'anni prima nel *Fermo volere*, aveva portato Daniele all'ossessione e contribuito alla sua discesa finale nella follia. Qui, nelle notti tra il venerdì e il sabato, parallelamente alle attività legali, si svolgono nella parte inferiore della struttura (una sorta di inferno dantesco scandito da schermi) tutta una serie di giochi a sfondo sessuale per i quali Frasca ha preso ispirazione dalle *120 giornate di Sodoma, ovvero la scuola di libertinaggio*. Oltre alla *dark lady* del *Fermo volere* ritroviamo anche, dalle pagine di *Santa Mira*, il dottor Sandro Preziosi, ora medico al Cielo della Luna (ma il suo ruolo nella storia non si limiterà a questo) e tormentato da un senso di colpa sia generazionale, per aver voltato le spalle ai vecchi ideali rivoluzionari, sia personale in quanto sente su di sé la responsabilità (ingiustificata) del gesto di Dalia che chiudeva il romanzo precedente. Oltre a loro sono presenti altri tre nuovi protagonisti: Padre Saverio Juarra, il giovane gesuita che incontriamo all'inizio del romanzo sospeso sulla croce blasfema della megadiscoteca, che ricoprirà il ruolo essenziale di traditore sia di Cristoforo Bruno, ex vescovo e ora amato Cardinale di Santa Mira, che dell'adolescente Valentino Mormile, «videogiocatore affetto da una grave malattia mentale che lo induce a credere di possedere un viso mostruoso»⁵ e che si ritroverà, durante la stessa notte, a partecipare ai giochi del Cielo della Luna.

¹ F. Bondi, «E Didimo Giuda disse». Tema e funzione del tradimento in *Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca*, in S. Pezzini e A. Benassi (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018, p. 156.

² G. Maffei, *Io ho letto Dai cancelli d'acciaio*, in P. Giovannetti (a cura di), *Il compagno d'acciaio*, Roma, Luca Sossella Editore, 2011, p. 36.

³ «Questo mondo, quest'altro mondo che non è propriamente qui, viaggia nella sua rotazione con un giorno di anticipo. E quello che ora qui sta accadendo è già accaduto ieri, e l'oggi di Santa Mira segna già ciò che sarà di noi domani» (G. Frasca, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, Le Lettere, Firenze 2006, pp. 101-102), e ancora: «Mi appare chiaro che in questa palude, malgrado tutto, si può se non altro intravedere il futuro. Proprio così. Santa Mira è già nel domani» (Ivi, p. 259).

⁴ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, Roma, Luca Sossella Editore, 2011, p. 20.

⁵ R. Donati, *Nel sonno degli schermi. Pornografia, spiazione, glorificazione in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca*, «Arabeschi», 12, 2018, p. 54.

Tra le tante tematiche che si intrecciano all'interno del romanzo vi è anche lo gnosticismo, termine con il quale si suole indicare un insieme di credenze sviluppatasi nei primi secoli dopo Cristo. *Gnosis* in greco significa conoscenza e, nella concezione presente in queste credenze, implica un particolare tipo di penetrazione nella realtà, la consapevolezza trascendentale che noi non apparteniamo al mondo che appare davanti ai nostri occhi, frutto della creazione di un Demiurgo e non del vero Dio che per gli gnostici rimane *absconditus*. È tramite la conoscenza che lo gnostico può prendere consapevolezza della consistenza illusoria della realtà che lo circonda. In tempi recenti, durante il congresso di Messina del 1966, si è cercato di dare una definizione di gnosticismo:

un insieme di caratteri che si possono sintetizzare nell'idea della presenza nell'uomo di una scintilla divina proveniente dal mondo divino, una scintilla divina caduta in questo mondo e in balia della sorte, della nascita e della morte e bisognosa di essere risvegliata dal corrispondente divino del sé al fine di ritrovare in ultima analisi l'integrità. Rispetto ad altre concezioni della disgregazione del divino, tale idea è ontologicamente fondata sulla concezione di un movimento discendente del divino, la cui estremità periferica (spesso chiamata Sophia [Sapienza] o Ennoia [Pensiero]) deve sottomettersi al destino di entrare in crisi e produrre – anche se soltanto indirettamente – il mondo attuale, rispetto al quale essa non può voltare le spalle in quanto le è necessario per recuperare lo *pneuma*; una concezione dualistica che si staglia su un retroterra monistico, espressa in un duplice movimento di disgregazione e reintegrazione.⁶

Per la nostra conoscenza di tali dottrine è stato fondamentale il ritrovamento, nel 1945 a Nag Hammadi, di tredici codici risalenti al IV secolo d.C., ma con ogni probabilità copie di originali più antichi, che costituiscono ad oggi la fonte diretta più cospicua sulla Gnosi⁷.

L'interesse di Frasca per la tematica emerge molto prima di *Dai cancelli d'acciaio*. L'influenza gnostica si può vedere innanzitutto nella saggistica già nel titolo di un'opera del 1996, *La Scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*⁸, dove vi è chiara allusione all'idea del Demiurgo gnostico come divinità falsa e ingannevole. In seguito, Frasca approfondirà ulteriormente l'argomento specialmente nei contributi relativi a due autori che hanno avuto un peso non

⁶ N. Denzey Lewis, *Introduction to "Gnosticism". Ancient Voices, Christian Worlds* (2013); trad. it. *I manoscritti di Nag Hammadi. Una biblioteca gnostica del IV secolo*, Roma, Carocci, 2014, p. 55.

⁷ Per un approfondimento dell'argomento cfr. H. Jonas, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity* (1958); trad. it. *Lo gnosticismo*, Torino, SEI – Società Editrice Internazionale, 1991; L. Moraldi (a cura di), *I Vangeli gnostici*, Milano, Adelphi, 2017; L. Moraldi (a cura di), *Testi gnostici*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1997; M. Meyer (a cura di), *The Gnostic Gospel of Jesus: The Definitive Collection of Mystical Gospel and Secret Books about Jesus of Nazareth* (2005); trad. it. *I Vangeli gnostici di Gesù: Raccolta completa dei vangeli mistici e dei libri segreti su Gesù di Nazareth*, Vercelli, White Star, 2007; N. Denzey Lewis, *Introduction to "Gnosticism". Ancient Voices, Christian Worlds*, cit.; E. Pagels, *The Gnostic Gospels* (1979); trad. it. *I vangeli gnostici*, Milano, Mondadori, 1987; K. Rudolph, *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion* (1990); trad. it. *La Gnosi. Natura e storia di una religione tardoantica*, Brescia, Paideia Editrice, 2000.

⁸ A. Iannotta, *L'incubo della storia a Santa Mira*, «Quaderni d'altri tempi», 34, 2014, p. 6.

indifferente anche nella stesura di *Dai cancelli d'acciaio* e che, a loro volta, si interessarono allo gnosticismo⁹, ovvero Philip K. Dick e Mario Pomilio.

Questa traccia, poi, si troverà dispiegata anche nella produzione narrativa a partire da *Santa Mira* del 2001 (seconda edizione del 2006) dove l'immaginario gnostico contribuirà a dare voce alla sensazione di scorporamento da cui sono tormentati i personaggi, e specialmente la protagonista Dalia. A rendere ancora più esplicito il richiamo all'immaginario gnostico (ripreso più volte nel corso della narrazione anche attraverso termini specifici come, per esempio, "sizigia" che sta ad indicare le coppie di eoni), Frasca pone in calce al romanzo una citazione tratta dal *Vangelo di Filippo*: «coloro che dicono "prima si muore e poi si risorge" si sbagliano. Se già durante la vita non si riceve la resurrezione, anche alla morte nulla si riceverà»¹⁰.

La patina gnostica, poi, verrà aggiunta dall'autore anche nella seconda edizione (nel 2004) del suo primo romanzo, *Il fermo volere* (prima edizione del 1987), in cui servirà, tra le altre cose, a dare corpo al tema del "doppio". Anche qui, così come in *Santa Mira*, Frasca rende esplicito il richiamo alle dottrine gnostiche ponendo a conclusione del romanzo un'altra citazione del *Vangelo di Filippo*:

ma tu hai visto qualcuna delle cose del Luogo e sei divenuto di quelle. Tu hai visto lo Spirito e sei diventato Spirito. [...] Per questo tu ora vedi ogni cosa e non vedi te stesso. Però vedrai te stesso quando sarai nel Luogo, perché quello che vedi, lo diventerai.¹¹

Ciò che rende *Dai cancelli d'acciaio* differente dalle due prime prove narrative, nello specifico per quanto riguarda la Gnosi, è che in questo romanzo Frasca per la prima volta la inserisce come elemento della trama e non solo come allusione. Nello specifico, il personaggio che se ne fa portavoce è il Cardinale Bruno, la terza "macchina da presa" che incontriamo nel romanzo¹². Grande studioso, tra i maggiori esperti di copto e di testi gnostici, nella finzione romanzesca era stato tra coloro che, negli anni Cinquanta, avevano avuto il privilegio di studiare per primi i testi riemersi a Nag Hammadi. E, proprio in quell'occasione, il Cardinale sostiene che gli fosse stato affidato da analizzare un quattordicesimo codice:

⁹ Cfr. P. K. Dick, *The Exegesis of Philip K. Dick* (2011); trad. it. *L'Esgesi*, Roma, Fanucci, 2015; H. Cnaan, *Metafiction and the Gnostic Quest in The Man on the High Castle*, «Journal of the Fantastic in the Arts», 4 (12), 2001; L. Di Tommaso, *Gnosticism and Dualism in the Early Fiction of Philip K. Dick*, «Science Fiction Studies», 1 (28), 2001; J. N. Dumont, D. Chatelain e G. Slusser, *Between Faith and Melancholy: Irony and the Gnostic Meaning of Dick's Divine Trilogy*, «Science Fiction Studies», 2 (15), 1988; W. Santini, *Apocrifo, apocriji e cantiere autoriale. La costruzione del Quinto evangelio*, «Rivista di studi italiani», 1, 2011; W. Santini, *Come lavorava Mario Pomilio*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, Roma, L'orma, 2015.

¹⁰ G. Frasca, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, cit., p. 310.

¹¹ G. Frasca e L. Dalisi, *Il fermo volere. Una nuova avventura dell'ingegnoso Spirit*, Napoli, D'if, 2004, p. 298.

¹² «Sono cinque singolarità, se volete, tutte comprese nel sei, che a loro volta riprendono, senza comprendere. Se vi sembra più calzante una vecchia immagine, è come se fossero cinque macchine da presa, e tutte della stessa marca, ma ciascuna con il suo obiettivo, l'angolazione, il tipo di pellicola, uno specifico taglio delle luci, le mascherine da inserire, con cui riprendere il set che le contiene, e che non può offrire altro quanto a scenografia.» (G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., pp. 371-372).

Nelle prime venti pagine c'era una versione più breve del Vangelo di Filippo, in soli 102 detti [...] seguita nelle sei pagine successive da un frammento mutilo del *Vangelo di Tommaso*. Ma poi, inaspettatamente, c'era un altro testo, un'ulteriore raccolta di logia.¹³

Ed è proprio a causa di quanto contenuto in quest'ulteriore raccolta di *logia* che, a detta del Cardinale Bruno, il quattordicesimo codice venne trafugato, ma non abbastanza in fretta da impedirgli di microfilmarlo. Il testo che il prete ha finito per riconoscere nelle ultime pagine del manoscritto, e che prima della scoperta del codice Tchacos aveva temuto potesse essere il *Vangelo di Giuda*, è il Protovangelo di Giovanni. Coevo, secondo gli studi del Cardinale, alla prima lettera ai Tessalonicesi di Paolo¹⁴ (la prima scritta dall'apostolo e, dunque, il testo più antico del Nuovo Testamento), il documento è strutturato in quarantasei *logia* gemelli¹⁵ che vedono il rispecchiamento tra la voce di Cristo e del suo gemello Didimo Giuda¹⁶. Il nome che viene dato a questa forma di rispecchiamento dialogico, per bocca del Cardinale Bruno, è *dilogia* e, tra le pagine del libro, se ne ritrovano disseminati otto completi più qualche frammento sparso¹⁷. L'operazione che Frasca porta avanti nella costruzione del Protovangelo può essere definita di "fantafilologia", per la quale è possibile individuare due modelli fra gli autori da lui studiati e messi in relazione con le tematiche gnostiche: i già citati Mario Pomilio e Philip K. Dick.

Il romanzo di Dick da cui Frasca si è ispirato per l'idea del Protovangelo di Giovanni è l'ultimo, uscito postumo nel 1982: *La trasmigrazione di Timothy Archer*. Ci troviamo davanti a un'opera con caratteristiche assolutamente anomale rispetto al suo tradizionale stile narrativo: la patina fantascientifica è quasi completamente assente; la storia si sviluppa quasi nella sua interezza l'8 dicembre del 1980 attraverso dei flashback; infine, non si tratta di un romanzo corale. Chi narra in prima persona non è una voce maschile (come invece accade negli altri romanzi di Dick) ma una protagonista femminile, «Angel Archer [...] chiamata a liquidare l'intero immaginario dickiano»¹⁸. Il suo nome non può essere un caso: lei è la messaggera, la portavoce di tutti i personaggi spezzati della narrativa di Dick che avevano creduto nel potere dello "studio infinito" e delle droghe per cambiare il corso del mondo (come, del resto, lo stesso autore¹⁹). Di quello spirito di rivoluzione a lei non rimane altro che una cinica disillusione e la convinzione che a nulla sia servito sprecare così quegli anni. I suoi sentimenti possono trovare riflesso in Sandro: il dottore di *Dai cancelli d'acciaio*, infatti, è perseguitato costantemente dalle

¹³ Ivi, p. 163.

¹⁴ Ivi, p. 240.

¹⁵ Ivi, p. 234.

¹⁶ Il codice è introdotto dalla frase «queste sono le parole pronunciate da Gesù il Vivente e dal suo gemello Didimo Giuda, trascritte da Giovanni» (Ivi, p. 165).

¹⁷ Ivi, pp. 92; 153; 218; 232; 233; 297; 325; 326; 531; 591.

¹⁸ G. Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Roma, Meltemi, 2007, p. 213.

¹⁹ Cfr. E. Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993); trad. it. *Io sono vivo e voi siete morti. Philip Dick 1928-1982. Una biografia*, Napoli, Theoria, 1995.

immagini del suo «anno degli anni», il 1975, affollate dagli amici del periodo universitario (anche nel suo caso si respirava un clima confuso dalla droga e rivoluzionario – sono, infatti, gli anni di piombo). Come Angel, Sandro ha voltato le spalle a tutto ciò in cui credeva, rinunciando anche agli amici di quegli anni con cui ormai non ha praticamente più contatti; a questo si aggiunge il tradimento che sente di aver perpetrato nei confronti di Dalia. È a lui che, più di tutti, Frasca affida la faticosa domanda a cui Angel cerca di dare risposta a sua volta: come si sopravvive alla morte di coloro che amiamo (sintetizzata in *Come rimanere rimasti* nel titolo del capitolo dedicato a Dick della *Letteratura nel reticolo mediale*)? O, più in generale, come si può sopravvivere a un Evento, alla fine di una speranza: un quesito che dovettero porsi anche le comunità paoline (che sono probabilmente una delle fonti di ispirazione per entrambi i romanzi, nel caso di Frasca lette con il filtro del filosofo francese Alain Badiou) quando, dopo la resurrezione di Cristo, nonostante la promessa della sconfitta della morte le persone, invece, cominciarono ad andarsene.

La trama del libro di Dick è in parte ispirata alla vita del vescovo James Pike²⁰, amico sul quale lo scrittore ha ricalcato il personaggio di Timothy (come il Timoteo di San Paolo) Archer, anch'egli vescovo. Così come il reale Pike fu uno studioso dei testi di Qumran, allo stesso modo Tim Archer, fine teologo, intraprende lo studio di certi testi emersi dal deserto che appartennero a una comunità vissuta due secoli prima di Cristo: gli zadochiti (è l'unico elemento di fantascienza presente nel romanzo e, in questa “fantafilologia” messa in piedi da Dick, si può identificare uno dei modelli per l'idea del Protovangelo di Giovanni creato da Frasca). Dallo studio della comunità in questione, le cui credenze sono assimilabili allo gnosticismo, il vescovo viene a conoscenza dell'esistenza dello “uadi” in Israele, una sorta di tempio in cui gli zadochiti sentivano la presenza di Dio che si sostanzia nell’“anokhi”, ovvero un fungo allucinogeno da cui la setta produceva un pane e un brodo praticando, di fatto, l'Eucarestia prima ancora dell'avvento di Cristo. Questo fungo diventa l'ossessione del vescovo che, sulla base di tali scritti, mette completamente in discussione la propria idea sul mondo²¹.

L'altro modello letterario da cui Frasca prende ispirazione è *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio, del 1975. Fu la lettura, intorno al 1968, della nuova traduzione dei Vangeli, uscita per Neri Pozza nel 1964, a generare in Pomilio le riflessioni che poi avrebbero trovato sviluppo nel romanzo²². L'idea che emerge è quella dei quattro Vangeli come prototipo di un ciclo letterario, «d'un “mito” aperto, flessibile, indefinitamente rinnovabile»²³: dunque, è da questo stimolo che si sviluppa in lui la possibilità di creare un testo in perpetuo compimento,

²⁰ G. Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, cit., p. 209.

²¹ «L'anokhi è la pura autocoscienza di Dio. Quindi è l'Hagia Sophia, la Sapienza di Dio. Solo quella sapienza, che è assoluta, può leggere il Libro delle Filatrici. Non può cambiare ciò che è scritto, ma può discernere un modo per aggirare il Libro. Il testo è immutabile. [...] Se troverò l'anokhi, avrò l'accesso alla sapienza di Dio. Dopo un'assenza dal mondo di più di duemila anni. È di questo che parlano i documenti zadochiti, della sapienza che un tempo ci era disponibile» (P. K. Dick, *The Transmigration of Timothy Archer* (1982); trad. it. *La trasmigrazione di Timothy Archer*, in P. K. Dick, *La trilogia di Valis*, Roma, Fanucci, 2014, p. 642).

²² M. Pomilio, *Preistoria d'un romanzo*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 385.

²³ Ivi, p. 386.

che prolunga e reinvera perpetuamente il messaggio, l'idea del libro perpetuamente inseguito e perpetuamente nascosto [...] il quale soggiace alle Scritture già note e di continuo ne modifica e ne amplifica il senso, trasformandone le verità in una specie di meta mobile.²⁴

Originariamente, seguendo l'esempio paolino, il progetto era costruire la storia attraverso delle epistole (come, per esempio, si trova nel capitolo *Il manoscritto di Vivario*), tuttavia l'idea venne ben presto abbandonata in quanto, così facendo, si correva il rischio di far perdere organicità al romanzo. Fu a questo punto che venne ideato il personaggio di Peter Bergin (nome apostolico ovviamente non casuale) che, però, non è un protagonista ma ha la funzione di collettore delle esperienze di coloro che l'hanno preceduto; in tal modo prepara la strada a chi verrà dopo di lui. Come ha notato giustamente Frasca, infatti, nel *Quinto evangelio* si alternano due tipologie di figure che Bergin compendia in sé: i ricercatori, coloro che vengono infiammati dai barlumi di questo scritto e decidono di dedicare la loro vita allo studio; e gli imitatori che, spesso, entrano in contatto con il testo in modo anche inconsapevole e ingenuo per poi uscirne «chisciottizzati, e fino al martirio»²⁵.

Il vero protagonista del romanzo è il quinto evangelio stesso²⁶: vediamo, quindi, quanto la forma scelta da Pomilio per la sua storia fosse anomala sostanziandosi, di fatto, quasi unicamente di una raccolta di testi, fittizi o comunque rimaneggiati in modo da essere adattabili al tema del racconto, accompagnati da poche didascalie di Bergin (che ha, infatti, il ruolo fondamentale di dare un ordine al materiale raccolto e di indirizzarne in parte la lettura). Come capitolo di chiusura si aggiunge l'ancora più fuori dai canoni *Quinto evangelista* che trasforma il tutto in un'opera aperta²⁷ e trasmette un forte sentore di attualità: si pone come un vero e proprio dramma della Resistenza²⁸ (non per niente è ambientato sotto il Terzo Reich) e «quella di riunirsi nella sala parrocchiale [...] è un'occasione per maturare un dissenso che [...] si fonda sullo spirituale per esplicitarsi in sede politica»²⁹.

I testi dei vangeli sinottici ma in particolare di Giovanni sono stati, in più casi, all'origine dell'ispirazione per la creazione dei frammenti quintoevangelici, e ad essi si aggiungono le *Lettere* di Paolo. Tuttavia, non sono stati l'unica fonte. È stato dimostrato, infatti, come Pomilio si sia servito anche dei testi rinvenuti a Nag Hammadi, in particolare del *Vangelo di Tommaso* (che, al momento della scoperta, era stato definito, appunto, “quinto Vangelo”³⁰). Frammenti come “il regno del Padre è sparso sopra la terra ma gli uomini non lo vedono”, oppure, “chi è vicino a me è vicino al fuoco, e chi è lontano da me è lontano dal Regno”, o ancora “solleva la pietra

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, “seconda edizione”, Roma, Luca Sossella Editore, 2015, p. 243

²⁶ M. Pomilio, *Preistoria d'un romanzo*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 391.

²⁷ *Ivi*, p. 393.

²⁸ M. Pomilio, *Le varianti del Quinto evangelista*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 397.

²⁹ *Ivi*, p. 398.

³⁰ W. Santini, *Come lavorava Mario Pomilio*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 419.

e li mi troverai”, sono tutti ispirati, quando non ripresi come citazione letterale, dal *Vangelo di Tommaso*³¹. Questo testo aveva suscitato un’attenzione particolare perché, rispetto ad altri ritrovati a Nag Hammadi, condivide tanti episodi con i sinottici a tal punto che all’inizio si sospettò che potesse coincidere con la fonte Q – ipotesi che poi venne abbandonata in quanto tali punti di convergenza presentano prospettive differenti³². Inoltre, seppure in modo contenuto rispetto ad altri codici ritrovati a Nag Hammadi, anche il *Vangelo di Tommaso* presenta una prospettiva gnostica³³: la scelta di Pomilio di averne preso massiccia ispirazione assume, in questa prospettiva, un peso enorme in quanto la voce che torna a risuonare nel suo libro è quella di un Cristo gnostico³⁴. A questa scelta eversiva se ne aggiunge un’altra, forse ancora più difficile per un cattolico³⁵, in quanto Pomilio inventa di sana pianta alcuni dei brani quintoevangelici, tra cui il “Padre, li ho salvati tutti” messo in bocca a Cristo stesso.

Nella costruzione dei *dilogia* del Protovangelo di Giovanni, al pari di Pomilio, anche Frasca ha messo in gioco numerose fonti che ora cercheremo di rintracciare. Il primo versetto lo incontriamo tra i pensieri di padre Saverio durante la notte dei giochi al Cielo della Luna. Mentre la mente del giovane prete tenta di trovare riparo alla crudezza delle immagini che i suoi occhi sono forzati a guardare, attraverso l’immersione nei ricordi, fra i tanti emerge lo scandalo che aveva seguito la pubblicazione del suo primo articolo sulla *Didaché*³⁶ e il suo incontro con il Cardinale Ramsey con la conseguente assegnazione al Cardinale Bruno come segretario. Comincia, dunque, ad affiorare il sentore del tradimento che lega i due personaggi e, assieme ad esso, nella mente di padre Saverio si staglia un versetto di NHC XIV: «E Cristo disse, Vi sono solo due vie. E Didimo Giuda disse, E occorre percorrerle entrambe»³⁷. La fonte che Frasca utilizza per creare questo primo versetto del Protovangelo di Giovanni è la *Didaché*, la stessa opera che padre Saverio aveva reso oggetto dei suoi primi studi: «Le vie sono due: una della vita e una della morte, e grande è la differenza tra le due vie»³⁸. Il senso, però, viene ribaltato. L’idea che emerge da NHC XIV è che la via del bene e la via del male siano in realtà un binomio inseparabile (al pari dei due personaggi che, nel testo in questione, trovano rispecchiamento), concetto che verrà poi ripreso e approfondito, nel corso del romanzo, dal Cardinale Bruno:

Lo dico con la maiuscola, padre, il Male, perché è ciò che trasforma il bene, che di suo non sarebbe altro che benessere [...] nel Bene assoluto. Potrà fare a meno di frequentare il male, i piccoli pervertimenti di una vita micagnosa, ma il Male diabolico da cui si spezza il male dal bene, quello dovrà imparare a

³¹ Ivi, pp. 440-441.

³² L. Moraldi (a cura di), *I Vangeli gnostici*, cit., p. 85.

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, “seconda edizione”, cit., p. 251.

³⁵ «*Inventare* direttamente dei detti da attribuire a Cristo, rispetto alle sempre meno pericolose fonti indirette [...], sa decisamente d’impostura [...], l’operazione per uno scrittore credente risulterebbe persino oltraggiosa» (Ivi, p. 250).

³⁶ G. Frasca, *Dai cancelli d’acciaio*, cit., pp. 87-88.

³⁷ Ivi, p. 92.

³⁸ S. Chialà e L. Cremaschi (a cura di), *Agli inizi della chiesa. Didaché – A Diogneto*, Monastero di Bose, Edizioni Qiqajon, 2000, p. 17.

contemprarlo, stagiato contro la sua stessa impotenza [...]. Se lo si volgesse, con il cuore, con la forza dello Spirito, in parola, se gli si restituisse la Parola, allora il Male tornerebbe a fare riflesso col Bene, e magari saremmo finalmente salvi.³⁹

In quest'idea espressa dal vecchio prete si può vedere un'allusione alla dottrina gnostica di Carpocrate che prevedeva che prima di morire si dovesse fare ogni tipo di esperienza in modo tale da purificarsi definitivamente dal peccato e liberarsi dal bisogno di doversi reincarnare ancora: era la via diretta per la patria originaria, il Pleroma del Dio nascosto. È una visione che potrebbe coincidere con la stessa che ha spinto il Cardinale Bruno a voler prendere parte ai giochi del Cielo della Luna, e su suo esempio padre Saverio (spinto, però, dalla volontà di vivere un vero e proprio girone dell'inferno così da pagare per il suo peccato⁴⁰), in modo da poter guardare finalmente il Male faccia a faccia.

Il primo è l'unico, fra i versetti creati da Frasca che emergono nel corso del romanzo, a non avere come fonte primaria il *Vangelo di Giovanni*. Infatti, coerentemente con la finzione romanzesca per cui ne sarebbe una prima versione, il quarto vangelo è la matrice da cui Frasca trae il suo NHC XIV, rimaneggiandone il testo e spesso ribaltandone il significato. Per fare un esempio, vediamo il secondo passo:

Cristo disse, Io sono la vite, voi i tralci. Chi rimane in me e io in lui, dà molto frutto, perché staccati da me non potete far nulla. E Didimo Giuda disse, Tu sei la fortificazione, e noi la verga del comando. Chi s'attesta sulla tua posizione, se anche tu in lui t'attesti, molto ne trae profitto, perché senza di te non avremmo avuto la forza che ci occorre.⁴¹

È quasi una ripresa letterale di Gv 15, 1-8⁴² nel quale il “rimanere in” indica la reciproca appartenenza di Gesù e dei suoi discepoli, a immagine del rapporto esistente tra Padre e Figlio. Nel Protovangelo, Frasca plasma il senso delle parole del testo giovanneo in un'altra direzione grazie al rispecchiamento messo in bocca a Didimo Giuda. Nell'affermare che Cristo costituisce solo la “fortificazione”, mentre invece la “verga del comando” (che può essere interpretata come il comandamento da trasmettere) viene identificata con i discepoli, sembra voler dire che, affinché il messaggio cristiano possa essere diffuso, occorre che siano gli allievi a farsene

³⁹ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 303.

⁴⁰ «Saverio è andato al Cielo della Luna per spiare un tradimento» (G. Maffei, *Io ho letto Dai cancelli d'acciaio*, in P. Giovannetti (a cura di), *Il compagno d'acciaio*, cit., p. 42).

⁴¹ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 153.

⁴² «Io sono la vite vera e il Padre mio è l'agricoltore. Ogni tralcio che in me non porta frutto, lo taglia, e ogni tralcio che porta frutto, lo pota perché porti più frutto. Voi siete già puri, a causa della parola che vi ho annunciato. Rimanete in me e io in voi. Come il tralcio non può portare frutto da se stesso se non rimane nella vite, così neanche voi se non rimanete in me. Io sono la vite, voi i tralci. Chi rimane in me, e io in lui, porta molto frutto, perché senza di me non potete far nulla. Chi non rimane in me viene gettato via come il tralcio e secca; poi lo raccolgono, lo gettano nel fuoco e lo bruciano. Se rimanete in me e le mie parole rimangono in voi, chiedete quello che volete e vi sarà fatto. In questo è glorificato il Padre mio: che portiate molto frutto e diventiate miei discepoli» (Gv 15, 1-8, per tutti i riferimenti al *Vangelo di Giovanni* si è presa in esame la versione CEI della *Bibbia* del 2008 consultabile sul sito www.bibbiaedu.it).

portavoce. La parola di Gesù è, dunque, unicamente il sostegno di quanto viene detto da chi lo segue, se fosse lasciata da sola non avrebbe la stessa forza. Emerge l'idea, di cui si farà più volte portavoce il Cardinale Bruno durante il romanzo, della necessità del tradimento affinché una lezione possa essere tramandata e non essere condannata a restare lettera morta.

Analizzando i restanti sei passi, oltre al *Vangelo di Giovanni*⁴³, si intrecciano influenze provenienti dai testi ritrovati a Nag Hammadi. In particolare, i testi presi come spunto da Frasca sono due, il *Vangelo di Tommaso* e il *Vangelo di Filippo*. Dal primo di tali testi, per la costruzione del suo apocrifo, prende ispirazione innanzitutto nella creazione del personaggio che si contrappone specularmente a Gesù: nel romanzo, infatti, rimane il dubbio su chi sia questo Giuda, se l'Iscriota oppure il Didimo Giuda Tommaso del vangelo di Nag Hammadi, ipotesi altrettanto plausibile. In più di un passo, infatti, anche Tommaso è presentato come il discepolo prediletto di Gesù e l'unico in grado di cogliere la sua lezione in modo autentico (per esempio, nel *logion* 13⁴⁴). Inoltre, il *Vangelo di Tommaso* viene citato esplicitamente più di una volta in *Dai cancelli d'acciaio*. Il Cardinale Bruno stesso fa plurimi riferimenti, per esempio, sia mentre si trova al Cielo della Luna (in cui viene citato il passo «non fatevi morti se non volete essere mangiati»⁴⁵), sia la prima volta che detta un passo del Protovangelo a padre Saverio⁴⁶.

La volontà di Frasca, nell'utilizzare come fonte del suo Protovangelo i passi del *Vangelo di Tommaso* che risuonano maggiormente simili al testo evangelico, è istituire un legame che possa saldare la Gnosi con i primi fermenti delle comunità cristiane, in particolare proprio con il *Vangelo di Giovanni*. Questo emerge in modo ancora più netto nel suo utilizzo del *Vangelo di Filippo*. Nella finzione romanzesca, una prima versione del testo è contenuta in NHC XIV ed è tramite i pensieri del Cardinale Bruno che viene istituito il legame in questione (nello specifico, si sta parlando di Gv 5, 24-25):

Ma come potevano essere stati così sordi, tanti recenti commentatori di quel passo evangelico, dopo quello che era saltato fuori a Nag Hammadi, da non sentire echeggiare in quella voce il grido con cui l'inviato gnostico risveglia le anime chiuse, complice il sonno o l'ebbrezza, nel silenzioso mondo della morte? O tanto ciechi, dopo quanto era venuto alla luce a Qumran, da non scorgere nei morti, non i cadaveri chiusi nei loro sepolcri [...] ma gli uomini stessi [...]. Né più né meno come nel Vangelo di Filippo, che tanto in quel logion insisteva sulla resurrezione da ottenere in vita, perché nella morte in

⁴³ I versetti del quarto Vangelo che Frasca rimaneggia sono: Gv 5, 24-28 e Gv 8, 51 per il passo a p. 218; Gv 21, 18-19 per il passo a p. 232; Gv 7, 34-36, Gv 8, 21, Gv 13, 33-35, Gv 15, 12 e Gv 15, 17 per il passo a p. 297; Gv 12, 23-28 per il passo a pp. 325-326; Gv 8, 31 per il passo a p. 531; Gv 6, 70 per il passo che chiude il libro a p. 591 (e, così facendo, l'autore recupera la tradizione, inaugurata con i primi due romanzi, di porre in calce alla narrazione una citazione tratta dai codici di Nag Hammadi anche se, in questo caso, creata da lui).

⁴⁴ «Gesù disse ai suoi discepoli: “fatemi un paragone, ditemi a chi rassomiglio”. Simon Pietro gli rispose: “Sei simile a un angelo giusto”. Matteo gli rispose: “Maestro, sei simile a un saggio filosofo”. Tommaso gli rispose: “Maestro, la mia bocca è assolutamente incapace di dire a chi sei simile”. Gesù gli disse: “Io non sono il tuo maestro, giacché hai bevuto e ti sei inebriato alla fonte gorgogliante che io ho misurato”» (L. Moraldi (a cura di), *I Vangeli gnostici*, cit., p. 7).

⁴⁵ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 154.

⁴⁶ Ivi, p. 233. In quest'ultimo caso a essere citati sono i *logia* 18, 38 e 40, che vengono messi in rapporto con i passi di Giovanni collegati al frammento in questione di NHC XIV.

verità nulla si riceve. [...] Gli gnostici egiziani se n'erano appropriati e vi avevano insufflato arconti e sizigie, ma il Vangelo di Filippo che conosceva lui era molto più vicino al dettato protocristiano di quanto non si credesse, e alla Siria.⁴⁷

Il *Vangelo di Giovanni* stesso, quindi, nella visione del Cardinale sarebbe un testo in cui, come Frasca ha riconosciuto nell'evangelio di Pomilio, si sente risuonare la voce di un Cristo gnostico. E questa necessità, presente nel Protovangelo di Giovanni (per esempio, nel passo a pagina 218⁴⁸), di mutare la morte in vita grazie all'ascolto della voce del Figlio di Dio ha come modello in Frasca, tra gli altri, appunto il *Vangelo di Filippo*. In particolare, il passo che l'autore cita⁴⁹ (ma questo vangelo nella sua interezza è imbevuto di idee simili) è lo stesso che aveva già usato come chiusura di *Santa Mira*, nel quale si ritrova l'invito ad accogliere la resurrezione quando si è ancora in vita: è il bisogno gnostico di risvegliarsi dalla patina di inautentico che circonda il reale che già aveva tormentato le pagine di Philip Dick.

La chiave di lettura fondamentale, attraverso cui Frasca orienta la sua riscrittura del *Vangelo di Giovanni* sono, però, le *Lettere* di Paolo (un altro testo canonico quindi), che rilegge utilizzando il filtro di Badiou (esplicitamente citato dal Cardinale Bruno⁵⁰). Per rimanere sul frammento presente a pagina 218, la necessità di mettersi all'ascolto, che emerge sia nelle parole di Cristo che nella risposta speculare di Didimo Giuda, è di ascendenza paolina, come esplicitato dai pensieri dello stesso Cardinale che lo seguono. La voce di cui mettersi all'ascolto è quella che ha convertito Paolo sulla via di Damasco, attraverso cui giunse per lui «l'ora che è adesso»⁵¹, identificata dal vecchio prete come il limite oltre il quale ci si può mettere a perseguire la via della verità.

Il Paolo che emerge dai ragionamenti dell'ex vescovo di Santa Mira, e il cui pensiero va a contagiare i brani del Protovangelo di Giovanni, è quello che emerge nell'interpretazione datane da Badiou in *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, «questo libro ha rilanciato la possibilità di un'alleanza tra teologia cristiana e teorie radicali dell'emancipazione (in sostanza comuniste), tramite un'indagine filosofica sul contenuto di verità del cristianesimo svolto proprio a partire dalla “rivoluzione” paolina»⁵². Nell'affrontare l'argomento, il filosofo francese si concentra sulla figura dell'apostolo non dal punto di vista religioso ma come «un pensatore-poeta

⁴⁷ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 214-215.

⁴⁸ «E Cristo disse, in verità in verità vi dico, chi ode la mia parola e crede a colui che mi ha mandato, ha vita eterna e non viene in giudizio, ma è passato dalla morte alla vita. In verità in verità vi dico, viene l'ora, ed è già presente, in cui i morti odono la voce del Figlio di Dio, e coloro che la ascoltano vivranno. E Didimo Giuda disse, chi comprende la tua parola e dà fede a chi t'invio messaggero, eterna avrà la vita e non subirà scelta, perché ha già mutato la morte con la vita. Per i morti giunge difatti l'ora, ed è proprio adesso, di ascoltare la voce del Figlio di Dio, perché vivere è mettersi all'ascolto» (Ivi, p. 218).

⁴⁹ Ivi, p. 215.

⁵⁰ Ivi, p. 314.

⁵¹ Ivi, p. 218.

⁵² F. Bondi, «E Didimo Giuda disse». *Tema e funzione del tradimento in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca*, in S. Pezzini e A. Benassi (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, cit., p. 163.

dell'evento»⁵³ con l'obiettivo di mettersi alla ricerca di un nuovo tipo di figura militante per farla succedere a quella creata all'inizio del Novecento dai bolscevichi. Nell'ottica del filosofo, infatti, il pensiero di Paolo, a differenza di quanto emerge negli altri testi del Nuovo Testamento, si può astrarre dalla contingenza storica in cui fu elaborato per essere rapportato anche alla nostra realtà. Così come il mondo in cui visse Paolo era asservito all'Impero Romano, allo stesso modo al giorno d'oggi «il reale che unifica questa promozione della virtù culturale dei sottoinsiemi oppressi [...] è l'astrazione monetaria»⁵⁴, il neoliberalismo, che si vede ampiamente trattato anche da Frasca, e che non ha rispetto per nessuna singolarità⁵⁵. Al riguardo, Badiou sottolinea l'importanza e la contemporaneità di Paolo: nelle sue *Lettere* l'apostolo si fa portavoce della possibilità che possa esistere una singolarità universale da far valere «sia contro le astrazioni dominanti [...] che contro le rivendicazioni comunitarie o particolariste»⁵⁶.

Paolo è diventato soggetto lungo la via di Damasco: come detto dal Cardinale Bruno, è in quel momento che si è potuto mettere all'ascolto della Voce che l'ha reso tale, episodio in cui si vede mimato l'evento fondatore del cristianesimo⁵⁷. Fedele già da subito alla sua idea di messaggio universale, si differenzia dalla comunità originaria dei discepoli di Gesù perché comincia a portare la buona novella a quante più persone possibile e in questo già si vede la sua grande contemporaneità. Il messaggio di Paolo è di una semplicità disarmante e racchiude in sé tutto lo scandalo dell'Evento: «Gesù figlio di Dio [...] e Cristo; è morto sulla croce ed è resuscitato»⁵⁸, tutto il resto è superfluo. Nel fare tale affermazione, l'apostolo, pur prevedendo la continuità tra il Dio dell'Antico Testamento e quello da cui Gesù sarebbe nato, si pone in radicale opposizione ai sistemi culturali allora dominanti che Badiou sintetizza come discorso ebraico (la trascendenza e l'eccezione del popolo eletto da Dio, di cui si fa figura il profeta) e discorso greco (è cosmico e si colloca nella totalità della natura, rappresentato dal saggio). Per Paolo i due discorsi non possono costruire un'universalità in quanto sono uno l'eccezione dell'altro: entrambi sono riconosciuti come discorsi del Padre e «questa è [...] la ragione per cui essi costituiscono comunità nella forma dell'obbedienza»⁵⁹. La sottomissione alla Legge non è più accettabile nella visione dell'apostolo, ed essa diventa per lui principio di morte (l'ultimo nemico da sconfiggere, la ragione per cui tutto ciò che conta è contenuto nella risurrezione di Cristo) che si oppone alla verità sorgiva dell'Evento: un'affermazione del genere non si cura della situazione circostante (per esempio, l'Impero Romano del suo tempo), per questo chi se ne fa portavoce è necessario che si sottragga dall'apparato e dalle opinioni dello Stato. Il discorso oppositivo di cui si fa portavoce Paolo è un discorso del Figlio:

⁵³ A. Badiou, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997); trad. it. *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Napoli, Cronopio, 1999, p. 8.

⁵⁴ Ivi, p. 14-15.

⁵⁵ Ivi, p. 20.

⁵⁶ Ivi, p. 26.

⁵⁷ Ivi, p. 31.

⁵⁸ Ivi, p. 54.

⁵⁹ Ivi, p. 69.

per Paolo, l'emergenza dell'istanza del figlio è essenzialmente legata alla convinzione che il "discorso cristiano" sia assolutamente *nuovo*. La formula secondo la quale Dio ci ha inviato suo figlio ha innanzitutto il significato di un intervento nella Storia, per mezzo del quale essa non è più governata da un calcolo trascendente che segue le leggi di una durata ma, come dirà Nietzsche, è "spezzata in due". [...] Che il referente sia il figlio, e non il padre, ci impone di non affidarci più a nessun discorso che pretenda alla forma della *matrise*.⁶⁰

Paolo, dunque, rinuncia alla figura del Maestro, di cui si facevano portavoce i discorsi greco ed ebraico, per affermarne un'altra: l'apostolo, colui che trae la propria autorità unicamente da se stesso in virtù della sua vocazione a proclamare continuamente l'Evento della resurrezione. Il suo è un discorso che non può dipendere dalla conoscenza, in quanto si fonda sulla pura fedeltà nella possibilità aperta dall'Evento: è ciò che viene affermato dal soggetto a stabilirne la singolarità, non viceversa⁶¹. Questo vale anche per la figura di Gesù che, nella sua visione, non è stato né un maestro né un esempio, ma semplicemente «il nome di quel che universalmente ci accade»⁶², che è la sconfitta della morte e la fondazione di un "sì" universale che affermi la vita nella sua interezza⁶³ rendendoci tutti figli. Lo stesso Cristo viene incluso da Paolo nella dimensione paritaria di figlio dissolvendo l'idea del Dio incarnato.

Ciò che Paolo crea, attraverso la diffusione di tali credenze che prendono corpo dall'Evento, è una comunità che va al di là delle differenze (in questo senso Badiou parla di universalismo) in modo tale che esse non contaminino la procedura di verità, che è più importante: «peccato è soltanto l'incoerenza rispetto alla fede»⁶⁴. Affinché una comunità così possa nascere serve l'*agàpe*, l'amore, riconosciuto dall'apostolo come piena attuazione dell'unica legge valida che è quella dello "spirito"⁶⁵ di contro a quella della "lettera". A differenza, però, della legge che si trovava nell'Antico Testamento e nel mondo romano, questa non implica nessun divieto ma è pura affermazione:

c'è vero amore solo in quanto si è innanzitutto capaci di amare se stessi. Ma questo rapporto d'amore del soggetto con se stesso è sempre amore di quella verità vivente che costituisce il soggetto che la dichiara. L'amore è quindi sotto l'autorità dell'evento e della sua soggettivazione nella fede, perché solo l'evento autorizza il soggetto a essere un che di diverso da un Io morto, che non sarebbe possibile amare.⁶⁶

E l'amore di ascendenza paolina si ritrova anche nel Protovangelo di Giovanni, in particolare nel passo a pagina 297.

⁶⁰ Ivi, p. 70.

⁶¹ Ivi, p. 85.

⁶² Ivi, p. 97.

⁶³ Ivi, p. 113.

⁶⁴ Ivi, p. 155.

⁶⁵ Ivi, p. 134.

⁶⁶ Ivi, p. 138-139.

Il testo contenuto in NHC XIV, la cui esistenza effettiva non viene mai dimostrata, è stato definito una *mise en abyme* dell'intera opera⁶⁷ in quanto in esso si trova rappresentata la dinamica del tradimento che, nel romanzo e anche nell'opera saggistica di Frasca, viene considerata come l'unico modo affinché possa avvenire il transito dell'informazione. Il Cardinale Bruno, infatti, nella forma di rispecchiamento che oppone Cristo a Didimo Giuda vede la personificazione della pseudocoppia⁶⁸ necessaria a far avvenire una consegna, collegando il nome "Didimo" con il verbo del tradimento di Giuda, *paradidomi*, appunto "consegnare":

un inatteso gemellaggio suggeriva insomma quel verbo, quello istituito dall'informazione che viaggia, dal passaggio di consegne che è in verità un consegnarsi, per essere consegnati. E il protovangelo di Giovanni [...] attestava esattamente questo nel raddoppio della figura del Rivelatore, se quel Didimo Giuda non era per l'appunto Tommaso ma [...] l'Isariota, il discepolo del tradimento, divenuto apostolo della tradizione.⁶⁹

Di fondamentale importanza, per la figura di Giuda che emerge nel Protovangelo di Giovanni, e più in generale per l'idea di tradimento che traspare da *Dai cancelli d'acciaio*, è il *Vangelo di Giuda* contenuto nel codice Tchacos. Anche in questo caso si tratta di una traduzione in copto (tra il III e il IV secolo) di un originale greco che si pensa risalire alla metà del II secolo⁷⁰. È un testo che si fa, fin dal titolo, portatore di una grande ambiguità in quanto trasforma la buona novella, che nel *Vangelo di Marco* era attribuito di Gesù, in quella di Giuda: si vede all'opera una volontà di «rivisitazione radicale del messaggio di Cristo che trascina con sé tutti i personaggi che gli ruotano intorno in un disegno di sovversione e di ribaltamento della visione ortodossa della Grande Chiesa»⁷¹. È un codice in cui si trova concretizzata la riabilitazione della figura di Giuda in quanto è lui l'unico in grado di stare ritto davanti a Gesù a differenza degli altri discepoli: «ma i loro spiriti non riuscivano a trovare il coraggio di tenersi ritti di fronte a lui, tranne Giuda Isariota. Egli fu in grado di tenersi dritto davanti a lui; non poté però guardarlo negli occhi, ma girò lo sguardo»⁷². Dell'episodio in questione si può ritrovare ripresa esplicita nei pensieri del Cardinale Bruno a proposito di padre Saverio:

saprò fare di chi mi ha tradito il mio testimone. Guardami, ragazzo, gli altri nemmeno possono stare dinnanzi a me, ma tu puoi farlo, sebbene ancora non sostieni il mio sguardo. Allontanati dagli altri, e io ti racconterò il mio segreto. Esiste un mondo che appena si intravede dai cancelli d'acciaio, e a te sarà dato raggiungerlo, ma sopporterai una dura prova. Per questo non v'è bontà che sia soltanto buona, violenza solo violenta, vita solo vivificante, morte soltanto mortale.⁷³

⁶⁷ A. Iannotta, *L'incubo della storia a Santa Mira*, cit., p. 6.

⁶⁸ Concetto che ritorna anche nella produzione critica di Frasca, cfr. G. Frasca, *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Napoli, D'if, 2003.

⁶⁹ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 221.

⁷⁰ D. Devoti (a cura di), *Vangelo di Giuda*, Roma, Carocci, 2012, p. 17.

⁷¹ Ivi, p. 19.

⁷² Ivi, p. 193.

⁷³ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 168.

Se ancora ci fossero dubbi sulla natura di Giuda di padre Saverio, le parole del Cardinale ne danno piena conferma stabilendo un inequivocabile legame con il Giuda del vangelo contenuto nel codice Tchacos. Anche il rapporto tra i due preti è, infatti, uno ad uno, diretto e senza mediatori e, soprattutto, basato su un tradimento di cui sia Bruno che Gesù sono pienamente consapevoli prima ancora che avvenga. Anzi, è proprio in virtù del tradimento che Gesù dice a Giuda che, rispetto agli altri discepoli, «tu li sorpasserai tutti, poiché l'uomo che mi porta, tu lo sacrificherai»⁷⁴. Giuda è il Tredicesimo Demone⁷⁵ affidato a una zona la cui funzione, identificata tale anche dal Cardinale Bruno, è costituire un vero e proprio limite tra il mondo perituro e l'infinito⁷⁶ (i cancelli d'acciaio): il compito di Giuda, quindi, si qualificherebbe non come un tradimento, ma come un vero e proprio traghettamento⁷⁷ per permettere a Gesù di tornare all'Eone di Barbelo da cui proviene. Volendo interpretare la frase del codice Tchacos in modo coerente alla visione che si ritrova nei *Cancelli d'acciaio*, sembrerebbe quasi che anche qui il tradimento di Giuda fosse visto come necessario, quel qualcosa senza il quale il messaggio di Cristo non avrebbe avuto lo stesso peso. Ma il modello del *Vangelo di Giuda* è presente anche nel Protovangelo di Giovanni: persino qui, infatti, l'unico in grado di porsi davanti a Gesù è un Giuda, definito «il discepolo che Gesù amava»⁷⁸, che se ne fa addirittura specchio.

L'immagine di Giuda che emerge da NHC XIV e, in generale, nel romanzo di Frasca, ha un altro modello: l'album uscito nel 1998 *Wormwood: Curious Stories from the Bible* dei *The Residents*, gruppo molto amato da Frasca e omaggiato sia in *Santa Mira* (nel bar dove si trovano Gaudi, marito di Dalia e deuteragonista, e Tiziana, sua assistente e amante, la sera del giorno fatale, è presente anche il cantante⁷⁹) che in *Dai cancelli d'acciaio* (l'icona della *Ice dream* con il bulbo oculare sul cono gelato è un palese richiamo a uno dei costumi utilizzati più di frequente dal gruppo⁸⁰). L'album contiene venti canzoni, tutte basate sugli episodi più cruenti della Bibbia. In particolare, la canzone da cui Frasca prende ispirazione è la penultima, intitolata *Judas Saves*, che racconta la storia del sacrificio di Gesù proprio dal punto di vista di Giuda Iscariota. Nel testo, la sua azione non deriva da una volontà propria, bensì dal sentire una voce che lo chiama spiegandogli la necessità del sacrificio di Cristo e della sua azione di traditore: «Now it is so clear / He must appear / To be betrayed / So we can be saved»⁸¹. È da lui che dipende la salvezza dell'umanità: Gesù è solo carne da macello che, senza il tradimento, non avrebbe mai potuto adempiere al suo compito.

⁷⁴ D. Devoti (a cura di), *Vangelo di Giuda*, cit., p. 235.

⁷⁵ Ivi, p. 211.

⁷⁶ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 238.

⁷⁷ D. Devoti (a cura di), *Vangelo di Giuda*, cit., p. 20.

⁷⁸ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 326.

⁷⁹ G. Frasca, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, cit., p. 268.

⁸⁰ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 440.

⁸¹ «Adesso è così chiaro / Lui deve apparire / Per essere tradito / Così possiamo essere salvati» (*The Residents*, *Judas Saves*, in *Wormwood: Curious Stories from the Bible*, San Francisco, Ralph Records, 1998, trad. mia).

La stessa tipologia di tradimento viene riconosciuta da Frasca nel *Quinto evangelio* di Mario Pomilio (che anche in questo, dunque, può essere considerato «modello diretto dei *Cancelli*»⁸²). Considerando, infatti, il “Padre li ho salvati tutti” del testo vagante pomiliano, il destino di Giuda non può che essere l’esclusione da tale salvezza, l’unico condannato alla dannazione. E tuttavia, senza di lui sarebbe ugualmente stata possibile la figura di Cristo come la conosciamo? Tutti i Giuda del romanzo (in quanto ogni imitatore cristologico ha il suo) sostengono la stessa posizione, di cui si fa portavoce lo studente Toepfer nel *Quinto evangelista*: senza la loro azione il messaggio di Gesù, o di chi ne indossa le vesti, non avrebbe avuto la stessa forza rivoluzionaria, anzi, probabilmente non ne avrebbe avuto nessuna. La sensazione che tormenta questi personaggi è che l’unico a non aver avuto una scelta in tutta la vicenda della Passione sia stato proprio Giuda, come se il suo tradimento fosse stato scritto nel destino e dunque non gli fosse stata concessa nemmeno la possibilità di ottenere la salvezza⁸³.

Se così fosse, però, si potrebbe a ragione sostenere che il vero protagonista del disegno di redenzione divino non sia stato Cristo ma Giuda stesso in quanto, senza quel tradimento, non sarebbe stata fondata la possibilità di generare una tradizione: Gesù sarebbe morto, perché da uomini è il destino in attesa, e probabilmente sarebbe ben presto stato dimenticato essendo il suo messaggio assimilabile a quello di tanti altri predicatori del tempo (come il Barabba che ci viene presentato nel *Quinto evangelista*). Lo scandalo della vicenda di Cristo, ciò che ha permesso che fosse così duratura e incisiva, è stata la sua morte, e dunque il tradimento di Giuda non è considerabile secondario, e la conseguente resurrezione che implicava la promessa, colta con così tanta passione da Paolo, di poter sconfiggere il nemico ultimo. La vicinanza tra il tradimento e il tramandare l’insegnamento di Cristo, nel *Vangelo di Giovanni* è presente anche a livello formale. L’evangelista, infatti, usa uno stesso verbo per descrivere la consegna di Gesù alle guardie e il conferimento con il proprio respiro dell’investitura apostolica a Maria e Giovanni ai piedi della croce e ci troviamo praticamente davanti a un unicum in quanto il verbo in questione si trova attestato soltanto in alcuni atti apocrifi che, con tutta probabilità, dipendono da questo stesso luogo testuale⁸⁴:

non è difficile immaginare che il mito stesso del *proditiōnis mysterium* [...] derivi in buona sostanza dalla polisemia stessa di quello che da allora in poi sarebbe diventato il verbo di Giuda, *paradidonai* appunto, che vuol dire sì “consegnare”, e certo anche “alla giustizia”, e persino “ai nemici”, ma soprattutto “dare”, “affidare”, “lasciare in eredità”, e in ambito neotestamentario piuttosto “abbandonare”, e finanche “trasmettere oralmente”.⁸⁵

⁸² F. Bondi, «E Didimo Giuda disse». Tema e funzione del tradimento in *Dai cancelli d’acciaio di Gabriele Frasca*, in S. Pezzini e A. Benassi (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, cit., p. 161.

⁸³ «Non farti illusioni, però, siamo tutti nella stessa barca [...]. Tutti, sì: lo zimbello di un destino che ci oltrepassa. Siamo stati le comparse, le marionette d’un dramma inevitabile – pare –, stabilito – pare – dall’inizio dei giorni, dove l’unico protagonista era la divina volontà, ma che senza di noi – pare – non si poteva recitare» (M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 349).

⁸⁴ G. Frasca, *Dai cancelli d’acciaio*, cit., p. 220.

⁸⁵ G. Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, “seconda edizione”, cit., p. 270.

E torniamo infine a *Dai cancelli d'acciaio*: nel romanzo di Frasca, infatti, il tradimento è una delle spinte principali all'azione e gli stessi ragionamenti sull'etimologia del verbo “paradidonai” si ritrovano anche nelle pagine affidate al Cardinale Bruno. Il ruolo di Gesù, se così si può dire, è ricoperto da quest'ultimo (anche se si tratta di un Cristo che più volte rasenta l'eresia⁸⁶) nel suo tentativo di tramandare al suo Giuda la lezione contenuta nel Protovangelo di Giovanni. Padre Saverio sarà la causa del progressivo oblio del Cardinale⁸⁷ ma, parallele al suo somministrargli una lenta morte, ci saranno le conversazioni e il continuo “dittare dentro”⁸⁸ del vecchio che, a poco a poco e quasi contro il suo volere, finiranno per rimanergli impresse nella memoria: è lui il mezzo attraverso cui la lezione di quel testo potrà essere propagata. Quando la mente del vecchio prete si sarà ormai completamente perduta, padre Saverio tenterà prima di ritrovare le tracce del microfilm per poterlo distruggere e, dopo aver fallito nella sua ricerca, eliminerà tutti i file che, sera dopo sera, aveva trascritto sotto dettatura del Cardinale, l'ultima traccia di NHC XIV. E tuttavia a niente servirà tutto questo:

il Vangelo ritrovato (inventato o autentico poco importa, se lo intendiamo come pomiliano “quinto evangelio”) si iscriverà comunque su quel supporto vivente [...] e da esso sarà diffuso. [...] Incarnandosi, anche attraverso gli errori e i peccati e le distorsioni [...], il messaggio diviene vivo, e la “lettera”, morendo, portatrice di vita.⁸⁹

In questo pienamente seguace della paolina fedeltà allo “spirito” e non alla “lettera”, Frasca rende il suo Giuda l'unico possibile tramite della conoscenza: il transito di informazione può passare solo attraverso il soggetto a cui viene affidato, altrimenti resta solo carta morta, perché ciò che conta non è la parola in sé ma la voglia di mettersi alla sua ricerca.

⁸⁶ E non per niente «si chiama Cristoforo Bruno: nel regime ‘parlante’ dei “quasi nomi propri” della narrativa fraschiana, un portatore di Cristo cognominato come il Nolano non può che rimandare alla dimensione dell'eresia» (F. Bondi, «E Didimo Giuda disse». *Tema e funzione del tradimento in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca*, in S. Pezzini e A. Benassi (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, cit., p. 158-159).

⁸⁷ E in questa discesa nell'oblio a causa di una pillola possiamo vedere l'influenza di *Un oscuro scrutare* nel quale la sostanza che porterà allo scollamento degli emisferi cerebrali del protagonista Bob Arctor/Fred/Bruce è chiamata, dal Frasca traduttore, “Sostanza M”, dove M sta per “morte”: un vero e proprio paolino “ingoiare la morte” (P. K. Dick, *A Scanner Darkly* (1977); trad. it. *Un oscuro scrutare*, Roma, Fanucci, 2017, p. 267).

⁸⁸ G. Frasca, *Dai cancelli d'acciaio*, cit., p. 17.

⁸⁹ F. Bondi, «E Didimo Giuda disse». *Tema e funzione del tradimento in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca*, in S. Pezzini e A. Benassi (a cura di), *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, cit., p. 171.

Il sogno di una notte di carnevale.
I miracoli grotteschi di Valle-Inclán e Fellini

Manuela Partearroyo
(Universidad Complutense de Madrid)

Publicato: 04 / 01 / 2022

Abstract – In 1948, a young screenwriter named Federico Fellini wrote the main argument on which Rossellini based his medium-length film *Il Miracolo*. After the screening, an accusation of plagiarism was brought upon the film. The many thematic and tonal similarities with a novel written by a Spanish author, Ramón del Valle-Inclán, provoked an enraged review written by a Spanish-born critic in an Argentinian journal. Even though we doubt the true presence of an appropriation by the film, it is uncanny how their worlds, that of Valle-Inclán's *esperpento* and the future director's farce, intersect through the aesthetics of the grotesque. This paper focuses on some of the interesting parallels that connected these two great creators.

Keywords – Fellini; Valle-Inclán; Grotesque; Esperpento; Neorealism.

Abstract – Nel 1948, un giovane sceneggiatore chiamato Federico Fellini scrisse il soggetto nel quale Rossellini basò il suo mediometraggio *Il Miracolo*. Dopo la prima internazionale del film, venne accusato di plagio. Le molteplici similitudini tematiche e tonali con un romanzo scritto da un autore spagnolo, Ramón del Valle-Inclán, provocarono l'infuriata rassegna di un critico spagnolo in un giornale argentino. Anche se qui non si vuole instillare il dubbio che si tratti di plagio, è affascinante osservare come i loro mondi, quello dell'*esperpento* di Valle-Inclán e quell'altro della farsa del futuro regista, s'incrociano attraverso l'estetica del grottesco. Questo articolo approfondisce alcuni degli interessanti parallelismi che collegano questi due grandi figure.

Parole chiave – Fellini; Valle-Inclán; Grottesco; Esperpento; Neorealismo.

Partearroyo, Manuela, *Il sogno di una notte di carnevale. I miracoli grotteschi di Valle-Inclán e Fellini*, «Finzioni», n. 2, 1-2021, pp. 50-68.

manuelapartearroyo@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14177>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2021 Manuela Partearroyo

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Un curioso fenomeno di coincidenze*¹

- Non è un miracolo?
- Non ci credo. I miracoli accadono ovunque. Spesso accadono proprio con i più sprovveduti, ma una volta, una volta su mille².

Il tre settembre del 1948 arrivava nelle sale cinematografiche *Il Miracolo*, un mediometraggio uscito insieme ad *Una Voce Umana* in un'opera collettiva intitolata *L'Amore*, nella quale Roberto Rossellini rendeva omaggio al talento interpretativo di Anna Magnani. I titoli di coda indicano Federico Fellini come autore del soggetto. Fellini aveva già lavorato con il maestro in *Paisà* (1946) e in *Roma città aperta* (1945), ma questa ultima collaborazione fu la più stretta dato che Fellini era stato l'ideatore del progetto, oltre ad essere diventato inatteso interprete nel film. Molti critici hanno accennato al fatto che la novella *Flor de Santidad* (1904) di Ramón del Valle-Inclán fosse l'ispirazione fondamentale dell'argomento del pezzo felliniano, sebbene questa idea non venne accettata in modo unanime, né del tutto provata³. In *Flor de Santidad*, un'ingenua fanciulla chiamata Ádega conosce «un anochecer de verano»⁴, un solitario pellegrino che confonde con un essere mistico, forse addirittura Cristo, a cui si concede e di cui rimane incinta. Da quel momento, si susseguono alcuni eventi mistici che inducono Ádega a credere di star portando nel suo ventre il futuro Messia. In modo molto simile, ne *Il Miracolo* un pastore/pellegrino (Federico Fellini) mette incinta Nannina (Anna Magnani), una pastorella che l'aveva confuso, in questo caso, con San Giuseppe. A causa delle beffe dei suoi compaesani, Nannina si rifugia in un eremo e aspetta con devozione un miracolo forse impossibile.

All'indomani della prima internazionale del film, il giornale argentino «El Hogar» pubblicò un articolo scritto da un buon conoscitore dell'opera di Valle-Inclán – il critico aveva pubblicato anni prima una celebre biografia sull'autore⁵ –, nel quale venivano accusati di plagio i responsabili del film: si scatenò un considerevole scandalo, che giunse anche in Italia, da dove

¹ Per un approccio più profondo alle similitudini tra l'estetica di Valle-Inclán e l'opera di Fellini, oltre ad un percorso attraverso le complicità tra la commedia grottesca in Spagna e Italia nel cinema degli anni Cinquanta e sessanta, rimandiamo al saggio dell'autrice intitolato *Luces de Variedades. Lo grottesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán (o al revés)*, Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2020.

² Tratto dalla sceneggiatura di *La dolce vita* (Federico Fellini, 1963).

³ Rimandiamo agli articoli che hanno trattato la questione in profondità: W. B. Johnson, *Miracles and Sacrilege. Roberto Rossellini, the Church, and Film Censorship in Hollywood*, Toronto, TUP, 2008; L. Borrás, R. Pinto (a cura di), *Las Metamorfosis del Deseo*, Barcellona, UOC, 2010. L'unico articolo dedicato esplicitamente alla connessione tra le due opere è L. Castro Delgado, *Flor de Santidad* (1904) e *Il Miracolo* de Rossellini (1948), in M. Aznar Soler, M. F. Sánchez-Colomer (a cura di), *Valle-Inclán en el Siglo XXI. Actas del Congreso Internacional, Universitat Autònoma de Barcelona*, A Coruña, Ediciós do Castro, 2004.

⁴ R. Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, a cura di María Paz Díez Taboada, Madrid, Cátedra, 1993, p. 44.

⁵ F. Madrid, *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

Fellini si difese negando qualsiasi conoscenza dell'opera⁶. Ciononostante, ci sono alcune ragioni che inducono a dubitare delle sue affermazioni, non soltanto a causa della fama di *bugiardo* che si era costruito⁷, ma anche per via della sua dichiarata volontà di allontanarsi da qualsiasi influenza letteraria. Infatti, Fellini declinò ogni responsabilità, e continuò sempre a fornire spiegazioni ambigue riguardo ad eventuali debiti con modelli letterari:

Je me souvenais d'avoir lu, il y avait longtemps, une histoire qui m'avait paru très belle. [...] Je balbutiai confusement qui il s'agissait d'une folle mystique... qui rencontre un jour un vagabond... et qui le prend pour St. Joseph etc. etc. L'histoire avait fait lever Rossellini, [...] «Où l'as tu lue? Dans un volume des contes? Dans un journal?» [...] je continuais à mentir et m'embrouillant disant des noms et de titres au hasard: «Un journal français... Non, russe... Je ne sais plus... Peut être que c'était un livre... Peut être...» Enfin, faisant un effort méritoire, je révélais la vérité. C'était une idée à moi⁸.

Nel testo appena riportato, Fellini conclude il suo discorso difendendo la paternità dell'opera, ma solo dopo aver offerto anche delle scuse piene di equivoci. Non è possibile affermare con certezza che la fonte d'ispirazione sia stata effettivamente *Flor de Santidad*, ma film e testo risultano – come sostenere Castro Delgado – un «curioso fenómeno de coincidencias más que llamativo»⁹. Non è un caso, infatti, che negli ultimi anni, molte biografie di Rossellini abbiano iniziato a precisare che l'argomento di quel polemico mediometraggio era stato, in effetti, “ispirato” all'opera di Valle-Inclán¹⁰.

D'altro canto, se si paragona *Il Miracolo* con altri film neorealisti, ad eccezione forse di *Miracolo a Milano* (1951)¹¹, si percepisce una notevole influenza letteraria. Sia la Ádega di Valle, sia la Nannina di Fellini, pastorelle sospese tra l'amore sacro e il profano, rimandano indubbiamente alla tradizione popolare, dove risuona l'eco fondamentale della narrazione boccacciana¹². Entrambe le storie sviluppano un duplice punto di vista che permette allo spettatore di scegliere tra una prospettiva più cinica, realista ed oggettiva, e un'altra epifanica, mistica o fantastica. Se questo non risulta sorprendente nelle novelle del primo Valle, in cui lo scrittore è dominato dal

⁶ M. Verdone, *Federico Fellini*, Roma, Il Castoro, 1994, p. 20.

⁷ «A él mismo le gustaba presumir de mentiroso de vez en cuando», diceva Jordi Grau in *Fellini desde Barcelona*, Barcellona, Àmbit, 1985, p. 11. Potremmo ricordare inoltre che l'ultimo e forse più intimo documentario dedicato al regista s'intitola: *Fellini, sono un gran bugiardo*, Francia, Damian Pettigrew, 2002.

⁸ Dichiarazioni di Fellini tratte da «Cahiers du Cinéma» e raccolte in M. Verdone, *Federico Fellini*, cit., pp. 24-25.

⁹ L. Castro Delgado, op. cit., p. 20.

¹⁰ Si vedano, ad esempio, le recenti biografie: P. Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, New York, Cambridge University Press, 1993; Á. Quintana, *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995; A. Bergala, Alain (a cura di), *Roberto Rossellini. El cine revelado*, Barcellona, Paidós, 2000; M. De Benedictis, *Da Paisà a Salò e oltre. Parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano Editore, 2010; ed anche la biografia scritta dalla figlia del regista, I. Rossellini, *In the name of the father, the daughter and the Holy Spirits: remembering Roberto Rossellini*, Londra, Haus Publishing, 2006.

¹¹ *Miracolo a Milano* (Vittorio de Sica, 1951) è stata giudicata come opera di superamento dell'estetica neorealista pura, dato che aggiunge alla trama elementi magici e superstiziosi, spezzando il patto di realismo sul quale si basano i film canonici del Neorealismo.

¹² In *Decameron*, IV, II, si narra una storia simile, sebbene in questo caso la confusione della pastorella si materializzi nella figura di San Gabriele, non essendo né il San Giuseppe de *Il Miracolo*, né il Cristo di *Flor de Santidad*. Questo racconto classico è da considerarsi come sicura ispirazione per tutti e due gli autori.

fascino per la magia e lo spiritismo¹³, sorprende invece nel caso di Rossellini, ancora maestro del Neorealismo ma in piena trasformazione estetica. In realtà, le due opere hanno un'intenzione estetica simile: fondere e mischiare la critica sociale con il misticismo, denunciare l'ignoranza e la rudezza (non tanto della pastorella quanto dei paesani che la demonizzano) in opposizione alla tenerezza, attraverso la spiritualità ingenua dei personaggi folclorici. *Il Miracolo* offre un permanente e doppio punto di vista: sacro e profano, mistico ed ateo, oggettivo e soggettivo allo stesso tempo; e ciò si deve, crediamo, all'intrusione dell'immaginario (già diverso) di un Federico Fellini che comincia a distaccarsi dal maestro, in cerca di nuovi orizzonti estetici che si allontanano dall'ortodossia neorealista:

Hay un curioso cruce entre dos miradas, la objetiva -la cámara- y la subjetiva -el personaje. [...] Como los Reyes Magos ante el portal de Belén, Nannina descubre otra realidad que está por encima de la realidad aparente. No es ninguna casualidad que Federico Fellini fuese el guionista de *Il Miracolo*, ya que su segundo largometraje como director, *El Jeque Blanco* (*Lo Sceicco Bianco*, 1952), mostraba como una mujer, convencida de la verdad de lo imaginario, soñaba con el jeque blanco de sus fotonovelas, y era incapaz de descubrir al pobre actor que se escondía detrás¹⁴.

Dunque, Nannina inaugura un particolare tipo di personaggio femminile tra beatitudine e illusione che non ricomparirà in Rossellini (nel 1948 comincia la sua trilogia con Ingrid Bergman), ma che è invece il germoglio di un prototipo del futuro cinema del giovane Fellini, dal quale nasceranno Wanda (la ragazza innamorata di Sordi in *Lo Sceicco Bianco*), Gelsomina (*La Strada*) o la stessa Cabiria (*Lo Sceicco Bianco* e *Le Notti di Cabiria*).

È dunque possibile che dietro questo nuovo prototipo si nasconda l'ombra distante di Valle-Inclán? Mario Verdone, amico intimo di Fellini, lo difendeva dall'accusa invocando altri casi di opere celebri che suscitarono sospetti dello stesso tipo¹⁵. Egli tentava soprattutto di attutire l'aggressività del termine "plagio", sostituendolo sempre con quello di "ispirazione". Quando si parla di sceneggiatori che generano idee nuove è difficile considerare come plagio una libera traduzione di un testo; a tal proposito, si aggiunga una riflessione sugli adattamenti nei film di Rossellini:

Solitudine de Víctor Catalá siguió el mismo camino que *Il Miracolo*, una idea extraída de Valle-Inclán por un olvidadizo Fellini. [...] En defensa de Rossellini hay que decir que no es un plagiario. [...] En el caso de *Il Miracolo* y *Solitudine* no se trata de llevar al cine una obra de autor como en los casos citados, sino algo más interesante y comprometido: tratar de manera transversal un tema universal que en la literatura hispánica ha dado modelos excelentes¹⁶.

¹³ È ben conosciuto l'amore di Valle-Inclán per la Teosofia e le tesi spiritiste, così di moda nel mondo de La Bohème di fine secolo. Per indagare di più su questo tema, rimandiamo ad Á. Ena, *Valle-Inclán y la religión*, Madrid, Ediciones del Orto, 2006.

¹⁴ A. Quintana, *Roberto Rossellini*, cit., pp. 101-103.

¹⁵ M. Verdone, *Federico Fellini*, cit., p. 24.

¹⁶ Rosa Delor in L. Borrás, R. Pinto (a cura di), *Las Metamorfosis del Deseo*, cit., p. 130.

Verdone arriva persino a fare un paragone tra la Ádega di *Flor de Santidad* e la Nannina di *Il Miracolo*, sebbene secondo lui il film fosse più influenzato da un'altra eroina di Valle, la Mari Gaila della sua opera *Divinas Palabras*: «Mari Gaila, l'heroïne de *Divines Paroles*, du même Valle-Inclán, poursuivie par la foule hurlante jusqu'à l'église, et se réfugiant dans le clocher»¹⁷. Se lasciamo da parte la correttezza della sua osservazione, è interessante osservare il paragone tra la scena finale di *Divinas Palabras*, nella quale i paesani insultano l'adultera Mari Gaila, ed il linciaggio di Nannina. Questa allusione a *Divinas Palabras* risulta pertinente dato che lo stesso Fellini conservava una copia di questa opera nella sua biblioteca personale (un'edizione però molto più recente¹⁸). È rischioso affermare con certezza che il suo copione ne fosse una trasposizione *stricto sensu*, ma è assai probabile che Fellini conoscesse l'autore gallego, anche se forse vi si è avvicinato solo per curiosità anni dopo l'accusa di plagio.

Partendo dunque da questa “miracolosa” versione felliniana di *Flor de Santidad*, l'articolo tenterà di leggere Fellini come un erede cinematografico del grottesco, estetica fondativa dell'*esperpento*: una poetica di deformazione sistematica della realtà battezzata così dallo scrittore gallego nel 1920. Attraverso l'*esperpento*, gli specchi concavi riflettono un mondo la cui distorsione, carica di critica dolorosamente espressionista, riesce a superare le barriere del realismo verso una verità più profonda. Attraverso le parole di Max Estrella, il personaggio suo *alter ego*, Valle-Inclán dice: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas»¹⁹.

Pertanto, la nostra sarà una ricerca di linee parallele nei percorsi, diversi ma convergenti, di questi due maestri del grottesco.

2. *Al principio fu L'Immagine*

Ése es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales: pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva²⁰.

Valle-Inclán e Fellini sono essenzialmente creatori di immagini che difendono questo «nuevo arte plástico» del quale parlava Valle. Era stata proprio questa sua ossessione che l'aveva reso in parte non allineato alla sua generazione – come ha spiegato Gómez de la Serna: «Él va más allá que sus compañeros de promoción, porque ama la forma en su voluta y en su arabesco

¹⁷ M. Verdone, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, p. 34.

¹⁸ Vedi O. Maroni, G. Ricci (a cura di), *I libri di casa mia. La biblioteca di Federico Fellini*, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2008.

¹⁹ Affermazione tratta dalla scena XII di *Luces de Bohemia*.

²⁰ R. Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, a cura di Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pretextos, 1994, p. 402.

y el ensueño en su capitel grotesco o regular»²¹. Qualcosa di molto simile potrebbe dirsi nel caso di Fellini nei confronti dei suoi coetanei neorealisti, dato che lui non volle mai mostrare unicamente la realtà, ma voleva invece reinventarla: «Quel che so bene finora è che dal vero non voglio girare niente, voglio far ricostruire tutto [...] Il film deve essere completamente fedele alle visioni dell'immaginazione»²². La scena deve trasformarsi in una tela in movimento che riesca a scappare dalla schiavitù della parola.

All'epoca di Valle-Inclán, il cinema era ancora adolescente, specialmente in Spagna²³, dove, fatte poche eccellenti eccezioni, non esistevano né l'interesse né i mezzi per essere al livello creativo di quelli che stavano portando il cinema verso nuovi orizzonti²⁴. Innanzitutto, Valle intuì ben presto che quell'invenzione sarebbe stata rivoluzionaria: «Hay que luchar con el cine: esta lucha es el teatro moderno»²⁵. Valle partecipò ad alcuni film e pensò persino di debuttare come regista²⁶. La sua modernità fece di lui un personaggio fondamentale per il cinema. Così lo descrive il regista José Luis García Sánchez:

Actor de cine, guionista de cine, promotor de fantasmagorías, hay que rendirse a la evidencia: Valle-Inclán fue el primero de nuestros cineastas comprometidos. Bien es cierto que no llegó ni siquiera a dirigir un corto. Pero dejó en las tertulias de los cafés semillas de lo que un día será nuestro cine. Prueba de ello son las numerosísimas suscitaciones cinematográficas que hay en su literatura: [...] Riquísimo material el de sus *Sonatas*, *Tirano Banderas* o *Flor de Santidad* (copiada íntegramente por Fellini)²⁷.

L'opera di Valle emana un senso di irrompente modernità: infatti, fu il primo ad abbandonare le convenzioni del teatro dell'Ottocento, grazie ad una profonda conoscenza del Simbolismo di *Fin de Siècle*, cominciando così un inesorabile cammino verso il mondo dell'immagine, che di fatto non abbandonerà più²⁸: «La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por

²¹ R. Gómez de la Serna, *Don Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, p. 69.

²² F. Fellini, *Fellini: Otto e mezzo*, Roma, Cappelli Editore, 1965, p. 31.

²³ Per un iniziare ad approfondire l'accoglienza del cinema in Spagna, rimandiamo a J. A. Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, 1996.

²⁴ Si fa riferimento a maestri come Griffith, Murnau, Lang o Eisenstein, fondamentali per la svolta degli anni Venti. Questa evoluzione è illustrata da A. Bazin nel capitolo «La evolución del lenguaje cinematográfico» in Id., *Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2006, pp. 81-100.

²⁵ J. A. Hormigón (a cura di), *Valle-Inclán y su tiempo boy. Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid (18 de marzo a 20 de abril de 1986)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 8.

²⁶ Valle compariva come attore nel film *La Mal Casada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1927). Inoltre, Valle progettò – senza poterli concretizzare – anche un adattamento della sua opera *Romanço de lobos*, e un film su Francisco de Goya, al quale Valle attribuì, attraverso il suo alter-ego Max Estrella, la paternità dell'*esperpento*. Infatti, Buñuel ricordava di aver parlato con Valle di questo biopic fallito: «Después hice una visita a Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, donde me enteré de que también él preparaba una película sobre la vida de Goya. Yo me disponía a inclinarme respetuosamente ante el maestro cuando éste se retiró no sin antes darme algunos consejos. A la postre, el proyecto fue abandonado por falta de dinero», in L. Buñuel, *Mi Último Suspiro*, Madrid, Plaza&Janés, 2001, p. 102.

²⁷ J. L. García Sánchez, *Ficha artística de «Martes de Carnaval»*, 2008, note del regista.

²⁸ Per maggiori informazioni sul Simbolismo in Valle-Inclán, rimandiamo all'articolo di C. Oliva, *El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán*, «Anales de Literatura Española», n. 15, 2002, pp. 109-122; ed anche allo studio di D. Villanueva, *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.

los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual»²⁹.

Ebbene, il Valle degli anni Venti farà un passo in più. Raccogliendo le lezioni del Decadentismo³⁰, comincerà ad essere sedotto dalla forza del grottesco osservando attentamente l'effetto che ha il cinema sugli spettatori³¹. L'influsso della pittura è sempre presente, ma vi si aggiungono la potenza visiva del volto mostruoso del *Nosferatu* di Murnau, oppure il grido sconcolato della madre nella Scala di Odessa de *La Corazzata Potemkin*, oppure *Il gabinetto*, di Wiene, con le sue scenografie dipinte, piene di ombre tenebrose. È come se il cinema avesse rivoltato la sensualità del Decadentismo, riuscendo a trasformarla in un doloroso *esperpento*.

Valle proietta luce ed ombra attraverso le sue didascalie, sempre problematiche nella messa in scena³², nelle quali si ritrovano gesti sottili, che di solito non si riescono a cogliere da una poltrona teatrale, e dove l'autore non dissimula l'influsso cinematografico: «El revólver romántico que de soltero llevaba JULEPE... Ahora lo empuña con gozo y rabia de peliculero melodramático»³³). Le sue didascalie richiedono ovviamente un primo piano cinematografico. È quanto afferma Zamora Vicente: «Convendría ir olvidando el recurso de «prosa o estilo de acotación escénica» para sustituirlo por el de «prosa de guión cinematográfico». Es mucho más ceñido y exacto»³⁴. Valle stesso infatti dichiara che il «cinematografo» deve trovare il suo linguaggio autonomo, aldilà della schiavitù della parola: «Significa una incomprensión mayúscula, una ridiculez, un despilfarro y, además, un contrasentido, producir una película precisamente a base literaria, a base acústica, ya que es evidente la inhibición del oído»³⁵.

Poco tempo dopo queste dichiarazioni, nel 1927, l'irruzione del cinema sonoro provocherà la ricostruzione parziale del discorso cinematografico. Nel miglioramento della riproduzione del suono sorgono nuove macchine da presa che risultano molto più pesanti di quelle precedenti, e così si riducono molto le possibilità nel movimento di piano. Cominciano allora a prevalere i dialoghi e la musica, la parola conquista sullo schermo una posizione dominante ma, paradossalmente, si assiste ad una diminuzione nella qualità di ripresa. Sarà necessario aspettare

²⁹ R. Valle-Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*, a cura di Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 91.

³⁰ Le consonanze estetiche tra il Decadentismo di D'Annunzio e lo stile del primo Valle sono state studiate molte volte. Questa vicinanza è specialmente evidente tanto nelle quattro parti della biografia modernista del Marqués de Bradomín, le *Sonatas*, quanto nel suo primo teatro, soprattutto in *El Yermo de las Almas*. Queste consonanze sono state segnalate spesso dai critici: Già nel 1941, Carlo Boselli sottolineava che Valle-Inclán era «il D'Annunzio gagliengo» («Il Dramma», n. 347, p. 6). Per maggiore approfondimento, rimandiamo a M. del Pilar Pueyo Casaus, *Valle-Inclán a la luz del Decadentismo europeo*, Madrid, Visión Libros, 2009.

³¹ È assai noto che quando i fratelli Lumière proiettarono *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895), i primi spettatori cinematografici fuggirono della sala per paura di essere investiti.

³² A causa della potenza poetica delle sue didascalie, Valle-Inclán è considerato sulla scena spagnola come irrepresentabile. Il teatro di Valle viene definito «un teatro contra el teatro» (Hernández Les, *La disparidad de lo trágico, «Cuadrante»*, 2004, p. 92).

³³ R. Valle-Inclán, *La rosa de papel*, in *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, a cura di Ricardo Doménech, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 87.

³⁴ A. Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de Bohemia»*, Madrid, Gredos, 1969, p. 175.

³⁵ R. Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, cit., p. 220.

una nuova epoca dorata come fu quella del Neorealismo, affinché il cinema recuperasse un'indipendenza linguistica e riaffiorasse il rilievo dell'immagine rispetto alla parola. Fu precisamente allora che Fellini cominciò la sua carriera, confessando la sua passione per il cinema delle origini, un cinema che assomigliava alla magia della fiera.

Quando ho cominciato io, il cinema era già un fatto archeologico, aveva già una sua storia, delle scuole, era già iniziato da tempo un processo d'intellettualizzazione, un progetto di elaborazione delle sue regole, dei suoi stilemi, delle sue figure semantiche, dei suoi aggregati strutturali. Alle origini il cinema era invece un fenomeno da fiera, uno spettacolo di piazza e io lo sento sempre un po' così: qualcosa tra la scampagnata tra amici, l'intrattenimento circense, un viaggio verso una meta da esplorare³⁶.

Fellini girava allo stesso modo dei pionieri del cinema: i suoi film non sono muti, ma l'audio viene registrato non in presa diretta ma in seguito nello studio di registrazione grazie al supporto dei doppiatori. Infatti, quando Fellini girava una scena con le comparse non gli interessava che l'attore sapesse i dialoghi, di solito faceva recitare dei numeri affinché le labbra si muovessero, ma senza interessarsi troppo che questi spezzoni coincidessero con la sceneggiatura³⁷. La predominanza dell'immagine del suo cinema sembra indubitabile: lo dimostra un film come *La Strada* (1954) che potrebbe reggere perfettamente senza parole. Un cinema di *saltimbanchi*, più pittorico che riflessivo, eminentemente visuale. Lo stesso Fellini confesserà: «No me gusta verme obligado por la necesidad de contar una historia a través de desarrollos sucesivos. No me gusta contar, me gusta mostrar. El cine no es hijo de la literatura»³⁸. Fellini preferisce “dipingere” a narrare. Come nel teatro moderno, la sospensione del racconto si vede retta dalla potenza magica dell'immagine pura.

3. *La Struttura in forma di Pala d'Altare. L'Allegoria filmica*

Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo³⁹.

Questo carnevale costituito d'immagini, di simboli, si sviluppa nel cinema più visuale e meno didattico, allo stesso modo delle agiografie in una pala d'altare. Sobejano assimila le forme della

³⁶ F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, p. 11.

³⁷ Ciò si può apprezzare nel suo falso documentario *Blocknotes di un regista*, nel 1968, dove vediamo scene della ripresa di *Fellini: Satyricon*, film immediatamente successivo, dove Fellini chiede ai suoi attori che recitino numeri.

³⁸ Dichiarazione di Fellini contenuta in C. Colón Perales, *Fellini o lo fingido verdadero*, Siviglia, Ediciones Alfar, 1989, p. 243.

³⁹ R. Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, cit., p. 586.

narrazione di Valle-Inclán a questo tipo di supporto pittorico, mistico e artificioso, che conosciamo bene in culture cattoliche come quella italiana e spagnola. Sobejano spiega l'opera *Divinas palabras* in termini d'iconografia religiosa, alludendo ad una narrazione discontinua dove le scene chiudono bruscamente oppure sono autonome, persino simultanee nel tempo, come succede nel montaggio in parallelo cinematografico, il che ricorda la struttura della pala d'altare:

Cada una de las veinte escenas plasma una situación perceptible como única dentro de un espacio propio, y la adición sucesiva de esas escenas entrega finalmente (y la integra) la segmentada ejecutoria de un retablo; o, saltando del Medieval a la Vanguardia, el proceso de secuencias de una película⁴⁰.

Non sarebbe dunque casuale il titolo che da una continuità alle ultime cinque opere teatrali di Valle, riunite nel 1927, intitolate *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*⁴¹. Ogni cinque operette scaturisce un quadro simbolico della pala d'altare generale, fatto d'immagini sconesse che, invece, servono per dipingere il significato allegorico dell'avarizia, della lussuria e della morte. Questa struttura si ricollega a un incisivo uso del montaggio filmico, che allora stava sviluppando Èjzenštejn che verrà battezzato col nome di “montaggio intellettuale”⁴², ovvero una struttura cinematografica delle immagini che necessita dell'esperienza estetica dello spettatore, che deve dare un senso logico a ciò che osserva. Il messaggio sorge, dunque, frutto di una riflessione in un certo senso sintattica, che affiora quando uniamo le diverse sequenze e riusciamo ad attribuirgli un significato. Come dice il drammaturgo Francisco Nieva sul teatro di Valle, «el mundo se organiza para él [Valle-Inclán] en signos plásticos que luego se traducen en metáforas»⁴³. I segni plastici, le immagini, così come una pala d'altare, nascondono un messaggio allegorico.

Il cinema di Fellini ha una struttura assai simile, soprattutto a partire dal salto narrativo de *La Dolce Vita*. Da questo film in poi, il regista si allontana da una narrazione convenzionale, e sposta l'azione da un luogo all'altro, di solito con un legame narrativo minimo, con personaggi e toni diversi. Questa è la caratteristica principale del suo cinema che lo allontanano dall'origine neorealistica: un senso ellittico della narrazione, attraverso cui non si percepisce il fluire cronologico del tempo, ma – anche se persiste nel suo senso “fatidico” – le sequenze sembrano succedersi in parallelo.

Nella proposta visuale de *La Dolce Vita*, le singole storie mostrano la vita romana nei diversi luoghi della città, come se tutti questi personaggi non facessero altro che scendere o salire: dal Cristo traslocato da un elicottero a quella dea straniera, “Anitona” mascherata da prete, che sale le scale di San Pietro; dalla discesa in auto verso la Fontana di Trevi al finale in riva al mare, ovviamente il punto più basso della città. Ma è ancora più evidente in una breve scena all'inizio

⁴⁰ Parole tratta dall'introduzione di G. Sobejano alla nuova edizione di R. Valle-Inclán, *Divinas Palabras. Tragedia-comedia de Aldea*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 15.

⁴¹ Il termine spagnolo “retablo” significa precisamente “pala d'altare”.

⁴² Termine coniato da S. Èjzenštejn nella *Teoria generale del montaggio* (1937).

⁴³ F. Nieva, *En tela de juicio*, Madrid, Arnao Ediciones, 1988, p. 216.

del film, dove viene mostrato l'abisso del matrimonio tra Maddalena e Marcello, quando vanno insieme dalla prostituta che hanno appena conosciuto. Quest'ultima, quasi un Caronte contemporaneo, li invita a scendere le scale del seminterrato e li costringe ad attraversare la laguna di acque puzzolenti verso il suo letto, trasgressore e pubblico. Si tratta suasi di una parabola.

È risaputo che Bachtin intendeva il "grottesco" come lo spostamento dell'alto verso il basso e alla rovescia. Tutti questi elementi che rimandano alla salita e alla discesa vengono a comporre una sorta di pala d'altare della vita a Roma. Fellini trasmuta il tempo cronologico in dimensione spaziale, simbolo allegorico di un mondo fallito e in piena trasformazione, dove l'intenzione di ascesa sociale, incarnata dallo stesso Marcello, è un peccato carnevalesco di mistificazione e disonestà che alla fine porta inevitabilmente verso il fallimento.

Forse l'unico nesso tra tutte queste scene è la presenza di Marcello, che come Virgilio nella *Divina Commedia*, o come la coppia Max Estrella/Don Latino in *Luces de Bobemia*, è la guida che accompagna lo spettatore lungo il paesaggio della pala d'altare, attraverso le rispettive allegorie. La sconessione strutturale si fa progressivamente più acuta nella filmografia del regista, come possiamo vedere in film più complessi dal punto di vista del montaggio, come *Satyricon* (1969), *Roma* (1972), *E la nave va* (1983), oppure *Intervista* (1987). In questi film, non c'è un chiaro protagonista, ma gli spettatori sprofondano senza guida per inferni e purgatori; è come se Fellini dipingesse pale d'altare che si collegano (a volte quasi esclusivamente) ad una tematica chiave: la città di Roma, l'Antichità, il viaggio, oppure il cinema stesso. Dice Carlos Colón:

La estructuración narrativa de las obras fellinianas tiende desde el principio a resolverlas en una sucesión de episodios que dan luces diversas sobre una misma idea o sensación, o sentimiento). Es perceptible con absoluta claridad la evolución de la estructuración dramática, del uso narrativo del montaje desde las primeras obras en busca de una acción no progresiva, simultánea en la medida en la que el medio cinematográfico lo permite⁴⁴.

È come se il fascino di Fellini per il mondo di Rabelais, Goya, Bosch o Brueghel, in cui l'influsso strutturale della pala d'altare è onnipresente, si trasformasse in un linguaggio narrativo veramente rivoluzionario: modernissimo senza muoversi affatto dalla tradizione popolare. Si rivela un mondo barocco e complesso, un formicaio umano visto dall'alto che trova un suo senso soltanto attraverso il suo valore allegorico.

Se Valle-Inclán alla fine avesse girato un film, ad esempio, le cinque operette del *Retablo*, potremmo trovarci di fronte ad un'opera simile a quelle di Fellini, una parabola d'immagini, una pala d'altare piena di modernità. Infatti, secondo Nieva, «Valle-Inclán ordena su relato con la intencionalidad de un guionista de cine, próximo a la facundia de un Eisenstein o un Fellini»⁴⁵.

⁴⁴ C. Colón Perales, *Fellini o lo fingido verdadero*, cit., p. 235.

⁴⁵ F. Nieva, *En tela de juicio*, cit., p. 219.

4. *Lo spettacolo della vita. I circhi del Grottesco*

A mixture of magician and illusionist, of prophet and clown, of tie seller and predicating priest. This is what a man of spectacle should be⁴⁶.

Il ventesimo secolo segna il ritorno dell'arte popolare. Dai primi anni del secolo si può sentire un rinnovato interesse per le arti folcloriche e popolari, che riuscirono a trovare un proprio spazio minoritario ma significativo all'interno della grande arte. Questo fatto spiega il clamoroso successo di spettacoli popolari come il *Grand Guignol* in Francia, il teatro dei burattini (specialmente il celebre *Teatro dei Piccoli* creato da Vittorio Podrecca che tanto amava Valle-Inclán), oppure la Commedia dell'Arte, risorta attraverso i grandi drammaturghi alla svolta del secolo. Saranno influssi fondamentali, tanto o più importanti dei cosiddetti *generi colti*: il teatro del varietà, i fumetti e il giornalismo satirico, oppure, ovviamente, il cinematografo. Al di sopra di qualsiasi altra ci sarà, però, un'arte popolare che provocherà un fascino incomparabile sugli artisti prominenti dell'inizio del ventesimo secolo, il circo⁴⁷. L'arte più infantile, l'arte meno intellettuale e più famelica. La perfetta simbiosi tra carnevale e teatro. Così parlava l'indispensabile Ramón Gómez de la Serna del fascino che produceva il circo:

Los payasos de esas barracas son payasos de trajes de colcha [...] con palabras de una llaneza que da escalofríos, payasos con trajes de Carnaval, que han servido veinte Carnavales y que están flojos y lacios como si hubiesen muerto y sólo sobreviviesen por la insistencia de volvérselos a poner. [...] El mundo, al fin, se dará cuenta del sentido humorístico de la vida y acabará siendo un gran circo, franco, sincero, desengolado, [...] y la gran farsa caprichosa y disparatada del mundo habrá encontrado su sincero ritmo y su estilo verdadero. He dicho⁴⁸.

Questa rivendicazione del popolare forse si deve alla corrente artistica del primitivismo che percorreva l'Europa in questi anni, e che propugnava un ritorno all'arte popolare in quanto vero fermento della trasformazione moderna. Georg Fuchs diffonde il concetto di “riteatralizzazione”, che indica appunto il ritorno all'essenza primitiva delle arti sceniche proprio attraverso la pantomima, il gioco, oppure la farsa, essendo tutte queste sfaccettature popolari, quelle che «avrebbero purificato», in un certo senso, la tanto logorata scena ottocentesca⁴⁹. L'arte

⁴⁶ F. Fellini, *Fellini on Fellini*, Londra, Methuen, 1976, p. 99.

⁴⁷ Prova di ciò sono i molti esempi di pitture dei grandi artisti dell'epoca sul mondo del circo: Degas, Toulouse-Lautrec, Caillebotte, Klee, Chagall o Kirchner.

⁴⁸ R. Gómez de la Serna, *El circo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 216-223.

⁴⁹ Pérez de Ayala utilizza il termine di Georg Fuchs, direttore del Teatro degli Artisti di Monaco, nel suo libro *Die Revolution des Theaters*, pubblicato nel 1909. Su questo tema si veda inoltre E. Peral, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

nuova andava definitivamente cercata per la strada. Questi versi di Valle-Inclán potrebbero riassumere il cambio di direzione verso una visione popolare, la nuova musa dell'artista moderno:

Acaso esta musa grotesca
 -Ya no digo funambulesca-,
 Que con sus gritos espasmódicos
 Irrita a los viejos retóricos
 Y salta luciendo la pierna,
 ¿No será la musa moderna?⁵⁰

Questa nuova concezione estetica, meno accademica e più bohémienne e da “stradaiole”, privilegia l'artificio all'intellettualismo: ama la filosofia del circo e detesta il circo della filosofia⁵¹. È il tempo delle maschere, di *carnevalizzare* la società con lo scopo di tornare all'essenza dell'arte della tradizione, il sogno di una notte di estate. Le risate che inondano le arti popolari riporteranno una estetica rinnovata, ripulita da convenzionalismi, da tabù, e pretenziosità, che con la forza selvaggia d'un bambino, come dice Valle, riuscirà ad irritare la stantia retorica borghese.

Infatti, non a caso, gli specchi grotteschi, elemento fondativo della sua estetica di distorsione, provengono proprio dalla festa⁵², per cui non sorprende che gli spettacoli ambulanti fossero tanto fondamentali nelle sue opere come lo saranno successivamente nei film di Fellini. Il regista sceglie di cominciare i suoi primi film con argomenti legati a spettacoli di questo tipo: l'esordio con *Luigi del varietà*, la ripresa del fotoromanzo de *Lo sceicco bianco*; il carnevale provinciale de *I vitelloni*. Con il quarto film, simile al caso valleinclaniano, Fellini riporta un senso più tragico a queste vicende grottesche: la vita da cani dei personaggi de *La strada*; la criminalità mascherata de *Il bidone*; la tragedia dell'inganno de *Le notti di Cabiria*. A partire da *La dolce vita*, come abbiamo visto, gli argomenti felliniani si fanno più astratti, più ellittici, ma non scompare l'ombra del mondo popolare: il mago Mandrake; l'ipnosi; la Barafonda; la realizzazione di un film nel film.

Dietro questo amore per il popolare, si affaccia già l'ombra critica del grottesco, e non sorprende che Fellini sia stato considerato senza dubbio come «el mejor y más continuado cultivador de lo que Bachtin calificaba como arte “grottesco”, modalidad que encarna el más virulento espíritu de la subversión popular»⁵³. Il popolare nasconde, attraverso l'estetica

⁵⁰ Si tratta della poesia *¡Alehuya!*, contenuta nella raccolta *La pipa de kej* (1919), ora inclusa in R. Valle-Inclán, *Claves líricas*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 103.

⁵¹ Un intellettuale italiano che capirà come nessuno il proposito estetico e creativo di Valle-Inclán sarà Anton Giulio Bragaglia. Si conobbero negli anni Trenta, quando Valle fu direttore della Accademia di Spagna a Roma. Bragaglia tradusse insieme a Valle uno dei suoi *esperpentos* e lo mise in scena cinque volte nel corso di vent'anni, l'ultima coincidente con gli anni di Fellini, De Filippo e altre grandi figure del cinema. Per un ulteriore approfondimento su questa amicizia fondamentale, rimandiamo di nuovo al saggio monografico *Luces de variedades. Lo grottesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán (o al revés)*, Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2020.

⁵² A. Ena Bordonada, *Valle-Inclán y la religión*, Madrid, Ediciones del Orto, 2005, p. 400.

⁵³ C. García Brusco, *Las máscaras y los monstruos de Federico Fellini*, «Dirigido por», n. 141, 1986, p. 11.

grottesca, uno spirito di critica sovversiva che non possiamo mai dimenticare. Come ci ha insegnato Bachtin, è la sovversione la chiave affascinante delle arti popolari, ciò che le rende sempre moderne e allo stesso tempo sempre critiche.

Insieme a Fellini, ci saranno, tra gli altri, Chaplin, Tati, Renoir, e più tardi Rivière, Ferreri, ed anche il primo Bergman⁵⁴, che difenderanno un'estetica popolare nel grande cinema, e, allo stesso tempo, il popolare sarà l'agente fondamentale della piccola rivoluzione artistica che costituirà l'*esperpento* di Valle. Non a caso, la musa grottesca di Valle-Inclán si riflette ugualmente nei *Cómicos* dello spagnolo Juan Antonio Bardem, e negli zingari nomadi di *La Carrose D'Or* di Renoir, così come nei funamboli della felliniana *La Strada*. Non è neppure sorprendente, d'altro canto, che gli autori indicati dalla critica spagnola com'ereditari cinematografici fondamentali di Valle-Inclán, siano Rafael Azcona e Luis García Berlanga, contemporanei ed amici dello stesso Fellini⁵⁵.

Es preciso reseñar la huella que el mundo del esperpento de Valle-Inclán ha dejado en el cine español, detectable tanto en los guiones de Rafael Azcona o Pedro Beltrán, como en determinada filmografía de Luis García Berlanga: no está de más recordar aquellos espejos cóncavos del Callejón del Gato que acaban por proyectar una luz más verdadera sobre el objeto. *Plácido* (1961) y *El Verdugo* (1963) son dos obras maestras que dan fe de lo feliz del resultado de esa estética esperpéntica⁵⁶.

La coppia Azcona-Berlanga realizza un lavoro simile a quello di Fellini: si allontana dalla purezza documentale del Neorealismo e, attraverso una prospettiva più elevata, osserva con un acido umorismo una società spaccata. Così si dischiude il grottesco nel cinema: lo sguardo deformato su una metropoli pacata, grigia e superstiziosa. Fellini riconduce quest'estetica della distorsione grottesca alla tenerezza ironica italiana, diversa dall'aridità dell'*esperpento* spagnolo di film come *El verdugo*, ma l'effetto che vuole produrre ci pare molto simile. Non dobbiamo dimenticare che Fellini e Berlanga furono amici, o che il regista di film tanto *esperpéntici* come *El Cochecito* y *El Pisito* (i cui copioni furono entrambi scritti dal già menzionato Azcona) fosse un italiano come Marco Ferreri, un altro grande amico di Fellini; oppure che il co-sceneggiatore della spagnola *Plácido*, girata da Berlanga, fosse Ennio Flaiano, il collaboratore più stretto di Federico. Tutti questi autori appartengono ad una stessa generazione che seppe raccogliere l'estetica della distorsione grottesca del carnevale e del circo tanto propria di Valle, del Barocco, delle caricature, del teatro dei burattini o, persino, delle *Pinturas Negras* del maestro Goya.

⁵⁴ Ingmar Bergman, oltre ad essere amico intimo di Fellini, fu uno dei primi registi che portò Valle-Inclán fuori delle frontiere spagnole, portandolo in scena a Stoccolma nel 1950; vedi G. Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1972, p. 197.

⁵⁵ Ci sono molte mostre fotografiche relative ai lunghi soggiorni di Rafael Azcona a Roma, dove Marco Ferreri l'aveva presentato Fellini insieme a tutta la generazione del nuovo cinema italiano; vedi M. Carpio, *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri & Rafael Azcona*, Valladolid, Seminci, 2008, p. 46). Esiste anche una celebre fotografia che comprova l'amicizia di Fellini e Berlanga, in cui posano insieme alle loro mogli in un ristorante di Madrid.

⁵⁶ J. Cánovas Belchí, L. Luciano García (a cura di), *Valle-Inclán en la pantalla, «Valle-Inclán en escena. Ínsula»*, n. 712, 2006, p. 32.

Un'estetica che permette di criticare un mondo pieno di miseria attraverso la risata, come fa il circo. Per questo è così facile riconoscere i quadri di carnevale di Gutiérrez Solana nella provincia caduca e triste de *I Vitelloni* di Fellini, o in *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), film che contiene l'eco de *I Vitelloni*, com'è stato già segnalato⁵⁷. In uno degli testi in onore al maestro Berlanga è stato detto: «Berlanga era nuestro Fellini. Lo berlanguiano es el esperpento contemporáneo, el espejo de la gran bufonada nacional»⁵⁸.

Tornando alla connessione con le arti popolari, Fellini e Valle-Inclán si rifanno entrambi ai grandi grotteschi della pittura, ai carnevali popolari di Bosch e Brueghel, ai deliranti cromatismi di Giotto, Signorelli o Piero della Francesca, e, senza dubbio, alle ombre squarciate dell'insostituibile Goya⁵⁹. In tutti questi artisti si osserva un'evidente preferenza per le composizioni collettive, per le scene di strada, in una parola, per il popolare. A questo proposito, diceva Zamora Vicente su Valle che «no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano»⁶⁰. Valle tenta di fare un quadro che simboleggi la sua visione della Spagna, una pala d'altare del suo mondo. Forse è questo anche lo scopo di Fellini nell'ultima sequenza di *Otto e Mezzo* (1963), quella dove tutti i personaggi sfilano intorno a una piazza, diretti dal regista/protagonista. Si tratta del quadro di una vita, l'agiografia d'un artista, una pala d'altare dove vediamo il trionfo del polifonico di Bachtin, del popolare per eccellenza.

Dunque, seguendo il cammino del grottesco, Valle e Fellini realizzano pale d'altare incarnate dove non ci sono eroi, né re, né perfezione, ma ci sono invece carnevali di *Freaks* come quelli di Tod Browning. Una sfilata dell'imperfezione tragicamente comica, come succede nel quadro di Goya *El Aquelarre*, che tanto ricorda, tra l'altro, la scena del linciaggio di Nannina in *Il Miracolo*. Quella pala d'altare distorta e grottesca ci serve come strumento per la perfetta negazione dell'eroe.

El grotesco lleva implícito la incapacidad de un personaje para hacer de su conciencia individual centro y moraleja de la historia; lo descubre, lo desmonta, lo presenta en su auténtica realidad, lo reduce a veces a simple muñeco, le imposibilita siempre y en todas las ocasiones para sentirse el héroe: motor y centro del conflicto⁶¹.

Allo stesso modo, Fellini sostiene che «the fall of myths might just be nothing but a carnival»⁶². Proprio in questo carnevale distorto, la caricatura sarà, sia in Fellini che in Valle, la

⁵⁷ Vedi S. Miccolis, *Recepción e influencias de la obra de Federico Fellini en la crítica y en el cine español*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁵⁸ I. Camacho, *Berlanga, o el esperpento piadoso*, «ABC», 14 novembre 2010.

⁵⁹ Per approfondimenti sui riferimenti pittorici rimandiamo a studi più dettagliati: per Valle-Inclán vedi J. A. Hormigón, *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación Serie B, 1972; per Fellini vedi C. Colón, *Fellini o lo fingido verdadero*, Siviglia, Alfar, 1989.

⁶⁰ A. Zamora Vicente, prefazione a R. Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, cit., p. 23.

⁶¹ J. A. Hormigón, *Ramón del Valle-Inclán*, cit., p. 345.

⁶² F. Fellini, *Fellini on Fellini*, cit., p. 181.

categoria pittorica che serve per potenziare la demistificazione che trasforma il mito in maschera, come preannunciava il drammaturgo inglese Henry Fielding:

The burlesque [...] is the exhibition of what is monstrous and unnatural. [...] In Caricatura we allow all licence. Its aim is to exhibit monsters, not men; and all distortions and exaggerations whatsoever are within its proper province. Now what Caricatura is in painting, Burlesque is in writing⁶³.

Non sorprende che tutti e due erano anche grandi ammiratori della caricatura. Valle-Inclán è stato caricaturizzato in molte occasioni, si può dire che lui stesso era praticamente una caricatura. Nel caso di Fellini, come si sa, prima di essere regista lavorava come vignettista nel famoso giornale satirico «Marc'Aurelio»⁶⁴ ed ebbe persino un negozio di fumetti nella romana Via Nazionale. Fellini non abbandonò mai dal tutto il mestiere, lui stesso diceva: «Quando preparo un film, scrivo molto poco. Disegno invece i personaggi, le scene»⁶⁵. Infatti, secondo Colón, *Lo Sceicco Bianco* (1952) è un enorme affresco di caricature:

Wanda [...] espléndido *personaje dibujado* concebido como una muñeca (el seudónimo con el que escribe a la editorial de la fotonovela es «muñeca apasionada») sólo sueña con su Jeque [...] Wanda va al encuentro del Jeque. Ve bajar por una escalera (primer gran desfile felliniano) a la troupe completa: [...] La primera marcha circense compuesta por Rota para Fellini acaba de dar la nota esperpéntica⁶⁶.

Risulta sorprendente che si parli di «nota esperpéntica» in riferimento a Fellini? No, perché i suoi personaggi sono caricature distorte, come lo è l'estetica che Valle proponeva attraverso l'*esperpento*. Fellini, come Valle, distorce «angolando l'obiettivo dal basso e di sgancio, secondo l'espressività che gli deriva anche dall'esperienza di disegnatore caricaturista»⁶⁷. Caricature stranamente dolorose che l'autore guarda da una certa distanza, a cui si deve la distorsione fondamentale di tale estetica: come se guardare la realtà fosse una questione di grottesca distanza.

5. Una Questione di Distanza

⁶³ Affermazione di H. Fielding citata in M. Trulli (a cura di), *I volti del grottesco. Testi di Scott, Ruskin, Bagebot e Symonds*, Bari, Palomar, 1997, p. 45.

⁶⁴ Il «Marc'Aurelio» aveva preceduto la rivista spagnola «La Codorniz», alla quale collaborò Rafael Azcona. Fu precisamente lì dove avvenne l'incontro tra Azcona e Ferreri nel 1955 o 1956, come racconta lo spagnolo nell'omaggio all'amico intitolato *Una llamada a «La Codorniz»*, ora contenuto in E. Riambau (a cura di), *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 33.

⁶⁵ G. Muscio, *Scrivere il film*, Roma, Savelli, 1981, p. 78.

⁶⁶ C. Colón, *Fellini o lo fingido verdadero*, cit., p. 48.

⁶⁷ M. De Benedictis, *Da Paisà a Salò e oltre*, cit., p. 54.

The intention of true comedy writers is not only to amuse us, but to open our scars [...] On the other hand, there is no true tragic [...] that cannot maintain his most terrible sufferings on a certain ironic distance⁶⁸.

Tornando agli anni Quaranta, in pieno apogeo del Neorealismo italiano, ci troviamo di fronte a un giovane Fellini che allora muoveva i suoi primi passi a Cinecittà. Era stato lo stesso Rossellini ad andarlo a trovare nel suo negozio di fumetti per proporgli di essere il suo aiuto regista. A Rossellini piaceva il particolare modo di guardare di questo giovane che aveva scoperto nelle vignette di «Marc'Aurelio» e nelle sceneggiature comiche che Fellini aveva scritto per la radio. A partire da quella visita, si potrebbe dire che nasce il Neorealismo italiano⁶⁹. Guidato da Rossellini, Fellini parteciperà in *Roma, città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), in cui lavorerà come sceneggiatore insieme a Pinelli e Flaiano, oltre che come aiuto regista.

Il rapporto si era mantenuto amichevole e rispettoso, ma Fellini aveva molto da dire, e ben presto, la distanza tra maestro ed allievo si farà evidente. Secondo De Benedictis, l'origine di questa differenza nasce un giorno molto preciso del 1946, durante la ripresa di una delle scene dell'episodio fiorentino di *Paisà*. Rossellini era assente e Fellini, come aiuto regista, doveva prendere le redini del set. Era previsto che si dovesse girare una sequenza complessa nella quale una damigiana era trasportata da un lato all'altro della strada. Fellini allora decise repentinamente di cambiare l'impostazione del piano, e chiede a Martelli di inquadrare la scena dal pavimento, in modo tale che lo spettatore vedesse il percorso della damigiana *da terra*, dalla prospettiva dei *paisà* che si afferravano all'acqua come topi:

L'oggettività a misura d'uomo rosselliniana - poi definita autoptica - subisce all'interno un tentativo di roscchiamento... topesco, cioè uno sguardo deformante [...]. Un barocchismo ondulato e bombato come le sue ipersessuate creature femminili⁷⁰.

Rossellini, sensibile ma non sentimentale, guarda dritto in faccia i suoi personaggi, come un riflesso documentale (come seguendo il riflesso proprio di un documentario). Se lo collegassimo ai celebri *modi di guardare* ai quali alludeva Valle-Inclán⁷¹, si dovrebbe dire che Rossellini appartiene alla scuola che guarda «in piedi», in modo vicino, pulito, autoptico. Invece,

⁶⁸ F. Fellini, *Fellini on Fellini*, cit., p. 54.

⁶⁹ T. Kezitch. *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 80.

⁷⁰ M. De Benedictis. *Da Paisà a Salò e oltre*, cit., p. 54.

⁷¹ «Hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantando el aire»; nel primo modo «se da a los personajes, a los héroes, una condición superior [...] cuando menos a la condición del narrador»; il secondo modo è guardarli «como si fuesen ellos nosotros mismos» (come nel teatro di Shakespeare); «y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. *Los dioses se convierten en personajes de sainete*. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los esperpentos», dall'intervista di Valle rilasciata a Gregorio Martínez Sierra, *Hablando con Valle-Inclán*, «ABC», 7 dicembre 1928.

sistemando il piano a terra, in modo intuitivo o cosciente, Fellini apporta un altro sguardo, *deformante* come dice De Benedictis. Fellini appartiene, quindi, alla scuola che *guarda con opinione*, è più vicino allo sguardo di Goya, Quevedo, e, come no, Valle-Inclán. Questa prospettiva distorta che carica di senso critico l'affresco popolare, la pala d'altare, ha trasformato gli dei in personaggi da farsa:

Las escenas el ojo las abarca de un vistazo, como si el espectador estuviera encima de un campanario y fuera de la acción. La mirada a la cual nos convida Brueghel (igual que El Bosco) es una mirada a la vez crítica y moralizante, por ser una vista desde lo alto. ¿No es la misma perspectiva que encontramos en el teatro de Valle-Inclán?⁷²

Il distanziamento tra Rossellini e Fellini s'intensifica nel successivo progetto comune, che è proprio *Il Miracolo* (1948), film che funziona da collegamento tra Valle-Inclán e Fellini. La Magnani di *Roma, città aperta* non è la stessa di *Il Miracolo*. Il Neorealismo puro comincia ad esaurire le sue tesi e Rossellini presto comincerà a variare le sue prospettive (poco tempo dopo arriva la sua trilogia con la Bergman⁷³). Invece, la visione tenera della povertà che si racconta ne *Il Miracolo* ha un'enorme potenziale grottesco, uno sguardo molto più distanziato rispetto ad altre sue opere. Se si osserva con attenzione la caratterizzazione dei compaesani di Nannina, mostruosi e crudeli, ci si rende conto che è assai differente da quella del popolo unito di *Paisà* o di *Roma città aperta*. Nello sguardo documentale di Rossellini penetra, quindi, qualcosa di diverso. Abbiamo già segnalato le similitudini tra quest'eroina e quelle che sorgeranno nel cinema di Fellini, principalmente, Cabiria e Gelsomina. Tutto sembra confluire nella figura di Federico, forse perché, sebbene prematura, *Il Miracolo* è già una delle sue creature. Fellini "dipinge" i suoi personaggi in modo sproporzionato, guardandoli dall'alto o dal basso, deformandone l'immagine. È il caso, ad esempio, dei suoi piani di «Albertone» Sordi che offrono l'immagine di un enorme burattino grottesco in *Lo Sceicco Bianco*. Fellini trova nei piani ad angolo alto e basso un modo di distorcere la realtà, di *guardare con opinione*. Questo appunto era lo scopo dell'*esperpento*: Jordi Grau afferma che la maestria di Fellini si riflette nella sua capacità di "gonfiare" la realtà senza abbandonare la tenerezza, come solo sanno fare i grandi: «Su grandeza está precisamente ahí, en saber hinchar la verdad hasta que nos damos cuenta de ella, en saber desproporcionar, distorsionar, como Valle-Inclán o Miguel Ángel, pero manteniendo un cálido aliento cotidiano»⁷⁴.

È la caricatura di un eroe, «los dioses se convierten en personajes de sainete», come direbbe Valle-Inclán. Sono due sguardi il cui punto di vista s'innalza al di sopra delle rispettive creature per trovare una fondamentale distanza, come il pittore che retrocede un paio di passi per

⁷² J. A. Hormigón (a cura di), *Valle-Inclán y su tiempo hoy. Exposición*, cit., p. 44.

⁷³ Si tratta di *Stromboli, terra di Dio* (1950), *Europa 51* (1952) e *Viaggio in Italia* (1954).

⁷⁴ J. Grau, *Fellini desde Barcelona*, cit., p. 11.

guardare e valorizzare il quadro in tutta la sua totalità oppure come coloro che guardano il paesaggio dal finestrino dell'aereo, che è precisamente come Valle diceva di aver trovato la sua estetica⁷⁵.

Non è altro che una questione di distanza, è la distanza dell'ironia che vede il teatro della vita come una scena di burattini grotteschi. Una distanza che distorce quello che osserva, grazie alla quale troviamo una rinnovata innocenza visuale. Valle-Inclán inventa l'*esperpento* per le stesse ragioni per cui Fellini rompe con il Neorealismo ortodosso, per *guardare con opinione*. «El cine italiano [...] no ha podido seguir siendo el espejo de una realidad excepcional. Frente a esa realidad normalizada, plana, *hay verdaderamente que ser un poeta*. Hay que inventar y tener algo que decir. Ya no basta el documento»⁷⁶. Il documento non basta più. Per essere sinceri bisogna far passeggiare la realtà attraverso gli specchi deformanti del Callejón del Gato a Madrid, e per fare cinema, bisogna essere un poeta. Valle-Inclán non avrebbe potuto essere più d'accordo.

6. *La risata come rifugio*

Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos, y el Diablo es de naturaleza angélica. ¿Está usted conforme, Don Manolito?⁷⁷

Una volta determinato che cosa si intende con parodia, e in accordo col fatto che – come diceva Fellini – «l'unico vero realista è il visionario»⁷⁸, è necessario ora affrontare in modo più approfondito il concetto di “risata”. Bergman aveva confessato: «Credo che i grandi dolori non possono essere tradotti in un'opera d'arte tranne attraverso la farsa»⁷⁹. Valle sarebbe pienamente d'accordo, come rivela la citazione in esergo a questo capitoletto tratta da una battuta pronunciata dal personaggio di Don Estrafalarario, maschera dietro la quale si nasconde l'autore stesso. Per Azcona è molto semplice: «No. No lloro nada, prefiero la risa. [...] Me hace reír lo mismo que me entornece, parece una contradicción pero»⁸⁰.

La violenza dei compaesani che insultano Ádega/Nannina potrebbe indurre al pianto lo spettatore, ma la tenerezza e l'ingenuità attutiscono il colpo; infatti, lo spettatore guardando la

⁷⁵ Ci riferiamo al viaggio che fece in piena Prima Guerra Mondiale, grazie al quale sorvolò i campi dell'Alsazia e osservò le trincee di prima mano: una visione elevata e distanziata di un quadro di morte e violenza, da cui nasce è l'idea di *esperpento*. Così lo racconta Valle in *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, 1917, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

⁷⁶ Affermazione di Fellini riportata in C. Colón, *Fellini o lo fingido verdadero*, cit., p. 191.

⁷⁷ R. Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, cit., p. 123.

⁷⁸ F. Fellini, *Fellini TV. Block-notes di un regista, I clowns*, a cura di Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1972, p. 109.

⁷⁹ Affermazione di Bergman citata in P. Torop, *La Traduzione Totale. Tipi di Processo Traduttivo nella Cultura*, Milano, Hoepli, 2010, p. 253.

⁸⁰ Parole di Azcona citate in J. Bauló Doménech, *Ramón del Valle-Inclán y Rafael Azcona o el genio en zapatillas*, in M. Aznar Soler, M. F. Sánchez-Colomer (a cura di), *Valle-Inclán en el Siglo XXI*, cit., p. 346.

pastorella compartecipa emotivamente della sua storia, che fa spuntare un timido (e forse miracoloso) sorriso. Meglio ridere dunque che piangere, con la bestiale maschera di Valle-Inclán o con la straziante tenerezza del cinema del dopoguerra europeo. Come direbbe lo stesso Fellini, «nothing is sadder than laughter»⁸¹.

Così, di fronte allo spettacolo tragico della realtà, altro non resta che il rifugio instabile e sardonico della risata. Perché non c'è miglior modo di parlare del dolore se non attraverso lo specchio grottesco della commedia, rovesciandolo senza paura in un giorno di festa del carnevale; come afferma Díaz Fernández:

Todo es grotesco, desafortado, insensato, goyesco, sarcástico. Como en los desfiles carnavalescos, los instintos circulan desmandados y escandalosos, con esa inconsciencia bárbara de la sociedad humana que en países como el nuestro, fatalistas, ignorantes y rudos, hace de la risa una mueca trágica⁸².

Non aveva forse già detto Baudelaire che la risata era qualcosa di serio?⁸³ La maschera del grottesco ha vinto la paura. Forse la connessione tra questi due maestri del grottesco non è più di un miracolo di risate e maschere. Come sosteneva Fellini in una lettera inviata allo scrittore francese Georges Simenon: «Credo che l'arte sia questo, la possibilità di trasformare la sconfitta in vittoria, la tristezza in felicità. L'arte è un miracolo»⁸⁴. Il regista intende così realizzare il sogno di una notte di carnevale, dove i miracoli esistono, almeno sullo schermo.

⁸¹ F. Fellini, *Fellini on Fellini*, cit., p. 54.

⁸² Citazione raccolta in J. Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de «Luces de Bohemia»*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 321-322.

⁸³ Secondo Charles Baudelaire, la risata è allo stesso tempo seria e satanica: «Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais! Orgueil et aberration!», in *Les fleurs du mal et oeuvres choisies*, New York, Bantam Books, 1963, p. 174. Il comico ci fa malvagi e orgogliosi, ci fa ritornare alla nostra più pura essenza: l'imperfezione.

⁸⁴ Tutte le lettere fra Fellini e Simenon sono raccolte in *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, a cura di Claude Gautéur e Silvia Sager, Milano, Adelphi, 1998.

La guerra sadica e la guerra dinamica di Marinetti: tra *8 anime in una bomba* e *L'alcova d'acciaio*

Luigi Weber
(Università di Bologna)

Pubblicato: 04 / 01 / 2022

Abstract – The article compares some passages from two of Marinetti's works on the subject of war, the book of experimental prose *8 Anime in una bomba* and the novel *L'alcova d'acciaio*, analysing in particular Marinetti's exploration of the themes of sadism and cruelty. The comparison is based on the theories of the social psychologist Kurt Lewin on the perception of space and landscape in war (*Kriegslandschaft*) and on Alberto Maria Banti's studies on the construction of patriotic-national rhetoric around the theme of both male and female body as the object of sadistic or masochistic impulses.

Keywords – Marinetti; First World War; Sadism; Dynamism; Wartime rapes

Abstract – Nell'articolo si mettono in relazione alcuni brani tratti da due opere di Marinetti di argomento bellico, il libro di prose sperimentali *8 Anime in una bomba* e il romanzo *L'alcova d'acciaio*, investigando in particolare l'esplorazione marinettiana dei temi del sadismo e della crudeltà. Il confronto si costituisce appoggiandosi alle teorie dello psicologo sociale Kurt Lewin sulla percezione dello spazio e del paesaggio in guerra (*Kriegslandschaft*) e agli studi di Alberto Maria Banti sulla costruzione della retorica patriottico-nazionale intorno al tema del corpo maschile e femminile fatto oggetto di pulsioni sadiche o masochistiche.

Parole chiave – Marinetti; Prima Guerra Mondiale; Sadismo; Dinamismo; Stupri di guerra.

Weber, Luigi, *La guerra sadica e la guerra dinamica di F.T. Marinetti tra 8 anime in una bomba e L'alcova d'acciaio*, «Finzioni», n. 2, vol. 1 - 2021, pp. 69-82.

luigi.weber@unib.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14109>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2021 Luigi Weber

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *La guerra sadica*

L'ampia produzione narrativa di Marinetti dedicata alla guerra è troppo cronologicamente e quantitativamente estesa per poter rientrare in un solo studio, giacché scritti del fondatore del Futurismo ascrivibili a questa tematica vanno almeno dall'impresa di Libia (1911) fino al suo ultimo anno di vita, quel 1944 che vedeva in ogni quadrante del secondo conflitto mondiale i nazifascisti (sotto le cui bandiere, occorre sempre ribadirlo, Marinetti militò con decisione e senza ripensamenti) in rotta. Pur circoscrivendo il nostro interesse alla Grande Guerra, la situazione non cambia e ci si trova dinanzi un eccesso di materiale; all'interno del panorama letterario nazionale, però, l'opera marinettiana spicca per un – forse dubbio, di certo mai riconosciuto – chiaro merito: quello di aver sottratto, in alcuni suoi scritti, la figura del soldato italiano dalle due convergenti stereotipiche modalità di rappresentazione da noi dominanti, vale a dire la vittima e l'eroe. È uno strano merito ma, data la dilagante e tossica retorica – sempre nobilitante, sempre assolutoria, sempre giustificazionista – che il nostro paese ha speso e spende tuttora nei confronti di chiunque vesta una divisa, finirà che dovremo dirgli grazie, a Marinetti, per averci restituito immagini così autenticamente odiose e spregevoli dei combattenti, compresi quelli in grigioverde. Nei testi marinettiani i soldati italiani, ed in particolare gli Arditi, laboratorio del fascismo a venire, ma non loro soltanto, sono talvolta capaci di violenze e abusi talmente orribili e gratuiti e compiaciuti, oltre che sciocchi, da meritare un posto di rilievo nella letteratura della crudeltà.

Perfino il provocatorio *pamphlet* di Malaparte, censurato e sequestrato perché osò accoppiare all'immagine di Caporetto la parola-tabù *rivoluzione*, e spese il più inatteso e oltraggioso predicato verbale per descrivere la ritirata o la rotta dell'esercito italiano, ossia *invadere* («il popolo delle trincee invase l'Italia»¹), nella sua prima metà è interamente abitato da un'insistita retorica dannunziano-francescana sulla mansuetudine e pazienza quasi da agnelli sacrificali dei nostri militi («Quel tanfo eroico è quello dei santi, dei pellegrini, dei mistici, dei fratelli in Cristo ed in madonna Povertà: il poverello d'Assisi puzzava di lercio come un fante del Carso»²). Niente del genere in Marinetti.

¹ Cfr. C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* (1921), Milano, Mondadori 1981. Si cita sempre dalla edizione a cura di M. Isnenghi che riproduce il testo della prima edizione; p. 112. Sull'autore, oltre ai tanti studi di Gianni Grana, è imprescindibile, e non solo per ampiezza e puntualità di informazione, la biografia di M. Serra *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012. Un valido contributo recente è la monografia di M. Pia De Paulis, *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Franco Cesati editore, 2019; si veda anche, a cura di Ead., il numero monografico di «Chroniques italiennes», n. 35, 1/2018.

² Cfr. C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 71.

A onor del vero va specificato che, se il sadismo è una cifra non infrequente nelle opere del fondatore del Futurismo, quel che qui ci interessa è il disvelarsi del sadismo di guerra, anch'esso purtroppo comunissimo nella realtà e tuttavia, specie quando si tratta di *italiani brava gente*, quasi sempre rimosso e taciuto³. Un disvelarsi che avviene non nella forma del verbale, del referto o del documento storico, quanto in quella della formazione di compromesso tipica dello specifico letterario⁴.

Ha scritto Alberto Banti, in un importante libro di qualche anno fa, che «Eros e pulsione di morte si presentano [...] come principî essenziali che strutturano l'immaginario nazional-patriottico», precisando poi: «non mi sembra si tratti tanto di un contrasto [...] ma di una loro funzionale cooperazione discorsiva. L'estetizzazione della morte, attraverso l'estetizzazione o la nobilitazione della violenza (rivolta contro di sé – nella forma del martirio/sacrificio o contro gli altri – nella forma della “santa” aggressione) è un presupposto essenziale per poter presentare l'una e l'altra (morte e violenza) come aspetti necessari del mondo affettivo di una comunità nazionale»⁵. Nel discorso bellico-nazional-patriottico analizzato da Banti vengono isolati tre assi retorico-pulsionali: una pulsione masochista rivolta alla componente maschile (sacrificio di sé); una pulsione sadica bifronte, orientata da una parte verso i maschi esterni alla comunità (il nemico), dall'altra verso le donne della comunità (perdita di mariti e figli, esposizione al rischio della violenza sessuale). In questa sede cercheremo di aggiungervi un quarto asse, proprio grazie al contributo narrativo dell'ideologo del Futurismo.

Prendiamo allora in esame due racconti di *8 anime in una bomba*, un bizzarro libro che appare nel maggio del 1919 presso le Edizioni Futuriste di «Poesia» e appare come un *tour de force* sperimentale, una ricapitolazione di tutti i possibili, tonali stilistici e tipografici,

³ Sul tema, a parte il famoso libro di A. Del Boca citato, cfr. S. Audoin-Rouzeau - A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, e A.M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuale e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla grande guerra*, Torino, Einaudi, 2005, in particolare l'ultimo cap., *Tropi nazional-patriottici e Grande Guerra*, pp. 350-378. Vedi inoltre Q. Antonelli, *Cento anni di grande guerra: cerimonie, monumenti, memorie e contromemorie*, Roma, Donzelli, 2018; e *1918-2018 Cento anni della Grande Guerra in Italia*, a cura di Francesca Belviso e Maria Pia De Paulis, Torino, Accademia University Press, 2020.

⁴ Riferimento obbligato agli studi di F. Orlando, in particolare la trilogia sulla teoria freudiana della letteratura. In merito si vedano anche V. Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015, e V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2020.

⁵ A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., pp. 350-351.

dell'avanguardia⁶: esaminiamo due “anime” – la prima e la terza – o se vogliamo due novelle autonome, intitolate rispettivamente *Il pianoforte di guerra* e *La vacca malata e i giovani eroi*⁷.

Il pianoforte di guerra presenta come nucleo germinativo due pagine dei *Taccuini* risalenti al 1918⁸, ma un raffronto attento verifica che è piuttosto il caso di parlare di un frammento trapiantato, quasi senza ritocchi, il che contribuisce a farne ipotizzare l'almeno parziale veridicità, sebbene tanto l'atmosfera quanto l'episodio narrato sembrino piuttosto onirici e visionari. Ecco il testo (integrale)⁹:

Sul Piave. Grande cucina affumicata della cascina Olivotto.

Sbrigo la mia corrispondenza erotica stemperando sulla carta un po' di quel crepuscolo rossastro verde-dorato. Brutalmente si spalanca la porta. Il tenente Carnevali entra con la neve, un bronchite di cannonate lontane e il suo molle del Piave.

- T'invito alla nostra mensa. Pranzo squisito e pianoforte a coda.

Via in carrozzino per le strade sfondate.

- Abbiamo un enorme pianoforte a coda; presumibile che i puntatori austriaci trascurino la nostra casa in rovina.

Oscillante bianco nero viscido del buio nevosio.

Cortile-pantano. I muli col rancio, *cracziing draang* di casse di cottura. Vocio tanfo fumo acre-mordente negli occhi in gola. Cactus frenetici della fiammata. Ombre-luci che sbocciano volumi massicci di artiglieri. Poi su per la scala di legno fangosa. Piccola camera illuminatissima. Sul muro carte quadrettate, ovali, strisce e zone di sbarramento. Due ufficiali chini sulla tavola centrale, Un gran letto matrimoniale sotto il groviglio dei fili che il telefono da campo modello Siti arteria fuori della casa a tutti i pezzi della batteria.

Esorbitante pasta asciutta sanguinosa carne dura e pagnotta abbrustolita. Giù rumore di carri pesanti gridio sforzi nella neve cocciuta.

⁶ Cfr. L. Weber, *Romanzi del Movimento, romanzi in movimento: la narrativa del Futurismo e dintorni*, Massa, Transeuropa, 2010. In particolare, il cap. VII: *Apocalisse bellica e deflagrazione del romanzo: Filippo Tommaso Marinetti 8 anime in una bomba (1919)*. Si segnala, in merito alla narrativa futurista, l'uscita recente della monografia di B. Meazzi: *Il fantasma del romanzo». Le futurisme italien et l'écriture romanesque (1909-1929)*, Press Universitaires Savoie Mont Blanc, 2021. Pagine di brillante intelligenza dedica a *8 anime in una bomba* L. Tondelli in *Futurista senza futuro. Marinetti ultimo mitografo*, Firenze, Le Lettere, 2009, in particolare pp. 123-173. Altri articoli in tema: S. Viglino, "Ho l'anima di un soldato italiano" ovvero l'esercito italiano secondo Marinetti, in «Italies», 2015, n. 19, pp. 79-9; S. Bragato, F. T. Marinetti's Construction of World War I Narratives in «Annali d'Italianistica», a. 2015, n. 33, pp. 115-130; K. Pizzi, *From Marinetti's "L'alcova d'acciaio" to Gianni Stuparich's "Ritornarono": Gender, Nationalism, Technology and the Italian Great War*, ivi, pp. 309-319.

⁷ Riprodotte in anastatica in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, rispettivamente pp. 797-803 e 815-819.

⁸ Cfr. F.T. Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di A. Bertoni, pref. di E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 181-183. Si veda l'eccellente saggio di F. Belviso *La scrittura di sé di Marinetti davanti a Caporetto. Per una lettura della memoria traumatica dei Taccuini (1915-1921)*, in Aa.Vv. *Il trauma di Caporetto. Storia letteratura arti*, a cura di F. Belviso, M.P. De Paulis, A. Giaccone, Torino, Accademia University Press, 2018, pp. 178-183. È in corso d'opera, con trascrizione integrale della parte 1917-1919 dei *Taccuini*, una tesi di dottorato presso le università di Nizza e Parma da parte di Simona Fava.

- Ecco il pianoforte a coda. È arrivata anche la posta. Due lettere per te! 4-5-6-8 per me! Che gioia! Bisogna togliere l'armadio. Presto chiama i giannizzeri.
 - Ma come farlo passare dalla porta? È un pianoforte enorme. Entrerà! Sì, sì; fuori l'armadio! Nel corridoio... Presto, una candela! Ecco, veniamo... Prendetelo da sotto, sollevatelo. Accidenti! Bisogna togliere le gambe... Tutti insieme. Attenti! Foorza! Foorza!
- Sale asmaticamente l'elefante sonoro. Stringi delle corde patetica. Attenti alla tastiera!...
Tuum Pluum di cannone nell'ovatta.
Driin. Telefono.
- Pronti! Pronti! Leggi il fonogramma. Da questa sera... va in vigore il nuovo tiro di sbarramento. Cosa dici? Due granate cadute a due metri dal secondo pezzo. Fa partire subito tre colpi con le nuove granate. Mi raccomando. Nel togliere il cappelletto rosso di stagnola, non strappate il nastro. Tutti i serventi ai pezzi. Puntamento al bersaglio Castello. Alzo 40. Sito 10,00. Correttore 140. Fra mezz'ora riprenderai per batteria, colpi 10, cadenzari.
- La prepotenza smisurata del piano a coda svergina intanto la porta.
- Su, attenti. Foorza! Non passa, no! Sì! No! Passerà. Abbassatelo. Contro il muro. Alt. Un momento. Chiama il mio attendete. Ghiandusso!... Inghingoli!,, Via di corsa. Dirai al Capopezzo che lasci da parte le tre granate che sono in alto nel primo ricovero blindato. Presto. Il telefono non funziona più.
- Craak. ZZZAANH TRUUM.
- Questa è scoppiata molto molto vicino.
 - È crollato il finile.
 - Cosa si fa del pianoforte?
 - Bisogna farlo entrare o riportarlo giù.
 - Via, Ghiandusso! Scavalcalo.
 - Dammi il monofono... Pronti? Ora si sente... Cosa? Tirano? Calma. Prudenza! Continuate così... Ed ora spingiamo dentro il pianoforte Foorza! Viene. Entra. Attenti. Così. Rimettiamo le gambe. Su, su per non rompere la gamba destra. Uff! Uff!... Che fatica! Dammi il monofono. Pronti? Voglio il tenente. Sì, il tenente. Sei tu? Come va?
- Intanto il tenente Medici canta al pianoforte:

*M'affaccio alla trincea
Quando le stelle...*

- Taci un momento. Non posso sentire al telefono.
Pluum pluum.
 - Ora ti canto *Mandolinata a mare*.
 - No no. Suona *Napule mio!* O meglio, *Pusilleco duorme!*...
 - Dopo suonerai *O surdato 'e malavita*.
- Si scatena l'anima carnale lacerata di singhiozzi della marina napoletana con dolci braccia nude bianchissime per sparpagliare le stelle scottanti aguzze e soffocare le bocche dure virili dei lontanissimi cannoni.
- Pronti, pronti. Come? Primo pezzo colpito? In pieno? Feriti? Quanti? Leggeri? Tu pure? Una scheggia? Dove? Bene, bene. Noi ci beviamo su una Strega! (Taci perdio, con quel pianoforte!!!!...) Il medico è venuto? Pronti? Senti quell'animale come suona male, *O Lola ch'hai di latti la cammisa...* T'è piacciata? La musica ti eccita? Pensi a lei? Sempre a lei? Noi

pure. Vuoi una Strega per telefono? Brindiamo alla tua scheggia. Buona notte, vecchio shrapnel.

Andiamo prima a vuotarci la vescica all'aperto. Impossibile. Freddo cane! Il corridoio russa tutto imbottito di artiglieri coricati. Non si può scavalcarli. Via! Si piscia tutti nel pianoforte a coda. Sì tutti pisciam pisciam pisciam sui vasti profondi funerari idioti accordi di Wagner Bach Beethoven! sssssssssssssssssssssss Italianissimi rubinetti gloriosi.

Nel *Pianoforte* il sadismo si esercita su un oggetto non senziente come un pianoforte e, prima ancora, sulla struttura della stanza, la cui porta viene forzata ad accettare l'estraneo con una fin troppo annunciata metafora stupratoria. Un aspetto peculiare e magari meno evidente del racconto a me pare la sua composizione spaziale, prevalentemente in interni, quasi inscatolati l'uno nell'altro – la prima cucina, la cascina, la seconda cascina, il corridoio stipato di artiglieri, la mensa/sala comando/camera da letto, l'armadio –, nei quali il conflitto si annuncia solo con rumori lontani o attraverso il filtro mediale delle comunicazioni via radio, e del loro rilancio nella stanza da parte di chi tiene il microfono, così da far di se stesso un ripetitore e amplificatore, macchinificandosi. Parte della violenza viene esercitata, come dicevo, sugli oggetti e sulla loro relazione con gli ambienti: il pianoforte è costretto prima a salire lungo la scala e ansima, diventando *elefante sonoro*, con una sintesi efficace che equipara lo strumento, in uno spazio che non gli appartiene, all'umiliata figura di un grande animale selvaggio prigioniero in uno zoo o in un circo; poi, mutilato delle gambe, è costretto a *sverginare* la porta. Ma, una volta introdotto nella sala comando, e goliardicamente strimpellato, subisce un secondo e decisivo oltraggio, con un repentino cambio d'uso che lo trasforma, come in un *readymade* duchampiano del quale ha anche vagamente la forma, in un orinatoio per soldati. E il narratore, che non teme mai il ridicolo, conclude con l'esclamazione *italianissimi rubinetti gloriosi*, dove è interessante notare la scelta del *vehicle* metaforico, in virtù del quale il pene si trasforma non in fontana, in rivo, in cannella, in gocciolatoio o doccia, bensì in un rettilineo e metallico moderno rubinetto.

In tutte e tre le scene, nelle loro lievitazioni metaforiche, il sadismo ben si riconosce nella congiuntura tra violenza, forzatura, umiliazione, sottrazione alla dimensione naturale o funzionale dell'oggetto, e volontà ludica degli agenti: il pianoforte-elefante sulla scala, il pianoforte- sesso forzato a violare l'uscio (quindi la costrizione è duplice: persino l'agente stupratore è forzato, come in certo autentico De Sade), il pianoforte orinatoio schernito e bruttato, presentano questa continuità di tematiche in sottofondo. La guerra combattuta al di fuori non è del tutto assente; semmai interferisce con il clima sfrenato ed eccessivo solo nell'accentuare la componente appunto ludica, l'arbitrio che trova compiacimento in se stesso, nella propria libertà d'eccesso. Il *me ne frego* fascista è già perfettamente iscritto tra le righe di questi comportamenti.

Attingerei, rispetto al presente racconto, qualche spunto ermeneutico dal saggio del veterano-psicologo sociale Kurt Lewin *Kriegslandschaft* (*Paesaggio di guerra*¹⁰), riproposto nel 2017 da

¹⁰ K. Lewin, *Paesaggio di guerra* (ed. or. *Kriegslandschaft*, 1917), con un saggio di R. Scolari, Milano, Mimesis, 2017.

Mimesis a cento anni dalla sua uscita, antenato e in qualche misura archetipo dei *Trauma studies* insieme ai più celebri lavori di Freud, anch'essi resi possibili dalle sofferenze dei reduci; in poche pagine contiene una testimonianza che viene da un uomo passato per quattro anni di trincee e una riflessione ancora utile oggi sul rapporto tra mente e spazio in un contesto di guerra moderna. Lewin nel breve articolo introduce alcuni concetti originali, primo dei quali è l'idea del «paesaggio direzionato» (*die gerichtete Landschaft*):

Ove provenendo dalle retrovie ci si avvicini di nuovo al fronte, si può osservare una strana trasformazione nella configurazione del paesaggio. Benché sul percorso ci si fosse imbattuti ripetutamente in case distrutte e in altre ferite della guerra, in un certo senso ci si muoveva in un puro paesaggio di pace: la zona sembrava estendersi all'infinito un po' in tutte le direzioni. Normalmente, infatti, il paesaggio è vissuto come se si estendesse, quasi a prescindere dalla visuale concessa dalle conformazioni particolari del terreno, molto oltre lo spazio che secondo le leggi ottiche la retina riesce, sia pure in successione, a registrare: e questo estendersi, in particolare nel caso del paesaggio di pace, va in tutte le direzioni, ampliandosi parimenti all'infinito, benché nelle diverse direzioni a velocità e secondo modalità fra loro molto diverse, a dipendenza della conformazione e dell'orografia del terreno. *Il paesaggio è arrotondato, senza davanti e senza dietro.*

Ove però ci si avvicini al fronte, questo estendersi all'infinito non ha più propriamente luogo. Verso il lato del fronte la zona sembra cessare: il paesaggio è delimitato. La delimitatezza della zona, durante la marcia di avvicinamento al fronte, si manifesta già parecchio tempo prima che la postazione divenga visibile. Peraltro, la distanza dal "confine" è dapprima assai indeterminata: fin dove la vista arriva, il confine non è individuabile, e comunque rimane incerto se oltre la visuale vi siano ancora dieci oppure due chilometri di "territorio di nostra appartenenza". Il paesaggio appare unicamente come direzionato: possiede un dietro e un davanti, e più precisamente un dietro e un davanti che non fanno riferimento alle colonne in marcia, bensì che sono chiari attributi della zona. Non si tratta altresì della consapevolezza del pericolo che cresce più si avvanza e dell'invalidità finale, bensì di un cambiamento del paesaggio stesso. La zona appare come se "là davanti" avesse fine, e oltre questa fine vi fosse un "nulla"¹¹.

Sembra perfino ovvio, tanta è la limpidezza della scrittura di Lewin, e tuttavia immaginare davvero la *fine* di un paesaggio, come fosse la fine di un mondo, non parlando per metafore o astrazioni ma concretamente, non è naturale e nemmeno agevole, per chi non sia stato un combattente. In più, in questo articolo, che esce a conflitto ancora in corso, si sovrappongono considerazioni legate alla tradizionale guerra di movimento, altre precipue della guerra di posizione e di trincea, e altre ancora che la seconda guerra mondiale renderà obsolete (per esempio la contrapposizione tra fronte e territorio abitato dai civili). Una ve n'è, cruciale: la nozione di cose-della-guerra (*Gefechtsdinge*) e cose-della-pace (*Friedensdinge*), nozione messa a fuoco dallo stesso Lewin in seguito alla sensazione di spaesamento avvertita entrando, da soldato, in case abbandonate nei pressi del fronte per cercarvi materiali utili come paglia per giacigli e carbone. Trovare in questi luoghi dei *Gegenstände für den Lebensunterhalt* (oggetti necessari per il sostentamento) causava in lui un senso di stupore e irrealtà, come se le rovine non fossero mai state,

¹¹ K. Lewin, *Paesaggio di guerra*, cit. pp. 9-10, corsivi dell'autore.

prima, nient'altro, e di sicuro non un luogo abitato da una famiglia intenta a una vita normale. E così si spiegava tale sentimento:

mi sembravano estranei a quel complesso di case e di muri, *la cui caratteristica principale era di assicurare una buona copertura alla vista e una protezione relativamente sicura agli spari*. Le differenze fenomenologiche tra un villaggio situato all'interno e uno all'esterno della postazione bellica si manifestano nel fatto che l'aspetto spiacevole della devastazione nel primo caso è annullato o comunque fortemente ridimensionato; si tratta infatti di una conformazione bellica, non di una cosa-della-pace andata distrutta¹².

Le case sono diventate ripari, *la cui caratteristica principale era di assicurare una buona copertura alla vista e una protezione relativamente sicura agli spari*, non nell'accezione, banale, che il soldato le utilizza così, ma per la ragione, più sottile, che in quel momento e in quel luogo egli le percepisce e le concepisce *soltanto così*. Il paesaggio preesistente è svanito, esiste solo la guerra, il tempo-spazio della guerra, e lì ogni oggetto diventa legittima proprietà del soldato (*gehört dem Soldaten als sein rechtmäßiger Besitz*) non perché conquistato, anzi; è del tutto ininfluenza che ci si trovi in territorio amico o nemico, che si stia avanzando o retrocedendo. L'esistenza del fronte, della zona di guerra, trasforma la natura degli oggetti e degli spazi, peraltro con effetto reversibile: quando la linea del fuoco si allontana, le *Gefechtsdinge* ritornano istantaneamente *Friedensdinge*. Questo significa, tra le altre cose, che la guerra è sperimentabile ma non davvero raccontabile, perché la rotazione ontologica che essa imprime a tutto l'insieme degli enti e dei fenomeni ha un doppio movimento, un avanti e un indietro, un *on* e un *off*, e chi vi è alternativamente coinvolto o escluso non può, se non magari assai imperfettamente, grazie alla memoria e a una sorta di compensazione fantastica, recuperare la visione del conflitto. È ciò che Serra diceva chiaramente nel celebre cuore di *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*.

Lewin, che di certo fu un soldato-intellettuale, fa un'osservazione di assoluto rigore concettuale in merito alle libertà che i soldati si possono prendere con oggetti e persone casualmente rientranti nel campo del terreno di guerra, ed è la seguente:

Anche un'azione barbarica come quella di bruciare pavimenti, porte o mobili non è confrontabile con un analogo uso del mobilio di una casa in tempo di pace. Questo perché, nonostante questi oggetti non abbiano perso completamente la loro qualità di cose-della-pace, il carattere di cose-della-guerra che vanno assumendo diviene preminente tanto da indurre spesso a sussumerle a tutt'altre categorie di concetti¹³.

Ma il rigore concettuale ed etico che traspare dalle parole di Lewin non copre né esaurisce tutti gli aspetti del reale. Il gusto ludico-nichilista vi sfugge totalmente. Lo si incontra spesso in *Giorni di guerra* di Comisso, sebbene ingentilito da una dimensione fanciullesca che quasi non

¹² Ivi, p. 17, corsivo nostro.

¹³ K. Lewin, *Paesaggio di guerra*, cit., p. 18.

ne fa percepire la negatività. In Marinetti, invece, e spesso anche in Malaparte, ci arriva addosso come uno schiaffo in piena faccia. L'aspetto istruttivo e originale di questo racconto è che il pianoforte non diventa mai davvero cosa-della-guerra se non nella misura in cui su di esso si esercita la violenza, e vi è un continuo impennarsi dell'intensità libidica del testo, registrata appunto dal crescendo di sfiguramento-umiliazione che l'oggetto patisce.

Sarebbe già tanto, ma lo oltrepassa l'orrore, banale e probabilmente autentico, contenuto in *La vacca malata e i giovani eroi*, dove alcuni soldati di notte in un casolare infieriscono, per fame, ubriachezza e vigliaccheria, prima su donne e bambine (italiane, s'intende) e poi contro un inerme bovino. Un racconto talmente privo di empatia verso qualunque forma di vita, talmente disumano, da essere altamente emblematico. Ecco il testo:

Sera di Dicembre. Comando una compagnia di bombardieri fucilieri che dormono nei fienili della fattoria. Siamo di rincalzo e aspettiamo ordini. L'attacco è cominciato sulla nostra destra a due chilometri di distanza. Fuori gela. Godiamo il tanfo caldo umido della stalla. Paglia fradicia e sterco. La vecchia vacca è ammalata. Contadine e marmocchi sotto la lampada a petrolio bassa che oscilla.

Groppe enormi biancastre. Soffitto addobbato di ragnatele. Sei scope penzolano. Alti spiragli vetrati pieni di nebbione trivellati dal toc toc toc toc toc toc toc lontano toc toc toc toc meno lontano toc toc toc. Mitragliatrice.

Emma bionda rosea occhi celesti meravigliati brillantissimi popputa culo di bronzo ha in mano un pulcino giallo. Dionisi, Buzzanca, Bosca, agili bombardieri. Via via in velocità con mani erranti balzi e rincorse constatano che sono tonde e di bronzo le chiappe di Emma. Ecco la Gilda bella viziosa snella ardente bambina, contadina quasi cittadina. Stringe colle mani arrossate un marmocchio. Ueè! ueè! ueè! Gilda mi rincorre schiacciata presa ripresa tra due quattro palpatori. Entra la madre Emilia con una grande fetta di polenta bianca fra le mani nerastre. Metto il marmocchio nella polenta e inseguo Gilda. Sotto la mia mantellina di uccellaccio selvaggio prende il mio bacio a bocca aperta testa rovesciata. Sguiscia via rimbalza e cade fra altre braccia.

Toc toc toc toc toc toc.

Muuuggiti di vacche sssss di paglia plaff di sterchi enormi. Tutti puntano a braccio teso l'indice sui capezzoli di Emma e di Gilda gridando: Driiin ! Driiin !

Giucoco del driiin! che si propaga. Emma s'è armata d'un forcione ritta pronta al contrattacco. Una vacca la schiaffeggia con una codata.

Ah! Ah! Ah! Ah! toc toc toc toc toc driin driin !

Capezzoli-campanelli, mitragliatrici lontane e vicine. Urrah al dottore Bosellini giovane scienziato che a urtoni allegri spingiamo contro il culone di Emma. Due vacche voltano il muso ruminando in cadenza.

Bernassati attendente dice alla padrona Emilia:

- Leva su el cu, mamma.

In un prodigio di colori-odori verdi gialli la vacca partorisce una lenta pagnotta di sterco verde sulla *Stampa* aperta fra le mani di Buzzanca. Odore di *parecchio*.

I quattro mocciosi figli di Emilia sono delle vere foglie di fico che corrono gridano urtano appiccicandosi al sesso e sulle natiche fuggenti e malmenate delle sorelle.

Attenti al marmocchio! Guaisce come un giocattolo animale di gomma.

Toc toc toc toc toc. La mitragliatrice punzecchia i vetri. Il vento fiiiiischia a tutti i buchi per entrare nella stalla caldissima. Bagno turco. Furore nelle nari degli odori grassi che colano dalle nerastre matrici ornate di filacce e di vermi neri. Sulla gran vacca coricata cade Gilda fra le braccia

sotto la faccia arroventata di Dionisi. Crollano insieme i marmocchi. Pugni graffi e bastonate, la vacca si volta e dà una cornata nel fianco di Dionisi. Il dottore protesta. Tutti di scatto contro il dottore che ruzzola nella paglia. Buzzanca lo cavalca. Dionisi cavalca Buzzanca, io cavalco i tre: Il dottore soffoca sotto gridando:

- Mi hanno rotto il termometro.
 - Tanto meglio, la febbre potrà salire in libertà!... Ed ora andiamo a pranzo.
- Pranzo futurista. Con calma e ordine rovesciamo la tavola che viene disposta con le quattro gambe in aria quasi sul fuoco. Un angolo comincia a bruciare. Sulle altre tre gambe mettiamo in bilico tre piatti di pastasciutta. Io depongo nel centro un pitale pieno di vino. Poi urlo: - Le ragazze son fuggite, occorrono delle signore al banchetto. Vado a invitarne una. – Entro nella stalla, pungolo la vacca, si solleva, mi segue docilmente nello stanzone affumicato.
- Ecco, signori, la vecchia Italia passatista che gentilmente vuole onorarci con la sua presenza. La vacca si accovaccia e comincia immediatamente a mangiare un piatto di spinaci. Toc toc toc toc toc toc toc toc.
 - Entrano tre arditi, fez neri.
 - Abbiamo fame e sete.
 - Nulla di buono da darvi. Mi dispiace. Quanti siete?
 - C'è fuori tutto il reparto: siamo trecento.
 - Scannate la vacca e mangiatela.
- Tagliarono a pugnate una larga fetta nella coscia viva della vacca.
- Non abbiamo tempo di scannarla. Ognuno pensa per sé. Noi ci serviamo. Arrostitono il brandello e lo divorarono.
 - Strano – disse un ardito – è carne viva ma puzza....
- Vomitò. Vomitarono. Ridevano. In cerchio, accovacciati sull'altra coscia della vacca scrissero col pugnale nella carne muuuggente due parole rosse sul bianco: *Orgoglio italiano*.

Salta agli occhi in entrambi i casi il tentativo di Marinetti, al tempo della rielaborazione narrativa dei fatti, di mistificare l'atto violento o turpe o inutile coprendolo con un velo allegorico assai trasparente: nel primo caso il pianoforte viene collegato alla musica classica e in particolare a quella tedesca, mettendo insieme futurismo e antigermanesimo; nel secondo la vacca diventa immagine della vecchia Italia passatista, mentre le donne, solo debolmente opponendosi alle molestie, sembrano in fondo stare al gioco, secondo una consolidata visione autoassolutoria propria di ogni fantasia maschile di stupro. Debolissimo tentativo, e niente affatto convincente. Ma, per l'appunto, la forza del testo sta proprio nell'imperfetta censura delle sue ragioni più oscure. Se, come afferma Banti, «l'enfasi sulla paura dello stupro in effetti consente una messa in scena del punto di contatto tra la dimensione della violenza/morte e dell'erotismo» e tradisce, «nella forma di uno spostamento/proiezione verso *gli altri*, cioè i nemici, un grado di aggressività misogina che sembra funzionale alla natura sessualmente asimmetrica delle comunità nazionali»¹⁴, bisogna qui rilevare la presenza del quarto asse pulsional-retorico di cui parlavamo all'inizio, ossia l'assenza di spostamento, anzi il manifestarsi di una pulsione aggressiva che non ha bisogno di riconoscere i limiti della comunità come limiti discriminanti tra lecito e proibito,

¹⁴ A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., pp. 351-352.

e riconosce, invece, solo limiti di forza. Il sadismo si sviluppa tutto in interni, e finisce per demistificare l'aspetto *eroico* del combattente, contrapponendovi proprio il suo contrario, ossia la *viltà* dell'abuso riparato e gratuito su enti inermi (oggetti; donne e bambini; animali).

2. La guerra dinamica (e *direzionata*)

In Marinetti troviamo poi anche un secondo corno del rovesciamento degli stereotipi del racconto bellico primonovecentesco, vale a dire la dimensione del *dinamismo*.

Abbiamo scritto altrove¹⁵ che *L'alcòva d'acciaio* di Marinetti è un *unicum*: unico romanzo che raffigura, almeno a questo livello di oltranzismo, una guerra tutta egoica, euforica e freneticamente ipercinetica. Vale come insuperato esempio di ribaltamento finzionale del dato reale rispetto a una guerra che in realtà fu spersonalizzante, antieroica, abbruttente e statica come mai nessun'altra. In questo caso, specularsi al precedente, va precisato che è l'intensità della mistificazione a darle un contenuto di verità, per dirla con Benjamin.

Intanto, sono significativi il ritaglio e l'impianto cronologico: fin dalla frase iniziale dei suoi ventinove (più uno) capitoli, il libro si muove in linea rigorosamente rettilinea e progressiva, un vettore coerente che va dal 1 giugno al 4 novembre 1918, data di diffusione del *Bollettino della Vittoria* del Generale Diaz che, riportato integralmente, chiude il testo.

Superando scrupolosamente prima di tutto se stesso, come da propria poetica, Marinetti mette al centro dell'opera del 1921 non più la locomotiva né l'automobile, bensì una creatura ibrida che ne fonde e conserva i caratteri futuristicamente più rilevanti, ossia l'autoblindo, automobile quanto a forma, mentre del treno eredita la veste metallica. Rifiuta la squadrata seduzione primitivista del *tank* britannico (peraltro nemico), e guarda piuttosto all'eleganza ancora *liberty* dell'auto da corsa, già celebrata in vantaggio rispetto alla Nike di Samotracia. Da romanzo «di spostamento», non meramente di viaggio, *L'alcòva d'acciaio* si converte, con una scelta tutta politica, in marcia trionfale, moto verso la Vittoria. Tempo e spazio, solidali, si rettificano e si *direzionano*, come direbbe Lewin, perché l'orologio procede solo in avanti, mentre l'esercito italiano risale, dal Piave, verso tutte le terre che erano state perdute e abbandonate. Alle spalle, sceso nel silenzio di una rigorosa censura, il disastro di Caporetto, disastro non solo militare e strategico ma anche interiore e psichico per un'intera nazione.

A rovescio rispetto al multiforme sperimentalismo di *8 Anime*, qui Marinetti appronta un testo dall'aspetto ingannevolmente canonico, anzi monodimensionale, stando almeno all'impiego della parola «romanzo». Ne *L'alcòva d'acciaio* intreccio e *fabula* risultano perfettamente sovrapponibili, eccezione o rarità nel genere romanzo, propria semmai del diarismo. Tutti i comprimari nominati corrispondono a individui reali, presenti anche nei *Taccuini*, tratto che punta verso il sottogenere dalla cronaca. Infine, il narratore-protagonista si identifica senza sfasatura alcuna con Filippo Tommaso Marinetti. Quest'ultimo elemento, vale a dire il fondersi e

¹⁵ Cfr. L. Weber, *Una lettura di Trincee di Carlo Salsa*, in Aa.Vv., *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 17-33.

confondersi della triade narratologica *autore-narratore-protagonista*, è quello che secondo Lejeune qualificava senza possibile incertezza la natura autobiografica di un testo¹⁶. E poi c'è la questione del *plot*: Nella sua prefazione all'ultima ristampa moderna del libro Gino Agnese ha osservato «non c'è trama nell'*Alcova d'acciaio*», ma diremmo piuttosto il contrario. In realtà la trama v'è eccome, ed è talmente totalizzante da ingabbiare qualsiasi divagazione, qualsiasi arabesco o ghirigoro, giacché *coincide e deve coincidere* con gli ultimi mesi di guerra e il suo esito¹⁷. Escludere la memoria della disfatta e della ritirata e incentrarsi appieno sulla vittoria è un tutt'uno. Piuttosto, se Marinetti definisce «romanzo» *L'alcova d'acciaio*, sarà perché è perfettamente consapevole della straordinaria – straordinaria persino per le sue abitudini – curvatura euforica e barocca della scrittura, che trasfigura incessantemente ogni ente e ogni evento in una sorta di gioiosa abbuffata emozionale, sistematicamente erotizzata. Il sema della gioia e quello alimentare sono ricorrenti e spesso intrecciati, oggetto di consumo vorace e frettoloso, insaziabile eppure, paradossalmente, appagato. Insieme al tema della lussuria, che ne costituisce un ovvio corollario. Nelle pagine del testo di Marinetti il cibo (specie la pastasciutta, contro cui altrove si era scagliato, considerandola alimento passatista) è sempre abbondante, addirittura *monumentale*, e così il vino, tanto che dell'uno e dell'altro non ci si limita a farne scorpacciate, lo si sciala anche. Qualche esempio:

Parlo ai miei compagni dell'8ª Squadriglia, tra monumentali paste asciutte sanguigne¹⁸.

Un tenente bersagliere ciclista scaraventa dalla gioia tutta la sua pastasciutta fumante in faccia al suo compagno. Questo ridendo calmo sornione ingolla due bicchieri di vino, poi ne riempie un terzo e pluff! doccia di rosso il suo assalitore¹⁹.

Ci si ingozza, ci si gioca, lo si scaglia in faccia e in testa ai commilitoni, come bambini. Un vero paese di cuccagna. Pure qui, il rovesciamento è sistema. Di lussuria, così come di abbondanze alimentari, i combattenti durante la Grande Guerra ebbero ben poche occasioni²⁰.

In questo romanzo dai toni visionari, dove la patria si fa maschile («La montagna è tutta riplasmata dal bombardamento. Mi fermo e bevo la visione calda e nutriente della Patria coricata immensamente col ritmo felice *dell'ampio petto tatuato di strade e villosi d'alberi* che il sole

¹⁶ Cfr. il classico Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986. L'autore francese è ritornato più volte sul suo studio più famoso, fino a *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

¹⁷ G. Agnese, *Della guerra e dell'amore*, prefazione a F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, Firenze, Vallecchi, 2004, p. 10. Vale la pena ricordare anche la ristampa del libro per Serra e Riva nel 1985, con la pregevole introduzione di Alfredo Giuliani.

¹⁸ Ivi, p. 109.

¹⁹ Ivi, p. 213.

²⁰ Proprio su questo (la fame dei soldati che si fa allucinazione) Federico De Roberto imperniò uno dei suoi più intelligenti racconti, *La retata*, dove la millantata abbondanza delle mense italiane permette a un soldato disarmato di far disertare, e farglisi consegnare come prigionieri, un intero drappello di soldati austriaci.

imbrillanta d'un sudore dorato»²¹), e l'Autoblindo invece donna da amare carnalmente, si trova sempre posto per epifanie giocate sulla contrapposizione tra movimento e stasi. Il viaggio in treno, in particolare, svolge la funzione di moltiplicatore dell'esperienza. Se ne può saggiare l'efficacia per esempio nel finale del cap. 9, intensa pagina metamorfica e sinestetica, boccioniana, con la completa intersecazione di figura umana e paesaggio, sguardo e fantasticheria, percezione e immaginazione, il tutto tinto di euforia erotica:

Prima fermata lunga a Sampierdarena, sull'alto viadotto ferroviario fra gli applausi delle finestre affollate e dei panni colorati sospesi alle corde. Tocco quasi con la punta delle dita, la punta delle dita appassionate di due sorelline che mi mandano baci con nome e indirizzo. Sono brune. Capelli molli di giardini liguri. Occhi che riassumono i languidi spasimi del Mediterraneo notturno. Labbra ardenti come le montagne di Sicilia coronate di boschi incendiati nei tramonti d'agosto. Denti bianchissimi e precisi come le cassette strette tutte in fila bianca, in fondo alle rade italiane quando si giunge sopra un veliero all'alba. Le due sorelle si chiamano Augusta e Vittoria. Mando loro i miei baci, ma vorrei berle poiché le sento fresche, colorate e salate come due sorsi del mio Mediterraneo.

La mia anima futurista, attraverso mille balzi elastici, ha raggiunto la sua più divertente e sana trasfigurazione. È diventata l'anima di una recluta di 20 anni²².

Dal Carso a Verona, poi a Modena, Scandiano, Genova, Rapallo, Roma, Napoli, Firenze, Milano, nel Veneto delle ville e poi di nuovo in zona di guerra, fino al Tagliamento e a Tolmezzo: in poco più di cinque mesi, Marinetti si muove freneticamente su e giù per l'Italia, giacché la sua guerra privata non si fa solo con le armi, e la presenza del *leader* del Movimento è richiesta in tutti i molteplici campi di battaglia intellettuale dove il Futurismo ancora sta lottando per affermarsi. Il suo dinamismo e la sua libertà di spostamento, privilegi quasi unici, cozzano in modo drammatico con l'assurdo rigore esercitato dai comandi nei confronti dei soldati comuni, ai quali le licenze erano spesso negate anche di fronte a esigenze per loro irrinunciabili (e da ciò spesso delle drammatiche fughe, che venivano considerate diserzione e punite con la fucilazione²³). Ma tanto moto non annulla quello che, dicevamo, è il vettore principale del romanzo, anzi nell'intenzione dell'autore evidentemente vi coopera, poiché la prospettiva propagandistica vuol suggerire, implicitamente, che la spinta propulsiva dell'arte e del volontarismo futurista costituiscono il nocciolo più positivo della rinascita italiana, militare e non solo, dalle ceneri della rotta caporettesca.

I capitoli 19 (*La villa devastata*) e 21 (*Lavami! lavami, o Amore!*) dell'*Alcova d'acciaio*, infine, quando la riconquista raggiunge i luoghi da cui la Seconda Armata era fuggita con infamia, sembrano riscrivere e insieme addomesticare ulteriormente i racconti di *8 anime*. Tuttavia è l'atto stesso di riprendere il tema per correggerlo che ne conferma il significato originario, quello precedente alla censura. Ne *La villa devastata* infatti il poeta-soldato, che ha preso parte

²¹ F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, cit., p. 51, corsivo nostro.

²² Ivi, p. 106.

²³ Cfr. B. Bianchi, *La follia e la fuga. Nevrosi, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano 1915-1918*, Roma, Bulzoni, 2001.

al saccheggio di una residenza lussuosa scatenatosi intorno a un piano a coda e a della musica tedesca, quasi come ne *Il pianoforte di guerra*, termina il capitolo accettando una «strana» ospitalità in una stalla, lo stesso set de *La vacca malata*, dove passerà la notte insieme a diciotto donne di ogni età. È un dormitorio di sfollate, ma la fantasia sempre sovraeccitata ed orientalista dell'autore lo trasfigura con un colpo di bacchetta magica: «sembra quasi la camera nuziale di un sultano»²⁴. Le donne lo sfidano a dormire con loro, se non ha paura di tanta soverchia disparità di genere, e poi lo coinvolgono in un «giuoco del solletico» molto innocente, per di più autorizzato da un collettivo «lascialo fare, lascialo fare, siamo tutti italiani»²⁵. Questa frase, in particolare, è il cerone sulla ferita purulenta, dato che quanto accadeva, in modo non meno ludico ma di certo meno innocente e consensuale, ne *La vacca malata*, era appunto tra soggetti tutti italiani, spartiti però tra abusatori e abusate.

Nel capitolo *Lavami! lavami, o Amore!*, Marinetti racconta l'incontro, a Maniago, con una giovane friulana, che gli si concede per lavare l'onta del *tentato* (non riuscito!) stupro da parte di un soldato austriaco durante l'occupazione²⁶. Sovvengono le acute considerazioni di Banti in merito, quando spiega che il tema degli stupri di guerra, assai utilizzato dalla stampa e dalla propaganda finché è soltanto uno spauracchio, viene rapidamente oscurato e taciuto qualora delle circostanze (come per esempio l'occupazione da parte del nemico di una larga parte del territorio di una nazione; ciò che avvenne al Friuli) lo rendono drammaticamente reale, e dunque accusano «l'inadeguatezza della componente maschile della comunità», ingenerando depressione, angoscia, timore per l'andamento della guerra. Qui il rovesciamento ancora una volta è perfetto e speculare: la fanciulla è rimasta *pura*, fisicamente intatta, e ciò che ella vuole celebrare, unendosi al soldato italiano, è la cancellazione perfetta di ogni timore della comunità per la *propria* purezza, dal momento che in questo orizzonte di senso il corpo delle donne simboleggia il corpo della comunità, nel presente e nel futuro (i figli), e la sua tutela serve soltanto a garantire l'impermeabilità dei confini. Cosicché persino la violenza sessuale, se perpetrata tra connazionali, non contiene un vero elemento di allarme.

²⁴ F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, cit., p. 220.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. A.M. Banti, *L'onore della nazione*, cit., pp. 363-364.

Frontiere, prospettive e frammenti. Caravaggio, Leogrande, Giannari e Kourkouta

Elisa Attanasio
(Università degli Studi di Bologna – Sorbonne Université)

Publicato: 06 / 01 / 2022

Abstract – The essay establishes a dialogue between Alessandro Leogrande’s reading of Caravaggio’s painting The Martyrdom of St. Matthew (*La frontiera*, 2015) and *Des spectres hantent l’Europe* (2016), a documentary video shot by Niki Giannari and Maria Kourkouta in the Idomeni refugees camp. Why are images used? How can we react in front of the pain of others? What is the value of testimony? Drawing on suggestions that range from philosophy to anthropology (Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Viveiros de Castro) the essay investigates how these two works allow us to experience another point of view. Leogrande, Giannari and Kourkouta perform a poetic operation that achieves very convincing results. On one hand Leogrande dwells on the presence of Caravaggio’s self-portrait body inside the painting; on the other, Giannari and Kourkouta’s authorial choices (the use of long shots, of images that becomes fragments saved from the History, the use of images that arise from past and future) produce a particularly effective shifting of perspective.

Keywords – Migration; Border; Point of View; Perspectivism.

Abstract – Il saggio intende far dialogare *La frontiera* di Alessandro Leogrande (2015) – in particolare l’ultimo capitolo dedicato al dipinto di Caravaggio *Il martirio di San Matteo* – con il video documentario di Niki Giannari e Maria Kourkouta, dal titolo *Des spectres hantent l’Europe* (2016), realizzato nel campo di Idomeni. Perché sono utilizzate le immagini? Come possiamo reagire di fronte al dolore degli altri? Qual è il valore della testimonianza? Il saggio, seguendo suggestioni che spaziano dalla filosofia all’antropologia (Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Viveiros de Castro) indaga la modalità secondo cui le due opere permettono di fare esperienza di un altro punto di vista. Leogrande, Giannari e Kourkouta compiono un’operazione poetica che arriva a risultati molto convincenti: se Leogrande si sofferma sulla presenza del corpo di Caravaggio autoritratto dentro il quadro, Giannari e Kourkouta compiono una serie di scelte autoriali (i lunghi piani sequenza, i frammenti salvati dalla Storia, la proposta di immagini che ne suscitano altre, passate e future) che permettono un mutamento di prospettiva particolarmente efficace.

Parole chiave – Migrazione; Frontiera; Punto di vista; Prospettivismo.

Attanasio, Elisa, *Frontiere, prospettive e frammenti. Caravaggio, Leogrande, Giannari e Kourkouta*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 83-96.

attanasio.elisa@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14199>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2021 Elisa Attanasio

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

[...] far proliferare la molteplicità, perché non si tratta affatto [...] di predicare l'abolizione delle frontiere che uniscono-separano segno e mondo, persone e cose, "noi" e "loro", "umani" e "non-umani". Sono anche del tutto fuori luogo, al pari delle fantasie fusionali, gli agevoli percorsi del riduzionismo e i monismi portatili: si tratta piuttosto di "irridurli" (Latour) e di indefinirli, riducendo ogni linea di divisione in una curva infinitamente complessa. Non si tratta di cancellare dei contorni, ma di piegarli, di renderli più densi, di iridarli e di diffrangergli.

(Eduardo Viveiros de Castro)¹

Le riflessioni qui proposte intendono far dialogare *La frontiera* di Alessandro Leogrande (2015) – in particolare l'ultimo capitolo dedicato a Caravaggio – con il video documentario di Niki Giannari e Maria Kourkouta, dal titolo *Des spectres hantent l'Europe* (2016).

Leogrande, Giannari e Kourkouta scelgono di interrogare la medesima questione – quella dei migranti – utilizzando delle immagini: il primo servendosi, nell'ultimo capitolo del libro, del dipinto di Caravaggio *Il martirio di San Matteo*, le seconde attraverso video girati nel 2016 presso il campo di Idomeni. Leogrande, Giannari e Kourkouta si pongono le stesse domande: perché usiamo le immagini? Come possiamo reagire di fronte al dolore degli altri? Come restituire un altro punto di vista? Chi siamo questi 'noi' che guardiamo? Le opere *La frontiera* e *Des spectres hantent l'Europe* sono intimamente legate da un comune movimento verso la questione dei migranti. Non si limitano infatti a trattarli come 'oggetto' di osservazione – ad esempio descrivendo le traversate o le esperienze di queste persone al fine di conoscerle e/o presentarle – bensì suggeriscono un avvicinamento che permette, anche solo per un attimo, di adottare un altro punto di vista. Dopo una breve illustrazione delle opere, cercheremo allora di spiegare come funziona la possibilità di 'incorporare' un altro punto di vista, grazie a un ribaltamento nella percezione di chi legge o di chi osserva.

1. *Il corpo di Caravaggio*

Alessandro Leogrande (1977-2017), dopo essersi occupato, nei suoi precedenti reportage narrativi, delle nuove mafie, dello sfruttamento dei braccianti, poi del naufragio, nel marzo 1997, di una motovedetta albanese stracarica di immigrati, con il testo *La frontiera* (2015) si concentra sui naufragi nel Mediterraneo all'interno di ventinove capitoli che raccolgono testimonianze di migranti che hanno attraversato il mare, o che non ce l'hanno fatta. Nell'ultimo capitolo, intitolato *La violenza del mondo*, lo scrittore utilizza il celebre dipinto di Caravaggio *Il martirio di San Matteo* (1600-1601) per indagare il concetto di frontiera, il mistero del mare e la

¹ E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, [2009], ombre corte, Verona 2017, pp. 32-33.

possibilità di guardare l'orrore². Quest'ultimo capitolo è molto diverso da tutti gli altri: l'autore sceglie di interrogarsi in maniera densa e problematica sull'operazione che sta concludendo – raccontare le esperienze traumatiche e il dolore degli altri – utilizzando un quadro di Caravaggio. Se il contenuto e lo stile divergono da quelli degli altri capitoli, trovano però con l'inizio della *Frontiera* un collegamento: nel primo brano, intitolato *Vedere, non vedere, 1* (perché è il primo di cinque capitoli, disseminati all'interno di tutto il libro, a portare questo titolo), Leogrande si pone infatti le stesse domande di fronte a un'immagine di dolore. Nel brano di apertura le immagini provengono da una videocassetta consegnatagli da Shorsh, un profugo curdo. Si tratta di una selva di cadaveri riversi nelle strade: è il massacro di Halabja, una cittadina curda dell'Iraq fatta gasare nel marzo del 1988, ai tempi della guerra con l'Iran, dove perdonò la vita cinquemila persone. Di fronte a «quelle crude immagini che ci piovevano addosso senza il minimo commento»³, così Leogrande riflette:

Mi accorsi, di colpo, che le stavo osservando senza essere in grado di interpretarle. Eppure quelle immagini per Shorsh erano tutto. Non erano un prodotto della Storia, erano il suo presente. Non erano una riflessione teorica, erano carne viva. Spiegavano nel dettaglio i motivi della sua fuga in Italia, svelavano un passato di violenze inenarrabili a cui aveva assistito da vicino, a cui parenti e amici avevano assistito, quando non ne erano stati vittima. [...] Ho impiegato molto tempo per comprendere il potere di quelle immagini. Ma questa difficoltà a parlarne non riguarda solo la violenza di quel giorno preciso, di quel momento. Riguarda anche il viaggio di Shorsh verso la placida Europa, la sua condizione di profugo negli anni successivi, e quella serata a Ponte Milvo. [...] Ad apparirci spesso incomprensibili sono i frammenti di Storia, gli sconquassi sociali, le fratture globali che avvolgono le motivazioni individuali, fino a stritolarle. Incomprensibili perché provengono letteralmente “da un altro mondo”. Quella sera, la violenza sui curdi a Halabja mi appariva quasi pornografica nella lenta successione di corpi inermi di uomini e animali, perché nulla sapevo della loro storia, nulla sapevo degli omicidi di massa perpetuati dal regime di Baghdad. O meglio non se sapevo abbastanza. Non abbastanza per poter decifrare quei fotogrammi.⁴

Il senso di colpa causato dal non sapere e quindi non capire – ben chiaro ad Alì, protagonista del secondo capitolo: «Steso nel suo letto, Alì sapeva che loro, gli italiani, non avrebbero mai potuto capire. Non avrebbero mai potuto comprendere cosa vuol dire oltrepassare quella linea. Farlo da soli, in mare, a ventidue anni, mentre tutto intorno appassisce»⁵ – spinge Leogrande a scrivere le storie raccolte nella *Frontiera*. Lo scopo del libro è infatti spiegato alla fine del primo brano:

² Si vedano R. Donnarumma, *Alessandro Leogrande, Caravaggio e la violenza della storia*, 20 febbraio 2016, «Alfabeta2», <https://www.alfabeta2.it/2016/02/20/10908/> [ultimo accesso 2 dicembre 2021]; F. Milani, *Vedere, non vedere. Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, «Scritture migranti» n. 12 (2018), pp. 191-216; A.S. Poli, *Li lasciamo annegare per negare: note su Alessandro Leogrande*, «Trasparenze», 4-5, 2019, pp. 201-219. 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; F. Zucconi, *Davanti all'immagine del dolore degli altri: Caravaggio, Sontag, Leogrande*, «Finzioni», vol. 1, (1), 2021, pp. 106-117.

³ A. Leogrande, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 12.

⁴ Ivi, pp. 12-14.

⁵ Ivi, p. 23.

Mi sento in colpa per il semplice fatto di non aver capito molte cose, prima che scomparisse nel nulla. Come dal nulla era venuto. È così che ho sviluppato questa ossessione. Provare a rendere quel nulla un po' meno nulla. Provare a oltrepassare la categoria di "vittima", che non spiega niente della complessa vita degli esseri umani. Provare a dipanare i fili di eventi che a prima vista paiono incomprensibili nel loro ginepraio di violenza, lutti, oppressione, che pure determina la vita di tanti. [...] In questi anni ho conosciuto tantissimi uomini e donne come Shorsh. Di molti ho perso le tracce. Tanti sono ripiombati nel nulla prima che potessi saperne di più. Alcuni sono morti proprio quando pensavano di avercela fatta a lasciarsi la Storia alle spalle. Da qui la mia ossessione. Se le coste europee non possono essere che frontiera, tanto vale provare a fissare sulla sabbia alcuni dettagli, alcuni brandelli di esistenza, che altrimenti verrebbero meno col venir meno delle persone. La frontiera è un termometro del mondo. Chi accetta viaggi pericolosissimi in condizioni inumane, attraversando i confini che si frappongono lungo il suo sentiero, non lo fa perché volto al rischio o alla morte, ma perché scappa da condizioni ancora peggiori. O perché sulla sua pelle è stato edificato un mondo che gli appare inalterabile.⁶

Terminando con queste parole il primo capitolo, Leogrande indica fin da subito le principali linee di pensiero che si dipaneranno nel libro e che ritroveremo nell'opera di Giannari e Kourkouta: la questione del presente, dell'adesso che accade, del momento («non erano un prodotto della Storia, erano il suo presente»); il superamento della categoria di vittima, «che non spiega niente della complessa vita degli esseri umani»; infine il tentativo di raccontare dei frammenti e di salvarli. Nei ventisette successivi capitoli, Leogrande raccoglie in effetti alcune schegge di esistenze, «quante più storie riguardassero la frontiera mediterranea e il suo attraversamento, i viaggi in mare e quelli via terra, sentire chi ce l'aveva fatta, e recuperare testimonianze su quelli che non ce l'avevano fatta»⁷. L'autore si domanda che senso abbia tutto questo e come farlo. La risposta da cui partire – come afferma Leogrande nel terzo brano – è che «le frontiere cambiano [...]. Si allarga l'Europa e mutano i punti di ingresso. Scoppiano guerre, cadono dittature, esplodono intere aree del mondo e si aprono nuovi varchi. I varchi a loro volta creano un mondo, una particolare società di confine che definisce le sue regole e i ruoli al suo interno»⁸. Di fronte all'instabilità delle frontiere, «i naufragi sono dei punti fermi, delle voragini, da cui provare a risalire, passo dopo passo, per ricostruire quelle mutazioni»⁹. Un brevissimo capitolo, il quarto, è intitolato come la raccolta stessa, *La frontiera*: qui Leogrande, partendo dalla storia di Hamid, un giovane somalo protagonista del brano precedente, tenta di descrivere ciò che avviene ai bordi dell'Europa:

è come se la consapevolezza del sommovimento del mondo vada scemando a mano a mano che ci si allontana da quei bordi e si penetra nel cuore dell'Occidente. Accade a Roma, Milano, Parigi, Francoforte. E invece c'è una faglia sotterranea che taglia in due il Mediterraneo da est a ovest. Dal Vicino Oriente fino a Gibilterra. Una linea fatta di infiniti punti, infiniti nodi, infiniti attraversamenti. Ogni punto una storia, ogni nodo un pugno di esistenze. Ogni attraversamento una crepa che si apre. È la Frontiera. Non è un luogo preciso, piuttosto la moltiplicazione di una serie di luoghi in perenne mutamento, che coincidono con la possibilità di finire da una parte o rimanere

⁶ Ivi, pp. 15-16.

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 26.

nell'altra. Dopo la caduta del Muro di Berlino, il confine principale tra il mondo di qua e il mondo di là cade proprio tra le onde di quello che, fin dall'antichità, è stato chiamato Mare di mezzo. Se l'angelo della storia di Walter Benjamin venisse risucchiato ora, proprio in questo momento, in un vortice che lo sospinge verso il futuro, con la faccia rivolta verso il passato e il cumulo di violenza che si erige incessantemente, vedrebbe innanzitutto il continuo accatastarsi dei corpi dei naufraghi, il vagare dei dispersi nella lotta dei flutti.¹⁰

Queste riflessioni ci riportano, solo per una breve incursione, a un'altra opera "visiva", *La crepa* (2017), un reportage che si muove tra la fotografia e il graphic novel. Il fotoreporter Carlos Spottorno e il giornalista Guillermo Abril interrogano i confini dell'Europa, l'incapacità delle istituzioni di gestire le migrazioni, i concetti di difesa e di frontiera. *La crepa* inizia con il racconto della nascita dell'Europa, le idee di pace, prosperità e gloria che avevano accompagnato questo sogno (la libera circolazione di persone e merci, un'unica moneta, un motore economico). Poi la crisi del 2008, le proteste del 2011, le "primavere arabe", l'inizio della guerra civile in Siria, i naufragi nel Mediterraneo. Spottorno e Abril si recano nelle zone più calde delle frontiere europee: la prima destinazione è Melilla, un pezzetto di Spagna in Africa, una lingua di terra sulla costa Nord del Marocco, un'enclave di 12 km quadrati che sulla carta fa parte dell'Unione Europea. Melilla è una città blindata, recintata con muri e filo spinato, considerata la frontiera più discriminatoria al mondo, dove migranti per lo più subsahariani tentano di saltare la rete senza sosta. Ogni giorno passano da questo luogo 35.000 persone: molti si accampano nelle tende militari di là dalla rete; tantissimi *menas*, minori non accompagnati, vivono nelle grotte sulla spiaggia tentando ogni giorno di intrufolarsi sui traghetti per Malaga; infine, quelli che aspettano di saltare dormono in tende fatte con teli di plastica, senza cibo, né acqua, né medicine. Spottorno e Abril vanno poi a vedere la crepa della Tracia, una regione dove si incrociano le frontiere di Grecia, Bulgaria e Turchia. Ma qui i reporter, nonostante le richieste di decine di documenti al governo greco, non possono parlare con nessuno, né fare fotografie, nemmeno entrare nel centro di detenzione che accoglie siriani, afgani, eritrei e algerini. Spottorno e Abril si spostano allora sulla frontiera tra Bulgaria e Grecia. Gli scenari sono sempre gli stessi: recinzioni, telecamere, polizia, filo spinato, tende, centri di accoglienza sovraffollati, storie di guerra e abusi. Anche le domande sono ricorrenti: «"Come facciamo a riprendere il viaggio?"» Di nuovo possiamo solo rispondere: «"Non lo sappiamo"»¹¹. Arriva poi la crepa di Lampedusa, nel marzo 2014: i due reporter partecipano a un'operazione di soccorso a bordo della Grecale, una fregata di 123 metri di lunghezza. Assistono al trasbordo dei passeggeri: «Carlos fa foto e video contemporaneamente. Io smetto di prendere appunti e cerco di fissare tutto nella mente. Entrambi capiamo di assistere a un momento eccezionale. È difficile pensare che presto queste scene diventeranno comuni»¹². Un'altra crepa che i reporter visitano è quella fra Serbia e Ungheria, nel settembre 2015. Anche qui recinzioni, esercito, scontri tra forze di sicurezza e profughi. Spottorno e Abril si recano a Tovarnik, il primo villaggio croato per chi giunge dalla

¹⁰ Ivi, pp. 39-40.

¹¹ C. Spottorno, G. Abril, *La crepa*, Pinerolo, add editore, 2017, p. 53.

¹² Ivi, p. 85.

Serbia, quindi tecnicamente dentro l'Unione Europea, dove transenne e un muro di poliziotti dividono il mondo in dentro e fuori dall'Europa. I migranti vengono fatti passare con il contagocce, smembrando famiglie, dividendo fratelli e facendo perdere gli amici. In quattro giorni, arrivano a Tovarnik quasi 25.000 persone. Poi gli attentati di Parigi: Spottorno sta cenando quando un cameriere avvisa che a pochi metri di distanza è in corso una sparatoria.

È la crepa, gli rispondo. Quest'idea ci girava in testa già da un po'. Percorrendo la frontiera esterna – la grande crepa – abbiamo notato moltissime spaccature nel sogno europeo. C'è l'immensa voragine dei profughi; la breccia dei nazionalismi, la chiusura delle frontiere e la minaccia dell'uscita del Regno Unito dall'Ue, il populismo e l'islamofobia, la crisi che ha opposto il Nord al Sud, la rottura di un blocco di Paesi dell'Est che vedono in Bruxelles la nuova Mosca; il baratro della Siria, dell'Iraq e della Libia. E poi c'è la Russia, un abisso enorme sul quale abbiamo intenzione di affacciarci. «Ci sono delle crepe più grandi e altre più piccole. E sono tutte collegate», mi dice Carlos subito prima dell'attentato. «Se non si riparano quelle, crolla tutta la struttura.»¹³

Spottorno e Abril giungono a Pabrade, sul confine tra Lituania e Bielorussia, pieni di domande; poi al posto di frontiera di Medyka, che separa la Polonia dall'Ucraina: «Con le orecchie che fischiano e l'amaro in bocca – quella sensazione d'impotenza di fronte alla storia che si ostina a ripetersi – lasciamo la base e torniamo in Polonia»¹⁴. L'ultimo viaggio, il più freddo, è, nel gennaio del 2016, a Narva, sul confine tra Estonia e Russia; poi in Finlandia: «Carlos fotografa febbrilmente le crepe del Baltico cercando in esse le crepe dell'Europa. Ghiaccio spezzato secondo i capricci del caso, frammenti bianchi alla deriva»¹⁵. Arrivano fino a Ivalo, la base militare più a nord di tutta l'UE. Il reportage si conclude con la fotografia di una famiglia afgana e due camerunensi arrivati insieme su questo confine, stivati dentro una Lada: «Non possiamo parlare con loro. Sono le leggi europee. Posano sulla linea di frontiera per una foto. I loro volti, i vestiti pesanti, le valigie, la neve tutto intorno dicono più di mille parole. È come guardarsi allo specchio. Quando li guardiamo vediamo il nostro mondo»¹⁶.

La consapevolezza, presente nel testo di Leogrande così come nell'opera di Spottorno e Abril, che le crepe e le distanze fisica, culturale, sociale e politica impediscano la comprensione del dolore altrui innerva il saggio di Susan Sontag *Davanti al dolore degli altri* (2003): dopo essersi interrogata, senza sosta, sull'utilità di queste immagini – se sia davvero necessario guardarle, se si diventa persone migliori dopo averle viste, se ci insegnano davvero qualcosa o se semplicemente ci confermano ciò che già sappiamo (o vogliamo sapere) – l'autrice conclude così:

Questi morti mostrano un supremo disinteresse per i vivi: per quelli che hanno tolto loro la vita, per i testimoni – e per noi. Perché mai dovrebbero cercare il nostro sguardo? Che cosa avrebbero da dirci? «Noi» – e questo «noi» include tutti quelli che non hanno mai vissuto nulla di simile a ciò che loro hanno affrontato – non capiamo. Non ce la facciamo. Non riusciamo a immaginare davvero come è stato. Non possiamo immaginare quanto è terribile e terrificante la guerra; e quanto

¹³ Ivi, pp. 112-113.

¹⁴ Ivi, p. 137.

¹⁵ Ivi, p. 161.

¹⁶ Ivi, p. 170.

normale diventa. Non capiamo, non immaginiamo. È questo ciò che pensano con convinzione tutti i soldati, e tutti i giornalisti, gli operatori umanitari, gli osservatori indipendenti che si sono ripetutamente esposti al fuoco e hanno avuto la fortuna di eludere la morte che ha falciato chi gli stava loro vicino. E hanno ragione.¹⁷

Come suggerisce anche Leogrande, l'assenza dell'esperienza rende impossibile la comprensione tra esseri umani. E tuttavia, come avviene guardando l'ultima immagine del reportage di Spottorno e Abril – una famiglia afgana di cinque persone e due camerunensi – per un attimo, rispecchiandoci nei loro sguardi, riusciamo forse a vedere il nostro mondo (l'Oriente, le guerre, l'Africa, la Russia, l'Europa). «Abbiamo iniziato il viaggio senza sapere esattamente cosa avremmo trovato. Torniamo a casa con la sensazione di doverlo raccontare»¹⁸. Leogrande, Spottorno e Abril, Giannari e Kourkouta (come si vedrà fra poco) sentono la forte necessità di raccontare, di mostrare ad altre persone quello che hanno visto o sentito. Non per insegnare qualcosa o condividere una verità, ma per domandarsi insieme se e come poter comprendere il dolore altrui; come poter ribaltare, anche solo per un attimo, la propria prospettiva. Come afferma giustamente Milani, «la constatazione della scarsa incidenza della letteratura sulle decisioni politiche non è per Leogrande una sconfitta della narrativa e del giornalismo ma si pone come condizione ineliminabile dalla quale ogni volta ripartire per raccontare la realtà»¹⁹. Leogrande si interroga nel corso di tutto il testo sulle stesse questioni:

Come evitare di essere parte di un enorme processo di spettacolarizzazione?
 Cosa raccontare, su cosa fissare davvero lo sguardo, per sottrarsi a tale rischio?
 Come scansare il rischio di dire il già detto, di scivolare nella reiterazione delle tragedie che, viste da una certa distanza, come dalla costa in mezzo ai bagnanti, possono apparire tutte uguali?
 Come farsi testimone dell'unicità di ogni ferita?
 No, non è “testimone” la parola adatta. È ormai un termine talmente affettato, talmente convenzionale, da apparire soffocato dalla retorica e dal macigno dell'ufficialità.²⁰

Se queste riflessioni – cosa raccontare, qual è il senso delle immagini? E soprattutto *come* raccontare²¹ in un modo che sia diverso da quello della narrazione dominante e che non si faccia esso stesso veicolo di reiterazione di tragedie – compaiono in più punti del testo, solo

¹⁷ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 108-109.

¹⁸ C. Spottorno, G. Abril, *La crepa*, cit., p. 171.

¹⁹ F. Milani, *Vedere, non vedere. Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, cit., p. 210.

²⁰ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., pp. 145-146.

²¹ Si veda ancora Milani: «gli incontri con persone che hanno raccontato la propria esperienza della migrazione costringono lo scrittore ad interrogarsi maggiormente sul valore della testimonianza, scisso tra ciò che è in grado di vedere e ciò che gli è impossibile vedere, tra ciò che vorrebbe mostrare al lettore e ciò che è ben evidente ma l'opinione pubblica preferisce non vedere. Si tratta allo stesso tempo di un problema politico e metodologico» (F. Milani, *Vedere, non vedere. Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio*, cit., p. 196). Milani riporta un'intervista di Leogrande rilasciata a Francesco Ferri in occasione dell'uscita del libro, dove lo scrittore afferma: «Scrivendo *La frontiera*, mi sono reso conto dell'inefficacia di certe narrazioni piatte o omologanti. Alla luce di ciò, è necessario porsi alcune domande, artistiche e politiche: come riarticolare le biografie? Dove ci si posiziona? È un processo fondamentale, e un potenziale antidoto contro il costante riproporsi di luoghi comuni, anche in una certa retorica militante, sotto gli occhi di tutti» (*Ibidem*).

nell'ultimo capitolo de *La frontiera* Leogrande fa ricorso a un'immagine che non è una fotografia o un video di una tragedia che vuole narrare, bensì un dipinto di Caravaggio. Attraverso quest'opera, lo scrittore affronta il tema del posizionamento di fronte al dolore degli altri e della possibilità di raccontarlo, come spiega Zucconi:

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. [...] 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 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.²²

Osservando *Il martirio di San Matteo* nella cappella Contarelli della chiesa di San Luigi dei francesi, Leogrande afferma: «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 agire»²³. L'autore descrive il dipinto («l'attimo prima della mattanza, l'istante prima che la violenza si compia») e si sofferma sulla reazione degli astanti: «Si sentono le grida, la tensione ferina, l'odore acre della paura. La scena è affollata di gente che si ritrae dalla mano del boia. Chi scappa, chi urla, chi inciampa nella fuga, chi alza a sua volta le mani. [...] La violenza estrema atterrisce. Atterrisce la sua epifania priva di alternative. Al massimo si grida, si scappa, ma raramente si è pronti a intervenire»²⁴. L'unico che riesce a fissare la violenza che sta per compiersi è un uomo con la barba, Caravaggio autoritratto:

quella porzione di tela (quella in cui compare il volto barbuto) mi sembra un manifesto. Una riflessione incandescente sulla violenza del mondo, e sul rapporto che instaura con essa chi la osserva. 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 a 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 pericolosa perché totalmente impotente. [...] Dipingendo il proprio sguardo, 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. Eppure sa anche che tale sguardo è inefficace, non cambierà il corso delle cose. Non impedirà l'omicidio di quell'uomo anziano caduto per terra, mentre prova a parare i colpi della lama a mani nude.²⁵

²² F. Zucconi, *Davanti all'immagine del dolore degli altri: Caravaggio, Sontag, Leogrande*, cit., p. 113 e 116.

²³ A. Leogrande, *La frontiera*, cit., p. 309.

²⁴ Ivi, p. 310.

²⁵ Ivi, p. 311.

Il personaggio di Caravaggio autoritratto è l'unico che riesce a osservare la violenza del mondo, ma questo 'coraggio' non serve a nulla: è tragicamente consapevole di non poter intervenire. Leogrande si domanda allora: «Si può ridurre il male? Si possono creare delle zone libere all'interno delle quali il suo impatto sia meno devastante?»²⁶. La risposta ha a che fare innanzitutto con l'idea di 'esperienza individuale': «saltare i muri è innanzitutto un'esperienza individuale. Alla base di ogni viaggio c'è un fondo oscuro, una zona d'ombra che raramente viene rivelata, neanche a se stessi»²⁷. A questa esperienza individuale se ne legano però altre: un viaggiatore ha bisogno di incontrare un altro viaggiatore, «perché solo un altro viaggiatore può capire il peso delle parole che pronunceranno, solo un altro viaggiatore può indicargli la strada della leggerezza. Tutti gli altri restano sempre a qualche metro di distanza, sulla terraferma, incapaci di afferrare il senso di ciò che viene detto»²⁸. Leogrande si avvia alla conclusione dell'ultimo brano de *La frontiera* con questa riflessione:

Bisogna farsi viaggiatori per decifrare i motivi che hanno spinto tanti a partire e tanti altri ad andare incontro alla morte. Sedersi per terra intorno a un fuoco e ascoltare le storie di chi ha voglia di raccontarle, come hanno fatto altri viaggiatori fin dalla notte dei tempi. [...] Quella parola indica una linea lunga chilometri e spessa anni. Un solco che attraversa la materia e il tempo, le notti e i giorni, le generazioni e le stesse voci che ne parlano, si inseguono, si accavallano, si contraddicono, si comprimono, si dilatano. È la frontiera. Per molti è sinonimo di impazienza, per altri di terrore. Per altri ancora coincide con gli argini di un fortino che si vuole difendere. Tutti la mettono in cima alle altre parole, come se queste esistessero unicamente per sorreggere le frasi che delineano le sue fattezze. La frontiera corre sempre nel mezzo. Di qua c'è il mondo di prima. Di là c'è quello che deve ancora venire, e che forse non arriverà mai.²⁹

Il dipinto di Caravaggio diventa fondamentale perché il pittore inserisce il proprio sguardo dentro l'opera; anzi, inserisce il proprio corpo. L'utilizzo del *Martirio di San Matteo* serve a Leogrande non solo per pensare alla questione della testimonianza (*chi* guarda la violenza, *come* guardare la violenza) e di conseguenza sull'efficacia della forma del reportage come restituzione di una complessità; l'opera di Caravaggio serve per riflettere sulla possibilità di entrare nel dolore, nel pensiero del migrante, condividere un'esperienza che da individuale diventa collettiva. Vorremmo allora mettere l'accento non tanto sull'inefficacia e l'impotenza dello sguardo, piuttosto sulla presenza del corpo di Caravaggio dentro al quadro e sulle conseguenze che tale presenza può portare nella comprensione dell'immagine. Caravaggio è lì, completamente dentro alla scena: se pensiamo al soggetto non come dato predefinito bensì come posizione, il corpo diventa l'unico mezzo attraverso cui è possibile l'accesso alla realtà e ad altre realtà³⁰. Leogrande ci dice che Caravaggio mette il proprio corpo dentro l'orrore, e solo da questo luogo

²⁶ Ivi, p. 312.

²⁷ Ivi, p. 313.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, pp. 313-314.

³⁰ «Lungi dal rivaleggiare con lo spessore del mondo, quello del corpo è viceversa l'unico mezzo che ho io di andare al cuore delle cose, facendomi mondo e facendole carne» (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1964), Milano, Bompiani, 2009, p. 152).

ha la possibilità di accedere a un altro punto di vista. Ma come fanno Leogrande, Giannari e Kourkouta a mettere i loro corpi dentro? O meglio: come noi che guardiamo possiamo riconoscere le tracce che segnalano la presenza del loro punto di vista, e seguendo queste tracce possiamo, anche solo per un attimo, intercettare e adottare un diverso sguardo? Se in Leogrande questo ‘stile’ risiede nell’utilizzo di Caravaggio dell’ultimo capitolo – che diventa quasi manifesto di tale posizionamento – in Giannari e Kourkouta si assiste a una scelta autoriale composta attraverso cui è possibile fare esperienza di un punto di vista altro.

2. *Spettri del presente*

Il film della poetessa Niki Giannari e della regista Maria Kourkouta, *Des spectres hantent l'Europe*, è stato girato nel campo di fortuna di rifugiati e migranti di Idomeni, nel marzo 2016, nei giorni in cui la commissione europea decide la chiusura della rotta dei Balcani. Più di 15000 persone si ritrovano bloccate alla frontiera greco-macedone; i binari del treno che attraversano la frontiera vengono occupati dai migranti fino all’evacuazione del campo da parte della polizia greca, il 27 maggio 2016. L’opera, come affermano le realizzatrici nella *Lettera allo spettatore* che accompagna il film, si presenta come un’‘esperienza’ per lo spettatore. Zucconi lo definisce «il film con più ingressi e uscite di campo della storia del cinema», e descrive così la prima inquadratura: «si osserva un terreno brullo, tagliato in due da uno stradello fangoso. Per diversi minuti la macchina da presa resta immobile, mentre decine, centinaia di uomini, donne e bambini attraversano il campo da destra a sinistra e da sinistra a destra. Indossano perlopiù abiti tecnici, stivali, scarpe da trekking. Spingono bagagli, passeggini, carrozzine»³¹.

Nei primi mesi del 2016, Giannari e Kourkouta stanno lavorando alla produzione di un film sulla Guerra civile greca degli anni Quaranta; decidono però di cambiare soggetto e inoltrarsi nel presente: anche a Idomeni le persone sono devastate dalle conseguenze di guerre civili. Durante lo svolgimento di *Des spectres hantent l'Europe*, avviene una serie di ‘spostamenti’ di posizione e di pensiero, che portano la spettatrice e lo spettatore a modificare il punto di vista. Il film è infatti costruito in tre capitoli, che affrontano in maniera diversa la domanda che assillava anche Leogrande: ‘come porsi di fronte al dolore altrui?’. Nel primo, la questione sul come facciamo a posizionarci di fronte a quello che vediamo e al tempo stesso starci dentro trova soluzione nella scelta dei lunghi piani sequenza statici che si soffermano in maniera apparentemente monotona su alcune scene, come le attese e le file per mangiare, bere una tazza di tè, consultare un medico, chiacchierare sotto la pioggia vicino a tende inzuppate: «nous avons choisi les plans longs parce que nous n’avons pas trouvé d’autre manière de se tenir face à ce que nous voyions devant nous, et de rester aussi dedans»³². Nel secondo capitolo, Giannari e Kourkouta compiono invece una diversa scelta: lo sfondo prende corpo in primo piano e le

³¹ F. Zucconi, *Spettrologia del confine. Su Des spectres hantent l'Europe di Kourkouta e Giannari*, «Fata Morgana. Quadimestrale di cinema e visioni», anno XII, n. 36, settembre-dicembre 2018, p. 258.

³² *Entretien avec Maria Kourkouta et Niki Giannari*, par Jitka Lanssperkova, dok.revue, in *Des spectres hantent l'Europe. Textes et entretien*, Paris, Les Éditions de Minuit.

inquadrature si rivolgono a gruppi di migranti che manifestano sulle rotaie, occupando i binari. Ci si sofferma sui loro volti, le loro parole e i cartelli che espongono. I migranti spiegano la loro posizione spesso guardando in camera, creando uno spazio ‘politico’ che si stratifica su quello ‘geografico’ osservato nel primo capitolo. A questi, si aggiunge lo spazio ‘storico’ del terzo capitolo, dove avviene un cambiamento ancora più radicale: dal colore si passa al bianco e nero e il formato diventa quello dei 16 mm. Le immagini sono prese dallo stesso luogo, e provengono da un medesimo presente; tuttavia, l’effetto è quello di un passato mai passato. Le immagini scorrono in silenzio, ad accompagnarle la voce di Lena Platonos che legge la poesia di Giannari *Lettre de Idomeni*, mentre vediamo bambini giocare al pallone («J’ai honte devant les enfants | qui, têtus, se donnent émus à la vie»), donne sedute attorno a un fuoco («J’ai honte devant ces femmes»), ragazzi fumare nelle tende («J’ai honte devant les hommes qui se hâtent pour devenir | comme nous, en Allemagne»³³), un padre che abbraccia il figlio piccolo, una ragazza che si gira per sorridere alla telecamera mentre stende i panni, bambine che scherzano bevendo da bicchieroni di plastica. La voce *off*, con estrema delicatezza, ci parla di un luogo dove ci si ritrova immobilizzati – non potendo andare né avanti né indietro –, di un desiderio che non può essere vinto nemmeno da esilio, prigionia o morte. Le persone di Idomeni, che chiedono solo di passare, sono descritte come «figures insistantes de notre généalogie oubliées»³⁴. Se il tempo storico da una parte si dilata, dall’altra non può che essere compresso in un inevitabile presente: «Le jour où la frontière s’est fermée, Walter Benjamin s’est donné la mort. | S’il arrivait un jour avant ou un jour après? | Car personne n’arrive à la frontière | un jour avant ou un jour après. | On arrive dans le Maintenant»³⁵. La riflessione sul tempo è centrale in tutto il film: l’idea di opera ‘esperienziale’ consiste infatti nell’accettazione che, come affermano Giannari e Kourkouta nella già citata *Lettera allo spettatore*, «chaque jour était comme si on assistait à un événement historique, à un point de l’Histoire dans toute son intensité»³⁶.

Il film intende salvare un’immagine di quello che sta accadendo, come il momento in cui a una persona viene impedito di proseguire nella traversata proprio quando, sotto i suoi occhi, dei treni commerciali passano la frontiera. *Des spectres hantent l’Europe* vuole restituire la forza e il desiderio di queste persone che camminano nel fango, in un’attesa interminabile; desidera custodire tutti quei frammenti di immagini (come i piedi che si tengono saldi nonostante le giornate passate a camminare nel fango) prima che si trovino perduti, dimenticati nel buco nero della Storia; intende, infine, proporre – quasi per ogni inquadratura – un’immagine collettiva:

nous avons voulu que chaque cadre du film soit une image collective et jamais personnalisée des gens d’Idomeni. [...] Nous avons voulu parler en images et en paroles de tout ce que nous avons senti là-bas, dans cette période donnée ; de tout ce qui est né en nous, à travers la forme de ces visages, de ces gestes, du regard, du silence. Nous avons voulu témoigner ce qui se passait à cette frontière de l’Europe et faisait changer notre propre regard, puisque nous sentions fortement que

³³ G. Didi-Huberman, N. Giannari, *Passer, quoi qu’il en coûte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 17.

³⁴ Ivi, p. 13.

³⁵ Ivi, pp. 16-17.

³⁶ M. Kourkouta, N. Giannari, *Lettre au spectateur*, in *Des spectres hantent l’Europe. Textes et entretien*, cit.

ce qui se passait dépassait largement le moment historique donné et ne concernait plus seulement ces réfugiés. Il concernait nous-mêmes et les traces de notre généalogie oubliée.³⁷

L'idea di immagine collettiva – che non significa massa – e il concetto di un tempo che oltrepassa il momento storico per proiettarsi nel futuro, ma soprattutto per spingersi in un passato che riguarda tutti noi e i nostri antenati, sono i temi sui quali si sofferma Georges Didi-Huberman in un saggio, preceduto dalla poesia che viene letta durante le ultime scene del film, dedicato all'opera di Giannari e Kourkouta. Didi-Huberman propone l'idea che i rifugiati non facciano altro che ritornare, perché appartengono alla nostra genealogia: «lorsqu'un spectre nous apparaît, c'est notre propre généalogie qui est mise en lumière, en cause et en question. Un spectre serait donc notre "étranger familial". Son apparition est toujours réapparition. Il est donc un *être ancestrals*»³⁸. Da quale memoria e da quale storia provengono questi spettri? A quale emozione e impensato della nostra storia ci fanno accedere?

Les « spectres » qui aujourd'hui « hantent l'Europe », à Idomeni et ailleurs, sont bien les revenants d'un temps passé : d'un temps qui est parvenu jusqu'à nous, qui passe à travers nous alors même qu'il ne « passe » toujours pas vraiment – c'est-à-dire se coince comme un os dans nos gorges, fait office de refoulé, de symptôme et, donc, de retour du refoulé – dans les choix politiques et les discours de l'Europe contemporaine. Toute histoire transforme ce qui la précède, mais aucune histoire n'est « terminée » pour la simple raison que ce qui vient après demeure hanté, pour le meilleur ou pour le pire, par sa propre mémoire.³⁹

Didi-Huberman si serve delle riflessioni di Hannah Arendt (in particolare il testo *Nous autres réfugiés*, scritto all'inizio del 1943), Walter Benjamin e Paul Celan per riflettere sui temi affrontati da Giannari e Kourkouta. Le immagini del film sono definite da Didi-Huberman portatrici di una contro-fatalità, nel momento in cui riescono non solo a tornare verso di noi, abitandoci come fantasmi, ma anche a farci agire diversamente. L'immagine (che sia visiva o poetica) diventa contro-fatale quando «*remonte le temps*, cela veut dire aussi qu'elle propose une possibilité autre, une bifurcation dans l'histoire. Cela veut dire qu'elle émet une hypothèse nouvelle. Que par son jeu imaginaire elle *rejoue le destin*»⁴⁰. Giannari e Kourkouta, nel corso di un'intervista, affermano infatti: «l'idée de faire un film vient d'un besoin de trouver les images et les rythmes d'une profondeur historique, dont l'état présent des choses porte, si on veut le regarder, toutes les traces»⁴¹. Le due realizzatrici non vogliono fare un film su un'attualità 'calda', bensì proporre delle immagini che, quasi in automatico, si legano ad altre immagini *brillantes* tanto del passato

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ G. Didi-Huberman, N. Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, cit., p. 32.

³⁹ *Ivi*, p. 62.

⁴⁰ *Ivi*, p. 60.

⁴¹ *Entretien avec Maria Kourkouta et Niki Giannari*, par Jitka Lanssperkova, dok.revue, in *Des spectres hantent l'Europe. Textes et entretien*, cit.

quanto del futuro: una sorta di *immagine dialettica*⁴² dove avviene un'unione fulminea tra passato, presente e futuro. L'immagine del piede nel fango diventa allora il momento di un'esperienza, un attimo di conoscibilità, un luogo della storia che, attraversando il tempo, squarcia il presente. Si potrebbe pensare che a essere un'immagine dialettica è la frontiera stessa, quale luogo dove si condensa – o meglio si rovescia – l'adesso e ciò che è stato; il punto dove si raccolgono i 'rifiuti della storia' e qui possono essere salvati e resi visibili.

3. Prospettive

Leogrande con *La frontiera* e Giannari e Kourkouta con *Des spectres hantent l'Europe* inseriscono il proprio punto di vista all'interno dell'opera; al tempo stesso operano, per dirla con Merleau-Ponty, una 'molteplicità prospettica'⁴³ o, per dirla con Viveiros De Castro, un 'prospettivismo'. Per l'antropologo brasiliano, «conoscere significa "personificare", assumere il punto di vista di ciò che deve essere conosciuto, o meglio, di *colui* che deve essere conosciuto [...] La forma dell'Altro è la persona»⁴⁴. Per Viveiros de Castro il prospettivismo – definito un «manierismo corporeo»⁴⁵ non significa che c'è una realtà e molti punti di vista che la colgono in maniere diverse (questo sarebbe un semplice relativismo); al contrario: c'è solo un punto di vista (che è quello "umano"), ma ad assumere questo punto di vista sono *esseri diversi*⁴⁶. Se la prospettiva è una sola (chiamata da Viveiros De Castro «unità spirituale»), c'è tuttavia una molteplicità di mondi, data dalla diversità corporale (ovvero la molteplicità di corpi che si affacciano su questa prospettiva).

Se è vero che queste riflessioni sono condotte in riferimento allo sciamanesimo amerindiano, possiamo tuttavia soffermarci sulla suggestione relativa al punto di vista: l'operazione poetica di inserire il proprio corpo dentro la realtà abitata da altri corpi – che solitamente vediamo in un certo modo perché ne siamo fuori – rimane fondamentale. In Leogrande

⁴² «L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'adesso della conoscibilità. La salvezza, che in questo modo – e solo in questo modo – è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già irrimediabilmente perduto» (W. Benjamin, *I passages di Parigi* (1982), Torino, Einaudi, 2002, p. 531).

⁴³ Dalle note di lavoro di *Il visibile e l'invisibile*: «il significato è sempre lo scarto: ciò che l'altro dice mi sembra pieno di senso perché le sue *lacune* non sono mai là dove sono le mie. Molteplicità prospettica» (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 204).

⁴⁴ E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, cit., p. 47.

⁴⁵ «Ciò che noi, qui, chiamiamo il "corpo", non è dunque una fisiologia distintiva o un'anatomia caratteristica; è un insieme di maniere e di modi di essere che costituiscono un habitus, un ethos, un etogramma. Tra la soggettività formale delle anime e la materialità sostanziale degli organismi vi è questo piano centrale che è il corpo, il quale, in quanto fascio di affetti e di capacità, sta all'origine delle prospettive. Lontano dall'essere un essenzialismo spirituale del relativismo, il prospettivismo è un manierismo corporeo» (Ivi, p. 58).

⁴⁶ «Gli animali e gli spiriti vedono se stessi come umani: si percepiscono come (o diventano) esseri antropomorfi quando sono nelle proprie case o villaggi ed esperiscono le proprie abitudini e caratteristiche nella forma di cultura: vedono il proprio cibo come cibo per umani (i giaguari vedono il sangue come birra di manioca, gli avvoltoi vedono i vermi all'interno della carne marcescente come pesci grigliati ecc.), i propri attributi corporei (pelliccia, penne, artigli, becchi) come decorazioni corporee o strumenti culturali, vedono i propri sistemi sociali organizzati allo stesso modo in cui lo sono le istituzioni umane (con capi, sciamani, cerimonie, metà esogamiche ecc.)» (E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 33-34).

assistiamo alla presenza del corpo di Caravaggio dentro il quadro; in Giannari e Kourkouta ci troviamo di fronte a un segno autoriale che sceglie lunghi piani sequenza, salva dei frammenti – il piede nel fango – dalla Storia, mostra immagini che suscitano altre immagini, passate e future. Ci restituiscono scene dove non ci riconosciamo, dandoci la possibilità di fare un’esperienza che è tale nel momento in cui si attua una «messa in variazione della nostra immaginazione»⁴⁷. Se alla fine de *La crepa* i reporter, guardando l’esiguo gruppo di migranti, scrivono di vedere il proprio mondo, Giannari propone, in conclusione alla sua poesia, un ribaltamento di questa prospettiva: adesso sono loro che guardano noi:

Ils passent et ils nous pensent.

Les morts que nous avons oubliés,
 les engagements que nous avons pris et les promesses,
 les idées que nous avons aimées,
 les révolutions que nous avons faites,
 les sacrements que nous avons niés,
 tout cela est revenu avec eux.
 Où que tu regardes dans les rues
 ou les avenues de l’Occident,
 ils cheminent : cette procession sacrée
 nous regarde et nous traverse

Maintenant silence.
 Que tout s’arrête.

Ils passent.⁴⁸

⁴⁷ «Una vera antropologia [...] “ci restituisce un’immagine di noi stessi nella quale non ci riconosciamo” [...], dato che ogni esperienza di un’altra cultura ci offre l’occasione di sperimentare la nostra stessa cultura: e molto più che una variazione immaginaria, si tratta di una messa in variazione della nostra immaginazione» (E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, cit., p. 29).

⁴⁸ G. Didi-Huberman, N. Giannari, *Passer, quoi qu’il en coûte*, cit., p. 21.

Caravaggio come “cronovisore” secondo Tiziano Scarpa

Filippo Milani
(Università di Bologna)

Publicato: 09 / 01 / 2022

Abstract – The essay analyses the unusual interpretation of Caravaggio’s painting *Cena in Emmaus* (1606) suggested by one of the characters created by Tiziano Scarpa in his novel *Il brevetto del gecko* (2016). Such interpretation provides an opportunity for a broader reflection on the contemporary art system. In this perspective, the painter’s ability to naturally immortalise the face of Christ at the exact moment of his revelation is put in relation to the “cronovisore”, an unusual object invented by Father Pellegrino Ernetti in the 1960s.

Keywords – Tiziano Scarpa; Caravaggio; Chronovisor; Contemporary Art.

Abstract – Il saggio indaga l’inconsueta interpretazione del quadro *Cena in Emmaus* (1606) di Caravaggio, proposta da uno dei personaggi ideati da Tiziano Scarpa nel suo romanzo *Il brevetto del gecko* (2016), perché consente di aprire una più ampia riflessione sul sistema dell’arte contemporanea. In questa prospettiva, la capacità del pittore di immortalare con naturalezza il volto di Cristo nel momento esatto della sua rivelazione viene messa in relazione al “cronovisore”, un improbabile oggetto inventato da Padre Pellegrino Ernetti negli anni Sessanta del Novecento, che avrebbe consentito di captare le immagini del passato.

Parole chiave – Tiziano Scarpa; Caravaggio; Cronovisore; Arte contemporanea.

Milani, Filippo, *Caravaggio come “cronovisore” secondo Tiziano Scarpa*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 97-107.
filippo.milani@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14204>
finzioni.unibo.it

L'interesse di Tiziano Scarpa per le arti visive spazia dall'esplorazione di un'ampia gamma di strategie espressive (narrativa, poesia, drammaturgia), alla collaborazione con fumettisti – come il graphic novel *Il mondo così com'è* (2014), realizzato insieme a Massimo Giacon¹ – fino ad interventi di critica militante su artisti contemporanei, italiani e internazionali (quali Mimmo Rotella, Anish Kapoor, Tino Sehgal, Stefano Arienti, Luca Bertolo). È stato anche uno dei selezionatori del Padiglione Italia per la 54ma Biennale d'arte di Venezia del 2011, sotto la discussa direzione di Vittorio Sgarbi. Inoltre, non secondario è l'impegno civile di Scarpa che si manifesta soprattutto attraverso iniziative sul Web. Nel 2002 è tra i fondatori del blog collettivo «Nazione Indiana», che nasce in seguito al convegno del 2001 “Scrivere sul fronte occidentale”, in cui scrittori, artisti e critici si interrogano sul ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea, e che si propone come uno spazio aperto per mettere a confronto idee e punti di vista diversi. Nel 2005, lo scrittore fuoriesce dal blog per fondare il sito-rivista «Il primo amore», sul quale vengono pubblicati articoli, inchieste e anche appelli per sensibilizzare l'opinione pubblica su casi molto controversi (fra i quali la riapertura del processo sulla morte di Pier Paolo Pasolini).

Nella prima prova romanzesca *Occhi sulla graticola* (1996)², lo sguardo viene sollecitato all'estremo e messo in discussione. Sono la bellezza decadente di Venezia e il mondo dei manga erotici a fare da sfondo all'improbabile storia d'amore tra uno studente universitario di letteratura straniera, che non riesce a finire la tesi sulle brutte figure in Dostoevskij, e una studentessa di Belle Arti, che sotto lo pseudonimo di Maria Grazia Graticola si guadagna da vivere ridisegnando gli organi genitali nei manga giapponesi – gli *bentai* – censurati per l'esportazione in Europa. Attraverso questo cortocircuito visivo, Scarpa può imporre una riflessione sul concetto di oscenità e sull'assimilazione di uno sguardo postmoderno sul mondo. Infatti, questo romanzo breve può essere considerato come una sorta di “contemporanea satira menippea” – secondo la lettura offerta da Paolo Lago rifacendosi alle teorie bachtiniane su Dostoevskij³ – per la capacità di dare vita a una narrazione estrema al limite dell'inverosimile che ribalta

¹ Cfr. M. Giacon, T. Scarpa, *Il mondo così com'è*, Milano, Rizzoli, 2014.

² Cfr. T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996. La provocazione visiva del romanzo viene messa in evidenza già nella copertina con l'opera *Hiropon* (1994) di Takashi Murakami.

³ Cfr. Paolo Lago, *Una satira menippea a Venezia: una lettura di "Occhi sulla graticola" di Tiziano Scarpa*, «Studi novecenteschi», n. 78, luglio-dicembre 2009, pp. 419-30. Vedi inoltre M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. a cura di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 153: «Si può affermare che nella menippea compaiono le nuove categorie artistiche dello “scandalistico” e dell’“eccentrico”, assolutamente estraneo all'epos classico e ai generi drammatici [...] Scandali ed eccentricità rompono l'integrità epica e tragica del mondo, fanno breccia nel corso tranquillo, normale (“decoroso”) delle vicende umane e liberano il comportamento dell'uomo da norme e motivazioni che lo predeterminano».

dall'interno e critica senza snobismo la produzione estetica dominante nell'epoca del tardo capitalismo⁴.

Nel romanzo-diario *Kamikaze d'Occidente* (2003)⁵, il protagonista è uno scrittore squattrinato – alter ego di Scarpa – che riceve da un oscuro funzionario culturale del governo cinese l'incarico di scrivere un libro su di sé per dimostrare la decadenza dell'uomo occidentale. Lo scrittore decide di raccontare meticolosamente la propria vita in un periodo di circa sei mesi tra 2001 e 2002, facendo riferimento alle esperienze fallimentari nel mondo letterario, all'ipocrisia della Mostra d'arte cinematografica di Venezia, al suo lavoro di gigolò, ai fatti storici più clamorosi di quegli anni (come il G8 di Genova e l'attentato alle Torri Gemelle). Inoltre, egli sceglie di vivere in funzione del proprio progetto artistico, rielaborando alcune suggestioni connesse ad opere d'arte contemporanea in cui interagiscono programmazione e casualità: le fotografie di camere d'albergo scattate di nascosto da Sophie Calle; i ritratti di Maurizio Cattelan eseguiti da disegnatori specializzati in identikit a partire da un'unica descrizione verbale; l'installazione di Walter De Maria per catturare i fulmini durante le tempeste. L'arte contemporanea incide sia a livello compositivo, perché il romanzo-diario è strutturato come un manufatto da osservare più che da leggere, sia a livello narrativo, perché la vita del protagonista viene plasmata dalle opere d'arte che più lo hanno colpito.

Nel romanzo *Il brevetto del gecko* (2016)⁶, l'arte contemporanea diventa predominante, perché uno dei protagonisti delle due storie parallele è un artista quarantenne fallito, Federico Morpio, che rinnega il mondo dell'arte perché non è riuscito a sfondare con le sue opere di video-arte. Qui la riflessione si estende anche alle logiche del mercato artistico contemporaneo, che non si fondano sul valore estetico delle opere ma privilegiano o la fama dell'artista o lo scalpore suscitato dalle opere sul pubblico, con la compiacenza di una critica d'arte fintamente militante⁷. Anche nella scrittura narrativa, Scarpa intende ribaltare le categorie estetiche predominanti costringendo il lettore ad una pulizia dello sguardo, per poter osservare le opere della tradizione da punti di vista alternativi (come rivela in un'intervista: «osservare Bernini come fosse Duchamp»⁸) ed allo stesso tempo esplorare senza pregiudizi nuove possibilità espressive in campo letterario.

Allo stesso tempo, egli ha avuto modo di riflettere sulla discrepanza epistemologica tra il linguaggio dell'arte e quello della letteratura. I due linguaggi non sono assimilabili anche se

⁴ Risulta evidente l'influenza di uno dei capisaldi della critica al sistema del tardocapitalistico: F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989.

⁵ Cfr. T. Scarpa, *Kamikaze d'Occidente*, Milano, Rizzoli, 2003. Nella postfazione alla nuova edizione, Scarpa rivela che «la mia vita stessa in quel periodo è stata prodotta da quest'opera» in *Kamikaze d'Occidente*, Roma, Minimunfax, 2019, p. 349.

⁶ Cfr. T. Scarpa, *Il brevetto del gecko*, Torino, Einaudi, 2016.

⁷ Come puntualizza anche lo scrittore Mauro Covacich in *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. V: «L'arte contemporanea si avviluppa in una contraddizione ogni giorno più inestricabile: da un canto sembra essere sulla bocca di tutti, dall'altro non parla quasi a nessuno».

⁸ Cfr. S. Lucamante, *Intervista a Tiziano Scarpa*, «Italice», 83, 3-4, 2006, pp. 691-706. Della stessa autrice si veda anche il capitolo *Anger and Commitment in the Narratives of Tiziano Scarpa: "Impegno" in a Liquid Age* in Ead., *Righteous Anger in Contemporary Italian Literary and Cinematic Narratives*, Toronto, UTP, pp. 21-103.

reciprocamente necessari, manifestando una tendenza ad intrecciarsi e ad ibridarsi. Nella postfazione al libro che raccoglie gli scritti sull'arte dell'amico artista Luca Bertolo, Scarpa afferma che anche se scrittore e pittore sono accomunati dalla medesima "passione del rettangolo", la pagina per l'uno e la tela per l'altro, in realtà c'è una differenza incolmabile: «lui quando dipinge non deve sottostare a elementi primari preformati, come faccio io scrivendo parole già pronte. Le forme, le spalmature di materia più o meno colorata non sono già decise»⁹. La pittura consente una libertà espressiva connessa alla materia informe di cui si avvale, mentre la scrittura è vincolata a quegli «elementi primari preformati», ovvero le parole, la grammatica, la codificazione delle strategie retoriche e dei generi letterari. I riferimenti artistici e la presenza di personaggi artisti nella narrativa di Scarpa hanno la funzione di destabilizzare l'idea convenzionale della letteratura, immettendo elementi che portino la scrittura a guardare oltre il rettangolo della pagina e i vincoli culturali che la delimitano.

Tale riflessione sta alla base proprio de *Il brevetto del geco*, che si configura come un'indagine spregiudicata del sistema dell'arte contemporanea, perché in questo romanzo Scarpa – come ha sottolineato di recente Roberto Pinto – «prova a indicare i punti fragili di un'arte costruita spesso di trovate, di rimbalzi sempre più frequenti tra realtà e finzione ma, allo stesso tempo, sembra accettare quella stessa sfida posta dall'arte sviluppando un romanzo che agisce in modo analogo a ciò che lui descrive»¹⁰. Dunque, lo scrittore cerca di proiettare narrativamente l'acquisita consapevolezza delle dinamiche distorte del sistema attuale dell'arte, che di recente Peter Sloterdijk ha delineato con spietata precisione: «Il business delle arti è un sistema delle invidie nel quale il desiderio delle opere aspira a farsi esso stesso oggetto di desiderio. [...] In tutti gli oggetti scintilla il desiderio del desiderio altrui. È il mercato a rendere sensuali, la sete di desiderio ad abbellire, la compulsiva richiesta di attenzione a produrre l'interessante»¹¹. Si tratta di un sistema dei desideri indotti che spinge a produrre "l'interessante" per sollecitare i compratori e le invidie degli altri artisti. Il protagonista del romanzo di Scarpa è vittima della propria incapacità di adeguarsi a questo sistema, che esclude le necessità espressive e privilegia le mode eclatanti del momento

Il romanzo è costruito secondo una struttura binaria, in cui si alternano le vicende dei due protagonisti in crisi esistenziale: Federico Morpio, aspirante artista che non riesce a mantenersi con le sue opere; Adele Casseti, giovane impiegata insoddisfatta della vita e alla ricerca di una nuova dimensione spirituale. Le due vite si sviluppano in parallelo, finché non si incontrano in una situazione rocambolesca a Venezia durante la Biennale d'arte. In realtà, la voce narrante è quella di un essere privo di corpo, chiamato l'Interrotto, che osserva e narra le vicende da una condizione atemporale, trovandosi alle soglie dell'esistenza senza aver avuto la possibilità di venire al mondo – infatti solo alla fine si scopre essere la voce del feto abortito da Gemma,

⁹ T. Scarpa, *La passione del rettangolo*, in L. Bertolo, *I baffi del bambino. Scritti sull'arte e sugli artisti*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 215-16.

¹⁰ R. Pinto, *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Milano, Postmedia books, 2016, p. 182.

¹¹ P. Sloterdijk P., *L'imperativo estetico*, a cura di P. Montani, Milano, Cortina editore, 2017, p. 105.

un'artista di cui Federico è innamorato. Nella prefazione, l'Interrotto spiega che questa storia necessita di essere narrata mescolando verità e finzione al fine di ottenere un romanzo «non *ambiguo* ma *ambivalente*: nel senso letterale del termine, qualcosa che vale doppio, che vale in entrambi i sensi»¹².

Ciò accade anche in relazione ai numerosi riferimenti artistici, che assumono significati divergenti e ambivalenti per i due protagonisti: se per Adele l'osservazione di un'installazione luminosa contribuisce alla nascita della sua vocazione religiosa; per Federico il funzionamento spietato del sistema dell'arte contemporanea lo fa dubitare della sua vocazione artistica. Infatti, la conversione al cristianesimo di Adele procede per minimi eventi successivi che lei interpreta come segni della presenza divina: la caduta accidentale di un gecko in una padella di teflon da cui non riesce a risalire; le passeggiate nel Parco Agricolo Sud di Milano per contemplare la varietà di esseri viventi che sopravvivono nonostante l'uomo; la rivelazione epifanica legata all'installazione di neon policromi creata dall'artista americano Dan Flavin per la Chiesa Rossa di Abbiategrasso.

Invece, il desiderio di sfondare nel mondo dell'arte sta facendo sprofondare Federico verso l'indigenza economica e l'apatia, perdendo tutti gli affetti (anche la fidanzata che aveva provato ad aiutarlo a vendere le sue opere) senza riuscire a comprendere perché le sue opere non hanno successo. L'indole di Morpio lo porta a considerare che qualsiasi oggetto o situazione si possa trasformare in un'opera di videoarte:

Tutto quello che gli succedeva intorno poteva diventare lo spunto per un video. Che cosa ne sarebbe stato di lui, senza l'arte? [...] Senza l'arte non si sarebbe ridotto al fallimento. Ma, d'altra parte, si sarebbe disconnesso dalla realtà. Sarebbe diventato indifferente a tutto. Non aveva alternative. All'infuori dell'arte, non riusciva a trovare un motivo per stare attento alle cose. La vita non era poi così interessante».¹³

L'arte costituisce l'unico modo in cui Morpio riesce a percepire la realtà e che gli consente di sopravvivere allo squallore della vita quotidiana, nonostante la sua carriera artistica sia fallimentare e non riesca nemmeno a farsi pagare dai suoi pochi committenti. Ciò accade in particolare con l'industriale Farnenti che intende regalare alla moglie per il compleanno un video-ritratto realizzato da Morpio, che non viene affatto apprezzato. Infatti, i suoi video-ritratti sono caratterizzati da un lento zoom dentro il volto del soggetto fino ad ingrandire digitalmente i pori per mostrare quali parassiti vivono nella pelle umana: «L'inquadratura si avvicina sempre di più, finché non si vede nient'altro che pelle, un centimetro quadrato di pelle, e poi ancora più vicino, arriva fino ai pori, ne ingrandisce uno, mostrando le scaglie dell'epitelio, gli orli irregolari, la voragine con gli organismi che ci abitano. Sono come dei vermi, a otto zampe»¹⁴.

¹² T. Scarpa, *Il brevetto del gecko*, cit., p. 6. Per un'analisi più approfondita si rimanda al capitolo *Tiziano Scarpa: le contraddizioni dell'arte contemporanea* nel volume F. Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020, pp. 115-127.

¹³ Ivi, p. 10.

¹⁴ Ivi, p. 45. Si tratta di una sorta di esasperazione dei video-ritratti di Bill Viola.

Si tratta del demodece dei follicoli, un parassita della pelle che esiste davvero anche sul volto della bella moglie dell'industriale. L'obiettivo dell'artista è rivolgere una critica radicale alla vanità contemporanea ma il risultato è negativo per la sua carriera, perché ovviamente non incontra i gusti dei committenti.

Per il nostro discorso è utile focalizzare l'attenzione sul graduale percorso di conversione al cristianesimo di Adele, che insieme al nuovo compagno Ottavio – conosciuto nella Chiesa Rossa di Abbiategrasso mentre contemplano l'installazione di neon policromi dell'artista americano Dan Flavin – si reca alla Pinacoteca di Brera per osservare la *Cena in Emmaus* (1606) di Caravaggio¹⁵, riflettendo sulla capacità del pittore di immortalare con naturalezza il volto di Cristo nel momento esatto della rivelazione. Proprio attraverso un'interpretazione inconsueta e distorta di questo quadro, la coppia decide di andare alla ricerca del leggendario “cronovisore”, un'invenzione pseudoscientifica che dovrebbe permettere di vedere davvero le immagini del passato, e in seguito fondano una setta ultracattolica antiabortista chiamata Nuova Sovversione Cristiana¹⁶.

Il dipinto di Caravaggio viene descritto su tre livelli diversi di approfondimento – secondo la scansione dell'analisi formale proposta da Erwin Panofsky negli anni Trenta¹⁷, un procedimento di stampo strutturalista fondato sulla possibilità di trasporre l'oggetto artistico nel linguaggio verbale – a partire da quello più oggettivo possibile esposto dalla voce narrante:

Tre persone erano sedute a tavola, in una trattoria poco illuminata. Sulla tovaglia bianca erano appoggiati una brocca, due piatti, un panino ancora intatto. In uno dei piatti c'era un altro panino, che però aveva la crosta spaccata. Era stato rotto in frammenti irregolari, evidentemente con le mani; ma la sua forma complessiva era ancora integra, era stato ricomposto dopo essere stato spezzato. Un giovane uomo teneva gli occhi abbassati, fissando il panino rotto. Alzava la mano destra e la muoveva verso quei pezzetti di pane, ma non lo faceva per prenderli. L'indice e il pollice erano divaricati, e rivolti verso l'alto. [...] Uno degli altri due commensali allargava le braccia: il panino spaccato era la cosa più sconvolgente che avesse mai visto in vita sua! L'altro commensale afferrava gli angoli della tavola, era sul punto di schizzare in piedi; fissava sbalordito l'uomo che stava dedicando un gesto così solenne a un panino rotto.¹⁸

Si tratta di un chiaro esempio di descrizione pre-iconografica, in base alla quale vengono illustrati il soggetto primario e la composizione senza un riconoscimento del significato convenzionale (il “panino rotto” non assume ancora il significato eucaristico di *fractio panis*), ottenendo un effetto di straniamento ma anche mettendo in evidenza particolari apparentemente poco rilevanti¹⁹.

¹⁵ Si tratta non della prima versione del 1601-02, ora a Londra, ma della seconda versione del 1606, dipinta in stile «rapido e sprezzato» – come annota Roberto Longhi in *Caravaggio* (1951), Milano, Abscondita, 2013, p. 197 - dopo l'omicidio di Ranuccio, mentre è rifugiato a Palestrina presso le tenute di Marzio Colonna.

¹⁶ A questo proposito risulta evidente il riferimento al romanzo *Il racconto dell'ancella* (1985) di Margaret Atwood.

¹⁷ Cfr. E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino, 2009 (ed. or. 1939).

¹⁸ T. Scarpa, *Il brevetto del geco*, cit., p. 149.

¹⁹ Sulle tracce di quanto proposto da D. Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino* (1992), Milano, Il Saggiatore, 2007.

Tale descrizione oggettivante predispose il passo successivo che è l'analisi iconografica, volta al riconoscimento del significato secondario o convenzionale delle immagini. Qui l'analisi viene effettuata da uno dei personaggi, Ottavio, che fornisce i riferimenti culturali necessari per comprendere cosa sta accadendo davanti ai nostri occhi:

Da come benedice il pane [...] capiscono che sono a tavola con Gesù: ma è proprio in quel momento che Lui scompare. Perciò questa che stiamo vedendo noi è un'immagine che scompare infinitamente. Sta per essere assorbita dallo sfondo, come acqua in una spugna nera. Ma l'immagine di Gesù viene acciuffata dalla pittura, nell'ultimo istante in cui è ancora visibile. Caravaggio, dipingendolo, ha trattenuto il momento in cui Cristo si è rivelato; un momento brevissimo, un attimo.²⁰

Secondo questa analisi, Caravaggio ha raffigurato un'immagine che per sua stessa natura sta svanendo “infinitamente”, conferendo durata ad un istante tanto importante per la religione cristiana quanto effimero e impalpabile. È sempre Ottavio a proporre un'irregolare interpretazione iconologica, ovvero l'analisi delle scelte stilistiche compiute dall'artista (metodi compositivi e valori simbolici) in relazione al contesto culturale di riferimento, con la quale stravolge i valori simbolici dell'opera:

Questo quadro è una forzatura; è quasi una bestemmia: costringe Gesù a restare visibile per sempre, mentre Lui, a Emmaus, non ha voluto mostrarsi per più di un istante, e solo agli occhi di due di loro, quelli che erano capaci di riconoscerlo da come benediceva il pane [...]. È quasi una bestemmia, questo quadro, perché trasforma in una durata quello che Gesù aveva voluto fosse soltanto un attimo; ma è una bestemmia che coincide con la mia preghiera, il mio desiderio di riuscire a vederlo; e di riconoscerlo, se mai si lascerà vedere da me.²¹

Attraverso questa particolare interpretazione, Ottavio avvicina l'episodio biblico alla nostra quotidianità – potrebbe infatti trattarsi di una cena tra amici in una pizzeria di provincia – ma allo stesso tempo propone una smodata venerazione del dipinto per la sfacciata naturalezza – “quasi una bestemmia” – con la quale Caravaggio è riuscito ad eternare il momento esatto in cui Cristo si è manifestato per poi scomparire. In questa prospettiva, il quadro si potrebbe configurare come incredibile assimilazione degli opposti, perché il massimo della blasfemia coincide (vedere l'invisibile) con il massimo della devozione (la fede nell'invisibile): la sintesi perfetta di bestemmia e preghiera.

Per questa ragione, Ottavio e Adele decidono di intraprendere la ricerca del “cronovisore”, un improbabile oggetto inventato dal monaco benedettino laureato in fisica Padre Pellegrino Ernetti (1925-1994) negli anni Sessanta del Novecento, che avrebbe consentito di captare e riprodurre immagini del passato, come il vero volto di Cristo, e che dovrebbe essere ancora conservato a Venezia. Nel 1972 in un'intervista rilasciata a «La Domenica del Corriere», il

²⁰ T. Scarpa, *Il brevetto del geco*, cit., p. 150.

²¹ Ivi, pp. 150-51. Va segnalato che questo brano è stato scelto come didascalia de *La cena in Emmaus* dal direttore della Pinacoteca, James Bradburne, per il terzo appuntamento della rassegna i Dialoghi della Pinacoteca di Brera, *Attorno a Caravaggio*, che si è svolta dal 10 novembre 2016 al 5 febbraio 2017.

monaco benedettino aveva dichiarato: «L'intera elaborazione si basa su un principio di fisica accettato da tutti, secondo il quale le onde sonore e visive, una volta emesse, non si distruggono ma si trasformano e restano eterne e onnipresenti, quindi possono essere ricostruite come ogni energia, in quanto esse stesse energia»²². Grazie a questo macchinario, Ernetti sosteneva di essere riuscito addirittura a scattare un'istantanea del volto Gesù Cristo durante la crocifissione. In realtà, si scoprì in poco tempo che l'immagine era la foto di una scultura di Cristo in croce che si trova nel Santuario dell'Amore Misericordioso di Collevale, nei pressi di Todi. Ma ciò che qui si rivela importante per i due personaggi del romanzo è il fatto che per la prima volta Padre Enetti abbia diffuso la notizia della possibilità di costruire una macchina del tempo, che consentirebbe di muoversi nel tempo e di vedere episodi accaduti nel passato e nel futuro: come sembra abbia dichiarato il frate stesso: «In un certo senso, passato, presente, futuro coesistono, non ora, ma in una sorta di zona fuori del tempo. Se dunque si potesse raggiungere questa zona, questo livello della realtà, si dovrebbe avere la possibilità di ritrovare tutto il passato e persino tutto il futuro»²³. L'invenzione di un "cronovisore" consentirebbe di attraversare il tempo in tutte le direzioni, in avanti e indietro, riuscendo a retro-vedere il passato e a prevedere il futuro in una compresenza che finora solo l'arte è stata in grado di realizzare, come nel caso di Caravaggio.

Le due storie parallele si incrociano proprio a Venezia. Federico non resiste al demone dell'arte e accetta la proposta di un certo Furio, curatore di mostre e fidanzato di Gemma – artista di cui Morpio è da sempre innamorato ma non corrisposto –, per realizzare una performance di gruppo in contrapposizione alle iniziative ufficiali della Biennale d'arte di Venezia. Si tratta in realtà di una sorta di installazione di sette artisti dentro un negozio, che dà vita a «un *temporary art group* in un *temporary shop*»²⁴. Il curatore Furio – emblema delle storture del sistema dell'arte – aveva fatto leva proprio sulla loro insoddisfazione per convincerli a mettersi letteralmente in vetrina, esponendo ognuno le proprie specificità artistiche e la propria volontà di emergere.

Invece, delusi per non aver trovato il cronovisore e per non aver potuto dare conferma alla loro fede smodata, Adele e Ottavio decidono di portare alle estreme conseguenze le parole del Vangelo e fondano la Nuova Sovversione Cristiana, setta che rapisce donne incinte prima che abortiscano per far nascere comunque i loro bambini e poi adottarli. Ne fa le spese Gemma, che scopre di essere incinta di Furio, poco dopo averlo lasciato perché ha scoperto che lui ha sfruttato a suo vantaggio il progetto degli artisti in vetrina, e perciò confessa a Federico di non voler tenere il bambino. I due ultracattolici origliano il dialogo durante una cena comune e

²² Vedi l'intervista rilasciata da Padre Ernetti a Vincenzo Maddaloni sul n. 18 de «La Domenica del Corriere», 2 maggio 1972.

²³ Dichiarazione di Padre Ernetti contenuta in F. Brune, *Cronovisore. La macchina del tempo*, Roma, Edizioni mediterranee, 2002, p. 20.

²⁴ T. Scarpa, *Il brevetto del gecko*, cit., p. 220. Il riferimento esplicito è all'artista islandese Ragnar Kjartasson, che espone direttamente se stesso al lavoro sbeffeggiando il concetto stesso di performance.

decidono di rapirla, ma Gemma riesce a fuggire in maniera rocambolesca e a tornare a Milano dove riesce ad abortire (la voce narrante dell'Interrotto è proprio il feto mai nato).

Come risulta evidente, il romanzo è permeato di riferimenti all'arte, ad opere vere e inventate, che fanno da contrappunto alle vicende dei protagonisti. In particolare, lo sguardo di Morpio sulle opere degli amici artisti è caratterizzato dall'invidia e dall'astio, perciò cerca di paragonarle ad opere già esistenti per sminuirne la portata innovativa. Egli piega la storia dell'arte per supportare la propria avversione nei confronti del sistema attuale dell'arte, in cui la fortuna di un artista è determinata da logiche che solo in minima parte tengono conto del valore artistico ma prevalgono invece la capacità di suscitare scalpore o di essere vendute sul mercato.

Lo stesso scrittore ha confessato all'amico artista Luca Bertolo quali sono state le difficoltà nella descrizione delle opere d'arte contemporanea, riflettendo sulla specificità del *medium* letterario, che consente di descrivere con precisione le opere che mostrano idee, progetti e “trovate” (come la *Brillo Box* di Warhol o la riproduzione di due statue antiche che si guardano realizzata da Giulio Paolini), mentre si trova in difficoltà quando deve affrontare un dipinto informale (come un Guston o un Pollock) o un'enigmatica installazione:

Nel romanzo mi è risultato molto più agevole descrivere opere in cui gli elementi costitutivi erano più “scorporabili” e chiari, e dunque, fatalmente, dove l’“intelligenza” e l’“idea” erano distinguibili dalla realizzazione. C'è una specie di empatia e direi quasi una parziale consustanzialità fra l'opera “intelligente” [...] e la traduzione di quell'idea.²⁵

Dunque, Tiziano Scarpa in questo romanzo si è confrontato direttamente con il problema dell'ecfrasi, contestualizzandolo nell'ambito dell'arte contemporanea in cui il figurativismo è sempre meno presente. Egli rileva come la parola riesca ancora ad entrare in sintonia con opere (quadri o installazioni) in cui è ben riconoscibile l'idea progettuale, mentre si trovi in grande difficoltà quando deve tradurre verbalmente opere informi, dal punto di vista compositivo o progettuale²⁶, che privilegiano una conoscenza di tipo esperienziale a discapito della razionalizzazione.

In questa prospettiva, l'interpretazione irregolare e quasi blasfema della *Cena in Emmaus* di Caravaggio proposta da uno dei personaggi del romanzo, l'ultracattolico Ottavio, impone una duplice riflessione: da un lato, la dissoluzione dei significati originari delle opere d'arte immerse nella caotica e frammentaria accumulazione conoscitiva postmoderna; dall'altro, la capacità di certi capolavori del passato di riuscire ancora a influire sul presente, se vengono osservati con uno sguardo nuovo e non predeterminato. Quindi, lo scrittore veneziano ci suggerisce di

²⁵ Dichiarazione di Scarpa riportata da Bertolo nella sua recensione al romanzo, *Rettangoli d'intensità*, in “Artribune”, 25 aprile 2016, <https://www.artribune.com/attualita/2016/04/luca-bertolo-recensione-brevetto-del-geco-romanzotiziano-scarpa-artisti/> (ultimo accesso settembre 2020); poi *A proposito de Il brevetto del gecko di Tiziano Scarpa*, in Id., *I baffi del bambino. Scritti sull'arte e sugli artisti*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 209-12.

²⁶ Lo stesso problema viene messo in luce dallo scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas nel romanzo-reportage *Kassel non invita alla logica* (2015), quando prova a descrivere l'installazione buia *This Variation* realizzata da Tino Sehgal per Documenta 13 (2012).

guardare l'opera di Caravaggio come se non l'avessimo mai vista, né sui libri di scuola né in televisione, con la stessa curiosità e il medesimo perturbamento con cui osserviamo un *ready made* di Duchamp, perché in questo modo i quadri dell'artista lombardo possono assumere significati imprevedibili, anche “blasfemi”, che ribaltano le interpretazioni precostituite e ampliano l'orizzonte dei significati anche oltre il visibile.

Tale proposta di pulizia dello sguardo sembra avvalersi della riflessione proposta dal sociologo Alessandro Dal Lago e dell'artista Serena Giordano nel saggio dedicato all'analisi delle logiche dell'arte contemporanea e in particolare alle nuove strategie di produzione dell'aura in funzione del mercato artistico. Infatti, a partire dalla riflessione estetica e sociologica di Walter Benjamin negli anni Trenta sulla dissoluzione dell'aura, i due autori identificano in realtà una disseminazione dell'aura non in quanto segno dell'originalità intrinseca all'opera d'arte ma come produzione di valore fittizio e mobile di un'opera per renderla appetibile ai compratori e alle istituzioni:

Con l'invenzione dell'arte contemporanea, l'aura non scompare ma si trasforma, diffondendosi per il mondo. [...] L'aura di un'opera d'arte è semplicemente l'effetto che produce. E il tipo di effetto muta a secondo della natura dell'opera e delle persone che lo subiscono e lo ricercano. [...] L'aura perde qualsiasi alone di mistero. Se si organizza la visione di qualcosa come arte, ecco che si produce l'aura. Questa è allora un rapporto sociale, e quindi non avrà molta importanza stabilire se l'aura proviene dall'opera [...] o se qualcuno la prova o ritiene di provarla comunque.²⁷

A partire dal Secondo dopoguerra, l'aura non è più una qualità intrinseca dell'opera d'arte ma ora viene prodotta da una rete di operatori del mondo dell'arte, ovvero i “mercanti d'aura” che creano le condizioni perché un oggetto possa acquisire un valore artistico²⁸. La perdita dell'aura è avvenuta, come sosteneva Benjamin, ma è stata recuperata sotto forma di un “rapporto sociale” indispensabile per mantenere vivo un mercato dell'arte, altrimenti inattuabile. Si tratta di un'aura effimera e funzionale al mercato, ma in qualche modo consente di provocare il desiderio verso opere che altrimenti non avrebbero di per sé nessuna qualità attrattiva.

Dunque, il romanzo di Scarpa impone una riflessione sul valore dell'arte e sul ruolo sociale dell'artista, ruolo perduto che potrebbe riacquisire solo attraverso la provocatoria capacità di creare uno scarto dello sguardo rispetto alla realtà che lo circonda e in particolare al sistema dell'arte che impone le linee guida creative, perché l'artista – come ha rilevato puntualmente Maurice Merleau-Ponty in merito all'opera di Cézanne – «è colui che fissa e che rende accessibile ai più “umani” fra gli uomini lo spettacolo di cui fanno parte senza vederlo»²⁹. Il pittore rende visibile ciò che l'abitudine e il mercato dell'arte hanno reso invisibile e ciò che sarebbe

²⁷ A. Dal Lago – S. Giordano, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 141-42. Vedi inoltre su questo tema P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992), Milano, il Saggiatore, 2005.

²⁸ Si pensi, ad esempio, a figure fondamentali per agevolare il “mercato dell'aura” tra Italia e Stati Uniti come i galleristi Leo Castelli, Gian Enzo Sperone e Francesco Bonami.

²⁹ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne* (1948), in Id., *Senso e non senso*, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 37.

impossibile vedere: così il quadro di Caravaggio si configura come un cronovisore, un “visore del tempo passato”, riattivando intensamente il senso della vista e rendendo ancora possibile l’immaginazione artistica e letteraria. La *Cena in Emmaus* provoca lo sguardo e l’intelletto, perché stimola a prendere in considerazione l’impossibile non attraverso trovate mirabolanti – come oggi impone il mercato dell’arte – ma grazie alla capacità di immortalare l’invisibile in una scena apparentemente quotidiana; allo stesso modo, la letteratura deve provocare continui scarti concettuali – come l’interpretazione provocatoria di Ottavio, anche con le inevitabili conseguenze deliranti – affinché lo sguardo contemporaneo sul passato e sul presente non si adegui all’assenza di aura o, peggio ancora, all’aura confezionata *ad hoc* per fini commerciali. In questo senso, il Caravaggio di Tiziano Scarpa destabilizza il nostro sguardo assuefatto dall’immagine iconica del pittore e lo costringe a mettersi a nudo davanti alla “blasfema” rappresentazione del sacro che è stato in grado di realizzare, cogliendo con grande naturalezza un istante invisibile.

Pincio-Warhol-Caravaggio: per un triplo autoritratto

Lavinia Torti
(Università di Bologna – Sorbonne Université)

Pubblicato: 07 / 01 / 2022

Abstract – This essay analyzes the novel *Il dono di saper vivere* (2018) by Tommaso Pincio on the basis of double gift of the writer-painter. By a textual and visual analysis, it shows the analogy between the metabiofiction about Caravage and the artwork of Pincio, especially *Sfere celesti*, by showing also a connection with specific rhetorical and thematical aspects of Pop Art and in particular of Andy Warhol's work, as interpreted by Don DeLillo in *Mao II* (1991). In both textual and visual work, according to Pincio the portrait of others is not only a possibility to portrait himself, but also a stratified representation of various gazes which contribute to create a «true portrait of the myth», therefore an unfaithful, false portrait.

Keywords – Tommaso Pincio; Caravaggio; Warhol; Self-portrait; Metabiofiction.

Abstract – Il saggio legge il romanzo *Il dono di saper vivere* (2018) di Tommaso Pincio alla luce del doppio talento dello scrittore-pittore. Attraverso un'analisi testuale e figurativa si mette in rilievo l'analogia tra la *metabiofiction* su Caravaggio e l'attività pittorica di Pincio, in particolare nell'opera *Sfere celesti*, mostrando inoltre una connessione con alcuni aspetti retorici e tematici tipici della Pop Art e in particolar modo della produzione artistica di Andy Warhol, passando per l'interpretazione che ne dà Don DeLillo in *Mao II* (1991). Sia nell'opera verbale che in quella visuale il ritratto dell'altro è per Pincio non solo una possibilità di autoritratto, ma anche una rappresentazione stratificata di più sguardi che concorrono a creare un «ritratto veridico del mito», quindi di conseguenza un ritratto infedele, in qualche modo falso.

Parole chiave – Tommaso Pincio; Caravaggio; Warhol; Autoritratto; Metabiofiction.

Torti, Lavinia, *Pincio-Warhol-Caravaggio: per un triplo autoritratto*, «Finzioni», n. 2, 1- 2021, pp. 108-120.
lavinia.torti2@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14201>
finzioni.unibo.it

Nel 2013 viene pubblicato in pochi esemplari e per la casa editrice inesistente *Mirror Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere*¹ di Mario Esquilino, pseudonimo di Tommaso Pincio, «nell'interpretazione» – recita il sottotitolo – di quest'ultimo e dell'artista marchigiano Eugenio Tibaldi². La prima parte del libro, a firma di Tommaso Pincio e intitolata *La Piegna suprema*, commenta l'opera di Mario Esquilino che costituisce la seconda parte: ventidue biografie in versi, tra il panegirico e il motteggio, di alcuni scrittori, artisti e filosofi. Le biografie, in ordine alfabetico, sono scritte in lingua inglese e ciascuna di loro è accompagnata da un disegno digitale in bianco e nero e da una fotografia di un luogo abbandonato scattata da Tibaldi. Le biografie sono poi tradotte in italiano e la parte digitale e quella fotografica sono unite in un'unica immagine, ora a colori, sulla quale è trascritta anche la biografia in inglese. Dopo l'Alighieri e Bolaño, alla lettera C troviamo la breve biografia di Caravaggio, che recita:

CARÀ VAN GION (15711610)
Milanese rissoso e lunatico
che giunge a Roma nudo
e senza provvedimento
né fissa dimora.³

Questa può definirsi la prima biografia di Caravaggio scritta da Tommaso Pincio. Già in *Hotel a zero stelle* (2011) Pincio aveva incluso il *personaggio* di Caravaggio nella biografia di Herman Melville, mentre, dopo *Acque chete*, il pittore tornerà, per così dire, come cameo, in *Panorama* (2015), fino a diventare il protagonista dell'ultimo romanzo dello scrittore romano *Il dono di saper vivere* (2018). A partire da questa «ossessione caravaggesca»⁴ e dall'assunto che Pincio ripete spesso nei suoi articoli di critica d'arte e di cinema e che ritroviamo anche nel *Dono*, ovvero

¹ Il sottotitolo *Sillabario delle basilari possibilità di esistere* sembra rendere omaggio a due figure di grande importanza per l'autore: Goffredo Parise è infatti autore dei *Sillabari* (1984), mentre *Le infinite possibilità di esistere* è il titolo di un'opera ricamata di Alighiero e Boetti, modello fondamentale per Pincio, come lui stesso dichiara in ID., *Il cimento della e*, in *Scritti d'arte*, postf. di A. Cortellessa, Roma, L'orma, 2015, pp. 137-151, oltreché nel documentario di Sky Arte *Alighiero e Boetti. Sciamano e Showman* (2020). Sulle possibili relazioni tra Parise e Pincio, invece, mi permetto di rinviare a L. Torti, «Basta guardare». *Sullo scritto d'arte scritto dall'artista*, «Elephant&Castle», 25, <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/basta-guardare-sullo-scritto-d-arte-scritto-dall-artista/399>.

² I due artisti hanno nuovamente collaborato quando Pincio ha scritto una presentazione per la mostra di Eugenio Tibaldi *Geografie economiche*, di cui è possibile visionare il progetto sul sito dell'artista: <http://www.eugeniotibaldi.com/it/progetto/geografie-economiche> (consultato il 05/01/2022). Cfr. T. Pincio, *Un E. T. a Roma*, scritto per il volume *Eugenio Tibaldi. Geografie economiche*, a cura di S. Vedovotto, Imola, Maretti, 2014, poi pubblicato in T. Pincio, *Scritti d'arte*, cit., pp. 236-249. Anche il progetto di *Acque chete* è visionabile e scaricabile dal medesimo sito web: <http://www.eugeniotibaldi.com/it/progetto/acque-chete> (consultato il 05/01/2022).

³ M. Esquilino, *Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere*, nell'interpretazione di T. Pincio e E. Tibaldi, Ascoli Piceno, Mirror, 2013, p. 128. Ricordo che Mario Esquilino è personaggio del romanzo *Panorama* (2015), ma su questo rinvio a F. Pennacchio, *Excessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 125-139.

⁴ Cfr. F. Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020, pp. 129-141: il capitolo dedicato al romanzo *Il dono di saper vivere* è infatti intitolato *Tommaso Pincio: l'ossessione caravaggesca*.

dall'assunto, stavolta leonardesco, che «ogni pittore dipinge sé stesso»⁵, l'intento del presente contributo è di verificare in che modo Pincio abbia deciso di rappresentare Caravaggio in quest'ultima biografia *impossibile* – e infatti inconclusa – e attraverso quali strategie formali il proprio ritratto si insinui in quello del pittore secentesco, tenendo conto in particolare del ruolo capitale che ha in questo, come in altri testi, il doppio talento di Pincio⁶. È infatti nel segno della duplice istanza creativa dell'autore che cercheremo di dimostrare come il gioco di proiezioni e agnizioni si estenda al di là della scrittura e vada a influenzare la pittura di Pincio, che trova sempre nel ritratto la sua forma d'elezione. Si tenterà per questo un confronto tra il *Dono di saper vivere* e l'opera *Sfere celesti*, stavolta una raccolta di ritratti figurativi, che pure sembra condividere con il romanzo caravaggesco diversi assunti.

Analizzando, inoltre, la ricezione pinciana dell'opera di Andy Warhol, che oltre a essere diversamente presente nel *Dono* ha pure l'onore di una biografia in *Acque chete*⁷, vedremo come la rappresentazione di Caravaggio e di altri *miti* coincida per Pincio con una sorta di *triplo autoritratto*, non tanto à la Johannes Gump quanto piuttosto à la Norman Rockwell. Al triplo sguardo e alla tripla auto-rappresentazione si aggiunge, infatti, un elemento: la conoscenza dei ritratti realizzati da altri, che stratificano la percezione del proprio sé, a sua volta non più ritratto come è ma ritratto come è *visto*⁸.

Cominciando dal romanzo, *Il dono di saper vivere* è come *Acque chete* un testo dalla struttura multipla, si divide infatti in due sezioni, separate anche graficamente: se in *Acque chete* la prima parte porta la firma di Tommaso Pincio e la seconda quella del suo *alter ego* Esquilino, nel *Dono* le parti si invertono. La prima è narrata in prima persona da un anonimo gallerista omicida soprannominato Melancolia – che ricorda il protagonista di *Cinacittà* (2008)⁹ – ossessionato dal suo «libro in cantiere» su Caravaggio, che in cantiere resterà; la seconda parte è invece narrata

⁵ Pincio ripete a più riprese questa formula nei suoi testi, talvolta anche per metterla in discussione: «So bene che la fedeltà parziale è propria di ogni ritratto, che un pittore dipinge sempre sé 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» (T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018, p. 145). Nella recensione del film *Portrait d'une jeune fille en feu* di Céline Sciamma, pubblicata da Pincio sul suo blog il 21 dicembre 2019, gli stessi temi vengono adattati alle dinamiche cinematografiche (cfr. <https://tommasopincio.net/2019/12/21/ritratto-della-giovane-in-fiamme/> (consultato il 05/01/2022)).

⁶ Cfr. M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in ID. e D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47–78.

⁷ In inglese: «WORN HOLE (19281987): American consumerism enthusiast | developing a fear | of hospitals and doctors» (T. Pincio, *Acque chete*, cit., p. 114).

⁸ Pincio ha ben presente il *Triplo autoritratto* dell'artista americano, come testimonia l'articolo che dedica all'artista, riproducendo e descrivendo l'opera: <https://tommasopincio.net/2014/12/01/il-pittore-della-gente/> (consultato il 05/01/2022). La differenza tra il *Doppio autoritratto allo specchio* (1646) di Johannes Gump e il *Triplo autoritratto* (1960) di Norman Rockwell è la presenza, nel secondo, proprio di una serie di altri autoritratti incollati sulla tela, che fungono da esempio per l'artista che, pur se per realizzare il ritratto di sé, si ispirerà a Van Gogh e ad altri artisti che prima di lui si sono dipinti.

⁹ Non è questa la sede per un'analisi intertestuale tra i due romanzi, ma è evidente sin dalle prime pagine che Pincio ha usato la stessa sagoma per la costruzione dei personaggi di Marcello e Melancolia, come testimoniano alcuni elementi in comune, dalla prigione alle letture all'avvocato, fino ai *topoi* del doppio e dell'alterità, piuttosto ricorrenti nella produzione letteraria dell'autore.

dal «falso specchio» del gallerista, da un narratore che somiglia molto all'autore e che interviene per raccontare per quale motivo ha rinunciato alla stesura del precedente romanzo di finzione. Attraverso questa operazione, sia pure un paradosso, tale secondo «io» rispetta la «maledizione di dover raccontare» che dà il titolo alla seconda parte del libro e, abbandonando la parte romanziata, in realtà ne svela la genesi, le connessioni autobiografiche, e prosegue in qualità di autore/narratore la sua indagine sul pittore¹⁰.

Se Filippo Milani definisce *Il dono di saper vivere* «una doppia pseudo-autobiografia delle due voci narranti (entrambe *alter ego* dell'autore) e una pseudo-biografia di Caravaggio»¹¹, è possibile intuire una serie di corrispondenze tra la biografia di Caravaggio e quella del primo narratore sin dalle prime pagine del romanzo, a partire dall'omonimia – e omologia – tra *ritratto* e *ritratto* («È un ritratto la persona che viene raffigurata, come lo è la cosa in cui vediamo raffigurata una persona»¹²), che si trasforma ben presto in una coincidenza tra ritratto e ritraente. Il narratore all'inizio del romanzo afferma di potersi indistintamente definire «un usurpatore d'anime, un omicida, un genio della pittura»¹³, rendendo chiara per noi sin da subito l'analogia di queste etichette con la persona di Caravaggio, quantomeno nelle forme in cui è stato rappresentato. In una *TedX Conference* tenutasi a Reggio Emilia nel 2011 dal suggestivo titolo *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, Pincio, anticipando alcune istanze poi realizzate nel *Dono*, si mostrava in effetti già attento all'aspetto prismatico che la figura del pittore ha man mano assunto nel tempo, grazie alle biografie che ne hanno garantito la (s)fortuna:

Ognuno può ritagliarsi l'uomo che preferisce. *L'omosessuale violento, l'eversore a rischio di inquisizione, l'anticipatore della fotografia*: sono tutti ritratti credibili anche se con molta probabilità tutti falsi. E questa sua duttilità, le tante e diverse facce che assume agli occhi dei posteri, non ne sminuiscono affatto la sua figura, semmai la esaltano, lo rendono [...] l'uomo capace di trasformarsi, di essere più cose a un tempo.¹⁴

Se i ritratti sono tutti credibili e tutti falsi, Pincio nel proprio sembra voler dedicare grande spazio all'ultimo aspetto del *tricolon* qui sottolineato, ossia al Caravaggio anticipatore della fotografia. Questa attenzione, mi pare, funge da pretesto per avviare una riflessione, prima, sulla condizione della fotografia odierna, poi (forse: soprattutto), sulla metamorfosi che la formaritratto ha subito dopo la diffusione di quest'arte. Nel *Dono*, infatti, Melancolia dice che Caravaggio aveva ben presto provocato nella folla spettatrice:

una mania, in effetti, destinata a espandersi a macchia d'olio, di pari passo alla *trasformazione dell'essere umano in essere fotografato*, di pari passo cioè alla capacità dell'uomo qualunque di produrre immagini

¹⁰ Interessante segnalare, peraltro, che nella prima parte di entrambe le opere a due voci Pincio lascia l'ultima frase a metà, a dimostrazione di una ritrosia nel raccontare, di una vera e propria cassatura, interruzione istintiva, in-conclusione.

¹¹ F. Milani, *Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio, «Arabeschi»*, 17, gennaio-giugno 2021, pp. 30-43: 34.

¹² T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 8.

¹³ Ivi, pp. 15-16.

¹⁴ ID., *Quando rubavo la vita a Caravaggio*, in *Scritti d'arte*, cit., p. 273.

istantanee, al perfezionarsi dei dispositivi. Già si avvertivano i sintomi di una degenerazione, l'avvisaglia di un orrore, l'arco involutivo che avrebbe portato dalla Polaroid all'asta da selfie. Il Gran Balordo si profilava come il precursore incompreso del nuovo tempo, *l'inventore del realismo fotografico*.¹⁵

Il gallerista omicida, e tramite lui Pincio, sostiene che il rapporto tra la nascita dell'*homo photographicus*¹⁶ e la mania per Caravaggio non è una coincidenza, bensì nella relazione sembra sussistere un nesso di causalità. Solo nella seconda parte, però, il narratore spiega perché il pittore lombardo sia considerato l'inventore del realismo fotografico:

Il Gran Balordo non si affidava a un disegno preliminare; dipingeva subito, copiando dal vero, sbizzando appunto la sagoma delle figure con matasse di colore che facevano da letto alla pittura. [...] Malgrado i pentimenti che pure le tele mostrano, si ha spesso la sensazione che l'immagine si sia impressa dal nulla, per alchimia, come in uno sviluppo fotografico. E difatti alcuni ritengono che Caravaggio proiettasse sulla tela le figure per mezzo di una camera oscura e che dipingesse ricalcando.¹⁷

Pincio, così, riflette a lungo nelle ultime pagine del romanzo sull'eventuale uso da parte del pittore di strumenti ottici, adducendo prove di natura scientifica, dagli studi di Roberta Lapucci agli esperimenti di David Hockney, dando di fatto a quest'ultima sezione una *facies* saggistica¹⁸, pur asserendo che, «anche senza specchi concavi o convessi, senza lenti e camere oscure», al pittore lombardo deve essere apparso un «nuovo modo di vedere e di rappresentare»¹⁹.

La questione della fotografia nel romanzo, dunque, si articola su due fronti: la tecnica del pittore e la ricezione dello stesso nell'immaginario popolare. Da una parte, Caravaggio è soggetto-artista, anticipatore della fotografia e, per una sorta di proprietà transitiva, secondo Melancolia persino colpevole della perdita dell'aura benjaminiana e della nascita della postfotografia odierna²⁰. Dall'altra parte, però, Caravaggio è opera. Per utilizzare le parole del *Dono*, Caravaggio non è solo ritraente, è anche ritratto: la sua icona è vittima essa stessa della perdita del valore culturale dell'immagine, poiché il suo ritratto è riprodotto in tutti i modi e su ogni

¹⁵ ID., *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 62-63, corsivi miei.

¹⁶ «Ai giorni nostri, tutti siamo autori delle nostre immagini; nel nostro cuore di *Homo photographicus* batte contemporaneamente l'*Homo pictor* e l'*Homo spectator*. È chiaro che in questo contesto il carattere autoriale è bandito, ma in cambio siamo finalmente responsabili e padroni della nostra immagine. O perlomeno possiamo esserlo più di prima» (J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. it. di S. Giusti, Torino, Einaudi, 2018, ed. Kindle, cap. 6, par. 1).

¹⁷ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 186-187.

¹⁸ Una bibliografia finale corrobora l'interpretazione del romanzo in chiave saggistica. Sulle relazioni tra romanzo e saggio nella letteratura italiana degli ultimi venti anni, in particolare su Tommaso Pincio, Vitaliano Trevisan e Giorgio Vasta, cfr. M. Aubrey-Morici, *Pensée, narration, fiction. L'art combinatoire de l'essayisme italien hypercontemporain (2000-2019)*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 nel 2019.

¹⁹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 190.

²⁰ È lo stesso autore che menziona Benjamin e il celebre saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: «Walter Benjamin parlava di arte perché allora l'arte era ancora la culla ideale della rappresentazione, ma chissà, oggi forse parlerebbe più semplicemente di immagine e di silenzio anziché di aura» (ivi, p. 154).

supporto possibile, persino sull'oggetto 'di massa' per antonomasia poiché posseduto da tutti: il denaro. La banconota da centomila lire che riporta il ritratto di Caravaggio, infatti, approda sulla copertina del *Dono di saper vivere* e ha l'onore dell'*ekphrasis* più lunga e complessa del testo, che potrebbe essere considerata, data la presenza dell'immagine, una *ekphrasis*-didascalia²¹. Eppure, la copertina non mette in mostra solo i soldi, che d'altra parte sono uno dei *topoi* del romanzo, ma espone Caravaggio stesso: non una sua opera, neppure uno dei suoi famigerati autoritratti (operazione che si direbbe consueta nelle sue biografie), bensì un ritratto realizzato da un altro artista, Ottavio Leoni, il quale – ci dice Pincio – esegue l'opera non dal vero ma *alla macchia*, ovvero a memoria, forse rinfrescandosela osservando l'autoritratto di Caravaggio nel *Martirio di san Matteo*. La scelta di adottare il ritratto di Leoni come immagine di copertina è dettata, quindi, non solo dal fatto che esso è iscritto in una banconota, ma anche dalla fama della stessa opera, che risulta, a partire dalla riscoperta longhiana, l'immagine più nota di Caravaggio: «Da allora il ritratto alla macchia di Leoni è diventata l'effigie per eccellenza del Caravaggio, la più usata, quella presa a modello»²².

Qui si ipotizza, dunque, che Pincio adotti la banconota per la copertina anziché un altro ritratto di o a opera di Caravaggio, e che su di essa si soffermi così a lungo anche all'interno del romanzo, poiché l'iconicità di quel ritratto, dell'*effigie*, appunto, coinciderebbe in un certo senso con l'iconicità di alcune altre immagini, ovvero quelle scelte da lui stesso per i suoi ritratti. Faccio riferimento alla serie intitolata *Sfere celesti*, in cui lo scrittore-pittore non solo ritrae molti personaggi della cultura pop, peraltro quasi sempre su fondo a foglia d'oro come fossero delle vere e proprie icone²³; non solo, come Leoni, predilige ritratti non dal vivo ma basati su precedenti rappresentazioni, spesso ritratti fotografici realizzati da altri; ma per di più Pincio li rappresenta in una modalità standardizzata, da tutti riconoscibile e – per usare un termine piuttosto contemporaneo – condivisibile: Dante ha la corona d'alloro, Frankenstein ha il volto dell'attore Boris Karloff che lo interpreta nel film culto del 1931, Marilyn Monroe ha la sua leggendaria acconciatura. Non si tratta di persone ma di personaggi, i quali vengono dunque ritratti non per come sono (a maggior ragione Frankenstein che è un personaggio di fantasia), ma per come sono *visti* (sebbene sia necessario precisare che accanto alle *stelle* della cultura globale troviamo corpi celesti molto meno popolari, esclusi dunque da questo ragionamento, come Sergio Garufi, Chiara Valerio, Nicola Lagioia, che tuttavia, si presume, Pincio assimila ai primi in quanto persone conosciute, stavolta direttamente)²⁴. Il principale supporto di indagine di Pincio per l'analisi di un personaggio e delle sue fattezze è dunque, in totale accordo con lo spirito

²¹ Tra le altre *ekphrasis* si segnala quella delle due versioni della *Buona Ventura* caravaggesca, di cui parlo già in *Tommaso Pincio e l'arte nella letteratura, tra ekphrasis, iconotesti e scrittura visiva*, «Griseldaonline», 18 (1), 2019, pp. 149-167. Cfr. anche F. Milani, *Lo sguardo pittorico di Tommaso Pincio*, cit.; M. Martelli, *In ritratto. Haenel e Pincio tra ekphrasis e effrazione*, «Finzioni», 1 (1), 2021, pp. 70-87.

²² T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 74-75.

²³ È così che le definisce lo stesso Pincio nel suo articolo di presentazione all'opera, in cui è possibile vedere anche alcune delle *Sfere*: <https://tommasopincio.net/2017/05/01/sfere-celesti/> (consultato il 05/01/2022).

²⁴ L'operazione volta a riunire sotto un unico disegno persone note a tutti e persone note a lui solo si vede già nella parte iconografica di *Hotel a zero stelle*, per cui rinvio al mio saggio *Tommaso Pincio e l'arte nella letteratura*, cit.

postmodernista, la sua ricezione da parte del grande pubblico: è la cultura di massa a trasformare persone realmente esistenti in immagini mai davvero tangibili, in *simulacri*, segni del reale che si sostituiscono al reale stesso, per dirlo con Baudrillard²⁵.

Tanto è vero che, quando si è chiesto all'autore se avesse mai realizzato un ritratto di Caravaggio, Pincio ha risposto che, nonostante avesse avuto l'idea, alla fine non lo ha mai fatto in quanto:

il lavoro che svolgo sui ritratti è frutto di un ragionamento sullo stato dell'immagine nel nostro tempo. [...] i miei ritratti nascono da un dialogo continuo con il mezzo fotografico e sull'importanza sociale della fotografia. Penso ovviamente ai social, a Instagram in particolare, e più in generale al fatto che attraverso la sua accessibilità ormai immediata e diffusa, la fotografia è diventata uno strumento di comunicazione quotidiano al pari della parola. Per questa ragione non ritraggo mai volti di persone nate prima dell'avvento della fotografia.²⁶ Se mai dovessi ritrarre Caravaggio, lo farei ritraendo uno degli attori che lo hanno interpretato al cinema o nelle fiction televisive.²⁷

Pincio ritrarrebbe Caravaggio come uno degli attori che lo hanno interpretato poiché sa che gli spettatori lo riconoscerebbero immediatamente. Lui che si definisce «pittore di ritratti», talmente il ritratto è la sua cifra stilistica, sembra dunque compiere un'operazione opposta a quanto ci si aspetterebbe da un ritrattista. Se per certi versi il ritratto ambisce a essere la massima forma di introspezione, l'espressione della capacità di guardare in profondità, Pincio sembra essere più dell'idea che il modo migliore per accedere all'animo della persona da ritrarre sia verificare in che modo è stata rappresentata dagli altri, cosa è diventato iconico di quella persona, per quali ragioni quel modo di rappresentarla ha fatto sì che diventasse un mito. Come nei ritratti di Pincio David Foster Wallace ha la bandana in testa e Kafka lo scarafaggio in mano, così il Caravaggio della sua copertina è quello ritratto sulla banconota, perché è così che i più lo riconoscono.

La modalità con cui Pincio sceglie di ritrarre queste icone sta a significare a nostro avviso non la perdita dell'aura, ma la sua riconversione in una sacralità attribuibile all'opposto di ciò che aveva immaginato il filosofo tedesco, ossia attribuibile *precisamente* alla riproduzione, alla ripetizione massificata dell'immagine di una persona-feticcio. A proposito di *Mao II* (1991) di Don DeLillo, il cui titolo fa riferimento alla serigrafia di Andy Warhol, artista centrale nell'opera stessa, Belpoliti dice:

La ripetizione ossessiva delle immagini e delle icone, praticata dai mass media, rovescia la stessa analisi di Walter Benjamin sulla perdita dell'aura. Non è stata infatti la riproducibilità tecnica a uccidere l'aura dell'opera d'arte. Oggi, dice DeLillo, «non c'è altro se non l'aura». L'immagine di Mao, la familiarità con questo ritratto, non ha distrutto la sua sacralità; è la ripetizione a rendere intangibile

²⁵ Cfr. J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, in particolare pp. 9-17.

²⁶ Ci sarebbe da rispondere che Dante è nato ben prima: ma l'immagine di Dante su cui l'immaginario comune concorda, l'immagine di Dante con la corona d'alloro, il naso aquilino e la tunica rossa, non si è diffusa proprio grazie alla sua continua riproduzione?

²⁷ Ringrazio lo scrittore per avermi permesso di pubblicare la sua risposta, inviata via e-mail l'8 ottobre 2020.

Poggetto, a farlo divenire immateriale: «L'aura si crea col passaggio dei flash dei fotografi, dei registratori. Non c'è che l'aura, che si sta sostituendo alla realtà».²⁸

Mi sembra che *Sfere celesti* – chiara eco formale delle opere in serie warholiane – condivida con l'opera di DeLillo la tesi di un'aura dell'immagine acquisita tramite la sua riproducibilità. D'altra parte, Pincio ha sicuramente presente l'opera dello scrittore statunitense, considerato il padre del postmoderno americano insieme a Thomas Pynchon, dal cui nome lo scrittore romano ha preso ispirazione per inventare il suo pseudonimo. Diverse sono, infatti, le somiglianze dell'opera pinciana con il romanzo succitato: Pincio assomiglia al personaggio di Brita Nilsson, che invece del pennello adotta la macchina fotografica per ritrarre scrittori sparsi nel mondo, e allo stesso tempo il suo *alter ego* nel *Dono* somiglia allo scrittore Bill Gray che dalla fotografia si fa ritrarre, imprigionato nella sua magione senza mai uscire, imprigionato come il suo libro che non si decide a pubblicare. Ancora, l'*ekphrasis* dell'opera *Gorby I* (1989) di Alexander Kosolapov, che ritrae il presidente sovietico con le fattezze di una *Gold Marilyn* (1962) warholiana, sembra avere molto in comune con qualsivoglia *sfera celeste* con sfondo oro bisanzio:

La pelle aveva il colorito roseo del trucco televisivo e i capelli erano stati dipinti di biondo, le labbra scarlatte, e sugli occhi c'era dell'ombretto turchese. L'abito e la cravatta erano di un nero cupo. Brita si chiese se questo pezzo non fosse ancor più warholiano di quanto avrebbe dovuto, al di là della parodia, dell'omaggio, del commento e dell'appropriazione. [...] Brita credeva di poter individuare proprio in questo quadro l'affermazione più estrema del dissolversi dell'artista e dell'esaltarsi della figura pubblica, di come sia possibile fondere le immagini, quella di Michail Gorbaciov e Marilyn Monroe, e *rubare aurore*, quella della Gold Marilyn e del Dead-White Andy, e forse anche un'altra mezza dozzina di cose.²⁹

Come Kosolapov copia o omaggia Warhol, così Pincio cita i suoi diari in epigrafe di ogni capitolo della seconda parte del *Dono* e come pittore imita delle sue opere gli intenti. Warhol è d'altronde il primo ad aver rappresentato personaggi popolari nel modo in cui popolarmente sono visti e dunque immaginati, ovvero in un modo culturale, mitologico. Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, Mao Tse Tung, ritratti a partire da fotografie come i personaggi pinciani, sono i *miti d'oggi* – ormai miti di ieri –, sono icone – nel senso stretto e in quello lato –, ed è proprio

²⁸ M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005, p. 67 (ma cfr. tutto il par. *Mao II*, pp. 64-68, e il successivo *Fotografie e romanzi*, pp. 69-74). Le citazioni provengono da un'intervista di Anna Detheridge a DeLillo, «Il Sole-24 ore», 24 gennaio 1993. La tesi dello scrittore americano riecheggia, come già notato da Belpoliti, le teorie dei sociologi contemporanei, quali il già citato Baudrillard, che condivide con lo scrittore l'assunto di un'aura/simulacro in assenza di reale. Tuttavia, Jeffrey Karnicky sostiene che la tesi di Don DeLillo proposta in *Mao II* deriva propriamente dai concetti di ripetizione e serialità nel modo in cui sono intesi da Andy Warhol nelle sue opere, cfr. J. Karnicky, *Wallpaper Mao: Don DeLillo, Andy Warhol, and Seriality*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 4 (42), 2001, pp. 339-356.

²⁹ D. DeLillo, *Mao II*, trad. it. di D. Vezzoli, Torino, Einaudi, 2003, p. 146, corsivo mio. Sulla questione, centrale nel romanzo, di quest'*ekphrasis* e sul personaggio di Brita cfr. non solo il saggio di Karnicky appena menzionato ma anche M. Eremo, «America, seen through photographs, darkly». *Don DeLillo, Susan Sontag e Diane Arbus a confronto tra le righe di Mao II*, «Arabeschi», 2, luglio-dicembre 2013, <http://www.arabeschi.it/don-delillo-sontag-arbus-confronto-mao/> (consultato il 05/01/2022).

la loro immagine ad aver influito significativamente sulla costruzione del mito che li riguarda. Al punto che in occasione di un convegno su Marilyn Monroe, nel saggio-racconto *About a painting ovvero Della Marilyn di Willem De Kooning*, lo stesso Pincio presenta il problema di dover ritrarre la diva degli anni Cinquanta:

Grazie a Warhol, non è più possibile dipingere Marilyn. Sembra assurdo affermarlo, visto che parliamo della celebrità più ritratta del XX secolo, ma per un artista contemporaneo, pensare di prescindere dalla Marilyn non-morta di Andy Warhol è pura illusione, tant'è che la quasi totalità delle opere a lei dedicate o ha un sapore inequivocabilmente pop o denuncia la gabbia pop in cui l'attrice è imprigionata.³⁰

E così il Pincio-pittore si cimenta: ritrae una sobria Marilyn per una delle *Sfere celesti* e un'altra con il suo iconico vestito con scollo all'americana e la messa in piega per la copertina de *Lo spazio sfinito* (2010), di cui l'attrice è protagonista nella sua versione *non mitica* Norma Jeane. O ancora, sul suo blog crea un ritratto iconotestuale di Marilyn che ricorda le *Twenty-five colored Marylins* (1962) warholiane, attraverso la riproduzione di cinquanta fotografie dell'attrice scattate da altri, tutte diverse, sì, ma volte a rappresentar sempre la stessa versione di Marilyn³¹.

L'analogia tra Warhol e Pincio è così riscontrabile nella scelta di ritrarre altre persone popolari, di fare uso di riproduzioni fotografiche per i propri ritratti, ma anche nella tendenza alla serializzazione dei quadri, o meglio nella standardizzazione e stereotipizzazione dei ritratti, i quali, come le Polaroid per Warhol, di primo acchito si somigliano tutti:

da un lato, standardizzare il soggetto che ritrae; dall'altro, accentuarne per paradosso l'identificazione. L'artista segue in modo spontaneo un'intuizione efficace: questo tipo di fotografia identifica e spersonalizza al medesimo tempo. Mina l'identità del soggetto offrendogli al contempo una certificazione promulgata da un soggetto o apparato esterno, «oggettivo».³²

Così i ritratti di Pincio promuovono la stessa alternanza tra identificazione e spersonalizzazione: se tutti siamo in grado di riconoscere Marilyn nel modo in cui viene rappresentata da Warhol e da Pincio, pochi sono coloro che riescono a riconoscerla se ritratta in un modo diverso da questo.

Eppure, l'analogia tra i due artisti passa per un ulteriore confronto, che si iscrive proprio nella volontà di inserire – seppur di sbieco – la figura del Pop Artist nel *Dono di saper vivere*; ossia,

³⁰ T. Pincio, *Scritti d'arte*, cit., p. 227. Relazione presentata durante il convegno *Miti d'oggi: l'immagine di Marilyn* tenutosi a Torino il 20 e 21 novembre 2012, poi raccolto in C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014, infine apparso in T. Pincio, *Scritti d'arte*, cit., pp. 227-232.

³¹ Cfr. T. Pincio, *50 Marilyn*, pubblicato sul blog dell'autore il 04/08/2012: <https://tommasopincio.net/2012/08/04/50-marilyn/>. Segnalo, nel blog, anche i pezzi pubblicati lo stesso mese *Be Marilyn!* (14/08/2012): <https://tommasopincio.net/2012/08/14/be-marilyn/> e *La vera Marilyn* (24/08/2012): <https://tommasopincio.net/2012/08/24/la-vera-marilyn/> (consultati il 05/01/2022).

³² M. Belpoliti, *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate rosse*, Parma, Guanda, 2012, ed. Kindle, cap. 1, par. 2.

per il confronto tra Caravaggio e Warhol, intuito dallo stesso scrittore romano che già nel 2011 in *Hotel a zero stelle* considerava persino «scontato» «[c]he la popolana umanità di Caravaggio possa considerarsi antenata dell'immaginario pop di Warhol – vuoi per la brutalità di alcune scene, vuoi per la fotografica immediatezza»³³. Se Caravaggio «copiava le cose naturali nel senso più letterale del termine»³⁴, Warhol allo stesso tempo dichiarava:

«Io dipingo in questo modo perché voglio essere una macchina, e sento che quando faccio una cosa e la faccio come fossi una macchina ottengo il risultato che voglio». Essere una macchina significa guardare senza secondi fini, in modo puro, virginale, senza la pretesa di squarciare l'imene dell'immagine. Copiando senza soluzione di continuità le stupide immagini di questo nostro stupido mondo, Andy Warhol ha elevato il puro vedere a una forma d'arte, ha inventato il fare supremo ovvero il fare qualcosa facendo il meno possibile.³⁵

Come Caravaggio e Warhol, Pincio non mira a squarciare l'imene dell'immagine nei suoi ritratti, vuole in fondo copiare, «copiare le stupide immagini di questo nostro stupido mondo» per mostrare, tuttavia, non tanto una rappresentazione superficiale quanto *metafigurativa* di ciò che resta in superficie, in particolare nell'epoca «che ci vuole tutti fotografi»³⁶, nell'epoca in cui l'immediatezza e la profusione della comunicazione fotografica rimpiazzano spesso la profondità dell'immagine offerta.

Se, come dice Matteo Martelli, «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»³⁷, è come se in questo caso lo scarto fosse l'ingerenza dei numerosi sguardi che si sono posati sull'immagine modificandone man mano le fattezze, rendendola *mitica*. E nello stesso modo in cui è impossibile rappresentare Marilyn prescindendo dal suo mito, così – dice il protagonista della seconda parte del *Dono* – è impossibile ritrarre Caravaggio prescindendo dall'immagine che è arrivata fino a noi:

posso offrire un saggio parziale delle storie che imbastivo sul Gran Balordo [...]. Con tutti i suoi limiti, è comunque un ritratto abbastanza veridico di una figura tra le più amate e discusse al mondo, e nel dire veridico non mi riferisco all'uomo ma al personaggio che ha finito per interpretare, al mito, giusto per essere chiari. Se è vero, come sosteneva Cesare Zavattini, che le biografie sono impossibili, quella di Caravaggio lo è più di tutte perché nel suo caos il *mito* è talmente preponderante ed essenziale da *fagocitare l'uomo*.³⁸

Alla stregua del Pincio-pittore che si colloca in una posizione antitetica rispetto alla figura del ritrattista come lo immaginiamo di solito, Pincio-scrittore si posiziona agli antipodi del

³³ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 158.

³⁴ Ivi, p. 160. Qui Pincio preannuncia il ruolo di Caravaggio come inventore della fotografia.

³⁵ Ivi, p. 154.

³⁶ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 95.

³⁷ M. Martelli, *In ritratto. Haenel e Pincio tra èkphrasis e effrazione*, cit., p. 75.

³⁸ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 121-122, corsivi miei.

tradizionale biografo che mira a sondare ogni aspetto della vita del biografato. Egli, piuttosto, si interroga sulle modalità con cui una persona possa diventare un mito, soprattutto attraverso un'immagine, che sia un'immagine di sé o un'immagine da sé creata. La visione introspettiva, profonda, del ritratto realizzato dal vero in un incontro-scontro tra ritraente e ritratto, viene rimpiazzata dalla *plurivisione*, frammentata e reiterata nel tempo, di un ritratto del mito, composto da strati di sguardo che concorrono alla creazione di quell'immagine, poi fissata (si direbbe: per sempre) nell'immaginario popolare. Come Brita, ricordando tutti i ritratti di Warhol («Andy su tela, masonite, velluto, carta e acetato, Andy a tinte metalliche, a inchiostro da serigrafia, a matita, in polimero, in oro in foglia», «Andy sulle cartoline e sui sacchetti di carta, in fotomosaici, in sovraimpressioni multiple, in decalcomanie, in foto Polaroid»³⁹), dirà: «Adesso era qui tutto intero, rielaborato attraverso catene di esistenza dipinte»⁴⁰, così Pincio tenta di costruire il ritratto caravaggesco nella sua interezza attraverso una costellazione delle sue biografie, attraverso la ricerca, la collezione, la citazione di materiali.

Nella seconda parte del *Dono*, il narratore-Pincio sostiene infatti che, se noi abbiamo una certa percezione del personaggio-Caravaggio, è perché i suoi biografati ne hanno sagomato l'aspetto: Giovanni Pietro Bellori prima, Giovanni Baglione poi, che lo descrive come colui che *haveva malamente vissuto*; Bernard Berenson molto più tardi, a dir che Caravaggio, che pure aveva tanti doni, non possedeva quello *di saper vivere*; poi Roberto Longhi, che non solo lo riscopre ma ne condiziona la rinascita, è grazie a lui che si impone un mito *nuovo*, tutto novecentesco⁴¹; infine Derek Jarman e Gian Maria Volonté, che portano alle estreme conseguenze la finzionalizzazione della biografia attraverso rappresentazioni cinematografiche e televisive⁴². Pincio si distanzia dai biografati precedenti, sostenendo infatti in un'esortazione a sé stesso: «Disegno il mio Caravaggio»⁴³. La dichiarazione risulta altamente simbolica per due ragioni: in primo luogo, allude a un ritratto figurativo che però – come si è detto – non esiste; in secondo luogo, rimanda a una sorta di auto-imperativo che però non è realizzato, la biografia non si compie. Ciò che si compie, invece, è una metabiografia, o ancora meglio una *metabiofiction*, ove con questa etichetta si comprendono:

³⁹ D. DeLillo, *Mao II*, cit., pp. 146-147.

⁴⁰ Ivi, p. 147.

⁴¹ Varrebbe la pena di analizzare più da vicino l'*excursus* ecfrastrico che il secondo narratore compie circa un autoritratto di Longhi, il quale andrebbe visto «come una specie di scherzo, un Caravaggio al negativo, più che come un autoritratto» (ivi, p. 136): sembra quindi che anche altri, dedicatisi alla biografizzazione del personaggio-Caravaggio, abbiano poi ceduto alla tentazione di proiettarvisi.

⁴² Come si diceva, la bibliografia finale presenta i documenti di cui Pincio si serve per la ricostruzione della vita di Caravaggio, tra cui le biografie succitate. Per una ricognizione delle biografie finzionali sull'autore cfr. P. Terrene, *Portraits d'un inconnu illustre. Biographies fictives du Caravage*, «Recherches & Travaux», 68, 2006, pp. 57-69. Per le riprese caravaggesche nella cultura popolare cfr. L. Rorato, *Caravaggio in Film and Literature: Popular Culture's Appropriation of a Baroque Genius*, London, Legenda, 2014; EAD., *L'iconicità di Caravaggio ieri e oggi. Alcune riflessioni sulle figure iconiche nella cultura contemporanea*, «Finzioni», 1(1), 2021, pp. 88-105, contributo di cui tener conto anche per la questione dell'*icona* menzionata poco sopra.

⁴³ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., p. 104.

tutte quelle narrazioni incentrate non sulla persona (storica) del biografato ma sulla *ricerca* che il biografo (fittizio) compie nel tentativo di ricostruirne la figura e di spiegarne le contraddizioni. Questa ricerca, tuttavia, si rivelerà di solito e, per motivi diversi, un fallimento, o quantomeno ci restituirà un'immagine problematica e contraddittoria del biografato, eludendo l'obiettivo primario di una biografia: restituire la cifra di un'identità, l'essenza di una traiettoria biografica.⁴⁴

Sebbene la definizione di Castellana non sia sufficiente a inquadrare l'opera di Pincio, così ibrida e stratificata, tanto che è stata già integrata da Marine Aubrey-Morici che ha definito *Il dono di saper vivere* una *metabiografia saggistica*⁴⁵, è evidente che in questo caso è proprio nel racconto del fallimento che trova la genesi un libro nuovo: attraverso i cinque fili da cui è formata la seconda parte del romanzo, i fili rigorosamente spinati del denaro, del rumore, della morte, della malinconia, dello specchio⁴⁶, emerge una biografia intrecciata all'autobiografia, all'autoritratto intellettuale, quello del secondo narratore molto somigliante a Pincio, che si documenta, che cita altri artisti, che manifesta in quali modi Caravaggio sia entrato nella sua vita e abbia plasmato la sua persona. L'inserimento di un racconto finzionale che abbia per oggetto la scrittura di una biografia impossibile è già di per sé una riflessione metanarrativa sull'insufficienza della stessa forma biografica, che nel caso di Pincio sembra allo stesso tempo, come abbiamo visto, un'ossessione e un pretesto (per biografare molte versioni del sé).

L'effetto-matrioska dato da una «programmatica costruzione di un personaggio autoriale implicato dalla propria scrittura»⁴⁷, ovvero di un doppio che diventa triplo nel momento in cui il Tommaso Pincio autore – già pseudonimo – si proietta in uno scrittore che vorrebbe scrivere un romanzo e che in verità si sente un personaggio, arriva a compimento attraverso un'operazione simile a quella messa in atto dal pittore lombardo, ovvero un «autoportrait masqué»⁴⁸, secondo la definizione di Victor Stoichita: se Caravaggio si trasformava nei suoi personaggi – da Golia al Bacchino malato – così l'autore si maschera da personaggio che si maschera a sua volta da Caravaggio, costruendo così una doppia analogia che passa, nel caso di Melancolia, anche per l'aspetto fisico: «E le banconote che non smettevo di annusare: non potevano essere segni? Non c'era forse in qualche modo impressa la mia faccia, visto che vi era effigiato Caravaggio? [...] E non era un altro segno che il Gran Balordo avesse finito per autoritrarsi come Golia, con la testa mozzata?»⁴⁹. Pincio-scrittore realizza in questo pseudo-romanzo quello che aveva già tentato il Pincio-pittore con *l'Autoritratto con le spalle rivolte all'arte e alla fantascienza*

⁴⁴ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 76. Castellana inserisce la produzione di Pincio nella sua rassegna, definendo in particolare *Un amore dell'altro mondo* (2002) una *biofiction* postmoderna (ivi, pp. 172 ss.).

⁴⁵ Marine Aubrey-Morici definisce *Il dono di saper vivere* una «métabiographie essayiste (réflexion essayiste sur la nature et la possibilité de la biographie)», EAD., *Pensée, fiction, narration*, cit., p. 232.

⁴⁶ Cfr. F. Milani, *Il pittore come personaggio*, cit., per un'analisi degli intrecci tra questi fili.

⁴⁷ E. Porciani, *L'autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi*, «Arabeschi», n. 17, gennaio-giugno 2021, p. 45.

⁴⁸ V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau : métableinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 270.

⁴⁹ T. Pincio, *Il dono di saper vivere*, cit., pp. 70-71.

*(incompiuto)*⁵⁰, ovvero un «meta-autoritratto da farsi»⁵¹, un'opera che nel suo essere *metapicture* mette in scena l'oggetto e il soggetto, l'opera e l'artista, la biografia e il biografo, il ritratto e il ritratto. Ma soprattutto, un'opera che è da farsi, è in divenire, e per questo è incompiuta, inconclusa, forse persino strutturalmente *inconcludente*. Se il ritratto di sé non può arrivare a compimento, non sorprende dunque che non vi riesca neppure il ritratto – la biografia – dell'altro: consapevole che quest'ultimo sarà ontologicamente infedele poiché vittima di una proiezione da parte del ritraente, Pincio si limiterà a realizzare, così, di Caravaggio come di alcune sue *sfere celesti*, un «ritratto veridico del mito», di conseguenza un ritratto falso, copia di un ritratto o ritratto di una copia, sempre, però, in assenza dell'originale.

⁵⁰ Il ritratto è visibile qui: <https://tommasopincio.files.wordpress.com/2012/04/dscn0189.jpg> (consultato il 05/01/2022).

⁵¹ E. Porciani, *L'autore che non era lui...*, cit., p. 45.

Pixel. Letteratura e Media Digitali
A cura di Beniamino Della Gala e Lavinia Torti

Modena, Mucchi Editore, 2021, pp. 246

ISBN 9788870009019

Recensione di Grazia Pezone

Publicato: 14 / 01 / 2022

Pezone, Grazia, recensione a *Pixel. Letteratura e Media Digitali*, a cura di Beniamino Della Gala e Lavinia Torti, Modena, Mucchi Editore, 2021, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 121-124.

grazie.pezone@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14232>

finzioni.unibo.it

Nel panorama mediale contemporaneo, il continuo emergere di nuove tecnologie digitali sta cambiando le modalità di produzione, distribuzione e ricezione dei testi. Il volume curato da Beniamino Della Gala e Lavinia Torti, *Pixel. Letteratura e Media Digitali* (2021), intende mostrare la molteplicità di approcci e metodi attraverso cui è possibile analizzare l'interazione tra letteratura e media digitali. Il volume accoglie diversi contributi che spaziano dalla poesia, alla narrativa al fumetto per aprirsi infine alle scienze cognitive e le neuroscienze. I saggi compresi nel volume si propongono di indagare in un'ottica interdisciplinare le conseguenze a livello formale e strutturale che scaturiscono dall'intersezione tra diverse tipologie testuali e le nuove tecnologie audiovisive digitali e del web.

Il titolo del volume fa riferimento ai piccolissimi elementi chiamati pixel che compongono i display, ovvero gli schermi con cui interagiamo nella frequentazione giornaliera dei numerosi e ormai indispensabili dispositivi digitali, e che vengono non soltanto citati o tematizzati nella produzione letteraria contemporanea, ma anche incorporati, dando origine, spesso, a tipologie testuali ibride, non facilmente collocabili all'interno di una specifica categoria testuale. Gli schermi, dunque, non fungono semplicemente da supporto materiale per diverse tipologie testuali, ma sono inglobati, in diversa misura, all'interno di testi. In questo senso viene analizzato, quindi, da un lato, «il display come pagina» ovvero «il testo non più stampato su carta ma riprodotto – se non persino concepito sullo schermo» (p. 12), dall'altro «la pagina come display», per cui un testo, nel suo formato cartaceo riproduce «tecniche e procedimenti mimetici dello schermo digitale, e strategie con cui restituire al lettore l'esperienza percettiva dello schermo utilizzando il supporto cartaceo» (p. 12).

Il saggio di Filippo Pennacchio, che apre il volume, affronta tali questioni proponendo una mappatura dei diversi modi in cui i nuovi media possono incidere sulle forme, i contenuti e la struttura della narrativa italiana contemporanea analizzando alcuni romanzi di Francesco Pecoraro, Nicola Lagioia e Violetta Bellocchio. L'autore si sofferma, in particolare, sulla tendenza sempre più frequente da parte di scrittori contemporanei a generare testi ibridi assemblando materiali eterogenei e «attraversati da discontinuità non solo semiotiche» (p. 37). Ad analizzare testi ibridi è anche Corinne Pontillo che nel suo saggio indaga le interferenze tra schermi, social media e scrittura letteraria a partire da due casi di studio: *I destini generali* (2015) di Guido Mazzoni e *Absolutely Nothing* (2016) di Giorgio Vasta con fotografie di Ramak Fazel e Giovanna Silva. L'analisi dei fototesti, entrambi nati in seguito ad un viaggio, è volta «all'osservazione degli scarti di senso e dei nuclei tematici generati proprio nel territorio di confine tra gli aspetti più specificamente letterari e il popolato ambiente dei nuovi media visuali» (p.42).

Con il saggio di Marilina Ciaco si passa dalla narrativa alla poesia, e in particolare alle scritture di ricerca di Gherardo Bertolotti, Mariangela Gualtieri, Marco Giovenale, Giulio Marzaioli, nelle quali lo schermo e la casa «sembrerebbero agire in funzione di metafora concettuale» della «contaminazione fra scrittura letteraria e pratiche visuali tipici della *visual culture*» (p. 61). Si inserisce invece in una prospettiva transmediale il saggio di Nicola Dusi, il cui oggetto di

studio è l'ecosistema mediale de *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Analizzando alcuni passi chiave del romanzo pubblicato nel 1980, il saggio si propone di mettere in evidenza le isotopie intertestuali derivate dai processi traduttivi e interpretativi del film di Jean-Jacques Annaud (1986) e della miniserie televisiva Rai del 2019.

I saggi di Giovanna Santaera e Giorgio Busi Rizzi consentono di addentrarsi nel mondo dei *comics*: il primo analizza le «performance intermediali di e raccontate da Zerocalcare» concentrandosi su «una produzione meno sondata dell'autore che riguarda i contributi in rivista, sul blog e i suoi prodotti sui social media» (p. 101), come la web serie *Rebibbia Quarantine* (2020); il secondo esplora i *digital comics* focalizzandosi sull'aspetto dell'interattività che le *affordances* del medium digitale sembrerebbero massimizzare. Mettendo in luce le potenzialità e i limiti del fumetto digitale rispetto al tradizionale cartaceo, l'autore deduce che i *digital comics* sembrerebbero «al contempo aumentare e limitare l'*agency* dei loro lettori» (p. 149).

Emanuele Broccio, Isotta Piazza e Beatrice Seligardi esplorano, nei loro saggi, diverse tipologie di scritture che nascono sul web e per il web. Prendendo in esame alcune opere dei collettivi Kai Zen e Paolo Agaraff, il saggio di Broccio ha «l'obiettivo di rivisitare in modo critico quel sostrato tecnico e pratico sotteso alle esperienze di scrittura collettiva» (p. 152). Broccio intende mostrare come autori collettivi siano stati in grado di sfruttare le potenzialità offerte dal web, generando opere aperte in cui il lettore non «subisce» ma «personalizza» la fruizione acquisendo di volta in volta competenze sempre più multimodali. Isotta Piazza e Beatrice Seligardi esaminano invece due tipologie testuali nate su due diversi social network, Facebook e Instagram. Piazza analizza una specifica forma ibrida che combina testo e immagine, il fototesto, nato su Facebook e poi approdato in volume: *E a noi è caduto il cielo sulla testa. Fototesto del lockdown* (2021) di Luca Zenobi. Seligardi prende in esame invece altri tipi di testi ibridi: le Instagram *Flash fictions*, testi brevi pensati per essere pubblicati sulla piattaforma social di alcune agenzie letterarie. La peculiarità di queste microstorie è determinata non soltanto dal limite di battute ma in alcuni casi anche dall'uso innovativo del layout: talvolta ad ospitare il testo non è il tradizionale spazio del commento o della didascalia, ma il frame che normalmente ospita le immagini. Le storie si disgregano in più diapositive per essere, come si legge nella descrizione dell'agenzia letteraria *Atomi di Oblique Studio* (@atomi_oblique) su Instagram, attraversate «in punta di dito».

I saggi di Stefano Calabrese e Valentina Conti che chiudono il volume mettono in luce come le risorse iconiche del web abbiano cambiato le modalità di ricezione dei testi. Sulla base delle nuove acquisizioni neuroscientifiche, Calabrese indaga il passaggio dal verbale all'iconico che ha caratterizzato gli ultimi decenni soffermandosi sulle potenzialità del *visual storytelling* per lo sviluppo di competenze da parte dei *millennial*. Conti esamina invece i nuovi modelli di figuratività retorica che, a partire dal *digital turning point*, i nuovi media hanno consentito di sperimentare, e ragiona su come questi ultimi tendono a privilegiare strategie visive, e in particolare quelle per contiguità (sineddoche e metonimia).

Da una pur brevissima panoramica su contenuti e scopi dei vari saggi di cui è composto il volume si evince la ricchezza e la varietà dei modi in cui nel volume sono perlustrati i luoghi di incontro tra scritture letterarie e nuovi media digitali. Se è vero che si è ampiamente ragionato sull'avvento dei nuovi media digitali, spesso percepiti come una minaccia alle istituzioni letterarie, è altrettanto vero che appare sempre più necessario non soltanto continuare a monitorare fenomeni della contemporaneità letteraria come quelli che riguardano il cambiamento delle pratiche di scrittura e lettura, l'affermarsi di nuovi modelli di autorialità, la commistione tra codice verbale e visivo, ma anche, al tempo stesso, tentare di storicizzare tali fenomeni per cercare di capire – come afferma Isotta Piazza – se si tratta dell'«inizio di una nuova stagione letteraria ancora tutta da scrivere/leggere/vedere/condividere/postare» (p. 180).

Il volume ha il merito di riunire saggi i cui oggetti di ricerca, in molti casi, non sono ancora stati esplorati a dovere. Probabilmente alcune delle esperienze prese in esame non avranno lunga durata, ma è sicuramente importante continuare a gettare luce, come il volume si è proposto di fare, su fenomeni che stanno progressivamente acquisendo importanza nel panorama post-mediale. Così come molti scrittori contemporanei hanno sperimentato con i nuovi media sfruttandone le potenzialità, allo stesso modo la critica dovrebbe continuare ad interrogarsi su procedimenti e tecniche narrativi resi possibili dalle nuove tecnologie. Soprattutto le narrazioni la cui gestazione è avvenuta in un ambiente digitale «incontrano maggiore difficoltà a essere lette e interpretate come prodotti degni di attenzione, anche e non secondariamente a causa della loro alterità alla forma libraria» (pp. 174-175). Il volume ha sicuramente messo in luce il valore di scritture che nascono nel web o che intrattengono un dialogo con i nuovi media imboccando un sentiero che si spera la critica continuerà a percorrere.

Una teologia della frustrazione.
L'opera letteraria di Walter Siti
di Silvia Cucchi

Firenze, Franco Cesati Editore, 2021, pp. 191
ISBN 978-88-7667-877-6

Recensione di Federica Gianni

Pubblicato: 10 / 01 / 2022

Gianni, Federica, recensione a Silvia Cucchi, *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021, «Finzioni», n. 2 – 1, 2021, pp. 125-128.

federica.gianni@hotmail.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14210>

finzioni.unibo.it

Walter Siti è senza dubbio uno degli scrittori italiani viventi più importanti della nostra narrativa. Amato e studiato dalla critica, viene identificato soprattutto come il padre dell'*autofiction* in Italia e come lo scrittore incuriosito dai fenomeni di massa e, più in generale, dalle questioni socio antropologiche.

Silvia Cucchi nella sua monografia *Una Teologia della frustrazione: L'opera letteraria di Walter Siti* (Franco Cesati Editore, 2021), pur tenendo in considerazione questi due aspetti, con i quali dialoga continuamente nel testo, propone un suo percorso di lettura che permette alla figura di Siti di liberarsi di queste vecchie etichette, veritiere ma strette, per guardare l'opera dello scrittore con lenti differenti. L'autrice attraverso la sua prospettiva interpretativa sostiene che tutta la produzione letteraria di Walter Siti si fonda su una concezione dualistica del mondo. Dualistica che prevede quindi una dinamica oppositiva, uno scontro continuo tra polarità opposte, irriducibili e qualitativamente differenti e che si manifesta attraverso la dialettica tra immanenza e trascendenza, corpo e spirito, Realtà e Assoluto. All'origine di questa visione dell'universo per Siti c'è l'influenza dello gnosticismo ovvero quell'insieme di dottrine filosofico-religiose secondo la quale l'incontro con il divino risulta impossibile in quanto esso pertiene ad una dimensione altra a cui l'essere umano, in vita, non potrà mai accedere. Da qui il sentimento di frustrazione e di sofferenza che caratterizza l'Uomo e che attraversa l'opera e il pensiero dello scrittore.

Il volume è composto di quattro capitoli in cui Silvia Cucchi ripercorre tutta la produzione letteraria di Siti dagli inizi fino alla sua ultima opera letteraria *La natura innocente* (2020) mettendo alla prova la chiave interpretativa del dualismo sui testi e analizzandola su più livelli: tematico, stilistico e formale.

Nel primo capitolo, l'autrice si sofferma sulle attività di critico e poeta che rappresentano gli esordi della carriera intellettuale di Siti. Lo scopo qui è di mostrare come queste due esperienze siano state indispensabili sia per la formazione dello scrittore in quanto romanziere, sia per la costruzione del dualismo gnostico alla base della sua concezione letteraria.

Per quanto riguarda la lunga carriera di Siti come critico, Cucchi si interroga su quelli che sono stati i modelli teorici di riferimento dello scrittore: la psicanalisi (Freud ovviamente, ma anche gli studi di Ignacio Matte Blanco recepiti da Siti grazie agli insegnamenti del suo maestro, Francesco Orlando) e il marxismo. Due discipline dagli obiettivi apparentemente opposti ma per il dualismo dello scrittore perennemente intrecciati: la prima che guarda al particolare, all'individuo e alla sua unicità mentre la seconda si sofferma sui fenomeni di massa, sul collettivo e sulle dinamiche sociali. Tuttavia, lo ammette Siti stesso¹, la presenza di Freud per lui è più

¹ Cfr. Intervista di C. Raimo a Walter Siti, *Dal problema del male alla questione della punteggiatura. Una veramente lunghissima intervista a Walter Siti*, «minimaetmoralia.it», 13 aprile 2017; consultabile al link: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/dal-problema-del-male-alla-questione-della-punteggiatura-una-veramente-lunghissima-intervista-a-walter-siti/>.

ingombrante di quella di Marx (non solo nella sua produzione critica) e questo mi sembra valga anche per Silvia Cucchi che sceglie di strutturare *Teologia della frustrazione* servendosi più degli strumenti psicanalitici che di quelli marxisti – come si può evincere dalle scelte tematiche e dalla presenza in bibliografia di diversi testi di psicoanalisi.

Un discorso a parte merita di essere fatto per la poesia, forse tra gli elementi più innovativi del libro di Silvia Cucchi e sicuramente tra quelli meno noti (e meno fortunati) della carriera di Siti. Osserva Cucchi a proposito della raccolta *Un goccio di sangria: dieci poesie*: «questi componimenti svolgono un ruolo fondamentale nella carriera dell'autore, non solo perché rappresentano il punto di partenza della sua esperienza creativa, ma anche perché contengono *in nuce* alcune delle tematiche fondative dei suoi romanzi, prima tra tutte il sentimento di inadeguatezza e di subalternità dell'io» (p. 27).

Anche nella poesia Siti mette in scena il gioco dei contrasti. Ma se nell'universo poetico questo scontro tra opposti provoca una disorganicità tanto del testo quanto dell'io, nello spazio romanzesco – soprattutto in quello autofinzionale – il dualismo diventerà una delle ragioni del successo di Siti, poiché il soggetto «da subalterno ed escluso dalla realtà, diventerà il perfetto emblema della società occidentale» (p. 33).

Infatti il cuore del libro, costituito dai capitoli due e tre, affronta proprio la produzione romanzesca dello scrittore che viene analizzata da Cucchi secondo una prospettiva tutta tematica. Il secondo capitolo *Le figure del desiderio* si sofferma sugli oggetti del desiderio per antonomasia dell'universo di Siti: gli uomini e la madre, entrambi due ossessioni ricorrenti nella scrittura sitiana. Queste due figure, opposte per ruoli, sono in realtà visceralmente intrecciate.

L'autrice qui esamina le varie forme d'amore individuandone tipologie differenti: da una parte l'amore erotico-sentimentale – l'*eros* sublime e metafisico verso i culturisti o l'*agape* imperfetto e concreto ad esempio per il contadino Ruggero di *Scuola di nudo* – dall'altra l'amore materno, immenso e primordiale.

Nel terzo capitolo, contraltare del secondo, compaiono invece le «figure della realtà» (p. 77) rappresentate in gran parte dalla figura paterna, simbolo per eccellenza dell'autorità e del radicamento al Reale. Il Padre per Siti non è, però, solo quello biologico ma è inteso anche in senso più ampio, come padre intellettuale. È questo il caso di Pasolini che per lo scrittore rappresenta il nume tutelare da venerare ma anche l'autorità da decostruire e mettere in discussione. Tuttavia, queste figure di realtà non sono solo rappresentate da personaggi ma si trasformano, più in generale, in un'attenzione da parte dello scrittore verso tematiche sociologiche, legate in particolare al sesso, ai soldi e alla società massmediatica in cui tutto, *in primis* il corpo, diviene oggetto e mezzo di consumo e possesso. Anche la malattia e l'impotenza, osserva l'autrice, per Siti rappresentano una manifestazione del mondo terreno e della finitezza dell'essere umano.

Infine, nel quarto e ultimo capitolo, Cucchi dimostra come il dualismo di Siti non si esprima solo a livello tematico ma si rifletta anche su un piano stilistico e formale. L'autrice descrive i vari elementi che nel testo creano questa continua opposizione rintracciandoli soprattutto in

una frammentazione narrativa – tipica della letteratura degli anni Zero – che Siti utilizza per spezzare la linearità della realtà, e in un particolare uso delle parentesi e dei finali.

Un altro esempio di dialettica oppositiva a livello formale è dato dalla contaminazione dei generi, altra tendenza del contemporaneo. In questa parte Cucchi riprende quanto già affrontato all'inizio del libro, ovvero la questione della poesia nella produzione letteraria di Siti. L'autrice ci dimostra come, seppur per lo scrittore l'esperienza poetica sia stata un'esperienza di fallimento, egli continua a portarsela con sé anche nei testi romanzeschi, in particolare quelli più dichiaratamente autofinzionali. Ad esempio, nelle opere *Scuola di nudo* e *Un dolore normale*, entrambe caratterizzate al loro interno dalla presenza di testi poetici, l'incontro tra la lirica e l'*autofiction* produce un'alchimia fortunata dove la poesia «crea uno spazio di confessione [...] in cui si coagulano le verità più intime e scandalose dell'io» (p. 144) e, viceversa, la prosa razionalizza sentimenti concepiti come inenarrabili dando loro una forma.

Una teologia della frustrazione permette di guardare il percorso di Siti da un'angolazione diversa, nuova e non manualistica, la cui particolarità oltre che nella chiave di lettura sta anche, e forse soprattutto, nella sua struttura. La questione poetica viene messa da Cucchi in maniera originale agli estremi del testo, nel primo e nell'ultimo capitolo, non perché marginale, ma al contrario, proprio in veste di cornice, di perimetro all'interno del quale collocare il pensiero e l'opera sitiana per dargli, *freudianamente*, una struttura. In questo modo, sembra suggerirci Silvia Cucchi, la frustrazione di Siti non è solo frutto di una ricerca estenuante nella realtà dell'«orma vuota di Dio»² ma è anche una tensione continua verso la poesia che per lo scrittore, come il realismo, è l'impossibile.

² Cfr. W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Milano, Nottetempo, 2013.

A partire da «Underworld».
Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*
di Nicola Turi

Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 426
ISBN 978-885518-268-3

Recensione di Simone Giorgio

Publicato: 10 / 01 / 2022

Giorgio, Simone, recensione a Turi, Nicola, *A partire da Underworld. Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2020, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 129-132.

simone.giorgio@unitn.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14216>

finzioni.unibo.it

*Corretto in data 07/02/2022, vedere il relativo Erratum: <https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14349>

Nicola Turi, nella sua carriera, si è dedicato prevalentemente alla letteratura italiana. Ora però dedica questa sua nuova monografia a Don DeLillo, autore americano famosissimo fin dagli anni Novanta, e che gode di una buona ricezione critica in Italia, soprattutto negli studi di ambito comparatistico e rivolti al postmodernismo. Turi, che si è concesso questa escursione nel terreno della letteratura americana soprattutto grazie alla preziosa versatilità dell'opera di DeLillo, nel corso di questo libro mette al centro della sua trattazione, ma anche, in un certo senso, della carriera di DeLillo, quell'*Underworld* che per dimensioni, ambizione e struttura ha mirabilmente chiuso nel 1997 il secolo americano. Nel romanzo ritroviamo tracciato un bilancio della società americana che, proprio in virtù della sua egemonia apparentemente incontrastabile, diviene facilmente bilancio della civiltà occidentale. In quel libro, come Turi non manca di notare, non c'è solo una certificazione delle paure, delle idiosincrasie, delle aporie della civiltà americana; esso, curiosamente, sembra contenere in sé anche riferimenti e cenni a quanto avvenuto dopo, a partire dalla sinistra foto delle Torri Gemelle ancora intatte in copertina, o dai riferimenti pur primordiali all'esistenza di internet. La centralità di *Underworld* però non riguarda solo la sua posizione nel canone letterario ultracontemporaneo. Come si evince dalle pagine di Turi, infatti, è come se l'intera carriera di DeLillo precedente a questo romanzo tendesse già verso di esso, in una sorta di percorso di avvicinamento alla materia di questo libro, e anche alle sue tematiche, e alla forma da conferirgli.

Nella sua trattazione, dunque, Turi poggia sulla solida ricezione italiana dell'opera di DeLillo, e, si diceva, sulla versatilità di *Underworld*, testo così imponente da prestarsi a diverse ipotesi ermeneutiche. Turi prova a sviscerarle tutte, e al tempo stesso cerca di non dilungarsi eccessivamente nella sua argomentazione, evitando di privilegiare una chiave di lettura rispetto alle altre. Così, riesce a offrire un percorso sul "terzo Novecento", cioè sulla fase estrema del ventesimo secolo, che ha sì in *Underworld* il suo perno, ma che non manca di istituire legami con il resto dell'opera di DeLillo e con l'orizzonte letterario in cui essa si inserisce. In particolare, Turi, con Ercolino, non manca di notare un «addensamento singolare» di romanzi da lui definiti «collettivi», categoria in dialogo con le opere mondo morettiane e il romanzo massimalista del citato Ercolino. I nomi sono noti: da Pynchon a Bolaño, passando per David Foster Wallace, sicuramente il più citato all'interno del libro anche in virtù della sua maggiore prossimità con l'opera di DeLillo (ricordiamo che lo scrittore di *Infinite Jest* poté leggere, e naturalmente ammirare, *Underworld* in corso di lavorazione).

Turi, nell'indice, definisce i capitoletti «diciannove istantanee», a rimarcare anche la velocità con cui essi si leggono: in effetti, sono tutti costituiti da poche pagine, peraltro spesso contenenti lunghe citazioni, e l'intero libro si legge piuttosto agevolmente; l'agilità di questa scrittura lo rende a tutti gli effetti una sorta di guida a *Underworld*, ottimo manuale per accompagnare la lettura del romanzo. I vari capitoli possono essere raggruppati a seconda dell'aspetto su cui si soffermano; possiamo però riconoscere una divisione fondamentale in due insiemi, quello degli

aspetti tecnico-narrativi e quello degli aspetti tematici, insieme ovviamente in dialogo continuo fra loro.

Appartenenti al primo gruppo, sembrano particolarmente riusciti i capitoli sui referenti reali della narrazione, ossia, da un lato, gli eventi storici impressi nella memoria collettiva americana, e dall'altro l'uso in scena di personaggi celebri; la loro compresenza si inserisce, secondo Turi, nella crescente tendenza della letteratura contemporanea a mescolare finzione e realtà in modo disinvolto, quando non mirata apertamente a romanzare la realtà stessa. In questo senso, *Underworld* segue, nella carriera di DeLillo, la pista intrapresa con *Libra*; al tempo stesso, la presenza di personaggi e avvenimenti reali è posta in dialogo con i personaggi e gli avvenimenti fittizi, in una dicotomia realtà-irrealtà che innerva il romanzo e, difatti, sembra porsi alla base della nostra stessa società. A questi capitoli, infatti, sembrano fare eco i capitoli tematici sulla rifrazione dei piani, ottenuta da DeLillo attraverso un massiccio uso di *ekphrasis* all'interno della narrazione: a ciò si ricollegano ovviamente l'affresco iniziale del romanzo, trasposizione del *Trionfo della morte* di Bruegel, ma anche i vari inserti video, la cui visione, nei libri di DeLillo, risponde a tre diverse funzioni a seconda dei casi: quella di sottofondo cinematografico (noto o meno al lettore), quella di visione imposta al personaggio (e che dunque intrattiene legami con lo svilupparsi della storia), quella per cui la visione è segnata da condizioni tecniche di alterazione (dove il legame con la storia è spesso più criptico).

Tutto il libro di Turi, però, sembra poggiarsi su coppie concettuali talvolta di natura oppositiva, talvolta di natura complementare, la compenetrazione appunto tra tecnica e motivi cui si accennava poco sopra. Altre volte, invece, questi elementi sembrano avere relazioni più complesse: se appunto la rifrazione dei piani e l'uso dei referenti reali completano il discorso l'una dell'altro, e se invece il capitolo sulla realtà del Bronx ha il suo opposto in quello sul diffuso senso di irrealtà dei personaggi delilliani, è interessante notare, ad esempio, come la «conoscenza alternativa» di Lenny Bruce si rovesci facilmente, degradandosi nel tema della paranoia, peraltro antico topos postmoderno. Lo sforzo ermeneutico di Turi è esattamente quello di creare queste connessioni, legando tra loro anche elementi che, nell'intreccio di *Underworld*, si situano a molte pagine di distanza fra loro, o non hanno un richiamo evidente l'uno all'altro.

Di ciò dà conto in uno degli ultimi capitoletti, «La bomba: un'esplosione di temi e di trame», in cui spiega come la corallità del romanzo di DeLillo (rappresentata simbolicamente dal tema della bomba) sia rafforzata proprio dai legami così deboli tra le varie storie: «Si direbbe insomma che DeLillo punti a disattendere ogni forma di aspettativa teleologica del lettore nonché a demolire tracce visibili di coerenza semantica tra le singole storie» (p. 111). Cos'è dunque che tiene insieme questo romanzo esplosivo? Attenendosi alle parole dello stesso autore, Turi individua il segreto nella capacità di imprimere un ritmo alla precisione verbale di cui il romanzo è costituito, «ritmi e simmetrie che semplicemente non troviamo altrove» (p. 116), e in questo senso è proprio la parola che chiude la narrazione, «pace», a rappresentare forse il senso ultimo del romanzo, la parola a cui anelano e in cui si riannodano tutte le storie fin qui raccontate.

In sostanza, *A partire da «Underworld»* rappresenta contemporaneamente una guida alla lettura del romanzo più famoso di DeLillo; un piccolo vademecum per il mondo delilliano (e per i temi che lo abitano); una carrellata di alcuni tra i topoi più rilevanti della letteratura postmoderna americana, carrellata senz'altro veloce ma efficace proprio in virtù della forza del punto di vista adottato, quello su uno dei romanzi più importanti degli ultimi trent'anni. Volendo trovare un posto a questo libro nella critica su DeLillo, potrebbe appunto essere quella di libro-soglia, una sorta di bussola con cui orientarsi nello studio dell'autore americano.

«Un fulgorato scoscendere»
L'opera narrativa di Giuseppe Berto
di Saverio Vita

Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2021, pp. 255
ISBN 9788831358057

Recensione di Elisa Attanasio

Publicato: 13 / 01 / 2022

Attanasio, Elisa, recensione a «*Un fulgorato scoscendere*». *L'opera narrativa di Giuseppe Berto*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 133-135.
elisa.attanasio2@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14227>
finzioni.unibo.it

«Nessuno ha mai dato a chi scrive un consiglio più utile di quello dato da Hemingway: lasciare sempre qualche cosa per il giorno dopo, per riprendere il discorso con minore sofferenza»: così Giuseppe Berto (1914-1978) ricorda una bellissima esortazione dell'amato scrittore statunitense, alla morte del quale si fa crescere la barba in segno di lutto. Lasciare qualcosa per il giorno dopo, per far riposare e in qualche modo indebolire il dolore, la nevrosi, il senso di colpa.

È da qui che prende le mosse, all'interno della troppo piccola schiera di studi su Giuseppe Berto, il saggio di Saverio Vita. L'autore sceglie felicemente, come titolo, la citazione di una citazione. «Un fulgorato scoscendere»: l'espressione gaddiana tratta dalla *Cognizione del dolore* che Vita utilizza è parte di una citazione che Berto mette, insieme a una riflessione di Freud e una di Eschilo, a epigrafe de *Il male oscuro* (1964), e da cui il romanzo stesso prende il titolo: «Era il male oscuro di cui le storie e le leggi e le universe discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare le cause, i modi: e lo si porta dentro di sé per tutto il folgorato scoscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immedicato».

Saverio Vita, in apertura al suo studio, si chiede perché continuare a leggere oggi Berto. La domanda percorre, in maniera a volte più silente a volte più dichiarata, tutto il saggio. Le risposte sono convincenti su più piani, ma quello che colpisce maggiormente riguarda la lingua. In che senso vale la pena leggere Berto «per il suo sguardo obliquo sulla realtà» (p. 17)? Vita ci esorta a riflettere – ed è questo, mi pare, il pregio maggiore dello studio – sulla forma stilistica, registrando ad esempio i segnali di cambiamento, dai brevi periodi neorealisti dei romanzi giovanili a quelli lunghissimi dello stile psicoanalitico più tardo, fino ad arrivare a quel “discorso associativo” dove la libera associazione praticata sul lettino dello psicanalista è messa su pagina. Vita lo definisce uno «*stream of consciousness* spurio», perché, invece di configurarsi come scelta artistica e culturale, emerge quale risultato di un'esperienza di vita: «è una prosa medicinale, catartica» (p. 12).

Le riflessioni sull'aspetto linguistico corrono lungo tutti gli otto capitoli del libro: lo studioso, servendosi di una scrittura acuta e chiara, compie un percorso cronologico che non manca di digressioni e anticipazioni, a rendere la lettura avvincente. Partendo infatti dall'esordio narrativo, il racconto a tema bellico dal titolo *La colonna Feletti*, pubblicato in quattro puntate nel settembre del 1940, il saggio percorre tutte le tappe letterarie bertiane soffermandosi di volta in volta su temi di particolare importanza. Nel secondo capitolo, il tema della colpa, già individuato dalla critica come uno dei nuclei centrali dell'opera di Berto, è trattato in modo molto convincente in relazione a quello della vergogna. Vita combina studi fenomenologici e psicoanalitici, Giorgio Agamben e Primo Levi, fino a utilizzare il concetto di *vergogna morale* quale «emozione prototipica di gran parte della narrativa bertiana» (p. 34), che non ha bisogno de *Il male oscuro* per rivelarsi, trovandosi già nelle prime opere. I personaggi dei suoi romanzi, come mette lucidamente in evidenza Vita, non si pentono per ciò che hanno fatto, ma per quello che sono. Proseguendo nei capitoli successivi, attraverso l'analisi di *Il cielo è rosso* (romanzo scritto

nel campo di concentramento a Hereford, in Texas, e pubblicato nel 1947), *Il brigante e Guerra in camicia nera*, a questi temi si aggiungono quelli della prigionia – intesa da Berto quale dilatazione e prolungamento del punto di morte –, del conflitto tra ideologia ed esperienza vissuta, dell'infanzia, del male, della lotta contro il padre e del complesso edipico.

Di particolare interesse risulta, anche per ampiezza rispetto agli altri, il capitolo quinto, intitolato *Il «vasto manicomio del mondo»: Il male oscuro e La cosa buffa*. Vita si sofferma qui sulla questione già ricordata della lingua, in un più ampio discorso sul rapporto tra forma e contenuto. Grazie all'insegnamento di Gadda e Svevo, Berto si chiede quale forma linguistica utilizzare per raccontare una nevrosi. Il problema espressivo mette l'autore di fronte a un'antica questione: come trovare un filo diretto fra quello che voglio dire e come lo dico? È possibile – si chiede Vita servendosi anche di riflessioni di Kierkegaard – rappresentare e svelare questo *male oscuro*? Per provare a rispondere, è necessario agganciare i temi della vergogna e della colpa alla tecnica del *discorso associativo*. L'autore della monografia segue una pista sensoriale che include l'udito e la vista: se è dal canale uditivo che passa il senso di colpa, attraverso il dialogo *in absentia* con il padre defunto, è grazie alla linea visiva – fatta delle continue immagini che si rincorrono ne *Il male oscuro*: fotografie, visioni di sogni, quadri di Giorgione, Raffaello e Mantegna – che emerge la vergogna.

Infine, i capitoli sesto (dedicato alla favola distopica *La fantarva*) e settimo (consacrato a *La gloria*) chiudono la parte dello studio riguardante l'opera prettamente narrativa bertiana. L'ottavo capitolo si presenta infatti come un *excursus* sulla produzione di prefatore, critico d'arte e opinionista. Anche qui lo sguardo di Vita si dimostra lucido e originale, individuando un campione di tre testi di particolare rilevanza (*L'inconsapevole approccio*, *Venezia salvata* ed *Elogio della vanità. Ovvero vediamo un po' come siamo combinati malamente*), dove l'ironia e il racconto autobiografico danno esiti molto interessanti. È però nella conclusione, intitolata *La terrazza di Edipo*, che il saggio consente un accesso privilegiato, appunto obliquo, all'opera bertiana. Afferma infatti Vita che per manomettere l'ingranaggio del sistema espressivo di Berto e studiarlo, «bisogna dividerne – per quel che è consentito – il disagio, per seguirne i passi bisogna essere in grado di individuare le cicatrici, i traumi, i simboli in quadri narrativi eterogenei, anche i più semplici» (p. 235).

Arrivate a questo punto, ci rendiamo conto in effetti che lo studio di Vita è stato capace, grazie a un coraggioso atto di cannibalismo più che di mimetismo, di diventare nevrotico, di «fiutare il senso profondo di immagini apparentemente innocenti [...]. I piccoli indizi lavagettiani diventano l'unica strada percorribile, in certi casi» (p. 236). Lo studioso ci guida in questo groviglio tenendo come lume l'emozione della *vergogna morale*, e facendoci dimenticare, in un certo senso, di trovarci di fronte a un'operazione critica, proprio come gli ha insegnato Berto, il quale «non ha mai dato l'impressione di far leggere un libro al proprio pubblico: ha semplicemente parlato alla gente, interpretando, nel corso degli anni, quello che man mano la gente sentiva, fuori da molti intellettualismi» (p. 18).