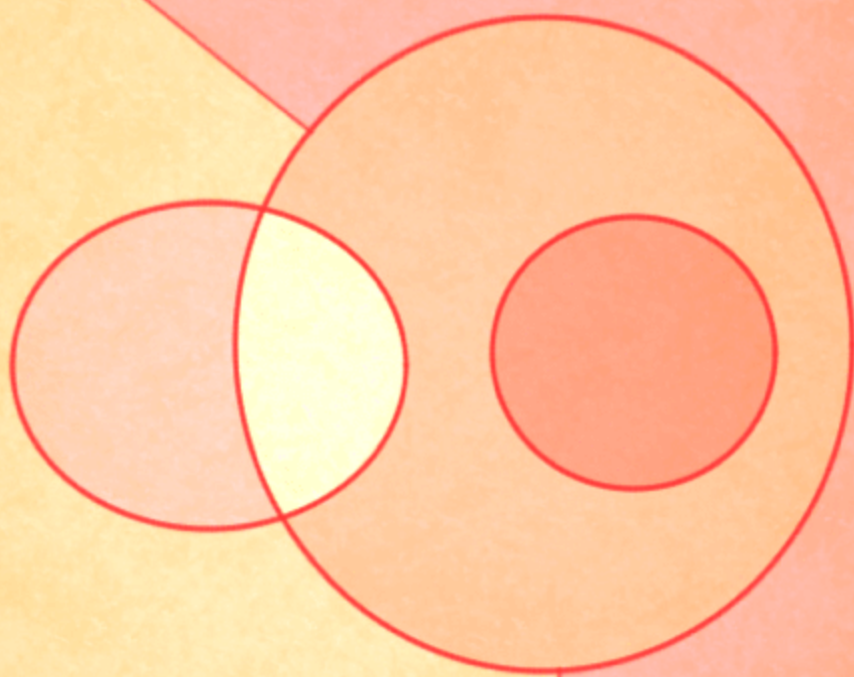


funzioni



Rivista di teoria critica
e letteratura italiana
contemporanea

N. 3, 2022



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. 2, n. 3 – 2022

Strategie

- Alexandra Khaghani, «Le voci ingenue del principio». L'oralità come lingua delle origini nell'opera di Elsa Morante 1-13
- Chiara Lombardi, L'origine nelle rappresentazioni contemporanee del sublime 14-32
- Filippo Pennacchio, Calvino, il mito delle origini, il problema degli inizi. Appunti di lavoro 33-46
- Martina Piperno, Narrazione delle origini e responsabilità della scrittura in Un infinito numero di Sebastiano Vassalli 47-63

Lecture

- Samuele Bonciani, Un Bildungsroman mai pubblicato: Il compratore di anime morte 64-77
- Matteo Rosario Maria Branduardi, All'ombra delle querce. Topos romantico e strategia ipertestuale nel prologo di Una vita 78-89
- Silvia Martín Gutiérrez, Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell'Edipo Re 90-106
- Clara Santarelli, La funzione metapoetica di Inferno V nelle Variazioni Belliche di Amelia Rosselli 107-136

Recensioni

- L'ospite ingrato, n. 10, luglio-dicembre 2021, di Marco Sartor 137-141
- Federica G. Pedriali (a cura di), Gadda interpreti a confronto, di Filippo Milani 142-145
- Giorgio Agamben, Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate, di Lavinia Torti 146-149
- Mimmo Cangiano, Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939, di Luigi Weber 150-153

Errata

- Erratum: Simone Giorgio, "Nicola Turi, A partire da Underworld. Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento" 154

«Le voci ingenuae del principio». L'oralità come lingua delle origini nell'opera di Elsa Morante

Alexandra Khaghani
(Sorbonne Université – Paris)

Publicato: 10/10/2022

Abstract – This paper focuses on the oral component in Elsa Morante's writing, in order to interpret it as a form of representation of the origins. The reflection starts from the theoretical recognition of a twentieth-century conception of origins, according to which the quest for an original dimension is essentially developed in the realm of language and poetry. In this view, the numerous references to an oral and prelogical phase of language that pervade Elsa Morante's works are interpreted as the remnant of a language of origins. Making use of the cross-cutting perspective of thematic criticism, this study investigates the forms of expression and meanings of orality in Morante's literary path. From the 'phantom of vocality' staged by *Menzogna e sortilegio* to Nunziata's corporeal and maternal language on *L'isola di Arturo*, up to the Ueseppe's oral poems and *Aracoeli's* lullabies, the orality of origins constitutes a poetic and, since the 1960s, an ideological thread too, invoked by the writer to shake the cornerstones of the expressionless and monotonous language of Western history.

Keywords – Morante; narrative; origins; orality; voice.

Abstract – Questo contributo si focalizza sulla componente orale della scrittura di Elsa Morante nello scopo di interpretarla come una forma di rappresentazione dell'origine. La riflessione parte dal riconoscimento teorico di una concezione novecentesca dell'origine, per cui la ricerca di una dimensione primigenia si sviluppa essenzialmente nell'ambito della lingua e della poesia. In tal senso, i numerosi richiami ad uno stadio orale e prelogico della lingua che pervadono l'opera di Elsa Morante, sono interpretati come il residuo di una lingua delle origini. Avvalendosi della prospettiva trasversale della critica tematica, lo studio mette a fuoco le forme espressive e i significati dell'oralità nell'itinerario letterario della Morante. Dal 'fantasma della vocalità' inscenato da *Menzogna e sortilegio* alla lingua corporea e materna di Nunziata ne *L'isola di Arturo*, fino alle poesie orali di Ueseppe e alle ninne nanne di *Aracoeli*, l'oralità delle origini costituisce un filo rosso poetico e, dagli anni Sessanta, anche ideologico, invocato dalla scrittrice per far tremare i capisaldi del linguaggio inespressivo e monotono della storia occidentale.

Parole chiave – Morante; narrativa; origini; oralità; voce.

Khaghani, Alexandra, «Le voci ingenuae del principio». *L'oralità come lingua delle origini nell'opera di Elsa Morante*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 1-13.

alexandra.khaghani@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15615>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2022 Chiara Lombardi

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

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

Dall'articolo *Sul romanzo*, scritto in occasione di un'inchiesta promossa dalla rivista «Nuovi argomenti» nel 1959, emerge con limpidezza il compito che Elsa Morante affidava alla letteratura. Scriveva a proposito dello scrittore:

Col sentimento avventuroso e quasi eroico di chi cerca un tesoro sotterraneo, egli dovrà ora cercare quell'unica parola, e nessun'altra, che rappresenta l'oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità, voluta dal romanziere. E appunto qui, nell'atto stesso di scrivere, il romanziere andrà così inventando il proprio linguaggio. È l'esercizio della verità, che porta all'invenzione del linguaggio, e non viceversa.¹

Nella concezione della scrittrice, l'arte narrativa trae la sua potenza di invenzione dalla parola stessa, la quale «[...] si rinnova sempre nell'atto stesso della vita» perché, se «ogni strumento può deperire, o decadere, [...] la parola rinasce naturalmente insieme alla vita, ogni giorno, fresca come una rosa».² Come si evince da queste dichiarazioni programmatiche, nell'esigenza di rinnovamento espressa dalla Morante, si incrociano due fondamentali direzioni etico-poetiche: da un lato, la necessità di ripristinare continuamente il rapporto con la realtà ossia, in termini morantiani, col senso veritiero della vita; dall'altro la ricerca di una dimensione sorgiva della lingua che apra l'accesso alla verità.

Nel definire il valore della poesia alla stregua delle sue potenzialità rigeneratrici, Elsa Morante esprime, sul finire degli anni Cinquanta, un aspetto essenziale della raffigurazione dell'origine nel Novecento: ovvero il fatto che la ricerca di uno stato primigenio delle cose si risolve integralmente nella 'quête' di una lingua originaria. Nell'introduzione al saggio *La lingua delle origini nel Novecento. Poeti e filosofia*, Giuliana Ferreccio ripercorre le tappe dell'emergere di un «mitologema di una vera lingua originaria» che è «caratterizzata dall'immediatezza espressivo-artistica di un linguaggio spontaneamente poetico, e tale perché parlato (e non scritto) da chi ancora attinge alle origini».³ Naturalmente, l'idea di una lingua primaria e non degradata fonda tutta la storia metafisica e teologica dell'Occidente; tuttavia, a partire dalla fine del Settecento, essa viene orientata in una direzione secolarizzata. L'operazione di storicizzazione dell'origine che si produce nelle opere di Vico, Rousseau e Herder è, in questo senso, emblematica di un processo che non annienta il mito delle origini in quanto tale, ma lo sposta e lo ricodifica nello spazio della lingua 'laica'. Il tema dell'origine divina del linguaggio trasferisce, in questo contesto, «la propria carica mitopoietica nell'ambito della poesia e del saggismo critico».⁴

¹ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in EAD., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 2012, vol. 2, pp. 1506-1507. Questo articolo nasce dalle riflessioni alla base di un intervento tenuto al convegno *Narrazioni delle origini nella letteratura italiana del Novecento* (Università di Bologna, 18-19 novembre 2021).

² Ivi, p. 1516.

³ G. Ferreccio (a cura di), *La lingua delle origini nel Novecento. Poeti e filosofia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 2.

⁴ Ivi, p. 1.

Inoltre, in epoca contemporanea, con la caduta di un'origine che si presentava come principio (inteso nel doppio senso di fondamento e inizio) si sgretola il sistema di rappresentazione del pensiero classico che, esaminava Michel Foucault ne *Le parole e le cose*, poteva stabilire il reale «nelle sue genesi ideali».⁵ In quest'ottica, nel pensiero contemporaneo, il sintagma 'delle origini' non significa tanto 'anteriore' quanto piuttosto 'originario', non un ritorno a un 'prima', quanto il desiderio di un 'al di sotto', di quel «tesoro sotterraneo» che solo l'artista, con gli strumenti della sua lingua mitopoietica, può raggiungere. Questo contributo parte dall'idea che la lingua orale, propria sia dello stadio arcaico dell'evoluzione umana che dell'infanzia, si configuri, nelle opere di Elsa Morante, come una via di accesso alla dimensione più pura e autentica della realtà. In questa prospettiva, il personaggio di Nunziata, ne *L'isola di Arturo*, occupa una centralità poetica e metaletteraria che cercheremo di dimostrare.

Tre osservazioni teoriche hanno motivato la scelta di questo oggetto di indagine: da un punto di vista metodologico, la presa in considerazione dell'oralità ci permette di avere un'angolazione privilegiata ma anche ravvicinata per interrogare la questione dell'origine nella produzione di Elsa Morante. Infatti, più che un nucleo tematico, l'origine funge da principio organizzativo di tutto l'universo morantiano, pervaso da una mitografia dell'Eden – già studiata e avvalorata in modo approfondito dalla critica – che produce un bipolarismo assoluto tra, da una parte, il mondo barbarico dei bambini, degli animali, delle madri-fanciulle, degli analfabeti, nonché delle tribù sottoproletarie di Roma e di Napoli; e dall'altra, il mondo mortifero e logoro degli adulti, della storia, e della borghesia capitalistica della civiltà dei consumi. L'opposizione tra un'oralità spontanea e la fissità della cultura scritta trova la sua coerenza in questo sistema di valore bipolare.

Dall'identificazione di questa rete tematica, trasversale in tutta l'opera morantiana, si è imposta la scelta di un approccio tematologico all'oralità. A partire dalla concretezza dei testi, il filo rosso dell'oralità assume delle variazioni notevoli, giacché «rappresentare una modalità orale in un testo significa anche ripresentarla, darle una nuova identità dallo spostamento dal suo contesto naturale in quell'ambiente artificiale che è la finzione letteraria»,⁶ sottolinea Elena Porciani nello studio sull'oralità letteraria. Dalle diverse forme di trascrizione letteraria dell'oralità (vocalità, effetti di oralità, simulazione del parlato) ravvisabili dentro i romanzi e le raccolte poetiche di Elsa Morante traspare così il modo in cui si configurano in rapporto con l'origine.

Infine, dal punto di vista ermeneutico proposto dal convegno sulle *Narrazioni delle origini nel Novecento* organizzato all'Università di Bologna il 18 e il 19 novembre 2021, questa riflessione vorrebbe mettere a fuoco, all'interno della tradizione di pensiero italiano, una profonda

⁵ M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2006, p. 403.

⁶ E. Porciani, *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, Pisa, ETS, 2008, p. 31.

connessione tra lo stadio arcaico orale e l'origine. In effetti, come ha dimostrato il filosofo Roberto Esposito, la riflessione genealogica sull'origine possiede in sé stessa una «forza categoriale»⁷ da cui vengono fuori dei filoni di pensiero che travalicano le barriere dell'antico dissidio tra poesia e filosofia.

L'incipit del romanzo familiare *Menzogna e sortilegio* mette in scena la nascita della scrittura. Dal giorno della morte della madre adottiva, la narratrice, Elisa, vive rinchiusa nel silenzio della sua camera. Esorcizzate le «pazze e ribalde fattucchiere»⁸ della sua fantasia infantile, essa ritrova un contatto con la realtà del mondo e comincia allora a trascrivere il «bisbiglio della [sua] memoria»:⁹

[...] io, come una fedele segretaria, scrivo.
Tale, certo, è la volontà dei miei. Riconosco infatti, nell'insistente bisbiglio che ascolto, le loro molteplici voci, e questo libro m'è dettato, in realtà, da essi. Son essi che, in cerchio attorno a me, bisbigliano.¹⁰

Se l'arte della scrittura viene celebrata fin dalla poesia dedicatoria «Alla favola», costruita intorno alla metafora classica della tessitura del testo, l'atmosfera onirica e inattuale di *Menzogna e sortilegio* deriva, in larga misura, dalla potenza espressiva attribuita alla voce. Dalla «lettura ad alta voce» di «avventurosi romanzi francesi»¹¹ a cui si presta Anna per svagare suo padre malato Teodoro Massia, alla «voce di baritono»¹² di Nicola Monaco, che ammalia i propri compaesani con le sue inventate «avventure d'amore pittoresche e strane con belle contadine»,¹³ il tema della vocalità occupa un posto centrale nel «discorde concerto dei morti»¹⁴ di Elisa. Se non si presentano ancora come una 'lingua delle origini', le voci meridionali invocate nel primo romanzo di Elsa Morante contengono *in nuce* le potenzialità salvifiche del linguaggio degli analfabeti valorizzato nelle opere successive.

La rappresentazione dell'oralità delle *umbræ* dei morti coincide con un fantasma della vocalità che scinde l'universo del romanzo in due blocchi di valori radicalmente distinti. Da un lato, la voce è strumento di maleficio e di manipolazione. Più volte l'oscura nonna di Elisa, Cesira, maledice la figlia Anna, come succede all'inizio del romanzo, quando «con un sorriso stregato», racconta la narratrice: «– Ah, ti maledico!, disse a mia madre con voce acuta e piena

⁷ R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, p. 3.

⁸ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in EAD., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 2011, vol. 1, p. 23.

⁹ Ivi, p. 34.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 93.

¹² Ivi, p. 96.

¹³ Ivi, p. 98.

¹⁴ Ivi, p. 443.

di spasimo, – ricordati, è tua madre che ti dà la maledizione. Ascolta, Dio, la maledico [...]».¹⁵ Raffigurata come una strega, la malvagità di Cesira si manifesta ripetutamente attraverso le sue grida che ricordano quelle di «certi furiosi animali».¹⁶ Inoltre, nel capitolo settimo della prima parte, intitolato significativamente *S'ode per un istante la voce del Cugino*, Anna sente per la prima volta, ma senza vederlo, il ricco cugino Edoardo. Dalla soglia del Palazzo, dove aspetta con la madre venuta a richiedere del denaro alla nobile cognata, perviene fino ad Anna «un riso spiegato, di bambino, ma con già qualche nota maschile e aspra», una «voce bizzarra» che, immediatamente, le ispira «un sentimento di tenera compassione».¹⁷ L'ambivalenza della voce di Edoardo, tipica dell'adolescenza, annuncia, per sineddoche, la duplicità diabolica di questo personaggio affabulatorio che si compiace «della propria crudeltà e della debolezza altrui»¹⁸ e che porterà Anna alla follia.

Alla parola subdola di Edoardo si oppongono, da un altro lato, i discorsi di Francesco Lo Monaco, il padre di Elisa. In osteria, sotto l'effetto dell'ubriachezza «si [dà] a cantare con una bella voce di baritono [...] le romanze d'opera, soprattutto quelle che [esprimono] rivolta, scherno, furore o tragici contrasti»¹⁹ e predica anche «con voce esaltata» degli appassionati discorsi anarcheggianti che commuovono gli ascoltatori. L'efficacia magica e irrazionale della voce è quindi anche segno delle passioni dell'animo dei personaggi più positivi del romanzo. La voce di Alessandra, unico esempio di femminilità positiva nel romanzo, preannuncia in questo senso le dolci voci centro-meridionali delle madri e figlie analfabete (Nunziata, Antigone, Aracoeli) che saranno il portavoce di una pietà materna e naturale. La voce agra e bambina di Alessandra proviene «dall'antico stile canoro tramandatosi nelle campagne», e denota «la sua vita semplice, simile a quella d'un animale o d'una pianta».²⁰ Quando Francesco lascia il villaggio per andare a studiare in città, la voce di sua madre che lo riscuote ogni mattina dal sonno riecheggia, dopo molti anni, come «un segnale spietato e triste, da gelare il cuore». Nel distacco che separa Francesco dal suo villaggio si crea il nesso capitale tra nostalgia della pienezza materna e lutto dell'origine:

Francesco pensa che vorrebbe ritornare come allora: e gli pare d'esser diviso in due se stessi. Il primo, riluttante ma frettoloso tuttavia, compie uno dopo l'altro i passi che sempre più lo allontanano da sua madre; e l'altro compie lo stesso numero di passi, ma in senso inverso, e consolato risale verso di lei. Bella, quieta, là sulla povera montagna, Alessandra risplende come l'ora del mezzogiorno in quest'alba d'inverno. Ella è la libertà, la confidenza, il riposo. Certezza e stupore, che sembrano eterni, la ricingono della loro signoria. Fra i mille enigmi dell'infanzia, lei sola è spiegata fin dal principio. Lei fin dal principio è posseduta, senza conquista.²¹

¹⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶ Ivi, p. 90.

¹⁷ Ivi, p. 153

¹⁸ Ivi, p. 113.

¹⁹ Ivi, p. 304.

²⁰ Ivi, pp. 428-429.

²¹ Ivi, pp. 490-491.

La cornice solare de *L'isola di Arturo* dilegua il coro dei morti di *Menzogna e sortilegio* e lascia spazio alla rappresentazione di un'originarietà concreta e immediata. L'origine è il nucleo poetico del libro come rivela il testo di presentazione dell'opera sulla quarta di copertina dell'edizione Einaudi del 1975:

Nelle figurazioni dei miti eroici, l'isola nativa rappresenta una felice reclusione originaria e, insieme, la tentazione delle terre ignote.

L'isola, dunque, è il punto di una scelta [...] rischiosa, perché non si dà uscita dall'isola senza la traversata del mare materno: come dire il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza.²²

Il secondo romanzo di Morante, pubblicato nel 1957, si inserisce in una prospettiva filogenetica e ontogenetica dove confluiscono l'archetipo mitico del *puer aeternus*, la fase oscura del preconcio psicanalitico e la tesi vichiana del mondo fanciullo. Il paradigma vichiano dell'*infantia linguae*, cioè della natura vocale e balbuziente della lingua dei primi uomini, costituisce una categoria nucleare della tradizione di pensiero italiano, riattualizzabile per risemantizzare, in epoca contemporanea, il problema della lingua delle origini. Ne *L'isola di Arturo*, la filosofia di Vico funge da ipotesto, più o meno oggettivato, nella costruzione di un'oralità originaria rimasta vicina al senso profondo della realtà. L'intero romanzo può dunque essere interpretato come un campo di tensione tra il polo della lingua scritta della storia e il polo della parola orale delle origini.

Nella prima sezione del romanzo, il narratore rivela la sua fascinazione per la lettura. Nel corso della sua infanzia selvaggia e solitaria, scandita dai ritmi elementari della fame e del sonno, «[d]opo il mare, e i vagabondaggi per l'isola,» – racconta Arturo – «la lettura mi piaceva più di tutto. Per lo più leggevo in camera mia, sdraiato sul letto, o sul canapè, con Immacolatella ai miei piedi».²³ Gli «atlanti e vocabolari, testi di storia, poemi, romanzi, tragedie e raccolte di versi, e traduzioni di lavori famosi»²⁴ prelevati dalla biblioteca della Casa dei Guaglioni dotano Arturo di conoscenze essenzialmente libresche che, nella sua mente fanciulesca, acquistano un potere operativo. Egli elabora, infatti, a partire da esse, una rigida visione della vita, fissata nel Codice della Verità Assoluta. Presentati come la «sostanza della sola realtà possibile»,²⁵ i valori assunti a leggi intrasgredibili (sacralità del padre, eroismo virile, lealtà, disprezzo di Dio e della morte, amore assoluto della Madre) verranno tutti confutati da diverse prove d'iniziazione, sigillate dalla scoperta finale della vigliaccheria del padre. Come si sa, a squarciare il velo delle certezze illusorie di Arturo è Assunta, la sposina napoletana di Wilhelm, che apre la via all'esperienza diretta e dolorosa dell'esistenza.

²² C. Garboli, C. Cecchi, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, cit., vol. 1, pp. LXVI-LXVII. Per un'analisi approfondita del tema dell'origine ne *L'isola di Arturo*, cfr. G. Bernabò, *Un piccolo punto sulla terra: l'isola delle origini*, in EAD., *La fiaba estrema. Elsa Morante, tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, pp. 105-140.

²³ E. Morante, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, p. 964.

²⁴ Ivi, p. 978.

²⁵ Ivi, p. 980.

La critica morantiana ha sempre sottolineato il posto di eccezione che la giovane matrigna occupa all'interno del romanzo: da fanciulla ignorante diventa, con la maternità, 'Regina delle donne', fino ad assumere l'aspetto di una «dea barbarica, oscura e senz'anima»²⁶ dopo il bacio incestuoso di Arturo. Il processo di evoluzione interiore del ragazzo avviene a contatto di Nunziata che, riassume Elisa Martínez Garrido, «come l'aria, il mare e la terra, l'isola, la luce e le stagioni, gli alberi o gli animali, rimarrà nel ricordo del protagonista [...] come una presenza sacra, e pertanto, eterna».²⁷

Ora, come il personaggio di Nunziata si confonde con il microcosmo procidano, così la voce, nella sua materialità ariosa, prelinguistica, appartiene alla natura. In quest'ottica, l'introduzione della fanciulla napoletana segna l'irrompere di una dimensione primigenia, vivace e soprattutto sonora nella dinamica del romanzo, finora dominato dall'atmosfera taciturna di Procida e dal dialogo interiore di Arturo. Peraltro, non a caso le avventurose letture di Arturo avvengono in una casa che «per oltre due secoli, dal giorno della sua costruzione [...] era stata un convento di frati»,²⁸ e da cui sono sempre state proibite le donne. La primitiva funzione monastica del luogo rimanda, implicitamente, a una pratica di lettura solitaria, silenziosa, e sostanzialmente devocalizzata, che si pone in opposizione al favellare spontaneo, meridionale e corporeo di Nunziata. La doppia polarità di un'oralità originaria e di una parola scritta traccia, in questo senso, una dicotomia sostanziale all'interno de *L'isola di Arturo*.

Essa viene introdotta in un episodio del capitoletto *Un pomeriggio d'inverno* dedicato all'arrivo di Nunziata a Procida. All'ora di cena, Arturo e la matrigna si ritrovano in cucina. Mentre essa accende il fuoco – un gesto rituale che esprime la sapienza arcaica delle donne del popolo nell'universo morantiano – canta a gola spiegata, «con una voce [...] agra e selvaggia» ascoltando il radiogrammofono.²⁹

Non cantava con abbandono sentimentale – nota Arturo – ma con una asprezza infantile, spavalda; con certe note acute che richiamavano qualche amaro canto animalesco: forse di cicogna, di uccelli nomadi sui deserti. I carboni ormai divampavano, ed essa, riabbassata la gonna, andò all'acquaio, e versò l'acqua nella pentola, senza smettere di cantare.³⁰

La percezione uditiva di Arturo ci consente di cogliere le caratteristiche fisiche della voce di Nunziata. Irregolare e acerbo, il suo canto evoca una *phoné* originaria e inarticolata, che rimanda all'energia arcaica della lingua, prima che la voce animale e la voce umana venissero differenziate nella prospettiva logocentrica della cultura occidentale. Innanzi alla bocca del focolare,

²⁶ Ivi, p. 1273.

²⁷ E. Martínez Garrido, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà & CO., 2016, p. 67.

²⁸ E. Morante, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, p. 959.

²⁹ Ivi, p. 1069. I numerosi riferimenti alla radio e ad altri mezzi di comunicazione di massa rappresentano un'importante variante dell'oralità nelle opere di Morante. Su queste «forme semicolte» di trasmissione orale, cfr. G.R. Cardona, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana 2. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983.

³⁰ Ivi, p. 1070.

Nunziata, da cuoca vulcanica, personifica «la carne viva della lingua».³¹ In seguito, come per evidenziare la sua appartenenza al regime orale della lingua, essa confessa la sua riluttanza per la parola scritta. Dopo aver decifrato, «alla maniera dei mezzo analfabeti», il titolo de *Le vite degli eccellenti Condottieri*, lette da Arturo,

[...] mortificata, ma tuttavia con una sorta di rassegnazione fatalistica [...], essa [...] confessò che a lei, invece, il leggere non piaceva [...]. A lei pareva che dentro i libri ci fosse solo una confusione di parole. A che valevano tutte quelle parole là stese, morte e confuse, su una carta? Oltre alle parole, lei in un libro non ci capiva nient'altro. Ecco tutto quello che arrivava a capirci: delle parole!³²

La voce di Nunziata è apertura al flusso emotivo del corpo ma è anche scaturigine di una conoscenza empirica. Nei capitoletti precedenti, i due protagonisti avevano intrecciato un dialogo in cui si alternavano aneddoti quotidiani e argomenti esistenziali. Da lettore solitario, Arturo diventa, in questo primo scambio verbale con Nunziata, ascoltatore di una parola credula ma intensamente viva e relazionale. E infatti, nel raccontare il decesso del padre per un infortunio sul lavoro, la ragazza rilascia un insegnamento sul mistero della morte, escluso dalle 'regole d'ore' di Arturo. Ricorda il narratore:

Ella assorta nella maestà dei suoi lutti, [...], osservò con quel suo tono meditativo da pensatrice: – Sì, per la morte, un uomo grosso e un guaglione, sono tutti uguali. Per lei, sono tutti creature! Al dir ciò, la sua povertà di ragazzetta parve rivestirsi di una grande età anziana, piena di chi sa quale sapienza, e quasi regale. Ma intanto, nel suo mesto compianto funebre, già s'affacciava una consolazione bambinesca: – Alla fine, però, – asserì convinta, – verrà il giorno che le famiglie si riuniranno tutte quante un'altra volta, nella vera festa eterna!³³

In questa scena il personaggio di Nunziata acquista una duplice valenza, infantile e sapienziale, che sarà determinante nel percorso iniziatico di Arturo e che egli dovrà lasciarsi dietro per affrontare la prova della guerra (un ideale eroico formatosi, appunto, dalla lettura dei poemi epici e dei libri di storia) e scrivere la sua autobiografia. Dall'inizio alla fine del romanzo, la parola stampata, «morta e confusa», si oppone a una parola-azione³⁴ che fa crescere e capire la vita: «Io tengo una mente stupida, e vado fantasticando;» – esprime lo sguardo di Nunziata – «però, nella mia coscienza, non dimentico mai la realtà».³⁵

Più profondamente, la figura di Nunziata concentra i canali tematico-espressivi che monopolizzeranno la carica originaria dell'oralità nelle opere successive di Elsa Morante. Gli inizi degli anni Sessanta segnano infatti una svolta determinante nella biografia intellettuale della

³¹ La formula è tratta da F. Albano Leoni, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma, Carocci, 2022, p. 57.

³² E. Morante, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, pp. 1070-1071.

³³ Ivi, pp. 1053-1054.

³⁴ Sull'efficacia della parola orale sono fondamentali le analisi di W.J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982, trad. it. di A. Calanchi, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.

³⁵ E. Morante, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, p. 1066.

scrittrice per le vicende drammatiche che la sfibrano. Sul piano artistico, si profila una crisi di creatività dopo la pubblicazione nel 1963 della raccolta di racconti giovanili, *Lo scialle andaluso*. Più che a un depotenziarsi dell'estro poetico, il periodo corrisponde a un cambiamento di ispirazione in fase con la progressiva consapevolezza dello scandalo politico-culturale dell'irrealtà. In questo senso, la nostalgia neoromantica per la fresca oralità del popolo, trasmessa dai primi due romanzi, non si atrofizza ma si rimodella in direzione di un'arte 'rivoluzionaria'. Per necessità di concisione, si può enucleare l'analfabetismo come la cifra di un'oralità che ripristina il sentimento della realtà da *Il Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* a *La Storia e Aracoeli*.

Il tema dell'analfabetismo, il cui spazio linguistico si identifica pienamente con l'oralità, acquista un rilievo metaletterario arricchendosi della potenza sovvertitrice della parola orale. Pubblicata a ridosso del 1968, *Il Mondo salvato dai ragazzini*, nasce dalla necessità di trovare una lingua per lottare contro la logica escludente e inespressiva della civiltà neocapitalistica. Ne *La canzone clandestina della Grande Opera*, il personaggio memorabile del Pazzariello, idiota e analfabeta dalla «faccia contenta e bambinesca d'affamato regolare»,³⁶ viene eliminato in una camera a pressione da un potere totalitario instaurato da una Nuova Riforma sociale dopo un'immaginary Ottava Guerra Mondiale. La canzone *Cielito lindo* che suonava continuamente sulla sua ocarina gli sopravvive e fa da fondo sonoro allo scenario palinogenetico dell'ultima parte della raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini* che riattualizza in un contesto contemporaneo la scena della Crocifissione. Rufo e la fidanzata, due ragazzini della periferia di Roma, assistono a una totale rivoluzione messianica dopo aver ricevuto 'il ritornello sovversivo' pronunciato da Cristo in punto di morte: «Pure se ci fa tremare | per gli spasimi e la paura | tutto questo, | in sostanza e verità, | non è nient'altro | che un gioco».³⁷ *T.U.S.* fu il titolo provvisorio del romanzo più famoso e discusso della Morante, *La Storia* in cui il 'pischelletto' e 'fanciullo divino' Usepe conosce a memoria la canzonetta modulata dai numerosi uccelletti che intervengono nel romanzo: «È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!»³⁸ (*T.U.S.*).

L'intercomprensione che connette Usepe alle lingue degli animali e alle formule della saggezza primordiale non è dissociabile dalla natura sorgiva della sua parola. L'insistenza con la quale la narratrice descrive, nella prima parte del romanzo, le lallazioni e le sillabe elementari del bambino ('i' per 'Blitz', 'ttelle', 'dóndini', 'pe'cché) va messa in relazione con la sua incapacità a sopportare la scuola³⁹ e, pertanto, a scrivere. Nella scena famosa in cui recita le sue poesie a Davide Segre, il piccolo precisa «Nnnoo... Io non voio *scrivere*... io... le poesie io

³⁶ EAD., *Il mondo salvato dai ragazzini*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 189.

³⁷ Ivi, p. 169.

³⁸ E. Morante, *La Storia*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 571.

³⁹ Ivi, p. 778. «Dinanzi agli esercizi delle lettere e dei numeri, Usepe adesso, a cinque anni compiuti, si mostrava perfino più immaturo che non fosse stato da piccoletto. Si vedeva che il libro e il quaderno rimanevano, per lui, degli oggetti estranei; e forzarlo pareva un'azione contro natura, come pretendere che un uccellino studiasse le note sul pentagramma».

le penso... e le dico...».⁴⁰ In realtà, Ueseppe rappresenta la genesi del linguaggio che scaturisce, fin da Adamo nel giardino dell'Eden, dall'atto della nominazione. A monte di qualsiasi formulazione concettuale, la parola gli proviene da «chi sa quale freschezza anteriore ad ogni esperienza» a favore di un fonosimbolismo demiurgico. Così spiega la voce narrante:

Ma più ancora forse che dalle note, Giuseppe era ammaliato dalle parole. Si capiva che le parole, per lui, avevano un valore sicuro, come fossero tutt'uno con le cose. Gli bastava udire casualmente la parola cane, per ridere a piena gola, come se d'un subito la familiare e buffa presenza di Blitz fosse lì scodinzolante sotto i suoi occhi. E perfino capitò a volte che in una parola lui già presentisse l'immagine propria della cosa, pure se questa gli era ignota, così da riconoscerla al primo incontro. Un giorno, al vedere, per la prima volta nella sua vita, il disegno stampato di un bastimento, esclamò, in un tremito di scoperta: «Navil! Navil!» (La nave! la nave!).⁴¹

L'analfabetismo poetico di Ueseppe possiede un carattere metanarrativo, già espresso dalla dedica del romanzo: «Por el analfabeto a quien escribo». Con un gesto ambivalente ma inerente a ogni testo che difende il primato del parlato sull'alfabeto,⁴² Morante cercava di allontanare l'orizzonte della scrittura, in continuità con la scheda autobiografica della prima edizione del *Mondo*: «Come professione o mestiere, il suo [di Elsa Morante] ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie [...]».⁴³ Prendendo le vesti di un moderno giullare, la Morante mobilita, simbolicamente, le risorse della recitazione pubblica che attinge dalla memoria collettiva, vera e propria «biblioteca dell'oralità».⁴⁴ Questa attrazione per la performatività epica è racchiusa nei numerosi effetti di oralità attivati da Morante sia nelle poesie del *Mondo* che ne *La Storia*, dove l'uso espressivo della punteggiatura, la trascrizione onomatopeica e la caratura dialettale di certi personaggi come Ninnuzzu sembrano richiedere una lettura ad alta voce.⁴⁵ A un livello poetologico, il richiamo alla cultura orale dell'antichità situa la scrittrice nella filiazione diretta di Leopardi che, dall'operetta morale *l'Elogio degli uccelli* alle riflessioni sull'epos moderno contenute nello *Zibaldone*, oppone il mondo corporeo, dinamico e vocale degli antichi a «una cultura libresca e scritturale [...] di cui si nutre una mente educata all'astrazione del pensiero».⁴⁶ Particolarmente suggestiva è, a questo riguardo, la descrizione, nella nota introduttiva all'edizione americana, nel 1977, de *La Storia* come ordalia e preghiera,⁴⁷ che rievoca la funzione civilizzatrice ed etica dei poemi epici.

⁴⁰ Ivi, p. 869.

⁴¹ Ivi, p. 407.

⁴² Cfr F. Albano Leoni, «La voce e la scrittura», in *Voce. Il corpo del linguaggio*, cit., pp. 61-70.

⁴³ Citato da M. Zanardo, *Appunti sui manoscritti della Storia di Elsa Morante (con appendici inediti)*, in «Filologia e critica», XXXVII, 2012, pp. 431-463: 435.

⁴⁴ G.R. Candora, *Culture dell'oralità e cultura della scrittura*, cit, p. 36.

⁴⁵ Sulla presenza ne *La Storia* di strategie narrative tipiche dell'epica classica, ispirate in parte alla lettura di Simone Weil, cfr, A. Borghesi, *Una storia invisibile: Morante, Ortese, Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 34-48.

⁴⁶ F. D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 26. Ringrazio Martina Piperno per la suggestione di lettura.

⁴⁷ C. Garboli, C. Cecchi, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, cit., vol. 1, p. LXXXV.

Su un registro più intimo e umile, il rimando a un'oralità primaria trova un importante spazio di rappresentazione nel repertorio di ninne nanne, filastrocche e canzoncine che popolano le opere morantiane. Tale armamentario favolistico, arcaico e materno, rinvia all'attività iniziale di Elsa Morante, che negli anni Trenta scrisse racconti e poesie per bambini, pubblicandoli su periodici come «il Corriere dei Piccoli» nei quali germinò, senza dubbio, la matrice fiabesca della sua arte narrativa.

Nella produzione più matura della scrittrice, la vocalità legata al dondolio della culla si cristallizza come simbolo della pienezza della parola materna. Nel testo teatrale de *La serata a Colono*, il personaggio di Edipo, in preda a un delirio mistico nell'ospedale psichiatrico dov'è ricoverato, desidera «rientrare nella notte dell'eden» perché dà retta «ai letarghi favolosi» della sua memoria che «come una serva barbara [...] [gli] ricanta | la cantilena delle [sue] preistorie». ⁴⁸ Gli undici componimenti della sezione de *La smania dello scandalo*, immediatamente successiva alla riscrittura del dramma sofocleo, inscenano «un'altra Genesis» ⁴⁹ che non sfocia nello «strappo sanguinoso» della nascita, ma trattiene gli elementi increati «nel giardino del primo giorno». In questo limbo anteriore all'obbligo dell'incarnazione, «le voci ingenuie del principio» rivelano che «giorno e notte sono tutt'uno | passaggi modulanti di uno stesso canto». ⁵⁰ La percezione plurisensoriale di un'oscurità primordiale e di una voce prelinguistica traduce così il rapporto di unicità che esiste, fuori dalla lingua e dalla storia, tra il 'non-nato' e il mondo.

La nostalgia di un'oralità preistorica si sovrappone, in tal senso, al rapporto originario tra madre e figlio che si sviluppa già prima della nascita. Nell'universo morantiano, questa nostalgia ha a che vedere non tanto con la lingua madre, quanto con quel 'materno della lingua' (*le maternel de la langue*) che, per Régine Robin, è la lingua del paradiso perduto, sparsa, infranta, sotterranea, che non si può pronunciare. ⁵¹ Al di là della spartizione di genere, 'il materno della lingua' emerge, ne *La Storia*, dal «piccolo repertorio calabrese, antichissimo» che il padre di Ida, Giuseppe Ramundo, le cantava per addormentarla. Si legge all'inizio del romanzo:

Giuseppe conduceva a letto Iduzza, accompagnandola, come una madre, con certe ninnenanne di suono quasi orientale, che sua madre e sua nonna avevano cantato a lui:

“O veni sunnu di la muntanella
lu lupu si mangiau la pecorella
o nní o nnà
oh la ninna vo' fa' [...]” ⁵²

⁴⁸ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 89.

⁴⁹ Ivi, p. 124.

⁵⁰ Ivi, p. 121.

⁵¹ R. Robin, *Le deuil. Une langue en trop. La langue en moins*, Paris, Kimé, 2003.

⁵² E. Morante, *La Storia*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 285.

Residuo di un'oralità prelogica e interiorizzata, le «canzoncine calabresi di suo padre» riaffiorano davanti allo spettacolo atroce degli ebrei chiusi nei carri bestiame alla stazione Tiburtina. La tonalità luttuosa di questo desiderio di regressione prelinguistica si conclude con *Aracoeli*. L'ultimo romanzo di Morante ruota attorno alla ricerca della madre, ossia dell'origine, intrapresa da Manuele, anni dopo la morte di lei. In aeroporto, in viaggio verso il villaggio materno dell'El Almendral «estrema punta stellare della Genesi»,⁵³ il protagonista prova «una nostalgia negativa»⁵⁴ dimostrandosi incapace di capire la lingua spagnola di sua madre:

Questa parlata doveva pure suonarmi chiara nei giorni che, analfabeta, imparavo le prime canzoncine di Aracoeli; ma in séguito – salvo il ritorno ossessivo di quelle canzoncine da culla – essa è piombata in un qualche impervio, oscuro dirupo della mia conoscenza.⁵⁵

In un senso simmetricamente opposto a Ida, Manuele associa «le sue prime nenie di culla» che emanavano, nell'atto dell'allattamento, dalla «voce di gola, intrisa di saliva» di Aracoeli, a un'«anamnesi postuma di un male senza nome [...]».⁵⁶ L'incontro con il fantasma di Aracoeli si chiude con il suo riso tenero, emesso dopo la recitazione del «barbarico ritornello della natura»,⁵⁷ punto di annientamento cosmico attorno a cui a gira l'universo morantiano: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire».⁵⁸

Più di trent'anni dopo la pubblicazione di *Aracoeli*, il filosofo e fedele amico di Elsa Morante, Giorgio Agamben, si interroga «sullo statuto speciale di un libro che è destinato a occhi che non possono leggerlo ed è stato scritto con una mano che, in un certo senso, non sa scrivere».⁵⁹ Riferendosi alla dedica della *Storia*, Agamben delinea una genealogia poetica che, da Dante a Morante, passando naturalmente da Pascoli, si struttura come una categoria fondamentale della cultura italiana. Concludiamo così questo contributo con una citazione tratta da *Il fuoco e il racconto* che dovrebbe offrire interessanti spunti di riflessione sull'oralità come fenomeno co-originario agli albori della lingua poetica italiana:

La nostra letteratura nasce in intima relazione all'oralità. Perché che cosa fa Dante quando decide di scrivere in volgare, se non appunto scrivere ciò che non è mai stato letto e leggere ciò che non è mai stato scritto, cioè quel “parlar materno” analfabeta, che esisteva soltanto nella dimensione orale? E tentare di mettere per iscritto il parlar materno, lo obbliga non semplicemente a trascriverlo, ma, come sapete, a inventare quella lingua della poesia, quel volgare illustre, che non esiste da nessuna parte e, come la pantera dei bestiari medievali, “spande ovunque il suo profumo, ma non risiede in alcun luogo”. Io credo che non si possa comprendere correttamente la grande

⁵³ EAD., *Aracoeli*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 1061.

⁵⁴ Ivi, p. 1065.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, pp. 1051-1052.

⁵⁷ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 1, p. 778.

⁵⁸ EAD., *Aracoeli*, in EAD., *Opere*, cit., vol. 2, p. 1428.

⁵⁹ G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 95.

fioritura della poesia italiana nel Novecento, se non si avverte in essa qualcosa come un richiamo di quell'illeggibile oralità che, dice Dante, “una e sola è prima nella mente”. Se non s'intende, cioè, che essa è accompagnata dall'altrettanto straordinaria fioritura della poesia in dialetto. Forse la letteratura italiana del Novecento è tutta percorsa da una inconsapevole memoria, quasi da un'affannosa commemorazione dell'analfabetismo.⁶⁰

⁶⁰ Ivi, p. 97.

Il sublime nelle rappresentazioni contemporanee dell'origine

Chiara Lombardi
(Università di Torino)

Publicato: 10/10/2022

Abstract – This article explores the relationship between the contemporary representations of the origin and the expressive forms of the sublime. On the one hand, the origin forms an/- archetype/s linked to the genesis or creation, but it is also characterized by a sort of 'morphology of the unrepresentable', being an event that no one has ever witnessed, connected to chaos, nothingness and the abysm. On the other, as conceived (starting from Ps.Longinus) in relation to the notions of 'grandeur', 'wonder' and the 'ineffable', the sublime becomes the special grammar of the origin. Accordingly, their relationship assumes extreme importance in the contemporary maturation of the traditional concept of 'representation' towards the 'non-mimetic' and the 'unrepresentable', both in painting, through the searching for absolute primeval energy, and in the interpretation of the tragic, the grotesque and the absurd in literature.

Keywords – Origin; Sublime; Contemporary literature; Contemporary art.

Abstract – Questo articolo prende in esame l'incontro tra le rappresentazioni contemporanee delle origini e le forme espressive del sublime. L'origine costituisce un archetipo caratterizzato da alcune coordinate fondamentali legate alla genesi o alla creazione, ma anche a una sostanziale 'morfologia dell'irrepresentabile', in quanto evento a cui nessuno ha mai assistito, collegato al caos, al nulla e all'abisso. Attraverso i concetti del 'grandioso', della 'meraviglia' e dell'ineffabile, il sublime diventa grammatica dell'origine e, con essa, assume particolare rilievo nella maturazione del concetto tradizionale di 'rappresentazione' verso il non mimetico e l'irrepresentabile, nella ricerca di un assoluto primario in pittura e nell'interpretazione del tragico, del grottesco e dell'assurdo nelle forme letterarie.

Parole chiave – Origine; Sublime; Letteratura contemporanea; Arte contemporanea.

Lombardi, Chiara, *Il sublime nelle rappresentazioni contemporanee dell'origine*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 14-32
chiara.lombardi@unito.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15616>
finzioni.unibo.it

1. *All'inizio il sublime*

Nella maturazione contemporanea del concetto tradizionale di 'rappresentazione' verso il non mimetico e l'irrappresentabile,¹ risulta a mio avviso particolarmente rilevante la convergenza tra il recupero delle mitologie dell' 'origine' (dell'universo, del divino e dell'umano, ma anche ogni inizio simbolico, come la genesi di un'opera d'arte) e le espressioni del 'sublime', diffusamente individuate e analizzate dalla critica ma raramente applicate alle rappresentazioni delle origini.²

La definizione di sublime nasce in un contesto letterario, quello preso in esame dall'Anonimo nel trattato *Sul sublime* generalmente attribuito al retore tardo-antico Longino (I sec. d. C.), che va da Omero e Saffo ai tragici.³ Non si tratta di un concetto riferibile, in senso stretto, alla teoria degli stili, ma di una nozione più ampia che tocca le fonti concettuali del sublime, le forme espressive, la sua ricezione individuale o intertestuale come consonanza di anime grandi, inclini alle forti emozioni.⁴ Il sublime è, nell'analisi longiniana, il *grandioso* che genera meraviglia, ma anche il desiderio irresistibile di poterlo provare o ricreare. In quanto tale, esso «trascina [...] all'estasi; perché ciò che è meraviglioso s'accompagna sempre a un senso di smarrimento [...]» (I). Il sublime genera sublime, creatività dinanzi alla creazione: «La nostra anima [...] possiede quasi per natura la capacità di esaltarsi davanti alla vera sublimità, e con un nobile slancio si riempie di gioia e di orgoglio, come se avesse creato lei stessa ciò che ha ascoltato» (VII). Il sublime e la meraviglia, inoltre, nella loro relazione di reciproca casualità, conferiscono dignità all'essere umano, collocandolo «nella grande festa della vita universale» (XXXV).

Il sublime ha ampliato ulteriormente, nel corso dei secoli, l'ambito di applicazione ed espressione individuato e analizzato dallo Pseudo-Longino, a partire dalla traduzione e dal commento di Boileau e dalle riletture, tra Settecento e Ottocento, di Kant, Burke, Schelling, Leopardi, nel confronto con il bello e con un più ampio spettro di emozioni, come il terrore,

¹ M. Greene, *Postmodernism and the Crisis of Representation*, «English Education», 26, 4, 1994, pp. 206–219; S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002; L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 2002. Questo articolo nasce dalla mia relazione al convegno *Narrazioni delle origini nella letteratura italiana del Novecento*, tenutosi all'Università di Bologna il 18 e 19 novembre 2021.

² Per il rapporto tra questa riflessione critica e il sublime, cfr. M. Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Castelvecchi, 1993; M. Fusillo, *Sublime isterico, estremismo tragico, posthuman, massimalismo: su alcune declinazioni contemporanee*, «CosMo. Comparative Studies in Modernism», 8, 2016, pp. 95-103. Si vedano anche i diversi saggi contenuti in G. Garelli (a cura di), *Il sublime e le arti*, «CosMo. Comparative Studies in Modernism», 8, 2016.

³ Le edizioni di riferimento sono G. Guidorizzi (a cura di), *Anonimo. Il sublime*, Milano, Mondadori, 1991 (per il commento ID., *Introduzione*, in *ivi*, pp. 5-28), per tutte le citazioni; S. Halliwell (a cura di), *Anonimo. Sul sublime*, con un saggio di M. Fusillo, trad. it. di L. Lulli, Milano, Mondadori, coll. "Lorenzo Valla", 2021.

⁴ Cfr. P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 1992; M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009.

e perciò con profonde e significative diramazioni nelle polimorfiche estetiche del Novecento,⁵ fino alle reinterpretazioni di Lyotard, Hartman e Jameson,⁶ ora associandosi al comico,⁷ ora al tragico.⁸

La consonanza tra il sublime e il tragico si collega nella cultura contemporanea alla percezione di un molteplice spettro di eventi e di fenomeni irriducibili alla ragione umana e alla logica, sovrastanti, che sottopongono il tragico all'obiezione filosofica del disordine, o a deviare verso il grottesco.⁹ Nelle forme dell'espressione, il sublime enfatizza il silenzio e l'ineffabile, collegati all'impossibilità di rappresentare secondo le forme regolari della natura e della sensibilità, come afferma Lyotard con il concetto di «disastro della *aisthesis*»:

Che si possa essere commossi dalla presenza nel sensibile di una cosa che il sensibile non può presentare in forme è un mistero inaccettabile per la buona logica. E tuttavia le descrizioni del sentimento sublime convergono verso questa aberrazione. Le regolarità della natura vengono meno, la percezione fallisce nel tenere il proprio terreno, a partire da Longino si ammette che questo disastro dell'*aisthesis* possa occasionare la più intensa emozione estetica, sentimento estetico limite, lo spasmo sublime viene provato, come la felicità nel bello, in occasione di una sensazione. Ma in quanto quest'ultima eccede la sensibilità e l'esalta fino alla perdita, e non in quanto vi fa risuonare il dolce consenso con cui essa si offre al bello.¹⁰

L'origine dell'universo – o la creazione, a seconda delle religioni e delle culture¹¹ – è, sotto molti aspetti, quanto di più sublime ci possa essere o si possa immaginare. La Bibbia si apre con tre versetti che spalancano lo sguardo del lettore sulla creazione, ponendola come un ponte di volizione e luce sull'abisso e sull'ignoto: «In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: «Sia la luce!». E la luce fu» (Gen 1, 1-3). Nella cultura sanscrita, tramandata nei *Rgveda* (1400 d. C.), l'origine è uno sprofondare nel buio: «C'era oscurità, nascosta dall'oscurità,

⁵ Per la sistematizzazione critica di questo sviluppo concettuale, si veda ancora M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, cit., in particolare il capitolo «Dire l'estremo: il sublime» (ivi, pp. 24-29).

⁶ J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Paris, Galilée, 1991, trad. it. di F. Sossi, *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, Parma, Pratiche, 1995; G.H. Hartman (a cura di), *La via al sublime. Sei saggi americani*, trad. it. a cura di M. Brown, V. Fortunati, G. Franci, Firenze, Alibea, 1987; F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, trad. it. di M. Manganelli, prefazione e postfazione di D. Giglioli, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

⁷ A partire da F.T. Vischer, *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Philosophie des Schönen*, Stuttgart, Imle & Krauß, 1837, trad. it. di E. Tavani, *Il sublime e Il comico. Contributi a una filosofia del bello*, Palermo, Aesthetica, 2000. Cfr. R. Mondiano, *Humanism and the Comic Sublime from Kant to Vischer*, «Studies in Romanticism», 26, 1987, pp. 231-244.

⁸ Cfr. P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, cit.; E. Brady, *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

⁹ Cfr. P.P. Fornaro *Tradizione di tragedia. L'obiezione del disordine da Omero a Beckett*, Milano, Arcipelago, 2009.

¹⁰ J.-F. Lyotard, *Anima minima*, cit., pp. 177-178.

¹¹ Cfr. P. Citati, *Il silenzio e l'abisso*, Milano, Mondadori, 2018. Cfr. M. Gleiser, *The Dancing Universe. From creation myths to the Big Bang*, Hanover-London, University Press of New England, 1998; C. Lombardi (a cura di), *Beginnings. Narrations and Re-Creations of Origins in Linguistics, Literature and the Arts / Les débuts. Narrations et re-créations des origines en linguistique, littérature et arts*, «CompLit. Journal of European Literature, Arts and Society», 3, 1, 2022.

all'inizio. Un oceano indefinito era ogni cosa qui».¹² I Greci ponevano «prima di tutto» il Caos, concepito non tanto come disordine, quanto come una voragine, dai verbi *chairo* o *chaskeo* che significano entrambi «spalanco», «apro completamente»;¹³ ovvero «un vuoto oscuro, dove niente può essere distinto [...] un punto di caduta, di vertigine e di confusione, un precipizio senza fine [...] abisso cieco, notturno, sconfinato»;¹⁴ un ampio spazio vuoto, aperto, che ne inghiotte altri, una sorta di «buco nero dell'universo».¹⁵ Il caos è, in questo senso, l'assoluto che diviene disordine in quanto materia non ancora organizzata o, meglio, è il «disordine fatto assoluto».¹⁶

Forse non è un caso che – sulla via aperta da Einstein – gli studiosi contemporanei abbiano collegato il Big Bang ai buchi neri. In generale la scienza, fornendoci modelli come quello del Big Bang, recentemente affinato dalla scoperta di uno specifico generatore di energia e di movimento come il bosone di Higgs, ci ha posti dinanzi a un concetto di inizio che è esatto dal punto di vista teorico, ma difficilmente riconducibile a una *rappresentazione* precisa di questo spazio-tempo originario.¹⁷

Da una parte, quindi, c'è il mistero dell'origine, tra il caos e il differenziarsi propedeutico all'ordine, il buio e la luce, il silenzio e il Verbo, tra l'ignoto e la tensione teologica a fare chiarezza; dall'altra c'è il sublime, concetto estetico che esprime appunto il grandioso, l'estremo, l'ineffabile. Il loro incontro nasce dal tentativo di rappresentare quanto di più difficilmente rappresentabile ci sia, per la sua distanza, per la grandiosità e il mistero, con i linguaggi dell'arte e della letteratura. Ne risulta una forma o un'immagine piena di energia creatrice, espressiva di ciò che prima non c'era, alba archetipica o archetipo nuovo di un modo di fondare l'inizio e di proporre un suo linguaggio. La volta della Cappella Sistina propone un'idea (e un effetto) di creazione che non rimane chiusa in un tempo remotissimo, ma si manifesta a ogni istante, nello spettacolo dell'arte in cui si incontrano, quasi si sfiorano, pittore e spettatore, come Dio e Adamo. In questo modo, la creazione risulta perennemente in atto, nello sguardo di chi la riceve, come il segreto della bellezza e il bacio nell'*Ode on a Grecian Urn* di Keats.

Come vorrei dimostrare in questo contributo, nella cultura contemporanea il sublime esprime la possibilità di un inizio portando i linguaggi dell'arte e della letteratura verso la loro

¹² Traduzione personale dall'edizione inglese *Rig Veda*, in A.T. Embree et al. (a cura di), *Sources of the Indian Traditions*, 2 voll., New York, Columbia University Press, 1969.

¹³ Cfr. G. Most, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*, Cambridge (MA), Harvard University Press, coll. "Loeb Classical Library", 2006, pp. XI-LXXXVI, p. XXXI. L'edizione italiana di riferimento è Esiodo, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 2016, pp. 89-92.

¹⁴ J.P. Vernant, *L'universo, gli dèi, gli uomini* (1999), Torino, Einaudi, 2000, pp. 9 e sgg.

¹⁵ G. Guidorizzi, *Teogonia e cosmogonia*, in ID., *Il mito greco*, vol. I, *Gli dèi*, Milano, Mondadori, 2009, p. 1168.

¹⁶ M. Meisel, *Chaos Imagined. Literature, Art, Science*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 31.

¹⁷ Si vedano: S. Hawking, *A Brief History of Time*, New York, Bantam, 1988, trad. it. di L. Sosio, *Dal big bang ai buchi neri. Breve storia del tempo*, Milano, Rizzoli, 1998; J. Baggott, *Origins. The Scientific Story of Creation*, Oxford, Oxford University Press, 2015, trad. it. di I. C. Blum, *Origini. La storia scientifica della creazione*, Milano, Adelphi, 2017; G. Tonelli, *Genesi. Il grande racconto delle origini*, Milano, Feltrinelli, 2019; R. Penrose, *Dal Big Bang all'eternità. I cicli temporali che danno forma all'universo (Cycles of Time)*, trad. it. di D. Didero, Milano, Rizzoli, 2011.

massima tensione espressiva, proprio a partire dall'acquisizione di quell'archetipo fluido e sfuggente, grande e meraviglioso, ma anche tragico, che è l'origine, in forme e modi del tutto nuovi e funzionali a rappresentare il polimorfico immaginario attuale.

2. Immaginare l'origine: morfologia dell'irrepresentabile

«Who saw | When this Creation was? Remember't thou | Thy making while the Maker gave thee being?» (V, 856-8), si domanda Satana nel *Paradise Lost* di Milton.¹⁸ L'origine è la grande domanda, la forma primaria, quell'alba mai cantata che si vorrebbe vedere e riscrivere anche se ciò è impossibile.

Nei libri XII e XIII delle *Confessioni*, Sant'Agostino concentra la propria meditazione esegetica sulla Genesi. Il dodicesimo libro comincia con una riflessione sul secondo versetto, che menziona le tenebre sopra l'abisso. È il «cuore»,¹⁹ prima ancora della mente, a darsi cura di sapere da dove viene il modello da cui cielo e terra sono stati creati, «il cielo dei cieli» di cui si parla nei Salmi (XII, I-II). Agostino affonda la propria riflessione nell'origine, nelle profondità del tempo e dello spazio, laddove essi non sono ancora veramente tali; parla di una terra «invisibile e indistinta» (*incomposita*, XII, III, 1), e di un abisso di cui non si conosce la profondità, su cui non c'era luce perché non c'era alcuna forma, fatto di silenzio e buio. Su questo concetto, il filosofo rivolge la propria interrogazione a Dio: «E cosa può esservi, nell'intero universo, di più prossimo alla totale assenza di forma che la terra e l'abisso?» (XII, IV, 4). Più avanti, Agostino confessa la propria incapacità di cogliere con la mente (*intelligere* è il verbo usato in XII, VI, 4), nonché di figurare la materia che precede la creazione: «me la immaginavo in mille figure diverse, e dunque non la immaginavo» (XII, VI, 4-5). Riferisce, tuttavia, ciò che istintivamente immaginava: «la mia mente affastellava forme turpi, orrende (*foedas et horribiles formas*), ma pur sempre forme, e chiamavo informi (*informe*) ciò che non già era privo di forma, bensì dotato di una forma che, se si fosse manifestata in tutta la sua stranezza e assurdità, avrebbe ripugnato ai miei sensi e sconvolto la mia umana debolezza» (XII, VI, 5-10). Nella confessione della sua inadeguatezza, perciò, l'immaginazione tratteggia un affastellarsi di forme spaventose e ripugnanti, a cui segue l'ammissione dell'indicibile e dell'inesprimibile.

Immaginare l'origine, come luce e bellezza, spingendosi fino alla possibilità di figurare l'irrepresentabile, il *prima*, nulla vuoto o caos, è, in generale, un'esigenza antichissima e ricorrente, presente in pressoché tutte le culture.²⁰ Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, la ri-narrazione delle origini dell'universo raggiunge il «caos» primigenio, definito «una massa informe e

¹⁸ J. Milton, *Paradiso perduto*, a cura di R. Sanesi, Milano, Mondadori, 1984, pp. 4-5.

¹⁹ Agostino, *Confessioni*, a cura di J. Pépin e M. Simonetti, trad. di G. Chiarini, Milano, Mondadori, coll. "Lorenzo Valla", XII, I, 1, pp. 7 sgg.

²⁰ M. Meisel, *Chaos Imagined*, cit.; cfr. M.P. Gillespie, *The Aesthetics of Chaos. Nonlinear Thinking and Contemporary Literary Criticism*, Gainesville, University Press of Florida, 2003.

confusa (*chaos: rudis indigestaque moles*), nient'altro che un torpido peso», con «dentro, ammucchiati e discordi, i germi di cose sconnesse» (*nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem | non bene iunctarum discordia semina rerum*, *Met.*, I, 7-9).²¹ Come nella Genesi, ciò che segna il passaggio dal caos all'ordine è in Ovidio un principio di separazione. Con la separazione, nella Genesi ha inizio il tempo. Dio separa la luce dalle tenebre, le acque dalla volta del firmamento; le terre dal mare e il giorno dalla notte. Negli affreschi della Cappella Sistina, Michelangelo rappresenta Dio ammantato di una veste porporina che fa da discriminare tra luce e tenebre, e che sembra precipitare dall'alto, senza cadere, nel riquadro del tempo.

Il *Paradise Lost* di Milton (1674), «testo sublime per eccellenza»,²² adatta molte antiche, e bibliche, teorie e figurazioni delle origini. Nel poema il Caos, da cui è sorta la Terra (I, 10), è il «fondo dell'abisso» (*the great deep*), «luogo di totale oscurità» (*a place of utter darkness*, Book I, *The argument*) che coincide con l'inferno dove Satana si ritrova dopo la ribellione a Dio e la tentazione di Adamo ed Eva; e con la sua stessa mente, abitata dall'orrore e dal rimorso (I, 248-253). Ma Caos diventa anche l'espressione simbolica del «potere» dell'inferno, che lo guida fuori da esso, alla riconquista del Cielo (*the power of the place*, Book II, *The argument*; cfr. II, 233).²³ Nel paesaggio infernale da cui Satana, nel libro II, si allontana, l'abisso è ricettacolo di segreti, insieme alla Notte, definito *ancestor of Nature* (II, 890 sgg. e cfr. 970).²⁴ Abisso è, inoltre, lo spazio della coscienza di Satana:²⁵ in origine parte della creazione, ad essa precedente, e in seguito protagonista di una sorta di anti-regno, di un universo della morte (II, 622) uguale e contrario rispetto a quello creato da Dio, in un rispecchiamento parodico e carnevalesco.²⁶

Le forme simboliche e i tentativi di immaginare e di rappresentare l'origine – anche nelle arti, da Bruegel a Hogarth, nella rappresentazione di una cacofonia da strada come *The Enraged Musician* (1641), fino all'oratorio *Die Schöpfung* di Haydn (*La creazione*, 1798) – riflettono la volontà e la sfida di catturarne l'energia e la densità espressiva per una rappresentazione evocativa e allegorica, nella frequente coesistenza di caos e *kosmos*, o nel passaggio dell'uno nell'altro.²⁷ Risulta dunque evidente che, tanto più spingendo l'immaginazione al di là del momento della luce e della bellezza, all'origine e al suo *oltre*, ogni tentativo di figurazione è in se stesso sublime, espressione di un «grandioso» che è meraviglioso nel suo mistero, «ineffabile» ed «estremo», e muove dalla «sfida impossibile» di «comunicare l'incomunicabile».²⁸

²¹ Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Milano, Mondadori, coll. "Lorenzo Valla", 2005, vol. I, pp. 9-11.

²² M. Fusillo, *Dire l'estremo: il sublime*, in ID., *Estetica della letteratura*, cit., p. 27.

²³ J. Milton, *Paradise Lost*, cit., p. 49.

²⁴ Ivi, pp. 96-97.

²⁵ Cfr. G. Ferreccio, *Paesaggi della coscienza*, Stampatori, Torino, 2006.

²⁶ M. Meisel, *Chaos Imagined*, cit., p. 158.

²⁷ Ivi, pp. 18 sgg.

²⁸ M. Fusillo, *Dire l'estremo: il sublime*, in ID., *Estetica della letteratura*, cit., pp. 24-28, p. 25. Cfr. P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, cit., p. 8.

La condizione pre-fatica, irrepresentabile e ineffabile dell'origine, immensa nel mistero, collegata ora all'improvviso scaturire della vita, ora al vuoto e al nulla, al silenzio e al buio, è perciò sublime a partire dalla definizione longiniana ma lo è soprattutto a partire dalla riformulazione kantiana e romantica e nell'estetica modernista e contemporanea, connotate da forme di espressione artistica basate ora su ciò che trascende l'uomo nell'orrore, ora sulla sottrazione di ogni dato connotativo e comunicativo, fino all'estremo.²⁹ È questa ossimorica *morfologia dell'irrepresentabile* che persiste maggiormente nella cultura contemporanea, come è lo stesso Lyotard a evidenziare nella citazione sopra riportata parlando della «presenza nel sensibile di una cosa che il sensibile non può presentare in forme», e sottolineandone l'effetto commovente e sconcertante, dinanzi a «un mistero inaccettabile per la buona logica»; un'«aberrazione» verso cui convergono le descrizioni del sublime, provocando la più intensa emozione estetica.³⁰

3. Creazioni sublimi: da Melville a Kiefer

In *Moby Dick* di Melville, Ismaele comincia la sua avventura per mare imbattendosi in quanto di più irrepresentabile ci sia: il caos. Prima di imbarcarsi per Nantucket, alla Locanda del Baleniere, vede un grande quadro. È un olio annerito dal fumo, poco illuminato, il cui significato risulta pressoché impossibile da comprendere se non ricorrendo, appunto, al concetto di caos, su cui convergono masse e ombre «inspiegabili» (*unaccountable*):

On one side hung a very large oil-painting so thoroughly be-smoked, and every way defaced, that in the unequal cross-lights by which you viewed it, it was only by diligent study and a series of systematic visits to it, and careful inquiry of the neighbors, that you could any way arrive at an understanding of its purpose. Such unaccountable masses of shades and shadows, that at first you almost thought some ambitious young artist, in the time of the New England hags, had endeavored to delineate chaos bewitched. [...] ³¹

Così nebulosa, l'origine prefigura il viaggio che Ismaele è in procinto di intraprendere, diretto a sfidare le profondità della natura, dell'uomo e del destino che affioreranno in forme enigmatiche e allegoriche lungo la sagoma bianca della balena cacciata, sfuggente e violentissima tra le onde. Ma ciò che più turba e confonde Ismaele, a una più attenta osservazione del quadro, è la visione sulla tela di una «portentosa massa nera» al centro del quadro sopra tre linee verticali, «azzurre e fosche, fluttuanti in una schiumosità senza nome». Ciò che essa suggerisce è «una specie di indefinita, semiraggiunta e inimmaginabile sublimità»; l'immagine è inoltre polisemica, interpretata attraverso il succedersi di strane forme abbozzate: il Mar Nero;

²⁹ G. Guidorizzi, *Introduzione a ID.* (a cura di), *Anonimo. Il sublime*, cit., p. 115.

³⁰ J.-F. Lyotard, *Anima minima*, cit., pp. 177-178. Cfr. supra.

³¹ H. Melville, *Moby-Dick, or the Whale*, 1851, a cura di Ch. Feidelson jr., New York, The Bobbs-Merrill, 1964, pp. 35-36. Cfr. ID., *Moby Dick o la balena*, trad. it. di C. Pavese, Milano, Adelphi, 1994, p. 47. Corsivo mio.

i quattro elementi primordiali; una brughiera maledetta; una scena invernale iperborea; lo spezzarsi della fiumana agghiacciata dal Tempo:

But what most puzzled and confounded you was a long, limber, portentous black mass of something hovering in the center of the picture over three blue, dim, perpendicular lines floating in a nameless yeast. A boggy, soggy, squitchy picture truly, enough to drive a nervous man distracted. Yet was there *a sort of indefinite, half-attained, unimaginable sublimity* about it that fairly froze you to it, till you involuntarily took an oath with yourself to find out what that marvelous painting meant. Ever and anon a bright, but, alas, deceptive idea would dart you through. – It's the Black Sea in a midnight gale. – It's the unnatural combat of the four primal elements. – It's a blasted heath. – It's a Hyperborean winter scene. – It's the breaking-up of the icebound stream of Time. But at last all these fancies yielded to that one portentous something in the picture's midst. That once found out, and all the rest were plain.³²

Con questa *ekphrasis* in cui la visione primordiale si accompagna all'esplicito riferimento all'effetto di sublime, inoltre, Melville riprende Burke e il romanticismo in arte e in poesia, aprendo alla concezione e alla funzione contemporanee del termine, e indirettamente all'*American Sublime*.

«Come si può reggere | la vista del sublime?» (*How does one stand | To behold the sublime [...]?*³³), sono i primi versi del componimento di Wallace Stevens che ha dato il titolo alla corrente, in cui il poeta si domanda non solo come sia possibile reggere la forza, l'intensità travolgente del sublime, ma anche come, dove ci si debba collocare per contemplarlo. Viene da pensare al quadro di Anselm Kiefer, *Gli ordini della notte (Die berühmten Orden der Nacht, 1997)*, grande acrilico ed emulsione su lino in cui un uomo è sdraiato su una terra secca, inaridita, primo o ultimo essere umano a resistere alla desolazione levando lo sguardo al mistero delle stelle e dell'universo.

All'*American Sublime* sono stati dedicati importanti saggi, studi e mostre di pittura, come l'esposizione che si è tenuta alla Tate Modern nel 2002 (*American Sublime. Landscape Painting in the United States 1820-1880*) e il progetto che si è avviato dal 2008.³⁴ Nella mostra spiccava il nome di Fredric Edwin Church, pittore statunitense della Hudson River School, noto per i suoi dipinti di grandi paesaggi naturali, raffigurati come eventi assoluti dominati dal colore rosso infuocato e altri toni arroventati, in cui si confondono albe e tramonti privi di esseri viventi e vicini a scene di un mondo primigenio non ancora abitato o civilizzato: *Cotopaxi* (1862); *Twilight in the Wilderness* (1860); *The Iceberg* (1891).³⁵ Di toni più soffusi, ma di effetto

³² H. Melville, *Moby-Dick, or the Whale*, cit., p. 36. Cfr. ID., *Moby Dick o la balena*, cit., p. 47.

³³ W. Stevens, *The American Sublime*, in F. Kermode, J. Richardson (a cura di), *Wallace Stevens: Collected Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1997, p. 106. Cfr. R. Wilson, *American Sublime: The Genealogy of a Poetic Genre*, Madison-London, The University of Wisconsin Press, 1991.

³⁴ Si vedano il catalogo della mostra (A. Wilton, T.J. Barringer, *American Sublime: Landscape Painting in the United States, 1820-1880*, Princeton, Princeton University Press, 2003, al sito: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/american-sublime>;) e il progetto «The Art of the Sublime» (<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime>).

³⁵ Cfr. J. Wilmerding, *Maine Sublime: Frederic Edwin Church's Landscapes of Mount Desert and Mount Katahdin* (2013), New York, Cornell University Press, 2018.

parimenti sconvolgente, è la rappresentazione delle Cascate del Niagara (*Niagara*, 1857), vere e proprie icone dell'*American Sublime*.³⁶

L'espressione del sublime non appartiene soltanto a questa corrente di rappresentazione del paesaggio, ancora in parte naturalistica, ma anche a talune forme più astratte dell'arte contemporanea, sublimi per sottrazione, e rivolte anch'esse alla ricerca e alla resa dell'assoluto – e di un assoluto originario – attraverso un'implicita tensione all'irrappresentabile, come quelle che caratterizzano l'opera di Kazimir Severinovič Malevič, Barnett Newman e Mark Rothko. Per comprenderne la continuità da questo punto di vista,³⁷ vale la pena considerare la mostra, anche digitale, organizzata dalla Mnuchin Gallery di New York tra 2020 e 2021, intitolata *Church & Rothko: Sublime*. Le opere di Church e Rothko (ad esempio *Marine Sunset* del primo, tela datata 1882, **IMG. 1**, e *Browns and Blacks in Reds* del secondo, del 1957, **IMG. 2**, giustapposte su una parete di una sala), pur distanti nel tempo e nello stile, sono state accostate per mettere in evidenza la densissima forza espressiva capace di produrre, attraverso un'analogia forza cromatica, una straordinaria portata emozionale.³⁸

Alla resa dell'origine nelle forme del sublime si rivolgono, prima ancora di Rothko, Malevič e Newman. «È da zero, nello zero, che il reale movimento dell'essere comincia»; «Ho trasformato me stesso nello zero della forma e sono emerso dal nulla alla creazione»: sono alcune delle affermazioni di Malevič raccolte in *Suprematism*, il catalogo della mostra che si è tenuta al Deutsche Guggenheim di Berlino nel 2003.³⁹ Tra le altre sue opere, *Quadrato nero* (*Black Square*, 1914-15, **IMG. 3**) esprime la ricerca, per sottrazione e in termini di purezza assoluta, di una sorta di punto zero della pittura.⁴⁰ Tra il 1950 e il 1952, inoltre, Newman rappresenta in termini astratti e su tele molto grandi, con una forma ridotta all'estremo e una saturazione assoluta di colore riconducibile al concetto di astrazione cromatica, i progenitori, *Adam e Eve* (**IMG. 4**), e realizza con *Vir Heroicus Sublimis* (1951), secondo analoghe modalità rappresentative ma nel monocromatismo del rosso, una forma decontestualizzata e assoluta, rivolta a una reazione diretta e istintiva degli osservatori.⁴¹

La vocazione al sublime della loro arte è diffusamente esplorata,⁴² molto meno la relazione con il concetto di origine, intesa secondo le premesse fino qui condotte, ma anche e più propriamente come *evento* a cui l'arte può tendere nella ricerca di una sorta di *densità energetica*

³⁶ Cfr. E. McKinsey, *Niagara Falls. Icon of the American Sublime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

³⁷ Fondamentale il contributo: R. Rosenblum, *The Abstract Sublime*, «ArtNews», 59, 10, 1961, pp. 39-40 e pp. 56-58.

³⁸ Cfr. R. Smith, *Church & Rothko: Sublime*, «The New York Times», 4 dicembre 2020 (cfr. <https://www.mnuchingallery.com/press/the-new-york-times29>).

³⁹ M. Drutt et al., *Kazimir Malevich: Suprematism*, New York, Guggenheim Museum; London, Thames & Hudson, 2003.

⁴⁰ *Ibidem*. Cfr. C. Lodder (a cura di), *Celebrating Suprematism, New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, Leiden, Brill, 2018.

⁴¹ B. Newman, *The Sublime Is Now* (1948), in ID., J.P. O'Neill, M. McNickle, R. Shiff (a cura di), *Selected Writings and Interviews*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1992, pp. 170-173.

⁴² Cfr. Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, cit.

vicina all'assoluto, secondo un principio che in parte ispira altre sperimentazioni contemporanee come il primitivismo o la pittura di Klee: si tratta di dare forma all'irrepresentabile, di rinnovare il *linguaggio della tribù*, per usare un'espressione di Mallarmé, con una grammatica nuova, dischiusa all'origine.

Queste rappresentazioni trovano rinnovato impulso attraverso la modalità dell'installazione, che prevede la ri-contestualizzazione, la simulazione e la performance di un evento artistico e, nello specifico, di un evento originario. Così appare, nella riconosciuta sublimità,⁴³ l'installazione permanente di Anselm Kiefer all'Hangar Bicocca di Milano *I sette palazzi celesti* (2004, **IMG. 5**); le sette (il numero biblico della totalità) torri svettano su un'altezza da quattordici a diciannove metri, in cemento armato con libri e cunei di piombo (metallo simbolo della malinconia), dai nomi evocativi delle antichissime civiltà a cui sono ispirati: Sefiroth, Melancholia, Ararat, Linee di Campo Magnetico, JH & WH, Torre dei Quadri Cadenti. La Cabala e la mistica ebraica con la materia creazione, i miti della Genesi biblica, l'antico trattato ebraico *Sefer Hechalot*, il "Libro dei Palazzi-Santuari" di V-VI sec. d. C. sono alcune delle fonti di ispirazione di questa grandiosa ri-creazione sincretistica e originale di un rinnovato e meraviglioso senso dell'origine.

4. Il chaosmos, l'aleph e altri archetipi contemporanei dell'origine

Dall'analisi fino qui condotta risulta dunque che, per quanto la nozione di origine, nel suo essere e nel suo prima, rimandi a un evento difficilmente rappresentabile, la storia culturale dimostra la necessità di una sua concettualizzazione e figurazione per immagini, per cui si è parlato, in relazione a un sublime ossimorico, di *morfologia dell'irrepresentabile* (cfr. *supra*): l'origine è, in questo senso, un archetipo, una struttura antropologica fondamentale,⁴⁴ oltre tutto notevolmente complessa e capace di forgiare a sua volta altri archetipi più specifici. La necessità di rifondare archetipi, del resto, come ha dimostrato Sergio Zatti,⁴⁵ è molto sentita ed evidente anche nella contemporaneità «come sostanza profonda dell'espressione letteraria».⁴⁶

Il legame tra l'origine e il sublime, inoltre, esclude dalla sua risemantizzazione il solo referente contenutistico, ma diviene un punto di riferimento di forte matrice espressiva, uno spazio mai saturo di segni, carico di energia rappresentativa e linguistica.

⁴³ W. Stables, *Anselm Kiefer and the Sign of the Sublime*, «Seminar: A Journal of Germanic Studies», 53, 1, 2017, pp. 1-20. Cfr. E.C. Corriero, D. Eccher, F. Vercellone (a cura di), *Anselm Kiefer*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022.

⁴⁴ Per la nozione di archetipo, oltre agli studi di Jung, cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1963), Paris, Bordas, 1969, trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia*, Bari, Dedalo, 2009.

⁴⁵ Cfr. S. Zatti, *Curtius e la modernità*, in ID. (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella cultura europea dalla tradizione alla modernità*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 23-46.

⁴⁶ Ivi, p. 45. Cfr. F. Vercellone, *L'archetipo cieco. Variazioni sull'individuo contemporaneo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021.

In un precedente articolo, *Joyce e l'archetipo del chaosmos nella narrativa contemporanea*,⁴⁷ ho messo in evidenza come la nozione joyciana di *chaosmos*, *hapax* presente in *Finnegans Wake* (118.21)⁴⁸ che assomma *chaos* e *kósmos*, possa considerarsi un importante schema simbolico capace di descrivere e di interpretare sia l'esistenza dell'uomo e del mondo attraverso la tensione tra strutture di stabilità e di ordine che garantiscono una corrispondenza con la realtà, sia la fisionomia specificità dell'età contemporanea, caratterizzata da forze centrifughe e caotiche che aumentano il livello di complessità e di imprevedibilità, provocando quelle che potrebbero definirsi *illusioni di irrealtà* o «dissimulazioni del reale».⁴⁹ Si torna così al concetto da cui siamo partiti, cioè al mutamento della 'rappresentazione' artistica e romanzesca, e alla sua tendenza al non mimetico e all'irrapresentabile in relazione alla crisi del concetto tradizionale di mimesi, per cui si è parlato di crisi del romanzo *tout court*.⁵⁰

Il concetto joyciano di *chaosmos* può infatti contribuire a interpretare le narrazioni contemporanee della complessità e le forme odierne di quella che Blumenberg ha definito la *leggibilità del mondo*. Si tratta di una delle 'invenzioni' joyciane forse più utili a leggere la letteratura contemporanea, in particolare la rappresentazione totalizzante nel suo anelito sublime, e con essa l'opera mondo e il romanzo massimalista.⁵¹

Secondo un analogo principio di compresenza simbolica tra ordine e caos («ineffabile centro» di ogni racconto), e tra l'alpha e l'omega, è concepito *L'aleph* di Borges (1945).⁵² La narrazione può considerarsi elaborazione speciale di una concezione dell'origine che diviene archetipo, e tale ancora secondo un legame evidente tra la sua rappresentazione e il sublime, concettuale ed espressivo, come suo codice specifico. La storia racconta di una casa che non può essere demolita perché nella sua cantina c'è un oggetto misterioso, un *aleph*, piccola sfera di mirabile fulgore che concentra in sé ogni spazio, ogni tempo, ciascuno perfettamente identificabile e chiaro, colto dal narratore simultaneamente, in un «istante gigantesco».⁵³ Grande come una biglia, l'*aleph* è un piccolo cannocchiale sullo spazio cosmico e sull'infinito, che dischiude a una visione totalizzante, disvelante e spaventosa, anche a livello cronologico.⁵⁴ Ciò che, in sintesi, ne deriva è ancora una volta sublime nella concentrazione dei suoi

⁴⁷ *Joyce e l'archetipo del chaosmos nella narrativa contemporanea*, in M. Tortora, A. Volpone (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 13-52. Le mie osservazioni partivano dal saggio di Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1982, poi tradotto in inglese come *The Aesthetics of Chaosmos*, trad. di E. Esrock, Tulsa, University of Tulsa Press, 1982, rist. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1989.

⁴⁸ L'edizione di riferimento è J. Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1975 (FW, con indicate pagina e rigo).

⁴⁹ J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

⁵⁰ Cfr. E. Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015.

⁵¹ Mi riferisco a F. Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994 (6a ed. 2003), e a S. Ercolino *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015. Per il rapporto tra questa forma narrativa e il sublime, cfr. M. Fusillo, *Sublime isterico, estremismo tragico, posthuman, massimalismo*, cit.

⁵² J.L. Borges, *El Aleph* (1945), Buenos Aires, Losada, 1949, trad. it. *L'aleph*, in ID., *L'aleph* (1996), trad. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Adelphi, 1998, pp. 123-138.

⁵³ Ivi, p. 133.

⁵⁴ *Ibidem*.

significati antichi e moderni: il grandioso e l'ineffabile, l'infinitamente sovrastante nella natura e nel cosmo, il divino e il terribile, ciò che nessuno ha mai contemplato né, di conseguenza, rappresentato, *l'inconcepibile universo*. E tuttavia il racconto ne è evidente, sublime, tentativo di narrazione e rappresentazione, l'aleph stesso forma dell'irrepresentabile, archetipo sintetico di questa possibilità di sintesi e intuizione visionaria del Tutto a cui Borges offre paradossale concretezza.

A partire dagli anni Sessanta, con le esplorazioni più sistematiche dello spazio fino all'approdo sul suolo lunare, l'universo infinito – ingrandendosi nelle sue conoscenze – paradossalmente rimpicciolisce per farsi più a misura d'uomo, dal punto di vista scientifico e immaginativo. La possibilità di toccare questo spazio fino a quel momento inaccessibile, che si manifestava soltanto alla vista come una sfera incandescente protetta dal buio e dalle stelle, offre nuove metamorfosi di rappresentazione simbolica, nuovi archetipi rappresentativi, diversi punti di arrivo e di partenza, che congiungono letteratura, cinema, arti figurative. Nel 1965 e nel 1967 Calvino pubblica *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*. Nella prima raccolta Qfwfq annulla le distanze temporali e spaziali per fare coincidere la propria storia con la vita dell'universo stesso e, in qualche modo, del suo prima. Tutto vede e tutto racconta, rendendocelo familiare: la Luna, raggiunta da una barchetta sul mare con una scala a pioli; la prima luce; il volto della Terra monotona e grigia prima che si formi l'atmosfera; i giochi sulla curvatura dello spazio; la scommessa definitiva; la caduta del vuoto.⁵⁵ Nel 1968 esce il film di Kubrick *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*), sublime fin dalla lunga sequenza iniziale, in un buio interrotto dal sorgere della Luna e della Terra, accompagnata dalla musica di Ligeti *Atmosphères* che sfuma nell'armonia del poema sinfonico di Strauss *Also sprach Zarathustra*.⁵⁶

Il tempo dell'origine e quello della fine sembrano potersi contenere, stringersi in un unico punto, almeno in forma teorica e immaginativa, come nell'aleph borgesiano, oppure procedere in senso contrario. È uno sguardo retrospettivo e distopico, ad esempio, quello che lega presente, passato e futuro, storia e maceria, in *Babel Tower* (1996) di Antonia S. Byatt, e nella sua joyciana 'mise en abyme' *Babbletower*, il manoscritto di Jude Mason che conclude il romanzo.⁵⁷

Tra ipotesi, forme sfuocate e cancellazioni, l'origine è indissolubile dall'immagine contemporanea del cosmo, sua chiave di lettura. Pur come emblema dell'ignoto, o proprio per questo, si tenta ossessivamente di figurarla, raggiungendola, al fine di ampliare lo spettro di rappresentazione del reale e del soggetto, al di là dello spazio e del tempo, fuori o prima di entrambi. Sussiste, inoltre, il recupero dell'accezione più cupa del caos come abisso infernale che precede l'ordine cosmico, origine oscura del male e dei suoi retaggi nel vivere. Così è il senso del suo recupero in Primo Levi, ad esempio nel romanzo *La tregua*: lo spazio in cui

⁵⁵ I. Calvino, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

⁵⁶ Cfr. P. Stelzer, *On the Origins of Globalisation. Cosmic Origins and Epic Totality in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey*, in C. Lombardi (a cura di), *Beginnings*, cit., pp. 219-236.

⁵⁷ A.S. Byatt, *Babel Tower*, London, Chatto & Windus, 1996, p. 617.

risuona il *Warum?* – il *perché* di Auschwitz che non trova risposta. È la perversione dell'universo in forma di Storia che accompagna le riflessioni di *Il brutto potere*.⁵⁸

Nel suo legame con le energie più profonde che sollevano il ritmo dei primi componimenti drammaturgici, l'origine è infine acquisita nelle reinterpretazioni contemporanee del tragico sotto il segno dell'enigma, della deformazione e del grottesco. Ciò è anche particolarmente evidente nel romanzo di Antonio Moresco, di impostazione massimalista, *Canti del caos. Giochi dell'eternità*. Esso stesso rappresenta una sorta di buco nero in cui precipita tutta la realtà, sussumta in una narrazione tanto voluminosa quanto impossibile, sorta dalla cancellazione radicale di quella corrispondenza, almeno ipotetica, tra creazione divina e creazione poetica, e dalla negazione radicale del concetto di creazione:

non si dà più possibilità di creazione, ormai lo si è capito da un pezzo, solo flussi tra flussi, nessi che trasportano nessi, studio della luce migliore, collocazione, fruizione. Più nessuno spazio per questo gettarsi a capofitto nel nulla, per tutto questo estremismo, questa infanzia.⁵⁹

L'ognuno protagonista e scrittore di questa epica romanzesca del caos ricorda il Lucifero dantesco conficcato nella Burella dell'Inferno, dalla cui prospettiva rappresenta però un mondo figurato come «poltiglia increata», come si legge nella parodica *Invocazione alla Musa*:

Mi espanderò in questi spazi pieni di comicità, disperazione, delicatezza e disprezzo. Entrerò nelle latrine di questo tempio scoppiato, con la mia solitudine, con la mia fiamma. E tenderò e scardinerò queste strutture in fuga totale verso non di sa dove. [...] Dammi, o Musa, le forze cieche, indistinte, per andare avanti in questa poltiglia increata, spalanca di fronte a me i tuoi specchi, accogliami nel tuo sbrego oceanico cieco, nella tua polpa molle piena di bagliori!⁶⁰

Gli esempi citati mostrano il diffuso e ansioso ricorso all'origine⁶¹ – e alle diverse simbologie, archetipi, forme simboliche che ad essa appartengono – nelle rappresentazioni letterarie e artistiche contemporanee, caratterizzate dalla difficoltà di fare aderire una realtà brutale e refrattaria alla logica e alle forme mimetiche tradizionali, e dalla ricerca di possibilità altre, profonde e inesplorate, di verità. I linguaggi del sublime caratterizzano questa acquisizione dell'origine, in una sorta di reciproca aderenza.

⁵⁸ P. Levi, *Il brutto potere*, in ID., *Pagine sparse 1947-1987*, in M. Belpoliti (a cura di), *Primo Levi. Opere complete*, 2 voll., II, Torino, Einaudi, 2016, pp.1552-1555, p. 1552.

⁵⁹ A. Moresco, *Canti del caos. Giochi dell'eternità* (2009), Milano, Mondadori, 2018, p. 20.

⁶⁰ Ivi, pp. 407-408.

⁶¹ Sulle ragioni di questa urgenza dell'origine, si consideri anche la tesi di Mircea Eliade, in *The Quest. History and Meaning in Religion*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1969, in particolare p. 41 (si parla di «nostalgia for the primordial, for the original, universal *matrix*: Matter, Substance, represents the *absolute origin*, the beginnings of all things: Cosmo, Life, Mind. There is an irresistible desire to pierce time and space deeply to reach the limits and the beginnings of the visible Universe, and especially to disclose the ultimate ground of substance and the germinal state of living Matter»); cfr. la trad. it. di A. Crespi Bortolini, a cura di D. Zadra, *La nostalgia delle origini. Storia e significato nelle religioni*, Brescia, Morcelliana, 2000.

Nel postmoderno, il sublime si adatta a numerosissime forme di espressione artistica che vanno dall'oltranzismo tragico al camp, e caratterizzano molti aspetti spettacolari e autoironici del kitsch e del trash, come ha messo in evidenza, tra gli altri, Žižek in *Il trash sublime*.⁶² James Elkins, in *Contro il sublime*,⁶³ ha altresì mostrato l'abuso di questa nozione come categoria transstorica, e nella lettura dei fenomeni artistici e culturali contemporanei. Tuttavia, la sovraesposizione del sublime nel contemporaneo, come ho cercato di dimostrare in questo contributo, può essere precisata e adeguatamente ridimensionata provando a circoscriverne il campo, a partire dalle sue più specifiche intersezioni culturali come quella che la porta a farsi linguaggio e grammatica dell'origine, quest'ultima intesa come concetto ampio e attivo, non soltanto tematico («Beginning», ha scritto Edward Said, «is not only a kind of action, it is also a frame of mind, a kind of work, an attitude, a consciousness. It is pragmatic [...]. And it is theoretic [...]»⁶⁴).

⁶² S. Žižek, *Il trash sublime*, a cura di M. Senaldi, Milano, Mimesis, 2013.

⁶³ J. Elkins, *Gegen das Erhabene*, in R. Hoffmann, I. Boyd Whyte (a cura di), *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst: Über Vernunft und Einbildungskraft*, Berlin, Surhkamp, 2010, pp. 97-113. Cfr. M. Fusillo, *Sublime isterico, estremismo tragico, posthuman, massimalismo*, cit.

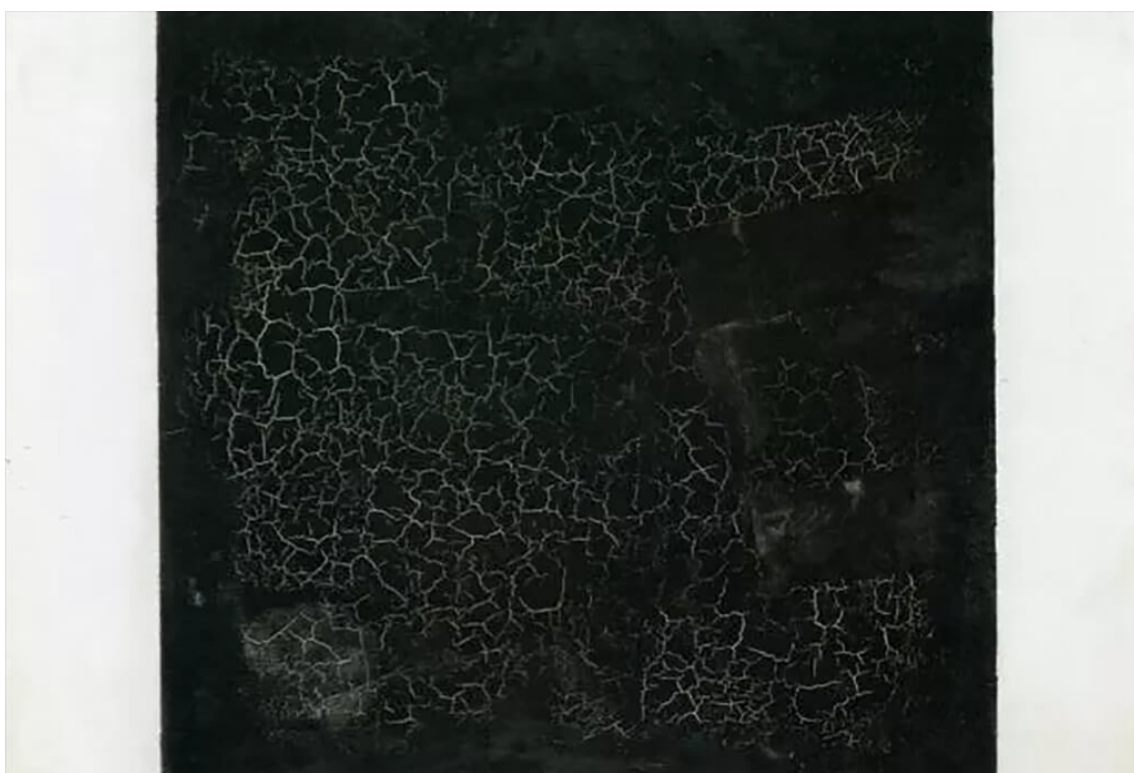
⁶⁴ E. Said, *Beginnings. Intention & Method*, New York, Columbia University Press, 1985, p. XV.



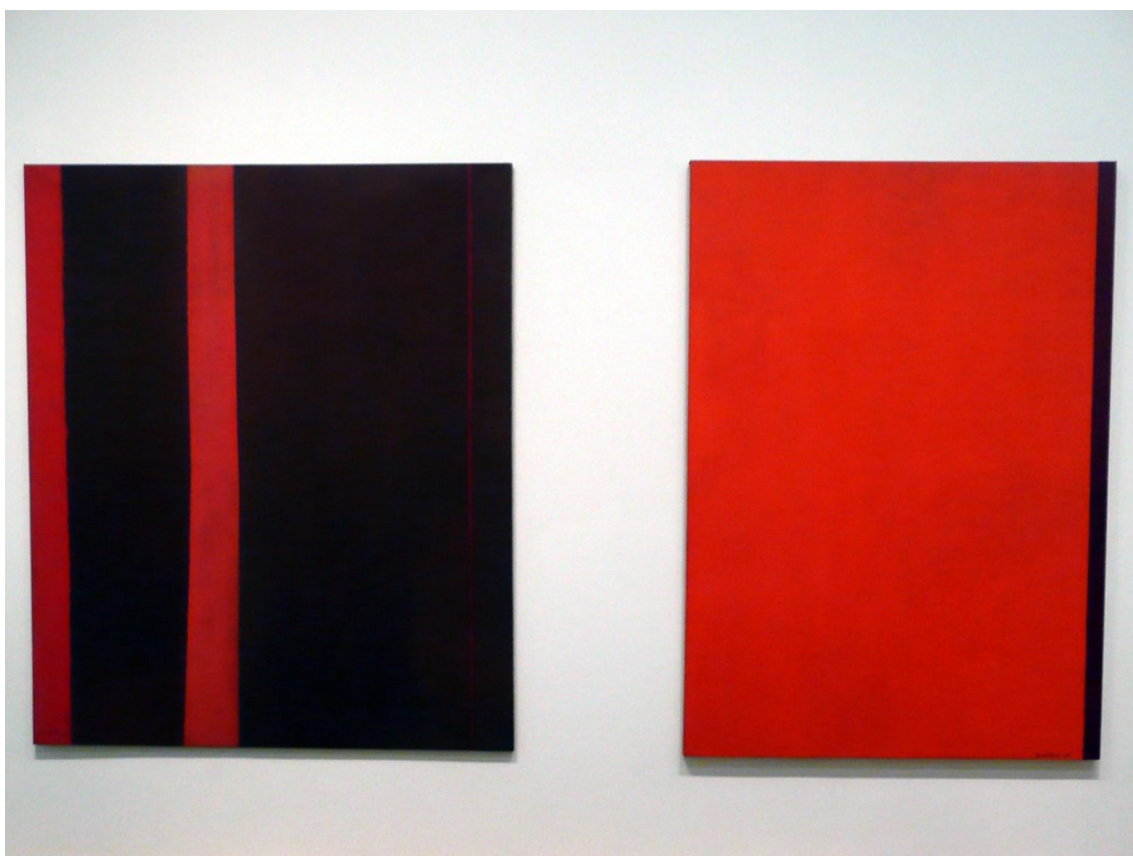
IMG. 1 Frederic Edwin Church, Marine Sunset, 1881-1882.



IMG. 2 Mark Rothko, Browns and Blacks in Reds, 1957.



IMG. 3 Kazimir Malevich, Black Square, 1915.



IMG. 4 Barnett Newman, Adam, 1951-2; Eve, 1950.



IMG. 5 Anselm Kiefer, I sette palazzi celesti, installazione. HangarBicocca, Milano, 2003.

Calvino, il mito delle origini, il problema degli inizi. Appunti di lavoro

Filippo Pennacchio
(Università IULM)

Pubblicato: 10/10/2022

Abstract – The article investigates the ideas of origin and beginning in the work of Italo Calvino. It mainly focuses on *Cosmicomics* and *t zero*, the two most important short-story collections the author published in the Sixties. They mark the beginning of a new phase for Calvino, but they also thematize the very idea of origins and problematize the concept of incipit. Firstly, the article reflects on the mixture of enthusiasm and dismay with which origins are narrated. Secondly, it considers the main strategies through which Calvino worked on the incipit of the cosmicomic stories. These strategies are then assessed contextualizing them within Calvino's work.

Keywords – Italo Calvino; origins; beginnings; *Cosmicomics*; *t zero*.

Abstract – Il contributo si sofferma sui concetti di origine e inizio in relazione all'opera di Italo Calvino. In particolare, vengono prese in esame le due principali raccolte pubblicate dall'autore negli anni Sessanta, *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero*. Entrambe segnano l'inizio di una nuova fase per Calvino, tematizzano il concetto di origine e problematizzano l'idea di incipit. In un primo momento, si riflette sul fatto che nelle due raccolte le origini sono raccontate con un misto di entusiasmo e sgomento. In un secondo momento, si esaminano le principali strategie attraverso cui Calvino ha lavorato sugli inizi delle storie cosmicomiche. Infine, si prova a contestualizzare queste ultime rispetto al percorso dell'autore.

Parole chiave – Italo Calvino; origini; inizi; *Cosmicomiche*; *Ti con zero*.

Pennacchio, Filippo, *Calvino, il mito delle origini, il problema degli inizi. Appunti di lavoro*, «Finzioni», n. 3, 2- 2022, pp. 33-46
filippo.pennacchio@gmail.com
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15617>
finzioni.unibo.it

1.

Lo dice il sottotitolo: quelli presentati nelle prossime pagine sono appunti di lavoro, note su una questione molto complessa, che al momento non sono affatto in grado di esaurire. Si tratta del rapporto fra l'opera di Italo Calvino e le idee di origine e di inizio. Il tentativo è capire come Calvino ha riflettuto su entrambe le idee, ma anche come queste ultime sono entrate nei suoi testi: sia in termini tematici sia, cosa meno ovvia, in termini formali.

Niente di nuovo, certo. In molti hanno già affrontato questo nodo critico, fra l'altro insistendo sul fatto che in Calvino l'immaginario scientifico gioca un ruolo importante rispetto al racconto di origini e inizi.¹ Per quanto mi riguarda, nelle prossime pagine mi concentrerò su un solo tratto del percorso letterario dell'autore; un tratto che mi sembra particolarmente significativo rispetto all'argomento in questione e anche alla cornice entro cui in prima battuta ho sviluppato questa riflessione.²

Più precisamente, nella prima parte dell'articolo mi soffermerò sui modi in cui le origini (anzitutto le origini del mondo) sono state raccontate. Nella seconda parte cercherò invece di ragionare su un aspetto legato alle tecniche narrative, segnatamente alle tecniche con cui Calvino ha lavorato sugli incipit dei suoi testi. Come proverò a mostrare, i due aspetti sono fra loro legati, e a loro volta si possono allacciare a una serie di considerazioni che Calvino ha svolto in sede *autocritica*. Infine, proverò ad allargare il discorso, suggerendo che il modo in cui Calvino ha lavorato su inizi e origini consente di riflettere sul suo percorso, sulle strade che a partire dalla metà degli anni Sessanta l'autore ha intrapreso.

2.

Prima di entrare nel vivo, credo sia il caso di tracciare lo sfondo del mio discorso, anche per chiarire in che senso intendo i due concetti presenti nel titolo. Mi sembra che siano essenzialmente tre le direzioni che può prendere la riflessione su Calvino, le origini e gli inizi.

Intanto, c'è la questione della fascinazione di Calvino per un passato più o meno mitico dove tutto – anche il racconto – ha origine. «Se ripercorriamo la sua carriera di narratore – ha scritto Domenico Scarpa – ci accorgiamo che la sua ricerca si è rivolta costantemente, in una forma o nell'altra, alle origini del racconto».³ Sono molti, in effetti, gli esempi di questo interesse, molti i momenti in cui si manifesta. Il più vistoso risale probabilmente al 1956, l'anno

¹ La bibliografia in merito è molto ampia. Un buon punto di partenza è rappresentato da P. Antonello, *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero*, in ID., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassano, Le Monnier, 2005, pp. 169-230.

² Ho presentato le idee di fondo esposte in questo articolo al convegno *Narrazioni delle origini nella letteratura italiana del Novecento*, svoltosi all'Università di Bologna il 18 e 19 novembre 2021.

³ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 226.

delle *Fiabe italiane*, che per Calvino rappresentavano molto più che un tentativo di riscoprire un patrimonio di racconti della tradizione popolare. C'è una lettera del 1955 piuttosto eloquente in questo senso, in cui Calvino spiega a Pasolini che il lavoro sulle fiabe aveva a che fare anzitutto con «le origini del raccontare storie, del dar senso alle vite umane disponendo i fatti in un dato ordine».⁴ A ciò si dovrebbe aggiungere l'attenzione costante prestata da Calvino alla dimensione propriamente mitica, che si è tradotta nella riscrittura di miti antichi o nella loro ripresa, anche sotto mentite spoglie, all'interno della propria opera.

Accanto a tale questione ce n'è una seconda relativa agli inizi intesi come 'inizi di un percorso'. Mi riferisco al bisogno di Calvino di 'resettare' la sua traiettoria artistica opera dopo opera, all'insegna di quella che Francesca Serra ha definito la «sindrome del ricominciare, della pietra sopra, della *tabula rasa*»,⁵ riferendosi appunto all'esigenza, che matura presto in Calvino, di ricominciare sempre come se fosse la prima volta. Calvino stesso non ne ha mai fatto mistero. L'esigenza di reinventarsi costantemente, di dover sempre «ricominciare ex novo»,⁶ è una specie di motivo ricorrente, che emerge a più riprese nel corso degli anni.

E poi c'è il problema 'tecnico' del come cominciare, di come innescare il racconto e quindi dare origine a un mondo della storia. Su questo aspetto Calvino ha riflettuto in più di un'occasione, la più nota delle quali è forse l'ultima e incompiuta delle *Lezioni americane*. Ne ha fatto anche un motivo narrativo. Basterebbe ricordare che il suo ultimo romanzo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si intitolava provvisoriamente *Incipit*; che al suo centro esatto, in quell'ottavo capitolo che è anche la cellula germinale dell'opera, il personaggio-scrittore Silas Flannery accarezza l'idea di scrivere un libro «che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio»;⁷ e che il romanzo nel suo insieme si costruisce tramite la giustapposizione di una serie di inizi.

Questi tre aspetti, ripeto, stanno alle spalle di ciò che dirò, e insieme attraversano tutta l'opera di Calvino. C'è però un momento in cui credo possano essere osservati meglio, anche nel loro intrecciarsi o sovrapporsi. È a metà anni Sessanta, nel laboratorio dei cosiddetti racconti cosmicomici, vale a dire nelle *Cosmicomiche*, del 1965, e in *Ti con zero*, del 1967.

3.

Ci sarebbero molte precisazioni da fare sul complesso dei racconti cosmicomici. Negli anni, infatti, Calvino ne scriverà diversi, che raccoglierà insieme a quelli già editi nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero* in altre due raccolte. La prima, *La memoria del mondo*, uscirà solo un anno dopo *Ti*

⁴ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 432.

⁵ F. Serra, *Calvino*, Salerno, Roma, 2006, p. 61.

⁶ I. Calvino, *Presentazione a Una pietra sopra* in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, p. 400.

⁷ ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, vol. 2, p. 785.

con *zero*, e conterrà otto nuovi racconti assieme a una scelta di quelli tratti dalle prime due raccolte. La seconda, *Le Cosmicomiche vecchie e nuove*, esce invece nel 1984 e conterrà, oltre a quasi tutti i vecchi, due nuovi racconti. Peraltro, com'era suo tipico, in ciascuna di queste due raccolte Calvino dispone i racconti secondo principi diversi, suggerendo di conseguenza modi alternativi di leggerli. Ma è un discorso che qui non mi interessa, e che comunque è già stato affrontato.⁸ Preciso soltanto che se ho scelto di soffermarmi sulle *Cosmicomiche* e su *Ti con zero* è perché fra le sillogi cosmicomiche sono le uniche a non essere state concepite da subito come raccolta 'del meglio' che era già stato pubblicato in volume. E soprattutto perché, a differenza delle altre due, marciano uno stacco nella produzione dell'autore. La critica non è concorde sul momento in cui inizia il 'secondo Calvino' – ammesso che abbia senso parlare di un 'primo' e di un 'secondo' Calvino. Ma non sono certo il primo a suggerire che è proprio con *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero* che Calvino mette definitivamente da parte l'idea che la realtà contemporanea possa essere rappresentata tramite moduli in senso lato realisti.

Ora, per cominciare, è interessante che questo nuovo inizio per Calvino si accompagni alla tematizzazione delle origini. Come è noto, i racconti cosmicomici sono per buona parte incentrati su un personaggio dal nome impronunciabile, Qfwfq, che racconta una serie di avventure che ha vissuto in prima persona. Sono storie avvenute in varie fasi della storia dell'universo, a volte ancora prima che la Terra si formasse, e in cui Qfwfq veste di volta in volta i panni della particella, dell'organismo monocellulare, del mollusco, del dinosauro. A volte è impossibile attribuirgli una forma precisa, tanto remote sono le epoche in cui ha vissuto o tanto vaghe sono le informazioni che Qfwfq ci dà di sé. Sta di fatto che raccontandone le avventure Calvino si sofferma su alcuni momenti fondamentali nella storia dell'universo, in cui si verificano cambiamenti che segnano un nuovo inizio da un punto di vista cosmologico, geologico, evolutivo: la materia che si addensa in forme riconoscibili, le galassie che si assestano in nuove configurazioni, la nascita dei primi vertebrati, e così via.

Questi momenti vengono celebrati, esaltati nella loro portata epocale. Soprattutto la prima raccolta è attraversata da una sorta di entusiasmo per gli scarti in avanti, per le possibilità contenute negli inizi. Tutti e dodici i racconti che la compongono ne portano in qualche modo il segno, anche se è forse nell'ultimo, *La spirale*, che questo entusiasmo è meglio condensato. Qui Qfwfq ricorda l'inizio – il 'suo' inizio, da mollusco che era – nei termini di una riserva illimitata di possibilità, come un concentrato di potenzialità allo stato puro:

⁸ Oltre alle informazioni contenute nelle *Note e notizie sui testi* in *ivi*, pp. 1318-1358, cfr. anche C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 99-101 e F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da "Le Cosmicomiche" alle "Città invisibili"*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 59-62, che sulla scorta della riflessione di Maria Corti su *Marcovaldo* mostra come nel loro insieme *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero* configurino un macrotesto e non un semplice raggruppamento di testi. Più di recente, cfr. V. Brigatti, *Scelte ecdotiche e critica letteraria intorno alle "Cosmicomiche" di Italo Calvino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2, 2017, pp. 61-90, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/8921/8485>. Segnalo che tutti i racconti cosmicomici sono raccolti in *Tutte le Cosmicomiche*, a cura di C. Milanini, Milano, Mondadori, 1997.

dato che non avevo forma mi sentivo dentro tutte le forme possibili, e tutti i gesti e le smorfie e le possibilità di far rumori, anche sconvenienti. Insomma, non avevo limiti ai miei pensieri, che poi non erano pensieri perché non avevo un cervello in cui pensarli, e ogni cellula pensava per conto suo tutto il pensabile tutto in una volta, non attraverso immagini, che non ne avevamo a disposizione di nessun genere, ma semplicemente in quel modo indeterminato di sentirsi lì che non escludeva nessun modo di sentirsi lì in un altro modo.⁹

Attenzione, però. Per Calvino soffermarsi sui momenti che preludono a cambiamenti decisivi non significa recuperare un passato idilliaco, lontano dalle corruzioni della storia e dell'agire umano. O meglio, è probabile che in parte sia così. Ma in gioco c'è anche un sentimento opposto. I grandi cambiamenti attraverso cui l'universo è passato sono visti spesso in modo critico, chi li racconta sembra rievocarli con perplessità, talvolta con sconcerto. Anche in questo caso, si tratta di un aspetto che può essere colto in diversi racconti, a partire da quello che apre le *Cosmicomiche*, *La distanza della Luna*, dove si racconta di quando la Luna si è allontanata definitivamente dalla Terra. Nel momento in cui l'allontanamento si realizza, Qfwfq rimane immobile di fronte al cielo «sgombro [che] si spalancava come un abisso»; la notte – ricorda – «rovesciava su di me un fiume vuoto, mi sommergeva di sgomento e di vertigine»; e poi, una volta rimasto bloccato sulla Luna assieme alla 'lei' di cui è innamorato, avverte «la nostalgia straziante di ciò che ci mancava; un dove, un intorno, un prima, un poi».¹⁰

Non solo. Gli esiti dei grandi cambiamenti attraverso cui la storia del mondo e dell'universo è passata sono spesso descritti come nefasti; quando va bene, si rivelano deludenti. «[C]i ho creduto tanto, in quel mondo di cristallo che doveva venir fuori, da non rassegnarmi più a vivere in questo, amorfo e sbriciolato e gommoso, come invece ci è toccato»,¹¹ commenta il Qfwfq protagonista dei *Cristalli*. E se il Qfwfq dei *Dinosauri* puntualizza subito che quando «la situazione cambiò [...] cominciarono guai di tutti i generi, sconfitte, errori, dubbi, tradimenti, pestilenze»,¹² quello che prende la parola in *Quanto scommettiamo* riflette così sulla distanza che separa il presente in cui vive dal passato remotissimo in cui «non c'era ancora niente che potesse far prevedere niente».¹³

com'era bello allora, attraverso quel vuoto, tracciare rette e parabole, individuare il punto esatto, l'intersezione tra spazio e tempo in cui sarebbe scoccato l'avvenimento, incontestabile nello spicco del suo bagliore; mentre adesso gli avvenimenti vengono giù ininterrotti, come una colata di cemento, uno in colonna sull'altro, uno incastrato nell'altro, separati da titoli neri e incongrui, leggibili per più versi ma intrinsecamente illeggibili, una pasta d'avvenimenti senza forma né direzione, che circonda sommerge schiaccia ogni ragionamento.¹⁴

⁹ I. Calvino, *La spirale*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., p. 208.

¹⁰ ID., *La distanza della Luna*, in *ivi*, pp. 91, 93.

¹¹ ID., *I cristalli*, in *ivi*, p. 248.

¹² ID., *I Dinosauri*, in *ivi*, p. 164.

¹³ ID., *Quanto scommettiamo*, in *ivi*, p. 154.

¹⁴ *Ivi*, p. 163.

Come in tutti gli altri racconti cosmicomici, l'impressione è che le speranze insite nei momenti iniziali vengano puntualmente tradite; come se la storia, cioè il susseguirsi di eventi innescati da un nuovo inizio, non fosse altro che un cumulo di errori che a cascata si riversano sul presente. In entrambe le raccolte cosmicomiche l'entusiasmo per gli inizi sembra coesistere con la convinzione che le cose non potranno che volgere al peggio. Insieme, c'è l'idea che ogni nuovo inizio comporti uno strappo, una lacerazione. Lo stacco dal passato produce una mancanza; qualcosa di essenziale si perde. Calvino sembra suggerire che proprio nel momento in cui tutto comincia o è in procinto di cambiare la situazione appare già compromessa. Come se l'entusiasmo per una nuova strada che si apre si accompagnasse alla consapevolezza di una perdita irrimediabile.

4.

Nel dire questo, credo di non aggiungere niente di nuovo a quanto altri hanno già notato. Anzi, c'è chi ha detto qualcosa in più, spostando il ragionamento un passo oltre. Bernardini Napoletano ha sostenuto per esempio che nelle *Cosmicomiche* «il rimpianto di un momento iniziale ricco di infinite potenzialità e l'inadeguatezza del presente rappresentano la delusione storica della generazione che negli anni Quaranta si era impegnata nella lotta di resistenza ed aveva creduto alla nascita di un mondo nuovo, dalle macerie e dai frammenti privi di forma e di senso di un mondo distrutto».¹⁵

Non so quanto una lettura del genere, in chiave biografico-generazionale, colga nel segno. Credo però che quella sorta di dialettica che ho provato a illustrare, quel misto di euforia e sgomento con il quale le origini del mondo sono raccontate, si inserisca in un discorso più ampio, che tocca il secondo dei tre aspetti elencati nel secondo paragrafo, cioè l'idea di inizio come 'inizio di un percorso'.

Provo a spiegarmi. Calvino comincia a lavorare alle prime cosmicomiche nel novembre del 1963.¹⁶ Pochi mesi dopo licenzia la prefazione, arcinota, alla nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, in cui fra le altre cose si legge che «[f]inché il primo libro non è scritto, si possiede quella libertà di cominciare che si può usare una sola volta nella vita», e che «[u]n libro scritto non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo».¹⁷ Sono parole, appunto, notissime, nelle quali è in gioco l'idea che raccontare una storia, e in particolare farlo per la prima volta, significa annullare una serie di possibilità che prima di iniziare sono ancora attive. Ma c'è anche

¹⁵ F. Bernardini Napoletano, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ Sulla cronologia delle *Cosmicomiche*, cfr. l'appendice a I. Calvino, *Tutte le Cosmicomiche*, cit. Un'altra ricostruzione utile si trova in M. Pagano, «Da dove piovono le immagini?». *La parola e l'immagine nelle "Cosmicomiche" di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 14-21.

¹⁷ I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1991, vol. 1, pp. 1202, 1204.

l'idea che dare una forma alla propria esperienza, cioè farlo attraverso ciò che si scrive, equivalga a fossilizzarsi.

Entrambe le idee non sono isolate. A partire dalla metà degli anni Sessanta iniziano a configurare una specie di *Leitmotiv*, la controparte di quell'esigenza di ricominciare sempre da capo di cui parlavo inizialmente. Da quel momento in poi, l'«attenzione ansiosa alle *possibilità non realizzate*, a tutto ciò che è imperfetto, s'interrompe o rimane allo stato virtuale»¹⁸ sarà una costante dell'opera di Calvino.

Il punto è che è proprio nei racconti cosmicomici che questa idea inizia ad agire, coesistendo e allo stesso tempo contrapponendosi all'idea di cui parlavo all'inizio, e cioè che sia necessario reinventarsi continuamente, ricominciare sempre da capo. Si può forse intravedere dietro agli stralci che ho brevemente commentato in chiusura del paragrafo precedente. Nella stessa *Spirale*, del resto, il protagonista allude «a quello che l'averne una forma fa escludere di altre forme».¹⁹ Ma è soprattutto in *Priscilla*, il testo (suddiviso in tre movimenti) che fa da cerniera fra la prima e la seconda parte di *Ti con zero*, che questa idea si può cogliere meglio. Qfwfq, ora un organismo monocellulare, pensando alla sua storia prova qualcosa di più di un semplice disagio. Vale forse la pena leggere il passo nella sua interezza, anche per metterlo a confronto con quello, di tenore opposto, tratto dalla *Spirale* e riportato sempre nel terzo paragrafo:

alle volte mi prende l'incertezza se io sono veramente la somma dei caratteri dominanti del passato, il risultato d'una serie d'operazioni che davano sempre un numero maggiore di zero, o se invece la mia vera essenza non è piuttosto quella che discende dalla successione dei caratteri sconfitti, il totale dei termini col segno meno, di tutto ciò che nell'albero delle derivazioni è rimasto escluso soffocato interrotto: il peso di quello che non è stato m'incombe addosso non meno schiacciante di ciò che è stato e non poteva non essere.²⁰

Come sempre con Calvino, il rischio è di schiacciare i contenuti narrativi sulle sue dichiarazioni più o meno ufficiali, cioè di leggere i primi alla luce delle seconde. È difficile, però, non pensare che ci sia un legame fra il passaggio appena letto e la prefazione al *Sentiero*. In un certo senso, in *Priscilla* sembra di assistere alla drammatizzazione delle idee esposte in sede prefatoria solo pochi anni prima, al farsi tema di un rovello interiore, di un motivo che poi tornerà a più riprese. Nell'ultimo racconto di *Ti con zero*, *Il conte di Montecristo*, non per caso scritto nello stesso periodo – luglio-settembre 1967 – della seconda e terza parte di *Priscilla*, si allude per esempio a «un romanzo in negativo», a «un *Montecristo* col segno meno»,²¹ sorta di controromanzo in cui si inverano tutte le possibilità narrative escluse dal *Montecristo* 'ufficiale'. Ma in fondo basta pensare a ciò che molti anni dopo Calvino dichiarerà in occasione dell'uscita di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Svelando l'architettura dietro ai dieci incipit di cui il suo ultimo romanzo è costituito, cioè mostrando, anche tramite uno schema, come «ogni “romanzo” cominciato e interrotto

¹⁸ D. Scarpa, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹ I. Calvino, *La spirale*, cit., p. 208.

²⁰ ID., *Priscilla*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., p. 295.

²¹ ID., *Il conte di Montecristo*, in *ivi*, p. 355.

corrispondeva a una via scartata», e come dunque il romanzo nel suo complesso «veniva a rappresentare (per me) una specie d'autobiografia in negativo», Calvino non starà facendo altro che spiegare come avesse fatto materia narrativa di un'idea, se non proprio di un'ossessione, che veniva da lontano.²²

Insomma, è indubbio che *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero* segnano uno scarto nell'opera di Calvino. Forse, si tratta del tentativo più radicale da parte sua di fare piazza pulita di tutto ciò che era venuto prima, di lasciarsi alle spalle una certa idea di letteratura, con tutto ciò che si portava appresso. Ma questo nuovo inizio non cancella la sensazione di aver bruciato una serie di opportunità, di essersi precluso altre strade, e più in generale di essersi lasciato alle spalle, come dicevo, qualcosa di essenziale. In un certo senso, il parossismo all'insegna del quale gli inizi sono tematizzati è anche un modo per evitare di guardarsi alle spalle, di pensare alle altre strade che si sarebbero potute imboccare.

«[I]l passato dispone di noi con indifferenza cieca», si legge sempre in *Priscilla*.²³ E indulgendo in una lettura di tipo biografico si può immaginare che sia anche con questa idea che Calvino ha iniziato a fare i conti nelle *Cosmicomiche* in *Ti con zero*. Soprattutto, è probabile che le tracce di tale disagio si trovino non solo a livello dei contenuti, cioè nelle parole con cui i narratori di Calvino esternano la propria condizione, ma anche a livello delle forme, dei modi in cui quei contenuti sono presentati.

5.

In effetti, a mio modo di vedere, la dialettica in senso lato disforica che si può cogliere nelle pagine delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero* ha un corrispettivo formale. L'idea degli inizi come momenti che segnano uno scarto ma anche come momenti paralizzanti, che portano a guardarsi indietro e a rimuginare su ciò che non è stato, sembra agire sulle articolazioni interne del testo; e la cosa si può cogliere osservando in particolare gli inizi dei racconti contenuti nelle raccolte in questione.

Come ha sottolineato Milanini, fra i racconti cosmicomici possono esserci differenze notevoli, e la loro orchestrazione nelle varie raccolte che li ospitano avviene spesso all'insegna della dissonanza.²⁴ Allo stesso tempo, però, è evidente che da un punto di vista strutturale fra gli uni e gli altri ci sono notevoli analogie. Nel caso dei dodici racconti che compongono *Le Cosmicomiche* e dei primi quattro di *Ti con zero* l'omogeneità è data dal fatto che sono tutti innescati da presupposti scientifici. Questo, per esempio, è l'inizio di *Un segno nello spazio*:

²² Le parole di Calvino furono inizialmente pubblicate nel dicembre 1979 su «Alfabeta». Ora le si può leggere nelle *Note e notizie sui testi* in ivi, p. 1396. Sull'idea che Calvino abbia coltivato una poetica dello scarto, cfr. D. Savio, *Il libro dello spreco. Sullo "stile tardo" di Italo Calvino*, «Enthymema», XXVI, 2020, pp. 57-67, <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/14871/13840>.

²³ I. Calvino, *Priscilla*, cit., p. 297.

²⁴ C. Milanini, *op. cit.*, pp. 99-126.

Situato nella zona esterna della Via Lattea, il Sole impiega circa 200 milioni d'anni a compiere una rivoluzione completa della Galassia.

Esatto, quel tempo là ci si impiega, mica meno, – disse Qfwfq, – io una volta passando feci un segno in un punto dello spazio, apposta per poterlo ritrovare duecento milioni d'anni dopo, quando saremmo ripassati di lì al prossimo giro. Un segno come? È difficile da dire perché se vi si dice segno voi pensate subito a un qualcosa che si distingue da un qualcosa, e lì non c'era niente che si distinguesse da niente.²⁵

Come in tutti i primi racconti cosmicomici c'è una premessa in forma di didascalia, riportata in corsivo, in cui viene esposta una teoria scientifica. Dopo questa premessa, Qfwfq prende la parola per spiegare com'era la vita in epoche lontane, per raccontare come sono andate le cose, cioè come lui ha vissuto i cambiamenti prospettati dalle teorie esposte in didascalia. La dinamica è in sé interessante nella misura in cui due registri diversi entrano in collisione: quello formale e 'scritturale' della parte in corsivo e quello informale e 'oraleggiante' della parte in tondo. La freddezza della teoria si contrappone al calore della parola di Qfwfq, che si rivolge a un 'voi', a un pubblico supposto, ovvero a un narratario che è lì ad ascoltarlo.

Anche in questo caso, non sono il primo a notarlo. Ma qui mi interessa sottolineare altri due aspetti. Intanto, il fatto che tutti gli incipit fungono da innesco per storie concluse e che si dipanano assecondando sempre lo stesso andamento: una situazione iniziale viene turbata da un evento epocale, dopodiché si instaura un nuovo equilibrio.

Secondo aspetto: Calvino lavora a partire da uno spunto estrinseco, già dato, e che potrebbe ripetersi 'n' volte, nel senso che c'è potenzialmente sempre un'altra teoria scientifica da cui ripartire, quindi un altro stimolo al racconto, un altro motivo per cominciare. Del resto, quando per esigenze editoriali, e anche a molta distanza dalle prime, dovrà approntare nuove cosmicomiche, Calvino ricorrerà allo stesso principio, a nuove teorie da cui far scaturire le sue storie.²⁶ Si tratta, insomma, di una specie di *contrainte*, di un vincolo a cui attenersi per strutturare le storie in modo seriale.

Se però si considera la progressione dei racconti cosmicomici si può constatare il venire meno della struttura modulare appena descritta, e il parallelo affievolirsi della dimensione narrativa. Soprattutto a partire da *Priscilla*, in cui il cappello introduttivo è sostituito da un capitolo-premessa che consiste unicamente in una serie di citazioni, le storie concluse della prima raccolta iniziano a cedere il posto ai puri ragionamenti di Qfwfq. Tutto *Priscilla*, di fatto, non è altro che una lunga riflessione, un monologo in cui un ragionamento tira l'altro e il linguaggio «genera esso stesso la catena deduttiva».²⁷

²⁵ I. Calvino, *Un segno nello spazio*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., p. 108.

²⁶ Gli otto racconti compresi nella *Memoria del mondo* che non apparivano nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero*, ma anche le due nuove cosmicomiche raccolte in *Cosmicomiche vecchie e nuove*, hanno la stessa struttura dei racconti appena descritti.

²⁷ F. Bernardini Napoletano, *op. cit.*, p. 52.

È però nell'ultima parte di *Ti con zero*, in quelli che nelle *Cosmicomiche vecchie e nuove* Calvino chiamerà 'racconti deduttivi', cioè *Ti con zero*, *L'inseguimento*, *Il guidatore notturno* e il già ricordato *Conte di Montecristo*, che questo passaggio si può cogliere in pieno.

Si tratta di racconti molto diversi da quelli a cui ho fatto riferimento fin qui. Gli spunti scientifici non ci sono più, Qfwfq esce di scena (al massimo, si può ipotizzare che dietro alla Q del protagonista di *Ti con zero* ci sia ancora lui)²⁸ e a essere rappresentate sono situazioni per lo più statiche. Prendiamo il racconto che dà il titolo all'intera raccolta. Inizia così:

Ho l'impressione che non sia la prima volta che mi trovo in questa situazione: con l'arco appena allentato nella mano sinistra protesa avanti, la mano destra contratta all'indietro, la freccia F sospesa per aria a circa un terzo della sua traiettoria, e, un po' più in là, sospeso pure lui per aria e pure lui a circa un terzo della sua traiettoria, il leone L nell'atto di balzare su di me a fauci spalancate e artigli protesi. Tra un secondo saprò se la traiettoria della freccia e quella del leone verranno o meno a coincidere in un punto X attraversato tanto da L quanto da F nello stesso secondo t_x , cioè se il leone si rovescerà per aria con un ruggito soffocato dal fiotto di sangue che gli inonderà la nera gola trafitta dalla freccia, oppure piomberà incolume su di me atterrandomi con una doppia zam-pata che mi lacererà il tessuto muscolare delle spalle e del torace, mentre la sua bocca, richiudendosi con un semplice scatto delle mascelle, staccherà la mia testa dal collo all'altezza della prima vertebra.²⁹

Un cacciatore si trova di fronte a un leone, verso il quale ha scoccato una freccia. Così come la freccia e il leone, anche lui è immobilizzato. Letteralmente immobilizzato. Utilizzando il gergo filmico, si direbbe che siamo di fronte a un *freeze-frame*, a un'immagine 'ghiacciata'; un'immagine su cui si sovrappone una voce – quella del cacciatore stesso – che rimugina sulla situazione in cui si trova. Tutto il testo è in effetti occupato dai ragionamenti di chi racconta su ciò che potrebbe succedere se la freccia mancasse o meno il suo bersaglio. Le azioni sono ridotte a zero, presenti solo in forma potenziale, e la voce narrante si prende tutto lo spazio del racconto.

In altre parole, il discorso cancella la storia, e l'impostazione dialogica delle prime cosmicomiche cede il passo a un andamento monologico. Alle chiacchiere con cui Qfwfq intrattiene i suoi ascoltatori si sostituisce una riflessione silenziosa che chi racconta svolge fra sé e sé. Sembra realizzarsi per davvero «quello speciale tipo di fare che è il dire» che in *Priscilla* Qfwfq indicava come la sola soluzione rimasta «quando non si può fare nessuna cosa per mancanza del mondo esterno».³⁰

Il fatto è che all'opposto degli altri racconti cosmicomici l'incipit non è un momento propulsivo. La voce narrante 'attacca' in presa diretta ma non trascina avanti la storia, vale a dire l'insieme di eventi che dovrebbe costituirla. D'altra parte, non c'è alcun evento a marcare un nuovo inizio. Lo spunto che ha dato il la ai racconti è tenuto fuori. Banalmente, non possiamo

²⁸ Così suggerisce Milanini, *op. cit.*, p. 100. Probabilmente, la vicinanza fra il narratore di *Ti con zero* e Qfwfq si deve al fatto che il racconto in questione è stato composto prima degli altri tre racconti deduttivi, cioè fra luglio e agosto 1966, parallelamente alla stesura di altre cosmicomiche con protagonista Qfwfq (*Mitosi*, cioè la prima parte di *Priscilla*, e *Il sangue, il mare*).

²⁹ I. Calvino, *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., p. 307.

³⁰ ID., *Priscilla*, cit., p. 281.

dire con certezza quali sono le ragioni che hanno spinto il cacciatore a scoccare la freccia, o immaginare le circostanze in cui questa azione si colloca. In *Ti con zero*, cioè nel racconto che dà il titolo alla raccolta, siamo posti di fronte a una realtà già data, imm modificabile.

Negli altri tre racconti deduttivi la situazione cambia solo in parte. Calvino, si può dire, impiega altri effetti speciali. La staticità di *Ti con zero* lascia spazio prima al rallentamento forzato dell'*Inseguimento*, in cui due sicari si inseguono a bordo delle rispettive automobili bloccate nel traffico, poi all'accelerazione 'circolare' del *Guidatore notturno*, in cui un uomo sta viaggiando su un'autostrada per raggiungere la donna che ama senza sapere se anche lei sta facendo lo stesso muovendosi in direzione opposta, infine alle pure congetture di Edmond Dantès nel *Conte di Montecristo*. Ma la sostanza resta la stessa: gli eventi veri e propri rimangono fuori scena. Lo sviluppo narrativo è negato, e a imporsi è una voce che riflette invece che raccontare.

La critica ha parlato dei racconti deduttivi come della sede di una riflessione metateorica: come la traduzione in termini creativi delle riflessioni critiche che Calvino stava maturando in quegli anni.³¹ Su tutte, quella affidata a *Cibernetica e fantasmi*, dove il racconto è visto anzitutto come un sistema di rapporti, e lo scrivere diventa «un processo combinatorio tra elementi dati». ³² Senz'altro è vero. La sezione finale di *Ti con zero* è uno degli apici dello strutturalismo di Calvino. Forse il vero apice, in cui le astrazioni teoriche fanno premio sulla sostanza narrativa. A mio modo di vedere, però, i racconti deduttivi sono soprattutto il luogo in cui per la prima volta si concretizza la diffidenza verso l'idea del racconto come sequenza di eventi orientata a una risoluzione, come insieme di ingranaggi che dev'essere messo in moto per portare una storia da un punto iniziale a uno finale. In tutti i racconti deduttivi non si inizia mai, in un certo senso. Tutto ciò che doveva accadere è già accaduto, al limite lo si può registrare e commentare, farne l'oggetto di una pura speculazione teorica, di un discorso che si avvolge su se stesso. Proprio come avviene nell'*Inseguimento*, il cui narratore prende atto che «siccome l'unico campo che mi sia aperto è quello della teoria, non mi resta che continuare ad approfondire la conoscenza teorica della situazione». ³³

Siamo distantissimi dai primi racconti cosmicomici. I racconti deduttivi non segnano un semplice stacco rispetto alle storie di Qfwfq. Né – credo – sono la loro naturale evoluzione. Da un certo punto di vista, rappresentano l'opposto di quei primi racconti, la loro negazione, al netto del fatto che i 'contenitori' in cui gli uni e gli altri sono raccolti ci invitano a leggere le cosmicomiche in modo 'omogeneo', e che le stesse armoniche semiologico-strutturalistiche risuonano dall'inizio alla fine di entrambe le raccolte.

Se la modulazione delle prime cosmicomiche, o meglio la loro modularità, tradisce una sorta di entusiasmo per gli inizi, per le potenzialità anche narrative che in essi si annidano, più si va avanti nel percorso tracciato nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero* più quell'entusiasmo si

³¹ Cfr. in particolare l'analisi svolta da R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008, pp. 29-32.

³² I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 217.

³³ ID., *L'inseguimento*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., p. 330.

affievolisce. Progressivamente, a guadagnare spazio è il suo inverso, il disagio per ciò che implica cominciare una storia, dargli forma e traghettarla verso un punto finale.

6.

Volendo sintetizzare, si potrebbe dire che all'altezza di metà anni Sessanta si manifestano, nell'opera di Calvino, due spinte antitetiche.

Da un lato, c'è l'idea che si possa mantenere sempre vivo il potenziale degli inizi, anche moltiplicandoli artificiosamente. È la strada che passa per il Calvino 'seriale' e che porta a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, straordinaria macchina di inizi e celebrazione dell'atto stesso di raccontare. Dall'altro lato, c'è l'idea che si possa tenere il racconto sempre in sospeso, farlo girare a vuoto. È la strada che porta a *Palomar*, cioè a quel testo in cui Calvino arriva a vedere nel silenzio il solo orizzonte a cui tendere.

Ricominciare sempre, non cominciare mai. Avrei potuto intitolare così questo articolo, per mettere da subito in chiaro quali sono le spinte che a metà anni Sessanta prendono forma e che, come credo, segneranno il lavoro di Calvino nei successivi vent'anni.

Detto questo, si tratta forse di due modi diversi di rispondere al problema del come cominciare, di affrontare i problemi che l'atto di dare origine al racconto porta con sé. Ma spostando il discorso un po' oltre, si può anche pensare che si tratti di due modi diversi di scendere a patti con la consapevolezza – espressa limpidamente, come si è visto, nella prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno* – che cominciare significa imprimere un'immagine di sé e cancellare le altre che si sarebbero potute dare.

Forse, ancora più ampiamente, si tratta di due modi diversi di reagire al senso di spaesamento di fronte a una realtà sempre più sfuggente, che le forme tradizionali del racconto faticavano a restituire. Pochi mesi prima di morire, nel gennaio del 1985, Calvino confessava a Michele Neri che *Ti con zero* rappresentava «lo sforzo di trovare la maniera migliore di abitare la tragicità», e aggiungeva che «[c]’è ovviamente anche un modo migliore per superare la tragicità: dare una forma al divenire. Ma per far questo bisogna credere alla possibilità di dare una forma qualsivoglia alla propria vita, creando una storia con un senso compiuto. Ma a questa possibilità, che consentirebbe probabilmente un grado maggiore di felicità, credo sempre meno».³⁴

Sarebbe troppo schematico affermare che i due modi di raccontare che Calvino inizia a praticare intorno a metà anni Sessanta rispondono all'una o all'altra possibilità, che rappresentino o un tentativo di abitare la tragicità o un tentativo di superarla. Ma che in gioco ci sia qualcosa che va oltre le tecniche narrative, ovvero che queste tecniche siano un modo di rispondere a un problema che non è solo e soltanto letterario, non mi pare così assurdo.

³⁴ ID., *Italo Calvino: vivere ogni secondo per vincere il tragico divenire* (1985), in ID., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 597-603. L'intervista si può leggere anche a questo link: <https://www.leparoleleccose.it/?p=11169>.

Ovviamente, le precisazioni da fare dovrebbero essere molte. Se mai questi appunti si tradurranno in qualcosa di più compiuto andrà fatta luce sulle molte discontinuità interne all'opera di Calvino, che problematizzano i distinguo che ho posto. E probabilmente bisognerà riflettere sul fatto che anche prima degli anni Sessanta le idee di origine e di inizio vengono problematizzate. Senz'altro bisognerà evitare di prendere troppo alla lettera, come qui in parte ho fatto, le parole dell'autore, saldando in maniera meccanica i contenuti tematici e formali dei testi alle dichiarazioni dell'autore.

Ciò che al momento penso di poter dire con sufficiente ragionevolezza è che il laboratorio delle cosmicomiche si configura come un momento fondamentale, in cui si mescolano pulsioni diverse e spinte contrastanti, e in cui i concetti di origini e inizio, nei sensi che ho provato a descrivere, vengono fatti oggetto di riflessione, in vario modo narrativizzati e anche legati fra loro. Raccontare l'origine del mondo non è tutt'altra cosa dal riflettere su come iniziare una storia. E a sua volta questa riflessione si lega alla questione del ricominciare, all'esigenza di segnare una discontinuità all'interno di un percorso, e quindi di confrontarsi con i problemi che questo stacco comporta.

7.

Un ultimo appunto, che ha a che fare solo in parte con quanto ho detto fin qui.

Nel preparare l'intervento alle spalle di questo articolo mi sono reso conto che l'immagine di Calvino che emergeva dal mio discorso, e che probabilmente emerge anche da queste pagine, potrebbe coincidere con quella di uno scrittore *démodé*. Oggi siamo colonizzati da immaginari distopici, da ipotesi più o meno allarmistiche, più o meno compiaciute, sulla fine del mondo, almeno per come lo abbiamo sempre conosciuto. Chi potrebbe negarlo? Scrittori e lettori, e non solo loro, si intrattengono ormai da molti anni con fantasie terminali, con scenari 'ultimi' ed estremi. In un contesto del genere, Calvino, proteso com'era verso gli inizi, impegnato a rappresentare momenti aurorali, non può che apparire fuori posto, troppo lontano dalla sensibilità oggi dominante.

E tanto più fuori posto potrebbe apparire per via della sua tendenza – opposta a quella prescritta dallo storytelling odierno – a problematizzare l'atto stesso di raccontare, a vedere nel racconto un dispositivo problematico, imperfetto, come peraltro altrove mi è già capitato di dire.³⁵

Forse, però, proprio queste posizioni così lontane dalla sensibilità oggi dominante sono la ragione per cui varrebbe la pena riprendere in mano i racconti cosmicomici, o leggerli per la prima volta. È cioè probabile che il modo in cui Calvino ha lavorato su origini e inizi suggerisca

³⁵ F. Pennacchio, «Potrei scriverlo tutto in seconda persona». “Se una notte d'inverno un viaggiatore” come “you-narrative”, *«Enthymema»*, XXVI, 2020, pp. 69-83, <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/14872/13841>.

una diversa visione delle cose. Un modo diverso di confrontarsi col presente e con le sue emergenze, ma anche di ripensare l'idea stessa di racconto, oggi che raccontare – anche, paradossalmente, raccontare la fine – sembra essere fonte di entusiasmi non sempre ben meditati.

Narrazione delle origini e responsabilità della scrittura in *Un infinito numero* di Sebastiano Vassalli*

Martina Piperno
(Durham University)

Publicato: 10/10/2022

Abstract – Sebastiano Vassalli's historical novel *Un infinito numero* (1999) is based on the myth of the lost wisdom and the secrets of the remote Etruscan civilization and shows effectively how literary imagination can attempt to 'fill the gaps' of historical science. The novel effectively portrays a problematic relationship with a hidden area of antiquity and the creative strategies that the novelist can put in place to imaginatively retrieve it. This article analyzes Vassalli's unique perspective on the ancient and puts it in dialogue with other examples from Vassalli's *oeuvre* (i. e. *Terre selvagge*, 2014), and with comparable case studies from Italian and British literature.

Keywords – Sebastiano Vassalli; novel; historical novel; ancient history; origins; the Etruscans.

Abstract – Il romanzo storico di Sebastiano Vassalli *Un infinito numero* (1999) si basa sul mito della sapienza perduta della remota civiltà etrusca e dimostra efficacemente come l'immaginazione letteraria può tentare di colmare i vuoti delle conoscenze storiche. Il romanzo ritrae efficacemente una relazione problematica con un'area particolarmente misteriosa dell'antico e mostra le strategie creative che un romanziere può mettere in atto per rievocarla sul piano dell'immaginario. L'articolo analizza l'originale prospettiva di Vassalli sull'antico e lo mette in dialogo tanto con altri esempi dall'opera di Vassalli (per esempio *Terre selvagge*, 2014) e con casi di studio comparabili tratti dalla letteratura italiana e inglese.

Parole chiave – Sebastiano Vassalli; romanzo; romanzo storico; storia antica; origine; Etruschi.

Piperno, Martina *Narrazione delle origini e responsabilità della scrittura in Un infinito numero di Sebastiano Vassalli*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 47-63
martina.piperno@durham.ac.uk
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15618>
finzioni.unibo.it

* Il presente lavoro è stato concepito nel corso della conferenza "Narrazioni delle origini nella letteratura del Novecento" tenutosi a Bologna il 26 e 27 novembre 2021, e successivamente svolto nel corso di una Visiting Fellowship presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna nell'aprile 2022. Desidero ringraziare Marco Antonio Bazzocchi e Riccardo Gasperina Geroni per aver sostenuto la mia candidatura per la Fellowship, per l'accoglienza e il proficuo scambio di idee, e tutti i colleghi e studenti incontrati durante la mia permanenza, in particolare Paola Italia, Enrica Leydi, Michele Persico, Filippo Milani, Tommaso Grandi.

Il campo di studi della ricezione dell'antico è particolarmente ricco nell'italianistica: il rapporto degli autori letterari moderni di lingua italiana con la classicità greco-romana è spesso saldo e significativo, fondato su uniformi curricula scolastici almeno dalla riforma Gentile in poi. Ma cosa succede alla ricezione dell'antico quando manca un testo di riferimento? Quando quell'antico non 'parla' direttamente con la voce autorevole del classico – penso ai grandi autori greci e latini, ma anche alla Bibbia, il 'libro' per eccellenza – ma invece per parziali fortunosi ritrovamenti, lacerti, epigrafi, liste, elenchi, come è il caso degli antichi popoli preromani? E cosa succede nel campo della ricezione se questo scarso patrimonio discorsivo è accompagnato solo da una testimonianza storiografica testuale indiretta, scritta in altre lingue e da altri popoli, come è il caso della storia degli Etruschi, raccontata da Tito Livio in latino, da Erodoto in greco, ma da nessuno in prima persona e in lingua originale? E cosa succede se a questa assenza di testo si contrappongono testimonianze visive e materiali spiazzanti, esotiche, eccentriche, anticanoniche – come la pittura murale etrusca – o inquietanti – come le misteriose necropoli che, abbandonate per secoli, sono riemerse fra Otto e Novecento in tanta parte dell'Italia centrale?

Alcuni autori moderni hanno immaginato, reinventato, ripercorso un'area della storia della penisola a cui è difficile relazionarsi con la modalità canonica della ricezione del testo e che richiede altre vie di accesso; in questi casi di studio elementi tratti dalla sfera dell'antichità preromana – spazi, ma anche elementi visuali, culturali, materiali – hanno trovato funzionalità specifiche in diversi spazi letterari. L'elemento etrusco-italico affiora per esempio nella poesia e nei romanzi di Gabriele D'Annunzio (in particolare nelle *Città del silenzio*, 1903, e in *Forse che sì forse che no*, 1910), nelle prose di viaggio di Vincenzo Cardarelli e Alberto Savinio (*Il sole a picco*, 1929; *Il cielo sulle città*, 1939; *Dico a te, Clio*, 1940), nei ritratti dell'Italia primitiva di Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1945, *Un volto che ci somiglia*, 1960), e nella narrazione memoriale di Giorgio Bassani (*Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962).¹ Tuttavia, è possibile estendere l'analisi fino all'epoca contemporanea: per stare solo nell'ultimo quarto di secolo, è del 2020 la raccolta di racconti *Biscotti della fortuna* di Gabriele Pedullà, che contiene *Nel paese dei lucumoni*, dedicato a ricordi di vacanze in Etruria. Nel racconto, l'Etruria è rappresentata come lo «scheletro [...] spolpato e tirato a lucido con i fondi della Comunità Europea» di sé stessa; la terra è invasa di stranieri, per quanto amichevoli: «i biondissimi» visitatori tedeschi, che si sforzano di imparare la lingua, mentre gli autoctoni sono somigliantissimi alle statue etrusche da lasciare l'io narrante in più di un'occasione attonito.² In *Invettiva sotto una tomba etrusca*, breve lirica contenuta in *Il sangue amaro* (2014), Valerio Magrelli esplicita diverse specificità del tema etrusco: la

¹ Cfr. M. Piperno, *L'antichità crudele. Etruschi e italici nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2020 e M. Piperno, B. Van Den Bossche, C. Zampieri (a cura di), *Modern Etruscans. Close Encounters with a Distant Past*, Leuven, Leuven University Press, in corso di stampa.

² G. Pedullà, *Biscotti della fortuna*, Torino, Einaudi, 2020, pp. 59-63: 60.

preoccupazione per la fine e per un'incipiente omologazione, la perdita della lingua («l'alfabeto dei padri»), l'ansia di non poter essere ricordati.³ Valerio Massimo Manfredi ha esplorato lo stesso territorio con le modalità del romanzo fantasy storico (*Chimaira*, 2001) e dell'itinerario di viaggio (*Andare per l'Italia etrusca*, 2016). In *Chimaira* Manfredi sfrutta l'allure enigmatica della famosa statua etrusca detta 'L'ombra della sera' (nome che una tradizione probabilmente infondata vuole inventato da D'Annunzio), conservata al Museo Guarnacci di Volterra, e vi costruisce intorno una trama investigativa con elementi fantastici. L'editore romagnolo Itaca ha investito recentemente in questa direzione con tre romanzi archeologici e identitari: Nicola Mastronardi ha provato a raccontare la 'storia dei vinti' popoli dell'Italia centrale in *Viteliù. Il nome della libertà* (2012), Gianfranco Bracci e Marco Parlanti hanno aperto la strada del romanzo giallo-archeologico con la serie *I segreti della via etrusca* (2015) e *I leoni d'Etruria* (2018), scommettendo sul capitale simbolico del patrimonio preromano come uno spazio di mistero. La serie, caratterizzata dal personaggio ricorrente dell'investigatrice-archeologa Aura Seianti, di antica origine etrusca, si è chiusa nel 2019 con *I misteri del tempio dimenticato* (autoprodotto). Nel campo del romanzo e del racconto di tipo 'popolare', giallo, horror, misterioso e fantasy, per non parlare dei contributi per bambini e ragazzi e dei fumetti (un esempio clamoroso la serie degli *Italici paperi*, scritta da Matteo Venerus e disegnata da Emanuele Baccinelli, uscita in quattro puntate su *Topolino* nell'autunno 2021), la lista di esperimenti ambientati nell'Italia antica e periferica è lunga: si può dire senz'altro che la necropoli è, nello spazio della penisola, l'equivalente del cimitero pellerossa per il romanzo far-west americano, o degli spazi esotici in cui si svolgono le avventure di Indiana Jones nel fortunato franchising statunitense.

In questo contributo vorrei fornire un esercizio di lettura di uno degli esperimenti più ambiziosi nel campo della reinvenzione delle antichità preromane nella letteratura italiana recente: *Un infinito numero. Virgilio e Mecenate nel paese dei Rasna* di Sebastiano Vassalli (Einaudi, 1999). Si tratta di un romanzo storico ma anche – in parte – fantastico e potremmo dire fanta-archeologico e fanta-scientifico, dato che si fonda su conoscenze positive e piuttosto avanzate sulla nascita di Roma e la fine della civiltà etrusca, integrandole creativamente. Il romanzo ritrae efficacemente una relazione problematica con un'area particolarmente misteriosa dell'antico e mostra le strategie creative che un romanziere può mettere in atto per rievocarla sul piano dell'immaginario.

1. La costruzione del romanzo

A mia conoscenza, *Un infinito numero* è l'unico romanzo italiano che non solo è ambientato nell'antica Etruria, ma fa della fine del popolo etrusco e del suo 'mistero' non un elemento integrativo di una struttura romanzesca a sé stante, ma un vero e proprio *tema*. Il nodo centrale del romanzo è il viaggio in Etruria che Virgilio, Mecenate e il servo-segretario

³ V. Magrelli, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014, p. 118.
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15618>

Timodemo compiono durante i mesi cruciali di ideazione e composizione dell'*Eneide*, allo scopo di informarsi sul mistero delle origini di Roma. Sullo sfondo, un Ottaviano particolarmente attento alla dimensione della propaganda consolida il suo potere e tiene sotto controllo l'operato di Virgilio.

[Ottaviano] aveva ascoltato i poemi che riguardavano il grande Alessandro [Magno] e si era persuaso che il dominio di Roma sul mondo, e il suo dominio personale non potevano basarsi soltanto sulla superiorità delle armi. Bisognava che Roma si presentasse ai suoi sudditi con un'immagine di grandezza, oltre che di forza: e che le sue origini, e le origini del suo principe, fossero racchiuse in un mito. Perciò, anche, aveva incominciato a interessarsi ai poeti. Mecenate gli aveva detto che sono loro gli unici uomini capaci di manipolare gli dei e le leggende per costruire i miti che ancora non esistono, o per modificare quelli che già esistono.⁴

Per fondare questo mito è necessario risalire al mistero della fondazione di Roma: «Secondo l'etrusco Mecenate, tutto ciò che era sorto, in un lontano passato, sulle rive del Tevere, era sorto per opera dei Rasna, cioè degli Etruschi» (p. 53). Ma questo strano, esotico popolo, ormai quasi estinto, non ha lasciato niente di scritto sulle proprie origini. Si rende allora necessario un viaggio di istruzione e di esplorazione alla scoperta del mistero delle origini della civiltà etrusca, e da lì della civiltà romana. La destinazione finale è Sacni (santuario), città sacra dell'Etruria, «dove, secondo le informazioni di Mecenate, erano stati ricostruiti i templi di Velthune e delle altre principali divinità etrusche, e dov'erano custoditi gli antichi Libri del Culto» (p. 98). Il viaggio lungo la via Cassia è lento, disagiata, pauroso, funestato dai briganti. Man mano che ci si avvicina all'Etruria, il paesaggio si trasforma:

stavamo attraversando una terra che, un tempo, doveva essere stata costretta dal lavoro dell'uomo a produrre vari tipi di messi, e che ora era ritornata selvatica. Anche le case [...] erano prive di porte e di finestre e avevano i tetti crollati. Gli alberi da frutto [...] non erano stati potati da anni; i fossi, ostruiti da sterpi ed erbacce, traboccavano di acqua fangosa. Una maledizione sembrava aver colpito quei luoghi, rendendoli inabitabili.⁵

La costruzione dell'alterità del popolo etrusco è condotta sistematicamente attraverso l'esposizione allo sguardo incuriosito di Timodemo, doppiamente straniato perché schiavo greco bilingue in una casa romana. Gli Etruschi sono superstiziosi (p. 74); dipingono le case di colori assurdi (p. 78); tengono in casa animali esotici come tigri e leoni (p. 82). Gli Etruschi hanno i loro propri magistrati, gli zeletti (p. 83); parlano una lingua incomprensibile anche

⁴ S. Vassalli, *Un infinito numero. Virgilio e Mecenate nel paese dei Rasna*, Torino, Einaudi, 1999, p. 52. Sul cruciale momento della lettura pubblica delle Georgiche alla presenza di Ottaviano, si cfr. la vita di Virgilio raccontata da Vassalli in *Amore lontano*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 43-75. Come ricorda Costanza Mastroiacovo in "Un infinito numero" di Sebastiano Vassalli. Un esempio di lettura ideologica e "pessimista" dell'Eneide virgiliana, in B. Coccia (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Apes, 2008, pp. 401-447, nel rapporto fra Virgilio e Mecenate è adombrato quello fra Vassalli e Giulio Einaudi, scomparso durante la stesura di *Un infinito numero*, poi pubblicato da Einaudi (p. 403). Si cfr. S. Vassalli, *Il nostro affetto spinoso e insostituibile*, «Corriere della sera», 6 aprile 1997.

⁵ ID., *Un infinito numero*, cit., p. 70.

all'etrusco inurbato Mecenate (p. 75); vestono abiti tradizionali come le tebenne, i chitoni, e strane scarpe con la punta all'insù (p. 99); praticano un'antichissima sapienza medica (p. 98); sanno prevedere il futuro (p. 103, 116); la loro religione comporta sacrifici sanguinari che si svolgono dentro templi coloratissimi (p. 104 e segg.). Sacralizzano l'atto sessuale, e le loro vestali «sono educate all'arte di piacere agli uomini fin da bambine» (p. 111; riferimento alla prostituzione sacra in uso presso gli Etruschi). Amano il cibo e sono eccellenti cuochi: i viaggiatori si trovano infatti a mangiare sempre meglio man mano che si avvicinano all'Etruria, e aumenta anche il loro appetito sessuale. Tutte queste notizie sulla stranezza degli Etruschi sono piuttosto tradizionali: vengono dal *De divinatione* di Cicerone, dalle *Storie* di Teofrasto, da Tito Livio (*Ab urbe condita*), da Timeo (*Storie siciliane*), da Erodoto (*Storie*, da cui Vassalli mutua anche l'interpretazione dell'origine orientale degli Etruschi, precisamente dalla Lidia).⁶ Nessuna di esse risulta inventata: Vassalli le cuce insieme coscienziosamente in un affresco romanzesco coerente. L'elemento fantastico di *Un infinito numero* sta nel concedere un fondo consistente di verità all'idea, diffusa nella letteratura classica, che gli Etruschi avessero poteri divinatori e anche magici, come il potere di viaggiare nel tempo (attribuito temporaneamente anche a Timodemo, Virgilio e Mecenate nel *secretum* del tempio di Mantus).⁷

Lo sguardo di Timodemo coglie anche il processo di assimilazione e perdita di identità che caratterizza le zone esplorate. Molti dei discendenti dei Rasna «si erano ridotti a lavorare come schiavi nelle stesse miniere e negli stessi campi che erano appartenuti ai loro antenati; molti parlavano, e si comportavano, come se fossero diventati romani» (p. 81). L'Etruria è ormai terra di immigrazione e di nuovi coloni: «Velthune, il dio della vita e delle metamorfosi, avrebbe avuto il suo da fare, nei secoli futuri, per trasformare tutta quella gente in Etruschi!» (p. 81). Tuttavia, il paesaggio dell'Etruria mantiene «qualcosa di misterioso»: forse sarà la presenza inquietante delle divinità arcaiche? «Qualcosa che io non capivo se fosse una presenza o un'assenza: è il tempio perduto del dio Velthune, il creatore del mondo: Là, per più di cinquecento anni, ha pulsato il cuore della nazione etrusca!» (p. 79). I personaggi sembrano subirne l'influsso tanto che quasi tutti subiscono delle metamorfosi: Mecenate, per esempio, all'avvicinarsi ad Arezzo e alle proprietà di famiglia ormai occupate da nuovi padroni, si trasforma in vendicatore sanguinario: riguadagna il proprio potere con un atto violento che sorprende i compagni di viaggio. Si fa poi nominare 're' di Arezzo si lascia coinvolgere in liturgie violente: per esempio, partecipa in prima persona ad un duello rituale indossando la maschera del dio-cadavere Tuchulcha, rimanendo ferito (p. 89). Per di più, si innamora perdutoamente di Velia, sacerdotessa della dea dell'amore. Ma anche l'io narrante non è esente dal contagio etrusco: «Sto ragionando come un etrusco. Forse sono diventato io stesso un

⁶ Cfr. in proposito C. Mastroiacovo, "Un infinito numero", cit., p. 410.

⁷ La leggenda ha una sua tradizione anche nella modernità, che dal Rinascimento passa da Vico a Cuoco a tutto l'Ottocento: ci cfr. P. Casini, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, Bologna, il Mulino, 1998, e A. De Francesco, *The Antiquity of the Italian Nation. The Cultural Origins of a Political Myth of Modern Italy, 1789-1943*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

etrusco» dice Timodemo (p. 113). Il luogo è così misterioso e diverso che pare continuamente «esserci persi nel tempo» (p. 98). Nel tempio di Northia, dea del tempo c'è parete piena di chiodi: ogni chiodo, piantato annualmente a regolare distanza dagli altri, rappresenta un anno, e il muro rappresenta l'intera storia degli Etruschi; al tempo della storia, c'è rimasto spazio ormai per un solo ulteriore chiodo. La civiltà etrusca è quindi ad un passo dall'estinzione (pp. 105-106).

L'interrogativo che muove la scrittura di Vassalli è il seguente: perché mai una civiltà avanzata come quella etrusca non ha lasciato alcuna traccia di sé per iscritto?

Com'è possibile, – chiedeva Virgilio a Mecenate – che milioni di uomini abbiano dato vita a una delle più grandi civiltà del mondo antico [...] e che quella civiltà non ci abbia lasciato niente di scritto, nemmeno un poema epico, o una raccolta di liriche, o un libriccino di annali? Eppure, gli Etruschi conoscevano l'alfabeto, e sapevano scrivere! [...] Che civiltà può essere stata quella degli Etruschi, se non ha prodotto una letteratura? E che storia può avere avuto chi non ha sentito il bisogno di raccontarla ai suoi discendenti?⁸

Il cuore del romanzo è dunque lo scontro fra la civiltà occidentale e una civiltà altra, che non affida la memoria al discorso. Virgilio, autore di poemi, incarna la mentalità occidentale, inevitabilmente logocentrica, che non riesce ad immaginare una civiltà che non produce memoria di sé attraverso il linguaggio, nonostante ne abbia i mezzi. Il rapporto fra la civiltà della scrittura e la civiltà dell'oblio è di reciproca incomprensione. Lo racconta bene il primo incontro fra i rappresentanti delle due opposte mentalità: quando il liberto Sarmento presenta Virgilio agli aretini in lingua etrusca, l'orafo Pertunno ha un moto «di sorpresa e, forse, di paura». La spiegazione è presto detta:

nella lingua etrusca non c'è una parola specifica che indichi il mestiere di chi scrive libri, in prosa o in poesia. Per aggirare l'ostacolo, lui aveva definito Virgilio “zichu”, cioè scrivano; ma gli scrivani, nel paese dei Rasna, sono dei portatori di disgrazie. Degli uomini impuri, come quelli che puliscono i pozzi o che seppelliscono i morti...⁹

La mancanza di una parola in un codice linguistico indica un vuoto cognitivo radicale: in Etruria non solo non esistono scrittori, non esiste il concetto di scrivere per narrare o per ricordare. Lo scrivano è un essere maledetto perché in Etruria si scrivono solo gli epitaffi e i nomi dei morti: la scrittura è dunque iettatura. «Da una parte la letteratura come tabù, come qualcosa di ostile alla vita. Dall'altra la letteratura come forma di eternità».¹⁰ Più avanti nel romanzo, il sacerdote Aisna scriverà il proprio nome e quello della moglie e della figlia: l'indomani, tutti e tre saranno trovati morti. L'idea che questa visione della parola, antitetica al

⁸ S. Vassalli, *Un infinito numero*, cit., p. 53. Secondo Giovanni Tesio, questa serie di domande corrisponde agli «assilli di sempre» del Vassalli scrittore (S. Vassalli, G. Tesio, *Un nulla pieno di storie*, Novara, Interlinea, 2010, p. 125).

⁹ S. Vassalli, *Un infinito numero*, cit., p. 76.

¹⁰ S. Vassalli, P. Di Stefano, *I delitti del pio Enea*, «Corriere della Sera», 14 settembre 1999, p. 33.

fondamento stesso della civiltà occidentale – il *logos* –, abbia prosperato nella penisola italiana e che sia stata il fondamento della successiva, logocentrica civiltà romana rende l'incontro tanto più straniante.

Verso la fine del romanzo Virgilio Mecenate e Timodemo vengono ammessi nel tempio di Mantus e alle storie proibite sull'origine degli Etruschi, non perché le tramandino, ma piuttosto perché le tacciano: perché si rendano conto della responsabilità della scrittura di portare con sé attraverso i secoli o memorie problematiche e sanguinose, o colossali bugie. La memoria della storia dei Rasna è infatti conservata, ma non in forma scritta: «Quelle storie che i Romani e i Greci conservano nei libri, noi [Etruschi] non abbiamo bisogno di scriverle perché le conosciamo già tutte e le conosciamo ancora prima che accadano» (p. 108). Si tratta di una conoscenza magica che si tramanda come una serie di visioni, indotte da strani buonissimi cibi e vini (p. 127), ma non per questo credute poco verosimili dagli astanti. Le visioni si presentano in maniera frammentaria e plurale: tanto la tradizione scritta è monologica e uniforme, tanto la testimonianza oracolare delle visioni è in grado di dare voce, seppure per brevi momenti, ai diversi punti di vista perduti nella storia. Recuperano così la parola antichissimi guerrieri Lidi, venuti dall'Asia dopo la caduta di Troia, guidati da Eneas; membri più o meno anonimi della tribù dei Volsci e di altri popoli dell'Italia antica; i coloni e i vinti, i dimenticati.

I protagonisti vengono così a scoprire che le vere origini dell'Etruria e poi di Roma affondano le gloriose radici in un efferato genocidio: i Lidi si sono macchiati di una ingiustificata carneficina ai danni dei popoli autoctoni dell'Italia antica, chiamati ingiuriosamente dai coloni «maiali a due zampe»: «Non so dire quanti ne ho scannati finora» racconta un personaggio incontrato nel corso della visione. «I maiali assomigliano nell'aspetto agli uomini, ma non sanno esprimersi come gli uomini e non sanno nemmeno vestirsi» (p. 130). Un altro controbatte: «non avrei mai pensato che anche noi [Lidi], dopo essere stati vinti con il tradimento, avremmo compiuto delle infamità ancora peggiori di quelle che i Danai hanno compiuto nei nostri confronti» (p. 132). La vergine Camilla accusa Eneas di averla stuprata e di aver ucciso il suo fidanzato (pp. 136, 139). Un altro racconta che Eneas ripartì le prigioniere fra i guerrieri vittoriosi, e questi le misero incinte: «odiano i figli che hanno in grembo» (p. 142). Il ritratto di questo Eneas conquistatore e violentatore, com'è facile intendere, è del tutto antitetico all'immagine del *pious Aeneas*, *kalogagathòs*, tramandata da Virgilio: «un uomo grasso e schifoso, più viscido di una lumaca e più puzzolente di un porco» (p. 136). Il genocidio originario è di fatto parallelo a quello compiuto dai Romani contro gli Etruschi e gli altri popoli primitivi, combattuti e sconfitti durante le guerre italiane.

Questa storia terribile fu taciuta e distorta: «nessuna traccia ci quella violenza dovrà rimanere tra di noi. Nessun racconto di cantastorie, nessun poema su papiro o su pergamena. Nessun affresco e nessuna scultura. Basterà dire semplicemente: un giorno, in questa terra ricca di messi e di ogni genere di metalli, è nato un popolo che prima non c'era. Il popolo dei Rasenna (Rasna)...» (p. 144). Le origini del popolo etrusco furono sì tramandate dai

cantastorie in forma orale, ma completamente distorte: «un famoso cantore, il grande Aveles [...] raccontò lo sbarco dei Lidi sulle coste italiane: le loro guerre eroiche contro i selvaggi del Lazio, che pretendevano di essere i legittimi padroni di questa terra e che avrebbero voluto impedirgli di fondare le loro nuove città, nei luoghi e nei modi che gli dei gli avevano indicato» (p. 146). Sempre Aveles tramanda anche le origini delle gloriose dodici città etrusche, e poi della tredicesima, «fondata dal bandito Romul, uccisore del proprio fratello sulla riva del Tevere [...] popolata accogliendo tutti i ladri e tutti gli assassini del popolo etrusco» (p. 147); quella città di assassini e di ladri diventerà la più grande e la più fiorente, e si rivolterà contro le città etrusche: il genocidio originario sarà ripetuto, e nuovi profughi, discendenti dei coloni, ripareranno verso nord per scampare ai nuovi conquistatori (pp. 151-152). Il segreto degli Etruschi è dunque questo: che l'origine di ogni civiltà è inevitabilmente un atto criminoso e vergognoso. Tra la menzogna e il silenzio, i progenitori degli Etruschi hanno scelto il silenzio. La visione della storia che Vassalli offre attraverso il romanzo è quindi di un ciclo di violenza e sterminio che non può essere fermato: può solo essere insabbiato, coperto dal coro delle versioni edulcorate e bugiarde affidate alla scrittura.

Dopo aver avuto accesso alla verità sull'origine degli Etruschi, ma ancor di più dopo essersi resi conto delle responsabilità enormi che la narrazione epica ha nel tramandare la voce dei vittoriosi e soffocare quella dei vinti, Virgilio non sarà più lo stesso. Già dubbioso sul proprio ruolo di narratore e glorificatore di un passato nebuloso e poco chiaro, sarà da quel momento in poi tormentato dalla necessità pratica di accontentare Ottaviano ma anche di rispettare la verità e la dignità della poesia. L'ultima parte del romanzo è dedicata ai noti tormenti di Virgilio nel concludere il lavoro commissionato, al tentativo di annientarlo, al fallimento e alla pubblicazione forzata e postuma dei canti dell'*Eneide*. La storia delle origini di Roma sarà fissata per iscritto nella versione tramandata dal mitologico cantore Aveles, come una storia di compimento della volontà divina incarnata da un eroico e pio Eneas. Il passaggio dalla tradizione orale alla tecnologia della trasmissione scritta, avverte Vassalli, può essere tutt'oggi ingannatore:

La scrittura è una tecnica che serve a tramandare le storie. Come tutte le tecniche, nasce, serve e tende a diventare padrona [...]. Chi incomincia a scrivere una storia deve sapere, innanzitutto, che farà fatica a farla rivivere nella scrittura, e che non sarà comunque la stessa storia che ha in mente. Sarà una storia scritta, una storia diversa.¹¹

2. *La costruzione dell'autore*

Questa è la storia raccontata da Timodemo: ad ascoltarla è un burbero scrittore moderno lombardo – probabile autoritratto dell'autore –, che, all'inizio del romanzo, dà la parola alla voce narrante («se hai una storia da raccontare [...], raccontala, io ti ascolto», p. 4), e che

¹¹ S. Vassalli, G. Tesio, *Un nulla pieno di storie*, cit., p. 59.

«trascrive» il suo «dungo monologo» (*ibidem*). Nell'epilogo, scopriamo che questo personaggio senza nome non è altro che un fantasma del sogno di Timodemo (pp. 253-54). L'immagine dell'autore è quindi volutamente indebolita, camuffata in un gioco di specchi: la storia è articolata in diverse voci narranti e alla fine deve passare dal resoconto orale alla versione scritta fornita dall'*alter ego* di Vassalli – passaggio problematico, come abbiamo visto.

Per chiarire il rapporto di Vassalli con la storia antica, ma anche la sua postura autoriale nei riguardi della materia raccontata, è utile il confronto con *Terre selvagge* (Rizzoli, 2014), un altro romanzo ambientato nell'antichità e informato dalla stessa preoccupazione di *Un infinito numero*: affrontare la «fine di un popolo» (p. 217) – in questo caso i Cimbri, sconfitti dai Romani nella battaglia di Campi Raudii, vicino l'odierna Vercelli, nel 101 a. C. – e rimediare al vuoto di memoria seguito al genocidio. Farsi cioè l'Omero di un popolo scomparso, che non ha potuto, o voluto, trasmettere il proprio punto di vista sulla storia. *Terre selvagge* è scritto usando una voce narrante alquanto spiccata, e ampio spazio è dedicato alla metanarrazione dello scrittore moderno mentre cerca di ricostruire un episodio avvenuto secoli prima e raccontato in maniera laconica da fonti di seconda mano. Il vantaggio rispetto al precedente romanzo è che *Terre selvagge* è ambientato in Piemonte: l'autore può dunque far valere la propria «autoctonia autoriale»: sulla base dell'«ancoraggio» di un autore in un certo luogo – per consuetudine, prossimità, passione, frequentazione – e sul credito culturale di un autore letterario consolidato – a cui si attribuisce collettivamente profondità di sguardo, capacità d'analisi, creatività, prospettive insolite – si crea un capitale di credibilità autoriale garantito da un «presupposto di autenticità» e fondare su di esso una *auctoritas*.¹² Tale forma di autorialità è comune fra gli scrittori moderni che si sono occupati dei loro antenati più antichi e dimenticati, in particolare fra i toscani: è spiccatissima per esempio in Vincenzo Cardarelli, nativo di Tarquinia, o in Curzio Malaparte, pratese; ma se ne possono rintracciare elementi anche nel toscano Carducci.¹³ L'idea è che una conoscenza diretta, empirica, sensibile del patrimonio culturale di popoli perduti come gli Etruschi o i Cimbri passi all'autore moderno attraverso una memoria del sangue in assenza di testimonianze testuali dirette e si basa sul presupposto che l'esperienza del nativo del luogo sia indiscutibilmente autentica. Per Vassalli, le risaie piemontesi sono di certo un luogo dell'anima: «Il Piemonte, e specificatamente la pianura ai piedi delle Alpi: la pianura del riso [...] è, se non proprio la terra dei miei avi, il paese dove sono vissuto sempre. È il mio orizzonte fisico e mentale, che comprende e racchiude in sé ogni altro orizzonte».¹⁴

¹² Il concetto di autoctonia autoriale è stato coniato da David Martens nell'ambito delle sue ricerche sul rapporto fra autorialità e patrimonio culturale. Si cfr. D. Martens, *Les écrivains au service du patrimoine. Portraits de pays et promotion touristique*, in «Recherches&Travaux», 96, 2020, <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/2308> (ultimo accesso 12 luglio 2022) e ID., *Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physiologie d'un genre mineur*, in «Poétique», 184, 2, 2018, pp. 247-268. Il concetto di 'ancoraggio' è ripreso da Martens da Mathilde Labbé, *Introduction. La construction d'une France littéraire : ancrage, réception et création littéraires*, nello stesso numero di «Recherches&Travaux»: <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/1906> (ultimo accesso 12 luglio 2022).

¹³ Cfr. M. Piperno, *L'antichità crudele*, cit., pp. 57-73.

¹⁴ S. Vassalli, G. Tesio, *Un nulla pieno di storie*, cit., p. 67.

Si può credere quindi che il narratore di *Terre selvagge* esprima il punto di vista di Vassalli quando, raccontando un episodio della guerra dei Romani contro i Cimbri, confuta «la versione di Plutarco, cioè di Silla».¹⁵ Plutarco racconta che i Cimbri vincitori resero ai Romani l'onore delle armi lasciando andare i soldati: «bella storia. Che però non sta né in cielo né in terra né in tutto ciò che sappiamo dei Cimbri. [...] La sua versione dei fatti [...] è un falso che deve farci riflettere su ciò che chiamiamo 'la Storia' e sulla possibilità che c'è sempre stata e continua ad esserci nel presente, di cambiare la memoria degli avvenimenti per cambiarne il significato» (p. 31). «La storia come verità assoluta non esiste. La storia è un racconto, e la verità non la regala nessuno. Bisogna cercarla» (p. 211). L'autore moderno, interprete della storia taciuta, è dunque chiamato ad avere un ruolo particolarmente attivo nella costruzione narrativa. A quest'ultima considerazione segue infatti una lettura 'a contropelo' della ricostruzione di Plutarco a proposito della battaglia finale di Campi Raudii – squalificata perché del tutto inverosimile (*La battaglia secondo gli antichi*). Infine, Vassalli offre una ricostruzione alternativa e più coerente (*La battaglia secondo noi*) condotta sulla scorta del capitale d'autoctonia del narratore-Vassalli, lettore critico della storiografia antica e conoscitore dei luoghi e dei segreti del paesaggio in cui quella si sarebbe svolta. Questa ricostruzione è inaugurata richiamando esplicitamente l'antica evocazione alla Musa, tipica dell'esordio dei poemi epici.

dopo avere riferito ciò che è stato scritto sulla battaglia dei Campi Raudii e sulla fine dei Cimbri, è tempo ormai che cerchiamo di rappresentarci quegli avvenimenti come già nell'antichità faceva Omero: chiedendo aiuto alla dea della poesia epica cioè alla nostra immaginazione. È tempo di provare a immaginare come si svolse, in concreto, quel grande evento del passato, e cosa accadde ai nostri personaggi in quella parte d'Italia: il Piemonte, dove la natura era ancora selvaggia, nel novilunio d'agosto dell'anno seicentocinquantesimo dalla fondazione di Roma.¹⁶

In *Un infinito numero*, il conflitto fra la cruda realtà dell'accaduto e le menzogne della tradizione scritta è rappresentato in maniera simile: lì si metteva a nudo la creazione del 'falso ideologico' virgiliano mediante l'accesso ad una verità rivelata e tramandata magicamente dal testimone antico (Timodemo) fino al moderno ascoltatore/trascrittore (Vassalli); qui il narratore smaschera direttamente il falso politico di Plutarco sulla base delle proprie competenze e del proprio senso della realtà, e assume egli stesso i panni di un novello Virgilio e la sua responsabilità nella rappresentazione letteraria.

È evidente che scrivere di antichità remote dalla parte degli sconfitti crei un'occasione formidabile per l'autore moderno per potenziare la propria autorialità. Lo scrittore si fa aedo, si arroga il diritto-dovere di scrivere secondo «l'elemento musicale dell'epica» secondo Walter Benjamin, cioè la memoria eternante (*verewigende Gedächtnis*) del romanziere che «fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione».¹⁷ Questa postura è

¹⁵ S. Vassalli, *Terre selvagge*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 31.

¹⁶ Ivi, p. 217.

¹⁷ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274: 262.

accompagnata da un forte valore etico-morale: «*Dobbiamo*» scrive Vassalli «parlare di una battaglia [...] e di un falso storico [...]. *Dobbiamo raccontare* i fatti come realmente si svolsero» (p. 26, corsivi miei). In *Un infinito numero* Timodemo si rende conto che «gli dei di una nazione che stava naufragando nel tempo [gli] avevano riservato il privilegio di essere il loro ultimo e unico testimone» (p. 114).¹⁸ Vassalli gioca con l'archetipo di Omero: in *Un infinito numero* sfrutta l'espedito omerico del sogno o della visione come avvio della narrazione poetica;¹⁹ in *Terre selvagge* si fa riferimento direttamente al *topos* classico dell'invocazione alla musa. È chiaro che l'ambizioso programma dello scrittore è di ritornare per quanto possibile ad una parola primigenia, sfruttando gli spazi lasciati vuoti dalle antichità non raccontate e bisognose per questo di un risarcimento narrativo, di una nobilitazione letteraria mancante.²⁰

L'idea che le fonti classiche che raccontano la storia d'Italia prima dei Romani o quella dei nemici di Roma vadano lette in controluce alla ricerca di verità celate, trame oscure, complotti, ricorre fra gli autori moderni che si sono interessati di antichità preromana. Fra i più espliciti c'è lo scrittore inglese David Herbert Lawrence, autore di *Etruscan places* (1932). Nel corso di una passeggiata a Cerveteri, Lawrence problematizza le conoscenze disponibili sugli Etruschi: «the Etruscans were vicious. We know it, because their enemies and exterminators said so. Who isn't vicious to his enemy? To my detractors I am a very effigy of vice».²¹ In altre parole, non ci si può fidare delle testimonianze trasmesse dagli storiografi antichi: la loro testimonianza è certamente partigiana. Simili preoccupazioni, come abbiamo visto, sono assi portanti tanto di *Un infinito numero* quanto di *Terre selvagge*.²² Proseguendo l'esplorazione dell'Etruria, Lawrence attacca direttamente lo storico Teopompo di Chio per la sua descrizione denigratoria dei costumi degli Etruschi.

[H]istorians seized on [...] essentially non-Etruscan evidences [...] to build up a picture of a gloomy, hellish, serpent-writhing, vicious Etruscan people who were quite rightly stamped by the Romans. Men *never* want to believe the evidence of their senses. They would far rather go on elaborating some "classical" author. The whole science of history seems to be the picking of old fables and old lies into fine threads, and weaving them up again. Theopompus collected some scandalous tales, and that is quite enough for historians. It is written down, so that's enough. The evidence of fifty million gay little tombs wouldn't weigh a straw. In the beginning was the Word, indeed! Even the word of a Theopompus!²³

¹⁸ Forse anche il nome Timodemo è da leggere etimologicamente come 'che onora il popolo', analogamente al Timandro leopardiano. In questo caso, il nome segnalerebbe la responsabilità del personaggio nel preservare la memoria.

¹⁹ C. Mastroiacovo, «*Un infinito numero*», cit., p. 404.

²⁰ Alla poesia narrativa delle origini e alla sua forza di «scarica elettrica» si rifanno anche le riflessioni di Vassalli sulla nascita della parola: «C'è un punto nel nostro passato in cui la parola è davvero una luce che brilla nelle tenebre. Come si sia arrivati a quel punto non si sa; si sa soltanto che c'è stato, e che il nostro percorso di civiltà, cioè di ragione e di arte, incomincia da lì», S. Vassalli, G. Tesio, *Un nulla pieno di storie*, cit., p. 54.

²¹ D.H. Lawrence, *Etruscan places*, New York, Viking Press, 1932, p. 10.

²² *Terre selvagge* però si chiude con un elogio dei Cimbri tratto dalla Germania di Tacito, definito «grande e sincero» proprio perché «scritto da un loro nemico, cioè da un romano» (S. Vassalli, *Terre selvagge*, cit., p. 291, corsivo mio).

²³ D.H. Lawrence, *Etruscan places*, cit., p. 124, corsivo nel testo.

La postura dell'esploratore di tombe etrusche è molto più articolata di quanto paia a prima vista. Lawrence non solo si scaglia contro il dilettantismo della scienza storica, che – afferma – raccoglie segmenti di vecchi pettegolezzi e ci costruisce sopra una narrazione di tipo coloniale, incapace di metterli in prospettiva e di restituire l'individualità ai soggetti che racconta. L'esperienza empirica del viaggiatore mostra invece le prove («evidence») di tutt'altra verità, che va ricercata con strumenti diversi e alternativi alla ricerca storica, per esempio l'empatia e l'esperienza: «What one wants is a contact. The Etruscans are not a theory or a thesis. If they are anything, they are an experience [...]; what one wants is the actual vital touch. I don't want to be "instructed"; nor do many other people».²⁴ E il fatto di non essere specialisti non è un demerito, ma anzi garanzia di autenticità e mancanza di filtri: «You and I, dear reader, we are two unsullied snowflakes, aren't we? We have every right to judge».²⁵

La postura di Lawrence, per quanto ironica e disimpegnata, non è poi tanto dissimile da quella, più severa e moraleggiante, esibita da Vassalli in *Terre selvagge*: l'esperienza diretta dei luoghi, la prossimità, la frequentazione, lo sguardo obliquo e critico sulle fonti storiche possono equiparare l'autorevolezza dell'esploratore moderno a quella dello storiografo antico. In *Un nulla pieno di storie* Vassalli offre un'utile descrizione della propria postura autoriale: la sua scrittura, afferma, è una scienza del sommerso e dell'abisso:

io sono un animale di profondità. Mi interessano i movimenti profondi: per esempio quelli che ho cercato di raccontare nel romanzo *Un infinito numero*. O nel romanzo *La chimera*. Mi piace estrarre le mie storie anche dal passato, con una tecnica non molto diversa da quella che i geologi chiamano "carotaggio". Mi piace estrarre dal passato delle storie-campione, che ci aiutano a capire perché il mondo dove viviamo si è venuto formando in un certo modo.²⁶

Lo scrittore è quindi un po' speleologo, un po' storico, un po' geologo, un po' maestro di scavo: i suoi materiali sono stratificati, plasmati dal tempo, testimoniano e dimostrano accumulazioni remote di fatti e accadimenti. In *Un infinito numero* si era descritto come depositario della narrazione testimoniale/oracolare di Timodemo, mentre in *Terre selvagge* si rappresenta intento a confrontare le fonti storiche, a testarne coerenza e credibilità. Ordinare questa matassa ha un evidente scopo conoscitivo, quasi scientifico: «credo che la letteratura, oltre a raccontare il mondo, debba servire a capirlo»;²⁷ ma, come abbiamo visto sopra, ha anche una responsabilità memoriale, come l'aveva la poesia orale delle origini.

²⁴ Ivi, pp. 185-86, corsivo nel testo.

²⁵ Ivi, p. 10. Su Lawrence e la sua elaborazione delle antichità etrusche si veda C. Zampieri, *Rereading and Rewriting Etruria: DH Lawrence and A. Huxley*, in «Cahier voor Literatuurwetenschap», 13, 2021, pp. 81-93.

²⁶ S. Vassalli, G. Tesio, *Un nulla pieno di storie*, p. 57.

²⁷ *Ibidem*.

3. *Dialoghi intertestuali*

L'esempio di Lawrence certifica la circolazione del tema delle antichità preromane nella letteratura moderna. Dopo aver toccato *Etruscan places*, testo fondativo di alcuni dei *topoi* più comuni fra gli scrittori moderni su quest'area dell'antico, vediamo altri esempi di possibili dialoghi intertestuali con altri 'luoghi etruschi' significativi della letteratura italiana del Novecento.

Come si è visto, uno dei nodi centrali di *Un infinito numero* è problematizzare l'immagine autoriale di un classico della statura di Virgilio, ritratto né come banale poeta di corte né come propugnatore della causa dei vinti, ma profondamente combattuto fra le ragioni della storia e quelle della poesia. Anche in questo caso l'occhio dell'osservatore moderno è, secondo Vassalli, più acuto di quello del testimone antico: «noi, oggi, possiamo spiegare le ultime vicende di Virgilio, perché la nostra idea di poesia è più vicina a questo autore e più problematica dell'idea di poesia che avevano gli antichi. Loro non erano in grado di capire i suoi comportamenti: noi, invece, riusciamo ad immaginare i suoi pensieri».²⁸

La questione dell'interpretazione dell'*Eneide* come un poema allineato alla propaganda augustea da una parte, o come un elogio insincero che fa trasparire le vere opinioni di Virgilio dall'altra, centrale in *Un infinito numero*, ha attraversato il Novecento ed è tuttora aperta fra gli studiosi.²⁹ Negli anni Trenta circolava particolarmente fra i classicisti di fede antifascista, come Concetto Marchesi, Francesco Sforza, Tommaso Fiore. Tale interpretazione va letta come opposizione esplicita alla propaganda fascista, che proprio nel 1930 aveva festeggiato il bimillenario di Virgilio e nel 1938-39 il bimillenario di Augusto in pompa magna e con precisi intenti di costruzione del consenso.³⁰ La questione affiora allora anche in uno spazio letterario, nel *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi. Non solo, infatti, Levi evoca l'antichità preromana per spiegare «l'aspetto arcaico» dei contadini di Aliano («essi non avevano nulla dei romani, né dei greci, né degli etruschi, né dei normanni, né degli altri popoli conquistatori passati sulla loro terra, ma mi ricordavano le figure italiche antichissime»)³¹ ma chiama direttamente in causa Virgilio come testimone di una storia mai scritta, quella degli antichissimi popoli schiacciati dalla forza militare dei profughi-invasori troiani e poi da Roma. Quella incontrata da Levi ad Aliano sarebbe infatti proprio l'*humilis Italia* cantata da Virgilio (il riferimento è a *Aen.* III, vv. 522-523, «humilemque vidimus Italiam») «come appariva ai conquistatori asiatici, quando sulle navi di Enea doppiavano il capo di Calabria», l'Italia «più antica, che non si sa donde sia venuta, che forse c'è stata sempre»³². Diversamente da Vassalli, Levi esclude gli Etruschi (non contadini, non autoctoni, organizzati in una florida teocrazia militare, alleati di Enea), dalla compagine dei popoli dell'Italia primitiva: la sua 'umile Italia' è quella dei popoli più oscuri: Sanniti,

²⁸ S. Vassalli, *Amore lontano*, cit., p. 65.

²⁹ La questione è opportunamente riassunta in C. Mastroiacovo, «*Un infinito numero*», cit., pp. 415 e segg., con riferimento alla posizione di Vassalli e al dibattito suscitato dal romanzo fra gli studiosi.

³⁰ Cfr. M. Piperno, *L'antichità crudele*, cit., pp. 105-106.

³¹ C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2010, p. 123.

³² *Ibidem*.

Volsci, Umbri. Una volta identificato l'oggetto, anche Levi diagnostica la mancanza di una sua rappresentazione scritta: «Pensavo che si dovrebbe scrivere una storia di questa Italia [...]: la sola storia di quello che è eterno e immutabile, una mitologia».³³ Creata così la necessità per il suo discorso, Levi procede ad abbozzare queste vicende dimenticate:

Questa Italia si è svolta nel suo nero silenzio, come la terra, in un susseguirsi di stagioni uguali [...]. Soltanto alcune volte essa si è levata per difendersi da un pericolo mortale, e queste sole, e naturalmente fallite, sono le sue guerre nazionali. La prima di esse è quella di Enea. Una storia mitologica deve avere delle fonti mitologiche. In questo senso Virgilio è un grande storico. I conquistatori fenici, che venivano da Troia, portavano con sé tutti i valori opposti a quelli della antica civiltà contadina. [...] Quando i Troiani furono in Italia, trovarono dunque una irreducibile ostilità negli abitanti della terra, derivante dalla assoluta differenza di civiltà. [...] Da un lato c'era un esercito, con armi splendite forgiate dagli dèi; dall'altro, come le descrive Virgilio, c'erano delle bande di contadini, a cui nessun dio aveva dato le armi, ma che impugnavano a propria difesa le scuri, le falci e i coltelli del loro lavoro quotidiano. [...] L'Italia fu assoggettata, quell'umile Italia "per cui morì la vergine Camilla Eurialo e Turno e Niso di ferute".³⁴

Anche in questo caso lo scrittore moderno suggerisce una lettura 'alternativa' del classico, invitando a leggere in controluce l'*Eneide* in cerca dell'origine del fatale scacco che ha condannato la civiltà italica fin dalle origini. Anche questa è una storia di sopraffazione e violenza, e l'insistenza che Levi pone sull'elemento del destino («la pietas di Enea non poteva essere capita dagli antichi italiani»; «ahimè, non potevano vincere»)³⁵ suona quasi ironica e non fa che rafforzare il senso di ingiustizia che questa pagina evoca. Anche in Levi, come in Vassalli, è centrale il conflitto fra storia scritta e storia 'ufficiale', fra tradizione suggellata dall'elogio epico e oblio; ma per Levi la rappresentazione letteraria è una questione di privilegio, mentre per Vassalli gli Etruschi hanno *scelto* di tacere la loro storia vergognosa.

Che l'archeologia delle periferie italiche evochi efficacemente la violenza della storia e il pericolo dell'oblio è dimostrato da uno dei passaggi più memorabili in luoghi etruschi nella letteratura italiana: quello che apre *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani, inaugurato, come si sa, nella necropoli della Banditaccia a Cerveteri, vicino Roma. In poche pagine il *Prologo* al *Giardino* traccia l'immagine memorabile dei «tardi etruschi di Cerveteri, gli etruschi dei tempi posteriori alla conquista romana», molli, fiacchi, rassegnati, dediti a organizzare il loro passaggio oltremondano, a venerare le loro tombe, ad auto-ghezzizzarsi, certi che la loro era sia finita. «Nuove civiltà, più rozze e popolari, ma anche più forti e agguerrite, tenevano ormai il campo. Ma che cosa importava in fondo?».³⁶ L'immagine, che allude scopertamente alla rassegnazione con cui le leggi razziali e la persecuzione antisemita erano state ricevute dalla comunità ebraica

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 124 (la citazione dantesca è da *Inf.* I, vv. 106-108).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in ID., *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, p. 321.

a cui Bassani apparteneva, è complessa e stratificata ed è stata analizzata a vari livelli.³⁷ Come si è visto, la rappresentazione della civiltà etrusca in *Un infinito numero* è pienamente decadente: l'immagine del muro di chiodi quasi completamente pieno, la noia delle città conquistate, la rassegnazione, le campagne abbandonate, l'arrivo di nuovi abitanti contribuiscono a delineare un quadro di degrado e dissoluzione. Un dettaglio in particolare, però, fa pensare ad un vero e proprio omaggio di Vassalli a Bassani: «*l'abitudine del passeggio serale è diffusa in ogni parte d'Italia e nella stessa Roma; ma è molto probabile, per quello che io ho visto e per ciò che me ne è stato detto, che i primi a introdurla siano stati proprio gli Etruschi*» (p. 73, corsivo mio). Bassani aveva scritto:

Esattamente come ancor oggi, nei paesi della provincia italiana, il cancello del camposanto è il termine obbligato di ogni passeggiata serale, [gli etruschi di Cerveteri] venivano dal vicino abitato quasi sempre a piedi [...] per poi inoltrarsi fra le tombe a cono, solide e massicce [...]. Tutto, sì, stava cambiando – dovevano dirsi mentre camminavano lungo la via lastricata che attraversava da un capo all'altro il cimitero, al centro della quale le ruote ferrate dei trasporti avevano inciso a poco a poco, durante i secoli, due profondi solchi paralleli.³⁸

Cristo si è fermato a Eboli e *Il giardino dei Finzi-Contini* presentano due casi vistosi di uso morale e politico del valore semantico delle antichità italiane: è ben possibile che Vassalli le avesse presente durante la stesura dei suoi romanzi. Tuttavia, Vassalli ha anche segnalato una possibile fonte delle sue riflessioni sugli Etruschi, e forse più in generale sulla storia antica: le lezioni del professor Mario Attilio Levi, storico dell'Antichità all'Università Statale di Milano. La figura di Levi è interessante e problematica: ebreo, era stato nella prima parte della sua carriera un fervente fascista, autore di studi sulla storia antica che corroboravano le linee interpretative del regime, salvo poi subire le persecuzioni razziali e finire per partecipare attivamente alla guerra di liberazione.³⁹ «Io l'ho conosciuto negli anni Sessanta, era un bravissimo insegnante»⁴⁰ e maestro di dubbio metodico sulle fonti storiche. Lo studioso si era formato con una tesi su Silla, ma Ottaviano e Alessandro Magno erano stati suoi interessi di lungo corso. Un'analisi dei lavori tardi di Levi e della possibile influenza del classicista sulla concezione della storia antica di Vassalli si estenderebbe ben oltre i limiti di questo saggio,

³⁷ Cfr. A. Steiner, *Etruschi ed ebrei nel Novecento: Giorgio Bassani ed Elie Wiesel*, in G. Della Fina (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria, Orvieto, Quasar, pp. 55-61 e M. Piperno, *L'antichità crudele*, cit., pp. 113-129.

³⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 321, corsivo mio.

³⁹ Si cfr. M. Bellomo, L. Mecella, *Dalle leggi razziali alla liberazione: gli anni oscuri di Mario Attilio Levi*, in A. Pagliara (a cura di), *Antichistica italiana e leggi razziali*, Parma, Athenaeum: Edizioni Universitarie, 2020, pp. 143-207. Negli anni in cui Vassalli studiava a Milano, Levi aveva dato alle stampe una monografia sui primi secoli dell'impero romano (*L'impero romano dalla battaglia di Azio alla morte di Teodosio*, Milano, Il sagggiatore, 1967) e una seconda sull'Italia preromana, che contiene anche notizie sugli Etruschi (*L'Italia antica dalla preistoria alla fine dell'età imperiale*, Milano, Mondadori, 1968).

⁴⁰ S. Vassalli, *Tutto ciò che ho scritto l'ho appreso da un ebreo*, «Repubblica», 16/02/2000 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/02/16/tutto-cio-che-ho-scritto-ho.html>; ultimo accesso 04/07/2022).

ma mi pare significativo segnalare che lo scrittore attribuisse il ruolo di maestro ad uno storico dell'antichità particolarmente conscio – per esperienza diretta – del cruciale rapporto fra scrittura, storiografia e potere, nonché membro di una minoranza a suo tempo perseguitata. E forse varrà la pena ricordare che il professore condivideva con Carlo Levi, ricordato prima, non solo il cognome ma anche l'anno e la città di nascita (Torino 1902) e la frequentazione giovanile delle riviste gobettiane.⁴¹

A Levi Vassalli fa risalire le domande sugli Etruschi che hanno ispirato *Un infinito numero*:

Ricordo un'aula di università, e il professor Mario Attilio Levi che ci dice: "Non è vero ciò che forse vi hanno raccontato degli Etruschi, che non si conosce la loro scrittura e che non si riesce a tradurla. Quel poco che hanno scritto è stato tradotto. La verità è che, per un motivo a noi ignoto, non scrivevano". In sette secoli di storia, quel popolo non ci ha lasciato nemmeno un pensiero, nemmeno un verso, nemmeno il ricordo di un fatto o di un'emozione. Soltanto i nomi dei morti dopo che erano morti, e qualche appunto promemoria, sulle tecniche per incanalare le acque o per costruire le case. Eppure, per quanto gli esseri umani possono essere felici, gli Etruschi furono felici. Ce lo dicono le loro pitture, e ce lo dice ciò che gli altri ci hanno raccontato di loro. Un popolo smemorato e felice. Felice perché aveva rinunciato alla scrittura? Felice perché smemorato?⁴²

La risposta sembra essere sì: con la consapevolezza dei limiti della propria durata, gli Etruschi si sono dedicati al culto del corpo, del cibo, del sesso, glorificando il qui ed ora e respingendo ogni finalismo consolatorio, compresa l'idea di avere qualcosa da trasmettere ai posteri. Torna in mente una famosa lezione di Ernest Renan, teorico delle nazioni: l'oblio, tanto quanto la memoria, tiene insieme le comunità, e ancor di più l'errore storico: tanto che l'esercizio stesso della storia può essere per alcune comunità nazionali un pericolo. In altre parole: le società sono quello che ricordano, ma anche quello che dimenticano.⁴³ Nel caso specifico, dimenticare tanto l'eccidio originario ad opera dei Lidi, e le peccaminose origini della civiltà etrusca, quanto il sangue versato in nome del consolidamento della *romanitas* nelle province, è un atto moralmente ripugnante ma politicamente fondativo: senza quell'oblio, senza la riverniciatura epica delle origini di Roma, senza la ripulitura propagandistica del sangue di Ottaviano, il progetto imperiale sarebbe fallito, e la storia d'Europa sarebbe stata diversa.

Nello stesso testo Vassalli propone provocatoriamente che l'enigmatico sorriso degli Etruschi, che caratterizza tante raffigurazioni artistiche di quel popolo, rappresenti «da distanza tra parole e cose, tra letteratura e realtà [...]. L'idea che tutto sia stato già scritto e raccontato [...] e che l'unico problema, e l'unico compito della letteratura sia, appunto, quello di raccontare il nulla [...]. Il sorriso degli Etruschi è l'immagine, anticipata, di una scrittura che si allontana

⁴¹ Cfr. [Mario Attilio Levi?], *Cenni biografici*, in ID., *Il tribuno della plebe*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1978.

⁴² S. Vassalli, *Un precursore dello sperimentalismo e della neoavanguardia*, in D. Garrone, *Sorriso degli Etruschi*, Novara, Interlinea, 2010, pp. 7-9: 7. Si cfr. anche l'intervista rilasciata a Paolo Di Stefano all'indomani della pubblicazione di *Un infinito numero: I delitti del pio Enea*, cit.

⁴³ E. Renan, *Qu'est-ce que une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*, Paris, Calmann Lévy, 1882, pp. 7-11: 7.

vertiginosamente dalla realtà». ⁴⁴ Etruschi postmoderni, quindi, anticipatori della neoavanguardia e dello sperimentalismo? Precursori dell'idea della letteratura come menzogna che sarà di Manganelli? Forse, ma Vassalli non ci sta: «Io, purtroppo, appartengo alla generazione che per quell'idea di letteratura, nata all'inizio del Novecento, ha rischiato il silenzio e l'afasia. Senza avere in cambio il beato sorriso degli Etruschi». ⁴⁵

Sarà quindi per questa idea piena, ottocentesca, di letteratura, per questa fiducia nell'atto di scrivere e nella forma-romanzo, che la storia dei Rasna è stata infine *scritta* in *Un infinito numero*? E sarà per questo che Vassalli si autorappresenta come un depositario del racconto di Timodemo, nella parte iniziale della cornice narrativa? Vassalli si propone come l'ultimo ricettore della scomoda verità sulle origini di Roma, riluttante aedo su cui ricade nuovamente la responsabilità della narrazione delle origini. Una professione di fede nella possibilità di riscatto che la scrittura offre, oltre che nella propria autorialità.

⁴⁴ S. Vassalli, *Un precursore...*, cit., p. 8.

⁴⁵ Ivi, p. 9.

Un *Bildungsroman* mai pubblicato: *Il compratore di anime morte*

Samuele Bonciani
(Università di Bologna)

Pubblicato: 10/10/2022

Abstract – This essay presents an analysis of Stefano D’Arrigo’s unpublished typewritten novel *Il compratore di anime morte* aimed at demonstrating that it is not only a reduced rewriting of *Dead souls*, but a work disposed of its own features, especially in the ending, which differs from that of its Russian model. The attempt is to prove that the *Compratore* presents the typical *Bildungsroman*’s ending, a fact that could have been perceived out of date by D’Arrigo to the point of prompting him to give up publishing it.

Keywords – D’Arrigo; Gogol’; Unpublished; *Bildungsroman*.

Abstract – Questo lavoro presenta un’analisi del dattiloscritto inedito di Stefano D’Arrigo *Il compratore di anime morte* finalizzata a dimostrare che non si tratta solo di una riscrittura ridotta di *Anime morte*, ma di un’opera che dispone di peculiarità proprie, soprattutto nel finale, diverso rispetto a quello del modello russo. Si è cercato di dimostrare che l’esito del *Compratore* sia tipico di un *Bildungsroman*, cosa che potrebbe essere stata percepita come inattuale da D’Arrigo al punto di spingerlo a rinunciare alla sua pubblicazione.

Parole chiave – D’Arrigo; Gogol’; Inedito; *Bildungsroman*.

Bonciani, Samuele, *Un Bildungsroman mai pubblicato: Il compratore di anime morte*, «Finzioni», n. 3, vol. 2 - 2021, pp. 64-77

samuele.bonciani@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15619>

finzioni.unibo.it

Questo lavoro si pone l'obiettivo di compiere un'analisi del breve romanzo inedito di Stefano D'Arrigo intitolato *Il compratore di anime morte*, riscrittura ridotta del capolavoro gogoliano *Anime morte* (1842), evidenziando sia le analogie con il suo modello russo sia le differenze che lo distinguono da esso. Cercheremo di dimostrare come *Il Compratore* non debba essere considerato un semplice omaggio, poi abbandonato, ad un maestro letterario, ma come questo testo si distacchi dall'originale di riferimento per assumere un'identità autonoma, ben definita e significativa alla luce del proseguimento del percorso artistico dello scrittore siciliano. Proveremo inoltre, sulla base dei riscontri testuali ottenuti dal nostro studio, ad avanzare un'ipotesi sulle motivazioni che potrebbero aver spinto D'Arrigo a rinunciare alla pubblicazione del *Compratore*, pur nella consapevolezza delle difficoltà di risoluzione della questione a causa della scarsità delle informazioni in nostro possesso riguardo alle dinamiche della genesi e dello sviluppo dell'opera.

D'Arrigo intraprese la composizione del *Compratore* a metà degli anni Cinquanta. Il romanzo è conservato in tre copie sotto forma di dattiloscritto presso il Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze.¹ Su di esso ha posto per la prima volta l'attenzione Daria Biagi, che gli ha dedicato il secondo capitolo di *Orche ed altri relitti*, una panoramica dell'intera produzione letteraria dello scrittore siciliano.² La trama ripercorre in gran parte quella di *Anime morte*, spostando però l'ambientazione inizialmente a Napoli, poi in Sicilia nell'epoca pre-risorgimentale, in cui la corruzione e l'incapacità governativa dei Borbone spagnoli ha ormai ridotto il popolo al collasso economico e il malcontento sfocia in continue rivolte dei rivoluzionari, identificati alternativamente con i termini di 'riscaldati' o 'giacobini', che sono costantemente sul piede di guerra e attendono a gloria l'avvento di Garibaldi per essere liberati. D'Arrigo mette in evidenza la gravità della situazione sferrando nei confronti dei governatori stranieri dei veri e propri attacchi frontali:

In un giorno come questo, vigilia di Natale [...] i Borboni hanno sempre buon gioco sul loro popolo per quante ingiustizie e angherie abbiano potuto fargli durante l'anno [...] Il popolo napoletano ha fame? Oggi mangia. Oggi il popolo napoletano dimentica i soprusi della sbirraglia e le "mazziate sul culo", il vizio e la corruzione della nobiltà e dell'amministrazione, la tragicomica condotta del re Francesco II e la sfacciata avidità dei Ministri che lo circondano. Oggi il popolo napoletano è disposto persino a portare altro denaro alla cassa privata del re pagando il biglietto per visitare il Presepe che a Caserta Francesco II [...] cura personalmente [...] con la scusa che con i soldi che il popolo paga per vedere il suo Presepe viene finanziata la ferrovia per Portici, un altro suo trastullo.³

¹ I dattiloscritti sono conservati nel faldone 8 del Fondo Stefano D'Arrigo presso l'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze. Sono presenti correzioni manoscritte dell'autore.

² Vedi D. Biagi, *Una riscrittura gogoliana: Il compratore di anime morte*, in EAD., *Orche ed altri relitti*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 65-92.

³ S. D'Arrigo, *Il compratore di anime morte*, inedito, p. 6. D'ora in poi indicato con la sigla CAM.

Viene messo in scena lo scontro traumatico tra la tradizione morente e non più sostenibile, impersonata dal regno borbonico, e la modernità necessaria, inesorabilmente incombente ma carica di incertezze, nelle vesti dei garibaldini. Ne deriva una situazione ibrida di disorientamento ed instabilità che ritroveremo anche in *Horcynus Orca* e che rileviamo in *Anime morte*, dove la tradizione è incarnata da un Impero zarista che sta subendo un lento processo di dissoluzione che si compirà definitivamente più di mezzo secolo dopo.⁴ È una Russia il cui mastodontico, farraginoso e corrotto sistema burocratico viene messo in crisi da Cicikov attraverso la truffa delle anime morte, ripresa *in toto*, come vedremo, nel *Compratore*, dove il protagonista lavora presso l'Istituto della Real Beneficienza, i cui burocrati vengono descritti con una *vis* polemica non dissimile da quella vista in precedenza nei confronti del governo: «una turba di scriventi, che come mosche canine succhiavano il nutrimento dei poveri orfanelli».⁵ Anche in *Anime morte* l'avvento della modernità, in parte rappresentato dall'irruzione delle novità tecnologiche in campo industriale, in parte dall'operazione fraudolenta dello stesso Cicikov, viene vissuto come fenomeno allo stesso tempo inevitabile e portatore di inquietudine.⁶

Le problematiche politico-sociali che affliggono il Meridione negli anni immediatamente precedenti all'unità d'Italia vengono trattate da D'Arrigo con un tono sferzante ed accusatorio, distante da quello solitamente utilizzato da Gogol', che preferisce fare riferimento alle falle del sistema amministrativo della Russia in maniera più velata. Sono rari i casi in cui lo scrittore nato a Soročincy si lascia andare a vere e proprie invettive contro le autorità: uno di questi è il discorso, che chiude il secondo volume di *Anime morte*, del principe governatore e anche in quest'occasione la condanna viene rivolta non alle istituzioni, che per l'autore sono sacre e inviolabili, ma agli uomini che le rappresentano. Alla base di tale differenza di approccio si colloca probabilmente il fatto che Gogol' scrivesse della propria contemporaneità e fosse per lui rischioso procedere per riferimenti diretti, mentre il secolo che separa D'Arrigo dalla materia trattata gli consente di colpire il proprio obiettivo senza bisogno di particolari perifrasi.

In una Sicilia che vede il confronto tra conservatori filo-borbonici e garibaldini rivoluzionari, domina incontrastata la mediocrità morale, impersonata dai membri di una pigra e corrotta aristocrazia, della quale il protagonista Cirillo Docore entra a far parte per un breve periodo. Essi sono costantemente dediti a quella che potremmo definire logica dell'apparenza: la loro attenzione va soltanto al mantenimento dello *status symbol* attraverso l'ossequioso rispetto di futili consuetudini, funzionali a conservare un'immagine di dignità, raffinatezza e ricchezza che spesso non coincidono con la verità. Ritroviamo tutto ciò pure in *Anime morte*, dove Gogol' ci mostra diffusamente i vizi dei notabili della città di N, la cui

⁴ Vedi M. Berman, *Pietroburgo: il modernismo del sottosviluppo*, in ID., *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁵ CAM, p. 14.

⁶ Vedi D. Biagi, *Una riscrittura gogoliana*, cit., pp. 75-78.

principale peculiarità è identificabile con la parola *pošlost*, traducibile come ‘volgarità soddisfatta dell’uomo banale’,⁷ ma legata a un concetto più complesso e variegato che Nabokov riconduce alla sfera semantica del fasullo e del cattivo gusto: non è *pošlost* solo ciò che manifestamente è triviale, ma ciò che lo è pur cercando di apparire bello e attraente.⁸ L’autore provvede a smascherare la vacuità del comportamento di questi individui ridimensionandone la pretenziosità attraverso lo strumento del comico-grottesco. Ne abbiamo una chiara dimostrazione quando il narratore ci informa della rovina in cui versa la proprietà di Manilov e di come sua moglie ritenga comunque più opportuno dedicarsi alle improduttive attività che costituiscono la «buona educazione»:

Perché la dispensa era piuttosto vuota? Perché la dispensiera era una ladra? Perché i domestici erano poco amanti della pulizia e ubriaconi? [...] Ma tutti questi sono argomenti vili, e la signora Manilova invece è bene educata. E una buona educazione, com’è noto, è quella che si riceve nei collegi privati; e nei collegi privati, com’è noto, tre sono le materie importanti che formano la base delle umane virtù: la lingua francese, indispensabile per la felicità domestica; il pianoforte, per procurare dei momenti piacevoli allo sposo; e infine la parte più propriamente casalinga: la lavorazione di borsette a maglia e d’altri regalini.⁹

Anche in questo caso, D’Arrigo tende a denunciare più apertamente l’ipocrisia della classe nobiliare dichiarando che i dignitari siciliani, convinti che Cirillo sia un ricchissimo possidente, sentono la necessità di conquistare a qualsiasi costo la sua simpatia al fine di «salvare la faccia»: non esiste probabilmente espressione più calzante per definire la logica dell’apparenza:

Divenne una questione d’onore poter avere il principe di Mergellina almeno una volta in casa: implicitamente, era anche una questione d’ossequio per il Viceré. In case nelle quali i creditori permanentemente bivaccavano [...] si tennero consigli di famiglia per discutere della festa in onore del principe di Mergellina. Queste riunioni si aprivano e si chiudevano con queste frasi lapidarie: “Dobbiamo stare all’altezza”, “Dobbiamo salvare la faccia”, “Ci cade la faccia per terra se non lo invitiamo”.¹⁰

Tuttavia, D’Arrigo non dimentica di utilizzare l’espedito del comico-grottesco per mettere alla berlina la meschinità aristocratica, dimostrando di aver assimilato la lezione del suo maestro russo. Emblematica in questo senso la descrizione dell’esilarante gara che i nobili ingaggiano tra di loro per ottenere per primi un invito del nuovo venuto, gara che sfocia con iperbolica comicità nella violenza e nell’intervento della polizia. Merita inoltre una menzione

⁷ N. Gogol’, *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici*, a cura di Fausto Malcovati, Firenze, Giunti, 1996, nota a p. 89.

⁸ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol*, traduzione di Annamaria Pelucchi, Milano, Mondadori, 1972, p. 75.

⁹ N. Gogol’, *Le avventure di Cicikov ovvero le anime morte*, prima traduzione integrale e conforme al testo russo con avvertenze storico-letterarie e note di Margherita Silvestri Lapenna, Firenze, Vallecchi, 1941, v. I, pp. 48-49.

¹⁰ CAM, pp. 53-54.

particolare la decisione (originale rispetto ad *Anime morte*) di Filomeno, cocchiere di Cirillo, di speculare sulla situazione vendendo gli inviti per denaro, cosa che non può che suscitare ulteriormente il riso:

Fu una gara a chi otteneva prima degli altri l'adesione del principe. "Essere all'altezza" voleva dire pure questo: non essere secondi agli altri nemmeno nella successione degli inviti. In breve, questa gara degenerò in una vera e propria lotta al coltello; si verificarono casi di violenza, di corruzione*; intervenne la polizia. [...] Dopo un po', Filomeno da buon napoletano, si lasciava persuadere a vendere al miglior offerente i posti di precedenza nella lista. Si trattava di pochi grani, che camerieri, cocchieri e valletti fecero diventare scudi coi loro padroni, esagerando la difficoltà che avevano dovuto superare per assicurarsi un buon posto nell'ordine degli inviti.¹¹

È dunque in un contesto di tumulti politici ed ipocrisia che si inserisce Cirillo, un orfano trentenne napoletano che vive ancora presso l'Ospizio dei Figli della Madonna, dove è cresciuto. Egli si risolve a partire alla volta della Sicilia per mettere in atto un inganno in tutto simile a quello del protagonista di *Anime morte*: passando in rassegna i maggiori proprietari terrieri di Palermo, intende comprare i contadini venuti a mancare presso le loro tenute (le cosiddette 'anime morte'), ma il cui decesso non è stato ancora registrato a causa della troppa distanza tra un censimento e l'altro, cosicché i padroni sono costretti a continuare a pagare su di loro una tassa senza poterne più sfruttare le prestazioni. Con quest'operazione, egli libererebbe i proprietari da un peso fiscale e si ritroverebbe in possesso di una discreta 'merce' da poter vendere del tutto legalmente allo Stato per acquistare con il ricavato un pezzo di terra, che costituirebbe per lui un punto di partenza per raggiungere il suo principale obiettivo: formare una famiglia.

Come il Cìcikov gogoliano, anche Cirillo, in linea con il mondo con il quale entra in contatto, è certamente il contrario di virtuoso. La sua iniziale innocenza da orfanello adulto si dissipa al momento in cui intravede la possibilità di uscire dalla propria condizione. Ciò accade quando capisce cosa si può ricavare dalla compravendita delle anime morte in Sicilia. Per intraprendere quest'impresa necessita di un fattore che dia credibilità alla sua persona, e sembra giungere a proposito la proposta di adozione da parte del nobile squattrinato e ludopatico don Ettore Alonso di Mergellina (un elemento nuovo rispetto al modello russo) in cambio dei numeri del lotto che, in quanto orfano, per la tradizione scaramantica napoletana egli sarebbe in grado di vedere in sogno. Per far sì che tale operazione vada a buon fine, Cirillo ha bisogno che i numeri dati a Terno Secco (altra figura inedita rispetto ad *Anime morte*, che dal nome suggerisce un legame con il gioco d'azzardo) per sfinimento dopo insistenti richieste siano vincenti, così ordina a quest'ultimo in tono minaccioso di proclamare la vittoria, vera o falsa che sia. Ecco che per la prima volta Cirillo manipola la verità a proprio tornaconto. Egli, al pari del suo omologo russo, va alla ricerca delle carestie, dei luoghi dove la gente muore di fame per trovare maggior numero di morti: sono identici nella mancanza

¹¹ Ivi, p. 54.

di scrupoli. Chiede informazioni, come Cìikov, appena arrivato ad una locanda, con la differenza che lui si fa portare, in linea con la tradizione siciliana, da un barbiere dalla lingua troppo lunga. Il suo piacere nel sentire in che condizioni versa la città siciliana ribadisce la sua meschinità: «Per Cirillo fu un godimento indicibile ascoltare il barbiere, mai barba gli apparve più deliziosa. Il barbiere gli aveva confermato d'essersi messo sulla buona strada venendo in Sicilia: qui c'erano tante di quelle "anime morte" da raccoglierte a palate».¹² Il narratore dichiara apertamente come Cirillo faccia falsi apprezzamenti al Viceré per la gestione (in realtà scadente) della città di Palermo soltanto al fine di entrare nelle grazie del suo potente interlocutore: «disse che era felice di trovarsi in presenza dell'uomo che dirigeva quel paradiso che era Palermo, con le sue strade tenute come un velluto, l'amministrazione perfetta, eccetera, eccetera, tutte cose che non rispondevano minimamente alla verità ma che mandarono in visibilio Sua Eccellenza il Viceré [...]».¹³

D'Arrigo non ha quindi per il suo protagonista, al pari di Gogol', pretese di eroismo; non manca anzi di metterne in risalto la malizia da approfittatore. Lo scrittore siciliano adotta la logica novecentesca dell'antieroe, sapientemente anticipata dal maestro russo. Anche Cirillo è uno scalatore sociale in piena regola e non si fa scrupoli a cambiare schieramento a seconda delle necessità del momento. Da notare, a tal proposito, l'importanza assunta nella vicenda da Garibaldi, che Cirillo dichiara di non conoscere e nel nome del quale sul finale si unirà alla rivolta. Sono infatti garibaldini i compagni di cella che si trova ad avere al momento del suo arresto per la rivelazione della truffa che aveva imbastito, ed essi si convincono del fatto che egli sia un rivoluzionario come loro in quanto è stato arrestato da Don Blasi Schiavone, un repressivo e filo-borbonico capo della polizia. Cirillo abilmente non fa niente per smentire questa loro convinzione, professandosi fautore di ideali di cui non sa assolutamente nulla (chiede addirittura al suo cocchiere: «Filomè, ma te sai niente di questo Garibaldi?»). È un'altra dimostrazione di meschinità ed antierismo del protagonista, la cui figura, come quella di Cìikov, viene progressivamente rivestita di una dissacrante ironia di stampo novecentesco per qualsiasi atto con velleità di elevazione sociale o economica che cerchi di portare a compimento.

La volgare disonestà di Cìikov, ereditata dal Cirillo darrighiano, e degli altri personaggi di *Anime morte* non fece una buona impressione sul pubblico russo, che vi aveva riconosciuto la rappresentazione dei propri vizi. Per questo Gogol' si convinse a mettere in atto nel secondo volume una purificazione che gli avrebbe permesso, come afferma Andrej Sinjavskij, di conferire retrospettivamente un significato alla *pošlost'* divampante nel primo.¹⁴ Secondo il suo progetto, *Anime morte* avrebbe dovuto essere composto da tre volumi che corrispondessero alle tre cantiche della *Commedia* dantesca. Tra i segnali del tentativo dell'autore di applicare tale purificazione alla mai pubblicata seconda sezione del poema in prosa si rileva

¹² Ivi, p. 46.

¹³ Ivi, p. 48.

¹⁴ A. Sinjavskij, *Nell'ombra di Gogol'*, a cura di Sergio Rapetti, Milano, Garzanti, 1980, pp. 134-217.

un timido cambiamento nella figura dello stesso Cicikov. Si intensificano i riferimenti alla voglia di stabilità del protagonista, catalizzati dall'incontro con i pochi esempi di virtù che il poema propone: i tenutari Kostanzoglo e Murazòv. Ascoltando il primo di essi, Cicikov fantastica sull'idea di possedere una dimora fissa, un punto d'arrivo dove poter gettare il «bordone» da pellegrino:

Quando poi si furono accomodati tutti in una simpatica stanzetta illuminata da candele, dirimpetto al balcone e alla porta vetrata che dava sul giardino, e di là li guardarono le stelle che luccicavano sopra le cime degli alberi del giardino addormentato, Cicikov provò una sensazione così piacevole come da tempo non l'aveva provata; proprio come se dopo le lunghe peregrinazioni lo avesse già accolto il tetto natio e, per colmo di fortuna, egli avesse ottenuto tutto ciò che desiderava e avesse gettato il bordone del vagabondo, dicendo "basta!". Tale era il delizioso stato d'animo che il saggio discorso dell'ospitale padrone aveva fatto nascere in lui.¹⁵

Il bisogno di sedentario riposo del protagonista si manifesta anche nel desiderio di porre fine alla sua vita di inganni e di sistemarsi con una donna con cui formare una famiglia. Già nella prima sezione si accenna a questa latente volontà di Cicikov in un passo che lo vede però in uno stato di ebbra sovraeccitazione, scaturita dai numerosi brindisi fatti a casa del capo della polizia di N per festeggiare la ratifica dell'acquisto delle anime morte. Qui i notabili della città lo convincono a rimanere più a lungo presso di loro con la promessa di trovargli moglie, cosa che stuzzica la sua fantasia a tal punto da recitare un passo dei *Dolori del giovane Werther* (1774) a Sobàkjevic, il più gretto e materialista tra i proprietari da lui incontrati, che infatti ridimensiona e rende ridicolo questo picco di intensità romantica:

Cicikov non s'era mai sentito di così buon umore; [...] parlava [...] della felicità e beatitudine di due anime, e cominciò a leggere a Sobàkjevic l'epistola in versi di Werther a Charlotte, al che costui non faceva altro che sbattere le palpebre stando seduto in poltrona, perché dopo lo storione sentiva una gran voglia di dormire [...] egli giunse fino alla sua locanda, dove per lungo tempo ancora rigirò sulla lingua ogni sorta di sciocchezze: una fidanzata bionda e rosea con una fossetta sulla guancia destra, le campagne di Chersòn; i capitali...¹⁶

Il desiderio di convolare a nozze con una donna e prolungare la sua stirpe viene invece rivelato direttamente nelle pagine che ci restano della parziale stesura del secondo volume e sembrano rappresentare più concretamente l'obiettivo della truffa imbastita da Cicikov: «“Eh, in verità, un giorno o l'altro me la piglierò, una campagnetta!” E gli cominciarono ad apparire una donnina e dei piccoli Cicionki».¹⁷ Il protagonista viene incoraggiato a cercare equilibrio nella compagnia di una moglie anche da Murazòv:

Stabilitevi in un cantuccio tranquillo, in vicinanza di una chiesa e di gente semplice, buona; oppure, se vi punge il desiderio vivo di lasciare dei discendenti, sposatevi con una buona ragazza, non ricca,

¹⁵ N. Gogol', *Le avventure di Cicikov ovvero le anime morte*, cit., v. II, p. 217.

¹⁶ Ivi, v. I, pp. 245-246.

¹⁷ Ivi, v. II, pp. 188-189. «Cicionki» è diminutivo di Cicikov.

abituata a una vita modesta e a un governo di casa semplice. Dimenticate questo mondo rumoroso, e tutti i suoi godimenti lusingatori: e che anch'esso dimentichi voi: poiché in esso non v'è tranquillità.¹⁸

La stabilità ricercata da Cìkikov è giustificata dal vuoto lasciato nella sua infanzia dal padre, che aveva deciso di abbandonarlo. Vuole creare qualcosa che non ha mai avuto e la cui assenza lo ha profondamente segnato. È un tema che nel *Compratore* viene ripreso e sviluppato da D'Arrigo e si rivela un fattore determinante e discriminante rispetto ad *Anime morte*. Cirillo, come già abbiamo accennato, ha l'obiettivo di formare una famiglia, cosa di cui anche lui, essendo orfano, non ha mai potuto beneficiare: «Lo spettacolo delle numerose proli lo distrasse per alcuni minuti, dandogli momenti di quasi assoluta astrazione durante i quali si vedeva accanto alla sua gentile signora attorniato da maschietti e femminucce».¹⁹ Arrivato all'età di trent'anni, ancora spera di essere adottato; la creazione di una famiglia è il fine che lo spinge ad architettare l'inganno delle anime morte. La ricerca e il desiderio di un nucleo familiare rimangono il motivo dominante per tutto il corso della narrazione. Esso viene perso di vista per un frangente, in cui la ricchezza e il prestigio da principe adottivo gli offuscano la mente, ma viene ritrovato nel finale. Passando dal mercato ogni mattina, Cirillo rimane colpito non tanto dal cibo esposto, quanto dalle innumerevoli famiglie intorno a lui:

Quel che lo attira è soprattutto lo spettacolo delle famiglie, di quelle generose famiglie che al mercato vivono intorno un banco di frutta, di pesci, o di maccheroni "al piatto": la madre, il padre, i figli maschi e femmine, la famiglia del figlio maschio, e i loro figli, tutti insieme, come una tribù. [...] dove se ne resta incantato e beato è dinanzi a questa o a quella famiglia: dinanzi a un uomo che è padre, a una donna che è madre, a un ragazzo che è figlio, e così via.²⁰

La famiglia è il motore che muove tutte le azioni di Cirillo, la ragione per cui si inquieta quando si manifesta qualunque genere di perdita di tempo, poiché ogni istante spercato è rubato al suo progetto, che gli permetterà di non soffrire più ciò che ha sofferto per trent'anni di vita. Lo si vede bene nella sfuriata fatta a Filomeno, che, sbagliando strada, in una fedele riproduzione della scena di *Anime morte*, lo aveva condotto da donna Lissandra (la Koròbocka gogoliana), la contrattazione con la quale è stata lunga ed estenuante: «Io non ho tempo da perdere, sai. Tu ce l'hai una famiglia, vero? Io no, ho tutto da fare. E sto diventando vecchio, non ho tempo da perdere. Ho fretta. Ho fretta. I figli a me chi me li dà se divento vecchio, eh? e vecchio ci divento presto se mi fai perdere delle giornate come queste».²¹ Mentre Cirillo si trova alle prese con donna Lissandra alla tenuta del duca Lisitano (corrispondente di Manilov) torna la famiglia contadina dei Traina, formata da Rosalia, i suoi fratellini e il nonno Edoardo, comprati erroneamente dal protagonista come anime morte. I Traina costituiscono

¹⁸ Ivi, p. 277.

¹⁹ CAM, p. 50.

²⁰ Ivi, pp. 3-4.

²¹ Ivi, p. 118.

la maggiore discrepanza tra il testo darrighiano e quello gogoliano e saranno funzionali sul finale, poiché rappresenteranno la possibilità per Cirillo di ricostruzione di un, seppur non convenzionale, nucleo familiare. La questione del prolungamento della discendenza è trattata da D'Arrigo, come osserva Daria Biagi, anche in *Horcynus Orca*, dove è frequente la presenza di nuclei familiari atipici, come quello di Masino, che fa da padre, nonostante la giovane età, al figlio della sorella, e 'Ndrja Cambria non garantisce la continuità della sua stirpe, rinunciando ad unirsi a Marosa, che pure lo ha aspettato per tutto il periodo della sua assenza.²²

Tornando a Gogol', il tentativo di purificazione di *Anime morte* non va a buon fine. Nell'autore si verifica una lacerazione interiore che Nabokov inquadra nella distinzione tra le personalità di 'artista' e 'monaco', in cui il 'monaco' è colui che vorrebbe che Cicikov intraprendesse un cammino di redenzione in chiave mistico-religiosa sulla scia di Dante, l'artista' colui che troppo lucidamente sa osservare la realtà per permettere la realizzazione di una scelta così chiaramente anacronistica.²³ Il percorso morale del protagonista è la più evidente dimostrazione del fallimento dell'impresa tentata dallo scrittore russo. Finito in carcere per una delle sue truffe, garantisce in lacrime a Murazòv che, se lui lo libererà, rinuncerà per sempre a vivere in modo fraudolento, ma, una volta scagionato, con la sua disperazione parrebbero svanire anche il pentimento e la promessa che aveva fatto al ricco possidente di accantonare le sue velleità di arricchimento ed intraprendere uno stile di vita austero e ritirato:

[...] così Cicikov, insieme con le carte, ricevette financo tutti gli indumenti pesanti necessari per coprire il suo corpo caduco. Quel rapido invio lo rallegrò indicibilmente. Nacque in lui una viva speranza, e già cominciavano a balenargli daccapo certi allettamenti: il teatro la sera, una ballerina da corteggiare... La campagna e la quiete presero ad apparirgli più pallide, la città col suo chiasso di nuovo più viva e più chiara... Oh, la vital!²⁴

Malgrado l'incompletezza del testo ci impedisca di averne la certezza, l'ultima scena che lo vede in azione fa propendere verso il polo della mancata realizzazione della redenzione di Cicikov, poiché, dopo aver sventato per l'ennesima volta una minaccia a causa del suo comportamento disonesto, le sue attenzioni sono solo per il suo aspetto estetico e per l'eleganza del suo nuovo abito:

Cicikov tuttavia si misurò la marsina. Era bella, proprio come la prima. Ma, ahimé: egli si avvide che sulla sua testa già biancheggiava un che di liscio, e proferì tristemente: "Perché mi sono abbandonato tanto alla disperazione? Tanto meno poi avrei dovuto strapparmi i capelli!"²⁵

²² D. Biagi, *Il discorso straviato*, cit., pp. 93-194.

²³ V. Nabokov, *Nikolaj Gogol': Le anime morte (1842)*, in ID., *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1987, p. 78.

²⁴ N. Gogol', *Le avventure di Cicikov ovvero le anime morte*, cit., v. II, p. 283.

²⁵ Ivi, p. 295.

È qui che, potremmo ipotizzare, si infrangono le ambizioni dantesche di Gogol'. La disperazione dovuta al pentimento è un passaggio fondamentale per il ravvedimento che riporta l'uomo sulla retta via. Il rammarico per aver attraversato una tale fase annulla definitivamente la scalata verso un qualunque tipo di città celeste. L'idea sembra più quella di una ciclicità infernale fatta di superficialità e materialità, in cui il personaggio rimane eternamente bloccato, vittima della sua umana debolezza. Il tratto che ispira sia riso che amarezza è la continua ripetizione degli errori senza che si prenda mai consapevolezza di questi.

Secondo Henri Bergson, il personaggio comico è quello che piega la realtà al proprio ideale, incurante degli ostacoli che questa gli oppone. Non importa quanti saranno i tentativi di correzione da parte dei personaggi esterni, che vedono il mondo per quello che è, lui andrà avanti per la sua strada continuando a compiere sbagli e assurdità, come un sonnambulo, che si muove secondo una logica onirica. Il filosofo ricorre all'esempio di Don Chisciotte, ma questo concetto può essere applicato anche ad *Anime morte*. Cìkikov per tutto il corso della narrazione continua a cercare la stabilità attraverso l'inganno, mostrando periodicamente quanto il suo bagaglio esperienziale non si sia mai riempito, nonostante i numerosi fallimenti:

Una volta formatasi l'illusione, Don Chisciotte la sviluppa razionalmente in tutte le sue conseguenze: egli vi si muove con la sicurezza e con la precisione del sonnambulo nel suo stato di sogno: tale è l'origine dell'errore. [...] Noi abbiamo mostrato che il personaggio comico pecca sempre per ostinazione del pensiero o del carattere, per distrazione, per automatismo. In fondo al comico c'è una strada che fa sì che uno vada dritto per il suo cammino e non voglia intendere nulla. D'altronde il passaggio da chi non vuole capire nulla a colui che non vuole vedere nulla e infine a colui che non vede più di quel che vuole vedere, si effettua per gradazioni fino a che lo spirito di ostinazione finirà per piegare la realtà alla sua idea in luogo di regolare il suo pensiero alla realtà. Ogni personaggio comico è dunque nella via dell'illusione che noi abbiamo descritta, e Don Chisciotte ci fornisce il tipo generalizzato dell'assurdità comica.²⁶

È qui che il destino di Cirillo prende un'altra strada rispetto a quello del suo omologo russo. L'entità di cammino purificante incompiuto di *Anime morte* certamente non era sfuggita a D'Arrigo, che nel *Compratore* cambia pochissimi elementi rispetto all'originale russo, ma essi si rivelano decisivi e segnano una netta differenza tra gli epiloghi delle due vicende.

Il personaggio più innovativo rispetto al poema in prosa di Gogol' è Rosalia Traina. Rosalia è capitata per caso al servizio di Cirillo ma gli dimostra fin da subito gratitudine e fedeltà, in quanto egli rappresenta per lei e i suoi cari la possibilità di un miglioramento delle condizioni di vita. È giovane e povera, ma determinata a prendere le redini del suo incompleto, ma compatto, nucleo familiare, in cui coinvolge progressivamente anche il nuovo padrone. La ragazza risulta quindi funzionale a ciò che il protagonista cercava fin dall'inizio: una piccola comunità con valori condivisi nella quale potersi non sentire più solo.

²⁶ H. Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico*, prefazione di B. Placido, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 119.

Nel diverso esito del destino di Cirillo gioca un ruolo importante pure il controcanto ironico e dissacrante del cocchiere Filomeno, forse più incisivo di quello del perennemente ubriaco Selifan. Egli si pone da subito nei confronti delle velleità eroiche del suo padrone con un fare dubbioso che fa presagire che presto verranno deluse («Filomeno, era difficile capire se gli prestava o no fede»). Portatore della genuina e pragmatica saggezza popolare, favorisce più volte durante il racconto l'incontro tra lui e Rosalia, intuendo quale sia il tipo di rapporto che il principe adottivo sta cercando. È proprio lui a spingerlo verso la ragazza quando vorrebbe chiedere la mano della figlia del Viceré. Egli ridimensiona le sue ambizioni ricordandogli bruscamente le proprie origini, come prevedendo l'imminente tracollo dei suoi affari:

“Ma tu che vuoi da me? Tu e quelli là che volete da me? Io ho una posizione, un rango...”
 “Ha una posizione, un rango...” brontola Filomeno. “Sto figlio della Madonna, sta criatura della Nunziata...”
 “Eh che mormori, che dici?” gli grida Cirillo che forse ha sentito, ma non insiste perché lo sfogo di Filomeno, per quanto amaro per lui, è vero.²⁷

Filomeno si ritrova quindi ad essere la figura che smaschera l'entità di comico ribaltamento che fin dal principio ha caratterizzato la vicenda: un'inaspettata inversione dei ruoli ha portato un orfano, una «povera criatura della Nunziata» a ricoprire la carica di principe, ma è una condizione provvisoria, che non può durare a lungo, perciò è necessario che Cirillo rimanga ancorato alla realtà e tenga a mente quali sono le sue priorità, poiché l'inevitabile ritorno allo *status* iniziale non si farà attendere. È un concetto non molto dissimile da quello della matrice carnevalesca che secondo Bachtin sta alla base della comicità di Gogol', che spesso nei suoi racconti propone una trama di temporanei capovolgimenti del consueto ordine sociale, che viene poi ristabilito nel finale.²⁸

La formazione di una famiglia con Rosalia, suo nonno e i suoi fratellini stravolge da principio i piani economici che Cirillo aveva escogitato con la compravendita delle anime morte e con l'acquisto di un pezzo di terra da Enzuccio Brancatello (il Tientietnikov gogoliano), che richiedevano il matrimonio con una donna che disponesse di una ricca dote per consolidare la propria posizione. Davanti al protagonista si pone quindi un bivio: perseguire la strada dell'inganno prediligendo il guadagno o unirsi ad un solido e autentico, anche se non altrettanto prospero, nucleo familiare. È una scelta tra dare una svolta o perseverare sulla via della meschinità. In *Anime morte* Cìikov dimostra più di una volta di prediligere l'inganno rispetto all'onestà continuando a tentare raggiungi nei confronti della legge e non ravvedendosi, nonostante le varie occasioni che gli si presentano per ricominciare da zero. Anche lui vagheggia la formazione di un nucleo familiare ma sembra mettere sempre

²⁷ CAM, p. 180.

²⁸ M. Bachtin, *Rebelais e Gogol'. Arte della parola e cultura comica popolare*, in ID., *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 483-495.

al primo posto il denaro, malgrado non possiamo sapere con assoluta certezza, trattandosi di un'opera incompiuta, se Gogol' avrebbe messo in pratica quel ritorno di dantesca memoria sulla 'diritta via' che aveva in serbo per lui. Abbiamo però visto come molti segnali ci portino nella direzione opposta.

Sul finale Cirillo ha l'obbligo di fare una scelta: salire da solo sulla carrozza disposta da don Blasi Schiavone per andare al porto, dove lo aspetta un veliero per Napoli, o restare e combattere insieme a Rosalia al fianco dei garibaldini. Come pegno di sincerità, don Blasi gli ha fatto recapitare il cofanetto con i contratti delle anime morte intatto, ma decide comunque di propendere per la seconda opzione, non curandosi più degli affari per cui era giunto in Sicilia. Tutto ciò che ha fatto lo ha fatto per costruirsi una famiglia, ma, ora che l'ha trovata, il resto non gli serve più. La sua scelta non è politica, ma dettata da motivazioni più profonde che riguardano l'essenza della vita stessa di Cirillo fino a questo momento. La conclusione della storia appare dunque coerente con quello che era stato il chiodo fisso del protagonista fin dall'inizio:

Cirillo guarda ora verso Rosalia, ora verso la carrozza e si sente la sua voce "di dentro" come se commentasse tirando le sue conclusioni: "Che faccio? Rispondo io di loro. Ora, sono la mia famiglia loro. Che faccio? Parto e loro che sono la mia famiglia, li lascio qua? Partiamo, se partiamo, tutti o nessuno. E sennò restiamo qua. Tanto, ormai che siamo tutti una famiglia, che differenza fa, qua o là? Garibaldi venne in Sicilia? e noi restiamo in Sicilia".

Fra gli armadi, i tavoli, le sedie, i materassi che formano le barricate dei "picciotti" e dei rivoltosi della Vicaria, si trova pure il famoso cofanetto di Cirillo, aperto, coi contratti delle "anime morte" portati via, svolazzanti, dal vento.²⁹

È un finale non privo di speranza, che si distacca dall'andamento generale di *Anime morte*, poiché Cirillo riesce a portare a termine il proprio obiettivo primario, mentre Cìcikov, una volta liberato dal carcere per intercessione di Murazòv, non ci dà la certezza di non ricadere in futuro nella tessitura di un altro inganno per arricchirsi piuttosto che provare a costruirsi una famiglia in modo onesto. La differenza sta nel fatto che *Il compratore* si rivela alla fine una sorta di romanzo di formazione. Cirillo, durante il suo percorso, si fa risucchiare nel mondo della volgarità e smarrisce momentaneamente l'obiettivo principale che si era prefissato: la costituzione di una famiglia. Viene distolto da esso dalle attrattive dell'alta società, dal denaro, dall'agio che deriva dalla posizione di principe; si perde in una personale 'selva oscura'. Ma la giovane Rosalia, insieme alla sua famiglia, e Filomeno fungono da voci della sua coscienza e gli consentono di ravvedersi. Grazie alla collaborazione di questi personaggi, il protagonista del *Compratore* ottiene la redenzione che per quello di *Anime morte* non si è mai concretizzata. Infatti, dopo la prigionia, è come se non fosse più principe adottivo e rinunciasse alla nobiltà per ricongiungersi con le proprie origini:

²⁹ CAM, p. 209.

Cirillo alla Vicaria era tornato, per così dire coi piedi in terra, e Filomeno gli appariva ora come il suo amico, grande amico. *Lei era ancora un “figlio della Madonna”, un piccolo, piccolissimo impiegato della Real Beneficenza e Filomeno era ancora, come sempre, un cocchiere: era giusto, naturale, che fossero amici. [...] Con Filomeno, poi, parlava di Rosalia. Arrivava a Lei, magari *parlavando prima di quei poveri piccirilli e di quel povero vecchio, ma poi tutti i suoi pensieri e le sue parole erano per lei, per elogiare lei: lei chissà dov'era?³⁰

D'Arrigo pare voler completare in questo romanzo inedito il percorso di redenzione che Gogol' aveva previsto per Cìkikov, ma che non era riuscito a realizzare, se non nella proiezione del principe protagonista della novella-frammento *Roma*, che avrebbe dovuto fare da antefatto all'incompiuto poema in prosa e – secondo l'analisi di Rita Giuliani – ha tutte le caratteristiche del *Bildungsroman* settecentesco. Il principe si muove attraverso luoghi infernali, che portano verso la perdizione, come Parigi, e luoghi edenici e salvifici, come Roma, la sua città natale. Il suo ritorno in patria è un ritorno sulla retta via in stile evangelico.³¹

La differenza tra *Roma* ed *Anime morte* è la stessa che distingue il capolavoro gogoliano dal *Compratore* di D'Arrigo. Sia Cirillo che Cìkikov si inseriscono in un contesto privo di coordinate di riferimento a causa del contrasto traumatico tra tradizione morente e modernità incombente, in un mondo dove dilagano ipocrisia e corruzione, denunciate visibilmente da entrambi gli autori, seppur in modo diverso, e vi si adeguano perfettamente tentando di costruirsi un patrimonio ed una posizione sociale attraverso l'inganno. Entrambi si perdono nella 'selva oscura' dell'errore, ma soltanto uno riesce a ritrovare la 'diritta via'. Cìkikov continua a perseverare nei suoi sbagli, nonostante non gli manchino le occasioni per redimersi; Cirillo ha invece fin da subito un obiettivo più definito rispetto al suo omologo russo, quello di formare una famiglia, e si imbatte in dei personaggi che glielo riportano alla mente e lo distolgono dall'imboccare una strada che lo condurrebbe alla perdizione.

Il Compratore presenta, rispetto al suo modello ottocentesco, una trama chiusa, che ricorda quella di un piccolo *Bildungsroman*. Come anticipato all'inizio di questa trattazione, sono ancora poche le notizie a nostra disposizione intorno alla stesura di questo dattiloscritto, ma potremmo ipotizzare che D'Arrigo abbia rinunciato a pubblicarlo per una percezione di inattualità nei confronti di un finale conciliante, in cui il protagonista si eleva moralmente rispetto all'inizio della vicenda. Tale rinuncia risulterebbe in linea con i principi di instabilità e insicurezza incarnati da buona parte dei romanzi del Novecento, un secolo a cui si confanno maggiormente l'inettitudine, l'insuccesso e il disorientamento.

Non è un caso che *Horynus Orca*, il romanzo a cui decide di dedicarsi in seguito, preveda una conclusione frammentata, in cui 'Ndrja Cambria, incapace di restaurare la secolare tradizione del popolo dei 'pellisquadre', non ricompone la propria frattura interiore, che può

³⁰ Ivi, pp. 190-191.

³¹ Vedi R. Giuliani, *Il frammento "Roma" di Gogol': struttura e genere letterario*, in P. Buoncristiano, R. Giuliani, M. Vajskopf (a cura di), *Gogol' e l'Italia*, Atti del Convegno internazionale di studi "Nikolaj Vasil'evič Gogol': uno scrittore tra Russia e Italia", Università "La Sapienza", Roma 30 settembre - 1 ottobre 2002, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul "Viaggio in Italia", 2006, pp. 127-152.

essere estinta soltanto attraverso la più estrema delle soluzioni: lasciare che un proiettile erroneamente sparato da una sentinella lo colga, dando l'impressione di andare volontariamente incontro alla morte. Come quello di Gogol', anche il capolavoro darrighiano sembra partire da ambizioni eroiche per poi infrangersi contro il muro della contemporaneità, una contemporaneità nella quale per i *Bildungsroman* come *Il Compratore* non c'è più spazio.

All'ombra delle querce.
Memoria romantica e strategia intertestuale nel prologo di *Una vita*

Matteo Rosario Maria Branduardi
(Università di Bologna)

Pubblicato: 10/10/2022

Abstract – Through a new analysis of the letter that opens Svevo's first novel, *Una vita*, addressed by the protagonist Alfonso Nitti to his mother, this article aims to investigate the subterranean intertextual strategy adopted by the author to provide an initial psychological portrait of his character, surfacing in transparency behind the official presentation entrusted to Alfonso's voice. In particular, the analysis of a short narrative segment generally traced by critics to a distant bucolic-Virgilian influence, reveals the closest and most significant presence, behind the prologue of *Una vita*, of Romantic literature, and specifically of Goethe's *Werther*, a model revisited problematically by Svevo and assumed in the terms not of an inert acquiescence, but of a manifest impossibility of recovery.

Keywords – Svevo; Letter; Intertextuality; Romanticism; Mannerism.

Abstract – Attraverso un nuovo esame della lettera che apre il primo romanzo di Svevo, *Una vita*, indirizzata dal protagonista Alfonso Nitti alla madre, il contributo si propone di indagare la sotterranea strategia intertestuale adottata dall'autore per fornire un primo ritratto psicologico del suo personaggio, affiorante in trasparenza dietro alla presentazione ufficiale affidata alla voce di Alfonso. In particolare, l'analisi di un breve segmento narrativo generalmente ricondotto dalla critica a un lontano influsso bucolico-virgiliano, rivela la più vicina e significativa presenza, dietro al prologo di *Una vita*, della letteratura romantica, e in particolare del *Werther* goethiano, un modello rivisitato problematicamente da Svevo e assunto nei termini non di un'inerte acquiescenza, ma di una manifesta impossibilità di recupero.

Parole chiave – Svevo; Lettera; Intertestualità; Romanticismo; Manierismo.

Branduardi, Matteo Rosario Maria, *All'ombra delle querce. Memoria romantica e strategia intertestuale nel prologo di Una vita*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 78-89
matteo.branduardi@studio.unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15620>
finzioni.unibo.it

Il primo romanzo di Svevo, *Una vita*, si apre con la lettera indirizzata dal protagonista Alfonso Nitti alla madre: che essa rappresenti per molte ragioni uno snodo già cruciale dell'intero libro, forse il più cruciale, basterebbe a testimoniarlo l'attenzione continua di cui è stata oggetto, i numerosi interventi critici – talvolta anche polemicamente in disaccordo tra loro – che le sono dedicati.¹ Si potrebbe anzi dire che qualunque lettura critica di *Una vita* e del suo giovane protagonista debba necessariamente passare attraverso un attento esame e un'interpretazione preventiva di questo *incipit*, come attraverso una cruna obbligata. I motivi di interesse, del resto, non mancano: la posizione forte, liminare, che basta a investire la lettera di un'oltranza di significato; le tangenze – ma problematiche e non sostanziali – con gli inserti documentari tanto cari alla poetica naturalistica; infine, soprattutto, il suo essere affidata alla viva voce di Alfonso, cui solo nel prologo è concesso di prendere direttamente la parola, per far valere in prima persona le proprie ragioni, sono i punti di attrazione attorno cui si coagula una materia che è già, nelle prime pagine di questo esordio, pienamente rappresentativa della più centrata e matura indagine sveviana.

Non ci soffermeremo ora minuziosamente sul contenuto della lettera, che lì per lì ha tutta l'aria di essere un serbatoio tematico liofilizzato e compresso: il malessere patito da Alfonso a Trieste, la nostalgia per il *paesello* (e dunque per la campagna e per la madre), l'ambigua dialettica tra spinta dell'urbanesimo e fedeltà alla natura, tra inferiorità subita e putativa superiorità, il richiamo della lotta e la tentazione della fuga, sono tutti motivi annunciati qui in astratto, che nel corso della narrazione troveranno un adeguato sviluppo e lieviteranno, non appena sarà loro aggiunto il solvente rimosso del concreto svolgimento romanzesco. La lettera di Alfonso si presenta dunque, in prima battuta, come un solido espediente tecnico e formale nelle mani di Svevo, uno strumento già sorprendentemente affilato per uno scrittore ai suoi inizi, grazie al quale può condurre il lettore, senza troppe ambagi, al cuore narrativo del discorso, dove bruciano le contraddizioni; ma essa è anche, a volerne indagare la stratificata profondità e non la superficie, una macchina dal funzionamento molto più complesso, un vero e proprio dispositivo crittografato nel quale l'esistenza stessa di un messaggio autentico e positivamente fruibile dal destinatario è dissimulata entro una pioggia di false piste e ridondanze. Tutto il meccanismo di questa spietatissima *ouverture* è infatti, come cercheremo di dimostrare nelle pagine seguenti, una specie di *marchingegno* leonardesco, un *palcoscenico*

¹ Sulla lettera alla madre, cfr. almeno: G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»: la lettera alla madre*, in ID., *Stagioni dell'Apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 167-183; S. Maira, *Dalla metafora della «vita» alla metafora della «scrittura»*, in M. Beer et al., *Contributi sveviani*, Trieste, Edizioni Lint, 1979, pp. 41-57; P. Tuscano, *L'integrazione impossibile. Letteratura e vita in Italo Svevo*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1985; L. Fava Guzzetta, *Il primo romanzo di Italo Svevo. Una scrittura della scissione e dell'assenza*, Messina-Firenze, D'Anna, 1991; E. Giordano, «Mamma mia»: *Una vita e lo sguardo materno*, in N. Cacciaglia, L. Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1992, pp. 185-205; G.A. Camerino, *Una vita di Svevo: la lettera iniziale*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, XLII, 3, 2013, pp. 63-69.

girevole a piani sovrapposti e insieme un trucco, una *trappola* (anzi, una doppia trappola), calibrata da Svevo fin nei più intimi automatismi con un istinto sicuro, degno dello scenotecnico più navigato.

Chiamiamo subito in causa, tra i vari contributi relativi alla lettera, il lucidissimo saggio dedicato da Mazzacurati a questo esordio, intitolato sintomaticamente *Un «jeu de trompe-l'oeil»: la lettera alla madre*, le cui conclusioni (la denuncia della falsa coscienza di Alfonso, della perdita d'innocenza della sua scrittura) rappresentano senz'altro, almeno in parte, un punto di partenza imprescindibile per la nostra analisi. Proviamo allora a chiarire, sulla traccia di Mazzacurati, quanto è appena stato detto, per arrivare infine al punto che ci interessa più da vicino. La lettera di Alfonso come palcoscenico e come trappola, dunque; e precisamente: palcoscenico perché il protagonista, esposto per tutto il romanzo al fuoco di fila incrociato del narratore extradiegetico e dell'autore implicito,² è qui in certo modo «autorizzato ad esibirsi, prima d'essere travolto e surdeterminato»,³ è insomma chiamato a favorire in via preliminare le proprie credenziali e tra queste, se mai ne fosse provvisto, la propria patente di eroe; trappola (doppia, dicevamo) perché Alfonso, quasi consapevole di avere pochissimo tempo a disposizione per annunciarsi, per dare al suo pubblico un ritratto di sé, prima che la parola gli venga irrevocabilmente tolta, gioca in modo truffaldino le sue carte, apparecchia una vera e propria rete da uccellazione in cui vorrebbe impigliare il lettore, ma che finisce per chiudersi comicamente sulla sua testa, con la stessa logica consequenziale e ferrea con la quale vediamo bonariamente puniti gli antagonisti un po' goffi dei cartoni animati.

Se la lettera di apertura si offre in piena evidenza come uno snodo fondamentale del romanzo, non è solo perché in essa sono già contenute tutte le premesse che lo svolgimento successivo della materia sottoporrà a una rigorosa procedura combinata di sviluppo e di rettificazione, ma perché è proprio nello spazio letterario di queste poche pagine che è davvero in gioco il destino di Alfonso come personaggio: un destino legato indissolubilmente alla forza di attrito della parola, alla sua capacità di imporre una pausa di senso agli automatizzati ingranaggi del reale, se è vero che *Una vita* può essere letto, sotto certi aspetti, come una *tragedia del linguaggio*, in quanto «mostra, racconta, il progressivo confondersi dei linguaggi e il graduale perdere di senso del parlare»,⁴ nel contesto generale di «un sempre maggiore restringersi degli spazi del comunicare, con la allarmante e tragica conseguenza della totale paralisi/rifiuto della parola».⁵ Nel libro d'esordio di Svevo, insomma, un'insidia radicale minaccia l'atto comunicativo in quanto tale, ne deforma le ragioni e le espone a un processo erosivo di sgretolamento, a una silenziosa manovra di asfissia i cui effetti patologici andranno rintracciati, ancora secondo la lezione di Livia Fava Guzzetta, proprio nella parola di Alfonso, che è «colto

² Sulle strategie testuali e i procedimenti narrativi adottati da Svevo nei tre romanzi, cfr.: G. Baldi, *Da Senilità alla Coscienza: inattendibilità del personaggio focale e inattendibilità dell'io-narratore*, in N. Cacciaglia, L. Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo*, cit., pp. 325-351.

³ G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»*, cit., p. 175.

⁴ L. Fava Guzzetta, *Il primo romanzo di Italo Svevo*, cit., p. 23.

⁵ *Ibidem*.

sovente, e fin dall'inizio coinvolto, in difficoltà che riguardano il parlare, e subisce spesso nell'impatto della relazionalità lo scorno del balbettamento o della sospensione della frase, che gli viene impedita proprio dalla situazione di psicologico disagio in cui si verifica l'atto del discorso».⁶

La lettera alla madre acquista così, nell'economia del romanzo, un rilievo cruciale: nessuna occasione migliore per reclamare con forza quella parola negata o impedita, per recuperare l'autenticità di una comunicazione da opporre, con tutto il sotterraneo *pathos* del suo sentimento, alla doppia congiura dell'alienazione e del silenzio; un'occasione che il protagonista sciupa però deliberatamente, nascondendosi nell'affettazione, in una «esibizione impudica»,⁷ nella bolla d'inchiostro di «uno spreco di buoni sentimenti»⁸ – scegliendo insomma di scrivere non per la madre ma per sé, per gli *altri* da cui è ossessionato e non lo possono leggere, al limite per noi, che siamo i suoi posteri, giudici e lettori. Così Alfonso traccia per sé, a proprio uso e consumo, un profilo di inadattabile, di ribelle o *beautiful loser* romantico, e per poco non si produce in un autoritratto in forma di sonetto, alla maniera del Foscolo o dell'Alfieri; ma intanto non si accorge di come schiumino in superficie (già nella lettera, e poi, a maggior ragione, nella stesura del romanzo, dove troveranno conferma e sviluppo) le miserie, le contraddizioni e le meschinità che pure impastano nel profondo la sua coscienza, per cui davvero «in un certo senso Alfonso si denuda mentre tenta di ricoprirsi, si copre mentre crede di denudarsi e di esibire i propri sentimenti intatti alla madre».⁹

Insomma, il gioco crudele di Svevo ai danni del suo personaggio è tutto qui: lo induce ad esporsi, gli dà spazio e voce, sembra dargli delle garanzie; e Alfonso – che certamente ha le sue colpe – ne approfitta, vorrebbe strappare a Svevo la penna e scrivere il proprio romanzo (cosa che riuscirà soltanto a Zeno), magari un romanzo epistolare di stampo romantico e settecentesco, nel quale il suo tentativo tanto ambizioso quanto illegittimo di autoproclamazione eroica non risulti frustrato, vilipeso e deriso. Ma Svevo ha in mente ben altro per il proprio esordio di romanziere: così Alfonso è messo preventivamente in fuori gioco, la parola gli è subito tolta, e tutto quello che il giovane si è lasciato sfuggire sarà usato contro di lui in tribunale (il tribunale, si intende, della coscienza e dell'autocoscienza, con cui tutti i personaggi di Svevo dovranno fare i conti, prima o poi); e quel romanzo epistolare che Alfonso avrebbe sognato per sé resterà abortito, ridotto a una falsa partenza, nulla più che una balbuzie, un sussulto a vuoto del motore romanzesco, prima che davvero si accenda e cominci a scaldare i suoi pistoni. E converrà ricordare a questo punto come Svevo, quasi a voler infierire, chiuda il suo primo romanzo con un'altra lettera, opposta e speculare alla prima (anche formalmente, nella loro esibita funzione liminare di prologo ed epilogo): è il bollettino aziendale e burocratico della ditta Maller, che annuncia gelidamente la morte per suicidio di

⁶ Ivi, p. 26.

⁷ S. Maira, *Dalla metafora della «vita» alla metafora della «scrittura»*, cit., p. 44.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»*, cit., p. 169.

Alfonso, vera pietra tombale calata sulla vicenda del protagonista, e che ancora alle soglie della morte recupera – di nuovo sconfessandolo – il modello del romanzo epistolare di segno romantico, essendo il suicidio anonimo e privo di eco del personaggio sveviano l'esatto rovescio della sublimazione sacrificale di un Werther o di un Ortis.

Se la critica si è mostrata generalmente unanime nel riconoscere che le due lettere poste in apertura e chiusura del romanzo non abbiano molto da spartire, a dispetto delle apparenze, coi documenti umani così tipici della ricetta naturalista, pochi hanno poi indicato con decisione dietro a esse un'altra genealogia possibile, un modello diretto assunto da Svevo in maniera tutt'altro che inerte, ma anzi rivisitato problematicamente, fatto oggetto di un'analisi tanto corrosiva quanto inedita, perché assunto (e proprio in virtù del suo offrirsi in una chiave all'apparenza sentimentale e pacifica) nei termini di un radicale rovesciamento e di una cruciale smentita, o meglio ancora di un'impossibilità manifesta. Un'indicazione decisiva in questo senso è contenuta nel saggio «*Mamma mia*»: *Una vita e lo sguardo materno* di Emilio Giordano, per il quale «il primo romanzo sveviano nasce consapevolmente dalle ceneri del romanzo epistolare»:¹⁰

Una vita, insomma, sembra presentarsi con i caratteri di una puntuale rivisitazione del romanzo epistolare europeo sette/ottocentesco come genere letterario codificato nel tempo, ma il testo – nel momento stesso in cui ripropone provocatoriamente alcuni particolari del modello (il romanzo si apre e si chiude con una lettera) – batte decisamente altre strade, non potendosi neppure escludere la presenza, in certe pagine, di un vero e proprio intento parodico nei confronti di esso, che alla fine appare davvero come un involucro vuoto, incapace di alcuna comunicazione.¹¹

Due lettere, dunque: una, in apertura, tanto calda e appassionata da sfociare nell'effuso patetismo di una confessione; l'altra, in chiusura, fin troppo gelida e rude nel suo lugubre zelo aziendale. Due lettere, due simmetrici lacerti, due palpiti sommersi di un romanzo epistolare naufragato perché impossibile: e in mezzo lo svolgimento di una materia che di quell'impossibilità è allo stesso tempo ipotesi e riprova.

Torneremo presto su questo uso provocatorio e critico, da parte di Svevo, del modello epistolare sotteso al prologo (e non soltanto al prologo) di *Una vita*, che permette innanzitutto di rendere ragione della stratificata complessità di moduli e soluzioni già presenti allo scrittore all'altezza del suo primo romanzo, ricondotto spesso e troppo frettolosamente a tecniche espressive di stampo prettamente naturalista; ma intanto sarà opportuno tornare al nostro protagonista, Alfonso, e analizzarne più nel dettaglio le intenzioni nascoste. Diamo per assunto, sulla scorta di Mazzacurati, che nella lettera alla madre Alfonso cerchi di cucirsi addosso un costume ormai logoro da melodramma romantico, e accogliamo l'analisi dello studioso per cui «di colpo, con questa *ouverture*, Svevo poneva formalmente (e perciò tanto più

¹⁰ E. Giordano, «*Mamma mia*»: *Una vita e lo sguardo materno*, cit., p. 191.

¹¹ *Ibidem*.

criticamente) in crisi uno dei miti più tenaci dell'Ottocento (e dei suoi storici), sopravvissuto a parecchi sobbalzi sperimentali: il mito dell'eroe tradito, dei valori incompresi, dell'autenticità sopraffatta». ¹² Non resta che da vedere più nel dettaglio in quale modo e attraverso quali canali il protagonista si atteggi ad eroe *positivo*, proprio in quello scorcio di secolo che cominciava a registrarne l'inesorabile declino, e di conseguenza quale sia la strategia narrativa adottata da Svevo, ai danni del suo personaggio, non soltanto per screditarlo e spogliarlo delle sue pallide pretese, ma anche e soprattutto per mettere in luce un aspetto essenziale del suo carattere, della sua forma di esistenza, aspetto che del resto non pertiene unicamente ad Alfonso ma è anzi una costante del protagonista narrativo sveviano.

Se prima abbiamo parlato del prologo di *Una vita* come di un dispositivo crittografato, è perché crediamo che in esso, proprio sulla soglia della produzione romanzesca di Svevo, sia nascosta fra le righe una chiave di codifica, un frammento algoritmico che, opportunamente decifrato, permetta di sbloccare una sorta di eccezionale guida alla lettura, non soltanto di questo romanzo e del suo giovane, mancato eroe, ma dell'intera opera sveviana. Conviene allora riportare subito il passo incriminato, che è del resto tra i più citati dell'intera lettera di Alfonso. Il protagonista ha appena lamentato alla madre il malessere patito in città, dove è costretto a farsi in quattro per guadagnare denari che non bastano mai, sotto un cono d'aria densa e affumicata; fantastica quindi di un impossibile ritorno al paradiso perduto del suo *paesello*, e ne fantastica precisamente in questi termini: «Non farei meglio di ritornare a casa? Ti aiuterei nei tuoi lavori, lavorerei magari anche il campo, ma poi leggerei tranquillo i miei poeti, all'ombra delle querce, respirando quella nostra buona aria incorrotta». ¹³

L'effusione è languida, non c'è dubbio, e la critica non si è mostrata mai particolarmente tenera nei riguardi di Alfonso, della reticenza un po' melensa con cui sa dissimulare al bisogno un basilare desiderio di fuga: e infatti si è parlato, solo per citare alcuni contributi, di «un quadretto di vita campestre letteralmente – e letterariamente – idillico»; ¹⁴ di una «contraffatta dimensione bucolica»; ¹⁵ ancora, e più duramente, di «nient'altro che il vecchio ideale arcadico del dotto pastore T'itiro», ¹⁶ flebilmente contrapposto al mondo delle città, delle fabbriche e dei commerci. E sarebbe difficile non trovarsi d'accordo con questa diagnosi della perfetta malafede di Alfonso: nelle sue parole si percepisce davvero una stonatura, una nota falsa, un vocalizzo che manca del suo contrappunto; qualcosa di posticcio e contrabbandato, un sentimento clandestino, di importazione, inteso certo ad autenticarsi, ad aumentarsi.

Certo, il riferimento insistito alla poesia pastorale, e specialmente a Virgilio e alle sue *Bucoliche*, non manca di lasciare un po' perplessi: e infatti Giuseppe Antonio Camerino, che non condivide l'ipotesi per cui Svevo, nella lettera iniziale, cercherebbe di porre Alfonso in una

¹² G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»*, cit., p. 177.

¹³ I. Svevo, *Una vita* (1892), in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Mondadori, 2004, p. 6.

¹⁴ B. Stasi, *Svevo*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 54.

¹⁵ G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»*, cit., p. 174.

¹⁶ S. Maxia, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana Editrice, 1965, p. 43.

luce sostanzialmente negativa, non manca di polemizzare con «quei critici che fanno semplicisticamente di Alfonso Nitti un nostalgico dell'idillio agreste». ¹⁷ È vero che Alfonso contrappone, nella lettera alla madre, le ragioni della natura all'ambiente nevrotico – tardo-borghese e capitalistico – della società moderna, incarnata in modo indimenticabile nel primo romanzo sveviano da quella Trieste che pare, così mostruosamente palpitante sul suo golfo, un immenso polmone incatramato e triste; ma il sogno rustico di un'impossibile Arcadia, e la conseguente immedesimazione con Titiro, appaiono in effetti soluzioni troppo anacronistiche, anche per l'immaginario attardato di un sognatore/letterato come Alfonso. Eppure poco più avanti il protagonista, parlando dei colleghi superbi e vanesi che ha conosciuto alla banca, potrà dire alla madre (ma non sta piuttosto parlando a sé stesso?): «Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome». ¹⁸ Un classico latino, dunque: indizio ulteriore e importante, che sembra confermare la correttezza dell'indicazione virgiliana. Carlo Annoni, in uno studio intitolato *L'orologio di Flora e il dottor Sofocle: Svevo lettore dei classici*, e dedicato appunto agli elementi di tradizione classica e volgare presenti nell'opera dello scrittore, ha così potuto legare assieme e interpretare le due citazioni (i poeti da leggere all'ombra delle querce, più il classico latino da commentare) «come una specie di *mise en abîme*, vedendo, cioè, un luogo testuale che specchia [...] un se stesso lontano; e quindi ordinando un lettore di fine Ottocento, il quale “commenta” sotto un albero un classico, dove si mostra un pastore intento a far musica *sub tegmine fagi*», ¹⁹ e insomma proponendo ancora una volta, sulla scorta di Sandro Maxia, «di pensare qui alla prima delle *Bucoliche* e di vedere nel giovane Nitti un emulo del Titiro virgiliano». ²⁰

Volendo accettare la proposta, resterebbe però da chiarire il senso più profondo di questa immedesimazione: Alfonso sogna ingenuamente un'Arcadia perché alle concrete difficoltà della vita e all'inferno cittadino non sa opporre altro che un immaginario saturo di idealismo letterario, o allude sottilmente all'egloga virgiliana, in un complicatissimo gioco di specchi e di rimandi, perché in essa può leggere il dramma di un destino che la vita ha imposto anche a lui, nello sradicamento, nel distacco doloroso dal paese natio? Allora sì, nello spazio del desiderio e del sogno potrebbe ben rappresentarsi come il Titiro benedetto da un dio, cui è concesso di restare nella sua terra, al riparo di un faggio: ma intanto, nella dialettica irrisolta – e così tipicamente sveviana – di destino sognato e destino subito, la realtà gli ha inflitto l'altro polo, quello dell'esule Melibeo, la sorte non di chi resta ma di chi va, spinto da una necessità incalzante ad abbandonare la patria e i dolci campi.

Certo, quella che da Svevo porta direttamente a Virgilio, con quanto necessariamente ne deriva, è una strada percorribile, e di fatto percorsa; ma ciò che ci interessa in queste pagine

¹⁷ G.A. Camerino, *Una vita di Svevo: la lettera iniziale*, cit., p. 67.

¹⁸ I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 7.

¹⁹ C. Annoni, *L'orologio di Flora e il dottor Sofocle: Svevo lettore dei classici*, in N. Cacciaglia, L. Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo*, cit., pp. 253-285: 254.

²⁰ *Ibidem*.

è vedere se non esista piuttosto un altro itinerario, meno battuto dalla critica – perché in fondo siamo partiti col dire che Alfonso, scrivendo alla madre, si drappeggia nei panni di un eroe romantico, non di un pastore arcadico, e se in questo senso il riferimento insistito a Virgilio e alla prima egloga è certamente opportuno, ci sembra però che venga eliso un riferimento più prossimo e forse più significativo: a Virgilio insomma ci si arriva, ma prendendo una strada più ampia. Esiste infatti un altro personaggio della grande letteratura mondiale che ama leggere i poeti all'ombra delle piante; un personaggio che già abbiamo avuto modo di citare, e il cui autore certo non mancava nella biblioteca di Svevo, ben da prima che vi comparissero i veristi: si tratta nientemeno che dell'eroe romantico – lui sì – per eccellenza, il Werther di Goethe. E alla luce di questo riferimento sembrerà forse ancora meno casuale (e insieme meno naturalista) la scelta del genere epistolare per le pagine che fanno da esordio a *Una vita*.

Nell'intervento sopra ricordato, Emilio Giordano ha osservato giustamente come Alfonso Nitti sia, per certi aspetti, «un redivivo Werther»,²¹ rintracciando il fantasma dell'eroe goethiano «nelle estreme parole»²² di *Una vita*, vale a dire nel suicidio col quale il protagonista di Svevo «rivive consapevolmente il drammatico gesto wertheriano, proprio per rivelare alla fine, oltre la realtà di una parentela, anche la distanza che separa la sua storia da quella del personaggio del romanzo tedesco, per dare insomma tutto il senso dell'incontro/scontro di Svevo con il testo tedesco».²³ L'analisi è penetrante, e ci trova sostanzialmente concordi; ma crediamo che l'ombra di Werther si materializzi molto prima nel romanzo sveviano, già nelle pagine dell'*incipit* e appunto nel passo che abbiamo riportato: in questo modo la sua presenza/evanescenza verrebbe ad aprire e insieme a chiudere il romanzo, abbracciandone l'intera materia nel segno di un modello *impossibile*, di un sigillo infranto.

All'inizio del romanzo di Goethe, Werther si è da poco trasferito in campagna, presso un villaggio che riproduce, nei suoi tratti scopertamente edenici, lo stesso idillio pastorale del paesello di Alfonso; ma qui al protagonista è concesso davvero di tradurre in azione quell'ideale di *otium* umanistico ed emotivo che Alfonso può soltanto vagheggiare, e l'attività che è ad un tempo presupposto e complemento di tale ideologia, sua radice simbolica e insieme affettiva, è, neanche a dirlo, la lettura dei poeti all'ombra delle piante:

A un'ora circa dalla città c'è un luogo chiamato Wahlheim. È situato in una interessante posizione, in cima a una collina: uscendo per il sentiero che conduce al villaggio, si scopre all'improvviso l'intera vallata. Una buona ostessa, vivace e piacevole nonostante l'età, offre vino, birra, caffè; e, ciò che importa di più, ci sono due tigli che con i loro larghi rami coprono la piazzetta dinanzi la chiesa, stretta tutt'intorno da case di contadini, da granai e cortili. Non ho mai trovato luogo più intimo e appartato; lì, mi faccio portare dall'ostessa tavolino e seggiola, bevo il mio caffè e leggo Omero.²⁴

²¹ E. Giordano, «Mamma mia»: *Una vita e lo sguardo materno*, cit., p. 189.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, pp. 190-191.

²⁴ J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther* (1774), trad. it. di P. Capriolo, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 18.

Al passo citato segue un appassionato elogio della natura, del suo sentimento e della sua sincera espressione: in netta opposizione alle regole tranquillizzanti ma sterili della società borghese, è solo alla natura e alla sua infinita ricchezza che è riservato il potere di «formare il grande artista»,²⁵ sul filo della classica dicotomia urbanesimo-campagna che tornerà, con tutta la sua costellazione psicologica di falsi lirismi e distonie, nell'argomentare enfatico e spezzato della lettera di Alfonso. E certo non sorprende, data la sua valenza programmatica, che questo vero e proprio archetipo bucolico-romantico torni anche, per filiazione diretta, nell'*Ortis* del Foscolo, dove il protagonista siede anch'egli con gli abitanti del villaggio «sotto il platano della chiesa leggendo loro le vite di Licurgo e di Timoleone».²⁶ Possono cambiare le specie arboree (siano tigli, platani o querce), possono cambiare le letture (i poeti, Omero o Plutarco), non cambia però la forza di un *topos* che dal romanticismo risale certo fino al Tiro virgiliano e alle ampie corone dei suoi faggi, ma che a Svevo giunge filtrato, arricchito nei suoi sottintesi, già cristallizzato e quasi serializzato in una forma collaudata e pronta all'uso (o meglio al riuso, a una rivisitazione consapevolmente problematica e perciò tutta infusa di una subdola ironia). In termini di tecnica romanzesca, la strategia narrativa messa in atto da Svevo è una forma particolare e velata d'intertestualità, perché solo il lettore la cui memoria letteraria sia ben vigile e attenta può cogliere l'allusione celata in questo passo nell'interezza della sua portata: gli indizi che spingono in tale direzione del resto non mancano, a cominciare proprio da quella cornice epistolare che lega problematicamente l'esordio di *Una vita* ai modelli *impossibili* del Werther e dell'*Ortis*. È d'altra parte stimolante notare ancora una volta la varietà di soluzioni stilistiche e testuali già padroneggiate da Svevo all'altezza del suo primo romanzo: nel corso della narrazione, eterodiegetica ma tutt'altro che impersonale, il narratore sveviano ha buon gioco a smascherare l'inattendibilità del protagonista e la sua falsa coscienza attraverso il contrappunto ora brutale ora ironico dei propri commenti e delle proprie intrusioni, creando un «duplice livello di consapevolezza»²⁷ nel quale la dialettica tra personaggio e autore è risolta nella tensione strutturante di una sproporzione. Nel prologo, invece, dove Alfonso parla in prima persona e la struttura a livelli sovrapposti del romanzo risulta inevitabilmente compressa, con l'inattendibilità del personaggio che filtra ambiguamente nella voce narrante e permea di sé ogni parola, Svevo deve operare diversamente, come autore implicito o nascosto, cercare una linea di piegatura tutta interna, una chiave di lettura riposta e dissimulata che faccia scattare il meccanismo dell'*ouverture* chiudendola come una trappola sulla testa del protagonista.

E questa linea tratteggiata e semi-nascosta andrà cercata appunto nell'agnizione di lettura, nell'indicazione allusiva e intertestuale che richiede necessariamente la complicità del lettore (ovvero il contatto tra testi compresenti nella sua memoria letteraria) per scaricare la propria

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ U. Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), Roma, Newton Compton Editori, 2007, p. 33.

²⁷ S. Maxia, *Lettura di Italo Svevo*, cit., p. 13.

elettricità statica e produrre una vibrazione di senso: solo così, vedendo Alfonso fantasticare di letture meridiane all'ombra delle querce, possiamo intenderne davvero il movente nascosto, la sua illegittima manovra volta ad usurpare titoli e onori, insomma a presentarsi come l'ultimo discendente di una ben altrimenti fondata genealogia eroica, quasi che la lettura all'ombra delle piante fosse una sorta di vizio ereditario della nobiltà romantica, un'abitudine ormai colata a picco nelle profondità genotipiche, che Alfonso vorrebbe esibire come un falso sigillo, un segno contraffatto d'elezione. E si potrebbe anche giungere alle estreme conseguenze, sul filo della suggestione intertestuale, e parlare del prologo epistolare di *Una vita* come di un frammento o una scheggia di antiromanzo, se è vero che una peculiare caratteristica dell'antiromanzo – ciò che contribuisce a farne a tutti gli effetti un genere a sé stante – è che in esso noi «vediamo comportarsi e parlare come eroi romanzeschi dei personaggi che, come sappiamo, sono solo degli hidalgos o dei piccolo-borghesi». ²⁸ E un piccolo-borghese è appunto Alfonso, e il sublime letterario del quale aspira a fare parte non è più quello dei romanzi cavallereschi, ma quello dell'universo romantico.

Alfonso insomma patisce, con l'Ottocento ormai agli sgoccioli, l'onda lunga della *Werther-Fieber*, della febbre o dell'effetto Werther: e il suicidio finale ne è una tragica (ma logica) riprova. Certo, Svevo non può più servirsi, come operatore d'ipertestualità, di un espediente tanto logoro e scopertamente comico com'è quello del delirio, della follia romanzesca; si servirà piuttosto di un altro operatore, già individuato da Genette accanto a quello principale del delirio: «l'imitazione cosciente e (quasi) lucida», ²⁹ che è cosa evidentemente diversa e più complessa della patologica confusione tra finzione e realtà, di una follia piovuta dal di fuori che si traduce in un generale disorientamento di qualunque strumento ermeneutico o cognitivo.

E con questo saremmo giunti ormai alle soglie di un grande tema sveviano, quello appunto dell'imitazione, del mimetismo, che è certo un aspetto fondamentale del protagonista narrativo in Svevo, e che già è stato oggetto di numerose ricognizioni critiche, legate più o meno

²⁸ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 175.

²⁹ Ivi, p. 176.

strettamente al pensiero di René Girard e alla teoria del desiderio mimetico,³⁰ secondo la quale il desiderio umano è ontologicamente configurato in chiave triangolare-mimetica, incapace cioè di eleggersi un oggetto prescindendo dalla cruciale mediazione di un modello. Ma sarebbe interessante, avviandoci alla conclusione, istituire qui un altro raffronto, quello con lo psichiatra e filosofo svizzero Ludwig Binswanger, che nell'ambito di un volume dedicato a tre peculiari «forme di fallimento, di mancata riuscita dell'esistenza umana»,³¹ ha individuato nel *manierismo* una precisa forma o struttura di esistenza, consistente nell'«assunzione di un modello precostituito, di una immagine, nello sforzo costante di imitarlo».³² una teoria che dunque, proprio nel ruolo centrale attribuito all'imitazione di un modello di successo, presenta un significativo punto di contatto con il mimetismo girardiano. La forma di esistenza manieristica si esplica precisamente, per Binswanger, in questo «disperato *rispecchiamento* di un “sé”, nell'espressa *imitazione* di un *modello* alla moda»,³³ ovvero di «un “Sé” “innaturale”, inautentico o adattato (*adattato* attraverso il confronto)»,³⁴ finché la vita stessa non si risolve e non si svuota nell'«esistere *come maschera*, vale a dire non dietro ma *in una maschera* (un ruolo), [...] l'opposto diretto dell'esistenza autentica e dell'autentica comunanza».³⁵

C'è in particolare un esempio molto bello, e per noi di particolare interesse, cui Binswanger si rifà per dare l'idea di questo «formarsi esclusivamente in base a una forma precostituita, atteggiarsi secondo l'atteggiamento implicito del modello»:³⁶

Ciò viene drasticamente in luce nel notissimo scritto di Kleist sul teatro delle marionette. Per mostrare «quali disordini susciti la coscienza nella grazia naturale dell'uomo», egli cita un giovanetto di «meravigliosa grazia» il quale, asciugandosi i piedi seduto su uno sgabello e guardandosi nello specchio, si ricorda del «ragazzo che si estrae una spina dal piede» e cerca *intenzionalmente* di

³⁰ Il paradigma mimetico derivato da René Girard è stato adottato per l'analisi dei testi sveviani a partire dagli anni Settanta del Novecento, inizialmente attraverso la mediazione dell'interpretazione lacaniana del desiderio. Il lavoro più sistematico e rigoroso in questo senso è rappresentato da T. De Lauretis, *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano*, Ravenna, Longo Editore, 1976, saggio molto solido nell'impostazione strutturalista ma viziato da contraddizioni difficilmente sanabili, soprattutto per l'assimilazione senza residui tentata dall'autrice tra paradigma mimetico ed edipico. Altre letture mimetiche di Svevo si sono concentrate in anni più recenti, talvolta non negando alla radice il codice psicanalitico (cfr. C. Gigante, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carrocci, 2020), talvolta ponendosi in aperta rottura con esso (cfr. P. Antonello, *Rivalità, risentimento, apocalisse: Svevo e i suoi doppi*, in P. Antonello, G. Fornari (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Massa, Transeuropa, 2009, pp. 143-159). Di grande interesse è pure il recente contributo di R. Castellana, *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella Coscienza di Zeno*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», L, 3, 2021, pp. 33-49, articolo che ricostruisce la storia delle letture girardiane dell'opera di Svevo, proponendo un possibile punto di tangenza tra istanza psicanalitica e mimetica, con inedita attenzione agli sviluppi più recenti della psicanalisi.

³¹ L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, trad. it. di E. Filippini, Milano, SE, 2011, p. 12.

³² Ivi, p. 205.

³³ Ivi, p. 215.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 228.

³⁶ Ivi, p. 206.

imitare il suo contegno, ma facendo questo perde sempre di più la sua grazia originaria, tanto che i suoi movimenti fanno addirittura un effetto comico.³⁷

È questo il paradosso in cui è chiuso, *mutatis mutandis*, il nostro Alfonso: ammesso che la lettera alla madre possa registrare davvero, dietro a un groviglio di contraddizioni e schermature, il bisogno del giovane di «ritrovarsi coi suoi sogni, nella purezza della sua adolescenza, nella certezza dei valori del bene e del bello che gli suggeriva la lettura dei suoi poeti, nell'aria serena e pacificatrice della campagna»,³⁸ ecco che nel confessare alla madre il proprio desiderio di tornare al centro di quel mondo Alfonso si *ricorda* degli eroi della letteratura romantica, e nel tentativo intenzionale di imitarne il contegno, perde sull'istante qualunque possibile grazia; così, quello che dovrebbe essere un «nitido ritratto interiore»,³⁹ una confessione liberatoria, autentica, di sincera passionalità romantica, diventa, nel suo *pathos* effuso ma vuoto di senso, una specie di orribile smorfia, non garanzia di appartenenza a un medesimo ordine di idee, ma denuncia di uno scarto incolmabile rispetto al *modello* – perché «qualsiasi manierismo», come insegna ancora Binswanger, «nutre la tendenza alla smorfia, alla deformazione».⁴⁰ È in questo senso che il prologo di *Una vita* nasconde a nostro avviso una prima, importantissima traccia, una vera e propria chiave di lettura offertaci da Svevo in via preliminare, nelle pagine iniziali del suo primo romanzo: Alfonso, abbiamo visto, legge all'ombra delle querce, imitando con qualche patetismo le pose romantiche del Werther o dell'Ortis; ma quello che l'autore vuole dirci, più in generale, è che è sempre all'*ombra* di qualcuno che Alfonso vive, e così i suoi fratelli carnali, Emilio e Zeno nei successivi romanzi: all'ombra cioè di una guida, di un maestro, di un *modello*.

³⁷ Ivi, p. 198.

³⁸ P. Tuscano, *L'integrazione impossibile. Letteratura e vita in Italo Svevo*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1985, p. 52.

³⁹ Ivi, p. 49.

⁴⁰ L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, cit., p. 179.

Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell'*Edipo re*

Silvia Martín Gutiérrez
(Universidad Autónoma de Madrid)

Pubblicato: 10/10/2022

Abstract – For the film *Edipo re* (1967), Pier Paolo Pasolini wrote four screenplays, which are now in the “Alessandro Bonsanti” Contemporary Archive at the Gabinetto G. P. Vieusseux in Florence. From the first script written in 1966 to the final one published in the volume edited by Garzanti, Pasolini made continuous modifications and corrections to the text in order to make it suitable for the film. A careful study of the four different scripts conserved in the Vieusseux allows us not only to examine Pasolini’s *modus operandi* as a scriptwriter, but also to observe the evolution between the different scripts. In fact, the final text is the combination of a technical script with a narrative text: these two typologies are combined, giving rise to a single hybrid text with original characteristics.

Keywords – Pier Paolo Pasolini; *Edipo re*; Sophocles; Screenplay; Cinema.

Abstract – Per la realizzazione del film *Edipo re* (1967), Pier Paolo Pasolini scrisse quattro sceneggiature, che ora sono custodite nell’Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze. Sin dal primo copione redatto nel 1966 fino a quello definitivo pubblicato nel volume Garzanti, Pasolini apporta continue modifiche e correzioni al testo in funzione dell’opera cinematografica. Lo studio accurato delle quattro diverse sceneggiature conservate nel Vieusseux consente di approfondire non solo il *modus operandi* di Pasolini come sceneggiatore, ma anche di osservare l’evoluzione fra i diversi copioni. Infatti, il testo definitivo è la combinazione di una sceneggiatura tecnica con un testo narrativo: queste due tipologie si fondono, dando vita ad un unico testo ibrido e con caratteristiche originali.

Parole chiave – Pier Paolo Pasolini; *Edipo re*; Sofocle; Sceneggiatura; Cinema.

Martín Gutiérrez, Silvia, *Pasolini sceneggiatore. Il processo di scrittura dell’Edipo re*, «Finzioni», n. 3, vol. 2 - 2022, pp. 90-106

silviamgutierrez@gmail.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15621>

finzioni.unibo.it

La sceneggiatura, come Pasolini dichiara più volte, è un testo concepito per subire una trasformazione da struttura scritta a scrittura audiovisiva. Ma lo studio dei documenti e delle versioni di alcune sceneggiature (come in questo caso le quattro versioni della sceneggiatura di *Edipo re*) ci dimostra l'attenzione di Pasolini per un testo vero e proprio, un testo che può essere letto e analizzato anche prescindendo dal passaggio alla versione visiva. L'analisi infatti dimostra una attenzione strutturale molto esplicita alle fasi del racconto, ad alcuni momenti che acquistano rilievo, alle cancellature e alle sostituzioni. In particolare, si notano elementi lessicali, stilistici, metaforici e simbolici che avvicinano questa sceneggiatura al sistema complesso dell'opera di Pasolini: basta pensare al riferimento al termine "lazzaretto", di origine manzoniana, che riconduce al progetto di un film sui *Promessi sposi*, o alla definizione "figlio della fortuna" sulla quale l'autore torna più volte, come se si trattasse di un titolo alternativo a quello che invece poi si stabilizza. Il confronto delle quattro versioni della sceneggiatura è il supporto indispensabile per comprendere non solo il lavoro che porta alla realizzazione ma anche lo statuto particolare della scrittura di un vero genere letterario come la sceneggiatura.

1. Trattati comuni¹

Ognuna delle quattro sceneggiature² dell'*Edipo re* presenta delle caratteristiche proprie e diverse, che testimoniano le fasi successive in cui Pier Paolo Pasolini sta lavorando al testo filmico. Sebbene ci siano molti elementi che le differenziano in modo sostanziale, ritengo sia opportuno avviare l'analisi a partire dai tratti comuni, per poi focalizzarsi sulle loro specificità.

In primo luogo, bisogna sottolineare che soltanto nella S4 ci sono istruzioni tecniche vere e proprie, mentre nelle S1, S2 e S3 queste indicazioni appaiono in modo del tutto sommario. Oltre a tali indicazioni come le transizioni oppure le didascalie ESTERNO/INTERNO o GIORNO/SERA, Pasolini fornisce soltanto istruzioni di tipo letterario. Per avviare l'analisi, è opportuno concentrare l'attenzione su due esempi di istruzioni tecniche e, in seguito, analizzare alcune delle indicazioni poetiche che ho individuato nei testi.

Nella scena 2 dell'*Edipo re*, Pasolini scrive: «Come in un rapido documentario lo spettatore assisterà ai primi atti di quella vita».³ Bisogna ricordare che le prime scene del prologo mostrano una successione d'inquadrature di alcuni spazi diversi. In primo piano è rappresentata la pietra con la scritta TEBE, per passare successivamente a una veduta generale di un tipico paese mediterraneo. In seguito, compare un'altra inquadratura generale di una casa, in cui sono visibili due soldati che attraversano il piano da sinistra a destra. Subito dopo, si assiste alla nascita di

¹ Per il *déoupage* sono state seguite le indicazioni fornite da Pasolini nella S3. Bisogna però tenere presente che nel film questa struttura viene modificata dall'autore, creando una composizione diversa. I due *déoupage* sono disponibili nella tesi di dottorato S. Martín Gutiérrez, *Edipo re di Pier Paolo Pasolini (1967): al di là de la autobiografía*, Madrid, Universidad Autónoma, 2019, pp. 400-404.

² D'ora in poi le quattro sceneggiature verranno identificate con le sigle: S1, S2, S3 e S4.

³ P.P. Pasolini, *Edipo re. Un film di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Gambetti, Milano, Garzanti, 1967, p. 46.

un bambino, visto in primo piano attraverso la finestra. Quindi, si tratta di una successione di spazi non contigui uniti attraverso il montaggio.

Questi segmenti spaziali appaiono in un regime di disgiunzione prossimale⁴ ma attraverso l'utilizzo dello stesso brano musicale durante la scena (il canto della cicala), Pasolini permette allo spettatore di pensare all'esistenza di una sorta di comunicazione tra di loro. Quindi, dalla segnalazione «rapido documentario» si ricava l'idea che le scene che costituiscono il prologo, che servono a introdurre lo spettatore nell'infanzia di Edipo, vengano articolate attraverso un montaggio concreto il cui scopo sarà far prevalere il carattere informativo-didascalico.

Insomma, nel momento in cui Pasolini sta scrivendo il primo testo per il film, alcuni aspetti tecnici come il montaggio sono già stati interamente definiti:

Quando Pier Paolo arrivava sul set, la scena non era ancora montata, tutto stava nella sua testa. Si teneva sempre la sceneggiatura vicino e controllava continuamente le indicazioni delle azioni che voleva girare, ma, per quanto mi ricordi io, il modo con cui avrebbe girato non era scritto da nessuna parte.⁵

Nella scena 3, in cui viene raccontato l'incontro tra madre e figlio, Pasolini indica: «È un girotondo, una corsa matta e lieve, vista da lui, dal bambino, che vede la realtà a pezzi».⁶ Questa istruzione tecnica viene tradotta visualmente attraverso la macchina da presa posizionata con l'inclinazione giusta per potenziare il punto di vista del bambino: «Il bambino alza gli occhi lucidi, e per la prima volta vede, e noi, con lui vediamo: il volto della madre [...]. Il bambino ride: e insieme alla madre, per la prima volta, vede il mondo intorno a sé».⁷

Un altro tipo di indicazioni, che definirei come “istruzioni poetiche”, si possono individuare in modo abbondante nei diversi copioni. Si tratta di elementi assai rilevanti nella scrittura filmica pasoliniana, perché tutte queste figure retoriche, forme poetiche e riferimenti letterari, diventeranno le marche autoriali identificabili nei suoi film, attraverso nuove risorse visive o mediante la libera manipolazione dei brani musicali. Si tratta di caratteristiche direttamente legate ai principi del suo *Cinema di poesia*: «Un'immagine può avere la stessa forza allusiva di una parola: perché è frutto di una serie di scelte stilistiche analoghe. Fa parte, cioè, di una operazione stilistica».⁸ Inoltre, tali caratteristiche stilistiche avranno le loro equivalenti visive e saranno

⁴ Cfr. A. Gauderault, F. Jost, *Relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 103.

⁵ J.-C. Biette, *Dix ans, près et loin de Pasolini*, «Cahiers du Cinéma», hors série, 1981, numero monografico a cura di A. Bergala e J. Narboni; ora in P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione: i film, il cinema*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, 1991, p. 159.

⁶ P.P. Pasolini, *Edipo re*, cit., p. 47.

⁷ Ivi, p. 48.

⁸ P.P. Pasolini, *Cinema e letteratura: appunti dopo «Accattone»*, in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, pp. 145-149: 149.

portatrici della soggettività dell'autore nel film. La forte semiotizzazione di spazi e di personaggi configurerà diversi universi estetici che rimandano direttamente alla poesia pasoliniana.⁹

In questa prospettiva, si possono notare alcune particolari notazioni poetiche: nelle scene 1 e 48 compaiono i ricorrenti «salici»¹⁰ della poetica pasoliniana;¹¹ nelle scene 3 e 27 compare la sineddoche «dolcezza crudele»¹² per far riferimento alla madre; nella scena 7 il termine panmediterraneanista «Mediterraneo africano»;¹³ nella scena 9 la descrizione «un contadino tra i contadini»¹⁴ per definire il personaggio di Polibo.

La trascendenza degli alberi nel testo «salici, soprattutto salici»¹⁵ si concretizza visivamente nel film attraverso l'uso delle lunghe panoramiche (scene 3 e 48). Si deve notare come Pasolini utilizzi gli stessi movimenti della macchina da presa per creare un'identità spaziale. Una panoramica di 360° gradi con un'idea molto chiara, quella di mettere in evidenza il carattere circolare della narrazione: «una ripetizione, un ritorno – un'immobilità originale nel muoversi vano nel tempo».¹⁶

Allo stesso modo, l'espressione «dolcezza crudele» gli servirà per costruire l'immagine di Medusa della madre-Giocasta nella parte centrale del film:

⁹ Cfr. Si riporta qui di seguito un brano molto interessante su questo tema, che appartiene all'intervista rilasciata da Pasolini ad Achille Millo nel 1967: «Millo: Lei ha scritto romanzi ambientati nelle borgate romane, ha scritto poesie in friulano; è nato a Bologna. Nelle sue poesie qual è il paesaggio più presente?»

Pasolini: Ci sono almeno tre categorie di paesaggi: uno del passato; uno del presente che sta ingiallendo; e uno del sogno. Il primo è quello friulano. Quando dico paesaggio friulano, però, non intendo riferirmi soltanto al paesaggio tipico del Friuli, ma a quello di tutta l'Italia del Nord. È un paesaggio che torna in tutti i miei libri di poesia. È una specie di rimpianto, di nostalgia: le piazzette, le chiese romaniche, i prati verdi, da una parte i salici e dall'altra i pioppi. Il paesaggio del presente che sta ingiallendo è quello delle borgate romane: un paesaggio violento, meridionale, appartenente idealmente all'area del terzo mondo. È un paesaggio che ho amato molto venendo a Roma perché, non essendo romano ma settentrionale, sono venuto a Roma un po' come un turista inglese o tedesco che scende al Sud. Il paesaggio del sogno, invece, è il paesaggio che ho scoperto viaggiando: direi l'India, ma soprattutto l'Africa. Ed è il paesaggio che in questo momento amo di più». (P.P. Pasolini, *La poesia secondo Pier Paolo*, intervista di Achille Millo, «La Repubblica», 24 febbraio 1990, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/02/24/la-poesia-secondo-pier-paolo.html>).

¹⁰ Cfr. P.P. Pasolini, *Edipo re*, cit., pp. 45 e 143.

¹¹ I salici fanno parte della poetica pasoliniana, per esempio: «i giovinetti vestiti con le bluse materne | e i capelli pettinati al suono delle campane! andranno a Messa abbracciati incantando il vento | appena vivo tra i salici e le viole» del cap. V del poemetto *L'Italia*, in P.P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 98. Inoltre, Pasolini nel 1967 dichiara: «Avrei voluto girare il prologo nei luoghi stessi della mia infanzia, a Sacile, in Friuli [...]. Si tratta di ricordi analogici, più che esatti. Ad esempio mi ricordavo i salici, e la sceneggiatura parla di salici ma ho dovuto rimpiazzarli con i pioppi», in P.P. Pasolini, *Edipo re*, intervista di Jean-André Fieschi, «Cahiers du Cinéma», 195, novembre 1967, p. 16.

¹² Ivi, p. 48.

¹³ Ivi, p. 56.

¹⁴ Ivi, p. 60.

¹⁵ Ivi, p. 47.

¹⁶ Ivi, p. 143.

Tuttavia, devo dire, che per me il personaggio di Giocasta è, tutto considerato, più riuscito di quello di Edipo. In Giocasta ho rappresentato mia madre, proiettata nel mito, e una madre non muta: come una Medusa, forse cambia, ma non evolve mai. Da qui l'aspetto di fantasma che lei ha notato.¹⁷

Questa indicazione poetica ha come risultato l'adozione di una tecnica particolare che permette a Pasolini d'introdurre una precisa marca autoriale nel film. In questo caso, egli si serve del primo piano e della colonna sonora per enfatizzare il carattere del personaggio recitato da Silvana Mangano. Infatti, nel momento in cui la macchina da presa mostra il primo piano della madre, cominciano a suonare le prime note del *Quartetto d'archi K 465 n. 19 in Do maggiore* di Mozart.¹⁸ La sineddoche della sceneggiatura avrà dunque il suo equivalente nel film attraverso l'uso del brano musicale e del primo piano.

Nella prima scena della parte centrale, che Pasolini identifica come la parte del "mito",¹⁹ viene utilizzata la formula «Mediterraneo africano» per definire il Monte Citerone. Non è la prima volta che Pasolini descrive l'Africa con queste stesse parole. Dopo il viaggio che l'autore ha fatto in Marocco nel 1965, scrisse un saggio in cui, tra gli aspetti più rilevanti, emerge la sua particolare visione del paesaggio marocchino. Nel testo si legge che il Marocco è un'estensione dei paesaggi «mediterraneo-africani» e che il lavoro dei contadini è paragonabile a quello svolto da alcune società contadine italiane della Toscana e del Veneto.²⁰

Ma prima del suo soggiorno in Marocco, Pasolini aveva già accennato a quest'idea panmeridionalista dell'Africa. Il paesaggio africano fortemente connotato dell'*Edipo re* è assimilabile alla sua idea poetica del "barbarico", che si era sviluppata già sin dalle descrizioni che l'autore aveva fatto nel *Canzoniere italiano* (1955) del paesaggio sardo e pugliese: «Si entra nel cuore di uno dei più stupendi paesaggi d'Italia. È la terra arancione. Qualcosa che sta tra quello che deve essere il Medio Oriente attuale e quello che deve essere stata l'Itaca di Ulisse».²¹ Si pensi inoltre ai versi della poesia *La Guinea* del 1962: «La Guinea... polvere pugliese o poltiglia | padana».²² Oppure si pensi al modo in cui definisce la danza di Ninetto: «Mi vengono in mente i Denka, che battono il terreno col tallone, e che, a loro volta mi avevano fatto venire in mente le danze greche come si immaginano leggendo i versi dei poeti».²³ Dunque, il Terzo Mondo pasoliniano

¹⁷ P.P. Pasolini, *Edipo re*, in ID., *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 2918-2930: 2924.

¹⁸ Le indicazioni sulla musica che vediamo nella sceneggiatura sono minime. L'elenco completo di brani musicali del film è stato riportato in S. Martín Gutiérrez, *Edipo re di Pier Paolo Pasolini (1967): al di là de la autobiografia*, cit., p. 423. Cfr. Anche M. Bakan, *Italian Cinema and the Balinese Sound of Greek Tragedy: Kekak Contortions and Postmodern Schizophonic Mimesis in Pasolini and Fellini*, in K. Stepputat (a cura di), *Performing Arts in Postmodern Bali. Changing Interpretations, Founding Traditions*, Aachen, Shaker, 2013, https://michaelbakan.com/wp-content/uploads/2010/09/Bakan_Kekak_Pasolini-Fellini.pdf, pp. 363-387.

¹⁹ Pasolini struttura il film in quattro parti: prologo, mito, tragedie ed epilogo. Cfr. P. P. Pasolini, *Edipo re*, intervista di Jean-André Fieschi, cit., p. 13.

²⁰ P.P. Pasolini, *Viaggio in Marocco*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1056-1062.

²¹ P.P. Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955, p. 18.

²² ID., *La Guinea*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, pp. 1085-1092: 1086.

²³ ID., *Dal laboratorio (Appunti 'en poète' per una linguistica marxista)*, in ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 69.

va inteso come un universo senza precisi confini geografici e come elemento di coesione del mito.

Per quanto riguarda il re di Corinto, viene identificato nella sceneggiatura con l'espressione «contadino tra i contadini», perché anche se si tratta del sovrano della città egli ha delle maniere un po' rozze. Infatti, quando Polibo porta il piccolo Edipo dalla regina Merope lo fa con un asinello e in maniera assolutamente priva di delicatezza. Lei gli dirà spaventata: «Dammelo qua! Guarda come lo tieni! Vuoi farla morire questa povera creatura! Cosa credi di tenere in mano, un sacco di patate?». ²⁴ Queste note di umorismo altro non sono che segni di soggettività che consentono all'autore di riprendere il controllo della storia nel film:

Ho curato le inquadrature in modo molto più cinematografico del solito (non so se sono riuscite belle o brutte, ma il tentativo era di farle belle, di fare delle "belle inquadrature") e ho creato delle situazioni di distacco della materia, mettiamo gli occhi di Angelo che guardano la Sfinge dissacrandola in una sorta di comicità sorridente appena, ma tale da renderci increduli e impedirci di sentirci coinvolti con le cose della favola. ²⁵

Colpisce anche la presenza di frasi che alludono ad atti motivati da una forza interiore, da cui è impossibile sfuggire; come accade nella scena 27: «Il padre si alza come determinato da un suo dovere» ²⁶ oppure nella scena 6 «guidati da quel suono». ²⁷ Inoltre, sono abbondanti le scene in cui Pasolini fa riferimento al mondo del sogno, per esempio: nella scena 18 si legge «Edipo passa in mezzo alla folla, come in un sogno», ²⁸ oppure nella scena 46 la locuzione «fuori del vortice della vita». ²⁹ Queste indicazioni, presenti sin dalla prima versione della sceneggiatura, saranno tradotte visualmente attraverso risorse molto concrete. Le troveremo nel film per mezzo dell'impiego dei brani musicali nelle scene 6 e 27, e tramite una tecnica cinematografica assai precisa nelle scene 17 e 46. Di nuovo, nei testi sono presenti queste indicazioni letterarie che hanno una speciale rilevanza nella costruzione visiva del film.

Nella scena 6, Pasolini si serve del "solo" di flauto giapponese *Gayaku Ryo* per filmare il momento in cui il padre si alza dal letto e si indirizza verso la culla del bambino e, come guidato per una forza superiore, gli stringe le caviglie. Così accade anche nella scena 27, in cui Pasolini utilizza di nuovo questo brano quando Edipo, assorto davanti a Tiresia, ascolta il flauto suonato dal profeta prima del suo incontro con la Sfinge. La musica giapponese assume la funzione di *leitmotiv* della tragedia di Edipo, un brano che appare in tutti i frangenti in cui la tragedia del protagonista si fa evidente.

In relazione all'argomento del sogno, il regista dichiarò di aver concepito l'intero film sotto il segno dei sogni. Questo legame con il mondo onirico ha permesso a Pasolini di sviluppare la

²⁴ ID., *Edipo re*, cit., p. 62.

²⁵ ID., *Perché quella di Edipo è una storia?*, in ID., *Edipo re*, cit., p. 14.

²⁶ Ivi, p. 55.

²⁷ Ivi, p. 90.

²⁸ Ivi, p. 75.

²⁹ Ivi, p. 139.

categoria estetica del «barbarico indistinto».³⁰ Tale libera manipolazione dei riferimenti culturali è visibile attraverso la scenografia e i costumi, ma anche tramite gli spazi,³¹ poiché non è rilevante il luogo specifico, ma piuttosto l'idea poetica che dovrebbe unirli per creare una categoria metadiscorsiva:

Volevo ricreare il mito sotto forma di sogno; volevo che tutta la parte centrale (che forma quasi l'intero film) fosse una specie di sogno, e questo spiega la scelta dei costumi e degli ambienti, e il ritmo generale seguito. Volevo che fosse una sorta di sogno estetizzante.³²

Successivamente, Pasolini dichiarò l'assoluta arbitrarietà nella realizzazione dei costumi:

I costumi sono inventati quasi arbitrariamente. Ho consultato opere sull'arte azteca, sui Sumeri; altri provengono direttamente dall'Africa nera, perché la preistoria è stata praticamente la stessa ovunque. E avrei voluto insistere su questa linea, rendere i costumi ancora più arbitrari e preistorici, ma non ho avuto tempo per approfondire.³³

Nella scena in cui Edipo esce dal santuario di Delfo, la 18, Pasolini fa uso del montaggio per trasporre visualmente l'atmosfera di sogno. Pasolini utilizza la distorsione delle immagini per promuovere la sensazione di partecipare ad un ambiente onirico. La realtà diventa sfocata, attraverso gli occhi di Edipo vediamo come il mega-narratore ci trasporta in un mondo visivamente deformato, e lo fa tramite l'effetto *flou* con l'uso di teleobiettivi e grandangolari. Il mondo dopo la profezia dell'Oracolo di Delfi è un mondo dell'inconscio, onirico e spettrale. Edipo, che ha appena ascoltato la profezia, si allontana in mezzo alla folla che attende il suo turno per consultare la Pizia. Nel momento in cui sente le amare parole che rivelano il suo destino, Edipo vede come si trasforma la propria percezione. Nel film, tale mutazione percettiva viene realizzata attraverso la combinazione di inquadrature in soggettiva, che consentono allo spettatore di vedere cosa vedrebbe il personaggio, e altre in oggettiva, che mostrano il punto di vista

³⁰ A.C. Quintavalle, *Atelier Farani. Pasolini: il costume del film*, CSAC, Università di Parma, Skira, 1996, p. 45.

³¹ A questo proposito, si vedano ad esempio gli esterni dei palazzi reali si trovano in edifici chiave dell'architettura marocchina dell'Alto Atlas. Il Palazzo Reale di Corinto, il luogo in cui vivono i genitori adottivi di Edipo, Polibo e Merope, si trova nello Ksar di Ait-Ben-Haddou. È una città fortificata, insediamento di una tribù berbera, situata lungo la rotta tra il deserto del Sahara e Marrakech. Nella Kasbah Taourirt di Ouarzazate si trova il palazzo dei re di Tebe, Edipo e Giocasta. Questa costruzione fu la residenza di uno dei governatori più potenti della regione, architettonicamente è una complessa sovrapposizione di mura e torri merlate che compongono una grande fortificazione. Tuttavia, la somiglianza estetica delle due location rende difficile distinguerle nel film, inoltre Pasolini utilizza frammenti di queste e di altre kasbah in modo casuale. Ad esempio, per la città di Tebe l'autore combina i piani della Kasbah Amezrou di Zagora e Taourirt di Ouarzazate.

³² P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con John Halliday. 9. Edipo re e Amore e rabbia*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1361-1369: 1363.

³³ P.P. Pasolini in una conversazione con Piero Tosi, *Medée, une esthétique du costume*, in *L'univers esthétique de Pasolini*, Catalogo dell'esposizione presso la Chapelle de la Sorbonne, 27 novembre-31 dicembre 1984, Paris, Perssona, 1984, pp. 101-102; ora in P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 236.

esterno del narratore. I fotogrammi in cui la visione del narratore è inserita nel racconto mostrano un Edipo isolato in mezzo al paesaggio desertico. Si assiste così alla perdita di coscienza del protagonista e al suo stato di disorientamento. Nello stesso modo, la scena 46 viene costruita attraverso particolari effetti ottici per ottenere il carattere onirico attraverso il quale Edipo e Angelo tornano alle origini.

È anche rilevante il metodo con cui Pasolini inserisce nel testo i pensieri dei personaggi. Nei copioni, essi vengono definiti attraverso l'espressione VOCE INTERIORE ma nel film avranno i loro equivalenti con l'uso delle didascalie. Attraverso questa tecnica, Pasolini interviene direttamente nella ricezione del film in modo controllato e univoco. Queste didascalie sono un messaggio linguistico con la funzione di chiaro ancoraggio nella percezione globale del film. Attraverso le didascalie, il mega-narratore conduce la storia visiva fornendo informazioni dall'interno della diegesi. Sono queste didascalie a permettere a Pasolini di dare istruzioni allo spettatore, per interpretare ciò che sta vedendo secondo le coordinate della propria narrazione e non altre. Ad esempio, nella scena del confronto tra padre e figlio (scena 5), si legge:

VOCE INTERIORE DEL PADRE: Eccolo questo qui, il figlio, che un po' alla volta prenderà il tuo posto nel mondo. Sì, ti caccerà dal mondo e prenderà il tuo posto. Ti ammazzerà. Egli è qui per questo. Lo sa. La prima cosa che ti ruberà sarà la tua sposa, la tua dolce sposa che credi sia tutta per te. E invece c'è l'amore di questo qui per lei; e lei, già, lo ricambia, ti tradisce. Per amore di sua madre, questo qui ammazzerà suo padre. E tu non puoi farci niente. Niente.³⁴

Nel film, Pasolini alterna gli sguardi dei due personaggi con didascalie³⁵ che consentono di leggere il pensiero del padre nei confronti dell'esistenza del figlio. Questa informazione è essenziale per comprendere l'approccio di Pasolini al dramma di Edipo: per l'autore, il parricidio è giustificato dal figlicidio.

2. *Figlio della fortuna*

Fra le espressioni più significative che è possibile individuare nelle sceneggiature del film, ce n'è una particolarmente significativa, e sarebbe appunto la locuzione latina «Figlio della Fortuna». Queste parole risultano assai rilevanti sia nel testo scritto da Sofocle sia nei copioni realizzati da Pasolini per il suo *Edipo re*.

Per quanto riguarda la tragedia sofoclea, è noto che il titolo originale è *Oidipous tyrannos*, dove il termine “tiranno” è usato dal tragediografo greco per designare quella persona che accedeva illegalmente al potere della *polis*. Dunque, la figura del “tiranno” differiva da quella del “re”,

³⁴ ID., *Edipo re*, cit., p. 50.

³⁵ Nel film leggiamo: «Tu sei qui per prendere il mio posto nel mondo. Ricacciarmi nel nulla e rubarmi tutto quello che ho. E la prima cosa che mi ruberai sarà lei, la donna che io amo... Anzi già mi rubi il suo amore!».

ovvero del *basileus*, perché quest'ultimo era legittimo e accedeva al potere per eredità. Solo a partire dalla traduzione latina, il dramma greco diventa *Oedipus rex*.

Nell'opera greca, l'autore definisce Edipo come "figlio della fortuna", intendendo dire che è figlio di genitori ignoti e quindi protetto dalla fortuna. Mentre procede l'indagine sull'omicidio di Laio, un messaggero riferisce a Edipo che suo padre Polibo, re di Corinto, è morto. Sembrerebbe dunque che la minaccia dell'oracolo fosse estinta, ma il vecchio rivela inoltre che Edipo non è figlio di Polibo. Il sovrano di Tebe è dunque un trovatello, appunto un "figlio della fortuna", come lui stesso orgogliosamente proclama.

Quale impatto comporta l'uso di questo "figlio della fortuna" nell'*Edipo re* di Pasolini? Nei diversi copioni, vediamo come l'autore inserisce o cancella questa locuzione nei titoli. Come accennato prima, la S1 è intitolata semplicemente *Edipo*, mentre nella S2 il titolo viene modificato in *Edipo re*. Poi, nelle S3 e S4, il film viene indicato col titolo *Edipo re, figlio della fortuna*.³⁶ Potrebbe sembrare un semplice cambiamento, ma se si presta attenzione al meticoloso processo di scrittura di Pasolini e anche ad alcune fonti di studio, queste modifiche hanno una stretta relazione con la futura interpretazione del film. Dunque, si tratta di una terminologia che appartiene a un campo semantico molto ampio, e che inoltre ha avuto una grande rilevanza, subendo numerose variazioni nella storia della letteratura.³⁷ Infatti, la locuzione *Fortunae filius* si trova con diversi significati dalle *Satire* di Orazio³⁸ fino a Petronio.³⁹

In un manoscritto pasoliniano, custodito nel Vieusseux fiorentino, che in origine era stato destinato a fornire le risposte di Pasolini a una futura intervista (non pubblicata), rivela la sua opinione in merito. Nella terza risposta del colloquio, così da lui elencata, si legge: «Il titolo del film è soltanto *Edipo re*. "Il figlio della fortuna" – che è un latinismo che sta per caso – è una definizione che Edipo dà di se stesso. È un sottotitolo provvisorio» (ACGV. PPP. II. 1.124).

Tuttavia, Pasolini nel riscrivere Sofocle nel suo film fa uso dell'espressione adattandola alle sue necessità narrative. La prima volta che troviamo la frase è nella scena 9, nella quale il pastore di Corinto porta al re Polibo il piccolo Edipo. Il sovrano è molto emozionato perché la sua città ha finalmente un erede, e scappa per cercare la regina Merope. Varie volte dice: «Figlio della Fortuna!». E più avanti: «Ebbene, questo Figlio della Fortuna un giorno sarà il vostro

³⁶ In alcune delle fotografie scattate dai reporter durante le riprese del film a Sant'Angelo Lodigiano, datate 28 giugno 1967, vediamo come nel ciak è scritto «Edipo re, figlio della fortuna». Insomma, una volta che il processo di scrittura del film è finito, il titolo dato alla S3 sarà quello definitivo. Ma nel momento in cui Alfredo Bini iscrive il film a concorso per la 28ª Mostra cinematografica di Venezia lo fa con il titolo di *Edipo re*. È con quest'ultimo titolo che il film pasoliniano viene catalogato anche negli archivi della censura nel Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

³⁷ Vi si fa riferimento anche nell'opera *De fortuna Romanorum* di Plutarco, nel capitolo IV, 318D.

³⁸ Nella versione italiana delle opere di Orazio tradotte da Carlo Paolino (1746) leggiamo: «Fortunae filius. Chiamavangli della fortuna coloro, la cui nascita era ignota, e della fortuna erano stati innalzati. Così Edipo si chiama egli medesimo, perché ignorava la sua nascita, e per i favori della fortuna era re di Tebe». Cfr. C. Paolino, *Le opere di Orazio con la versione italiana*, Napoli, 1976, p. 239.

³⁹ Cfr. Petronio, *Satiricón*, I, traducción de Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, CSIC, 1968, p. 60.

re». ⁴⁰ Edipo crescerà così come un “figlio della fortuna”, sereno e appagato fin quando la verità occultata sulla sua nascita non affiora nel linguaggio cifrato di un’insinuazione.

Nella scena 11, Edipo vince una gara imbrogliando. Uno dei ragazzi si volta contro di lui e dice: «Figlio della Fortuna! Trovatello! Figlio falso di tuo padre e di tua madre!». ⁴¹ Subito dopo, la voce narrante di Pasolini scrive: «È sordo Edipo? O non comprende più il senso delle parole? Egli continua a ridere, vittorioso e divertito, *come se non avesse sentito nulla*». ⁴²

Pasolini lega il significato della locuzione a quello già presente in Sofocle, ma se ne serve per articolare una delle guide che strutturano il suo film: Edipo è un innocente, il che implica non voler sapere: «In Sofocle Edipo è dunque un uomo come tutti gli altri: è Edipo. È un innocente. E come tutti gli innocenti, appunto, non vuole sapere, vuole vivere nell’innocenza, e con quello arrivare magari senza vita alla morte». ⁴³

Nel sentirsi di nuovo chiamato “Figlio della Fortuna”, dopo ciò che gli era capitato durante la gara a Corinto, agisce in modo violento contro Tiresia, una brutalità che era stata aspramente criticata da Alberto Moravia. Nella scena 34, Edipo e Tiresia si incontrano davanti alla reggia di Tebe. Il profeta è stato fatto chiamare da Edipo per poter così scoprire la verità dei fatti:

Sai chi t’ha dato la vita? Sai che i tuoi, quelli morti e quelli ancora al mondo, ti maledicono? Un giorno ti scaccerà da questa terra l’orrore, e tu vedrai solo tenebra. E quando griderai, allora, quando finalmente capirai come e con chi ti sei sposato, Figlio della Fortuna! Copri, copri pure di fango Creonte e me: nessuno avrà una sorte più orribile della tua. ⁴⁴

Finalmente, quando nella scena 41 Edipo sta per conoscere le sue origini, Giocasta se ne va e lui le dice: «Forse lei si vergogna, ora, delle mie umili origini di trovatello. Sì, io sono il Figlio della Fortuna! Ecco chi è mia madre! Non me ne sento disonorato. Nella mia vita ho sofferto e goduto, ho riso e pianto, perché quella, la Fortuna, è mia madre!». ⁴⁵ Si cerca il pastore per la conferma, ma invano Giocasta, a cui la verità è ormai chiara, tenta di impedire a Edipo di conoscere le sue origini. ⁴⁶

3. Cambiamenti nella terminologia

Nella S1 si può constatare come alcune parole siano state cancellate da Pasolini, per poi essere sostituite da altre che rimarranno nel copione pubblicato da Garzanti. Di primo acchito, potrebbe sembrare la solita variazione stilistica, ma si tratta di parole che appartengono al

⁴⁰ P.P. Pasolini, *Edipo re*, cit., p. 60.

⁴¹ Ivi, p. 66.

⁴² *Ibidem*, corsivo nella sceneggiatura originale.

⁴³ P.P. Pasolini, *Lettera aperta ad Alberto Moravia*, in S. Martín Gutiérrez, *Edipo re di Pier Paolo Pasolini (1967): al di là de la autobiografia*, cit., p. 423.

⁴⁴ Ivi, pp. 109-110.

⁴⁵ Ivi, pp. 130.

⁴⁶ Cfr. R.M. Lida, *Sófocles. Edipo rey*, Madrid, Gredos, 2014, v. 1080.

dispositivo concettuale pasoliniano e, di conseguenza, la sostituzione implica profonde ripercussioni sul film. Nella scena 2, quella che racconta la nascita di Edipo, Pasolini cancella nella S1 le parole «alla luce» per poi scrivere con la penna «al mondo»:

Dentro la casa una donna ha appena partorito. Non si vede la donna. Si vede solo il bambino appena venuto ~~alla luce~~ tra le mani della levatrice

Dentro la casa una donna ha appena partorito. Non si vede la donna. Si vede solo il bambino appena venuto al mondo tra le mani della levatrice.

Il termine “luce” fa parte del dispositivo concettuale dell’autore, una parola che in Pasolini è legata alla conoscenza. A tal proposito, si possono rammentare i versi della poesia *Le ceneri di Gramsci* (1954): «Ma come io possiedo la storia | essa mi possiede; ne sono illuminato: | ma a che serve la luce?». ⁴⁷ Analogamente nella poesia del 1956 *Il pianto della scavatrice* dove si legge: «La luce | del futuro non cessa un solo istante | di ferirci». ⁴⁸

È molto probabile che Pasolini abbia deciso di svincolare il concetto di luce del personaggio di Edipo, con la chiara intenzione di mostrarlo al lettore come un anti-intellettuale molto lontano dalla conoscenza borghese:

Franco Citti non ha nulla di comune con me se non lo zigomo un po’ alto.

È perché egli è così diverso da me – pur con la sua mostruosa nevrosi da complesso di inferiorità e colpa – che l’ho scelto come protagonista. Ciò che gli succede non è un dramma intimo ma una tragedia. La vicenda dunque portata tutta all’esterno: nel palcoscenico di un mondo misterioso ma reale. Egli vive questa tragedia *en plein air* realmente con inconsapevolezza, da vittima innocente e aggressiva. ⁴⁹

Un altro cambiamento, questo molto interessante per il futuro film, si rintraccia nella scena 1 della parte che introduce la tragedia. Pasolini, per descrivere la peste che devasta Tebe, cancella il termine “Buchenwald” e lo sostituisce con “lazzaretto”:

Abbandonati sulla polvere, vecchi rantolanti, bambini morti, un enorme ~~Buchenwald~~, dove non c’è che la peste.

Abbandonati sulla polvere, vecchi rantolanti, bambini morti, un enorme lazzaretto, dove non c’è che la peste.

Il termine “Buchenwald” era stato impiegato da Pasolini in molte delle sue poesie per evocare esplicitamente la tortura della vita nel “Lager”. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, Pasolini usa la parola “Lager” come un codice con il quale sottolineare gli orrori del

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, pp. 773-867: 821.

⁴⁸ Ivi, pp. 833-834.

⁴⁹ P.P. Pasolini, *Perché quella di Edipo è una storia*, in ID., *Per il cinema*, cit., vol. 1, pp. 1055-1059: 1058.

capitalismo: «Siamo sempre alla nozione di campi di concentramento [...]. Le borgate democristiane sono identiche a quelle fasciste, perché è identico il rapporto che si istituisce tra Stato e “poveri”: rapporto autoritario e paternalistico, profondamente inumano nella sua mistificazione religiosa».⁵⁰

Quando il termine “Buchenwald” viene introdotto nei suoi scritti poetici, egli non vuole fare un riferimento esplicito al genocidio ebraico, anzi intende accennare a un campo semantico molto più ampio che possa rievocare così la violenza e l’ideologia proprie del genocidio nazista.⁵¹ Dunque, Pasolini non è tanto interessato alla definizione esatta di questi concetti, ma piuttosto alla forza che essi esprimono in qualità di immagini. “Buchenwald” è un termine ricorrente nella poesia pasoliniana, sin dal testo dedicato a Picasso nel 1953, «la luce della tempesta; i carnami | di Buchenwald, la periferia infetta»,⁵² fino a *La Resistenza negra* (1961), in cui si legge «E forse si può definirlo meglio, questo concetto, se s’identifica l’Africa con l’intero mondo di Bandung, l’Afroasia, che, diciamocelo chiaramente, comincia alla periferia di Roma».⁵³ Senza mai dimenticare la battuta «Ma che siamo a Buchenwald qua?» nel film *Accattone* (1961).

Perciò, la sostituzione di questo termine con “lazzaretto” ha come prima conseguenza un cambiamento chiave nel film, cioè la progettazione della città di Tebe e il suo stretto rapporto con la peste. È noto che Pasolini nel 1960 aveva scritto una sceneggiatura per un film su *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni,⁵⁴ dunque pare ovvio che l’idea di concepire la città tebana come un lazzaretto fosse fortemente legata a quella descritta dal Manzoni. Si fa riferimento chiaramente di quella struttura situata alla periferia delle mura di Milano, destinata ad ospitare i contagiati dall’epidemia di peste del 1630. Per estensione, questo luogo assume la connotazione di spazio in cui è ospitata una miseria indescrivibile. Nel capitolo XXXI de *I promessi sposi*, Manzoni indica il lazzaretto come quel luogo in cui sono stati isolati i malati venuti a contatto con il soldato che ha portato la peste in città.

Pasolini concepirà quindi la città di Tebe come il luogo in cui la popolazione si è ammalata di peste dopo essere venuta a contatto con la persona contaminata, cioè Edipo. Attraverso il montaggio, l’autore unisce l’ultima scena del mito e la prima della tragedia, sottolineando che la conseguenza dell’incesto è la peste che devasta Tebe. Pasolini usa il raccordo per unire due spazi in disgiunzione. L’ultima inquadratura della parte “del mito” mostra il letto nella stanza di Giocasta ed Edipo dove si è consumato l’incesto. La scena successiva, già nella parte della tragedia, è quella di un cadavere in decomposizione vittima della peste che distrugge Tebe.

⁵⁰ Vedi i due articoli *I Campi di Concentramento* e *I Tuguri*, in P.P. Pasolini, *Storie della Città di Dio: racconti e cronache romane (1950-1966)*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 124-27 e 128-131.

⁵¹ L. Di Blasi, M. Gragnolati, Ch. Holzhey, *The Scandal of Self-Contradiction: Pier Paolo Pasolini’s Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Berlin, Verlag Turia + Kant, 2012, p. 45.

⁵² P.P. Pasolini, *Picasso*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., vol. 1, pp. 787-794: 794.

⁵³ ID., *La Resistenza negra*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. 2, pp. 2344-2355: 2353.

⁵⁴ Cfr. G.P. Brunetta, *Il viaggio di Pasolini dentro i classici*, in *Galleria Pasolini*, Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1985, pp. 68-75.

Altra scena in cui compaiono termini che sono stati cancellati è la 12, nella quale alcune frasi spariscono completamente. Si fa riferimento al momento in cui Edipo informa Polibo e Merope che vuole andare a Delfo a consultare l'Oracolo. La descrizione di natura antropologica fatta dalla regina di Corinto era prevista nel primo copione e non viene sostituita da un testo alternativo:

Polibo: Ci sarà un pellegrinaggio degno della città della quale sarai il re.

Merope: Quando sarai lì sacrificheremo un buon numero di animali perché ciò fa parte del rito e fa piacere ai dei, perché è segno di obbedienza e di religione.

~~Polibo: Ci sarà un pellegrinaggio degno della città della quale sarai il re.~~

~~Merope: Quando sarai lì sacrificheremo un buon numero di animali perché ciò fa parte del rito e fa piacere ai dei, perché è segno di obbedienza e di religione.~~

Pasolini con questa cancellazione decide di concentrare il focus del dialogo sul personaggio di Edipo e i terrori che provoca in lui il suo futuro incontro con l'Oracolo di Delfi.

Significativo è anche l'annullamento della frase della S1 in cui venivano descritte le fabbriche della scena 47: «agli ingressi, come ingressi di prigionieri nelle fabbriche». Pasolini rimuove questa frase cancellando così l'associazione con il finale alternativo che avrebbe scritto nella S2. In questo finale progettato per il film – che sarà analizzato più avanti – le fabbriche sono interpretate dallo scrittore come vere carceri. Finalmente, se nella S3 l'autore descrive l'ambiente industriale come oscuro e semplice, nel primo copione le fabbriche «hanno quindi una semplicità di antiche chiese». ⁵⁵ Il lirismo dell'ultima scena del film è strettamente legato all'abbandono da parte di Pasolini di questo finale alternativo e alla decisione di chiudere l'opera con un altro finale, del tutto allusivo.

4. *Termini recuperati*

Grazie all'analisi dei diversi copioni, è possibile osservare come alcune delle frasi che fanno parte dei dialoghi nella S1 vengano poi cancellate, per essere successivamente recuperate da Pasolini per la sceneggiatura definitiva edita della Garzanti.

Un esempio può essere il dialogo fra il Sacerdote ed Edipo nella scena 32. Si fa riferimento al momento in cui Pasolini, nel ruolo del Sacerdote, si reca alla reggia di Tebe per supplicare Edipo di agire contro la peste che sta devastando la città. Questa è la frase che apre il terzo blocco del film, nel quale l'autore afferma di aver introdotto in modo molto fedele il testo di Sofocle. ⁵⁶ Qui Pasolini cancella alcune parti del discorso che il Sacerdote pronuncia alle porte del palazzo reale, ma poi nella S3 le recupera:

⁵⁵ P.P. Pasolini, *Edipo re*, cit., p. 141.

⁵⁶ ID., *Edipo re*, in ID., *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2929.

Sacerdote: Se noi, questi figlioli e io, siamo qui a pregarti accanto al tuo focolare, non è certo perché ti giudichiamo come un dio.

Ti giudichiamo solo il primo fra noi, ~~nei tristi momenti della vita, e in quelli decisi dal destino.~~ Non sei stato tu, appena giunto al nostro paese, ~~che ci ha liberati dall'incubo della Sfinge?~~

Confrontando il testo di Sofocle con quello scritto da Pasolini prima delle cancellazioni, si rileva che la S3 è quella più fedele al testo classico.

Allo stesso modo, si deve constatare che nella scena 17 l'indicazione spazio-temporale che indica se essa si debba svolgere all'interno o all'esterno, di giorno o di notte, cambia dalla S1 alla S3. La scena del Santuario di Delfi era stata originariamente destinata ad essere girata all'aperto (17. SANTUARIO DI DELFI. Esterno. Giorno), come riportato nella S1. Tuttavia, nel copione pubblicato da Garzanti, il numero 3, il sottotitolo indica che la scena si svolge all'interno (17. SANTUARIO DI DELFI. Interno. Giorno).

Quando il film è finalmente terminato, Pasolini torna all'approccio originale in quanto la scena si svolge all'aperto, ma filmandola in modo del tutto diverso dalle indicazioni raccolte nelle sceneggiature. Si tratta infatti di una scena che nel film è una delle più innovative a livello sia narrativo che visivo. Tornando all'approccio originario del film, Pasolini rafforza sul piano estetico il legame di questo momento con il mondo barbarico che, sul piano narrativo, gli permette di articolare la soggettiva indiretta libera dandole un maggiore impatto visivo. Infatti, nel primo viaggio dell'autore in Marocco, dichiara che i progetti e le interpretazioni precedenti al film spesso entrano in contatto con la realtà⁵⁷ modificandola. Di conseguenza, la scena 17 viene completamente riprogettata durante le riprese in Marocco.

5. *Testo aggiunto*

Nelle scene che compongono l'epilogo, numerate 46, 47 e 48, Pasolini ha aggiunto a mano diversi testi nella S1 che sono conservati nella S3. Si veda ad esempio, quello della scena 46. Qui Edipo e Angelo passeggiano per la Bologna del 1967 nell'inizio dell'epilogo. La scena è stata così narrata nella S3: «Bambini di passaggio, in gruppo che si fanno attorno a Edipo, un po' spaventati da lui, e prima di fuggirsene via lo prendono un po' in giro».⁵⁸ Questa frase è stata aggiunta a mano da Pasolini nella S1 ed è stata conservata nella copia da stampare con Garzanti. In questa stessa scena, incorporato anche a mano, compare un piccolo dialogo che i bambini dovrebbero recitare prima della partenza della coppia Edipo-Angelo: «Piedi gonfi! Piedi gonfi! Piedi gonfi!». Nel finale della scena è stato allegato il testo seguente, che viene conservato anche nella versione finale della sceneggiatura:

⁵⁷ ID., *Viaggio in Marocco*, cit., p. 1056.

⁵⁸ ID., *Edipo re*, cit., p. 139.

Poi, ad un tratto, si interrompe come richiamato da un pensiero, da un'idea che deve essere realizzata subito, con affanno. Cerca brontolando la sua guida, smaniosamente preso da fretta e impazienza. Quando il ragazzo gli è al fianco, egli lo sospinge verso un'altra strada laterale – quasi il suo interno, lontano richiamo lo guidasse – per dove, in fretta, si perdono...⁵⁹

6. *Variazioni delle scene e il finale alternativo aggiunto*

La scena 17, in cui è narrato l'incontro di Edipo con la Pizia dell'Oracolo di Delfi, non viene associata al dipinto di Michetti⁶⁰ fino alla S3: «L'interno del santuario di Apollo è una di quelle chiese, mete di pellegrinaggi, dipinte da Michetti. Una fanatica furia, con dei ragazzi, storpi, madri con i bambini, invalidi, intere famiglie, e in mezzo, orgoglioso tra i servi, alcun benestante».⁶¹ Nel film, la rappresentazione è molto fedele all'opera di Paolo Michetti, esaltando il contrasto tra Edipo e il «fanatico furore popolare».

Nelle S1 e S2 questa scena è stata narrata insieme alla scena seguente, la 18, dando più rilevanza a Edipo e alle sue reazioni davanti al verdetto dell'Oracolo. Come sottolineato in precedenza, la numero 17 è tra quelle scene più distanti dalla sceneggiatura quando si passa al film. Inoltre, sia nella S1 che nella S2, ci sono due pagine bianche tra le scene 17 e 19. Molto probabilmente Pasolini aveva dei dubbi sulla scena di Delfi, sia nella sua struttura che nella sua messa in scena.

Nella scena 27, che narra l'incontro di Edipo con la Sfinge, c'è una parte che è stata scritta su un pezzo di carta e incollata alla S1; quindi, si pensa che possa essere uno dei momenti dell'azione che Pasolini non aveva ancora deciso. Nel testo allegato allo script si legge:

Da lì si vede la città, e davanti alla città, nella campagna deserta, indicata dal ragazzo, ecco una cosa inaspettata, fuori da ogni esperienza umana, incredibile: ferma su una roccia, – semiaddormentata forse – c'è una bestia il cui corpo è quello di un leone, ma la cui testa è quella di una femmina.

Nella scena 1 della S2, Pasolini offre un finale alternativo totalmente diverso da quello descritto nella scena 48 delle S1 ed S3. In relazione al modo in cui è stata scritta da Pasolini nel secondo copione, si può affermare che si tratta di una scena alternativa che l'autore ha considerato come un possibile finale e che poi ha deciso di scartare completamente. Questo finale ha molte somiglianze con la prima scena del suo film successivo, *Teorema* (1968). Trattandosi di materiale inedito, riteniamo opportuno includere il testo completo:

È tornata la pace. Tutto è quieto e deserto. Le fabbriche grigie, il sole grigio.

⁵⁹ Ivi, p. 140.

⁶⁰ Pasolini fa riferimento al dipinto *Il voto* (1883) di Paolo Michetti, conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

⁶¹ Ivi, p. 74.

Edipo sta ancora suonando la sua umile, popolare, eroica melodia. Il ragazzo si è addormentato vicino a lui: seduto sul marciapiede, Edipo ad un tratto si interrompe, guarda in alto e lontano con i suoi occhi ciechi, come se lo richiamasse qualcosa. Resta così un po' a interrogare se stesso, e la realtà intorno a lui, perduta nel magico buio.

Poi, preso da una smania, cerca con la mano il ragazzo che dorme e lo scuote, lo scuote con impazienza, con angoscia, finché il ragazzo si sveglia, interrogativo, preoccupato.

Edipo si fa aiutare a rialzarsi ed eccolo che si incammina, facendosi impazientemente guidare dal ragazzo, lungo i confini della periferia.

C'è uno sciopero. Gli operai sono fermi, in file, lunghe i muretti delle fabbriche i cigli asettici delle strade.

Le camionette della polizia girano intorno. Altre colonne di operai sopravvengono, con in testa dei cartelli.

Edipo è sempre perso nella sua cecità, da cui sgorga la musica che da significato a tutto questo.

Polizia e scioperanti si incontrano, laggiù lontano. Delle donne sul prato guardano urlando e piangendo. Un gruppo di operai arriva, sorreggendo sotto le ascelle un operaio ferito, c'è sangue che gli cola dalla fronte; passa quel gruppo, si perde nel sole.

DISSOLVENZA.

7. *La quarta sceneggiatura*

La S4 è fitta di correzioni e annotazioni tecniche nelle scene che lo compongono. Si tratta di una fotocopia della S3 scritta da Pasolini e datata 18 febbraio 1967, che poi verrà pubblicata da Garzanti.

L'aiuto regista del film, Jean-Claude Biette (il cui nome è scritto a penna sulla copertina della cartella che lo contiene) attua delle ristrutturazioni delle scene (scena 21), nonché aggiunge indicazioni delle tecniche da utilizzare in molte riprese del film («primo piano di Edipo» nella scena 21; scena 37: «Edipo si rialza»; «qui due inquadrature di Franco con l'elmo», scena 48). Ci sono anche indicazioni sulla caratterizzazione di alcuni personaggi (scena 37: «volto di Edipo = Laio»), e di possibili ambientazioni per alcune scene come in 39 dove Biette scrive: «RA-BAT».

Inoltre, ci sono diversi disegni schematici, oltre a frasi aggiunte e cancellate a mano (scena 12).⁶² Come esempio dei commenti di Biette, si può scegliere la scena 34, che narra il secondo incontro di Tiresia con Edipo, dove si legge la frase: «Ecco le mie decisioni!». Grazie a questo copione, sappiamo che il vecchio che dovrebbe comparire nella scena 37, quando Creonte va a parlare con Edipo dopo aver reso nota la sentenza dell'Oracolo, doveva essere Alfonso Gatto. Anche l'attore che deve interpretare uno dei senatori della stessa scena non è stato ancora deciso, poiché scrive: «Girotti o attore». Questi piccoli particolari ci confermano lo statuto mobile del testo-sceneggiatura, la sua possibilità di inglobare o rifiutare elementi di diversa

⁶² Si è cercato di trascrivere alcune delle iscrizioni contenute nella sceneggiatura, non potendone fotografarle, ma è difficile trasmettere a parole tutte le annotazioni tecniche di cui dispone. Come regola generale, nella sceneggiatura ci sono dei segni nei paragrafi che compongono le scene che indicano se l'annotazione appartiene a una ripresa, [] oppure è una descrizione, X.

portata prima di giungere alla stabilizzazione definitiva della versione audio-visiva della storia di Edipo.

Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'*Inferno* in *Variazioni belliche*

Clara Santarelli
(Università di Bologna)

Publicato: 10/10/2022

Abstract – Through the textual analysis of eight poems from *Variazioni belliche*, the article intends to demonstrate how Amelia Rosselli's appropriation of *Inferno* V mainly presents a metapoetic connotation. Dantean echoes in *Poesie* (1959), the collection's first section, embody a kind of poetry in which the lyrical I has a distinctive role – hence, the use of the free verse, even if already projected towards the spazio metrico, the fixed form which has the task to distinguish Rosselli's poetry from the previous lyrical tradition. On the contrary, in *Variazioni* (1960-1961), the second section of the volume, the strong lyrical subject conveyed by Paolo and Francesca's canto collides with the «pretesa di universalità» of Rosselli's new poetic form. This conflict results in a deep fracture within the lyrical voice.

Keywords – Amelia Rosselli; Dante; *Inferno* V; Intertextuality; Metric space.

Abstract – Attraverso l'analisi di otto testi selezionati da *Variazioni belliche*, il contributo si propone di dimostrare che le riscritture rosselliane di *Inferno* V sono rette da una tensione preminentemente metapoetica. Nella prima sezione del libro del 1964, *Poesie* (1959), i frammenti danteschi rappresentano una poesia fortemente marcata in senso soggettivo e per questo legata al verso libero, ma già occhieggiante lo spazio metrico, la forma chiusa che l'avrebbe contraddistinta rispetto alla precedente tradizione lirica. Nella seconda sezione della raccolta, *Variazioni* (1960-1961), invece, le riscritture del canto di Paolo e Francesca, ancora portatrici di una poesia in cui si impone l'io lirico, entrano in collisione con la «pretesa di universalità» della nuova metrica rosselliana scatenando una profonda spaccatura all'interno della voce lirica.

Parole chiave – Amelia Rosselli; Dante; *Inferno* V; Intertestualità; Spazio metrico.

Santarelli, Clara, *Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'Inferno in Variazioni belliche*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 107-136
clara.santarelli@studio.unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15622>
finzioni.unibo.it

«Io sono profondamente dantesca e non potrò liberarmene, non c'è niente da fare»:¹ così nel 1995 rispondeva Amelia Rosselli a Pasqualina Deriu, la quale, nonostante la poeta avesse rivendicato la conoscenza «quasi a memoria» della *Commedia* come origine del tema infernale nella propria poesia, aveva obiettato che il suo inferno non sembrava «di tipo dantesco» ma piuttosto «una malattia della vita». Questo appunto, però, non scalfì la posizione di Rosselli, che anzi sottolineava come, proprio come lei, «anche Dante parla[sse] per metafore».² Non era la prima volta che Rosselli menzionava Dante: nel '79 dichiarava che nella prima sezione di *Variazioni belliche, Poesie*, si era permessa «ogni sorta di gioco linguistico o neoclassicismo o dantismo»,³ e che fra i suoi modelli italiani era da ricordare anche Dante, compreso quello delle «opere giovanili».⁴ Due anni dopo, parlando dei neologismi presenti nella sua poesia e in particolare di quelli frutto della commistione di diversi codici linguistici, Rosselli sembrava addurre il 'sommo poeta' come esempio legittimante⁵ di tale pratica. Nel 1987, lo studio «a modo [suo]» di «un canto dell'*Inferno*» e delle poesie di Bachmann è indicato come ciò che aveva suscitato la «scintilla»⁶ per la scrittura di *Impromptu*. L'anno seguente l'autrice prima attribuiva il merito della conservazione della lingua italiana durante gli anni passati negli Stati Uniti alla lettura e al commento di Dante da parte della nonna Amelia Pincherle,⁷ poi replicava affermativamente riguardo all'influenza delle *Rime petrose* dantesche sul «ritmo concreto» che riconosceva alla lingua italiana.⁸ Nel 1992, invece, ricordando le letture di nonna Amelia, a una domanda sugli effetti di tali lezioni, Rosselli rispondeva di aver «divorato tutto Dante e il Trecento fiorentino appena possibile».⁹ Infine, sempre nel '92, riguardo alle sue abitudini di ri-lettura, la poeta affermava: «Dante lo rileggo ogni tanto, un canto qua e un canto là, proprio come esercizio».¹⁰

¹ A. Rosselli, *Ho scritto abbastanza* [1995], in M. Venturini, S. De March (a cura di) *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1964-1995)*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 172-182: 179. D'ora in avanti il volume sarà indicato con l'abbreviazione CI. Utilizzerò abbreviazioni anche per riferirmi ai seguenti testi: F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze. Spazio metrico e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008 = AD; E. Tanello, G. Devoto (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003 = TRASP; E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007 = FEI; D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013 = PSL.

² *Ibidem*.

³ CI, *A cavalcioni dell'avanguardia* [1979], pp. 183-190: 185.

⁴ Ivi, p. 188. Anche nel 1987 (CI, *Fatti estremi* [1987], pp. 79-90: 87) Rosselli, facendo una breve lista degli autori che maggiormente l'avevano influenzata, fa il nome di Dante, sottolineando la lettura approfondita anche delle «opere giovanili o minori».

⁵ CI, *È molto difficile essere semplici* [1981], pp. 41-57: 55: «In questo periodo sto rileggendo la *Divina Commedia* e noto che Dante spesso usa parole di origine celtica. Alcune forse erano in uso all'epoca, altre sono invenzioni, altre ancora importate in seguito a viaggi».

⁶ CI, *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], pp. 191-222: 209.

⁷ CI, *Poesia non necessariamente ascientifica* [1988], pp. 102-111: 103.

⁸ Ivi, p. 105.

⁹ CI, *Paesaggio con figura* [1992], pp. 265-319: 277.

¹⁰ CI, *Esco dalla realtà ed entro in un'altra* [1992], pp. 320-327: 327.

Tali dichiarazioni portano a pensare che Dante abbia avuto un ruolo non secondario nella vita di Amelia Rosselli, in primo luogo in quanto ‘monumento’ della lingua paterna. Per quanto riguarda invece la prassi poetica,¹¹ anche se si è spesso parlato piuttosto genericamente di dantismo rosselliano, questo non è mai stato oggetto specifico di uno studio, anche se la sua importanza si è resa evidente nei lavori relativi all’intertestualità rosselliana di Francesco Carbognin¹² e Daniela La Penna.¹³ In questi studi, oltre a essere emerso come i rilievi danteschi affiorino sempre contaminati da *senbals* provenienti da altri modelli, è stato appurato come Dante sia presente nel testo rosselliano quando l’autrice svolge riflessioni metapoetiche.¹⁴

Mi sembra opportuno partire proprio dall’intertestualità rosselliana, alla cui fenomenologia è stata dedicata una serie di interessanti studi.¹⁵ In generale, si può sostenere che i modelli della poesia di Amelia Rosselli siano sottoposti a un’irriverente, ma metodica, ‘mis-interpretazione’:¹⁶ avvicinati tramite una pratica di lettura che predilige un approccio musicale, «ritmic[o] e

¹¹ Le poesie di Amelia Rosselli e il saggio *Spazi metrici* saranno sempre tratti da A. Rosselli, *L’opera poetica*, Milano, Meridiani Mondadori, 2012; ricorrerò alle seguenti sigle: OP, *L’opera poetica*; VB, *Variazioni belliche*; SM, *Spazi metrici*; SO, *Serie ospedaliera*; DOC, *Documento*; DTL, *Diario in tre lingue*.

¹² F. Carbognin, ‘Attraversando’ Montale: uno stile in formazione in AD, pp. 45-66. Carbognin, attraverso l’analisi del componimento *perché io non voli...* (VB, p. 34), offre un esempio del «processo di contaminatio e [...] rifrazione» (p. 57) al quale Rosselli sottopone i propri ipotesti, Montale e Dante.

¹³ D. La Penna, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, in PSL, pp. 121-152: analizzando i versi 53-59 de *La libellula*, individua la «fusione di due ipotesti», quello montaliano e quello dantesco (*Purgatorio* I, 70-72), che solleva «il problema della qualità della citazione dantesca», anche in rapporto col «più vasto contesto del sistema delle citazioni/allusioni dantesche» presenti nel poemetto (p. 133).

¹⁴ Nel testo rosselliano *perché io non voli, purché tu non...* Carbognin ha ricondotto l’opposizione fra Dante e Montale a quanto Rosselli annotava in *Diario in tre lingue* riflettendo sul secondo, la cui bravura metrica appariva alla poeta limitata dall’«irregolarità» propria del «ritmo moderno dovut[a]» alla «varietà di *durata* (irrazionale musicale) della sillaba» (DTL, p. 601), ovvero, chiosa Carbognin, dall’«irregolarità» del «ritmo» determinata dall’attenzione «prestata dal poeta moderno ai dati contenutistici» (p. 63). In *Perché io non voli...* alla «forma [...] fortemente ‘intenzionata’ nel senso del significato» montaliana è contrapposta «una forma di rappresentazione lirica oggettivamente necessitata e coerente» storicamente esemplificata dall’«allegorismo dantesco» (F. Carbognin, ‘Attraversando’ Montale, in AD, pp. 45-66: 65). La Penna, invece, passate in rassegna le tracce dantesche presenti ne *La libellula*, e più in particolare quelle di *Purgatorio* XXIV, conclude che si tratta di una «ripresa strategica sintonica con il progetto di rinnovamento stilistico» rosselliano, che, riconoscendo gli «attraversamenti come tappe fondamentali della propria autobiografia culturale», attribuisce a Dante il compito di rendere riconoscibile «la testualità organizzata come biografia» (D. La Penna, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, in PSL, pp. 121-152: 136).

¹⁵ Si possono menzionare quelli di E. Tandello (*Un discorso appena un po’ più largo: Scipione*, in TRASP, pp. 193-207; FEI); di S. Giovannuzzi (*Amelia Rosselli e la funzione Campana*, in TRASP, pp. 133-154); di N. Lorenzini (*Memoria testuale e parola ‘inaudita’: Amelia e Gabriele*, in TRASP, pp. 155-171); di F. Carbognin (*Attraversando Montale’: uno stile in formazione e Una grammatica della dissonanza: Amelia Rosselli e Georg Trakl*, in AD, rispettivamente a pp. 45-66 e 67-88); di D. La Penna (PSL); di C. Carpita («At the 4 pts. of the turning world». *Dialogo e conflitto con l’opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, «Per Leggere», v. 12, n. 22, 2012, pp. 81-106).

¹⁶ Cfr. N. Lorenzini, *Memoria testuale e parola ‘inaudita’*, in TRASP, pp. 155-171: 155 e 156; E. Tandello, *Un discorso appena un po’ più largo: Scipione*, in TRASP, pp. 193-207: 198; L. Barile, *Amelia Rosselli*, in C. Segre, C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, t. III (Ottocento – Novecento), Torino, Einaudi, 1999, pp. 1629-1642: 1631.

timbric[o]», ad uno prettamente filologico,¹⁷ i testi all'altro sono sottoposti alle restrizioni della «pronuncia provocatoriamente ‘analfabeta’»¹⁸ della poeta trilingue, che se ne appropria straninandoli e rendendoli funzionali alla definizione delle «proprie coordinate poetiche».¹⁹ La fruizione anzitutto sonora e ritmica degli ipotesti si traduce nella loro «disseminazione» nel testo, pratica che, oltre a favorirne «la rielaborazione ‘musicale’», assommandosi a un'altra tendenza intertestuale di Rosselli, l'«ibridazione», rende difficile non solo riconoscere gli 'eventi' intertestuali, ma anche attribuirli univocamente a una fonte,²⁰ esercizio reso ancor più arduo dalla reticenza che l'autrice ha sempre mostrato riguardo ai propri ipotesti.²¹

Tenendo conto del funzionamento del dispositivo intertestuale rosselliano, ho provato ad affrontare il problema del dantismo nell'opera di Amelia Rosselli svolgendo una sistematica schedatura delle non poche emergenze dantesche che mi è parso di riconoscervi. A parte alcuni casi più rari di citazione quasi *verbatim*, come in *a Braibanti*,²² in cui le «disperate | grida» (v. 4) in rima con la parola «guida» (v. 5), sono una quasi perfetta trascrizione delle «disperate | strida» di *Inferno* I, 115 (che a loro volta rimano con «guida», v. 113), e i versi 37-38, «sette | porte all'entrata del tuo magnifico castello», sono la ripresa del testo di *Inferno* IV, in cui il «nobile castello | sette volte cerchiato d'alte mura» (vv. 106-107) rende necessario, per raggiungere gli «spiriti magni» (v. 119), l'attraversamento di «sette porte» (v. 110), solitamente le riscritture rosselliane prevedono un maggiore occultamento della fonte dantesca.

Talvolta, Rosselli fonde passi diversi della *Commedia*, come in *Roberto chiama la mamma...*,²³ in cui ai versi 8-9 («car le foglie secche e gialle rapiscono | il vento che le batte») potrebbero

¹⁷ AD, p. 46; nel libro è offerto l'esempio del caso di Montale, che, come appare in *Diario in tre lingue*, è «primariamente avvicinato e interpretato da Rosselli sotto il profilo dell'orchestrazione sonora del testo» (p. 31); tale approccio è verificabile anche nei testi posseduti dall'autrice, come fa presente Carbognin nella sua introduzione a *Variazioni belliche* (F. Carbognin, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1270-1310: 1296): «i testi di d'Annunzio, di Campana, di Montale, di Trakl, di Rimbaud sono costellati di sottolineature che evidenziano la scansione metrica del verso e i richiami fonici tra le parole».

¹⁸ AD, p. 46. Vedi anche quanto scrive G. Palli Baroni (*Lapsus o 'semantica rivoluzione'?*, in A. Cortellessa (a cura di) *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 42-47: 44) che, anche attraverso l'analisi di *del tuo ob nulla...* (VB, p. 10), identifica l'origine della pronuncia 'analfabeta' nella «saggezza frutto d'inesperienza» e nell'«obliquità [...] dello sguardo che indirizza e regola la parola», che danno luogo a un'«originale 'esperienza'».

¹⁹ FEI, p. 89.

²⁰ F. Carbognin, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1270-1310: 1296; Carbognin porta come esempio «il modulo [i]o non so», che «pare riferibile tanto a diversi luoghi di Montale, quanto a Campana e a Scipione».

²¹ N. Lorenzini, *Memoria testuale e parola 'inaudita'*, in TRASP, pp. 155-171: 155. Esempio il caso de *La libellula*: il testo, infatti, nella ri-edizione uscita per la casa editrice milanese SE nel 1985, è seguito dalle *Note a 'La libellula'* (A. Rosselli, *Note a 'La libellula'*, consultabile in S. Giovannuzzi, *Commento a Serie ospedaliera*, in OP, pp. 1311-1344: 1314-1316), che contengono una lista di quelli che dovrebbero essere gli ipotesti del poemetto. In questo elenco sono presenti, oltre a Rosselli stessa, Campana, Scipione, Rimbaud e Montale. Tuttavia, il catalogo non è accurato né completo, dal momento che, oltre a non essere indicate tutte le effettive occorrenze dei modelli elencati, molte delle fonti de *La libellula* non sono menzionate: fra queste c'è anche Dante (S. Giovannuzzi, *Commento a Serie ospedaliera*, in OP, pp. 1311-1344: 1332).

²² SO, pp. 248-249.

²³ VB, p. 7.

essere miscelati *Inferno* III, 109-114 (Caron dimonio, [...] | batte col remo qualunque [anima dannata] s'adagia. | Come d'autunno si levan le foglie | l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo | vede a la terra tutte le sue spoglie) e *Inferno* V, 31-32 («La bufera infernal, [...] | mena li spirti con la sua rapina»). Talaltra, Dante è mescolato con altri autori, tant'è che in *E cosa voleva quella folla...*²⁴ (vv. 18-20: «quel fuoco che ora balugina come | un vecchio tronco | del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido») è possibile riconoscere la stratificazione di ben due ipotesti oltre a quello dantesco (*Inferno* V, 83 «dolce nido»), ovvero *Piccolo testamento* di Montale²⁵ (vv. 1 «Questo che a notte balugina» e 11-12 «d'una speranza che bruci più lenta | di un duro ceppo nel focolare») e *X agosto* di Pascoli.²⁶

Un altro procedimento rosselliano è la trasformazione delle figure retoriche dantesche. Ciò può avvenire attraverso un processo di ipocodifica,²⁷ come accade con le tre similitudini ornitologiche di *Inferno* V, quando le «gru» (vv. 40-43), gli «stornei» (vv. 46-49) e le «colombe» (vv. 82-84) sono trasformati in generici «uccellacci» (*Dialogo con i poeti*, v. 5),²⁸ oppure tramite la conversione in una più comune espressione figurata, come nel caso di *Paradiso* III, 10-18, la cui preziosa immagine della «perla in bianca fronte» (atta a spiegare quanto le anime del cielo della Luna appaiano evanescenti), potrebbe forse produrre quella che sembra una versione 'analfabeta' del più noto modo di dire, la fronte «perlata» di sudore (*Prendevo la spada e gridavo...*, vv. 5-6 «la mia fronte è | perlata di sudore»),²⁹ o, ancora, grazie alla parodizzazione, come accade forse in *Son così sola, e ti amo tanto...*,³⁰ se nei «polli» ammaestrati (vv. 4-5) riconosciamo un'allusione ai volatili di *Inferno* V.

Altre volte, invece, Rosselli recupera *topoi* e sequenze narrative della *Commedia* 'traducendoli' nel proprio idioletto poetico. Un esempio calzante è quello della terzina purgatoriale del lampadoforo,³¹ che si può riconoscere nelle principali raccolte di versi della poeta: *Variazioni belliche*

²⁴ VB, p. 20.

²⁵ E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Meridiani Mondadori, 1984, p. 275.

²⁶ G. Pascoli, *Myricae*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2010, pp. 319-320.

²⁷ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 190-192; tale procedimento è stato riconosciuto da Carbognin (cfr. AD, pp. 53-56) nel trattamento rosselliano della fonte montaliana, che viene «scomposta in dettagli tematico-lessicali [...] retorici [...], lessicali» (p. 53).

²⁸ SO, p. 265; cfr. S. Giovannuzzi, *Commento a Serie ospedaliera*, in OP pp. 1311-1344: 1340: «il colore infernale della prima strofe di *Dialogo con i Poeti* è largamente debitore del v canto dell'*Inferno*».

²⁹ VB, p. 64. Nella variazione sono presenti diversi possibili ricalchi danteschi, fra i quali il «mare che geme» (v. 5), che potrebbe forse essere umanizzazione di quello mugghiante di *Inferno* V (vv. 28-29: «Io venni in loco d'ogne luce muto, | che mugghia come fa mar per tempesta») e i versi 17-18 («trovava polvere e pipistrelli e formicaioli | e donnaioli sul suo cammino di erbe basse. Sotto al suo | piede si fermava la luce»), in cui parrebbe allestita una parodizzazione della *nekyia* dantesca, in quanto il «cammino» rosselliano, pur avvolto nell'oscurità, non è smarrito in una «selva», ma fra «erbe basse».

³⁰ SO, p. 275, vv. 4-7: «Noialtri ce ne ridiamo | della bufera, tu ammaestri i polli con le | tue lacrime, da buon mercato, il tuo usare | la parola amore»; questi versi sembrano ricchi di richiami a *Inferno* V. Oltre ai «polli», troviamo la «bufera», che, avvicinata al lemma «amore» ricorda la «bufera infernal» dantesca (v. 31) e le «lacrime», che penso si rifacciano al pianto di Paolo (vv. 139-140: «Mentre che l'uno spirito questo disse, | l'altro piangèa»).

³¹ *Purgatorio* XXII, 67-69: «Facesti come quei che va di notte, | che porta il lume dietro e sé non giova, | ma dopo sé fa le persone dotte».

(*nullo*: «il sicuro | ormezzare della tua candela di notte si | spezza», vv. 4-6),³² *Serie ospedaliera* (*Severe le condanne a tre...*: «tu lanterna | che credevi guidare, io manovella rotta» vv. 6-7)³³ e *Documento* (*Hanno fuso l'ordigno di guerra...*: «è il dovere a farti strada come fosse | una sbiadita lanterna e spaccata che | nulla illumina salvo che il tuo piede | che sbaglia» vv. 13-16).³⁴ La lingua 'analfabeta' della poeta fa anche sì che alcune memorie dantesche siano da recuperare seguendo false piste etimologiche, come nel caso del verso 2 di *Tu con tutto il cuore ti spaventi*,³⁵ «l'aria che ti scuote e ti perde», eco di *Inferno* v 31-33 («la bufera infernal [...] | mena li spirti con la sua rapina; | voltando e percotendo li molesta») e 89 («aere perso»). L'aggettivo 'perso' (che indica un colore fra il nero e il purpureo)³⁶ è infatti trasformato nel verbo 'perdere'; tuttavia, ritengo che Rosselli conoscesse il vero significato del termine: nel «sangue violaceo di violetta abbandonata» (v. 14) di *Prendeva la spada e gridavo...* credo infatti che il modello del canto dei lussuriosi (vv. 89-90 «...per l'aere perso | noi che tignemmo il mondo di sanguigno») potrebbe aver innescato quello dell'Ofelia shakespeariana,³⁷ che, venuta a conoscenza dell'assassinio del padre, distribuisce fiori alla corte danese dicendo: «I would give you some violets, but they withered all when my father died».³⁸

Un canto, tuttavia, per la sua pervasività nel tessuto testuale rosselliano,³⁹ si è distinto rispetto agli altri: *Inferno* v.⁴⁰ Alcuni nuclei tematici del canto dei lussuriosi, infatti, sembrerebbero

³² VB, p. 12.

³³ SO, p. 220. Nel componimento (vv. 4-6 «... la mia mente molto severa, logica | disperata di tanto vuoto: una battaglia, due, tre battaglie | perdute») è presente anche il tema del conflitto interiore come battaglia, quello della psicomachia, che si incontra anche in *Inferno* II, 4-6: «m'apparecchiava a sostener la guerra | sì del cammino e sì de la pietate, | che ritrarrà la mente che non erra».

³⁴ DOC, pp. 394-395.

³⁵ SO, p. 291.

³⁶ Cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, *Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 91.

³⁷ Cfr. FEI, pp. 68-71 per altre occorrenze della figura di Ofelia nell'opera di Amelia Rosselli.

³⁸ W. Shakespeare, *Amleto*, Milano, BUR Teatro, 2006, p. 402.

³⁹ Ho rinvenuto echi del secondo cerchio in quaranta poesie, diciassette in *Variazioni belliche* (1964), nove in *Serie ospedaliera* (1969), quattordici in *Documento* (1976), con l'aggiunta del caso particolare della lassa ventitreesima del poemetto *La libellula* nella redazione del 1963.

⁴⁰ Per quanto riguarda gli indizi di una esplicita attenzione di Rosselli nei confronti del canto v è da segnalare la sua iscrizione al quindicesimo convegno internazionale di poesia organizzato dal Rotterdam Arts Council nel 1984, che invitava i partecipanti a tradurre e riscrivere alcuni frammenti di *Inferno* v. Non sembra siano rimaste tracce di questo lavoro rosselliano, dal momento che nel Fondo Amelia Rosselli conservato presso il Centro manoscritti Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia sono presenti solo fotocopie del canto: il canto a cura di Natalino Sapegno per La Nuova Italia, privo di note manoscritte; il canto tradotto in tedesco da Hermann Gmelin Stuttgart per Reclam, privo di appunti; le fotocopie della prefazione e della postfazione al canto nell'edizione olandese tradotta da Frederica Bremer per H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V.; il canto tradotto in inglese e commentato da Charles Singleton per la Princeton University Press (ringrazio il professor Carbognin per avermi fornito queste informazioni). Per quanto riguarda la presenza di testi danteschi all'interno della biblioteca personale dell'autrice, conservata presso la Biblioteca di Lingue dell'Università della Tuscia, esiste al momento l'elenco parziale (305 libri su un totale di circa 2500 testi) fornito da Carbognin, in cui compare una copia del *Convivio* e una delle *Rime* (F. Carbognin, *La biblioteca personale di Amelia Rosselli*, in TRASP, pp. 215-225: 216: «Dante Alighieri, *Convivio*, Milano, Rizzoli, 1952» e «Dante Alighieri, *Rime*, con l'aggiunta delle *Ecloghe dei Salmi penitenziali* e della *Professione di fede*, note di Gustavo Rodolfo Ceriello, Milano, Rizzoli, 1952»).

essere stati particolarmente produttivi: la «bufera infernal» (*Inferno* v, 31) metafora della passione;⁴¹ le similitudini ornitologiche (*Inferno* v, 40-43; 46-49; 82-84); il tema dell'inutilità della preghiera dei dannati (*Inferno* v, 91-93). Ma non sono solo questi i passi oggetto della riscrittura di Rosselli, che sembrerebbe interessarsi in modo attento e non privo di complessità al canto.

Attraverso l'analisi di un piccolo *corpus* di testi rosselliani, tutti appartenenti a *Variazioni belliche*,⁴² tenterò di mostrare che *Inferno* v è per la voce poetante emblema di un tipo di poesia, nei confronti del quale la posizione dell'io muta nel tempo. Più nello specifico, in *Poesie (1959)*⁴³ i lacerti danteschi sembrano i vessilli di una poesia ancora fortemente marcata in senso soggettivo (infatti, sotto il profilo metrico le componenti emotive e psicologiche appaiono ancora preponderanti, determinando l'imporsi del verso libero), ma in procinto di approdare alla soluzione della «problematica metrica»⁴⁴ che l'avrebbe distinta dalla precedente tradizione lirica, grazie all'instancabile sperimentare⁴⁵ della voce poetica già occhieggiante il «verso chiuso».⁴⁶ Nella seconda sezione del libro del '64, *Variazioni (1960-1961)*, invece, le riscritture del canto dei lussuriosi, ancora veicolanti una poesia in cui l'io lirico giganteggia, entrano in conflitto con

⁴¹ Poesie che a mio parere contengono richiami a *Inferno* v sono presenti nel saggio *La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli* di Daniela La Penna (*La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli*, in TRASP, pp. 309-327). La Penna riconosce nella metafora rosselliana, «sia nella sua articolazione lene del soffio – aria, sia nell'articolazione forte della tempesta – burrasca», «diverse funzioni e specificità [...] strumentali alla definizione del soggetto poetico e della sua voce lirica» (ivi, pp. 309-310). Pur rifacendosi principalmente alla tradizione letteraria anglosassone, giustamente La Penna identifica nella metafora ventosa rosselliana la «definizione metaforica del soggetto narrante» (ivi, p. 311), «metafora dell'ispirazione poetica» (ivi, p. 312), «*illustrans* e/o omologo analogico della poesia» (ivi, p. 316), spingendosi fino a identificare nel 'vento' di *In preda a uno shock violentissimo* e *All'insegna del Duca di Buoninsegna* il ruolo di «tentatore» che «incita alla ribellione» l'io lirico «ingabbiato [...] nella [...] 'variazione'» (ivi p. 317).

⁴² I testi che saranno analizzati sono otto: *Non da vicino ti guarderò in faccia, né da* (VB, p. 11); *e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non* (VB, p. 30); *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza* (VB, p. 48); *Ma se la morte vinceva era la corrosione ad impedirmi di* (VB, p. 49); *Contro del re dell'universo gridavano anacoreta e* (VB, p. 72); *Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga* (VB, p. 105); *Gli angoli che non sanno cadere gli eserciti che non* (VB, p. 107); *La pazienza amorosa non è che una stella filante nel deserto* (VB, p. 115).

⁴³ Circa l'intricato problema della datazione di *Poesie* rispetto a *Variazioni* e in rapporto a *La libellula*, si vedano F. Carbognin e S. Giovannuzzi (*Come lavorava Amelia Rosselli*, in A. Cortellessa (a cura di) *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 20-35: 20-21). Carbognin (*Dall'«unità base» del verso agli Spazi metrici*, in AD, pp. 15-44) ha dimostrato, su basi computazionali, che *Poesie* e *Variazioni* testimoniano altrettante fasi della ricerca metrica rosselliana, giunta a perfezionarsi in *La libellula* (evidentemente coeva alle *Variazioni*, come attesta l'uscita di un suo frammento sul «verri» nel 1963, molto diverso dall'edizione definitiva in *Serie ospedaliera*); ricerca di una forma 'esatta' di versificazione che figurerebbe, essa stessa, tematizzata (oltre che in *Spazi metrici*) nei singoli testi lirici (cfr. *'Attraversando' Montale: uno stile in formazione*, in AD, pp. 45-66), giungendo a motivarvi lo «straniamento inflitto per contrappasso» (p. 60) alla poesia di Montale, spesso da Rosselli rievocata (e svalutata) in contrapposizione al modello dantesco.

⁴⁴ CI, *Pensare in tre lingue* [1990], pp. 112-115: 113.

⁴⁵ Cfr. PSL, p. 44, dove La Penna indica la sezione *Poesie* come occasione di «esplorazione di diverse modalità metrico-ritmiche».

⁴⁶ Amelia Rosselli sosteneva che *Poesie* fosse espressione di un «programma poetico» già tendente al «verso chiuso» (CI, *Fatti estremi* [1987], pp. 79-90: 84).

la nuova metrica rosselliana – che dovrebbe assicurare l'esclusione della soggettività⁴⁷ e la conquista delle «forme universali»⁴⁸ – scatenando una violenta scissione all'interno della voce lirica.

Diamo il via a questo percorso ermeneutico con l'analisi di *Non da vicino ti guarderò in faccia...*, quinta lirica della sezione *Poesie*.

Non da vicino ti guarderò in faccia, né da
quella lontana piega della collina tu chiami
la tua bruciata esperienza. Colmo di rimpianto tu
continui a vivere, io brucio in un ardore che non
può sorridermi. E le gioconde terrazze dell'invernale
rissa di vento, grandine, e soffio di mista primavera
solcheranno il suolo della loro riga cruenta. Io
intanto guarderò te piangere, per i valli
del tuo istante non goduto, la preghiera getta tutto
nelle sozze lavanderie di chi fugge: prega tu: sarcastica
ti livello al suolo raso della rosa città di cui
tu conosci solo il risparmiato ardore che la tua viltà
scambiò.

Il tu, fuggendo (v. 10) dalla condivisione dell'esperienza (l'«istante non goduto», v. 9), diventa oggetto di un netto rifiuto (vv. 1-2) e della condanna di viltà (v. 12) da parte dell'io. Una struttura di tipo antinomica (vv. 3-5), infatti, pone su due posizioni irriducibili il tu e l'io: anche se il tu definisce la propria esperienza come «bruciata» (il «tu chiami» del v. 2 sembra introdurre una prima nota di sarcasmo, poi esplicitato al v. 10),⁴⁹ l'aggettivo è 'estorto' dal soggetto, che, in modo tendenzioso, se ne appropria attraverso il poliptoto «brucio», seguito da «in un ardore», come a smascherare l'ipocrisia di un tu che, pur professandosi solidale con l'io lirico (vv. 2-3), in realtà è capace solo di un'esistenza di rimpianto (vv. 3-4). Ma l'io lirico – lo fa sopporre l'uso del futuro (v. 7) – minacciosamente premonisce l'irruzione della «rissa di vento» (v. 6) che ridurrà il tu, sadicamente contemplato dall'io, alle lacrime e alla posizione di supplice (vv. 7-10). L'umiliazione del tu parrebbe tradotta letteralmente dall'io, che lo schiaccia «al suolo raso della rosa città» (v. 11), ribadendo come la sua presunta «bruciata esperienza» altro non sia che «risparmiato ardore», un ardore avaro, l'unico che la natura vile del tu può concepire.

⁴⁷ Come scrive E. Tandello (*Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, in S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999, pp. 7-18: 15-16) analizzando *La passione mi divorò giustamente* (DOC, p. 442), la soggettività da eliminare è quella «autobiografic[a] [...] e non l'io che si autointerpreta e trae dal proprio giudizio "risposte poetiche e morali valide, valori utili anche alla società" [Tandello cita CI, *Un dolore in una stanza* [1984], pp. 62-67: 64]».

⁴⁸ SM, p. 184.

⁴⁹ La sfumatura ironica potrebbe essere segnalata anche dall'elisione del pronome relativo 'che', calco sintattico dall'inglese, alle cui «restrizioni grammaticali» è sottoposta la lingua italiana (cfr. F. Carbone, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1292-1310: 1303). L'interferenza linguistica potrebbe essere parte di una 'strategia di ritorsione' dell'io (portatore della 'lingua analfabeta') nei confronti del tu, operazione più evidente a partire dal verso seguente.

Non da vicino ti guarderò... sembra ispirato a suggestioni provenienti dal canto di Paolo e Francesca⁵⁰ quasi al fine di allestire un violento attacco a un 'Paolo mancato'. Indizi di questa consonanza sono lo scatenarsi «dell'invernale | rissa di vento, grandine,⁵¹ e soffio di mista primavera» (vv. 5-6), che riporta alla mente la «bufera infernal, che mai non resta, | mena li spirti con la sua rapina; | voltando e percotendo li molesta» e il «freddo tempo»⁵² del canto dantesco, forse evocato di nuovo nel verso successivo, dove la «riga» solcata dalle «gioconde terrazze [...] cruento» potrebbe essere la rielaborazione della dantesca «lunga riga» di gru, similitudine ornitologica che ritrae le anime dei lussuriosi trascinate dal vento,⁵³ qui però affiancata da un aggettivo, «gioconde», che si incontra solo nella terza cantica. Anche il pianto («guarderò te piangere» v. 8) e la futile preghiera del tu (che «getta tutto | nelle sozze lavanderie di chi fugge» vv. 9-10) sembrerebbero prelevati dal V canto. Infatti, mentre l'io si scaglia nell'invettiva amorosa, il tu, passivamente, piange: allo stesso modo, mentre Francesca racconta a Dante del proprio sventurato amore, Paolo non fa che piangere (*Inferno* V, 139-140: «Mentre che l'uno spirto questo disse, | l'altro piangëa»). In opposizione al pianto del tu, all'io è invece attribuita l'imperturbabilità nei confronti delle preghiere dei dannati che nel canto è propria del divino (*Inferno* V, 91-92: «se fosse amico il re de l'universo, | noi pregheremmo lui de la tua pace»). Dietro alla giustapposizione dei due tasselli danteschi potrebbe celarsi una «sarcastica» (v. 10) manipolazione del modello del canto dei lussuriosi, che sarebbe rovesciato e assunto dall'io in chiave positiva, riservandone al tu – punito, al contrario di Paolo, per ciò che *non* ha fatto – soltanto gli elementi di sconfitta: il pianto e la vana orazione. Tale sovvertimento assiologico potrebbe svelare la funzione della 'spia paradisiaca' intravista poco fa nel testo («gioconde» v. 5), componente che fornirebbe supporto all'operazione rosselliana di rivalutazione di *Inferno* V; alla luce di quanto è appena emerso, è possibile avanzare anche un'ipotesi riguardo il sintagma «rosa città» (v. 11), che potrebbe essere inteso come un *calembour* evocante la patria celeste attraverso la sintesi di due modi danteschi per definire l'Empireo, ovvero la città di Dio e la candida rosa.⁵⁴

⁵⁰ Forse non è un caso che ricopra la quinta posizione all'interno del libro di poesia.

⁵¹ Nel canto dei lussuriosi non c'è grandine, che però appare in quello successivo (*Inf.* VI, 10-11). Dal canto VI potrebbero derivare anche le espressioni «mista primavera» (v. 6) e «sozze lavanderie» (v. 10), che riprenderebbero, diffrangendola, la «sozza mistura» dantesca (*Inf.* VI, 100). Ho potuto osservare l'ibridazione di immagini presumibilmente attinte da *Inferno* V con quella della grandine in tre poesie di *Variazioni belliche* (*Non da vicino ti guarderò in faccia...*, VB, p. 11; *Le pinze di domani*, VB, p. 23; *E cosa voleva quella folla...*, VB, p. 30), due di *Serie ospedaliera* (*Il sesso violento come un oggetto...*, SO, p. 224; *Son così sola, e ti amo tanto...*, SO, p. 275) e una di *Documento* (*Vento che ha viscido tracce...*, DOC, p. 386).

⁵² *Inferno* V, 31-33 e 41.

⁵³ *Inferno* V, 46-49: «E come i gru van cantando lor lai, | facendo in aere di sé lunga riga, | così vid'io venir, traendo guai, | ombre portate da la detta brigas»; se così fosse, l'aggettivo «cruente» avrebbe il valore di segnalare la riscrittura rosselliana, ipocodifica di *Inferno* V, 90: «noi che tignemmo il mondo di sanguigno».

⁵⁴ Le due espressioni si incontrano nei seguenti passi: *Inferno* I, 126 «sua città» e 128 «quivi è la sua città e l'alto seggio»; *Purgatorio* XIII, 95 e XVI, 96 «vera città»; *Paradiso* XXX, 130 «vedi nostra città quant'ella gira»; *Paradiso* XXXI, 1 «candida rosa».

Che il ‘riscatto’ del canto V sia attuato anche mediante allusioni al «ciel ch’è pura luce» (*Paradiso* XXX, 39) potrebbe non essere un caso. Infatti, come messo in luce da Chiara Carpita⁵⁵ nel suo saggio sul rapporto che lega Rosselli a T. S. Eliot, in *Diario in tre lingue* il tema della quadratura del cerchio – che, come è noto, è presente ai versi 133-135 di *Paradiso* XXXIII – parrebbe essere immagine metaforica dello spazio metrico.⁵⁶ È certo che la poeta sapesse che l’argomento è anche dantesco poiché in una sua copia del saggio di Eliot su Dante è sottolineato il passo in cui la conclusione di *Paradiso* XXXIII è esempio della perfetta *vision literature*.⁵⁷ Considerato ciò, si può supporre che qui l’autrice attivi un confronto con la tradizione lirica occidentale, la quale, a partire dal simbolismo francese, aveva determinato attraverso il verso libero la disintegrazione della forma metrica tradizionale, sostituita da un tipo di versificazione a dominante ritmica, sensibile alle esigenze del contenuto,⁵⁸ ma anche con la sua stessa poesia, dal momento che, come scrive Rosselli in *Spazi metrici*, nelle prime prove di versificazione, la poeta si dimostrava «insofferente di disegni prestabiliti» e incline piuttosto alla «varia[z]ione», sulla base «dell’associazione o del [suo] piacere». In *Non da vicino ti guarderò in faccia...*, allora, attraverso l’appropriazione del modello dantesco, portatore di una «forma di rappresentazione lirica oggettivamente necessitata e coerente»,⁶⁰ la voce poetica sembrerebbe avere scorto la ‘dritta via’ che l’avrebbe potuta condurre allo spazio metrico. Il ‘tu’ della poesia, dunque, potrà rappresentare sia la tradizione lirica post-simbolista, sia quella parte dell’io che avrebbe voluto evadere la forma metrica per assecondare un ritmo «psicologico musicale e istintivo».⁶¹

Incoraggiante per questa ipotesi appare la lettura che Maddalena Vaglio Tanet ha dato dell’ultima poesia del libro, *Tutto il mondo è vedovo...*,⁶² «variazione che», come già aveva osservato Tandello, «più di tutte rivela il meccanismo dello spazio metrico dal punto di vista musicale e sintattico»,⁶³ nonostante tale «tentativo di astratto ordinamento» non fosse riuscito del tutto a raggiungere la «perfetta regolarità ritmica», portando Rosselli a «chius[ur]e il libro». Tanet ritiene che in *Tutto il mondo è vedovo...* la poeta spingerebbe, «non senza una sfumatura polemica, la dialettica amorosa della tradizione lirica alle sue estreme

⁵⁵ C. Carpita, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., pp. 81-106.

⁵⁶ Ivi, p. 87: «I ‘4 pts. of the turning world’ immagine della ‘forma-cubo’ rosselliana rappresentano la quadratura del cerchio dantesco, la soluzione artistica più vicina a Dio come sognava Dante sfidando l’ineffabilità della visione della Trinità nell’ultimo canto del *Paradiso*».

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli editore, 1992, pp. 14-15: «è infatti con il simbolismo francese [...] che si stabilisce quell’accentuazione del ‘senso’ (anzi, di un sovrasenso) rispetto alla forma (una forma, beninteso, prestabilita) che sarà gravida di implicazioni per l’arte novecentesca».

⁵⁹ SM, p. 186.

⁶⁰ AD, p. 65.

⁶¹ SM, p. 186.

⁶² M. Vaglio Tanet, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism in Amelia Rosselli’s Poetry*, New York, Columbia University, 2017, pp. 170-178.

⁶³ E. Tandello, *Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, cit., pp. 7-18: 10.

⁶⁴ SM, p. 188.

conseguenze⁶⁵ e allo stesso tempo scopr[irebbe], davvero dolorosamente e leopardianamente, il nodo inestricabile che lega lo slancio vitale al desiderio e all'infelicità.⁶⁶ Anche in questa poesia entrerebbe in gioco la mistica, ma l'unione al divino sembrerebbe «per Rosselli impossibile, proprio come il soddisfacimento amoroso».⁶⁷ Nell'ultima variazione del volume il pensiero della poeta giunge a conclusioni pessimistiche, a questa altezza del libro, invece, l'ideale di una poesia d'amore che sfugga a queste dinamiche e che possa aspirare alla forma metrica perfetta sembra ancora vitale, e soprattutto sembra che per Rosselli sia incarnato nella propria poetica.

E cosa voleva quella folla dai miei sensi... parrebbe portare avanti la riflessione metapoetica in forma marcatamente narrativa:

e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non
l'arsa mia disfatta, o io che chiedevo
giocare con gli dei e brancolavo
come una povera mignotta su e giù
l'oscuro corridoio – oh! lavatemi gli piedi, scostate
le feroci accuse dal mio
reclino capo, reclinate
le vostre accuse e scombinare ogni
mia viltà: non volei io rompere il delicato strato di ghiaccio
non volei rompere la battaglia crescente, no, giuro, non volei
irrompere fra le vostre risa
irrisorie! – ma la grandine ha altro scopo che
servire e l'orientale umido vento della
sera ben si guarda dal portar
guardia ai miei
disincantati singhiozzi da leone: non più io correrò
dietro ogni passaggio di bellezza, – la bellezza è vinta, mai più
smorzerò all'attenti quel fuoco che ora balugina come
un vecchio tronco
del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido, gioco d'infanzia,
incalcolante miseria, incalcolante miseria di simpatia.

Anche questa poesia si articola sin dall'inizio su un'opposizione: da una parte il soggetto, dall'altra una «folla» (v. 1) in posizione di antagonismo («voleva [...] | l'arsa⁶⁸ mia disfatta», v. 2). Il «giocare con gli dei» del terzo verso potrebbe alludere alla pratica di saccheggio e riformulazione cui Rosselli sottopone le proprie fonti (qui un 'olimpico poetico'), che vorrebbe

⁶⁵ Cfr. A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Editori Laterza, 2007, p. 59: lo studioso sostiene che in *Variazioni Belliche* si articoli «una microapocalisse del soggetto, una parodia del lirico che [...] prenderà la forma di un percorso che scinde schizofrenicamente l'io e di un continuo sottrarsi dell'oggetto del desiderio».

⁶⁶ M. Vaglio Tanet, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit., pp. 175-176.

⁶⁷ Ivi, pp. 172-173.

⁶⁸ L'aggettivo potrebbe essere messo in relazione con *Non da vicino ti guarderò in faccia...*, in cui l'io sembra reclamare per sé il nucleo semantico dell'ardore. Il dialogo con questa poesia sarebbe suggerito anche dal lemma «viltà» (v. 9).

essere un gioco, ma si traduce in una posizione di isolamento (vv. 3-5).⁶⁹ A questa condizione di esclusione il soggetto si ribella, come fa pensare il fatto che indirizzi alla parte contrapposta una serie di imperativi (vv. 5-9) che attivano la cristologizzazione dell'io.⁷⁰ Segue ai versi 9-12 quella che sembrerebbe un'ironica sequenza di scuse, dal momento che la serie apologetica, scandita dalla forma letteraria e arcaicizzante⁷¹ «volei», è interrotta da un'avversativa («ma la grandine...» vv. 12-16). Ricompaiono proprio nel momento in cui il soggetto sembra impugnare le proprie ragioni poetiche quelli che, per la frequenza con cui vengono accostati,⁷² potremmo indicare come due segnali di *Inferno* V, la «grandine» e il «vento»: l'io rifiuta di prendere una posizione servile e la sua poesia continuerà a configurarsi come «disincantati singhiozzi di leone», espressione che potrebbe forse rielaborare la «babelante orazione»⁷³ di *Roberto, chiama la mamma...*, poesia che apre la raccolta. La «bellezza», che per La Penna sarebbe la tradizione,⁷⁴ «è vinta», e «mai più»⁷⁵ l'io lirico permetterà che il suo «gioco» poetico sia frenato da essa (vv. 16-21). Anche nel canto dei lussuriosi compaiono e ricoprono un ruolo chiave sia il verbo 'vincere', sia il nucleo semantico della 'bellezza': è infatti per la bellezza dei rispettivi corpi che Paolo e Francesca furono sconvolti da Amore,⁷⁶ e a vincere le loro remore fu proprio la letteratura, dal momento che cedettero al desiderio leggendo del bacio fra Lancillotto e Ginevra.⁷⁷ La voce poetica, imponendo il verbo dantesco al lemma 'bellezza', sembrerebbe intervenire sul modello al fine di epurarlo degli elementi che svierebbero la ricerca metrica, ovvero

⁶⁹ Il «brancola[re] | come una povera mignotta su e giù | l'oscuro corridoio» potrebbe far risuonare *Inferno* V 42-43, in cui è descritto il modo in cui i lussuriosi sono trascinati dal vento: «così quel fiato li spiriti mali | di qua, di là, di giù, di sù li mena».

⁷⁰ Cfr. A. Rosselli, *glossarietto esplicativo*, in TRASP, pp. 15-22: 17: «... *lavatemi gli piedi... | le feroci accuse... | reclino capo*: riferimento a Cristo». Uno di questi sintagmi («reclino capo» v. 7) per La Penna (PSL, p. 173), sarebbe tratto da *La Chimera*, vv. 15-16: «Ma per il tuo vergine capo | Reclino» (D. Campana, *Canti Orfici*, Milano, BUR Rizzoli, 2017, pp. 123-124), ma potrebbe anche trattarsi di un elemento baudelairiano, riprendendo il «crâne incliné» di *Spleen* (C. Baudelaire, *I fiori del male*, in ID., *Baudelaire. Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton editori, 1982, pp. 176-182), già forse implicato dalla *Chimera* di Campana.

⁷¹ Cfr. A. Rosselli, *glossarietto esplicativo*, TRASP, pp. 15-22: 17: «volei = 'volli' ant. e lett.».

⁷² Cfr. nota 51.

⁷³ *Roberto, chiama la mamma*, v. 8 (VB, p. 7). Nella poesia si pone un'opposizione fra quelle che possono interpretarsi come due distinte lingue poetiche, la «convinta orazione» (v. 7), che rappresenterebbe la tradizione, e il «babelare commosso», una poesia nuova (PSL, pp. 34-35).

⁷⁴ Ivi, p. 49.

⁷⁵ Gli stessi sintagmi «la bellezza è vinta» e «mai più» seguito da verbo all'infinito sembrano alludere a due modelli letterari, rispettivamente a Baudelaire di *Spleen* (C. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., pp. 176-182, «l'Espoir, | Vaincu») e a Montale di *Sarvofiggi* (E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., pp. 21-24, «Mai più si muoverà», v. 37). Carbognin (cfr. AD, pp. 49-50) ha dimostrato quanto l'osso montaliano sia stato saccheggiato da Rosselli.

⁷⁶ *Inferno* V, 100-105: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, | prese costui de la bella persona | che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende. | Amor, ch'a nullo amato amar perdona, | mi prese del costui piacer sì forte, | che, come vedi, ancor non m'abbandona».

⁷⁷ *Inferno* V, 127-138: «Noi leggiamo un giorno per diletto | di Lancialotto come amor lo strinse; | soli eravamo e senza alcun sospetto. | Per più fiate li occhi ci sospinse | quella lettura, e scolorocci il viso; | ma solo un punto fu quel che ci vinse. | Quando leggemmo il disiato riso | esser baciato da cotanto amante, | questi, che mai da me non fia diviso, | la bocca mi basciò tutto tremante. | Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: | quel giorno più non vi leggemmo avante».

l'irrefrenabile passione, che, se non controllata, scrive Tanello commentando *La passione mi divorò giustamente*, poesia di *Documento*, genera «il sé di una poesia confessionale, interamente concentrata su se stessa, che non conosce sintesi né selezione»,⁷⁸ il traboccante io della lirica post-simbolista, e di conseguenza «un verso non controllato, privo di geometria e dunque privo di ordine, al quale lo spazio metrico si oppone come alternativa ideale».⁷⁹

Rosselli parrebbe rivendicare la capacità di interagire con questa tradizione senza cadere nei medesimi 'errori', e, quasi a darne prova, nei versi 18-20⁸⁰ per rappresentare la propria poesia sembrerebbe sfruttare da una parte il Montale di *Piccolo testamento*,⁸¹ dall'altra, per significare l'importanza del tema del lutto familiare nella sua poetica, il «dolce nido» dantesco (*Inferno* V, 83) e «de rondinelle» pascoliane.

Il tema metapoetico della ricerca delle «forme universali»⁸² pare motivare il diverso trattamento riservato alle immagini attinte dal canto V tra la prima e la seconda sezione di *Variazioni belliche*. La Penna ha infatti notato come in *Variazioni* la lotta per la conquista dello spazio metrico sia spesso metaforizzata nella ricerca di Dio.⁸³ All'interno di tale ricerca di tipo metrico, che in Rosselli assume le sembianze e il valore di tensione mistica, i frammenti del canto dei lussuriosi, che in *Poesie* parrebbero orgogliosi emblemi della poesia rosselliana, diventano in *Variazioni* elementi di traviamiento, ostacoli (emotivi e psicologici) alla costruzione dello spazio metrico e segnali di un dissidio interno all'io, che non riesce a liberarsi della propria ingombrante soggettività. Che Dante abbia avuto un ruolo nel concepimento di questa metafora sembra darne prova il già citato saggio di Carpita «*At the 4 pts. of the turning world*»⁸⁴ (vedi *supra*).

Quanto appena sostenuto ritengo possa essere suffragato partendo dall'analisi delle variazioni ottava e nona, *Dopo il dono di Dio...* e in *Ma se la morte vinceva...*, che sembrerebbero essere

⁷⁸ E. Tanello, *Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, cit., pp. 7-18: 16.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ «quel fuoco che ora balugina come | un vecchio tronco | del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido». Riguardo l'aggettivo 'deriso', Tanet (M. Vaglio Tanet, *Babeling*, cit., p. 200) sostiene che «il nesso rondine | riso | derisione | ironia [...] ha origine, almeno in parte, in una relazione sonora, quella del francese *ironie/hi-rondelle*. Ce lo conferma DTL 613: 'irons-nous | aux rivières | -irondelles | ironisons-nous'». Aggiungerei un'ipotesi: la parola 'deriso' potrebbe anche essere motivata dalla riscrittura del passo dantesco, dal momento che le colombe sono portate dal «disio» al «dolce nido» (*Inferno* V, 82-83): dunque, con un salto logico e sonoro si passerebbe da un 'desiderato nido' a un 'deriso nido'.

⁸¹ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 275, v. 1 «Questo che a notte balugina» e vv. 11-12 «d'una speranza che bruciò più lenta | di un duro ceppo nel focolare».

⁸² SM, p. 186.

⁸³ PSL, p. 57: «Il primo libro rosselliano è animato da un'acuta tensione metapoetica e metaletteraria che segna e colora l'evoluzione della stessa voce poetante [...] la ricerca di Dio costituisce una metafora della ricerca [...] di un nuovo 'vocabolario' e 'alfabeto' con cui comporre e 'rimare'».

⁸⁴ C. Carpita, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., pp. 81-106.

l'una il proseguimento dell'altra,⁸⁵ o, meglio, variazioni su un unico tema,⁸⁶ dal momento che in entrambe la poesia è «dono di Dio»⁸⁷ o il frutto della conformità fra «la tonda testa di Dio» e la «testa veramente tonda»⁸⁸ della poeta.

Dopo il dono di Dio... sembrerebbe parlare dell'altalenante sforzo della voce poetica di assimilare la forma-cubo.⁸⁹ Il componimento, infatti, pur reggendosi su un'apparentemente razionale cronologia, in realtà è articolato da una logica simmetrica,⁹⁰ che ammette la compresenza di elementi che, nel rispetto del principio di non contraddizione, non potrebbero coesistere:

Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza
dei sensi caddero tutte le giornate. Dopo l'inchiostro
di Cina rinacque un elefante: la gioia. Dopo della gioia
scese l'inferno dopo il paradiso il lupo nella tana. Dopo
l'infinito vi fu la giostra. Ma caddero i lumi e si rinfocillarono
le bestie, e la lana venne preparata e il lupo divorato.
Dopo della fame nacque il bambino, dopo della noia scrisse
i suoi versi l'amante. Dopo l'infinito cadde la giostra
dopo la testata crebbe l'inchiostro. Caldamente protetta
scrisse i suoi versi la Vergine: moribondo Cristo le rispose
non mi toccare! Dopo i suoi versi il Cristo divorò la pena
che lo affliggeva. Dopo della notte cadde l'intero sostegno
del mondo. Dopo dell'inferno nacque il figlio bramoso di
distinguersi. Dopo della noia rompeva il silenzio l'acre
bisbiglio della contadina che cercava l'acqua nel pozzo
troppo profondo per le sue braccia. Dopo dell'aria che
scendeva delicata attorno al suo corpo immenso, nacque
la figliola col cuore devastato, nacque la pena degli uccelli,
nacque il desiderio e l'infinito che non si ritrova se
si perde. Speranzosi barcolliamo fin che la fine peschi
un'anima servile.

⁸⁵ Sono legate da una 'quasi cabfinidas': l'ottava chiude su un'immagine di attesa della morte («Speranzosi barcolliamo fin che la fine peschi | un'anima servile» vv. 20-21) e sulla morte apre la nona («Ma se la morte vinceva» v. 1).

⁸⁶ Cfr. F. Carbognin, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1270-1310: 1299: «lo stesso titolo attribuito al libro di poesia [VB] [...] risulta in parte mutuato dalla teoria musicale, ove il termine 'variazione' designa una particolare tecnica basata sull'ostinata modulazione di un originario disegno armonico. Tale procedimento nella seconda sezione delle *Belliche* si manifesta con particolare evidenza, nella consuetudine di alterare (anche attraverso veri e propri 'attentati' ai danni della norma linguistica) i sintagmi sottoposti a parossistica ripetizione infratestuale (all'interno della singola lirica) e intertestuale (all'interno del libro di versi)».

⁸⁷ *Dopo il dono di Dio...*, v. 1.

⁸⁸ *Ma se la morte vinceva...*, v. 13 e v. 9.

⁸⁹ Lo fa ipotizzare l'espressione «l'inchiostro | di Cina» (vv. 2-3), infatti gli studi di etnomusicologia di Rosselli, concentrati sui sistemi musicali non temperati, confluirono nella sua teorizzazione metrica: «la connessione è evidente tra strutturazione metrica e sottostrutturazione della musica del terzo mondo, orientale», CI, *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], pp. 191-222: 193.

⁹⁰ Alberto Casadei (A. Casadei, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni belliche*, «Strumenti critici», XXIV, 3, settembre 2009, pp. 353-388: 379) definisce la poesia «un affannato accumulo di frasi-sentenze che sembrerebbero costituire una cronologia plausibile, mentre invece indicano condizioni compresenti nell'inconscio e qui reificate».

La poesia alterna vertiginosamente apici e baratri, andando a toccare iperbolicamente anche i due antitetici regni danteschi, inferno e paradiso (v. 4). La prima serie di sintagmi introdotti dall'avverbio di tempo 'dopo' è chiusa da un'avversativa, la quale mette in crisi le coordinate forniteci fino a questo momento: «il lupo», inizialmente appartenente al 'polo negativo' (v. 4), diventa pasto delle «bestie»⁹¹ e oggetto di una sorta di metamorfosi in agnello, animale sacrificale e cristologico⁹² (v. 6). Dal divoramento del lupo-agnello si sviluppa l'immagine della fame generante un bambino e della noia ispiratrice dei versi dell'«amante» (vv. 7-8). I versi 7-8, 1 e 2-3 parrebbero le 'maglie' di una 'catena associativa',⁹³ come fanno pensare il poliptoto 'rinas-cita'-'rinacque'-'nacque' e l'assonanza fra 'elefante' e il lemma francese '*enfant*' – 'bambino' –. Ciò spinge ad aggregare semanticamente anche i termini 'elefante'-'bambino'-'versi', che indicherebbero la poesia rosselliana.

Segue la ripresa con variazione della correlazione infinito-giostra, che ora (v. 8) è definita come un trauma che porta di nuovo alla scrittura («dopo la testata crebbe l'inchiostro», v. 9). Da qui si innestano due modelli: quello della Vergine e quello cristologico (vv. 11-12), che fan sì che il bambino-poesia del verso 7 possa essere identificato con Gesù bambino. Non a caso la Vergine Madre sembra *variatio* dell'«amante» (v. 8), dal momento che entrambe sono il soggetto della medesima azione, ripetuta *verbatim*: lo scrivere versi. Non sorprenderà troppo, allora, vederle indirizzate le parole che Gesù rivolge a Maria Maddalena⁹⁴ dopo la resurrezione (anche se qui il Cristo risorto è «moribondo»). Poi, un'altra trasformazione: la scrittura di versi è ora imputata a Gesù (v. 11), il quale poi divora «la pena che lo affliggeva», quasi il dolore fosse il nutrimento della poesia.

Apparentemente chiusa la 'parentesi sacro-blasfema', si dispiega un'immagine apocalittica, che da una situazione notturna porta alla perdita di ogni riferimento.⁹⁵ Da questo caos infernale nasce «il figlio bramoso di | distinguersi» (vv. 12-14), forse ennesima ripresa con variazione del «bambino» del verso 7 – e dell'intera catena paradigmatica –,⁹⁶ tant'è che ricompare l'unione fra la scrittura e il femminile come effetto della «noia». Ora il femminile indossa le vesti di una «contadina», e lo scrivere è un bisbiglio e l'inutile tendersi a qualcosa di «troppo profondo per le sue braccia» (vv. 14-16): credo che quest'ultima immagine rappresenti il – deluso – tentativo

⁹¹ L'inferno, il lupo e le bestie potrebbero essere suggestioni provenienti da *Inferno* I.

⁹² Una medesima ipotesi è avanzata da Giovannuzzi: «il lupo (presenza ambigua, ma infine sacrificale)» in S. Giovannuzzi, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, pp. 79-102: 93.

⁹³ Sembrerebbe un esempio di realizzazione dell'asse paradigmatico dell'atto linguistico attraverso la manifestazione del processo associativo, che qui si esprimerebbe sia fonicamente, sia morfologicamente, cfr. S. Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *La poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-151: 134.

⁹⁴ *Io*, 20, 17.

⁹⁵ vv. 12-13: «cadde l'intero sostegno | del mondo».

⁹⁶ Che il «figlio» sia «bramoso di | distinguersi» incoraggia tale lettura, dal momento che attraverso la nuova metrica la poesia rosselliana avrebbe evitato la «banalità del solito verso libero [...] sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto esausto» (A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, in TRASP, pp. 11-13: 11).

di cogliere da Dio la forma-cubo,⁹⁷ e infatti parrebbe trattarsi di un'ulteriore memoria biblica, che potrebbe rifarsi all'Antico Testamento (*Numeri* 21,17, in cui il popolo di Israele, raccolto intorno al pozzo indicato da Dio a Mosè, intona un canto perché questo sgorgi; il versetto 7 del salmo 35, in cui il giudizio divino è un abisso insondabile),⁹⁸ ma, soprattutto, al Nuovo, più in particolare all'episodio della samaritana al pozzo (*Io.* 4). I punti di convergenza con questo passo evangelico sono palesi: dopo che la samaritana non soddisfa la richiesta di Gesù di avere dell'acqua, egli le dice che avrebbe agito diversamente se avesse avuto «il dono di Dio» e se avesse saputo che chi le chiedeva da bere le avrebbe potuto offrire «acqua viva» – un'acqua capace di soddisfare la sete per sempre –, risposta alla quale la samaritana replica «tu non hai un secchio e il pozzo è profondo».⁹⁹ Un'ultima osservazione: in *Spazi metrici*, quando l'autrice spiega quale sia «l'elemento organizzativo minimo» della propria nuova forma metrica, ovvero la parola, questa è definita «pozzo della comunicazione».¹⁰⁰

L'ultima maschera che l'io sembra scegliere, quella della «figliola col cuore devastato»,¹⁰¹ è caratterizzata da un «corpo immenso», come quello dell'*Aube* rimbaudiana¹⁰² (vv. 17-18), *poème en prose* meditato attentamente da Rosselli,¹⁰³ che lo recupera e rielabora in contesti metapoetici, che fanno dell'alba una figura dell'io poetico ma anche della poesia stessa, producendo un'equipollenza fra l'io e la poesia.¹⁰⁴ L'intarsio rimbaudiano potrebbe andare a svelare nel «bambino» del verso 7 un'ancor maggiore densità semantica: nell'illuminazione, infatti, dopo l'abbraccio erotico, insieme all'alba cade «l'enfant». Rosselli potrebbe forse proiettare anche sul modello francese il parallelismo io-poesia, simmetria che sembra qui sviluppata (vv. 16-18) attraverso *Inferno* V: l'«aria» – da ricordare che nel canto la parola ricorre, nella forma poetica «aere», ben quattro volte ai versi 47, 84, 86 e 89 – che avvolge il «corpo gigantesco» dell'io-alba genera la «figliola col cuore devastato» e con essa quella che potrebbe essere la sua poesia, delineata attraverso un distillato rosselliano («la pena degli uccelli») delle tre metafore ornitologiche dantesche. La conclusione, in cui l'io/noi barcolla «servile» in attesa della fine (vv. 20-21), sembrerebbe sancire lo smarrimento del «dono di Dio», lo spazio metrico; la poesia, infatti, non riuscendo a farsi forma-cubo, si sostanzia in un vano «desiderio» di «infinito» (vv. 19-20).

⁹⁷ Giovannuzzi ipotizza che «il pozzo [sia] quello della lingua o della tradizione letteraria, connesso alla scrittura» in S. Giovannuzzi, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 94.

⁹⁸ *Num.* 21-17, «ascendat puteus. Concinite ei» e *Ps.* 35,7, «iudicia tua abyssus multa».

⁹⁹ *Io.* 4, 10-11: «respondit Iesus et dixit ei: “Si scires donum Dei, et quis est, qui dicit tibi: ‘Da mihi bibere’, tu forsitan petisses ab eo, et dedisset tibi aquam vivam”. Dicit ei mulier: Domine, neque in quo haurias habes, et puteus altus est; unde ergo habes aquam vivam?”».

¹⁰⁰ SM, p. 184.

¹⁰¹ S. Giovannuzzi, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 93: «La ‘figliola dal cuore devastato’ è l'iscrizione nella poesia della Rosselli medesima, che, risalendo il testo all'indietro, si identifica (l'ipotesi è più che ragionevole) anche con la ‘contadina’ e con il ‘figlio bramoso di | distinguersi’».

¹⁰² A. Rimbaud, *Illuminazioni*, Milano, BUR, 2018, pp. 158-159.

¹⁰³ Cfr. N. Lorenzini, *Memoria testuale e parola ‘inaudita’: Amelia e Gabriele*, in TRASP, pp. 155-171: 166 e AD, pp. 75-77, in cui sono sottolineate le interferenze con d'Annunzio.

¹⁰⁴ PSL, pp. 168-171.

Si consideri ora *Ma se la morte vinceva...*, in cui l'avversativa in *incipit* potrebbe suggerire un colpo di coda poetico che permette di riprendere il discorso iniziato nella poesia precedente.

Ma se la morte vinceva era la corrosione ad impedirmi di rivelare agli altri ciò che mancava in me. La scienza dei numeri era la mia fortitudine, la scienza degli amori la mia debolezza. Io non sono un Cinese! Non ho potere! Le mie condizioni sono di naufragare! Nel naufragio della grande rondine che sorvolava su della mia testa veramente tonda era il segreto della mia misantropia. Cantavo storie e scendevo di un gradino ad ogni mal passo. Su della mia testa veramente tonda nasceva il quadrato della certitudine. Se nella testa veramente tonda nasceva il ritorno impossibile alle antiche maniere allora nella mia testa veramente tonda cadeva il grano il sale di Dio, l'ultima miniera. Se nella tonda testa di Dio era l'incremento della giornata allora nelle smorfie dei giovani intravedevo la bontà. Ma la pece, il nero, la grandine, le sfuriate, la rivolta, la cannonata, il paese fuori di sé controllava ogni mia mossa. Antica civiltà descritta nei libri tu sei la rivolta che non si fece domare, tu sei il mare che tinge di rosso la sfuriata dei venti e porta all'alba una canzone.

Avvia la poesia una dichiarazione di incomunicabilità (vv. 1-2), poiché la vittoria della «morte» determina una «corrosione» nell'io che non può essere tradotta in linguaggio; infatti, come espresso in *Spazi metrici*, la poesia slegata dall'«universalità dello spazio unico» è «soggettivamente limitata»¹⁰⁵ e incapace di trasmettere agli altri la realtà percepita dell'io.¹⁰⁶ L'io, incapace di entrare in comunione con gli «altri», appare a sua volta interiormente diviso (vv. 2-4) fra la «scienza degli amori» e la «scienza dei numeri», forse variazione di quella forma-cubo che permette appunto di contenere l'eccesso di emotività. L'improvvisa serie di esclamazioni (vv. 4-5), però, porta in primo piano l'io, che protesta¹⁰⁷ e identifica il proprio destino nel «naufragare» (v. 5): ciò può far pensare che la «scienza degli amori» possa coincidere con la poesia lirica, dal momento che il verbo «naufragare» potrebbe essere un'allusione leopardiana.¹⁰⁸ Avvalora questa lettura il fatto che, con un poliptoto, proprio la parola «naufragio» sembrerebbe aprire alla dimensione autobiografica metaforizzando l'assassinio del padre, che con ripresa pascoliana assume la forma di una rondine sorvolante «la testa» della poeta (vv. 5-7). Il lutto, allora, sarebbe la ragione della «misantropia» (v. 7) dell'io, ma anche di una poesia che conduce a una catabasi (vv. 7-8 «Cantavo storie | e scendevo di un gradino ad ogni mal passo») dantesca, in quanto il «mal passo» rosselliano potrebbe rimandare all'incedere di Dante-personaggio quando, appena uscito dalla selva, tenta di salire al «colle» (*Inferno* I, 13). Mi riferisco al verso 30

¹⁰⁵ SM, p. 186.

¹⁰⁶ *Ibidem*, «da realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi».

¹⁰⁷ Per l'espressione di dissenso «Io non sono un Cinese!» (v. 4) cfr. nota n. 89. Credo si tratti di un altro segnale del fatto che *Dopo il dono di Dio...* e *Ma se la morte vinceva...* sono variazioni su un unico tema.

¹⁰⁸ G. Leopardi, *Canti*, Milano, Mondadori, 2016, p. 112; cfr. FEI, pp. 88-89.

(«sì che 'l pié fermo sempre era 'l più basso»), che sin dagli antichi commentatori è stato spesso interpretato allegoricamente attraverso la metafora agostiniana dell'amore come «piede dell'anima»,¹⁰⁹ per cui l'anima, come l'uomo, avrebbe due piedi, con cui andare verso il bene o verso il male; i piedi del pellegrino, dunque, rappresentano il suo stato spirituale: emerso da poco dalla «valle | che [gli] avea di paura il cor compunto» (vv. 14-15), per quanto in procinto di iniziare il suo *iterum ad Deum*, è ancora appesantito dal peccato e per questo il piede più saldamente piantato a terra è anche quello «più basso», ancora legato ai beni terreni.¹¹⁰ La voce poetante, insomma, pur tendendo allo spazio metrico sentirebbe ancora il fardello della «scienza degli amori».

Non stupirà allora che, parallelamente, sulla «testa veramente tonda» della poeta «nasceva il quadrato della certitudine» (v. 9): sembra qui inserito il tema della quadratura del cerchio, metafora della forma-cubo.¹¹¹ Che anche in *Ma se la morte vinceva...* la nuova metrica rosselliana sia paragonata alla quadratura del cerchio lo confermerebbero i versi 10-12: le parole «il ritorno impossibile | alle maniere antiche» riportano alla mente, oltre al passo di *Spazi metrici* che parla del desiderio di «ritentare l'impossibile» regolarità dei «sonetti delle prime scuole italiane»,¹¹² come in alcune interviste Rosselli definiva la sua metrica, un'uscita «dal verso libero senza scendere nel neo-classicismo» ma tendente a «un nuovo classicismo».¹¹³

Questa nuova forma metrica sembra aprire la strada per il contatto diretto con Dio¹¹⁴ – che ha la «testa tonda» proprio come l'io poetico – e costituire la garanzia di una condizione positiva (v. 14 «intravedevo la bontà»). Questa armonia con il divino, però, è presto messa in discussione dall'inserimento di un'avversativa che dà il via a una serie martellante di lemmi che sembrano evocare un'atmosfera infernale (vv. 12-13 «la | pece, il nero, la grandine, le sfuriate, la rivolta, la | cannonata») e fra i quali è possibile individuare alcuni degli stilemi che segnalano la presenza di *Inferno* V. Dopo questa violenta intrusione di tessere infere, la voce poetica si fa più distesa e si rivolge all'«antica civiltà descritta nei libri» (vv. 14-16), forse la tradizione lirica,¹¹⁵ prima definita come «da rivolta che | non si fece domare» (forse perché impossibile da imbrigliare nella forma-cubo), e poi come «il mare che tinge di rosso la | sfuriata dei venti». La

¹⁰⁹ Agostino, *Esposizione sui salmi I*, in *Opere di Sant'Agostino, edizione latino-italiana, parte III: Discorsi*, Roma, Città Nuova Editrice, 1967, vol. XXV, p. 149.

¹¹⁰ Cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, *Inferno*, cit., pp. 8-9.

¹¹¹ Oltre alle considerazioni di C. Carpita («*At the 4 pts. of the turning world*», cit., pp. 84-87) è interessante notare che Giovannuzzi (S. Giovannuzzi, *Quali spazi metrici?*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., pp. 46-77) riconduce la conoscenza rosselliana del tema della quadratura del cerchio (e la sua presenza in *Ma se la morte vinceva...*) al suo interesse per le teorie junghiane, nelle quali la quadratura del cerchio è al contempo rappresentazione del Sé e *imago Dei*.

¹¹² SM, p. 186.

¹¹³ CI, *Pensare in tre lingue* [1990], pp. 112-115: 113.

¹¹⁴ Certamente in questo la memoria dei versi 133-138 di *Paradiso* XXXIII («Qual è 'l geomètra che tutto s'affige | per misurar lo cerchio, e non ritrova, | pensando, quel principio ond'elli indige, | tal era io a quella vista nova: | veder voleva come si convenne | l'imgo al cerchio e come vi s'indova») è presente.

¹¹⁵ Così la identifica anche La Penna: cfr. D. La Penna, *La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli*, in TRASP, pp. 309-327: 323.

tradizione lirica – in particolare quella imperniata sul verso libero di discendenza simbolista –, dunque, sarebbe definita con una miscela dei versi 29-30 («che muggia come fa mar per tempesta, | se da contrari venti è combattuto») e 90 («noi che tignemmo il mondo di sanguigno») di *Inferno* V, e sembrerebbe qui essere presa in considerazione anzitutto dal punto di vista della sua portata autobiografica e soggettiva. Pure, questa soggettività impossibile da sedare sembra essere fonte di poesia, poiché è proprio il mare sanguigno che «porta all'alba una canzone» (ecco anche in questa variazione un *senhal* rimbaudiano, 'alba', che, come detto *supra*, è immagine al contempo della poesia e dell'io) che, però, ostacola l'attuazione dello spazio metrico.

Il conflitto fra «scienza dei numeri» e «scienza degli amori», spazio metrico e verso libero, torna in *Contro del re dell'universo...*, variazione trentaduesima:

Contro del re dell'universo gridavano anacoreta e
amorosa.

Anacoreta e vergognosa. Anacoreta vergognosa si vergognava
della sua pulchritudine. Studiava piani ed etmisfere
senza controllo. Con la bottiglia d'acqua calda addosso
studiava piani e emisferi. Con il contagocce della
solitudine frenava la sua passione al bello. Con la
sua passione al bello frenava la sua corsa alla solitudine.

Con la sua passione al bello decifrava la solitudine.
Lo specchio della solitudine gridava! Gridava che essa
aveva trovato il bene, la pulchritudine e le essenzialità
della vita – gridava di ridar vita gridava forte che
la vita era tornata e che era donare. Non danaro,
non la forza né il tempo né altre essenzialità
ma: – una corsa alla forza che imperterviava contro
ogni generosità contro ogni essenzialità contro ogni
ostacolo. Il bene cadeva supino disteso sul letto
bocconi fra delle sue quattro candele morte. La notte
lo reinvolgeva nel suo scialle misterioso fatto di
lana grassa e smorta – un vero inferno.

La voce poetica prende la forma di un urlo doppio (v. 1), perché l'io, come nelle psicomachie, è diviso e in contrasto: da una parte c'è il grido dell'«anacoreta», *vox clamantis in deserto* che chiama Dio e forse ne invoca l'aiuto,¹¹⁶ dall'altra quello di battaglia dell'amante (vv. 1-2). Nei versi iniziali della poesia si individuano subito due elementi interessanti: anzitutto la perifrasi con cui è chiamato Dio, ripresa quasi *verbatim* di quella usata da Francesca quando informa Dante che Dio non ascolta le preghiere dei dannati (*Inferno* V, 91-92: «se fosse amico il re de

¹¹⁶ Se fosse un grido di aiuto, potrebbe risuonarvi il *miserere* dantesco (*Inferno* I, 64-66), plasmato sulla fusione di due modelli, quello ascetico di San Giovanni Battista (cfr. G. Ledda, *Agiografia e autoagiografia nel Paradiso*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Arti e Lettere di Modena. Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie», Serie VIII, vol. XVIII, fasc. 1., 2015, pp. 309-333: 310) e quello di re David (cfr. G. Ledda, *La danza e il canto dell'umile salmista: David nella Commedia di Dante*, in E. Boillet, S. Cavicchioli, P. Mellet, *Les figures de David à la Renaissance*, Librairie Droz, Ginevra, 2015, pp. 225-246: 229).

l'universo, | noi pregheremmo lui de la tua pace»); in secondo luogo la scelta dell'aggettivo «amorosa», lo stesso che definisce la lussuriosa Didone (*Inferno* v, 61: «colei che s'ancise amorosa»).

All'inizio della seconda strofa è ripetuto con variazione il binomio contrastivo: ora al fianco dell'anacoreta vi è la «vergognosa». ¹¹⁷ Ammesso il sentimento di vergogna (che può preludere al pentimento) per la propria 'predisposizione' all'amore sensuale, ¹¹⁸ le due voci si riuniscono nell'«anacoreta vergognosa», la cui vergogna è causata dalla «sua pulchritudine». Entra in gioco la bellezza – nucleo semantico centrale per il quinto canto dell'*Inferno*, che, come visto in *E cosa voleva quella folla...*, nella poesia di Rosselli può essere metafora della tradizione poetica del verso libero – che sembrerebbe la causa del dissidio interiore del soggetto, così come della perdita del contatto con Dio, proprio come fu per i cognati di *Inferno* v.

In questo componimento sembrerebbe concorrere al modello infernale quello del cielo di Venere, in cui appaiono quegli spiriti che, «dominati nella loro vita dall'istinto amoroso», ¹¹⁹ in gioventù, come Paolo e Francesca, «la ragion somm[isero] al talento», ¹²⁰ ma in età più avanzata riuscirono a convertire l'amore sensuale in spirituale devozione a Dio. I due canti, piuttosto che giustapposti, parrebbero in contrapposizione, giacché l'io sembrerebbe impegnato nello sforzo di trovare in sé un equilibrio fra la «passione al bello» (vv. 4-8) e la «solitudine», condizione costitutiva dell'anacoreta: al verso 9 la solitudine stessa pare farsi *vox clamantis in deserto*, e questa volta il suo grido è euforico annuncio della riconquista del «bene», della «pulchritudine» e dell'«essenzialità della vita», ma anche dell'essenza stessa della vita, «donare. Non danaro | non la forza né il tempo né altre essenzialità» ¹²¹ (vv. 9-13). Nel verso successivo, però, ricopre la posizione incipitaria un «ma», che, di nuovo, annuncia un cambio di rotta (vv. 16-18): le pie intenzioni parrebbero vanificate da una sfrenata «corsa alla forca», insopprimibile istinto di morte, o, meglio, di dannazione. Il neologismo 'imperterviare', fusione dei termini 'imperversare' + 'impervio' + 'imperterrito', *in primis* in virtù del primo ¹²² – comunemente riferito alle precipitazioni – avvalora questa interpretazione, in quanto parrebbe rievocare «la bufera infernal, che mai non resta». ¹²³

La sconfitta è definitiva («cadeva disteso»), forse preannunciata, dato che «il bene» si trovava già «bocconi» (vv. 18-19); sul «bene» – le (vinte) tensioni alla rettitudine presenti nel soggetto,

¹¹⁷ Sembra che l'aggettivo qui abbia lo stesso significato che ha nelle occorrenze dantesche, ovvero «che prova' o 'che dimostra vergogna' [...], tale sentimento può essere determinato dalla coscienza di una colpa oppure dal pudore» (cfr. la voce 'vergognoso' dell'*Enciclopedia Dantesca Treccani*, consultabile sul sito https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca).

¹¹⁸ L'omoteleuto che connette le parole 'amorosa' e 'vergognosa' sembrerebbe rafforzare questa interpretazione.

¹¹⁹ A.M. Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, cit., p. 152.

¹²⁰ *Inferno* v, 39.

¹²¹ Anche qui una distinzione oppositiva fra piano spirituale, il «donare», e piano terreno, il «danaro».

¹²² I lemmi sono in quest'ordine anche nelle chiose rosselliane, cfr. A. Rosselli, *glossarietto esplicativo*, in TRASP., pp. 15-22: 19.

¹²³ *Inferno* v, 31.

sineddoche del soggetto stesso? – scende la notte, avvolgendolo come uno «scialle misterioso fatto di | lana grassa e smorta¹²⁴ – un vero inferno» (vv. 19-21). In questi versi finali si può forse ipotizzare un'ultima eco dantesca: l'incaratura che divide dal proprio verbo «la notte» fa sì che questa sia contigua alla parola «morte», e ciò potrebbe innescare una catena analogica che porrebbe l'equazione 'morte' = 'notte' = 'inferno'. Se così fosse, vi si potrebbe intravedere *Inferno* I, in cui Dante definisce lo smarrimento nella selva come «la notte ch'i' passai con tanta pietà» (v. 21) e la selva stessa tanto «amara che poco più è morte» (v. 7).¹²⁵

La lotta della metricista contro le spinte centrifughe delle proprie pulsioni emotive, insomma, parrebbe condurla a inscenare un tentativo di ripetizione del viaggio dantesco, che tuttavia non riuscirebbe a liberarla dal giogo della «passione al bello», né tantomeno a condurla alla *visio Dei*. Al contrario di Dante-personaggio, pur «apparecchia[ndosi] a sostener la guerra»¹²⁶ Amelia-personaggio non trova sul suo cammino alcuna guida che possa condurla fuori dalla selva. Fuor di metafora, pur tentando la voce poetica di arginare attraverso il «ritmo fisso» il «sentimento»,¹²⁷ questo trionfa, impedendo il raggiungimento delle forme universali.

Il reiterato scacco subito dall'io nel tentativo di comunione con Dio (e dunque, a mio avviso, di pervenire alle forme universali) provoca nel soggetto una forte delusione, che «sfocia», con le parole di Rosselli, in «libertà della passione»,¹²⁸ che credo implichi la messa in discussione del dogma dello spazio metrico.¹²⁹ Questo cambiamento si delinea chiaramente in tre variazioni: *Se la colpa è degli uomini...*, *Gli angeli che non sanno cadere...* e *La pazzia amorosa...*

Si parta da *Se la colpa è degli uomini...*, sessantacinquesimo componimento di *Variazioni*:

Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga
a chiamarmi fuori dalle sue mura di grossolana cinta
verdastra come l'alfabeto che non trovo. Se il muro
è una triste storia di congiunzioni fallite, allora
ch'io insegua le lepri digiune della mia tirannia
e sappia digiunare finché non è venuta la gran gloria.
Se l'inferno è una cosa vorace io temo allora d'essere
fra quelli che portano le fiamme in bocca e non
si nutrono d'aria! Ma il vento veloce che spazia
al di là dei confini sa coronare i miei sogni anche

¹²⁴ L'aggettivo è riscontrabile più volte nella *Commedia*, ma segnalo l'occorrenza relativa a *Inferno* IV, 14, per la prossimità con il canto dei lussuriosi.

¹²⁵ In *Inferno* I, 81 è presente anche l'aggettivo 'vergognosa'.

¹²⁶ *Inferno* II, 4.

¹²⁷ SM, p. 188.

¹²⁸ CI, *Fatti estremi* [1987], pp. 79-90: 85: «C'è anche nella parte centrale [di *Variazioni*] una problematica religiosa che, al momento della delusione, sfocia in libertà della passione».

¹²⁹ Cfr. E. Tandello, *Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, cit., pp. 7-18: 8-9: analizzando *La passione mi divorò giustamente* (DOC, p. 442), in cui ritiene si possa scorgere il ricordo dell'«anafora dantesca nel discorso di Francesca nel canto V dell'*Inferno*», (p. 12), la studiosa scrive che la passione è «irrinunciabile fonte sentimentale della poesia» e al contempo «disordine», al quale ordine e ragione si oppongono e che la «funzione precipua» dello spazio metrico «è dare ordine all'esperienza fonte della poesia».

di albe felici.

La variazione è scandita dall'anafora sintattica del costrutto composto dalla protasi seguita dall'apodosi introdotta dalla congiunzione 'allora', struttura che è reiterata tre volte, fino al verso 9, dove, con una strategia poetica già incontrata, è un'avversativa a interrompere il flusso ipotetico.

L'io sembra assumere dal primo verso una posizione di sfida nei confronti di Dio, invitandolo a una sorta di duello «fuori dalle sue mura» (v. 2). È il *topos* della Città di Dio, che si può trovare nella *Commedia* per indicare l'Empireo e che qui, non a caso, appare impenetrabilmente fortificata da una «verdastra» (v. 3) cinta muraria. Il verso 3 chiarisce la natura del combattimento al quale Dio è stato provocatoriamente chiamato: una contesa verbale, quasi una tenzone atta a chiarire chi sia il vero responsabile della «colpa» che Dio parrebbe attribuire agli «uomini» (v. 1). La comunicazione, tuttavia, è inattuabile¹³⁰ («l'alfabeto che non trovo»).

Il secondo periodo ipotetico prende un'altra direzione (vv. 3-6): il «muro» che separa l'io da Dio è invalicabile, ogni tentativo di comunione è un fallimento («triste storia di congiunzioni fallite»). Ciò determina la rinuncia, e la decisione di seguire quegli istinti («le lepri [...] della mia tirannia») che portano l'io lontano da Dio e dalla sua Città, e lo costringono a un digiuno spirituale, che dovrà durare fino al giorno del Giudizio («finché non è venuta la gran gloria»), quando forse finalmente il dialogo potrà verificarsi. Tale volontario sviamento, tuttavia, non può che condurre all'«inferno» (v. 7), una «cosa vorace» (v. 8) al quale l'io sembra temere di essere predestinato (vv. 7-9). Contro il tormentoso senso di ineluttabilità, però, si alza l'avversativa: al di fuori della città divina soffia un «vento veloce» (v. 9), capace di offrire al soggetto «albe felici» (v. 11).

Se la colpa è degli uomini... sembra scaturire dalla «libertà della passione»¹³¹ prima menzionata: la deliberata ed eversiva 'perdita della diritta via', infatti, sembrerebbe coincidere con la passione amorosa, e a suggerirlo sono almeno due elementi. Da una parte l'inseguimento delle «lepri», che innesca il ricordo dei «conigli correnti» di *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente* (v. 7), che «con uno strano misto di *imagery* stilnovista, di barbarismi [...], e *puns* multilinguistici»¹³² tenta di rifondare il linguaggio tradizionale della lirica amorosa. Dall'altra, il «vento veloce», che, calato nel contesto di ribellione a Dio e accostato al presentimento di dannazione (vv. 7-9), sembrerebbe derivare da quello vorticoso di *Inferno* V, in cui, per altro, emerge un altro tema fondamentale di questa variazione, l'incomunicabilità con il divino (vv. 91-92: «se fosse amico il re de l'universo, | noi pregheremmo lui de la tua pace»). Dietro al discorso metaforico, tuttavia, si cela quello metapoetico, dal momento che le «lepri»

¹³⁰ Tale impossibilità è proletticamente dichiarata dall'aggettivo «verdastra», in quanto l'attributo cromatico 'verde' in Rosselli, come scrive Carbognin (AD, p. 73), «si presta [...] spesso a qualificare enti e situazioni connotati in senso psicologicamente disforico».

¹³¹ CI, *Fatti estremi* [1987], pp. 79-90: 85.

¹³² L. Re, *Variazioni su Amelia Rosselli*, «il verri», IX, 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 131-150: 140-141. La poesia si trova in VB, p. 18.

rosselliane potrebbero discendere dalla montaliana «danza dei conigli» dell'ultimo verso di *Sarcofaghi*¹³³ e dal suo modello, le «depri» danzanti «nelle selve» de *La vita solitaria* di Leopardi.¹³⁴ L'io poetico, in sostanza, non riuscendo a raggiungere le forme universali dello spazio metrico, sembrerebbe decidere di abbandonarsi al lirismo e al verso libero. Tenuto conto di ciò, non sembra una coincidenza il fatto che la variazione si chiuda con l'immagine delle «albe felici» (v. 11): la riemersione del lemma rimbaudiano non può che attivare il ricordo di *Ma se la morte vinceva...* (in cui sono presenti anche allusioni a Montale e Leopardi, *ut supra*) in cui la tradizione lirica del verso libero, pur ostacolando la realizzazione dell'«universalità dello spazio unico»,¹³⁵ «porta all'alba una canzone» (v. 19).

Un ultimo appunto: al V canto potrebbe accostarsi un altro modello dantesco, però purgatoriale; la velleità del soggetto di confrontarsi con Dio al fine di stabilire di chi sia «la colpa» (v. 1) potrebbe porsi polemicamente in relazione con *Purgatorio* XVI, in cui, attraverso il dialogo con Marco Lombardo (vv. 52-93), Dante delinea la concezione di libero arbitrio. Rosselli parrebbe ribellarsi alla conclusione alla quale è condotto il lettore della *Commedia*, cioè che «se 'l mondo presente disvia, | in voi [il genere umano] è la cagione» (vv. 82-83). Successivamente (vv. 94-129) il canto si sviluppa in chiave politica affrontando il problema della necessità della divisione del potere spirituale da quello temporale; Rosselli non sembra interessata a tale questione, ma la metafora che introduce il passaggio tematico potrebbe averla colpita. Infatti, spiega Marco Lombardo, per evitare che l'uomo sia sedotto dai beni terreni che lo distolgono dal vero bene a cui è naturalmente predisposto,¹³⁶ serve sulla terra «guida o fren» (v. 93) che indirizzi a Dio l'anima umana, ed è per questo che «convenne rege aver, che discernesse | de la vera cittade almen la torre» (vv. 95-96). È qui svolta l'immagine agostiniana della città di Dio, con tanto di «torre», che Rosselli potrebbe aver metonimicamente traslato nelle «mura di grossolana cinta» (v. 2).

Anche nella variazione settantunesima, *Gli angoli che non sanno cadere...*, oltre a *Inferno* V si può scorgere un'altra fonte tolta dalla *Commedia*:

Gli angoli che non sanno cadere gli eserciti che non
sanno cadere! La linfa vitale che non può abbandonare il
suo posto. Cerco la veracità, ed essa m'elude. – Che si
abbandonino i santi alla santa linfa! Che si eludino i
santi, che si perdino di vista: due santi non fecero mai
un cristiano. Perversa m'incammino per la città che duole
delle sue ferite. Perversa mi dolgo della brutalità ma
vi cado supina con un bambino in braccio. Tale la brutalità
che svengano anche i santi alla vista del sangue che cola
bruto dai suoi buchi.

¹³³ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit. pp. 21-24; cfr. nota 75.

¹³⁴ G. Leopardi, *Canti*, cit., pp. 123-127: 126.

¹³⁵ SM, p. 188.

¹³⁶ *Purgatorio* XVI, 88-92: «l'anima semplicetta che sa nulla, | salvo che, mossa da lieto fattore, | volentier torna a ciò che la trastulla. | Di picciol bene in pria sente sapore; | quivi s'inganna, e dietro ad esso corre».

Sono le parole che ci ingannano. Sono i vili che ci tendono
i fili del disinganno.

In effetti, il principale modello di questa poesia sembrerebbe il terzo canto infernale. Gli «angioli che non sanno cadere» ricordano quelli «che non furon ribelli | né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro»,¹³⁷ e all'immagine di codardia celeste sembra corrispondere quella terrena dell'esercito neghittoso. Forse causa di tale mancanza di forza di spirito è l'impossibilità della «linfa vitale» di trasferirsi altrove (vv. 2-3), quasi fosse risucchiata da un vortice che la intrappola. L'io, però, non è immobile, ma assorbito in una ricerca il cui oggetto è la «veracità»; nella *Commedia* l'aggettivo 'verace' è attribuito di Dio¹³⁸ e di quanto è proprio del divino, come anche dell'Empireo,¹³⁹ e forse già questo potrebbe indicare che quella del soggetto è un'indagine mistica, un tentativo di *iter ad Deum*.¹⁴⁰ Potrebbe però innestarsi anche un gioco paronomastico, infatti nel poema la «vera città»¹⁴¹ è quella dei beati. L'io, dunque, cerca la via per il paradiso, che, tuttavia, le sfugge.

All'evasività di Dio l'io poetico risponde con una serie di congiuntivi esortativi (vv. 4-5) che possono essere considerati diretti dalla voce poetica a se stessa, che decide di lasciar perdere «santi» e «santa linfa» e di fuggire Dio e i suoi 'ministri'.¹⁴² Si può tuttavia supporre un'altra lettura: il primo congiuntivo, se letto come un riflessivo, potrebbe essere considerato come un invito ai santi ad arrendersi a quella stessa «linfa vitale» che non riesce a «abbandonare il | suo posto» (vv. 2-3). Gli abitanti dell'inattingibile regno celeste, allora, sarebbero esortati a seguire l'io, e questo richiamo alla conformità (alternativa a quella a Dio, inattuabile) si tradurrebbe nell'omoteleuto,¹⁴³ catalizzatore di forme verbali anomale che dalla prima erediterebbero, oltre alla desinenza, anche il senso riflessivo. I santi dovrebbero allora cedere alla medesima «linfa» che impedisce al soggetto di raggiungere Dio, sottrarsi alla propria santità e perdere di vista quanto di dogmatico c'è nella loro fede, che li sottrae dall'essere semplici cristiani.

«Perversa mi incammino per la città che duole»: l'atmosfera infernale del verso 6 è già stata riconosciuta dalla critica,¹⁴⁴ tuttavia non credo si tratti di una generica evocazione, ma della riscrittura del verso incipitario di *Inferno* III, «Per me si va nella città dolente». Oltre all'evidente scioglimento del participio presente in relativa e alla trasformazione dell'impersonale «si va» in una forma che allude anche al primo canto,¹⁴⁵ è soprattutto per me motivo

¹³⁷ *Inferno* III, 38-39.

¹³⁸ Ad esempio in *Paradiso* III, 32, «verace luce».

¹³⁹ *Paradiso* XXX, 98: «regno verace».

¹⁴⁰ Anche la perdita «diritta via» del primo canto del poema (v. 3) è poi detta «verace via» (v. 12).

¹⁴¹ *Purgatorio* XIII, 95 e XVI, 96.

¹⁴² T. Bisanti, *Il dialogo negato*, cit., p. 418.

¹⁴³ vv. 3-5 «si | abandonino», «si eludino», «si perdino di vista».

¹⁴⁴ T. Bisanti, *Il dialogo negato*, cit., p. 418.

¹⁴⁵ *Inferno* I, 1 e 35.

di interesse la parola «perversa», che non solo sembrerebbe condensare il «per me si va» dantesco, ma rievocare anche come Francesca definisce il male dei lussuriosi (v. 93 «nostro mal perverso»); questo non è l'unico luogo testuale della *Commedia* in cui si incontra il lemma, ma pare significativo che questo verso sia parte di una delle terzine di *Inferno* v più volte identificata come oggetto di interesse della pratica intertestuale rosselliana, quella delle 'preghiere inutili' (vv. 91-93). Inoltre, questo aggettivo andrebbe a chiarire perché il soggetto non riesca a trovare la «veracità», ovvero Dio, e l'entità della «linfa vitale», individuando nella passione amorosa un motivo di irrimediabile separazione dal divino.

La ripresa dell'*incipit* del canto degli ignavi potrebbe essere anche nell'anafora della parola 'perversa' (v. 7), che scimmiotterebbe quella dantesca,¹⁴⁶ oltre che nel poliptoto «duole» (v. 6) «dolgo» (v. 7), che si rifarebbe a quello dantesco («dolente» e «dolore»). La ripetizione prevede anche la *variatio*: a dolersi è ora il soggetto, e causa della sua sofferenza è la «brutalità» delle «ferite» inferte alla città infernale – e per metonimia ai dannati – da Dio. Questo dolore sembrerebbe determinare per l'io un maggiore sprofondare (v. 8) nella violenza infernale, mentre tiene fra le braccia «un bambino». La ferocia divina è tale che anche i santi dovrebbero svenire «alla vista del sangue che cola | brutto dai suoi buchi» (vv. 9-10).

I versi 9-10, e in particolare l'apparizione della figura infantile, alla quale penso siano da imputare i «buchi» sanguinanti, rappresentano un punto opaco per l'interpretazione del testo. Se infatti «il sangue che cola» può essere riscrittura dei volti rigati di sangue degli ignavi¹⁴⁷ e lo svenimento rielaborazione di quello di Dante che chiude i canti terzo e quinto,¹⁴⁸ l'apparizione del «bambino» è più difficile da comprendere. Invece di ricercare un collegamento con l'ipotesi dantesco, si può intravedere un collegamento con *Dopo il dono di Dio...*, variazione in cui (vedi *supra*) la poesia rosselliana prende la forma cristologica del «bambino» (v. 7) e del «figlio» (v. 13). Allora, anche questo bambino trivellato di buchi potrebbe considerarsi figura della poesia, che, nonostante tutti gli sforzi della voce poetante per raggiungere Dio e riconquistare la perfetta forma poetica da lui donata ma poi perduta, è rappresentata, martirizzata dalla «brutalità» divina, fra le braccia della poeta-madre (che anche qui, come in *Dopo il dono di Dio...*, sembra assumere le vesti della Vergine).

Nel distico conclusivo parrebbe essere recuperato tramite il *topos* del filo della memoria¹⁴⁹ l'ipotesi montaliano di *La casa dei doganieri*, che è già stato oggetto di un'aspra riscrittura da parte di Amelia Rosselli.¹⁵⁰ Qui, tuttavia, mentre sono «le parole» ad aggirare il soggetto,¹⁵¹ sono i «fili del disinganno» offerti dai «vili» a esporre la 'trappola'. Si può osservare il rovesciamento

¹⁴⁶ È però evitata la triplice ripetizione, forse perché sospettata di avere una valenza trinitaria.

¹⁴⁷ *Inferno* III, 67.

¹⁴⁸ *Inferno* III, 135-136; *Inferno* v, 140.

¹⁴⁹ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 167: «un filo s'addipana. | Ne tengo ancora un capo» vv. 11-12.

¹⁵⁰ Brani di *La casa dei doganieri* sono stati riconosciuti in più di un componimento di *Variazioni belliche*. cfr. FEI, p. 87.

¹⁵¹ Forse sono quelle il cui «senso è duro» (*Inf.* III, 12) per Dante-personaggio, d'altra parte sono proprio quelle le parole che ritengo siano state oggetto del 'tramare' intertestuale rosselliano.

di quella che potrebbe dirsi una costante nella pratica intertestuale della poeta che coinvolge Dante e Montale. Se di solito, infatti, il primo rappresenta un polo positivo da opporre al secondo,¹⁵² in questo caso si direbbe che sia Montale a fare da controcanto a Dante, anche se a quest'ultimo non è rivolta la stessa tagliente ironia. Rosselli, insomma, sembra considerare inaccettabile la crudeltà delle punizioni divine (la cui giustizia è per Dante indiscutibile) e impraticabile la «diritta via» che dovrebbe condurre a Dio e alle «forme universali».¹⁵³ A riprova di ciò il fatto che a «tend[ere]» all'io il «filo del disinganno» siano proprio «i vili», giacché in *Non da vicino ti guarderò*... l'accusa di «viltà» (v. 12) è mossa proprio al tu che, come già detto, ritengo rappresenti al contempo la tradizione lirica erede della distruzione simbolista del metro e quella parte della voce poetica che al «ritmo fisso» della gabbia metrica preferiva «un tempo strettamente psicologico musicale ed istintivo».¹⁵⁴

L'ultima poesia di cui vorrei proporre un commento è la settantacinquesima, *La pazzia amorosa non è che una stella filante nel deserto*:

La pazzia amorosa non è che una stella filante nel deserto.
 Il mio corsetto mi stringe troppo forte.
 L'acqua è una rana che si difende dall'annegare.
 I tuoi sonetti risultano falsi, voluti!
 Il naturale mi è escluso. O umanità che ti storpi i piedi per
 mangiare alle ore convenute, se il tuo cibo è l'aria
 perché distruggi. Moriremo nell'aria vana, ma non è *vacua* –

Cerco la durata delle sicurezze, ma l'orologio il numero
 ha asfissiato la mia bellezza, e l'armonia del numero mi
 ha rotto le scatole della tolleranza – l'orologio ha numeri
 troppo brevi per il mio riposo. Vince il metallo della cassaforte
 su dell'aria invariabile. Non è l'una! è l'infinito! Grido che
 ricade nella strada coi mattoni da cassa da sicurezza.

Non posso dimenticare il tempo. L'aria è vana
 Le regole della vita sono più asfissianti della mia bellezza.
 Non voglio mangiare, non voglio vivere – grido
 che ricade nella tua fame.
 Non posso fumare nell'attesa di una bellezza.
 Una tua bellezza. Ma che il mio sia comunque il tuo...

Il mio ombrella delle platitudini. Lavarsi, mangiare vestirsi
 senza della fiducia. Grossolana platea. Necessaria morte,
 necessario veicolo delle nostre passioni. L'incandescente
 turbamento dell'amore. Atto di bellezza che sopravvive alle
 necessità: specchio delle vanità. Arrivismo delle fanciulle
 in fiore.

¹⁵² AD, p. 62: «la presenza di Montale, pur cospicua, assume un ruolo assiologicamente negativo, rispetto al polo positivo rappresentato dal Dante della *Commedia*». Per meglio comprendere le basi metapoetiche su cui si articola questa opposizione cfr. la nota 14.

¹⁵³ SM, p. 186.

¹⁵⁴ SM, rispettivamente a pp. 188 e 186.

L'espressione «stella filante nel deserto» sembra la commistione analogica di due immagini, quella della stella filante e quella della rosa del deserto, legate dalla connessione con il concetto dell'aria in movimento; nelle stelle filanti bisogna soffiarsi dentro, mentre la rosa del deserto, formata attraverso reazioni chimiche sotto lo strato protettivo della sabbia, è proprio il vento a portarla alla luce. Il verso incipitario della variazione ritrae quindi una gioiosa stella filante srotolata nel bel mezzo di un desolato deserto, termine scelto da Dante per descrivere lo spazio in cui, uscito dalla selva, nonostante le tre fiere, incontra la sua guida.¹⁵⁵ Il «folle amore»,¹⁵⁶ per usare un sintagma dantesco, emerge dalle sabbie del deserto ed esplose in volute colorate grazie all'azione del vento: la correlazione amore-vento potrebbe suggerire sin dal primo verso il modello di *Inferno* V. Non solo: la follia amorosa potrebbe considerarsi, come le fiere, un impedimento all'entrata nella «verace via»,¹⁵⁷ come lo fu per i dannati del secondo cerchio l'aver sotomesso la ragione al «talento».¹⁵⁸

Al verso 2 un'immagine soffocante, il «corsetto» troppo stretto, e a quest'immagine ne segue una equivalente (v. 3) ma paradossale e innaturale (la rana che affoga), a cui, infatti, succede un'aspra recriminazione (v. 4), che, pur indirizzata a un non meglio definito tu, appare in realtà riferita dal soggetto a se stesso.¹⁵⁹ A questo ripiegamento introspettivo risponde un movimento opposto, un'invettiva contro l'«umanità» (vv. 5-7), la quale, per adattarsi a convenzioni innaturali («mangiare alle ore convenute») si snatura,¹⁶⁰ e invece di nutrirsi del «[s]uo cibo», «l'aria» (che propongo di leggere come equivalente dell'amore), lo «distrugg[e]». L'apostrofe si smorza poi in un tono più quieto: se l'umanità smetterà di annientare quanto vi è di naturale in sé, sarà forse destinata alla «bufera infernal»: ¹⁶¹ in balia dell'«aria vana», ma non «vacua», vuota e priva di significato.

L'oggetto della *quête* rosselliana è la «durata» (v. 8), dimensione (stando al significato che le attribuisce Bergson)¹⁶² che l'«orologio il numero» non possono quantificare. Tale impossibilità è espressa con un'ulteriore immagine di asfissia, in quanto l'«orologio» e il «numero» opprimono la «bellezza». L'io ribadisce ironicamente che l'«armonia del numero» (v. 9) le ha «rotto le scatole della tolleranza» (v. 10), perché il ritmo scandito dall'«orologio» non coincide con quello del suo «riposo» (vv. 10-11). Tuttavia, «su dell'aria invariabile» (v. 12), che non può che

¹⁵⁵ *Inferno* I, 29 e 64.

¹⁵⁶ *Paradiso* VIII, 2.

¹⁵⁷ *Inferno* I, 12.

¹⁵⁸ *Inferno* V, 39.

¹⁵⁹ Anche per Giovannuzzi qui Rosselli è «giudice e imputato al contempo» (S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, in TRASP, pp. 133-154: 150).

¹⁶⁰ «O umanità che ti storpi i piedi», v. 5: forse l'immagine dei piedi deformi deriva da *Purgatorio* XIX, 8.

¹⁶¹ *Inferno* V, 31.

¹⁶² H. Bergson, *Durata e simultaneità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, pp. 49 e 60. Il filosofo è uno degli autori che Rosselli scelse di leggere per «riprendere» il francese, cfr. CI, *Tra le lingue* [1995], pp. 167-171: 169.

ricordare quella che «mai non resta»¹⁶³ e non permette ai lussuriosi di sperare «non che di posa, ma di minor pena»,¹⁶⁴ ha la meglio «il metallo della cassaforte» (v. 11). La voce poetica sembrerebbe ribellarsi («Non è l'una! è l'infinito») e far esplodere la «cassaforte», spandendosi come il boato di una bomba «nella strada» insieme ai «mattoni da cassa da sicurezza» (vv. 11-13).

«Non posso dimenticare il tempo» (v. 14) conclude però amaramente l'io, in quanto l'«aria», e dunque l'amore, è illusione, e le «regole della vita» premono sul soggetto più della sua stessa «bellezza» (v. 15). Pure, si solleva un altro «grido» (v. 16) contro queste regole («mangiare», «vivere»), ma, con mordace ironia, l'urlo è riassorbito dalla «fame» di un tu, probabilmente un doppio dell'io che si fa gioco della debolezza delle proprie intenzioni. La 'catena della necessità' non si può eludere nemmeno «fuma[ndo]» in attesa della «bellezza» (v. 18), che l'io si aspetta di ricevere da un tu (v. 19), poi riportato all'identità con l'io («Ma che il mio sia comunque il tuo...»).

L'io, come un automa «senza della fiducia», reitera i banali rituali della quotidianità («lavarsi, mangiare vestirsi»), che lo ricoprono come la calotta di un ombrello¹⁶⁵ (vv. 20-21). L'abulica routine sembra paragonata a una performance eseguita davanti a una «grossolana platea», e la morte, nel flusso della mediocrità, è «necessari[o]» «veicolo» per le «passioni» e i «turbamenti dell'amore» (vv. 21-23); questi due versi, e il senso di fatale inevitabilità che sottendono, potrebbero avere in sé la memoria delle terzine che racchiudono e sviscerano le leggi dell'amor cortese nel V canto, e in particolare del verso «Amor condusse noi ad una morte» (*Inferno* V, 106). Il prezzo dell'amore è la morte, ma l'amore è l'unico «atto di bellezza che sopravvive alle | necessità», pur essendo, come l'«aria» (v. 7) alla quale l'io si sente predestinato, «specchio delle vanità» (vv. 23-24). Da quest'ultima immagine, che oltre all'idea chimerica potrebbe avere in sé quella narcisistica, penso si sviluppi quella dell'«arrivismo delle fanciulle | in fiore» (vv. 24-25).

Per la comprensione di quest'ultimo verso sono imprescindibili le riflessioni raccolte da Tandello ne *La fanciulla e l'infinito*. La studiosa, infatti, spiega come Rosselli articoli un complesso discorso polemico nei confronti del «'soppruso' della fanciulla-in-fiore»¹⁶⁶ messo in atto dai 'padri' della tradizione lirica occidentale,¹⁶⁷ articolato anche e soprattutto ne *La libellula*, «celebrazione dell'adolescenza ribelle».¹⁶⁸ *La pazzia amorosa*..., infatti, sembrerebbe dare voce allo scontro fra la «visione adolescenziale del mondo» alla quale la scrittura è legata¹⁶⁹ e che permette al soggetto di «distanziar[s]i da negazioni, scissioni, o semplicemente dai [...] desideri reificandoli

¹⁶³ *Inferno* V, 31.

¹⁶⁴ *Inferno* V, 45.

¹⁶⁵ F. Carbognin, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1270-1310: 1303: «Il mio ombrella delle *platitudin*? < ingl. e fr. *platitide*, 'banalità'».

¹⁶⁶ FEI, p. 60.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 12-13: «La lirica occidentale si fa protagonista di un discorso di autorappresentazione della Soggettività (maschile) che vuole il femminile *assente* e *privo di parola*, *fantasma* dell'*assenza*, propiziato di quel rapporto fondante con la Morte, e con l'Infinito, che permette al Soggetto poetico di definirsi quale Soggetto-in-perdita».

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ CI, *Perduta in un bosco* [1978], pp. 23-26: 24.

nella forma di uno che non è ancora cresciuto»,¹⁷⁰ e il sospetto di Rosselli nei confronti della «passionalità», che «in poesia può diventare un difetto: difetto di gioventù e di femminilità»,¹⁷¹ e dell'eccesso di soggettivismo.¹⁷² 'Argine' per l'adolescenziale e femminile eccesso di passione è l'inserimento della poesia nella rigida struttura dello spazio metrico. In questa poesia, allora, si potrebbe riconoscere il ribellarsi dell'adolescenziale voce poetica alla 'gabbia metrica' da una parte, e dall'altra lo scontro fra desiderio di poesia (che si sovrappone a quello d'amore) e l'alienazione della quotidianità, che tenterebbe di imbrigliarne l'energia passionale nelle «regole della vita». Incoraggia questa lettura il secondo movimento: l'«orologio», il «numero», l'«armonia del numero» fanno pensare al «nuovo geometrismo»¹⁷³ rosselliano, così come anche la «cassaforte» e la «cassa da sicurezza», che ne evocherebbero il compito di contenere il principio di puro «piacere» e «associazione» che rendono la poesia caratterizzata dal verso libero «soggettivamente limitata». ¹⁷⁴ Fatte queste considerazioni, l'accusa di inautenticità del verso 4 si rivela rivolta alla poesia costretta nello spazio metrico, con cui Rosselli, come scrive in *Spazi metrici*, avrebbe voluto «ritentare l'impossibile» «regolarità» dei «sonetti delle prime scuole italiane»;¹⁷⁵ inoltre, la «durata» «cerc[ata]» dall'io (v. 8) potrebbe essere durata metrica, definita dalla poeta «irrazionale musicale» in *Diario in tre lingue*.¹⁷⁶

Venuta meno la speranza di entrare in comunione con Dio e di ricevere da lui la perfetta forma metrica (come sancito in *Gli angeli che non sanno cadere...*), sembrerebbero cambiare le coordinate che fino ad ora hanno orientato le mie riflessioni: lo spazio metrico non sembra più identificato con la meta del viaggio mistico, ma come una forma costrittiva sovrapponibile alle coercitive regole della società, mentre gli elementi di derivazione dantesca ora sembrerebbero esprimere un represso e deluso desiderio amoroso ed erotico, e, al contempo, metafore di una modalità poetica abbandonata¹⁷⁷ ma, perlomeno qui, rimpianta, forse perché strettamente legata all'età adolescenziale, anch'essa perduta.

In conclusione, seguendo il *fil rouge* che si dipana lungo i testi che compongono il *corpus* da me selezionato, ho provato a districare la matassa ingarbugliata di quelle che credo siano tracce dantesche al fine di riconoscere sotto all'ostico groviglio testuale l'ordito che, a mio parere,

¹⁷⁰ FEI, p. 8; Tanello si rifà a J. Kristeva, *The Adolescent Novel*, in J. Fletcher, A. Benjamin (a cura di), *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, Taylor & Francis Group, 2012, pp. 8-23.

¹⁷¹ CI, *È molto difficile essere semplici* [1981], pp. 41-57: 54.

¹⁷² *Ibidem*: «non voglio cadere nell'io-tu di Montale, nel solo rapporto prettamente tipico della donna e dell'ermetismo».

¹⁷³ A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, in TRASP, pp. 11-13: 12.

¹⁷⁴ SM, p. 186.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ DTL, p. 601: «irregolarità ritmo moderno dovuto a varietà di *durata* (irrazionale musicale) della sillaba».

¹⁷⁷ Forse Rosselli conosceva il saggio di Contini *Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'*, in cui è evidenziata la metaletterarietà di *Inferno* V, «tappa» dalla quale comincia il processo di «superamento [...] stilistico-morale» che si compie sulla cornice purgatoriale dei lussuriosi «nel fuoco di Arnaut»; il saggio uscì per la prima volta su «Approdo letterario», gennaio-marzo, 1958 (G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 335-362: 348 e 356).

componere un discorso metapoetico dal disegno complesso e dinamico. Il ‘tramare’¹⁷⁸ intertestuale di Amelia Rosselli, infatti, si serve di Dante, e in particolare di *Inferno* V, per comporre un tessuto metatestuale che intreccia e scioglie alacramente lungo le stagioni della propria poesia. Rosselli, dunque, nella prima fase di questo lavoro, che ho individuato in *Poesie* (1959), sembra fare del canto di Paolo e Francesca la fondamentale su cui orchestrare un dialogo con la tradizione il cui scopo è quello di far «emergere un discorso *altro*»¹⁷⁹ (il proprio) in cui, pur conservando l’io lirico una posizione preminente, l’eredità dei ‘padri letterari’ è rielaborata e superata. In *Variazioni* (1960-1961) questa strategia di autorappresentazione poetica entra in crisi: l’alto grado di emotività e autobiografismo instillato nelle riscritture di *Inferno* V non collima con la nuova «pretes[a] di universalità»¹⁸⁰ rosselliana, e ciò determina una spaccatura nell’io lirico che si traduce prima in una disperata psicomachia, poi in una rabbiosa teomachia e infine nell’esclusione del divino e nel rammarico per una forma poetica adolescenziale andata smarrita.

¹⁷⁸ Il verbo ‘tramare’ appare più di una volta nella sezione *Variazioni* con valore metapoetico, come ad esempio in *Nel delirio di una piccola notte d’estate io tramavo* (VB, 167), che recita: «io tramavo | ingiurie e mescolavo i generi».

¹⁷⁹ E. Tanello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in OP, pp. XI-XLII: XXIV.

¹⁸⁰ CI, *Pensare in tre lingue* [1990], pp. 112-115: 113.

L'ospite ingrato, n° 10
(luglio-dicembre 2021)

Siena, Università degli Studi di Siena, 2021, pp. 548

ISSN 1974-9813

Recensione di Marco Sartor

Pubblicato: 10/10/2022

Sartor, Marco, recensione a *L'ospite ingrato*, n° 10 (luglio-dicembre 2021), Siena, Università degli Studi di Siena, 2021, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 137-141

marco.sartor@univr.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15623>

finzioni.univr.it

Il decimo numero de *L'ospite ingrato*, la rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini, appare a prima vista come un fascicolo dal carattere composito, al punto che potrebbe sembrare difficile individuare un *trait d'union* fra le varie sezioni. Né, del resto, la densità di contributi – trentuno, preceduti da una premessa e articolati in quattro sezioni (“Critica e totalità”, “Fortini e Dante”, “Scrittura/Lettura/Ascolto” e “Fortiniana”) – sembra facilitare l’operazione di sintesi. Ma ad una lettura più attenta e circostanziata dei singoli interventi è possibile non solo riconoscere con nitore una chiara coerenza interna, ma anche ricostruire a posteriori una parte di quel fitto reticolo di relazioni e richiami che intesse i saggi accolti.

Nell’abbozzare un quadro di tali *liaisons*, un punto di partenza per certi versi prevedibile, considerato l’ambito d’intervento della rivista, e qui trascelto per la densità di conseguenze interpretative offerte, è rappresentato dagli interventi di carattere fortiniano. In particolare, la riproposizione in occasione del centenario dantesco del saggio *La metrica della “Commedia”* (pubblicato nella *Guida alla “Commedia”* curata da Beatrice Garavelli per Bompiani nel 1993) e di un estratto delle conversazioni radiofoniche su Dante (realizzate con Donatello Santarone per Radio Tre nel giugno 1991) fornisce nuovi stimoli alle riflessioni sul rapporto con il cantore di Beatrice. L’elemento di maggior interesse risiede nel fatto che le indagini, lungi dal risolversi in un regesto dei dantismi negli scritti fortiniani, tengono in ampia considerazione il ruolo di mediazione assolto nella ricezione dantesca dagli intellettuali coevi, soprattutto Gianfranco Contini e Maria Corti, i cui destini si intrecciano indissolubilmente con quelli di Franco Fortini. In questa direzione è da leggersi il contributo di Francesco Diaco, che attende ad una ricostruzione di tali rapporti a partire da una disamina sull’evoluzione del pensiero critico di Fortini su Dante dal 1946 al 1994. Oltre a gettare nuova luce su alcuni interventi propriamente danteschi, lo studioso amplia lo spettro d’indagine ai riferimenti negli scritti non dedicati all’autore della *Commedia*, com’è il caso della fugace nota dantesca inframmezzata alle pagine introduttive della traduzione fortiniana del *Faust* (Mondadori, 1970).

Fra le molteplici ragioni che si potrebbero addurre per giustificare la mancata partecipazione dell’intellettuale fiorentino alla ricorrenza dantesca del 1965 vi è la sua avversione alla retorica della museificazione dei classici, stigmatizzata anche dal Sartre di *Qu’est-ce-que la littérature?* (Gallimard, 1948). Riflessioni di tal genere conducono al saggio di Stefano Carrai, che ripercorre le vicissitudini dell’intervento di Fortini dedicato alle *Rime* di Dante curate da Gianfranco Contini e ristampate da Einaudi nel maggio 1946. Il valore nodale di questo contributo è sancito in prima istanza dal senso di urgenza che traspare dalla pubblicazione pressoché immediata sul *Politecnico* del luglio-agosto 1946 ed è suffragato dal titolo stesso – *Come leggere i classici?* –, da cui si evince come l’edizione delle *Rime* fosse il pretesto per una più ampia discettazione «sulla necessità di porgere al pubblico i classici in maniera non asettica ma partecipata, sì da raggiungere un più vasto numero di lettori» (p. 245). Sotto questa luce si spiegano anche le perplessità di Fortini nei confronti di un rigore metodologico eccessivo, tale da rendere ostica la lettura del

testo, considerato che la vitalità di un'opera è strettamente interrelata al numero e alla qualità dei suoi lettori.

A riprova dei molteplici legami interni che si instaurano fra interventi di sezioni diverse, le riflessioni testé presentate risultano particolarmente efficaci per introdurre il contributo di Luca Mozzachiodi sul «Meridiano» Mondadori di Alberto Asor Rosa, pubblicato nel settembre 2020 con il titolo *Scritture critiche e d'invenzione*. A partire dalla distinzione fra classico e barbarie, lo studioso avanza alcune riserve in merito alla struttura del volume e alla scelta dei brani antologizzati (che è lecito supporre sia avvenuta di concerto con il critico romano). A sorprendere è soprattutto la drastica riduzione – se non addirittura l'esclusione – di alcuni contributi capitali, come la menomazione di *Scrittori e popoli* e la rimozione dei saggi letterari su Calvino e Fortini: un «accanimento sistematico» che testimonia «la volontà di eternarsi cancellando dal proprio lavoro il passato storico, le contingenze, le parzialità» (p. 389). Venendo a mancare la storia e la politica, qui intesa nel senso di mediazione e conflitto di forze, nel «Meridiano» si assiste ad una rinuncia della militanza in favore di una museificazione dei vivi còlti nella loro astoricità.

Un salto tematico non indifferente consente di approdare alla sezione «Scrittura/Lettura/Ascolto» per indugiare brevemente sulle notazioni paesistiche e sulle figurazioni animali che connotano la produzione lirica di una schiera di poeti contemporanei. Su questa *couche* si colloca il saggio di Francesca Ippoliti, la cui disamina è incentrata sui poeti ticinesi Giorgio Orelli, Fabio Pusterla e Antonio Rossi. Molti componimenti poetici del primo si caratterizzano per il motivo dello sguardo, al punto che appaiono riconducibili allo schema di un io che guarda un paesaggio naturale o urbano geograficamente determinato. Specialmente in *L'ora del tempo* (Mondadori, 1962) gli sguardi favoriscono lo sviluppo di un rapporto armonico con la natura e con gli animali, identificati come l'«emblema di una vitalità sorda e talvolta minacciata» (p. 350). Tale motivo assurge anche a cifra caratteristica della lirica *Con il sole nel muro grande di casa* di Mario Benedetti, oggetto delle perlustrazioni esegetiche di Claudia Crocco.

Se in questo componimento il contesto paesistico rimanda a Nimis, il borgo natale dell'autore situato al confine tra Italia e Slovenia, in Fabio Pusterla «l'appartenenza a un luogo geograficamente determinato non è fondamentale» (p. 352) e favorisce l'assenza di un centro geografico, che traspare nelle molteplici ambientazioni delle sue poesie (*Presso Voghera, Visita allo zoo di Lisbona...*). Ma l'elemento più rilevante si coglie probabilmente nel dronte cui è dedicato il testo conclusivo di *Concessione all'inverno* (Casagrande, 1985). La presenza nell'immaginario poetico di un uccello estinto a causa dei cambiamenti ambientali testimonia l'avvenimento di uno scarto ulteriore rispetto alla poesia di Orelli, che si sostanzia nella rottura dell'equilibrio tra uomo e natura causata dalla «dinamica di oppressione intrinseca nella prospettiva coloniale» (p. 357). Ciò consente di transitare agevolmente al contributo di Chiara Rossi Orts, che sonda la sensibilità ecologica e animalista nella trilogia di Anna Maria Ortese composta da *L'Iguana, Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*, dove il personaggio Hieronymus rappresenta «l'alterità sociale e naturale sacrificata dall'essere umano in nome del suo sogno di supremazia e immortalità» (p. 408).

Altri percorsi testuali potrebbero essere delineati, ma è più opportuno riservare le considerazioni conclusive alla sezione monografica su critica e totalità. Come ricordato da Roberto Finelli, con Hegel «la critica diventa fattore intrinseco della costruzione di una totalità» (p. 3). Marx ne riprende la definizione e rende *Das Kapital* il soggetto a destinazione totalizzante della vita e della società. Nella sua opera, in particolare, si ravvisa una dialettica della ‘contraddizione’, «che vede come soggetto della storia moderna una forza-lavoro la cui ricchezza [...] è alienata ed espropriata dal capitale fino ad una scissura di opposti» (p. 5), e una dell’«astrazione», «che vede come soggetto il capitale e la sua pulsione a realizzarsi» (*ibid.*). La critica, intesa quale snodo di opposti generati dalle relazioni asimmetriche e violente tra classi, si colloca nell’alveo di quest’ultima, nella convinzione che il capitale sia un soggetto totalizzante quando è colto nel suo aspetto gnoseologico (ovvero di produttore di conoscenza). Ne consegue che la funzione della critica sia quella di «confrontarsi con l’ontologia della totalizzazione che il capitale ha posto in essere con l’attuale globalizzazione» (p. 9).

I contributi successivi rimarkano il nesso tra critica e totalità, anche secondo prospettive filosofiche differenti e in contrasto con la visione marxista. Nell’inevitabile selezione che si è costretti ad operare, Stefano Ercolini ricorda che per Walter Benjamin la critica doveva trascendere il dato concreto dell’opera per proiettarlo in un’alterità di senso differente, svolgendo una funzione per certi versi alchemica, in quanto deputata a svelare il contenuto di verità di un’opera d’arte. Non mancano poi i riferimenti a Franco Fortini, ai quali è dedicato l’intervento di Cristina Corradi. Per l’intellettuale fiorentino la dialettica non rimuove il negativo né supera le contraddizioni: al contrario, si oppone all’unità avocata dall’ideologia dominante per promuovere la parzialità, rivendicando «totalità e universalità laddove il capitale frammenta, divide, dissemina» (p. 14). Proprio per questo, per Fortini, il primo atto della critica risiede nella scelta di un’eredità.

Sul concetto di totalità insiste anche Marco Gatto, il cui motto “Always Totalize!” – rielaborazione dell’“Always Historicize” de *L’incoscio politico* di Frederic Jameson – testimonia l’opposizione all’adesione passiva ai processi di trasformazione della società occorsa a partire dagli anni Settanta del secolo scorso. Allo stesso oggetto sono dedicati i contributi di Andrea Cavazzini, che sonda la totalità in relazione al comunismo, Hegel e Lukács, e di Paolo Degosus, che individua in Umberto Eco una totalità debole che si origina dal concetto di enciclopedia, considerata come un’estensione della nozione di sistema di Hjelmslev. Ma ai nostri fini è probabilmente più significativo riportare la replica fornita da Antonella Bisardi alla domanda: ha ancora senso parlare di totalità? Secondo la studiosa la risposta è affermativa nella misura in cui viene intesa come un processo dinamico più che «come essenza cristallizzata e immutabile» (p. 91): solo così si può «riflettere sul sistema oggi dominante, ossia sul capitalismo [...] e sui modi attraverso cui esso predetermina e manipola il nostro modo di vivere» (p. 92). Parlare di totalità, dialettica e critica consente perciò di acquisire una coscienza della situazione attuale e, in specie, del particolare divisionismo incentivato dal sistema dominante.

Giunti a questo punto del percorso, i tempi sono maturi per interrogarsi sulle caratteristiche che deve soddisfare la critica di oggi nel suo rapporto con la totalità. A questo proposito, un saggio di risposta può essere fornito condividendo le riflessioni avanzate nel contributo di Luca Mozzachiodi. Una critica efficace deve «svincolarsi dalla subordinazione a specifiche discipline» (p. 172) perché il suo scopo non è sollecitare la discussione in merito a frammenti di conoscenza, bensì «non voler riconoscere, accettare e giustificare quella frammentarietà e quella particolarità di condizioni che si vuole finita» (*ibid.*). In altre parole, il pensiero dialettico deve ambire a ricostruire la relazione con la totalità, soprattutto producendo un livello più alto di coscienza generale e cultura e ricercando la sintesi degli sforzi individuali e frammentari. Questa è, in ultima analisi, la strada per avversare la retorica della complessità e il sistema di produzione parcellizzato dell'industria della cultura e riportare la critica nell'ambito dell'azione.

Gadda.
Interpreti a confronto
A cura di Federica G. Pedriali

Firenze, Franco Cesati Editore, coll. Quaderni della Rassegna, 2021, pp. 258
ISBN 8876678689

Recensione di Filippo Milani

Pubblicato: 10/10/2022

Milani, Filippo, recensione a *Gadda. Interpreti a confronto*, «Finzioni», n. 3, vol. 2 - 2022, pp. 142-145
Filippo.milani@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15624>
finzioni.unibo.it

Il volume collettaneo *Gadda. Interpreti a confronto*, a cura di Federica G. Pedriali, si compone di undici saggi nei quali gli studiosi – tutti gaddisti di lungo corso – si confrontano con l’opera gaddiana, proponendone interpretazioni diverse tra loro ma accomunate dall’assidua frequentazione con i complessi intrecci tra testi, contesti, intertesti e sottotesti dell’universo dell’autore milanese. Nonostante la bibliografia sull’opera di Gadda sia praticamente sterminata e assai diversificata (sia sul versante filologico sia su quello ermeneutico), i saggi contenuti nel volume consentono di rifare il punto sulla situazione complessiva degli studi gaddiani a livello nazionale e internazionale. Infatti, Gadda non è più considerato un autore eccentrico rispetto al panorama della letteratura italiana (non solo scrittore-filosofo ma soprattutto grande narratore) e troppo complesso per essere incluso nei programmi didattici all’estero (senza dubbio difficile da tradurre ma non intraducibile), ma anzi la sua ricezione risulta davvero ampia, costante e iperattiva. Dunque, l’obiettivo del volume è restituire Gadda, attraverso le analisi di lettori esperti che si pongono il problema stesso della lettura e della condivisione, ad un pubblico ampio di lettori che amano immergersi nel suo complesso mondo narrativo, lasciandosi trasportare dal suo stile multiforme negli interstizi più inquietanti e attraenti.

Il volume si apre con il saggio *Gadda in Theory, with a Summation Coda* di Federica Pedriali – con funzione anche introduttiva –, nel quale l’autrice fornisce uno sguardo complessivo sull’opera gaddiana, ribadendo e precisando la condivisibile idea di una “necessaria consecuzione” dei romanzi dell’Ingegnere. Per avanzare questa proposta interpretativa, l’autrice si ripositiona in quanto lettrice di Gadda – in base alla propria esperienza di studiosa e di promotrice della rivista *Edinburgh Journal of Gadda Studies* e del *Gadda Prize* – e conduce l’indagine avvalendosi di molta narratologia abbinata alle riflessioni di Jean-Luc Nancy sul “peso del pensiero”, che le consentono di delineare la coerenza cognitiva e narrativa della sua opera. In particolare, osservati in questa prospettiva, opere quali *Adalgisa*, *Cognizione* e *Pasticciaccio* si configurano come “finzioni autoriflettenti”, che espongono i rispettivi principi compositivi incorporando anche le inevitabili tensioni divaganti. Pedriali li definisce come “metatesti dinamici” (p. 28), perché condensano soluzioni tecniche precipue in un unico insieme ma allo stesso tempo captano anche le altre forze dinamiche dell’intero sistema dell’opera gaddiana.

Seguono due saggi che ridiscutono la collocazione di Gadda all’interno del panorama letterario internazionale del Novecento, alla luce degli ultimi assunti della critica letteraria. Nel saggio intitolato *Il romanzo moltiplicato: Gadda nel Novecento*, Federico Bertoni sceglie di affrontare di petto l’annoso problema della paradossale marginalità di Gadda, rileggendolo però alla luce del poderoso fenomeno del “ritorno del narrativo” che ha caratterizzato la fine del XX secolo e l’inizio del XXI. Lo studioso si interroga sulle numerose etichette critiche che sono state attribuite all’autore (Barocco, maccheronico, espressionista, manierista, plurilingue, *pasticheur*) e che non sono mai riuscite a cogliere appieno la sua epistemologica eccentricità. Infatti, il valore sperimentale della sua prosa risulta ancora più intenso e prolifico oggi, in un sistema letterario che langue nella mediocrità e non sa sviluppare le proprie eccentricità: così Bertoni sente la necessità di individuare “alcune risonanze profonde tra il lavoro di Gadda e le migliori

esperienze letterarie novecentesche, a prescindere dalle filiazioni esplicite o dagli influssi documentati” (p. 33). In modo opposto e complementare, nel saggio *La lingua del sì e quelle del no*, Gabriele Frasca affronta il problema inestricabile della lingua gaddiana, tra madrelingua, lingua patriarcale e lessico settoriale, facendo riferimento ai vertici della sperimentazione novecentesca (Joyce, Beckett e Nabokov) tra i quali Gadda si colloca perfettamente. Tale comparazione consente di tracciare corrispondenze note e inattese – ma non improbabili – tra questi grandi autori, accomunati dall’ossessione per la ricerca di una lingua che sappia essere allo stesso tempo aderente alla realtà e costantemente divagante, ovvero generativa e degenerativa. In questa prospettiva, si delinea la portata internazionale di Gadda, che è riuscito a captare le idiosincrasie più profonde della società europea di primo Novecento.

I tre saggi successivi di Giuseppe Stellardi (*«In nome di quale poetica»? L’antipoetica di Gadda*), Giuseppe Bonifacino (*Dalla polarità alla deformazione: il realismo “noumenico” di Gadda*) e Cristina Savettieri (*Il senso di Gadda per il romanzo*) affrontano da diverse angolazioni la poetica gaddiana, in relazione alla deformante simbiosi tra complessità del reale e piacere della narrazione. Stellardi sceglie di analizzare la produzione saggistica per delineare il percorso autoriflessivo e autoesegetico che Gadda sviluppa dai primi anni Venti fino a tutti gli anni Sessanta, giungendo alla conclusione che il merito maggiore è aver proposto una solida “antipoetica”, resistendo all’artificiosa formulazione di una vera e propria poetica. D’altro canto, Bonifacino individua nel realismo “noumenico” il vero nucleo della poetica gaddiana, in quanto magma incandescente composto da elementi eterogenei, tanto preordinati quanto ingovernabili, che danno vita a ordini multipli attraversati da tensioni originarie irrisolvibili. Savettieri torna a fare il punto sulla canonizzazione critica di un Gadda solo prosatore ma non narratore in cui è stato collocato per troppo tempo, mentre finalmente le più recenti tendenze critiche emerse negli ultimi anni lo hanno sdoganato come un romanziere che ha il senso pieno del genere, anche quando sembra dissolverlo e smembrarlo.

Anche i tre saggi successivi si collocano pienamente nell’orientamento ormai compiutamente narratologico della gaddistica degli ultimi vent’anni, verificandola attraverso una lettura ravvicinata delle caratteristiche compositive del testo gaddiano, tra saturazione retorica e iperletterarietà. Si tratta dei saggi di Alberto Godioli (*«Un romantico preso a calci dal destino»: Gadda and the Nineteenth Century Novel*), Manuela Bertone (*In margine al Pasticciaccio*) e Giuliano Cenati (*Per una tassonomia del racconto gaddiano*). Da un lato, Godioli individua la vocazione narrativa attraverso l’analisi dell’esplicita intertestualità dei testi gaddiani con il grande romanzo realista dell’Ottocento, rilevando puntuali allusioni in chiave satirica che si configurano anche come un omaggio al fantasma del romanzo; dall’altro lato, Bertone individua tra i modelli già noti un nuovo sottotesto segreto del *Pasticciaccio* gaddiano nel giallo di ambientazione romana *The Marble Faun* (1860) dello scrittore americano Nathaniel Hawthorne, rilevando una vivida convergenza non solo riguardo alle tematiche (una Roma labirintica, caotica e corrotta) ma anche in merito all’allestimento della narrazione e al commento autorale al testo (un giallo con finale *sui generis*). Anche il saggio di Cenati focalizza l’attenzione sulla tensione narrativa della prosa

gaddiana, proponendo una funzionale tassonomia del racconto, riscontrando quanto la sua predilezione per la forma breve abbia influito anche sulla produzione romanzesca. In particolare, nell'ambito degli *Accoppiamenti giudiziari*, lo studioso ritiene di poter classificare i racconti in base a “cinque paradigmi strutturali che determinano in misura preponderante o promiscua lo svolgimento della narrazione: il racconto psicologico-evocativo d'indole lirica, il racconto mimetico-dialogico, il racconto d'intreccio, il racconto di formazione e quello di alienazione” (p. 168).

Infine, il volume si chiude con i due saggi di Martha Kleinhans («*Provarsi alle cose, alle immagini: Bildlichkeit in Carlo Emilio Gaddas Essays über Literatur*») e Jean-Paul Manganaro (*Petits drames de la connaissance*), che affrontano alcuni aspetti visuali dell'opera gaddiana, in linea con le più aggiornate tendenze dei *Visual Studies*. Nel primo caso, Kleinhans traccia un filo rosso tra il Manzoni caravaggesco dell'*Apologia manzoniana* e l'evidenza pittorica del Belli nei saggi della maturità; nel secondo caso, Manganaro rilegge “piccoli drammi della conoscenza” del *Pasticciaccio* attraverso l'autoproiezione distorta dell'autore nelle innumerevoli *dramatis personae* che affollano il testo. A completamento del volume, è da notare una ampia e aggiornata bibliografia, che può di certo essere utile per chiunque voglia avvicinarsi o approfondire lo studio dell'opera gaddiana, alla luce delle più recenti e stimolanti interpretazioni.

Come afferma la curatrice nella Premessa, tornare ad interrogare l'opera di Gadda continua ad avere senso, probabilmente oggi più che mai, perché “lavorare con e per Gadda significa condividere la continua rielaborazione della traccia, in ambienti cognitivi poco sostenibili, ossessivamente tossici per iperattività, in una circolarità della restituzione fattuale che col tessuto del testo riafferma attivazioni ottenute dall'incavo cerebrale per preordinazione tra contenitore e contenuto” (p. 9). Il volume persegue alla perfezione questi obiettivi, mettendo a confronto differenti strategie critiche e differenti proposte ermeneutiche, che testimoniano la vivacità della gaddistica attuale e l'importanza di continuare a indagare l'opera gaddiana in un panorama letterario contemporaneo sempre più stilisticamente uniformato e sempre più avaro di sperimentazioni linguistiche e compositive.

Pinocchio.
Le avventure di un burattino doppiamente commentate
e tre volte illustrate
di Giorgio Agamben

Torino, Giulio Einaudi Editore, coll. Saggi, 2021, pp. 176
ISBN 9788858437414

Recensione di Lavinia Torti

Publicato: 10/10/2022

Torti, Lavinia, recensione a *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*, «Finzioni», n. 3, vol. 2 - 2022, pp. 146-149
lavinia.torti2@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15625>
finzioni.unibo.it

Guardando al saggio di Giorgio Agamben su *Pinocchio* pubblicato nel 2021 nella collana “Saggi” di Einaudi, si è immediatamente colpiti dal sottotitolo che recita *Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*. Mentre il titolo è semplicemente identico a quello della storia che commenta, il sottotitolo sembra riprendere un esperimento già realizzato qualche decennio fa da Giorgio Manganelli con il suo *Pinocchio: un libro parallelo* (Einaudi 1977). In entrambi i casi il nome del burattino rimane il protagonista sulla copertina ed è seguito da un sottotitolo in cui l'autore dichiara il proprio intento rispetto all'opera di riferimento, ossia quello di realizzare un commento, fornire una interpretazione e allo stesso tempo una riscrittura. D'altra parte, l'articolo indeterminativo presente nel sottotitolo manganelliano già preludeva all'eventuale creazione di altri libri paralleli, di altri *nuovi* commenti (per prendere ancora in prestito dallo scrittore milanese). Nella prospettiva manganelliana, la sua era solo *una* possibilità di interpretazione: ogni lettore è potenziale scrittore di libri paralleli ad altri. Agamben è, in effetti, creatore di un libro parallelo al *Pinocchio* di Carlo Collodi ma allo stesso tempo al *Pinocchio* di Giorgio Manganelli. L'opera del *chiosatore* è infatti esplicitamente e costantemente citata all'interno del breve saggio quale punto di riferimento essenziale e allo stesso tempo contrastivo per l'elaborazione da parte del filosofo di una propria esegesi del testo collodiano.

Sin dalle prime righe, è proprio in opposizione allo scrittore che Agamben conduce la sua proposta ermeneutica: al contrario di Manganelli, che espunge il “refuso infernale” in incipit al *Pinocchio* di Collodi («era una nottataccia di inferno») preferendovi la lezione *invernale* («era una nottataccia di inverno»), Agamben ritiene vera la prima *lectio* e soprattutto riconosce le ragioni per cui il chiosatore parallelo non ha scelto l'averno, lui pure un sì esperto «teorico della natura discenditiva dell'uomo» (p. 26). Se infatti Manganelli rifiutava le letture esoteriche delle avventure del burattino, Agamben, invece, scegliendo l'Ade, le ripercorre e ne propone una revisione. La storia raccontata da Collodi è, sì, «la storia di un'iniziazione», dice Agamben (p. 5), ove però quest'ultima sia intesa non «come una dottrina segreta, che viene rivelata ad alcuni – gli iniziati – e nascosta ai profani. L'esoterismo è accettabile, solo se si comprende che l'esoterico è il quotidiano e il quotidiano l'esoterico» (p. 9). L'iniziazione, dunque, non è rifiutata come nel caso del Manga, ma per Agamben essa è volta alla conoscenza dell'esistenza stessa piuttosto che all'incontro con il sacro: la gnosi in questo caso è pagana.

Il rapporto tra corpo e mente, esterno e interno, è la prima delle doppezze di questo libro, che vive interamente nel segno dell'antinomia, di una disgiunzione. Al *rito* si oppone il *gioco*, grazie al quale «i riti e gli oggetti sacri perdono la loro aura religiosa, si capovolgono e diventano lietamente profani» (p. 124); tra l'*infanzia* e la *vecchiaia* la distanza è tale da dipanarsi secondo ulteriori fattori di scarto, quali l'*ignoscenza* contrapposta all'*educazione* (il bambino somaro vs. l'adulto perbene); la *lentezza* dei vecchi («la storia di Pinocchio pullula di “vecchini” “vecchietti” e “vecchine”, che spuntano non si sa come», p. 52) alla *fretta* di chi deve ancora esperire la propria conversione («Perché Pinocchio ha tanta fretta? Certo non perché vuole diventare un ragazzo», p. 114). È lo stesso Agamben che parla, nell'epilogo del suo saggio, di *antinomie*: il burattino è una via di fuga «da tutte le antinomie che definiscono la nostra cultura, tra l'asino e

l'uomo, certo, tra la follia e la ragione, ma prima ancora fra il ragazzino per bene (che non è che un adulto immaturo) e il selvatico pezzo di legno» (p. 157).

Se si pensa invece alla triade bambino-burattino-asino, Agamben precisa subito che le due nature pinocchiesche (umane e burattine) sembrano essere la stessa faccia della medaglia, ed è per questo che il pezzo di legno sembra aver parziale coscienza di sé sia in qualità di oggetto che nella sua *metamorfica iniziazione asinina*: «Il burattino – l'uomo? – è il mistero dell'asino e l'asino è il mistero del troppo umano burattino» (p. 136).

Sebbene tale visione dualistica risponda alla concezione della gnosi come separazione dell'anima dal corpo (dell'uomo dal burattino), quella di Agamben è una visione in cui a salvarsi, però, è anche la scocca apparentemente inanimata dopo il rito di iniziazione, è anche l'oggetto: «Le due nature – la burattinesca e l'umana, che si sono tante volte incrociate nel libro – restano separate e distinte. [...] Forse anche il ragazzo, visto che il corpo del burattino è ancora intatto, è una creazione del demiurgo Geppetto» (p. 136). O al contrario, in una ulteriore antinomia raccontata nel saggio, quella tra sogno e realtà (che diventa, con Géza Róheim, «triplice equazione fra sogno, fiaba e vita», p. 163), forse è il ragazzo a non esser mai esistito, mero frutto dell'attività onirica del burattino: «tutte le avventure narrate nel libro – compresa l'ultima, falsa trasfigurazione – non sarebbero che un sogno del burattino meraviglioso, che alla fine sogna di svegliarsi e vede in sogno se stesso addormentato “appoggiato a una seggiola”» (p. 163).

Agamben conclude il suo saggio con l'idea che «possiamo portare il mistero dell'esistenza solo se [...] non ne siamo consapevoli, solo se riusciamo a convivere con una zona di non-conoscenza» (p. 154). Solo una tale *ignoscenza* permetterebbe dunque il «pacifico scisma», la «strenua secessione delle due nature» (p. 152) intorno alla quale ruotano tutte le avventure del burattino.

La contraddizione, la disgiunzione, nota inoltre Agamben, è rappresentata dal Pinocchio collodiano anche nella sua struttura: alla domanda «si tratta di una fiaba o di un romanzo?» l'autore risponde infatti descrivendo una precoce e singolare ibridazione di genere, «una sorta di chimera, col muso di favola, il corpo di romanzo e una lunga coda fiabesca» (p. 49).

È infine presente nel volume un'ultima antinomia, di natura stavolta mediale: quella tra il testo e l'immagine. Sono infatti numerose le illustrazioni, tratte da tre edizioni diverse – tutte fiorentine – di *Le avventure di Pinocchio*: una del 1883 per Felice Paggi libraio-editore, con le illustrazioni di Enrico Mazzanti; una per Bemporad del 1901 illustrata da Carlo Chiostri; una terza edita per la stessa casa editrice dieci anni dopo con i disegni a colori di Attilio Mussino. Agamben ha già manifestato il proprio interesse verso l'integrazione figurale con altri testi pubblicati negli ultimi anni: si pensi ad *Autoritratto nello studio* (Nottetempo 2017), che presenta una grande raccolta di immagini recuperate da un archivio personale al fine di costruire una propria biografia intellettuale; a *Studiolo* (Einaudi 2019), dove le parole di Agamben accompagnano e commentano le immagini riprodotte, da lui scelte a formare un personale *cabinet d'amateur*, o ancora a *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi* (Nottetempo 2016), che riporta le illustrazioni di Giandomenico Tiepolo. Nelle *Avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*,

tuttavia, piuttosto che accompagnare il testo, aggiungervi qualcosa, le immagini lo interrompono, lo scindono, presentano a loro volta un Pinocchio alternativo. Allora Pinocchio non solo non è univoco nella sua natura, essendo al contempo uomo, macchina e animale, ma è altresì *illustrato* da plurime voci (di carta o di tela che siano): da Agamben in prima battuta, poi da Manganelli e da tutti i commentatori citati dal filosofo, infine dai tre illustratori scelti. E allora sembra coerente considerare questo saggio come una sorta di antologia di più libri paralleli.

Cultura di destra e società di massa.

Europa 1870-1939

di Mimmo Cangiano

Milano, Nottetempo, 2022

ISBN 978-88-7452-954-4

Recensione di Luigi Weber

Publicato: 10/10/2022

Weber Luigi, recensione a *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano, Nottetempo, 2022, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 150-153

luigi.weber@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15626>

finzioni.unibo.it

Nell'odierno momento storico, sotto molti aspetti preoccupante, in cui la destra più retriva e disinvoltamente estremista si appresta a riprendere legalmente, per via elettiva, il governo del paese, dopo almeno un lustro in cui analoghe tendenze politiche hanno segnato i governi di mezzo mondo, quasi inscalfibili da scandali e disastri umanitari provocati dalle loro scellerate politiche (basti dire di Trump e di Bolsonaro, di Erdogan e di Orban, di Assad e di Al-Sisi, di Johnson e naturalmente di Putin), ed è una destra senza cultura e con una memoria fatta solo di slogan e approssimazioni, appare a proposito un libro come questo *Cultura di destra e società di massa*, scritto da Mimmo Cangiano durante una Fellowship ad Harvard e pubblicato nella bella collana Extrema Ratio da poco inaugurata dall'editore Nottetempo (con Eric Auerbach e Franco Moretti, nientemeno). “Appare a proposito” non lo si dice perché si è tanto ingenui da pensare che un libro, sia pure se avesse un impatto infinitamente maggiore di quel che può avere uno studio accademico, perfino se fosse il *bestseller* dell'anno, possa mai influire sulla totalità o la maggioranza dell'opinione pubblica e addirittura modificare in qualche modo l'esito di consultazioni elettorali che, fatto salvo un miracolo, sembrano dall'esito supergiù inevitabile, ma perché esiste comunque una necessità, storica ed etica, a cui il lavoro di chi maneggia le idee e le vicende della cultura deve provare a dar risposta, senza farsi travolgere né dallo scoramento né dal senso di impotenza, giacché le idee hanno tempi e modi di circolazione assai differenti da quelli degli uomini e delle politiche, essendo a volte molto più lente, a volte molto più rapide, e perché in ogni caso il compito precipuo dell'intellettuale è quello di rispondere alla politica non in forma immediatamente politica – quello è un diritto che ogni cittadino esercita in quanto cittadino, non in quanto intellettuale – ma nella forma mediata, e nondimeno non meno politica, che deriva dalla sua specificità di esperto della comunicazione e dell'interpretazione. Premessa altrettanto necessaria per una recensione a un libro che studia, soprattutto, la «possibile sovrapposizione fra artistico e politico»¹.

Il corposo volume che Cangiano ha pubblicato vive, fin dal titolo, in una consapevole e dichiarata eredità con gli studi di Furio Jesi, lo Jesi appunto di *Cultura di destra*², citato anche in esergo con una divertente battuta («Purtroppo c'è sempre caso che qualcuno, rimasto fino alla fine zitto zitto in un angolo poi si alzi e citi Joseph de Maistre»³), ma sarebbe forse più corretto dire che l'opera dello studioso torinese costituisce uno dei tre vertici di un triangolo, completato da una parte dal Lukács de *L'anima e le forme* (*Die Seele und die Formen*, 1911) e della *Teoria del romanzo* (*Die Theorie des Romans*, 1920), di *Storia e coscienza di classe* (*Geschichte und Klassenbewußtsein*, 1923) e soprattutto de *La distruzione della ragione* (*Die Zerstörung der Vernunft*, 1954), e dall'altra dal

¹ M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano, Nottetempo, 2022, p. 13.

² F. Jesi, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1979. Nel 2011 proprio Nottetempo lo aveva riproposto con tre scritti inediti e un'intervista all'autore, a cura di Andrea Cavalletti.

³ Si legge a p. 30 della prima edizione del libro di Jesi. Oggi che la destra vi è ancora, e arrebbante più che mai, mentre la cultura è azzerata, nessuno più si alza a citare nemmeno De Maistre, e finisce che dobbiamo rimpiangere persino lui.

Thomas Mann delle *Considerazioni di un impolitico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918). Questa figura che qui offriamo per perimetrare l'operazione di Cangiano, in realtà vastissima e aperta in mille direzioni, è solo un'approssimazione, ma si spera utile. Se Jesi costituisce il pioniere e l'archetipo della ricerca, Lukács è per certi versi il contravveleno a certi suoi oggetti, o almeno il paradigma del decostruttore dell'immenso arco dell'irrazionalismo europeo tra Otto e Novecento (ed ecco perché proprio *La distruzione della ragione*, sebbene pochissimo citato), mentre Mann – una scelta tra le tante possibili, sia chiaro – rappresenta invece la profondità e la serietà delle manifestazioni di questo pensiero di destra certo regressivo e reazionario, ma che sarebbe errato liquidare tutto insieme come improvvisato, superficiale, cialtronesco. Si pensi alla memorabile contrapposizione che Jesi faceva tra Evola e Guénon⁴, tanto per intenderci.

Intanto vanno spese alcune parole di descrizione del libro: non nuovo a pubblicazioni monumentali (il precedente studio di Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018, constava di oltre 620 densissime pagine, rispetto alle quali le presenti 525 in un font meno compresso e più arioso sembrano quasi poca cosa) e certo non nuovo a occuparsi soprattutto della dialettica delle idee, tanto che i due volumi si apparentano e si toccano in più di un punto – Boine e Jahier, Soffici e Papini, Slataper e Michelstadter, cui spettavano interi capitoli ne *La nascita del modernismo italiano*, ritornano qui spesso nella prima sezione dell'opera – lo studioso ha strutturato il nuovo *Cultura di destra* non come fece Jesi, vale a dire per saggi e per analisi soprattutto tematiche dei simboli e dei feticci maneggiati da fascismo e neofascismo (la Tradizione, la Razza, il Mistero, il Sacrificio, il Sangue etc.), secondo la celebre etichetta che li suddivideva in sacro e profano, o anche esoterico ed essoterico, bensì con un impianto rigorosamente storico-storiografico, circoscritto dalle date 1870-1939 che non richiedono spiegazioni, e scandito in tre macrocapitoli (Kultur, Forma, Comunità; *L'intelligenza fra le masse e la nazione*, *L'operaio, la città e la tecnica*), alternati a due “intermezzi” ed un “epilogo”, questi ultimi più monografici, dedicati rispettivamente a Charles Péguy (*Il problema Péguy, o il valore d'uso come Kultur*), Curzio Malaparte (*Guerra, masse e sindacalismo nazionale nel Malaparte fascista*) ed Ernst Jünger (*Ernst Jünger o come la Zivilisation divenne la Kultur*), più un “preludio in Austria” incentrato sulla figura di Hugo von Hofmannstahl. Il primo e l'ultimo, Hofmannstahl e Jünger, al pari di Mann, sono autori di immensa levatura – molto più di Péguy e anche di Malaparte – e confermano quanto si diceva sullo spessore che siffatta vastissima

⁴ «La fragilità dell'estrema destra italiana, sia quella di Admirante, sia quella dei suoi apparenti censori, può essere illustrata, fra l'altro, dal fatto che Evola non era neppure un René Guénon. Non si prendano queste parole per un'apologia di Guénon; ma anche chi sia consapevole degli arbitrii etimologici e in genere della filologia (del resto dichiarata) di Guénon, non può negargli una notevole priorità su Evola quanto alla conoscenza diretta delle fonti e all'originalità, a volte stimolante, del pensiero. Con tutte le debite distinzioni, è possibile riconoscere in Guénon un continuatore degli esoteristi del tardo '700 e dell'800 francese, dunque un esponente di quel “conoscere per composizione” che non mette in crisi il razionalismo scientifico (perché, a differenza per esempio da O. Spengler, non si colloca in alcun modo all'interno del suo ambito per scardinarlo; unicamente parla con voce di oracolo) ma dà spesso il senso della fluidità, della trasparenza elusiva e dell'inafferrabilità di meccanismi mitologico-esoterici. Insomma: qualche volta Guénon può essere adoperato per finalità scientifiche (che egli avrebbe rifiutato), ma è rarissimo il caso di poter adoperare per quelle finalità Evola», in *ivi*, pp. 99-100.

cultura di destra ha raggiunto. Abbiamo dunque un esame generale dell'argomento nel primo capitolo, un secondo capitolo legato al primo anteguerra, e un terzo legato al periodo tra i due conflitti mondiali.

Ma, va detto, non è lo specifico letterario e persino l'eventuale sublime artistico (al netto di Burke, usiamo qui il termine come sinonimo di *eccellenza*) a ottenere la centralità nell'operazione di Cangiano. Il libro non è, e sono certo che non voglia essere, un libro sulla letteratura, tanto è vero che di letteratura e di analisi letterarie ve ne sono scarse tracce, bensì è un libro sulle applicazioni di alcuni, pochissimi – forse uno solo – concetti, e sulla loro vitalità metamorfica, proteiforme, sulla loro capacità di percorrere avanti e indietro, per lo più trasversalmente, gli schieramenti politici e le ideologie, le dichiarazioni e le pratiche, gli individui e i gruppi, con l'esito paradossale – ma istruttivo – di mostrarci estremamente vicini, talora sovrapponibili, autori e movimenti che siamo abituati a considerare opposti, nemici, polarizzati. E l'effetto, un poco vertiginoso, è quello di scoprire, se per caso non se ne avesse avuto il sentore, come questa “cultura di destra” sia tutt'altro che marginale, nel panorama europeo otto-novecentesco, anzi senz'altro maggioritaria, qualora sia decifrata nelle sue manifestazioni consapevoli e inconsapevoli. La vicenda qui ricostruita, insomma, è quella della contrapposizione fra *Kultur* e *Zivilisation*, e del gioco delle parti che ha portato più volte le due idee apparentemente reciprocamente escludentesi (*Kultur* come unità originaria di un gruppo, di una nazione, di un popolo, dunque qualcosa di legato principalmente al mito della *comunità*; *Zivilisation* come frutto di un processo disgregante e atomizzante, nel quale non il gruppo ma gli individui sono protagonisti, e non la continuità ma la mutazione) a sovrapporsi, intrecciarsi, scambiarsi, e a venire volta in volta strumentalizzate nelle più note formule polemiche della polemica antiborghese, antimoderna, antitecnologica, antieconomica, antisemita, razzista, xenofoba, e così via. Mettendo meglio a fuoco per esempio la posizione di un classico come *Il tramonto dell'occidente* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918) che, «in una prospettiva da *Kulturpessimus*» trasforma la *Zivilisation* non più nell'opposto della *Kultur*, ma nella sua «fase declinante»⁵, con tutto l'annesso tenore di rimpianto e nostalgia per il passato irrimediabilmente perduto, o il progetto politico della modernizzazione della Germania immaginato da un Rathenau per tenere a bada insieme bolscevismo e capitalismo liberista di stampo americano⁶

Il libro, lo si dice sottovoce, in chiusa, presenta solo due difetti, non imputabili al suo autore e forse nemmeno all'editore ma magari causati da considerazioni economiche (e questo sarebbe in sintonia con lo spirito materialista dell'opera): mancano una bibliografia e soprattutto un indice dei nomi. Ci sarebbe voluto, data la ricchezza enorme dei testi citati e degli autori menzionati, quanto meno un altro sedicesimo, ma per i lettori, che auspichiamo numerosi, sarebbe stato un prezioso aiuto per navigare in queste pagine.

⁵ M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, cit., p. 150.

⁶ Ivi, pp. 153-155.

Erratum: Simone Giorgio, “Nicola Turi, A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento”

Publicato: 10 / 10 / 2022

Avvisiamo i lettori che per un errore redazionale la recensione di Simone Giorgio, “Nicola Turi, A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento” (<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14216>), pubblicata in Finzioni V. 1 N. 2 (2021), riportava in maniera errata la casa editrice del libro in oggetto. La recensione è stata corretta in data 7 febbraio 2022, ci scusiamo per il disagio.