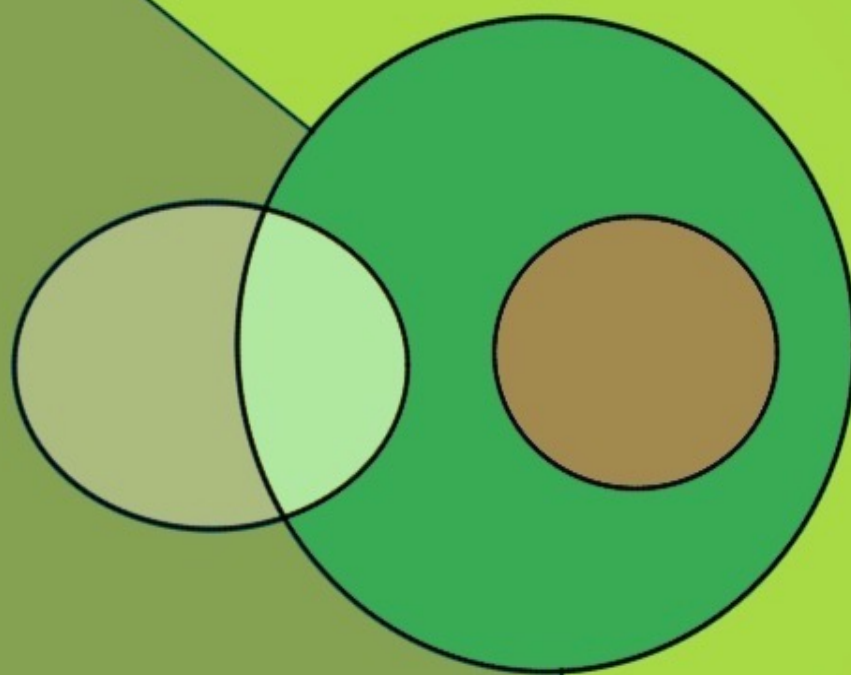


immagini



Rivista di teoria critica  
e letteratura italiana  
contemporanea

V. 3 N. 5, 2023



**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. 3, n. 5 – 2023

### Strategie

---

- Nunzio Bellassai, *Il corpo malato: il caso di Michele de* Gli indifferenti 1-12
- Corrado Confalonieri, *Acqua e terra, dove finisce il mondo. Ghirri, Celati, Ariosto, le colonne e l'argine* 13-31
- Francesco Gallina, *L'happening di un coito ininterrotto: Petrolio/Vas di Pasolini* 32-48
- Eleonora Negrisoli, *Oltrepassare il verbum. La comunicazione non-verbale nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese* 49-61

### Lecture

---

- Federica Gianni, *Il volto della maschera. La biofiction Bela Lugosi di Edgardo Franzosini* 62-74
- Martina Mileto, *L'eredità sensibile di Henri Michaux nell'opera di Valerio Magrelli. Un dittico genitoriale* 75-93
- Giuliana Pala, *«A pezzi. A pezzetti. A pezzettini»: l'aneddoto nella poesia contemporanea italiana* 94-108
- Saverio Vita, *Un nazifascismo domenicale. La gemella H di Giorgio Falco* 109-133

### Recensioni

---

- Elisa Attanasio, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, di Francesca Nardi 134-137
- Isotta Piazza, *«Canonici si diventa». Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, di Filippo Milani 138-142
- Corinne Pontillo, *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, di Gina Bellomo 143-147
- Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, di Simone Giorgio 148-151

## Il corpo malato: il caso di Michele de *Gli indifferenti*.

Nunzio Bellasai  
(Sapienza Università di Roma)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – This paper focuses on the literary, narrative and cultural function performed by Michele Ardengo's model of corporeity in *Gli indifferenti*, intended as a tool for probing the inner life of the character and of an entire social class. I will underline how the internal and external representation of the character are closely connected according to a still early twentieth century vision, whereby the evils of the soul are reflected on those of a physical type. I will also investigate the role that Michele's pre-existentialist body image plays within the novel and the relationship first with Leo Merumeci and his sister Carla and then with the male characters of the adolescent trilogy, formed by *Inverno di malato*, *Agostino* and *La disubbidienza*.

**Keywords** – body; existentialism; indifference; Moravia; virility.

**Abstract** – In quest'articolo si intende presentare la funzione letteraria, narrativa e culturale che svolge il modello di corporeità di Michele Ardengo de *Gli indifferenti*, inteso come strumento per sondare la vita interiore del personaggio e di un'intera classe sociale. Si sottolineerà come la rappresentazione interiore e quella esteriore del personaggio sono strettamente collegate secondo una visione ancora primonovecentesca, per cui i mali dell'animo si riflettono su quelli di tipo fisico. Si indagherà, inoltre, il ruolo che l'immagine corporea pre-esistenzialista di Michele svolge all'interno del romanzo e il rapporto che stabilisce prima con Leo Merumeci e la sorella Carla e poi con i personaggi maschili della trilogia degli adolescenti, formata da *Inverno di malato*, *Agostino* e *La disubbidienza*.

**Parole chiave** – corpo; esistenzialismo; indifferenza; Moravia; virilità.

Bellasai, Nunzio, *Il corpo malato: il caso di Michele de «Gli indifferenti»*, «Finzioni», n. 5, 3- 2023, pp. 1-12.

[bellasai.1850144@studenti.uniroma1.it](mailto:bellasai.1850144@studenti.uniroma1.it)

10.6092/issn.2785-2288/17975

[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Copyright © 2023 Nunzio Bellasai

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

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

### 1. Michele e Leo: due modelli corporali a confronto

Nel romanzo d'esordio di Alberto Moravia il corpo si afferma come un mezzo di espressione della 'vita interiore' che immobilizza il protagonista maschile in una paralisi esistenziale e lo condanna all'inautenticità del reale. Come suggerisce Debenedetti, «ogni figura nasce, o almeno si presenta, in Moravia sotto un prevalente aspetto di fisicità. E di fisicità speciale, circoscritta: quella che più propriamente si chiama carnalità»<sup>1</sup>. La centralità della dimensione corporea ne *Gli indifferenti* assume un connotato non solo letterario e narrativo: il suo valore è anche, e soprattutto, culturale, «nel senso che quell'opera propone interpretazioni del mondo, dell'essere umano e della sua esistenza nuove e originali, almeno per quanto riguarda l'Italia e l'età moderna»<sup>2</sup>. Secondo Chiurchiù, in questo contesto il sesso diventa «l'esperienza più concreta che i personaggi moraviani devono portare a termine attraverso la loro ipertrofica corporalità»<sup>3</sup>. L'atto sessuale assume i connotati di una continua prova da superare per i personaggi maschili del romanzo che devono dimostrare di aderire perfettamente ai canoni di virilità e prestantza, sostenuti dal mito moderno della gioventù.

La corporeità maschile, apparentemente succube di quella femminile<sup>4</sup>, ne *Gli indifferenti* si distingue per una perfetta corrispondenza con i problemi identitari individuali. Le nevrosi e i turbamenti emergono in una compenetrazione reciproca tra interno ed esterno<sup>5</sup>, privato e pubblico, senza rinunciare all'unitarietà rappresentativa corpo-individuo, a differenza di quanto accadrà da *La noia* in poi. In particolare, il corpo, nel romanzo d'esordio di Moravia, assurge al delicato ruolo di collante, di conciliatore tra la rappresentazione esteriore e interiore del soggetto<sup>6</sup>. Sin dal primo capitolo del romanzo, quando Leo è seduto sul divano di casa Ardengo in attesa di Mariagrazia e all'improvviso irrompe sulla scena Carla, la costruzione dei due personaggi è fortemente connotata da un punto di vista fisico. Alla disarmonia gracile e alla debolezza seducente di Carla, «con le gambe dai polpacci storti» e «quella testa rotonda così pesante

<sup>1</sup> G. Debenedetti, «L'imbroglione» di Moravia, in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 567-576: 573.

<sup>2</sup> E. Pellegrini, *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Roma, Avagliano, 2004, p. 10.

<sup>3</sup> L. Chiurchiù, *Primavera d'incertezza. Mito e malattia della giovinezza in Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Vitaliano Branconi*, Macerata, Eum, 2021, p. 212.

<sup>4</sup> Come sottolinea Curi, nella produzione moraviana «tutto avviene nel corpo della donna e grazie al corpo della donna». Cfr. F. Curi, *Alberto Moravia e la filosofia europea*, «Rivista di studi italiani», XXXII, giugno 2014, pp. 204-251: 238.

<sup>5</sup> A tal proposito, Wlassics spiega che «l'aspetto per così dire spirituale dell'indifferenza [...] segue un puntuale referto fisico». Cfr. T. Wlassics, *L'indifferenza degli «Indifferenti»: interpretazione del romanzo di Moravia*, «Italia», XLVIII, 3, 1971, pp. 301-314: 305.

<sup>6</sup> Come sottolinea Tortora, la descrizione diventa un «viatico per traversare la psiche del personaggio, perché riferisce i particolari che quest'ultimo mette in evidenza, in base a una selezione che risponde unicamente alle leggi interiori dell'io». Cfr. M. Tortora, «*Gli indifferenti*» e la nuova stagione del realismo, «Allegoria», 71-72, gennaio-dicembre 2015, pp. 10-23: 18.

sul collo sottile»<sup>7</sup>, è contrapposta in antitesi la maggiore robustezza, la maturità fisica di Leo, che con il tempo diventerà «un po' più calvo, un po' più grasso»<sup>8</sup>. Se, da un lato, il suo corpo è simbolo di corruzione morale e dissolutezza, dall'altro, Moravia sottolinea la capacità intellettuale dell'uomo in declino che riesce a raffinare le proprie armi con una furbizia, un'astuzia e un opportunismo in perfetta simmetria tra il livello fisico e quello morale.

Le rappresentazioni fisiche di Leo e Michele seguono un parallelismo conflittuale che le accosta e le mette a paragone. Il corpo incarna per entrambi la necessità di dover prendere una forma stabile, in grado di esprimere virile sicurezza, al fine di raggiungere un apparente equilibrio in una società basata sul materialismo e la sopraffazione reciproca. Nonostante Baldini Mezzalana sottolinei come Leo sia «l'unico personaggio del romanzo a vivere in armonia con se stesso»<sup>9</sup>, in realtà la sua gretta sicurezza si sgretola nella rappresentazione psicosomatica. La graduale caduta dei capelli è una conseguenza del processo di degradazione morale e indica quel senso di smarrimento e di vuoto lasciato dalla rottura del legame con la realtà. Somatizzando la costante tensione psicologica che si manifesta in una perdita di sensibilità, l'immagine corporea di Leo registra una decadenza generale che è specchio della sua interiorità. Merumeci assume le paurose sembianze di 'corpo liminale', in quanto si trova sospeso tra l'età in cui la corporeità svelerà le fragilità più recondite e quella in cui può ancora esprimere le sue possibilità<sup>10</sup>, simulando sicurezza caratteriale e stabilità emotiva.

Il confronto serrato tra i due personaggi, che serpeggia lungo tutta la narrazione, affiora palesemente nella scena del litigio, in cui Michele accusa Leo di aver imbrogliato lui e la sua famiglia e Merumeci risponde sottolineando la sua immaturità fisica e mentale: «Se tu fossi un uomo saprei come risponderti... ma sei un ragazzo senza responsabilità... per questo la migliore cosa che puoi fare è andare a letto e dormire sopra»<sup>11</sup>. Leo controbatte al figlio di Mariagrazia in quella che è sempre stata la loro materia di confronto e in cui Merumeci sa di essere favorito: la dimensione fisica. Come sottolinea Baldini Mezzalana, Leo è l'antagonista ideale di Michele<sup>12</sup>. La sua spregevole vacuità, la sua «aria da padrone»<sup>13</sup> e il rapporto con la sorella generano in Michele «un'irritazione forte contro sé stesso e gli altri»<sup>14</sup>, che lievita nella sua mente sotto forma di pensieri ossessivi, intenzioni deboli e parole convulse: «E ti prometto che non lo farò più» conclude con la voce tranquilla e l'indifferenza di un bimbo di sei anni»<sup>15</sup>. Nel

<sup>7</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani, 1982, p. 6.

<sup>8</sup> Ivi, p. 311.

<sup>9</sup> B. Baldini Mezzalana, *Alberto Moravia e l'alienazione*, Milano, Ceschina, 1971, p. 30.

<sup>10</sup> «Avvolto nella veste da camera, come un lottatore, a gambe larghe, con la testa, arruffata e tozza, china verso l'invisibile fiammifero, egli [Leo] dava l'impressione di un uomo sicuro di sé e della sua vita». Cfr. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 289.

<sup>11</sup> Ivi, p. 30.

<sup>12</sup> B. Baldini Mezzalana, *Alberto Moravia e l'alienazione*, cit., p. 40. Al contrario, considerando i rapporti di forza tra i due, Chiurchiù spiega che «Leo, da uomo virile quale è, con la sua ostentata sicurezza, non reputa Michele un vero avversario». Cfr. L. Chiurchiù, *Primavera d'incertezza*, cit., p. 259.

<sup>13</sup> B. Baldini Mezzalana, *Alberto Moravia e l'alienazione*, cit., p. 40.

<sup>14</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 31.

<sup>15</sup> Ivi, p. 35.

primo capitolo, Michele dimentica in un solo istante «tutti i suoi propositi di odio e di freddezza»<sup>16</sup>, quando vede il vestito di Leo. Infatti, il ragazzo si percepisce elegante nello stesso modo in cui Leo lo descrive («stoffa turchina di buon taglio»<sup>17</sup>) e ritiene il suo vestito pregiato proprio allo stesso modo del suo avversario<sup>18</sup>. Nel sesto capitolo, Michele rimane impressionato «dall'eleganza forte e sicura»<sup>19</sup> di Merumeci, mentre gli afferra il polso. Il confronto con la fisicità matura di Leo nasconde tutta la sua invidia per un modello e una pienezza vitale che sa di non poter raggiungere. L'elemento che li accosta più vistosamente è la vacuità<sup>20</sup>: proprio questo tratto, comune a tutti i personaggi del romanzo, genera l'impressione di una facile interscambiabilità che dialoga con la tesi di Sanguineti, secondo cui il romanzo si caratterizzerebbe per la «mancanza di autentici rapporti tra l'io e le cose, tra l'io e gli altri»<sup>21</sup>. La «serenità funebre e rassegnata»<sup>22</sup>, che appiattisce le loro vite, annulla tutte le differenze individuali<sup>23</sup>, al punto che, di fronte al riconoscimento della colpa, il corpo appare neutro e inintelligibile: «il corpo non rivelava nulla, era come tutti gli altri giorni»<sup>24</sup>. Come suggerisce Tortora, l'intercambiabilità dei personaggi de *Gli indifferenti* è fondata sulla stessa degradante 'esteriorità'<sup>25</sup>, fisica e morale, che li accomuna:

Proprio come nell'epica, sembra che i tratti distintivi dei personaggi di Moravia si limitino all'esteriorità (in senso ampio), e non intacchino invece le strutture più profonde dell'io: il senso della vita, a loro, si prospetta e si nega allo stesso modo, e non più nelle infinite possibilità ampiamente sondate dal modernismo.<sup>26</sup>

Tuttavia il narratore onnisciente sottolinea in particolar modo la vanità di Michele, come se la sua colpa fosse maggiore e più rilevante ai fini della narrazione. Di fronte alla situazione economica familiare, se «Mariagrazia vedeva la miseria, Carla la distruzione della vecchia vita, Michele non vedeva nulla ed era il più disperato dei tre»<sup>27</sup>. Il corpo di Michele e Leo è sede di

<sup>16</sup> Ivi, p. 14.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> M. Tortora, «*Gli indifferenti* e la nuova stagione del realismo», cit., p. 19.

<sup>19</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 70.

<sup>20</sup> La loro vacuità, tanto nei gesti quanto nelle parole, è la condizione su cui si fonda la vita borghese al tempo de *Gli Indifferenti*. In particolare, in riferimento a Leo: «“Non credere ch'io dica delle cose false” egli soggiunse, colpito dalla vacuità delle sue stesse parole». Cfr. ivi, p. 300.

<sup>21</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 8.

<sup>22</sup> Ivi, p. 130.

<sup>23</sup> Nel sesto capitolo, alla vista dei volti «immutabili, eppur così difettosi» di Leo, Carla e la madre, anche l'espressione di Michele «si rabbuiava, gli occhi gli si chiudevano per la stanchezza». Cfr. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 81.

<sup>24</sup> Anche il corpo è assuefatto alla colpa della 'normale' indifferenza che impedisce di cambiare le cose. Le parole di Michele, in casa di Leo, proiettano tutta la propria impotenza sul corpo della sorella «posseduto, bruciato, piegato in mille modi dalla libidine». Cfr. ivi, p. 292.

<sup>25</sup> Coerentemente con questa tesi dell'intercambiabilità dei personaggi, secondo Sanguineti, «Lisa è il luogo fondamentale di verifica dell'indifferenza di Michele, è la prima figura in cui viene a delinearsi il motivo, assai caro a Moravia, dell'ipocrisia erotica borghese». Cfr. E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 26.

<sup>26</sup> M. Tortora, «*Gli indifferenti* e la nuova stagione del realismo», cit., p. 20.

<sup>27</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 72.

istinti incontrollabili, in cui si incontrano libido e vuoto esistenziale, perversione sessuale legata al possesso fisico e la noia tipicamente moraviana. Si tratta di un oggetto materiale, il cui possesso è slegato da qualsiasi affettività che non sia dettata dall'interesse e dalla necessità di auto-realizzazione, tutte caratteristiche che Moravia attribuisce alla borghesia romana del tempo. La sessualizzazione del corpo risponde alla necessità di affermare le proprie capacità virili e di ribadire così quale sia il proprio posto nel mondo<sup>28</sup>. Come sottolinea Pampaloni, la sessualità ne *Gli indifferenti* è una specie di «test»<sup>29</sup>, una delle prove iniziatiche a cui il personaggio maschile deve sottoporsi.

Questa visione moraviana ha una forte matrice psicanalitica: infatti, in questo caso la libido non rientra solo nella sfera della sessualità, bensì incarna lo spirito vitale non sottomesso da alcuna autorità o morale. Si esplica, cioè, in una potenza che trova nella sua fisicità i bisogni primari<sup>30</sup>. In questo senso Leo, riempiendo la propria esistenza di soli piaceri carnali ed effimeri, come l'ingente quantità di denaro o beni materiali, riduce alla dimensione fisica la propria insoddisfazione. La sua frustrazione si scatena in improvvisi impulsi libidinosi<sup>31</sup>, come nella scena in cui tenta di far ubriacare Carla per approfittare della sua scarsa lucidità e riuscire a portarla a letto. La migliore facoltà che Moravia attribuisce a Leo si rivela nella capacità di colmare la sua graduale disfunzionalità fisica<sup>32</sup> con una presenza corporale attiva e prestante, che schiaccia Michele sotto il peso della sua morbosa virilità.

## 2. *Il corpo-fantoccio di Michele come modello degradante*

Michele è teatralmente definito un «fantoccio senza vita»<sup>33</sup>, senza le possibilità fisiche e cognitive per emanciparsi<sup>34</sup>. Rappresenta l'immagine di un corpo in cui si insinua il germe della malattia, l'indifferenza atavica, quella corruzione morale che è propria della sua classe sociale, ma è ancora velata dalla sua età. La malattia, per Moravia, è una condizione eccezionale, nel senso che è propria «di chi avverte nel mondo qualcosa di troppo o di troppo poco, qualcosa di estraneo, per eccesso o difetto»<sup>35</sup>. L'infertilità corporea è vista dall'autore come il diretto

<sup>28</sup> L. Chiurchiù, *Primavera d'incertezza*, cit., p. 212.

<sup>29</sup> G. Pampaloni, *Realista utopico*, in A. Moravia, *Opere 1927-1947*, Milano, Bompiani, 1990, pp. XXXV-LXII: LVIII.

<sup>30</sup> S. Montefoschi, *Il modello energetico*, in Ead., *Opere. Il senso della psicoanalisi: da Freud a Jung e oltre*, 1, Milano, Zephyro, 2004, pp. 484-494: 488-489.

<sup>31</sup> «Fosse il pranzo abbondante o altra cosa, una turgida libidine serpeggiava nel suo corpo [di Leo]». Cfr. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 84.

<sup>32</sup> La «senile lussuria» di Leo sembra destinata a corrompere gradualmente la sua fisicità, al punto che a fine romanzo mostra i segni della calvizie. Cfr. *ivi*, p. 94.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>34</sup> «Con Michele non si sa mai se si scherza o se si parla sul serio...; sei un buffoncello». Cfr. *ivi*, p. 69.

<sup>35</sup> La malattia, secondo Chiurchiù, è «l'esperienza fondativa» dei personaggi moraviani. In particolare, però, l'autore romano appare interessato a raccontare «da malattia in gioventù: c'è una perfetta corrispondenza, quasi una sovrapposizione tra questi due poli». Cfr. L. Chiurchiù, *Primavera d'incertezza*, cit., p. 220.



riflesso di una complessa personalità<sup>36</sup> ed emerge nella narrazione come un fattore che si interpone nel già difficile rapporto tra l'individuo e la realtà. In quanto immagine corporea devitalizzata e quindi 'malata', il fantoccio réclame si impone come «figura-simbolo di una adesione alla normalità»<sup>37</sup> nella grottesca società degli indifferenti, assumendo le sembianze inerti di «manichino»<sup>38</sup> e 'feticcio' nel corso della produzione moraviana. La precarietà e la mancanza di presa sul reale di Michele Ardengo sono, secondo Parisi, quelle di un ventenne immaturo: «più che dalla condizione umana percepita come inquietante, la loro [dei personaggi] confusione dipende da una difficile transizione all'età adulta»<sup>39</sup>. Allo stesso modo, Wlassics riflette sul fatto che l'indifferenza di Michele rappresenta «l'eterno stato d'animo dell'adolescente»<sup>40</sup>. In particolare, lo studioso accosta il giovane Ardengo ai personaggi adolescenti della fase successiva per formulare una vera e propria teoria della crisi adolescenziale moraviana:

Le sue caratteristiche sono: un sentimento di impotenza e di inutilità; un senso di incertezza e di sfiducia, di solitudine; un'esigenza frustrata di affaccendarsi, di appassionarsi; una vaga angoscia, quasi disperazione senza oggetto. E soprattutto un fiacco risentimento contro l'ordine stabilito delle cose, e quindi uno sgomento di fronte ad un ambiente che è proprio quello e non un altro.<sup>41</sup>

Alla scoperta della relatività del reale, secondo Wlassics, corrisponde una frattura identitaria in Michele, cioè l'indifferenza, che assorbe ogni aspetto vitalistico. Attraverso la crescita e la conseguente omologazione sociale, l'adolescente acquisisce «il senso del convenzionale, un repertorio di sentimenti giusti e di reazioni convenute»<sup>42</sup>. La sua lenta regressione fisica e morale, allo stesso tempo, risponde al modello letterario dell'eroe di Stendhal degradato, e non per colpa sua, da individuo agente a figura informe, «perennemente schiacciata dal prepotente e vitalissimo milieu familiare e ambientale»<sup>43</sup>. Il declassamento del giovane borghese in lotta contro i suoi stessi valori lo rende «un personaggio dell'antitesi»<sup>44</sup> e rappresenta una forma di degradazione della morte, perseguita dal giovane con lo stesso esito amaro e ridicolo di Stendhal.

<sup>36</sup> Moravia stesso dichiara: «Cominciai a sentire che la malattia era dovuta a quello che oggi distintamente vedo essere stata l'eccessiva sensibilità di allora». Cfr. E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 30.

<sup>37</sup> M. M. Galateria, *Come leggere «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1975, p. 28.

<sup>38</sup> Moravia stabilisce così una corrispondenza tra i corpi umani e gli oggetti inanimati, che si trovano «correlati a un preciso e comune sfondo di luci e di ombre». Cfr. L. Strappini, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 32. L'immagine del «manichino» rientra, inoltre, nelle «parvenze non valide» de *La cognizione del dolore*. Per il rapporto tra Gadda e Moravia: cfr. U. Dotti, *Borghesia e realismo nell'opera di Alberto Moravia e di Carlo Emilio Gadda*, in Id., *Gli scrittori e la storia: La narrativa dell'Italia unita e le trasformazioni del romanzo (da Verga a oggi)*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, pp. 97-130.

<sup>39</sup> L. Parisi, *Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell'opera di Alberto Moravia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, p. 27.

<sup>40</sup> T. Wlassics, *L'indifferenza degli «Indifferenti»: interpretazione del romanzo di Moravia*, cit., p. 301.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Ivi, p. 306.

<sup>43</sup> L. Strappini, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, cit., p. 14.

<sup>44</sup> B. Baldini Mezzalana, *Alberto Moravia e l'alienazione*, cit., p. 34.

Tuttavia la visione che riduce il corpo malato di Michele a un problema adolescenziale rischia di apparire riduttiva<sup>45</sup>. Il giovane Ardengo, studente all'università, ha già superato quella fase di transito: la sua immaturità non è legata all'adolescenza intesa come «età del malessere»<sup>46</sup>. Si può, dunque, definire un personaggio pre-esistenzialista<sup>47</sup>. La crescita fisica di Girolamo, Agostino e Luca<sup>48</sup> si configura essenzialmente in due direzioni che in realtà sono arterie di uno stesso sistema circolatorio: sesso e differenza di classe, concetti che Michele ha già presenti. In questo senso, il protagonista de *Gli indifferenti* si pone come antenato temporale ed erede narrativo dei «personaggi-figli»<sup>49</sup> moraviani. Nel suo passaggio da quest'età di transito, Michele ha subito la stessa regressione psicosomatica che distinguerà Luca da Girolamo e Agostino: il passaggio da «corpo senziente»<sup>50</sup> a corpo meramente funzionale, cioè da oggetto delle cure a soggetto traumatizzato della relazione sociale. Se Mascaretti sostiene che l'adolescenza attraversa il corpo dei protagonisti moraviani come una patologia non mortale, agendo cioè in modo diverso da quella dello Zeno sveviano<sup>51</sup>, in realtà l'iniziazione del protagonista de *La disubbidienza* non appare propriamente liberatoria e salvifica. A tal proposito, Parisi sottolinea come Moravia celebri sia l'esperienza sessuale di Adriana de *La romana* sia quella del protagonista de *La disubbidienza*, ma «la storia di Luca ha un che di malsano e regressivo»<sup>52</sup>. L'elemento

<sup>45</sup> Michele, già all'inizio della narrazione, è un uomo adulto e il narratore spesso sottolinea quest'aspetto attraverso la distorsione della prospettiva materna nell'immagine fisica del figlio: «“Me lo prometti, Michelino?” ripeté [la madre]; quel diminutivo era per lei l'infanzia, il bimbo dagli occhi chiari, gli anni passati, la sua giovinezza; Michelino era il figlio suo, non Michele». Cfr. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 217.

<sup>46</sup> D. Maraini, *L'età del malessere*, Torino, Einaudi, 1963.

<sup>47</sup> In particolare, Oddo De Stefanis osserva che con *Gli indifferenti* si entra «nell'ambito della crisi dell'uomo e della realtà, tipica dei primi-novecento, che ha fatto parlare di un Moravia esistenzialista ante-litteram». Cfr. G. Oddo De Stefanis, «*Gli indifferenti* di Moravia: trasfigurazione metaforica di una realtà sociale», «Quaderni d'Italianistica», IV, 1, 1983, p. 50. In questo contesto, il corpo di Michele, con i suoi segnali e le sue reazioni, rappresenta la concretizzazione della condizione esistenzialistica: «I suoi occhi, tra Leo e la madre, si fissavano, si distraevano in un barbaglio di luce bianca... era un sogno, un incubo di indifferenza». Cfr. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 84.

<sup>48</sup> Il corpo dei tre ragazzi subisce lo *spurt of growth* tipicamente adolescenziale, ovvero uno scatto tumultuoso, che improvvisamente determina un'alterazione di altezza, peso e muscolatura, destinato a essere superato con il tempo. Michele ha già superato questa fase. Per lo *spurt of growth*: cfr. E. Vicens-Calvet, R. M. Espadero, A. Carrascosa, Spanish Sga Collaborative Group, *Small for Gestational Age. Longitudinal study of the pubertal growth spurt in children born small for gestational age without postnatal catch-up growth*, «J Pediatr Endocrinol Metab», XV, 4, 2002, pp. 381-388.

<sup>49</sup> M. Onofri, *Introduzione*, in A. Moravia, *La disubbidienza*, Milano, Bompiani, 2009, pp. V-XII: V.

<sup>50</sup> A. Pace Giannotta, *Corpo funzionale e corpo senziente. La tesi forte del carattere incarnato della mente in fenomenologia*, «Rivista internazionale di Filosofia e Psicologia», XIII, 1, aprile 2022, pp. 41-56: 42.

<sup>51</sup> «A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure» è la conclusione dello sveviano Zeno Cosini. Come sottolinea Mascaretti, anche all'adolescenza, sembrano dirci Musil e Moravia, «nessun uomo è immune, ma, a differenza della vita, essa non sempre è una malattia mortale. Talvolta sopporta cure». Cfr. V. Mascaretti, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, «Poetiche», 7, 2, 2005, pp. 221-255: 253. Infatti, secondo Mascaretti, se per i protagonisti del racconto *L'avventura* e de *L'imbroglio* appare preferibile parlare di «traviamento in permanenza», per Girolamo si tratta di un «traviamento a termine». Cfr. Ead., *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006, p. 178.

<sup>52</sup> L. Parisi, *Uno specchio infranto*, cit., p. 27. Al contrario, Baldini Mezzalana sottolinea che l'iniziazione di Luca all'amore fisico è solo «l'atto conclusivo di questa accettazione di se stesso e della realtà, cominciata subito dopo il suo risveglio dal delirio», cioè dopo la rinascita dalla morte. Cfr. B. Baldini Mezzalana, *Alberto Moravia e l'alienazione*,

“malsano”, dettato dall’attrazione di Luca verso ciò che lo ripugna, si congiunge a un aspetto regressivo, perché nel rapporto sessuale con l’infermiera viene esplicitato «un desiderio di reinfezione»<sup>53</sup>. Anche Wood evidenzia come l’esperienza sessuale dell’adolescente non determini la sua crescita, semmai la sua regressione<sup>54</sup>: Luca appare incapace di riconoscere il corpo altrui, di convertire il sesso in un momento di consapevolezza. La sua «tranquilla regressione»<sup>55</sup>, secondo Sanguineti, è l’unica risposta socialmente ammissibile di fronte alla scoperta di una vita falsa e insensata. Osservando gli effetti di questo processo in Michele, appare evidente come il giovane Ardengo sia la naturale continuazione di Luca<sup>56</sup>. Il rapporto di Michele con la sessualità è privo di ogni forma di vitalismo corporeo e non consente l’astrazione dalla corruzione morale borghese. Luca, alla fine del romanzo, capisce di non poter trovare una soluzione di fronte all’ipocrisia sociale e di essere condannato al destino dei suoi genitori; nel caso di Michele, il desiderio di ‘reinfestazione’ è stato somatizzato e interiorizzato attestandosi come indifferenza.

Agostino, Luca e Girolamo condividono con Michele lo sguardo innocente e puro, il contesto sociale di partenza e l’immobilismo stagnante da cui ha origine paradossalmente il movimento narrativo de *Gli indifferenti*. La malattia, presente nel loro corpo, affonda le sue radici nel contesto sociale da cui tutti e quattro i personaggi provengono. Per quanto velato da un’ingenuità innocua, Agostino ha quel «senso innato del potere del denaro, retaggio della borghesia (soprattutto moraviana)»<sup>57</sup>. Nel momento in cui cerca di corrompere Berto con il suo veliero, Agostino contrappone la sua logica capitalistica e consumistica a quella libertina e proletaria della banda<sup>58</sup>. Allo stesso modo, alla fine del romanzo, il protagonista prova ad acquistare con il denaro l’amore di una donna: questi comportamenti pragmatici, seppur innocenti, rendono

cit., p. 96. Della stessa opinione appare Peterson, il quale è convinto che l’iniziazione di Luca sia stata completata proprio in virtù del fatto, avendo consumato il rapporto con l’infermiera, il ragazzo giunge nello stesso momento alla conoscenza di sesso e classe sociale. Cfr. T. E. Peterson, *Alberto Moravia*, New York, Twayne, 1996, p. 54.

<sup>53</sup> L. Danti, *Recensione a Luciano Parisi, «Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell’opera di Alberto Moravia»*, «Italianistica», XLIV, 3, settembre-dicembre 2015, pp. 242-248: 244.

<sup>54</sup> S. Wood, *Woman As Object. Language and Gender in the Work of Alberto Moravia: Treatment of Women in the Writing of Moravia*, London, Pluto, 1990, pp. 42-43.

<sup>55</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 89.

<sup>56</sup> La menzogna, che Luca svela con l’episodio del quadro, muta irreversibilmente il suo rapporto con gli altri e quello con sé stesso. Come sottolinea Sanguineti, Luca è «un Agostino che ha scoperto che non esiste alcun “paese innocente”, nell’insoffribile realtà del mondo borghese, o che se mai un “paese innocente” esiste, e vuole in noi esistere come sogno, questo “paese innocente” è la morte». Cfr. Ivi, p. 87. Seguendo l’esempio di Michele, il proprio corpo prima reagisce con sdegno e poi si abbandona a un torpore autodistruttivo: «Il corpo non gli si irrigidiva più in furiosi slanci distruttivi, ma si abbandonava come una corda lenta che non voglia mai più tendersi». Cfr. A. Moravia, *La disubbidienza*, Milano, Bompiani, 1989, p. 14.

<sup>57</sup> L. Danti, *Agostino: L’incompiuta rinascita di un adolescente di città in periferia*, «MLN Italian Issue», 131, 1, gennaio 2016, pp. 157-173: 161.

<sup>58</sup> Agostino, quando assume coscienza della differenza di classe e si mostra insofferente per le sue «antiche amicizie», appare già «destinato, a quel punto, come il Michele de *Gli indifferenti*, come il Molteni de *Il disprezzo*, o il Dino de *La noia*, a proiettarsi da adulto [...] nel cuore dell’alienazione vitale». Cfr. G. Deگو, *Introduzione*, in A. Moravia, *Agostino*, Milano, Bompiani, 2005, pp. V-XIV: IX.

Agostino «una prefigurazione di borghese»<sup>59</sup> condannato all'«alienazione vitale»<sup>60</sup>. Anche nel caso di Girolamo, la ricerca della piena affermazione corporea risponde, in primo luogo, alla difficoltà di affrontare una realtà cinica e indifferente, incapace di dettare una morale adeguata. La punizione, che Girolamo teme e a un certo punto auspica quando viene scoperto con Polly<sup>61</sup>, è la stessa che immagina Michele mentre sta andando armato di rivoltella a casa di Leo e che non avverrà mai. In questo modo, osservando i loro movimenti, i loro gesti e la logica sottesa ad essi, i tre personaggi adolescenti appaiono diverse configurazioni di Michele *in vitro*.

Nel caso dei 'personaggi-figli' la transitorietà dell'età è percepita come una frontiera ardua da valicare, il territorio difficile di un'identità maschile socialmente riconosciuta, che si afferma attraverso la conquista di un corpo robusto ed esteticamente desiderabile, capace di un rapporto paritario con l'Altro o con il gruppo<sup>62</sup>. Michele, invece, è la prova fisica che il modello a cui i tre adolescenti anelano è solo ideale e rimane sempre parziale, dal momento che la realtà è inaccessibile e il corpo, svuotato di ogni possibilità conoscitiva, si arrende a una degradante reificazione.

### 3. *Il corpo malato*

Michele è conscio fin dall'inizio del romanzo della propria infermità: «Gli parve che il suo atteggiamento fosse pieno d'una ridicola e fissa stupidità simile a quella dei fantocci ben vestiti esposti col cartello del prezzo sul petto»<sup>63</sup>. Come nota Ungaretti, il protagonista de *Gli indifferenti* «cresce ma senza cambiare»<sup>64</sup>. È un corpo rallentato dalla sua stessa primitiva incapacità di agire pur minata dai tentativi di rivolta, immancabilmente fallimentari. La sua fisicità conserva ancora tratti sbiaditi di un vitalismo giovanile irrequieto, ravvisabili sul corpo desiderabile: «Michele era la purezza: ella si sarebbe data al ragazzo senza lussuria, quasi senza ardore»<sup>65</sup>. Questa purezza fisica e morale, agli occhi dell'uomo borghese, diventa un tratto di «straordinaria ingenuità inferiore, un vero e proprio capovolgimento dell'ordine naturale delle cose»<sup>66</sup>. La sua carica vitalistica si è gradualmente appannata fino a lasciare il posto a una drammatica inerzia. «La perdita di contatto con la vita»<sup>67</sup>, che lo conduce a un certo punto fino a «una specie di estasi tra ripugnante e ridicola»<sup>68</sup>, lo accomuna all'atteggiamento della sorella. Carla, «l'equivalente

<sup>59</sup> L. Danti, *Agostino: L'incompiuta rinascita di un adolescente di città in periferia*, cit., p. 161.

<sup>60</sup> G. Dego, *Introduzione*, cit., p. XI.

<sup>61</sup> «Gli piaceva immaginarsi punito con giustizia». Cfr. A. Moravia, *Inverno di malato*, in Id., *I racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 2020, pp. 28-59: 55.

<sup>62</sup> E. Mondello, *Metamorfosi letterarie: il corpo degli adolescenti*, «Esperienze letterarie», XLII, 2017, pp. 23-34: 27.

<sup>63</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 14.

<sup>64</sup> C. Benussi, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Il punto su Moravia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 1-71: 65.

<sup>65</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 50.

<sup>66</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 28.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 56.

femminile»<sup>69</sup> di Michele, si concede a Leo per un «fatuo e incomprensibile desiderio di “vita nuova”»<sup>70</sup>. I due fratelli sono «fantasmi interscambiabili»<sup>71</sup>, gemelli nella loro rappresentazione fisica e morale di ‘fantocci’. Appaiono quasi fastidiosi per la ripetizione e la monotonia dei loro forzati e vani sogni di redenzione<sup>72</sup>.

Mentre la colpa della loro situazione familiare, esistenziale ed economica è materialmente attribuita a Carla, «attributo di Michele è il (tentato) riscatto-risarcimento, sicché la sua colpa non è nel fare, ma proprio nel non essere capace di fare»<sup>73</sup>. Carla reagisce spinta da una forza emotiva, Michele, invece, non è capace di insorgere perché «sovrappone a ogni potenziale spinta emotiva una ricerca di motivazioni che si muove tutta nel cerchio di aride utopie da lui stesso tracciato e vanificato». Carla, da un lato, appare in «consonanza/dissonanza»<sup>74</sup> con gli oggetti che le hanno risucchiato ogni vitalismo fisico, dall’altro mantiene con essi e con l’esterno un rapporto minimo, ma costante<sup>75</sup>. Michele, invece, risulta escluso da qualsiasi dimensione materialmente definita. Il disagio con la propria corporeità trova un immediato riscontro nell’ambiguità che il ragazzo riserva sia agli oggetti che ai corpi estranei. All’ostilità impulsiva di Michele corrisponde una mitizzazione del proprio corpo, gradualmente privato di qualsiasi spessore<sup>76</sup> se non derivato da un fastidioso processo di identificazione.

L’estraneità si estende in maniera incontrollabile dalla fisicità con cui si relaziona agli oggetti e ai sentimenti. Nella visione di Moravia il campo d’azione del corpo si restringe a immagini oscure e prive di spessore, «l’essenza stessa della inazione, della non-vita»<sup>77</sup>. La condizione di ‘straniero’ di Michele è definita dall’impermeabilità agli oggetti e ai corpi, perché non riesce a

<sup>69</sup> A. Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. 18.

<sup>70</sup> U. Dotti, *Borghesia e realismo nell’opera di Alberto Moravia e di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 125.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Nonostante Moravia abbia più volte ribadito l’estraneità della vicenda dal coevo contesto fascista (*Gli italiani non sono cambiati*, «L’Espresso», 2 agosto 1959), recentemente lo studio di Natasha Chang ha messo in luce la relazione che vige tra la fisicità degradante dei due fratelli e l’influenza del fascismo: «the crisis of indifference that Carla and Michele confront in their bodies is contained by a gesture that embodies indifference together with fascism in the female or feminized body while expropriating it from representations of the transcendent male body». Cfr. N.V. Chang, *Moravia’s Indifferent Bodies: Fascism and Femininity in «Gli indifferenti»*, «Italica», 80, 2, 2003, pp. 209-228: 213.

<sup>73</sup> L. Strappini, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, cit., p. 19.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Come sottolinea Wlassics, «Lisa “maggiorne” è in possesso di qualcosa che manca a Michele: il patrimonio comune degli adulti, il repertorio dei gesti che compongono la cosiddetta vita sociale. Per lei la sequenza “offesa-sdegno” è chiara ed inevitabile. Michele invece è un principiante svogliato in questa eterna commedia dell’arte». Cfr. T. Wlassics, *L’indifferenza degli «Indifferenti»: interpretazione del romanzo di Moravia*, cit., p. 306.

<sup>76</sup> Uroda osserva che, ne *Gli indifferenti*, «gli uomini sono meri supporti d’ombra della scena, che hanno perso la loro capacità di lottare e distinguersi, persino quella di adattarsi alle circostanze per sopravvivere, mentre il ‘disanimato’ esprime l’ordine di una società senza più forza o modelli di sviluppo, di progresso, i cui cardini sono l’“abitudine” e la “noia”». Cfr. S. Uroda, *Il vero significato delle “cose” in Alberto Moravia*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (a cura di), *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-9: 2.

<sup>77</sup> L. Strappini, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, cit., p. 22.

esprimere altra sensorialità che non sia dettata dalla vista: i «due occhi del tutto inespressivi»<sup>78</sup> del ragazzo osservano l'esterno con l'impetosa ironia e la tipica autocommiserazione vittimistica dell'escluso. La sua impotenza radicale è la diretta conseguenza della mancanza di un sentimento sincero. Quando prova a dare concretezza ai suoi progetti di rivalsa e quasi si costringe a provare un 'sentimento sincero', emerge tutto il suo «velleitarismo irrimediabile»<sup>79</sup>.

I due fratelli Ardengo si definiscono vicendevolmente come due corpi sessualmente desiderati e desideranti che assorbono il torpore dell'ambiente in cui si realizzano pienamente, fino quasi a scomparire nell'ombra fosca e onnivora che li avvolge. I loro corpi radicalizzano la malattia esistenziale, che anticipa di parecchi anni i personaggi di Sartre e Camus<sup>80</sup>, fino a una consapevole distruzione della volontà di reagire<sup>81</sup>. Sono descritti come due macchie immobili incapaci di spiccare nella «luce mediocre»<sup>82</sup> che riempie l'incomunicabile realtà esterna, a cui il corpo vuole accedere disperatamente.

Lisa proietta il suo bisogno di fisicità sul corpo di Michele che incarna l'opposto della materialità e della corruzione che la dimensione corporea di Leo ha inciso sulla sua pelle. Nella composta fisicità borghese di Michele si annida un malessere disfunzionale e opprimente, come già evidenziato dal dettaglio degli occhi. Dietro questo sguardo appannato e 'disattento'<sup>83</sup>, Michele eredita l'espressione umoristica del personaggio pirandelliano<sup>84</sup>, che vedendo tutti i possibili modi di interpretare sé stesso e di stabilire relazioni con gli altri, non riesce a imporsi «come nuova coscienza rivoluzionaria»<sup>85</sup>. Al contrario, resta una figura inerte, un automa incapace di scegliere. Michele, però, vorrebbe ribellarsi a questa condizione: la sua figura incarna la speranza palpabile di un amore autentico che si consuma prima di tutto come contatto fisico. I suoi sentimenti puri e innocenti appaiono finalizzati all'unione carnale in cui gli sembra possibile dissipare tutta la futilità e l'ipocrisia di una vita vuota, di un sistema sociale a cui Lisa è assuefatta. L'immagine corporea di Michele, con la sua tensione ai personaggi moraviani degli anni Sessanta e Settanta, riassume tutte le accezioni che Moravia assocerà alla rappresentazione fisica dei personaggi virili nella sua lunga produzione narrativa. Il 'corpo-macchia', inteso come un'immagine malata e fagocitante, accoglie e riproduce su sé stesso tutte le incongruenze

<sup>78</sup> Ivi, p. 30.

<sup>79</sup> B. Baldini Mezzalana, *Alberto Moravia e l'alienazione*, cit., p. 41.

<sup>80</sup> Infatti, secondo Tortora, con *Gli indifferenti* Moravia segna una discontinuità con il modernismo e inaugura «una nuova stagione narrativa, all'insegna del realismo e di un ritorno a strutture più tradizionali». Cfr. M. Tortora, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 11-14: 12.

<sup>81</sup> U. Dotti, *Borghesia e realismo nell'opera di Alberto Moravia e di Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 97-130.

<sup>82</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 26.

<sup>83</sup> Michele è portatore sano di quella 'disattenzione', intesa come reazione all'impossibilità di conoscere il reale, che sarà elevata a condizione esistenziale da Francesco de *L'attenzione*. Il protagonista de *Gli indifferenti* matura questa consapevolezza, «perché non ha rapporti con ciò che contempla, e perché, non cessando di contemplarlo, non cessa contemporaneamente di misurare il distacco che da esso lo separa». Cfr. G. Poulet, *La coscienza critica*, trad. it. di G. Bogliolo, Genova, Marietti, 1991, pp. 199-201.

<sup>84</sup> Michele è «da maschera moraviana per eccellenza», deformata da un «urlo espressionistico» interiore di fronte all'incapacità di agire e reagire. Cfr. R. Paris, *Moravia. Una vita controversia*, Firenze, Giunti, 1996, pp. 47-48.

<sup>85</sup> C. Benussi, *Introduzione*, cit., p. 38.

identitarie, i mali sociali e le impossibilità conoscitive. Al contempo, Michele sviluppa un' inconsapevole tendenza mimetica che lascia presagire una volontà di adesione al modello corporeo di Leo. Tuttavia è proprio l'antinomia tra le due immagini fisiche a constatare l'impossibilità di una proiezione evolutiva: la «grottesca debolezza vitale»<sup>86</sup> del giovane Ardengo gli impedisce e gli impedirà sempre di aderire al modello corporeo verso cui è orientato, cioè quello di Leo<sup>87</sup>.

In continuità con questo 'corpo-paziente', affetto da una corruzione morale che ha un risvolto sessuale e carnale, la rappresentazione moraviana si sposterà tra gli anni Trenta e Quaranta su figure di adolescenti realmente malate come Girolamo e Luca o affette da un disagio psicologico come Agostino. Come sottolinea Chiurchiù, in questa fase «Moravia sceglie di mettere in campo e di focalizzare la sua attenzione romanzesca su creature fragili, stordite più che affascinate dalla dirompenza dell'età verde»<sup>88</sup>. In particolare, gli adolescenti moraviani si mostrano incapaci di svolgere i compiti, dei quali non comprendono pienamente il senso, ma che si sentono chiamati a svolgere. In questa metamorfosi l'immagine corporea fornita da Michele diventa tutto ciò che i 'personaggi-figli' non vogliono, ma sono destinati a diventare: fornisce, cioè, concretezza alla tensione verso uno stato di 'larvalità'<sup>89</sup> che covano tutti e tre i giovani protagonisti. La sua rappresentazione psicosomatica incarna un modello standardizzante capace di riassumere e rifunzionalizzare le immagini fisiche di Agostino, Girolamo e Luca.

<sup>86</sup> E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 36.

<sup>87</sup> Secondo Sanguineti, è proprio il «bovarismo storico» di Michele a esprimere «la radice di un acquisto di coscienza, che gli permette di non essere un Leo». Negli scontri fisici tra i due è sempre Merumeci a prevalere. Cfr. *ibidem*.

<sup>88</sup> L. Chiurchiù, *Primavera d'incertezza*, cit., p. 211.

<sup>89</sup> A tal proposito, Sanguineti, analizzando il motivo regressivo del corpo moraviano, parla di un'opposizione netta «tra umanità pura e semplice e un puramente e semplicemente infraumano "ritorno al grembo"». Cfr. E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 89.

## Acqua e terra, dove finisce il mondo. Ghirri, Celati, Ariosto, le colonne e l'argine

Corrado Confalonieri  
(Università degli studi di Parma)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – The article aims at offering a new interpretation of some photographs of Luigi Ghirri's *Il profilo delle nuvole*. Once separated from the linear sequence in which they are arranged in the book and recomposed in a panel inspired by Aby Warburg's Bilderatlas *Mnemosyne*, these images reveal a hidden genealogy that, taking into account both Luigi Ghirri's suggestions and readings of his work by Marco Belpoliti and Gianni Celati, traces the figure of the columns back to 15<sup>th</sup>- and 16<sup>th</sup>-century motifs, in particular to the columns of Hercules in the Age of Discovery. It is then possible to create a connection between *Il profilo delle nuvole* and a text which is apparently distant from it, namely Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso*, a poem that just like Ghirri's photo-text feature two crucial elements of landscape in the Po Valley such as the columns and the embankment. By establishing what Carlo Ginzburg would call an intentionally anachronistic and asymmetric dialogue between these texts, a new hypothesis is made about Luigi Ghirri's understanding of the relationship between the columns and the embankments, a relationship that is entrusted with the task of showing that it is possible to take care of reality by taking care of its representation.

**Keywords** – Aby Warburg; Gianni Celati; Ludovico Ariosto; Luigi Ghirri; Po River.

**Abstract** – L'articolo intende proporre una nuova interpretazione di alcune fotografie del *Profilo delle nuvole* di Luigi Ghirri. Separate dalla sequenza lineare in cui sono sistemate nel libro e ricomposte in una tavola che le inserisce in una più ampia rete di relazioni ispirandosi all'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg, queste immagini rivelano una genealogia nascosta che, rispettando ma sviluppando sia i modelli riconosciuti dall'autore che le indicazioni di alcuni dei suoi maggiori interpreti (Marco Belpoliti e Gianni Celati), ricollega la figura delle colonne a motivi di origine quattro-cinquecentesca e in particolare alle colonne d'Ercole. Viene così a istituirsi un dialogo a distanza tra testi che prevedono la compresenza di due elementi decisivi del paesaggio intorno al Po quali le colonne e l'argine: il *Profilo delle nuvole* di Ghirri, appunto, e l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Da questo dialogo, le ragioni del cui anacronismo sono difese sulla base di un recente lavoro di Carlo Ginzburg, deriva la nuova ipotesi sul significato che Ghirri attribuiva al rapporto tra le colonne e l'argine, un rapporto a cui era affidato il compito di dimostrare che è possibile prendersi cura della realtà prendendosi cura della sua rappresentazione.

**Parole chiave** – Aby Warburg; Gianni Celati; Ludovico Ariosto; Luigi Ghirri; Po.

Confalonieri, Corrado, *Acqua e terra, dove finisce il mondo. Ghirri, Celati, Ariosto, le colonne e l'argine*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 13-31.

corrado.confalonieri@unipr.it  
10.6092/issn.2785-2288/17974  
finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Corrado Confalonieri  
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



### 1. *Riafferzionarsi al mondo: rappresentazione come cura della realtà*

In una lezione tenuta all'Università del Progetto di Reggio Emilia il 3 febbraio 1989, Luigi Ghirri espose un'idea presentata come «una teoria molto personale», quella che «dietro ai disastri dell'ambiente, a parte i meccanismi insiti in un determinato tipo di sviluppo», vi fosse una «disaffezione» che l'uomo aveva sviluppato nei confronti dell'ambiente nei trenta o quarant'anni precedenti, una disaffezione alla quale aveva corrisposto «una fondamentale incapacità di relazionarsi con l'ambiente attraverso la rappresentazione»<sup>1</sup>. Sulla base di questa teoria, l'«atteggiamento di incuria nei confronti delle problematiche ambientali, ecologiche», era ritenuto l'effetto – e non la causa – di una «progressiva disattenzione», di una preesistente incapacità di rapportarsi con lo spazio cui corrispondeva «un'assenza di rappresentazione»<sup>2</sup>. A monte della questione ecologica ci sarebbe stato quindi un «disastro visivo colossale»<sup>3</sup> – nel 1991, in una conversazione con Arturo Carlo Quintavalle, Ghirri avrebbe detto che «l'incapacità di guardare all'esterno determina la possibilità di deturpare qualsiasi luogo senza che nessuno se ne accorga»<sup>4</sup> – e a questo disastro visivo la fotografia poteva rimediare perché in grado di permettere il recupero di «un rapporto più diretto con l'ambiente [...], un'apertura di maggiore complessità», non limitata cioè alla «bellezza» ma rivolta anche a «valori di altro segno»<sup>5</sup>.

Sono considerazioni a cui Ghirri affiancava alcune sue fotografie, per esempio quella dell'Arsenale di Venezia modellata su una precedente veduta di Canaletto, una veduta per cui Canaletto si era servito di una camera oscura per tracciare i contorni delle architetture che doveva dipingere<sup>6</sup>, e quella del portale seicentesco di Villa Riva Berni a Bagnolo San Vito (**IMG. 1**), vicino a Mantova, una fotografia di lì a poco inclusa nel *Profilo delle nuvole*<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, con uno scritto biografico di G. Celati, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 56.

<sup>2</sup> Ivi, p. 57.

<sup>3</sup> Ivi, p. 54.

<sup>4</sup> Id., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste 1973-1991*, introduzione di F. Zanot, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 340.

<sup>5</sup> Id., *Lezioni di fotografia*, cit., p. 58.

<sup>6</sup> Cfr. ivi, pp. 58-59 e Id., *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 57.

<sup>7</sup> Id., *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1989.



IMG. 1 ©Eredi di Luigi Ghirri

In entrambi i casi si trattava di sottolineare l'importanza della «visione progettuale» e della «ripresa» rispetto alla «stampa» dell'immagine<sup>8</sup>, e più precisamente dell'«impianto scenografico» in cui Ghirri riconosceva sì un proprio «modo di vedere», ma insieme anche il «modo corretto di intendere l'immagine fotografica» vista come «sistema di registrazione della realtà o di rappresentazione della realtà» che rispetto al cinema, al documentario, alla televisione, era (e ancora è) caratterizzata da una «forma di lentezza dello sguardo» tale da consentire «ancora di vedere le cose»<sup>9</sup>. A proposito di questo impianto scenografico, Ghirri si soffermava sull'«escamotage» di inserire delle specie di «quinte»<sup>10</sup>, di cercare nella realtà quadri che apparissero come scenografie già costruite e che esprimessero il processo di inclusione e di scarto che c'è in ogni fotografia: «la fotografia», diceva Ghirri nella stessa lezione, «è sempre escludere il mondo per farne vedere un pezzettino»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Id., *Lezioni di fotografia*, cit., pp. 58-59.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 54-55.

<sup>10</sup> Ivi, p. 54.

<sup>11</sup> Ivi, p. 53.

Questo delle inquadrature già presenti nella realtà – le «inquadrature naturali»<sup>12</sup> valorizzate fin dal testo del 1984 che apprezzava la «sapiente regia» con cui il fotografo Vincenzo Castella si mostrava capace di «rendere visibili le scenografie del teatro del mondo»<sup>13</sup> – è un punto su cui Ghirri sarebbe tornato con ulteriori dettagli in una lezione dell'anno successivo, quella del 19 gennaio 1990, tenuta poco dopo la pubblicazione del *Profilo delle nuvole*. In quella lezione Ghirri si concentra su cose anche molto semplici, come per esempio un cancello, che però riescono a guidare il nostro sguardo in determinate direzioni. Proprio riferendosi a una fotografia del *Profilo delle nuvole* (**IMG. 2**), Ghirri sottolinea come ci siano «le colonne, che rappresentano dei limiti, dei segni, dei traguardi, dei confini entro cui lo spazio si rappresenta. E non sono molto diverse dal mirino della macchina fotografica. Sono la soglia di qualcosa, la soglia per andare verso qualcosa»<sup>14</sup>.



IMG. 2 ©Eredi di Luigi Ghirri

Qui sono le colonne, appunto – l'immagine è scattata all'ingresso di una casa colonica a Formigine, in provincia di Modena, il paese dove Ghirri abitava negli anni Ottanta<sup>15</sup> –, ma ci

<sup>12</sup> Ivi, pp. 159-168.

<sup>13</sup> Id., *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 91.

<sup>14</sup> Id., *Lezioni di fotografia*, cit., p. 157.

<sup>15</sup> Cfr. V. Codeluppi, *Vita di Luigi Ghirri. Fotografia, arte, letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2020, ma si vedano anche i materiali raccolti in M. Mussini (a cura di), *Luigi Ghirri*, repertorio iconografico di P. Borgonzoni Ghirri e

sono diverse «strutture di questo genere» nella pianura padana, strutture «spesso ad arco, dall'aspetto monumentale, poste in una posizione tale da guardare al paesaggio aperto, su nient'altro di importante o di rilevante»<sup>16</sup>: sono strutture che, in fotografie come quella del portale di Bagnolo San Vito (**IMG. 1**), «diventano come soglie di accesso a qualcosa, di accesso al mondo esterno»<sup>17</sup>.

Ghirri osserva poi come il paesaggio italiano sia ricco di elementi di questo tipo, «infiniti elementi disseminati all'interno del paesaggio, dell'architettura, delle città»<sup>18</sup>. Un esempio è dato da una celebre fotografia notturna della piazza di Brescello, una fotografia che «segue l'orientamento determinato da oggetti presenti sulla piazza e dalle due colonne che risultano appena accennate»<sup>19</sup>.

È attraverso questi elementi che è possibile «attivare lo sguardo e cominciare a scoprire nella realtà cose che non si vedevano [...], attivare un campo di attenzione diverso»<sup>20</sup>, dare avvio a quello «scambio continuo fra la rappresentazione della realtà e la realtà stessa»<sup>21</sup> per cui si crea qualcosa che rende difficile distinguere tra realtà e rappresentazione. In una delle prime lezioni dello stesso ciclo Ghirri aveva ricordato come questo scambio si fosse verificato in passato con la pittura, e in proposito aveva citato la città ideale di Urbino come «modello per la rappresentazione e la costruzione di città reali»<sup>22</sup>. Rispetto all'immagine pittorica – ma anche rispetto a quella letteraria o architettonica, diceva Ghirri – la fotografia aveva il vantaggio di essere una tecnica nuova, titolare di una freschezza che permetteva «un rapporto meno stanco con la realtà»<sup>23</sup>: ciò che non variava e non varia, in un caso e nell'altro, è il principio dello scambio tra realtà e rappresentazione della realtà (e quindi della possibilità di agire sulla rappresentazione per modificare il nostro rapporto con la realtà, di prendersi cura della realtà attraverso la cura prestata alla rappresentazione), un principio che rimane valido per entrambe le tecniche, pittura e fotografia.

## 2. *Le colonne e l'argine (I). Un'archeologia 'warburgiana' per Luigi Ghirri*

Seguendo le osservazioni di Ghirri e le immagini (fotografie e dipinti) che dovevano accompagnarle durante il corso, si possono riunire alcune di queste figure svincolandole dal formato dell'illustrazione che si ritrova nel volume *Lezioni di fotografia* e ricomponendole invece come in

M. Mussini, profilo biografico e apparati a cura di L. Gasparini, Milano, Federico Motta, 2001, e l'intervista di Marco Belpoliti effettuata proprio a Formigine nel 1984 e ora disponibile in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., pp. 283-289.

<sup>16</sup> L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 159.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 22, ma cfr. anche *Id.*, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 57.

<sup>23</sup> *Id.*, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 23.

una tavola dell'atlante *Mnemosyne* di Warburg, un'idea del resto legittimata da un principio che lo stesso Ghirri aveva esposto subito all'inizio del suo ciclo di lezioni: il principio in base al quale oggi (nel 1989, quindi) è impossibile pensare a un'immagine, ma più in generale a un'opera, come a qualcosa di chiuso all'interno di una storia specifica<sup>24</sup>.



IMG. 3 ©Eredi di Luigi Ghirri

In linea col modello di Warburg<sup>25</sup>, questa tavola (**IMG. 3**) prevede l'inserimento di alcune immagini non direttamente citate da Ghirri, immagini che tuttavia possono entrare in rapporto tanto con quelle da lui richiamate e con le osservazioni contenute nelle sue lezioni, quanto con le stesse immagini che via via si andavano raccogliendo sulla tavola nel corso della sua preparazione. Questo lavoro di preparazione, infatti, comporta un processo continuo di composizione, lettura e ricomposizione della tavola che segue sia il metodo di Warburg sia le indicazioni degli interpreti che hanno messo in luce le strategie e le possibilità di lettura delle tavole di *Mnemosyne*, tavole in cui i «nessi» tra le immagini «non sono univoci e rispecchiano la

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 7.

<sup>25</sup> Su questo modello cfr. i materiali raccolti sul sito della rivista «Engramma»: [http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_articolo=3465](http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=3465) (ultima consultazione: 25 marzo 2023).

complessità dei processi associativi della mente»<sup>26</sup>, in cui è possibile che *incipit* ed *explicit* fungano da punti cardinali del tracciato o che la struttura compositiva graviti attorno a una o più immagini-guida non necessariamente centrali. Si tratta di un processo di decontestualizzazione e di ricontestualizzazione che può assumere una funzione euristica, in grado com'è di creare nuovi ambiti di senso per accostamento e simultaneità: per esempio, l'accostamento e l'inserimento in una più estesa rete di rapporti di due immagini che nel *Profilo delle nuvole* sono già presentate l'una a fianco dell'altra (**IMG. 2** e **IMG. 4**), consentono di impostare in maniera innovativa la questione dell'argine – e in particolare dell'argine di Po – nella letteratura e nell'arte.



IMG. 4 ©Eredi di Luigi Ghirri

IMG. 2 ©Eredi di Luigi Ghirri

Sulla fotografia di destra (**IMG. 2**), scattata come già visto a Formigine, si è soffermato di recente Marco Belpoliti, che in *Pianura* l'ha descritta così:

Due pilastri che reggono un cancello, che appare spalancato [...]. Il cancello quasi non si vede; sembra piuttosto un confine. Ci introduce in un mondo che si spalanca al di là dell'ingresso, davanti a chi guarda, uno spazio che la nebbia circonda e limita: appare aperto e insieme chiuso. Una soglia da varcare. La strada è lì e ci attende con la sua promessa a percorrerla.<sup>27</sup>

Per quanto riguarda l'immagine a sinistra (**IMG. 4**), in cui si vede l'uscita verso il Po dalla piazza di Pomponesco, sulla sponda mantovana del fiume, ci si può riferire a un passo di Gianni Celati, che in *Verso la foce* aveva descritto proprio Pomponesco come un paese di «pochi abitanti», di «strade dritte e silenziose» in cui «viene l'idea d'essere in un lontano stanziamento di frontiera»<sup>28</sup>. Ma subito dopo questa considerazione Celati indugia precisamente sul punto fotografato da Ghirri<sup>29</sup>:

<sup>26</sup> M. Centanni, K. Mazzucco, *Lecture da «Mnemosyne»*, in K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'«Atlante della Memoria»*, a cura di M. Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 166-238: 167.

<sup>27</sup> M. Belpoliti, *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 37-38.

<sup>28</sup> G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 46.

<sup>29</sup> Sulla collaborazione tra Celati e Ghirri si vedano M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004 e M. Spunta, «Inhabiting Displacement»: Narrating the Po Valley in *Contemporary Fiction and Photography*, in G. Ania, A. Hallamore Caesar (eds.), *Trends in Contemporary Italian Narrative*

Il paese si stende attorno alla meravigliosa piazza rettangolare, non umiliata dal cemento e dal nuovo. La prospettiva delimitata in fondo da due colonne a ridosso dell'argine, imbuto d'una strada silenziosa con belle case antiche, porta l'occhio verso l'aperto. Là in fondo l'aperto si presenta dietro un orizzonte, facendo sentire l'indistinta lontananza che dà un senso alla nostra collocazione spaziale pilastri che reggono un cancello, che appare spalancato [...]. Il cancello quasi non si vede; sembra piuttosto un confine.<sup>30</sup>

A una prima verifica, le due descrizioni potrebbero apparire indipendenti, dato che in *Pianura* – libro che ha una geografia prevalentemente pur se non esclusivamente emiliana – né il paese né la foto di Pomponesco, sulla sponda lombarda del fiume, vengono mai nominati. Se però si estende il confronto al di là di un singolo punto sulla mappa, è possibile ricostruire una genealogia dello sguardo per cui il modo di vedere e di descrivere le immagini di Ghirri da parte di Belpoliti si mostra sempre mediato dai testi (e ancora di più dalla figura) di Celati. Tra i testi, anzi, *Verso la foce* ha una presenza apparentemente più ridotta di quella che la parziale sovrapposibilità geografica farebbe supporre: non citato nei riferimenti bibliografici conclusivi, *Verso la foce* è infatti menzionato solo una volta in *Pianura* per ricordare un personaggio che comunque si trova anche in altri libri di Celati, l'amico fotografo Luciano Capelli<sup>31</sup>. Per quanto la scarsità di rinvii espliciti non debba portare a sottovalutare i rapporti con un testo che forse è tenuto in secondo piano proprio perché inevitabile termine di confronto<sup>32</sup>, a spiccare è piuttosto ciò che, di Ghirri, Celati ha detto o raccontato al Belpoliti di *Pianura* («una volta Celati mi ha raccontato che quando Luigi aveva comprato la casa di Roncocesi...»), si legge verso la fine del secondo capitolo, *Bencini Comet*)<sup>33</sup>. È a partire da questa relazione tra persone, tra amici, che si articola poi il legame tra i testi.

Nel successivo capitolo *Luce scoppiata*, Belpoliti scrive di essere impegnato nella preparazione di un articolo e contemporaneamente in viaggio: con sé ha un libro di Celati, «il suo più bello»<sup>34</sup>, non ancora citato in maniera diretta – lo sarà poco più avanti, proprio riguardo al ritratto di schiena che Ghirri fece di Celati e che fu utilizzato per la copertina della prima edizione<sup>35</sup> – ma facilmente riconoscibile per l'indicazione del titolo della «storia di nebbia»<sup>36</sup> che contiene, *Bambini pendolari che si sono perduti*. Il libro è *Narratori delle pianure*, che la cartina geografica iniziale

1980-2007, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 50-71; sul caso specifico del *Profilo delle nuvole* cfr. inoltre Ead., «Il profilo delle nuvole»: Luigi Ghirri's Photography and the 'New' Italian Landscape, «Italian Studies», LXI, 1, 2006, pp. 114-136 e G. Iacoli, *In cerca di una relazione, e di un genere. Tre vicende del photo-text in Italia (Strand-Zavattini; Ghirri-Celati; Messori-Fossati)*, «Contemporanea», 12, 2014, pp. 91-108.

<sup>30</sup> G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 46.

<sup>31</sup> M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 33.

<sup>32</sup> Si veda però un passo il seguente, che omette il titolo preciso del libro ma che non nasconde il riferimento di un termine squisitamente celatiano: «Intorno ci sono villette e condomini [...], case geometrili, come le chiamava Gianni Celati» (ivi, p. 22). Di «villette», «palazzine» e «cassette geometrili» Celati aveva per l'appunto parlato in *Verso la foce*, cit., p. 24, 32, 88-89 e 103.

<sup>33</sup> M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 19.

<sup>34</sup> Ivi, p. 30.

<sup>35</sup> Cfr. ivi, p. 39.

<sup>36</sup> Ivi, p. 30.

basterebbe a far inserire tra gli ipotesti di *Pianura*, dove si ritrova una mappa dei luoghi, stavolta disegnata a mano, che, a certificare una relazione del resto ovvia, reca il nome di Celati in corrispondenza del delta del Po. Più decisivo di questa vistosa analogia è però il rapporto tra la frase conclusiva della storia che Belpoliti sceglie di citare – una frase trascritta integralmente: «Avevano fatto tanta strada venendo da lontano in cerca di qualcosa che non fosse noioso, ma senza mai trovare niente, e adesso per giunta chissà quanto tempo ancora avrebbero dovuto restare nella nebbia, col freddo e la malinconia, prima di poter tornare a casa dai loro genitori. Allora è venuto loro il sospetto che la vita potesse essere tutta così»<sup>37</sup> –, la meditazione sulla nebbia e, attraverso questa meditazione, la costruzione dello sguardo adatto a interpretare la nebbia delle fotografie di Ghirri e di lì infine il mondo che quelle fotografie rappresentano.

«La nebbia consente di immaginare, di guardare, di vedere quello che non si riesce a vedere quando tutto è completamente visibile»<sup>38</sup>, osserva Belpoliti subito dopo aver citato il finale di *Bambini pendolari che si sono perduti*; è impegnato in una ricerca che non ha ancora un oggetto preciso, la sola forma di ricerca autentica («Continuo la lettura dei racconti. Sto cercando qualcosa, però non so bene cosa sia. Forse questo è l'unico modo per trovare»)<sup>39</sup>, e che prosegue l'indomani, di nuovo in viaggio, con un altro testo di Celati («Il giorno dopo sono partito dalla Stazione centrale diretto a Modena. Ho con me un altro racconto, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, si trova nel libro di Celati intitolato *Quattro novelle sulle apparenze*»)<sup>40</sup>. Protagonista di quest'altro racconto è «il dipintore d'insegne» Emanuele Menini, colui che nel libro si pone «il problema della nebbia»<sup>41</sup> e nel quale Belpoliti riconosce in via ipotetica ma univoca proprio Luigi Ghirri («Nel racconto sono racchiuse varie considerazioni sulla luce, sulla percezione sul vedere, osservazioni che fanno pensare che dietro la figura del pittore Menini si celi quella di Ghirri, compagno d'esplorazioni nella Pianura»)<sup>42</sup>. Sono le osservazioni di Menini, trascritte su un taccuino e riferite dall'uomo che narra la storia in prima persona («senza dubbio Celati stesso, anche se non lo dice»)<sup>43</sup>, il lungo indugiare su «foto di nebbia»<sup>44</sup> di Ghirri, le ripetute esplorazioni nella Pianura che, queste sì, rievocano il viaggiare «pieno di incertezze»<sup>45</sup> di *Verso la foce* («Andavamo avanti così, a naso [...]. Improvvisamente alla nostra sinistra si sono aperti i campi. Una immensa distesa di terra arata e coltivata a dismisura. L'orizzonte è amplissimo e

<sup>37</sup> G. Celati, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 25, citato in M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 31.

<sup>38</sup> M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 31.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Cfr. G. Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in Id., *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987.

<sup>41</sup> M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 32.

<sup>42</sup> Ivi, p. 34. Va detto che la figura di Menini non è necessariamente da identificare soltanto con quella di Ghirri, ma «nasce da un insieme di elementi che Celati utilizza per costruire un labile contorno»: nel personaggio coesisterebbero così tratti riferibili a Ghirri, certo, ma anche altri riconducibili al Filippo Ottonieri di Leopardi e al pittore Giorgio Morandi (cfr. M.A. Bazzocchi, *Gianni Celati e Giorgio Morandi. Linea, luce, lontananza*, «Recherches», 24, 2020, pp. 45-55: 52).

<sup>43</sup> M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 32.

<sup>44</sup> Ivi, p. 34.

<sup>45</sup> G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 10.



si fa fatica ad afferrare dove finisca. Forse contro il cielo, là in fondo)»<sup>46</sup>, a consentire a Belpoliti di formulare una prima ipotesi su che cos'è la Pianura, sulla sua essenza:

La Pianura è questo: una sorta d'incommensurabile, dove però c'è sempre una misura; qui lo smisurato contiene dentro di sé la propria misura. Tutto sembra senza fine, ma non lo è. Un miraggio, come una cosa vista dentro la nebbia, in un sogno molto nitido. Così sono le fotografie di Ghirri, non credi? Per questo la nebbia è lo stato perfetto in cui vedere questo spazio: l'aperto è incommensurabile e la nebbia non lo lascia guardare.<sup>47</sup>

I motivi della compresenza di «incommensurabile» e di «misura», l'aprirsi di uno spazio che sembra senza fine ma che non lo è, tornano di lì a poco nella descrizione della fotografia scattata a Formigine («uno spazio che la nebbia circonda e limita: appare aperto e insieme chiuso») e consolidano per via testuale, attraverso una triangolazione che richiama le note di Celati su Pomponesco, la necessità di un confronto già voluto da Ghirri con la scelta di accostare le immagini nel *Profilo del nuvole*, dove sono le prime due vere fotografie affiancate nel libro (alla pagina precedente si trovano accostate una veduta di Fellegara dipinta dallo zio di Ghirri, Walter Iotti, e la visione frontale di un letto matrimoniale nella camera di un albergo di Boretto, nella Bassa reggiana)<sup>48</sup>.

La ricostruzione del modo in cui Belpoliti arriva a descrivere la fotografia delle colonne nella nebbia, ciò che si è indicato prima come 'genealogia dello sguardo', lascia intendere che dietro quel passo di *Pianura* c'è un'interpretazione delle osservazioni di Celati sui pilastri e sull'argine di Pomponesco come se fossero a loro volta una descrizione della fotografia di Ghirri. Tanto Belpoliti quanto Celati parlano di una soglia o di un limite – «confine», si legge in *Pianura*; «frontiera», in *Verso la foce* –, di un'apertura che è anche una chiusura, secondo una caratteristica che per un cancello collocato sul lato opposto delle colonne della piazza di Pomponesco fotografate nel *Profilo delle nuvole* lo stesso Ghirri aveva messo in rilievo in uno scritto del 1987<sup>49</sup>: uno spazio aperto che si perde nella nebbia fino a chiudersi, «non sguardo all'infinito», si potrebbe dire prendendo a prestito una frase che Celati aveva usato per un dipinto di Cosmè Tura sempre in *Verso la foce*, «ma sguardo su ciò che svanisce»<sup>50</sup>; un'apertura verso un orizzonte marcato in modo da dividere, come per l'appunto una frontiera, il 'qui' della nostra collocazione spaziale e il 'là' dell'indistinta lontananza<sup>51</sup>. Il confronto diretto tra le due immagini fa vedere come in entrambi i casi ci sia una via segnata, l'indicazione di un percorso possibile: nella foto di Formigine, la via è al di là delle colonne e sfuma nella nebbia; nella foto di Pomponesco, la via – marcata dalle tracce lasciate delle ruote nella neve – è al di qua, mentre al di là delle colonne

<sup>46</sup> M. Belpoliti, *Pianura*, cit., pp. 36-37.

<sup>47</sup> Ivi, p. 37.

<sup>48</sup> Sull'analogia tra la simmetria frontale delle due fotografie di Formigine e Pomponesco e quella del letto monumentale dell'albergo di Boretto si veda già G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, cit., senza numeri di pagina.

<sup>49</sup> Cfr. ora L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 155.

<sup>50</sup> G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 78.

<sup>51</sup> Su questa lontananza cfr. M.A. Bazzocchi, *Gianni Celati e Giorgio Morandi*, cit., pp. 48-49.

c'è l'argine, reso ben visibile dagli alberi che spuntano dietro il terrapieno dove la neve «omogenizza gli oggetti, uniforma il cielo e la terra»<sup>52</sup>. È vero che la neve «rende difficoltoso riconoscere le distanze»<sup>53</sup>, eppure gli alberi rivelano comunque la presenza dell'argine, che in ogni caso, nel libro cartaceo (il dettaglio fatalmente si attenua nella riproduzione digitale)<sup>54</sup>, rimane ben visibile per effetto della luce, della luminosità del momento in cui la foto è stata scattata: si ricorderà peraltro qui che, poco prima di essere trovato morto, il pittore d'insegne di *Condizioni di luce sulla via Emilia*, Emanuele Menini, «aveva detto d'aver visto una palazzina nelle campagne [...], e d'essere riuscito ad osservarla bene perché l'aria era molto limpida dopo la nevicata, e la neve lasciava spuntare bene i contorni delle cose», quest'ultimo segmento di frase che è tra le osservazioni di Menini citate espressamente in *Pianura*<sup>55</sup>.

È proprio la presenza dell'argine a dare forma a una diversa relazione con lo spazio tra un'immagine e l'altra: innanzitutto perché l'argine – insieme alle tracce delle ruote, come ha visto bene Sarah Hill – è un esempio di come «noi lasciamo il nostro segno sul paesaggio»<sup>56</sup>, cosa che unita alla presenza «trasformata e trasformante»<sup>57</sup> della neve ci ricorda come la costruzione del paesaggio sia sempre l'esito di un rapporto tra natura e cultura; ma inoltre anche perché l'argine interviene a delimitare quello stesso spazio al di là delle colonne verso cui proprio le colonne in funzione di «quinte»<sup>58</sup> spingono lo sguardo. In entrambe le foto, cioè, le colonne sono «la soglia di qualcosa, la soglia per andare verso qualcosa», come diceva Ghirri<sup>59</sup>: in un caso verso un aperto che svanisce nella nebbia fino a chiudersi; nell'altro verso un confine che è «la linea di divisione fra il mondo terrestre e il mondo delle acque», l'unico elemento che in pianura consente di tentare una risposta alla domanda che Zavattini si faceva in un viaggio verso il Delta effettuato nell'agosto del 1963 e poi raccontato in un *Viaggetto sul Po*: «Acqua e terra terra e acqua, dove finisce il mondo?»<sup>60</sup>.

<sup>52</sup> V. Codeluppi, *Vita di Luigi Ghirri*, cit., p. 83, ma dell'orizzonte che, nelle campagne intorno al Po, «confonde quasi sempre cielo e terra» aveva già parlato L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 155.

<sup>53</sup> V. Codeluppi, *Vita di Luigi Ghirri*, cit., p. 83.

<sup>54</sup> Celati ricordava peraltro che Ghirri avrebbe voluto pubblicare *Il profilo delle nuvole* «su carta ruvida, come quella da disegno» e che non era per niente soddisfatto della carta patinata poi utilizzata («quando l'ha vista gli è venuta l'ulcera»): cfr. M. Barbolini, *A passeggio con un raddomante*, «Pulp libri», 76, dicembre 2008, ora in G. Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti, A. Stefi, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 481-492: 489.

<sup>55</sup> G. Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, cit., pp. 56-57 (per l'ultima frase, «da neve lasciava spuntare bene i contorni delle cose», cfr. M. Belpoliti, *Pianura*, cit., p. 34).

<sup>56</sup> S. P. Hill, *Fictions to Live in: Landscape, Writing, and Photography in the Works of Gianni Celati and Luigi Ghirri*, Master Thesis, Auckland, The University of Auckland, 1996, p. 93 (trad. mia).

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 54.

<sup>59</sup> Ivi, p. 157.

<sup>60</sup> C. Zavattini, *Viaggetto sul Po* (1967), in Id., *Opere 1931-1986*, a cura di S. Cirillo, Milano, Bompiani, 1991, pp. 725-751, su cui cfr. M. Criscione, *Fiume Po (1996): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca*, «Rivista di Studi di Fotografia (RSF)», 8, 2018, pp. 8-26; M.V. Novati, «*Viaggetto sul Po*»: un flusso di coscienza tra appartenenza ed estraneità, in A. Cinquegrani, I. Crotti (a cura di), «*Un viaggio realmente avvenuto*». Studi in onore di Ricciarda Ricorda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 301-309; S. Fantini, «*Relitti di vecchie tristezze*»: i rottami nei viaggi lungo il Po,

Il motivo del «confine» o della «frontiera» e quello dell'«indistinta lontananza» che dà senso al nostro 'qui' – il «richiamo dell'altrove», come lo ha definito Davide Papotti concentrandosi sulle similitudini che alcuni scrittori hanno usato per paragonare la pianura a luoghi lontanissimi nel mondo<sup>61</sup> – suggeriscono la mossa ispirata a Warburg e alle tavole di *Mnemosyne* di affiancare a queste fotografie di Ghirri le colonne d'Ercole (**IMG. 3**, in alto a destra), una mossa che permette di chiedersi se Ghirri intendesse dialogare con la figura delle colonne, sempre per il principio in base a cui, con le parole scritte da Celati in occasione di recensione rimasta per anni inedita della prima edizione di *Niente di antico sotto il sole*, la raccolta di saggi e interviste di Ghirri, «non esiste un'immagine unica, perché ogni immagine porta in sé il riconoscimento di qualcos'altro, di altre immagini, visioni, apparizioni»<sup>62</sup>.

### 3. *Le colonne e l'argine (II). Di come Ariosto (non) risponde alle nostre domande*

Sulla possibilità di servirsi nella ricerca storica di domande anacronistiche – le 'nostre' domande, di noi osservatori che viviamo nel presente – ha insistito negli ultimi anni Carlo Ginzburg, che in un saggio da poco tradotto in italiano e intitolato per l'appunto *Le nostre parole, e le loro. Una riflessione sul mestiere di storico, oggi* ha difeso il valore euristico dell'anacronismo sostenendo che sia possibile partire da domande e categorie estranee all'orizzonte culturale del passato oggetto d'indagine a patto di correggere progressivamente queste categorie sulla base delle evidenze guadagnate nel corso della ricerca, e di arrivare così a formulare questioni e a ottenere risposte che sono rilevanti per la cultura degli attori, reimpostate cioè con le «loro» parole<sup>63</sup>.

Perché è utile richiamare questo problema di metodo? I testi letterari e fotografici che hanno consentito di pensare l'argine nei termini di un «confine», di una «frontiera», e quindi di accostarlo attraverso le colonne ritratte da Ghirri alla figura delle colonne d'Ercole sono tutti novecenteschi o addirittura più recenti (da Zavattini a Belpoliti, passando per Ghirri e Celati, tutto è compreso tra gli anni Sessanta e il 2021). Una volta individuata la possibilità di questi rapporti – argine come confine o frontiera da un lato, colonne che si trovano nella valle del Po con le colonne d'Ercole dall'altro –, ci si può chiedere se essi fossero già presenti in passato, ed eventualmente ci può chiedere che cosa significasse per una determinata cultura del passato la loro presenza o la loro assenza.

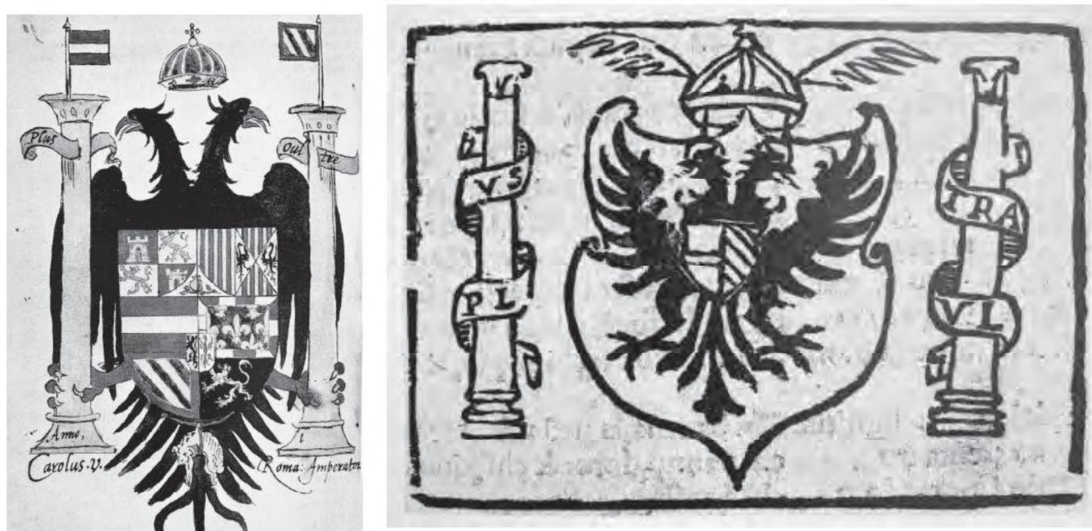
«Rivista di Studi Italiani», XXXVI, 3, 2018, pp. 245-261; D. Papotti, *La navigazione fluviale nella fonte letteraria: note geografiche su due resoconti narrativi di discesa del fiume Po*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXXI, 1, 2019, pp. 61-74.

<sup>61</sup> D. Papotti, *Geografie della scrittura. Paesaggi letterari del medio Po*, Pavia, La Goliardica Pavese, 1996, pp. 159-163. Sul caso particolare di Daniele Benati cfr. ora M. Spunta, «Tra la via Emilia e il West»: *Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati*, «Italia», LXXXIII, 3-4 2006, pp. 649-665.

<sup>62</sup> G. Celati, *Luigi Ghirri, leggere e pensare per immagini*, in M. Sironi, *Geografie del narrare*, cit., pp. 205-209: 208.

<sup>63</sup> C. Ginzburg, *Le nostre parole, e le loro. Una riflessione sul mestiere di storico, oggi* (2012), in Id., *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 67-85.

Sono domande che rimarranno aperte, data la possibilità di rivolgerle a campi di indagine potenzialmente molto estesi. Ci sono però due motivi che consigliano di rivolgersi al Quattro-Cinquecento, e di tentare di proporre da questo caso specifico una prima risposta e alcune conclusioni provvisorie. Da una parte, è lo stesso Ghirri a puntare sull'origine rinascimentale, quattrocentesca, dell'espediente di inserire ciò che indica come «quinte» all'interno dell'immagine; dall'altra, invece, è quello il momento in cui, con le scoperte geografiche, le colonne d'Ercole e il fatto di varcarle diventano di grande attualità, come basterebbe a documentare l'impresa di Carlo V con le colonne e il motto *Plus Ultra* (IMG. 5) proposto dall'umanista Luigi Marliani<sup>64</sup>.



IMG. 5

Non si intende dire che prima di allora il limite delle colonne d'Ercole non fosse stato di attualità: si potrebbero ricordare, tra gli altri, il «folle volo» (*Inferno* XXVI, 125) che nella *Commedia* porta Ulisse e i compagni oltre il punto «dov'Ercule segnò li suoi riguardi, | acciò che l'uom più oltre non si metta» (XXVI, 108-109)<sup>65</sup>, o, per stare più vicino al momento in cui le colonne furono effettivamente superate, il *Morgante* di Pulci, pubblicato nel 1483, in cui il diavolo Astarotte spiega come sia «un error lungo e fioco» (*Morgante* XXV, 228, 5), un'«opinione

<sup>64</sup> Sull'impresa di Carlo V, cfr. E. Rosenthal, «*Plus Ultra*», «*Non Plus Ultra*», and the Columnar Device of Emperor Charles V, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 34, 1971, pp. 204-228; Id., *The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 36, 1973, pp. 198-230; H. Walter, *Le colonne d'Ercule. Biografia di un simbolo*, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Il simbolo dall'antichità al Rinascimento. Persistenze e sviluppi*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1995, pp. 247-306; A. Ferrari, *Carlo V novello Ercole: la Rotella D63 della Real Armeria di Madrid*, «*Gilgameš*», 1, 2016, pp. 145-151.

<sup>65</sup> Cfr. la recente ricerca, ricca di riferimenti bibliografici, di G. Corazza, *Dante 'cosmographus'. Indagini sulla ricezione della geografia reale della «Commedia» nell'esegesi dei primi secoli e nella letteratura geografica trecentesca*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2019, pp. 90-98.

vana» (XXV, 229, 1), l'idea delle colonne d'Ercole e dell'impossibilità di navigare oltre quel limite («Era più grossa allor la gente umana | tal che potrebbe arrossirne le gote | Ercule ancor d'aver posti que' segni, | perché più oltre passeranno i legni», dice appunto Astarotte di fatto profetizzando, almeno dalla nostra prospettiva *ex post*, il viaggio di Colombo: *Morgante* XXV, 229, 5-8)<sup>66</sup>.

Ma perché la reazione alle scoperte producesse effetti visibili sui testi letterari – meglio, sulla cultura che quei testi documentano – doveva passare un po' di tempo: persino Cristoforo Colombo, del resto, come si è scritto con una battuta solo apparentemente paradossale, «scoprì il Nuovo Mondo senza uscire lui stesso da quello Antico»<sup>67</sup>. Dell'*Orlando furioso*, per esempio, esistono com'è noto tre edizioni (1516, 1521 e 1532), ma solo nella terza e ultima, quella del 1532, Ariosto inserisce, in linea con un programma che include varie correzioni storiche<sup>68</sup>, alcune ottave dedicate ai «nuovi Argonauti e nuovi Tifi» (*Orlando furioso* XV, 21, 3) che – si dice dalla prospettiva di una storia ambientata più di sette secoli prima del viaggio di Colombo – saranno capaci di «aprire | la strada ignota al di presente» (XV, 21, 4) e di «lasciar le destre e le manicine | rive che due per opra Erculea fêrsi» (*Orlando furioso* XV, 22, 5-6).

L'*Orlando furioso* è un testo importante per la domanda a cui si cerca qui di rispondere (ma che prima ancora si cerca di formulare, seguendo le indicazioni di metodo di Ginzburg). Oltre che delle colonne d'Ercole, infatti, nel poema si parla del Po, in questo caso fin dall'edizione del 1516. Sul fiume si svolge una sequenza mai modificata nel corso delle tre edizioni – diversa ne è soltanto la collocazione all'interno del poema, più lontana dal finale, dovuta all'aggiunta di nuovi materiali nella versione del 1532 –, la sequenza in cui Rinaldo, dopo aver sostenuto la cosiddetta «prova del nappo»<sup>69</sup> nei pressi di Mantova, si imbarca di notte lungo il Po nel tentativo (destinato a rivelarsi vano) di raggiungere il luogo dove si tiene il triplice duello che di fatto darà la vittoria ai cristiani (il viaggio in barca del paladino si segue nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi, pubblicata a Venezia nel 1556)<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> Su questa sequenza del *Morgante* e più in generale sull'interesse di Pulci per la navigazione oltre le colonne d'Ercole si vedano J.P. Garrido, *Au-delà des colonnes d'Hercule: Luigi Pulci et l'esprit renaissant de découverte*, «Chroniques italiennes», XXXVI, 4, 1993, pp. 101-126, e A. Decaria, *Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante*, in I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli (a cura di), *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2012, pp. 299-339.

<sup>67</sup> G. Gusdorf, *La révolution galiléenne*, vol. I, Paris, Payot, 1969, p. 85, cit. in N. Broc, *La geografia del Rinascimento. Cosmografi, cartografi e viaggiatori. 1420-1620* (1989), a cura di C. Greppi, Modena, Panini, 1996, p. 11.

<sup>68</sup> Cfr. almeno A. Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

<sup>69</sup> Su questo episodio, decisivo per l'epistemologia del poema, si vedano M. Santoro, *La prova del «nappo» e la cognizione ariostesca del reale*, in Id., *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, pp. 133-151; A.R. Ariosto's *Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 326-327; G. Ferroni, *Canto XLIII*, in A. Izzo, F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, vol. II, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 507-527.

<sup>70</sup> Cfr. A. Benassi, S. Pezzini, *Mappe ed efrasi nell'edizione Valgrisi del 1556*, in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di L. Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 183-226.

Il testo citato di seguito è tratto dall'edizione del '32, ma al di là di qualche minima variazione grafica non ci sono differenze tra un'edizione e l'altra (il brano si sposta dal canto XXXIX al XLIII, su un totale che passa da quaranta a quarantasei canti):

Così tosto come ebbe il capo chino,  
 il cavallier di Francia adormentosse;  
 imposto avendo già, come vicino  
 giungea a Ferrara, che svegliato fosse.  
 Restò Melara nel lito mancino;  
 nel lito destro Sermide restosse:  
 Figarolo e Stellata il legno passa,  
 ove le corna il Po iracondo abbassa.

De le due corna il nocchier prese il destro,  
 e lasciò andar verso Vinegia il manco;  
 passò il Bondeno [...]. (*Orlando furioso* XLIII, 53-54)

Questo passo è stato stranamente sottovalutato dalla critica: lo è stato sia da chi ha studiato il *Furioso* dal punto di vista della cartografia – in uno degli studi più completi sull'argomento si osserva addirittura che questa sequenza si può sorvolare perché qui Ariosto non aveva bisogno di una carta geografica, dato che doveva conoscere la strada per averla fatta in prima persona<sup>71</sup> – sia in generale dai commenti, che, attraverso il riferimento alle «corna» del fiume, da un lato rinviano all'ottava 6 del canto XXXV, quella dove San Giovanni predice ad Astolfo il futuro di gloria di Ferrara, allora «piccol borgo» ma destinata a diventare «la più adorna di tutte le città di Italia», un brano che appunto individua Ferrara con una perifrasi sulla sua posizione collocata «tra le altiere corna del re de' fiumi», e allo stesso canto XLIII, dove si parla di una «città», sempre Ferrara, che il Po difende «tra minacciose e fiere corna» (XLIII, 32, 1-2)<sup>72</sup>; dall'altro, sempre a partire da questi due passi, rimandano alle *Georgiche* di Virgilio, sicura fonte dell'immagine del Po come «re dei fiumi» ripresa anche nel canto XL del *Furioso* (*fluviorum rex Eridanus*, I, 482, dove l'esonazione del fiume è uno dei segni che annunciano le guerre civili successive alla morte di Cesare) e anche probabile riferimento per «corna» (*et gemina auratus taurino cornua voltu | Eridanus*, IV, 371-372). Nessuno, però, ha pensato di soffermarsi sull'aggettivo che accompagna il Po, descritto appunto come «iracondo», termine che ha occorrenze piuttosto limitate nel Cinquecento e che soprattutto, quando compare, è sempre associato a una persona

<sup>71</sup> Cfr. A. Doroszlaï, *Ptolomée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 166. Sul *Furioso* dal punto di vista della geografia e della cartografia si vedano inoltre D. Papotti, *Geografie ariostesche. Coordinate verticali ed orizzontali nell'«Orlando furioso»*, «Romance Languages Annual», 9, 1998, pp. 293-299; M. Rossi, *La geografia del «Furioso». Sul sapere geo-cartografico alla corte estense*, in M. Bordin, P. Trovato (a cura di), *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 97-138; V. Copello, *Le similitudini geografiche dell'«Orlando furioso»*, «Italianistica», XLII, 1, 2013, pp. 89-104; C. Montagnani, *Canto XV*, in G. Bucchi, F. Tomasi (a cura di), *Letture dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 385-398.

<sup>72</sup> Sulla celebrazione di Ferrara in questo canto cfr. C. Confalonieri, *Rinaldo's Return to Ferrara: Ariosto, the Prophecy and its Reversal*, «Romanische Studien», Beihefte 3, 2020, pp. 107-120.

o a un personaggio, come accade nello stesso *Furioso* negli altri due casi in cui Ariosto lo usa (*Orlando furioso* XXVII, 70, 4; XLIV, 92, 2).

Perché Ariosto qualifica il Po come «iracondo» subito dopo aver nominato le località di Ficarolo e Stellata? È probabile che in questo aggettivo sia da cogliere un'allusione alla cosiddetta 'rotta di Ficarolo', un evento che l'impossibilità di rifarsi a fonti affidabili impedisce di chiarire definitivamente ma che avrebbe avuto luogo intorno alla metà del secolo XII (l'anno esatto sarebbe il 1152, ma la data è incerta e incerto anche il fatto che si fosse trattato di un evento singolo e non di una sequenza di rotte avvenute nel corso di un più lungo periodo)<sup>73</sup>. Secondo la *Chronica parva ferrariensis* del notaio Riccobaldo, una cronaca trecentesca su cui si basa la storiografia ferrarese successiva<sup>74</sup>, la rotta sarebbe stata causata in realtà dagli uomini (*Hec pars Padi que dicitur rupta Ficaroli hominum opus fuit*, annota Riccobaldo), dovuta all'azione degli abitanti di una delle due sponde del fiume che avrebbero tagliato per motivi di rivalità l'argine sulla riva opposta e causato – ecco il fatto decisivo per la storia di Ferrara – il mutamento d'alveo del Po, lo spostamento del fiume verso Nord, cioè verso Venezia, che avrebbe lasciato la città originariamente fluviale di Ferrara su un ramo in via di abbandono.

Pur nell'incertezza dei documenti, ci sono alcune osservazioni da fare. È innanzitutto da notare il probabile anacronismo di Ariosto, visto che la storia del *Furioso* è ambientata ben prima della rotta: ma l'anacronismo non è comunque l'unico, se si pensa che riguardo alla storia di Ferrara già i commentatori cinquecenteschi avevano rilevato alcune oscillazioni, forse non tutte intenzionali, tra una città alle volte presentata come un centro già importante e altre volte come un «piccolo borgo» o poco più di qualche casa in una zona ancora paludosa<sup>75</sup>. Ma ancora più importante è sottolineare il fatto che, qualificando il Po come «iracondo», Ariosto implicitamente corregge l'interpretazione dolosa della rotta fornita da Riccobaldo, vale a dire dalla fonte storica che in altri casi – per esempio nella genealogia degli Este – lui stesso aveva invece seguito. Se il Po è «iracondo», se lo è stato a Ficarolo, minore o nulla è la responsabilità degli uomini, quella responsabilità alla quale viceversa Riccobaldo aveva esclusivamente imputato l'evento.

#### 4. *Le colonne e l'argine (III). Per immagini, far pace col mondo*

Le colonne d'Ercole, l'argine. Per trovare entrambi questi elementi occorre estendere la lettura del *Furioso* oltre un passo singolo, e così recuperare in brani tra loro distanti i tratti isolati

<sup>73</sup> Sulla 'rotta' si vedano M. Tchaprassian, *Breve nota sulla presunta Rotta di Ficarolo*, «Padusa», II, 1, 1991, pp. 6-7; Id., *Mille anni di lotta con l'acqua*, in *La bonifica tra Canal Bianco e Po. Vicende del comprensorio Padano Polesano*, introduzione di A.M. Martuccelli, Rovigo, Minelliana, 2002, pp. 257-271; Id., *Idrografia e territorio*, in E. Zerbinati (a cura di), *Fiesso Umbertiano. Momenti di storia, arte e vita sociale*, Monselice, Graficompos, 2008, pp. 15-36.

<sup>74</sup> Il testo si legge in Riccobaldo da Ferrara, *Chronica parva ferrariensis*, introduzione, edizione e note di G. Zanella, «Monumenti della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria», IX, 1983.

<sup>75</sup> Cfr. per esempio A. Lavezuola, *Osservazioni sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584.

nelle fotografie scattate da Ghirri a Formigine e a Pomponesco (colonne, confine, frontiera, argine). E tuttavia i passi del *Furioso* discussi fin qui, quello aggiunto nella terza edizione sulle colonne d'Ercole e quello sul Po «iracondo», se vale l'ipotesi di leggere nell'aggettivo un richiamo all'evento della rotta di Ficarolo, sono sufficienti per riformulare la domanda di partenza – la 'nostra' domanda, elaborata oggi – e far emergere alcune differenze nelle categorie usate dagli attori del passato e in quelle di noi osservatori che viviamo nel presente. Tanto nel riferimento alle colonne d'Ercole quanto nell'allusione al carattere «iracondo» del Po, la soggettività, la capacità di agire umana – la *agency*, si potrebbe dire – non ha davvero spazio: non è umana l'operazione compiuta da Ercole di dividere le due rive dello stretto di Gibilterra (le «rive che due per opra Erculea fêrsi») né ha a che fare con l'azione dell'uomo il comportamento del fiume, un comportamento «iracondo» che mette in secondo piano se non fuori gioco quel che l'uomo può fare o non fare perché il Po si dimostri tale (si è visto invece come per Riccobaldo l'episodio della 'rotta' fosse da imputare alla responsabilità umana).

È semplicemente una questione di tempo, di cronologia? Si devono spiegare cioè queste caratteristiche del testo di Ariosto soltanto pensando a una discontinuità tra la nostra prospettiva che assegna la responsabilità all'azione umana – le colonne della foto di Ghirri sono chiaramente umane, opera umana è l'argine, umano quindi il tracciamento di un «confine», di una «frontiera» esito del combinarsi delle colonne e dell'argine – e la prospettiva di un passato in cui quella responsabilità non era avvertita?

Non basta dire 'sì' o 'no'. Come si è scritto in un libro recente, infatti, la pianura padana è una «piatta distesa di terre modellate nei secoli dall'azione congiunta dei fiumi» – del Po, ma anche dei suoi affluenti – «e degli uomini»<sup>76</sup>, un'azione congiunta che, anche ammettendo che un episodio come quello della rotta di Ficarolo si debba o si possa spiegare diversamente da come lo spiegava Riccobaldo, risale comunque a molto tempo prima che Ariosto scrivesse, sia per il Po che per i suoi affluenti (basti il caso della migrazione del torrente Crostolo nel corso del Duecento da est a ovest della città di Reggio Emilia, dove scorre ancora oggi, per effetto di deviazioni volute e di rotte accidentali)<sup>77</sup>. Del resto non mancava neppure la coscienza di questa interazione: a testimoniarla è sufficiente lo stesso Riccobaldo, ma esistono numerosi esempi che possono documentare una tempestiva consapevolezza del rapporto tra azione umana e azione del fiume<sup>78</sup>.

Il dibattito degli ultimi anni sull'Antropocene ha comportato una discussione sull'individuazione del momento in cui l'uomo è diventato un agente di trasformazione dell'ambiente<sup>79</sup> e su quello in cui è emersa una consapevolezza di questo ruolo, ma ciò che c'è in gioco di propriamente letterario (e in senso lato di estetico-artistico) in tale questione è piuttosto un'analisi delle

<sup>76</sup> F. Cazzola, *Uomini e fiumi. Per una storia idraulica ed agraria della bassa pianura del Po (1450-1620)*, Roma, Viella, 2021, p. 11.

<sup>77</sup> Cfr. *ivi*, pp. 34-35.

<sup>78</sup> Un ampio repertorio di esempi si trova nel volume di Cazzola citato nelle note precedenti.

<sup>79</sup> E. Padoa-Schioppa, *Antropocene. Una nuova epoca per la Terra, una sfida per l'umanità*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 61-91.



condizioni discorsive della rappresentazione di questa consapevolezza<sup>80</sup>. Si tratta della necessità di superare il piano tematico, cioè prevalentemente contenutistico, di un certo *ecocriticism* soprattutto nordamericano, una necessità messa bene in luce nei lavori di Niccolò Scaffai e di Carla Benedetti<sup>81</sup>, e che è presupposta all'idea che, data la difficoltà di «stabilire in modo univoco quando ha avuto inizio l'Antropocene», sia «sbagliato chiedersi se autori vissuti in un passato più o meno remoto abbiano espresso o anticipato preoccupazioni ecologiche secondo il significato che diamo oggi a quest'espressione»<sup>82</sup>.

Si ritorna al problema individuato dalla battuta sulla mancata uscita di Colombo dal mondo antico pur all'atto di scoprire – inconsapevolmente? – il nuovo: per quanto riguarda il Po al tempo di Ariosto, negli anni subito successivi alle scoperte geografiche, l'antropomorfizzazione del fiume, la caratterizzazione del Po stesso come «re dei fiumi», risalivano a Virgilio, così come alla letteratura classica<sup>83</sup> risale l'opinione che le colonne d'Ercole fossero un confine naturale (divino, certo, ma qui 'divino' e 'naturale' si equivalgono in quanto entrambi non-umani). Sono posizioni che contrastano con la possibilità di vedere nell'argine un confine che l'uomo traccia per separare il mondo delle acque dal mondo della terra («acqua e terra terra e acqua, dove finisce il mondo?»), secondo la frase di Zavattini): la funzione necessaria che ha l'argine in pianura, dove, «uniche alture in un mare di fango», proprio gli argini «hanno rappresentato per le genti della bassa pianura il solo luogo in cui porre in salvo se stessi, gli animali e le poche povere cose strappate all'acqua dilagante»<sup>84</sup>. Questa funzione è peraltro accentuata dalla stessa azione degli argini nel tempo, dato che è precisamente l'opera di arginatura ciò che costringe il fiume Po e i suoi affluenti a depositare i materiali di erosione in alveo, e quindi a scorrere su un letto pensile, a sopraelevarsi a poco a poco sul piano di campagna fino a superare talvolta il livello dei tetti delle case<sup>85</sup>.

L'argine è perciò un confine – umano – tra la terra e l'acqua, ed è questa la funzione che attraverso «quinte»<sup>86</sup> non più soltanto scenografiche ma specificamente epistemologiche la fotografia di Ghirri riesce a rappresentare. L'«indistinta lontananza» che «dà un senso alla nostra collocazione spaziale» di cui parlava Celati<sup>87</sup> nello scorcio di Pomponesco fotografato da Ghirri nel *Profilo delle nuvole* è il risultato di un'azione umana – umana, appunto: non divina, non naturale – che tuttavia assegna a sé stessa un limite altrettanto vincolante di quello divino o naturale rendendo visibile la separazione del 'là' dal 'qui', e meglio rendendo visibile come il 'qui', il nostro 'qui', prenda senso nel riconoscimento della necessità questa separazione. Il «tentativo

<sup>80</sup> A questo proposito cfr. F. Deotto, *L'altro mondo. La vita in un pianeta che cambia*, Milano, Bompiani, 2021.

<sup>81</sup> Cfr. rispettivamente N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, e C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

<sup>82</sup> N. Scaffai, *Introduzione*, in Id., *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022, pp. v-xxiv: xiii.

<sup>83</sup> Cfr. H.G. Nesselrath, *Le colonne d'Ercole: un confine mitologico e il suo significato nell'antichità classica*, «Eikasmós. Quaderni Bolognesi di Filologia Classica», 22, 2011, pp. 131-149.

<sup>84</sup> F. Cazzola, *Uomini e fiumi. Per una storia idraulica ed agraria della bassa pianura del Po (1450-1620)*, cit., p. 67.

<sup>85</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>86</sup> L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 54.

<sup>87</sup> G. Celati, *Verso la foce*, cit. p. 46.

di pacificazione col mondo esterno» di cui parlava Ghirri per la sua ricerca sul paesaggio – un tentativo che Ghirri sarebbe arrivato a mettere in parte in contrasto proprio con quello di Celati, disposto al contrario a «indicare anche la degradazione ambientale»<sup>88</sup> – punta così a una forma di armonia tra essere umano e mondo dove l'umano riconosce attivamente il limite della propria azione: le colonne, l'argine, hanno questa funzione di dirci dove finisce il mondo – dove deve finire il 'nostro mondo' – perché lo si possa abitare, perché ci si possa stare dentro.

<sup>88</sup> Così secondo lo stesso Luigi Ghirri, come si legge in P. Ghirri, E. Taramelli (a cura di), *Luigi Ghirri: Vista con camera. 200 fotografie in Emilia Romagna*, Milano, Motta, 1992, p. 53. Va detto che a indicare questa differenza Ghirri arrivò qualche anno dopo aver riferito al Celati di *Narratori delle pianure* un'espressione che lo stesso Celati aveva coniato per Walker Evans, fotografo amato da entrambi: come le foto di Evans, i racconti di Celati sarebbero stati allora «come carezze fatte al mondo» (cfr. L. Ghirri, *Una carezza fatta al mondo*, «Panorama», 30 giugno 1985, poi in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati*, Milano, Marcos y Marcos, 2008, p. 176 nonché L. Ghirri, *Le carezze fatte al mondo di Walker Evans*, «Gran Bazaar», 46, ottobre-novembre 1985, pp. 18-19, ora in Id., *Niente di antico sotto il sole*, cit., pp. 70-71). Su questa espressione si sono soffermati tra gli altri E. Grazioli, *Gianni Celati e Luigi Ghirri*, in P.S. Lausten, N. Palmieri (a cura di), *Le strategie del comico nelle opere di Gianni Celati & Co.*, «Nuova Prosa», 59, 2012, pp. 143-154 e M. Belpoliti, *Nella nebbia e nelle apparenze. Celati e Ghirri*, «Recherches», 24, 2020, pp. 113-121.

## L'happening di un coito ininterrotto: *Petrolio/Vas* di Pasolini

Francesco Gallina  
(Università degli studi di Parma)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – This essay interprets Pier Paolo Pasolini's *Petrolio* as a literary organism endowed with genital characteristics to the extent that it simultaneously becomes a virtual 'body-text' capable of penetrating and being penetrated. It is at once penis, vagina and uterine vessel in which to regress by swimming like a fish or, more precisely, like a mermaid. Indeed, the work «desinit in piscem» (Horace's expression here meant in a psychoanalytical key), implying an ambiguous erotic game with the reader, co-protagonist of an uninterrupted coitus with the sexualized text and, consequently, with the author. To create his performance, Pasolini assimilates and applies some theoretical foundations deduced from Freudian psychoanalysis, Sándor Ferenczi's bioanalytic research and Norman O. Brown's philosophy, especially as regards the 'thalassal regression' and the 'stickiness of the libido' (concept that Pasolini uses in his review to Mario Soldati's *Lo smeraldo*), to which is added the identification of the author with the *deus otiosus* referred to by Mircea Eliade in *Le sacré et le profane* and *Aspects du mythe*.

**Keywords** – Horace; Mario Soldati; Mircea Eliade; Norman O. Brown; Sándor Ferenczi.

**Abstract** – Il presente saggio interpreta *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini come organismo letterario dotato di caratteri genitali al punto da assurgere contemporaneamente a 'corpo-testo' virtuale capace di penetrare ed essere penetrato: al contempo pene, vagina e *vas* uterino in cui regredire nuotandovi come un pesce o, per meglio dire, come una sirena. L'opera, infatti, «desinit in piscem» (espressione oraziana qui letta in chiave psicanalitica), implicando un ambiguo gioco erotico con il lettore, co-protagonista di un coito ininterrotto con il testo sessualizzato e, di conseguenza, con l'autore. Per realizzare la sua performance, Pasolini assimila e applica alcuni fondamenti teorici desunti dalla psicanalisi freudiana, dalla ricerca bioanalitica di Ferenczi e dalla filosofia di Norman O. Brown, specie per quanto riguarda la 'regressione talassale' e la 'vischiosità della libido' (concetto ripreso da Pasolini nella sua recensione a *Lo smeraldo* di Mario Soldati); a tali riferimenti si aggiunge l'identificazione dell'autore con il *deus otiosus* di cui Mircea Eliade tratta in *Il sacro e il profano* e *Mito e realtà*.

**Parole chiave** – Mario Soldati; Mircea Eliade; Norman O. Brown; Orazio; Sándor Ferenczi.

Gallina, Francesco, *L'happening di un coito ininterrotto: «Petrolio/Vas» di Pasolini*, «Finzioni», n. 5, 3- 2023, pp. 32-48.  
francesco.gallina@unipr.it  
10.6092/issn.2785-2288/17976  
finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Francesco Gallina  
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Vivendo, dunque, noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco *happening*, se vogliamo.<sup>1</sup>

Pedicabo ego vos et irrumabo.<sup>2</sup>

### 1. Tra Freud, Ferenczi, Eliade e Brown

Se *Petrolio/Vas*<sup>3</sup> ambisce a essere un «nuovo ludo» (PE, p. 69), si tratta di un gioco eroticamente duplice.

Da un lato Pasolini è dominato dalla pulsione di penetrare e possedere la realtà in ogni suo aspetto al punto che, come scrive Emanuele Trevi, «l'opera e l'eiaculazione sono la stessa cosa»<sup>4</sup>. La definizione che Walter Siti fornisce dell'intera produzione pasoliniana – «un'opera con la bocca aperta, malata di ansia e di insoddisfazione»<sup>5</sup> – aderisce perfettamente a *Petrolio* in quanto ipercorpo dotato non solo di «leggi autopromuoventesi e autosufficienti» (PE, p. 645), ma anche di caratteri genitali e pregenitali, fissato a quella che, nella psicologia freudiana e abrahamiana dell'evoluzione, corrisponde alla fase cannibalica dello stadio orale in cui la bocca assume la funzione di organo sessuale teso a inglobare l'oggetto libidico<sup>6</sup>.

Dall'altro lato lo scrittore abdica al tradizionale prestigio tributato all'autorità autoriale tentando di ridurre al grado zero il tasso di 'vischiosità'. Mentre per Cesare Segre è vischiosa l'opera attraversata da un'articolata trama di richiami intertestuali<sup>7</sup>, per Pasolini è vischioso il testo concepito per aderire tenacemente al lettore, facendosi gesto sessualmente possessivo. Tale risvolto interpretativo si rintraccia nella recensione a *Lo smeraldo* (1974) di Mario Soldati,

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in Id., *Empirismo eretico*, ora in SLA I, p. 1514. Per le citazioni bibliografiche dall'edizione di *Tutte le opere* di P.P. Pasolini diretta da W. Siti, pubblicata da Mondadori nella collana "I Meridiani" (1998-2003), adottiamo le medesime sigle utilizzate in quella sede, indicando con I e II il numero dei tomi corrispondenti: PC (*Per il cinema*), SLA (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*), SPS (*Saggi sulla politica e sulla società*), TP (*Tutte le poesie*). A questi volumi si aggiunge la più recente edizione di *Petrolio*, a cura di M. Careri, W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, che indichiamo con PE e che alleggeriamo dei segni tipografici. Se non specificato diversamente, l'uso del corsivo è sempre da intendersi d'autore.

<sup>2</sup> Catullo, *I canti*, introduzione e note di A. Traina, trad. it. di E. Mandruzzato, Milano, BUR, 2010<sup>21</sup>, p. 117, carne 16 (trad.: «Io a voi ve lo metto in culo e in bocca»).

<sup>3</sup> Come noto, *Vas* è il titolo originario e alternativo di *Petrolio*.

<sup>4</sup> E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, p. 193.

<sup>5</sup> W. Siti, *L'opera rimasta sola*, in TP II, pp. 1897-1946: 1942.

<sup>6</sup> Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in Id., *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. IV, pp. 447-546, in part. p. 494, e K. Abraham, *Ricerche sul primissimo stadio evolutivo pregenitale della libido* (1916), in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, vol. I, pp. 258-285: 262.

<sup>7</sup> Peculiarità congenita anche in *Petrolio*. Sulla «legge di vischiosità» cfr. C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 65-66, e Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 110: «Il gioco intertestuale mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in comune, anzi alona il secondo con il primo; esso organizza il sistema letterario secondo le linee di una filiazione volontaria, di una genealogia regressiva».

romanzo che all'egemonia esercitata dall'autore 'paternocentrico' (esemplificato da Pasolini nella Morante de *La storia*) predilige invece «un rapporto fraterno, democratico e paradigmaticamente omosessuale col lettore»<sup>8</sup>. Trasfigurata in termini erotizzanti<sup>9</sup>, l'opera letteraria si dota biologicamente e performativamente di componenti sessuali che Pasolini spiega poggiandosi sull'*aucltoritas* di Sándor Ferenczi, brillante discepolo di Freud autore di *Thalassa* (1924)<sup>10</sup>:

Leggo in Ferenczi (*Thalassa*) che il coito delle rane è anomalo rispetto al coito degli anfibi – anello di passaggio tra la libera vita nel mare, per sempre perduto, e la vita nella terra – perché nel maschio si è sviluppata una specie di “vischiosità” nelle zampe per cui può attaccarsi alla femmina: cioè possederla. (SLA II, p. 2174)

Essendo Pasolini un assiduo frequentatore della psicanalisi<sup>11</sup>, riteniamo sia plausibile che, in questo specifico contesto, egli abbia voluto richiamare l'attenzione non solo sul saggio dello psicanalista ungherese, ma anche, implicitamente, sulla 'vischiosità della libido', vale a dire la fissazione, l'attaccamento assillante e morboso a un oggetto o a una fase evolutiva come conseguenza di una stasi della pulsione di morte narcisistico-edipica<sup>12</sup>. Quanto più è elevato il grado di vischiosità, tanto più ostacolato è il percorso terapeutico di guarigione: non casualmente è il soggetto perverso a essere più suscettibile a quella che Freud definisce

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *È un gioco diabolico «Lo smeraldo» di Soldati*, «Tempo illustrato», 29 settembre 1974, poi col titolo *Mario Soldati, «Lo smeraldo»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in SLA II, pp. 2174-2179: 2176, e come prefazione all'ultima ristampa di M. Soldati, *Lo smeraldo*, Milano, Bompiani, 2018. Sul tema dell'omosessualità in Soldati cfr. N. Gardini, *Das Homosexuelle in Soldati*, «Studi novecenteschi», XXXIV, 73, 2007, pp. 195-208; in merito alla recensione pasoliniana, lo studioso segnala che «Si tratta di un raro, forse unico caso di critica in cui la nozione di omosessualità [...] serve a illuminare aspetti essenziali della scrittura di Soldati. Altrimenti, di omosessualità, quando si parla di Soldati, non si parla mai, oppure, se se ne parla, subito si avverte nel critico la preoccupazione di “ripulire” il termine, di dimenticarlo all'istante» (pp. 197-198, n. 2).

<sup>9</sup> «Se il corpo dell'autore è sempre in rapporto con il corpo dell'opera, l'opera può dunque esibire tratti sessuali che vengono direttamente assorbiti dall'autore» (M.A. Bazzocchi, *Sopravvivere per ingiallire. Nota sul colore nell'ultimo Pasolini*, in A. Cortellessa, S. De Laude (a cura di), *Vedere, Pasolini*, «La Rivista di Engramma», 181, 2021, pp. 291-308); cfr. Id., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 150: «Il corpo dell'autore è sempre in rapporto con il corpo dell'opera, sembra che tra loro si inneschi un rapporto non solo intellettuale ma quasi erotico».

<sup>10</sup> Come indicato in G. Chiarocci, F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki, 2017, p. 268, Pasolini possedeva di S. Ferenczi, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale, seguito da Maschio e femmina*, trad. it. di S. Maggiulli, Roma, Astrolabio, 1965; sul coito degli anfibi cfr. pp. 45 n. 6 e 72-78.

<sup>11</sup> Per cui si vedano S. De Laude, *Pier Paolo Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi*, in G. Alfano, S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 187-212, ed Ead., *Pasolini “utente di Freud”*, in M. Cazzato, M. Quinto (a cura di), *Tra realtà e linguaggi nell'opera di Pasolini*, «Autografo», 61, 1, 2019, pp. 97-123.

<sup>12</sup> Postulata da Freud a partire dai *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Cfr. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vischiosità della libido*, in Id., *Enciclopedia della psicoanalisi*, sotto la direzione di D. Lagache, edizione italiana a cura di G. Fuà, Bari, Laterza, 1973, vol. II, pp. 627-628, e L. Kancyper, *Risentimento, rimorso e viscosità della libido*, trad. it. di S. Malfatti, «atque», 19, 2016, pp. 125-139.

«capacità di fissazione» in contrasto con il concetto di «inerzia psichica», espressione junghiana verso cui nutre alcune riserve in merito all'eziologia della nevrosi<sup>13</sup>.

Benché vi sia in Pasolini la volontà di liberarsi di tale vischiosità, essa permane come dato ineliminabile proprio a partire dal petrolio, materia attorno a cui ruota l'opera – radicalmente compromessa con la realtà storica del tempo<sup>14</sup> – e che riteniamo investa non solo il più evidente piano geopolitico<sup>15</sup>, ma anche le più profonde strutture dell'inconscio e della genitalità: viscido come lo sperma e nero come la melanconia che lo permea, nell'opera di Pasolini il petrolio assume le sembianze di una massa sterile di liquido seminale che, invece di procreare, uccide.

Colmo di pulsioni mortifere, il romanzo-fiume di Pasolini reca inscritto l'ologramma del proprio demiurgo, il quale interpreta contemporaneamente il ruolo di dominato e dominatore, vittima e carnefice: da un lato sottopone l'opera a processi di decostruzione e dissoluzione<sup>16</sup>, dall'altro ostenta la propria onniscienza e rivendica il diritto di apostrofare «in carne e ossa»<sup>17</sup> (PE, p. 7) il lettore, guidandolo, pungolandolo, beffandolo se necessario; da un lato manifesta il desiderio auto-sadico (più che masochistico) di essere posseduto dall'«opera mondo»<sup>18</sup> magmatica, sfuggente, imprevedibile, che rivela ad ogni istante la propria congenita irrealizzabilità, dall'altro adesca e ipnotizza il destinatario all'interno di un'architettura vorticosamente labirintica («ciò fa parte del brulichio, o vortice, che è la figura strutturale del mio raccontare; e il lettore deve prenderlo come un divertimento», PE, p. 126).

Al «patto autobiografico» teorizzato da Philippe Lejeune<sup>19</sup> si sostituisce dunque in *Petrolio* quello che potremmo definire un «patto perverso» con cui l'«autore-personaggio» (autore reale

<sup>13</sup> Sulla questione cfr. S. Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi)* (1914), in Id., *Opere*, cit., vol. VII, pp. 481-593: 586-587.

<sup>14</sup> Sulla fitta trama di implicazioni politico-ideologiche ed economico-sociali coinvolte in *Petrolio* si vedano almeno C. Benedetti, G. Giovannetti, *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, Petrolio*, Milano, Effigie, 2016; G. Giovannetti, *Malastoria. L'Italia ai tempi di Cefis e Pasolini*, Pavia, Effigie, 2020; G. Oddo, R. Antoniani, *L'Italia nel petrolio. Mattei, Cefis, Pasolini e il sogno infranto dell'indipendenza energetica*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>15</sup> Cfr. F. Luisetti, «*Petrolio*» e il geopolitico, in *Petrolio 25 anni dopo*, in C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 155-167.

<sup>16</sup> Cfr. M. Vallora, *La forma-libro. Il sacrificio e la morte dell'io*, in P. Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini. Atti*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 114-157; E. Patti, *L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 93-106: 98-102.

<sup>17</sup> Al punto che *Petrolio* diventa «libro-mediatore» secondo R. West, *Da «Petrolio» a Celati*, in C. Benedetti, M.A. Grignani (a cura di), *A partire da «Petrolio». Pasolini interroga la letteratura*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 39-50: 44: «risulta che il libro è un oggetto che serve da mediazione tra l'autore e il lettore. Perciò non può essere in un rapporto di inestricabilità con l'autore; invece sta in uno spazio «tra» il suo corpo e l'alterità, e dove funziona da «mediatore»».

<sup>18</sup> Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>19</sup> Cfr. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

e al contempo implicito/implicato<sup>20</sup>), ingaggia con il lettore una partita a carte scoperte (ma non troppo) «con un'astuzia *quasi* da baro» (SLA II, p. 2177) che procrastina o nullifica la verità<sup>21</sup> non diversamente da quanto avviene ne *Lo smeraldo* di Soldati, il quale

In quanto buffone è assolutamente costretto a trasformare il suo libro in un gioco, in uno "scherzo". Per esempio a "rifare" altri tipi di libri, cioè adottare i codici su cui, rigidamente, i giochi si fondano. [...] In quanto demone che cosa fa? Lascia il gioco com'è, ma cambia la posta. (SLA II, p. 2176)

Si tratta di un gioco simbolico le cui regole sono costantemente ribadite lungo tutto l'arco del racconto, sulla scorta della lezione di Dante e di Gogol', i quali «pongono la stessa cura nel non far mai dimenticare al lettore che egli sta leggendo un'opera letteraria scritta» perché «Mai per un momento vanno dimenticate le regole del gioco»<sup>22</sup>. Nel caso di *Petrolio* queste coinvolgono non solo l'aspetto letterario, ma anche quello psicanalitico, poiché l'incompiuto pasoliniano è, prima ancora che politico, un *itinerarium* squisitamente autoanalitico in cui la psicanalisi appare «una forma degradata dell'iniziazione, cioè un'iniziazione accessibile a un mondo desacralizzato»<sup>23</sup>.

In *Corpo d'amore*, lettura fondamentale nel contesto dell'ultima stagione pasoliniana, Norman O. Brown dedica l'intero secondo capitolo *Natura* alle valenze simboliche dell'utero materno, impreziosendo il proprio assemblaggio citazionistico anche con il commento ad alcuni brani tratti da studi di Melanie Klein incentrati sul rapporto fra il corpo della madre e il gioco, affermando ad esempio che «Crescere consiste nel trovare nuovi giocattoli, nuovi equivalenti simbolici; così che, in tutte le nostre esplorazioni, stiamo ancora esplorando l'interno del corpo di nostra madre»<sup>24</sup>.

Fantasticando sulla penetrazione della Madre (madre idealizzata, psichica), Pasolini trasforma *Petrolio* da oggetto transizionale<sup>25</sup> a feticcio che non offre più la possibilità di superare le gabbie narcisistiche, ma, anzi, rende più radicale la chiusura alla relazione col mondo.

<sup>20</sup> Di recente, a evidenziare il ruolo di 'autore-personaggio' e 'autore-eroe' è G. Scarfone, *Storia di un'autopsia: «Petrolio» di Pasolini*, in Ead., *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 135-175: 140.

<sup>21</sup> Cfr. D. Luglio, *Decostruire il romanzo in corpore vili. Una forma di vita*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 119-134: 130.

<sup>22</sup> P.P. Pasolini, *Uomini, forme e invenzioni di Gogol', Puškin, Balzac e Flaubert*, «Tempo illustrato», 9 dicembre 1973, poi col titolo [*Alcuni classici*], in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in SLA II, pp. 1944-1950: 1949.

<sup>23</sup> Per usare le parole di M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione* (1959), trad. it. di A. Rizzi, Brescia, Morcelliana, 1974, p. 185.

<sup>24</sup> Pubblicato nel 1966, *Love's Body* è tradotto in Italia nel 1969: N.O. Brown, *Corpo d'amore*, trad. it. di S. Giacomoni, Milano, il Saggiatore, 1969; la citazione è tratta da p. 49. Sulla rilevanza del pensiero di Brown in *Petrolio* e più in generale nell'ultima stagione pasoliniana cfr. A. Maggi, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2009, pp. 165 sgg., e Id., *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini*, «Studi pasoliniani», 10, 2016, pp. 11-24.

<sup>25</sup> D.W. Winnicott, in *Gioco e realtà* (1971), prefazione di R. Gaddini, trad. it. di G. Adamo, R. Gaddini, Roma, Armando, 1974, definisce 'transizionale' l'oggetto che permette nel bambino il passaggio dallo stato fusionale con la madre alla relazione oggettuale.

All'affrancamento garantito dalla maturazione psicologica, Pasolini preferisce la regressione, al punto che – per mutuare ancora una volta le parole di Brown – «È annullata la nascita dalla madre, e scoperta una nuova madre spirituale»<sup>26</sup>.

Gioco solipsistico e autoreferenziale, *Petrolio* è una sciarada che risucchia la realtà e l'oggetto-libro nella propria orbita narcisistica, rimandando unicamente a sé stessa fin dal titolo dell'Appunto 22h: *Schema di un puzzle elementare, e sua gioia ludica*. Il puzzle implica l'ossessione per il controllo, e dunque un ruolo virile attivo, 'vischioso', come quello esercitato sulla società dal Neopotere a cui Pasolini oppone la suprema trasgressione di un dantesco «gran rifiuto», vale a dire un atto femminile puramente masochistico e autodistruttivo<sup>27</sup>. Per questo *Petrolio* rappresenta un gioco fusionale finalizzato alla reintegrazione del soggetto nello stato indifferenziato della prenatalità, cui il protagonista (e l'autore) può ritornare non solo abbandonandosi all'impulso incestuoso, ma anche per mezzo delle estasianti esperienze sessuali sperimentate prima con i borgatari della Casilina, poi con il giovane Carmelo: in entrambi i casi i rapporti rientrano negli schemi di un 'gioco' vorace fondato su un'infinita, inappagante coazione a ripetere («egli si immedesimava in quello che comunque era manifestamente per lui un gioco», PE, p. 272; e ancora: «Doveva stare al loro gioco (che essi conoscevano così bene)», PE, p. 294).

Come Freud, anche Ferenczi sostiene che le pulsioni ludiche sono pulsioni sessuali: il coito, in particolare, è un gioco conseguente al trauma della nascita, «una fuga allucinatorio-negativa» dal trauma e «una festa commemorativa di tale avvenimento»<sup>28</sup>: si tratta cioè di un gioco legato al ricordo del pericolo insito nella lotta dell'uomo per procurarsi l'umidità durante il coito, in seguito alla catastrofe del prosciugamento oceanico. Nell'evoluzione della specie, la femmina, contraddistinta *ab origine* da un erotismo fallico (solo poi cavitario-cloacale), sarebbe stata vinta infine dal maschio, le cui manifestazioni coitali rappresenterebbero attualmente la ripetizione di quella lotta secondo una modalità, per l'appunto, simbolica e ludica<sup>29</sup>.

Se nella copula penetrato e penetratore si fondono generando un indissolubile legame incrociato, così anche *Petrolio* funge da agone erotico suffragato da un «costruire "ludico"» (PE, p. 117) in cui il rapporto sessuale diventa metafora di un rapporto di potere, come appare evidente dall'Appunto 32, dove, durante un ricevimento, si distingue il profilo di un politico

<sup>26</sup> N.O. Brown, *Corpo d'amore*, cit., p. 46.

<sup>27</sup> Cfr. R. Donnarumma, *Metamorfosi e nascondimenti. Pasolini e l'omosessualità in «Petrolio»*, in S. Chemotti, D. Susannetti (a cura di), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 293-321: 319: «l'omosessualità diviene passività esclusiva, femminilizzazione, compiacenza con il carnefice: in altre parole, una variante dell'impotenza e del masochismo».

<sup>28</sup> S. Ferenczi, *Thalassa*, cit., p. 58. In merito alla regressione conseguente al trauma della nascita si veda anche O. Rank, *Il trauma della nascita e il suo significato psicoanalitico* (1924), introduzione di S. Molinari Negrini, trad. it. di E. Ponsi, Rimini, Guaraldi, 1972, in part. pp. 38-39.

<sup>29</sup> S. Ferenczi, *Thalassa*, cit., p. 78.



che aveva qualcosa di indecente: voleva cioè manifestare, con furberia e degradazione, la coscienza della propria furberia e degradazione. Del resto il sentimento della vita intesa come “gioco”, come “scommessa” da perdere o da vincere, e quindi tutta fondata sull’azione e sul comportamento, se in lui aveva il suo campione reale, era un modello di vita che più o meno inconsciamente, era seguito da tutti, in quel ricevimento, compresi coloro che ne ridevano, magari presuntuosamente (per esempio dalle colonne de “L’Espresso”). (PE, p. 157)

## 2. *Il gioco del dio ozioso*

Nel *ludus* di *Petrolio*, lo stesso autore ingaggia un gioco ambiguo con il potere, servendosi di un’ossimorica ‘debolezza energica’ e adottando, secondo Paolo Desogus<sup>30</sup>, una filosofia simile a quella agonistica del judoka, che risponde con una forza pari e contraria a quella dell’avversario: nel caso di Pasolini si tratta del fascismo neocapitalista, irriso tanto quanto il potere del mercato editoriale esercitato sui lettori, gli stessi che l’autore ‘arpiona’ influenzandone la ricezione.

Per questo crediamo che Pasolini dichiari il falso quando scrive, nella lettera (mai spedita) a Moravia, che «Non ha più voglia di giuocare» (PE, p. 8): gioca, invece, ma dissimula le proprie mosse, posseduto da quello che, nella beffarda riscrittura di *Li letanis dal biel fì*, è il vecchio «Diàul Zujadòur»<sup>31</sup> con cui l’Io poetico si identifica; lo stesso «demone della vecchiezza» fa la sua comparsa nella prima frase cassata dell’Appunto 67, spronando l’autore a una maggiore chiarezza e «a reprimere la volontà di “maniera”» (PE, p. 313) del suo stile.

Pasolini, infatti, veste i panni del *deus otiosus*, divinità incapace di portare a compimento la creazione con le proprie energie: il suo ritiro nei cieli e l’interruzione di ogni comunicazione con la Terra lo rendono infatti «il primo esempio della “morte di Dio” freneticamente proclamata da Nietzsche»<sup>32</sup>. Ne viene proposta una descrizione nell’Appunto 133, dove Carlo, tornato da Edo, si ritira nel Canavese dedicandosi proprio al culto del *deus otiosus*,

o, altrimenti, del culto, praticato attraverso il gioco, del “Dio scherzoso”: il Dio che gioca a nascondersi, il Dio che per esprimersi usa freddure come un pazzarello, e che, girellando qua e là a caso, con imprevedibile leggerezza, mostra chiaramente che la “saggezza è nella stupidaggine”, e che, fortunatamente «il mondo non può essere reso sicuro né per la democrazia né per qualsiasi altra cosa». Sennonché tale culto, se impediva a Carlo di avere rapporti usuali cogli uomini – l’irrisione dei quali era giustamente la forma del più supremo amore verso di loro – non impediva ch’egli praticasse un certo commercio con quegli Dei, a cui il Dio primo, fannullone e giocherellone – forse addirittura addormentato al di là dei cieli – affidava la gestione di questo mondo. (PE, p. 648)

<sup>30</sup> Cfr. P. Desogus, *Il disincanto della mimesi attraverso «Petrolio» di Pier Paolo Pasolini*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 249-260: 255.

<sup>31</sup> TP II, p. 413. Il «Diavolo Giocatore» de *La nuova gioventù* sostituisce il «Diavolo peccatore» de *La meglio gioventù* (TP I, p. 15), annunciando la morte imminente del fanciullo, la sua estraneità al mondo, la fine di ogni speranza.

<sup>32</sup> M. Eliade, *Deus otiosus*, in Id., *Mito e realtà* (1963), trad. it. e prefazione di G. Cantoni, Torino, Borla, 1966, pp. 124-129: 126; cfr. Id., *Il Dio lontano*, in Id., *Il sacro e il profano* (1956), trad. it. di E. Fadini, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 78-81.

L'Appunto è impreziosito da una nota erudita sulle credenze della tribù Kai, relativamente alle quali Pasolini legge in *Mito e realtà* di Mircea Eliade, che proprio al *deus otiosus* riserva un breve capitolo, come emerge dal confronto fra i due brani:

Così, nella credenza Kai della Nuova Guinea il Creatore, Mälengfung, dopo aver creato il Cosmo e l'uomo, si è ritirato ai confini del Mondo, all'orizzonte, e lì si è addormentato. Ogni volta che egli si rigira nel sonno, la Terra trema. Ma un giorno si alzerà dal suo giaciglio e distruggerà il Cielo che si abatterà sulla Terra e metterà fine a ogni forma di vita.<sup>33</sup>

Tale è almeno la convinzione dei Kai, una piccola popolazione della Nuova Guinea, seminatori di tuberi: essi credono che il Creatore, Mälengfung, dopo aver creato il cosmo e l'uomo, si sia ritirato ai confini del mondo, all'orizzonte, e lì si sia addormentato. Ma un giorno si sveglierà, si alzerà dal suo giaciglio, e distruggerà tutto ciò che ha creato. (PE, p. 648)

Il creatore si identifica in un demiurgo instabile, imprevedibile, quindi votato alla sconfitta; un dio che, a causa della sua scarsa vischiosità libidica, conduce l'ossessione dell'identità verso la frantumazione, perché se è vero che Pasolini vuole immedesimarsi in un allegro, arbitrario progettatore<sup>34</sup>, lo è altrettanto il fatto che il mondo, «al contrario che al dio ozioso, a lui procurava un'angoscia violenta e intollerabile»<sup>35</sup>.

In anni precedenti la pubblicazione di *Petrolio*, Rinaldo Rinaldi svelava il doppio gioco di Pasolini e, benché si riferissero all'attività giornalistica, le sue puntuali osservazioni si possono agevolmente applicare anche alla restante produzione letteraria:

È questo il doppio gioco, *stare su due fronti*: uno falso e pretestuale, ingannevole, quello pubblico, l'altro invece vero e profondo ma negativo e impossibile e svuotato di senso. Il doppio gioco [...] ha un'estrema trasparenza, è "chiaro come il sole". Il trucco ogni volta si svela subito, producendo imbarazzo e sconvenienza. Ed è soltanto da un tale stridore che nasce lo scandalo. L'attore recita ma scopre ad ogni istante sotto il travestimento le proprie vesti normali, lontane ed estranee alla recita, come se la sua vita fosse altrove, sublime come un *deus otiosus*...<sup>36</sup>

Ecco dunque delinarsi in *Petrolio* le regole contraddittorie di un «nuovo ludo» derealizzante e depersonalizzante: un gioco masturbatorio tra *fellatio* e *paedicatio*, una carnevalesca e pornografica sublimazione artistica in reazione alla violenta angoscia di morte iniettata nel tessuto sociale dall'alienante biopolitica neofascista tesa a lanciare il soggetto dentro un

<sup>33</sup> M. Eliade, *Mito e realtà*, cit., p. 83. Si veda la recensione di P.P. Pasolini, *Gratta gratta ritorna sempre a galla la logica del mito*, «Tempo illustrato», 30 agosto 1974, poi col titolo *Mircea Eliade, «Mito e realtà»; Elias Canetti, «Potere e sopravvivenza»*, in ID., *Descrizioni di descrizioni*, ora in SLA II, pp. 2113-2118.

<sup>34</sup> Cfr. C. Benedetti, *L'allegria del progettatore*, in EAD., *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 167-170.

<sup>35</sup> W. Siti, *Postfazione*, in PE, pp. 781-811: 801.

<sup>36</sup> R. Rinaldi, *Doppio gioco*, in ID., *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, pp. 366-398: 372; cfr. ID., *L'irricoscibile Pasolini*, Rovito, Marra, 1990, p. 276: «Essere leggero critico significa parlare di letteratura "attraverso un bluff", ancora una volta lontano dalle cose che si pronunciano. Il critico deve essere "stupido", al modo sublime dei geni e dei santi».

nuovo «gioco»<sup>37</sup> dal quale è possibile difendersi solo attraverso modalità allucinatorie e regressive, al punto che tutto *Petrolio* «sembra modellato dalle mani di un Dio Briccone che si diverte a manipolare le cose come un bambino che gioca con le feci»<sup>38</sup>.

La fessura cloacale nella quale introdurre le fantasie sessuali diventa la stessa opera androgina in cui si intrecciano e sovrappongono due pulsioni complementari illustrate proprio nella recensione a *Lo smeraldo*:

l'istinto a fare il pagliaccio, cioè a scherzare sulla sua voluta impotenza o mancanza di potenza, e l'istinto a fare il demone, proprio nel senso dostoevskijano della parola, cioè a riorganizzare i giochi del pagliaccio in modo da riattribuire loro quel senso che il “gran rifiuto” sembrerebbe aver loro sottratto. (SLA II, p. 2175)

Lo stesso *trick da fool* è esplicitato nell'Appunto 102a («il nostro narrare, qui, o è pazzarello o non è», PE, p. 516), ma è riservato ad esempio anche a *Salò*, progetto cinematografico «talmente crudele che» – dichiara Pasolini nel 1975 – «dovrò per forza distanziarmene, fingere di non crederci e giocare un po' in modo agghiacciante»<sup>39</sup>.

La spoliazione, l'irrisione e il diletto subito dal demiurgo «scoronato»<sup>40</sup> rientrano nella situazione inconsciamente desiderata e voluta di sottostare passivamente all'atto sessuale secondo i caratteri dell'omoerotico 'soggettivo' e 'coatto', che percepisce sé stesso come donna in ogni circostanza della sua vita, a prescindere dalla copula<sup>41</sup>; allo stesso modo il protagonista de *Lo smeraldo* «è costretto a prestarsi ai desideri orali di un omosessuale», aspetto che, secondo Pasolini, lo rende «mitemente fraterno» (SLA II, p. 2175). Questo genere di fraternità<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Cfr. PE, p. 469: «Davanti alla coscienza della perdita dei fascisti, e dalla nuova forma del potere che organizza in modo nuovo non solo la società ma l'esistenza, Carlo si sente fuori dal gioco, dentro un altro gioco».

<sup>38</sup> M.A. Bazzocchi, *Merda*, in M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Milano, Skira, 2007, pp. 299-300: 299.

<sup>39</sup> P.P. Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, in PC II, p. 2063.

<sup>40</sup> Di «autore scoronato» parla M.A. Bazzocchi, «*Petrolio*: comico e allegoria», in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 169-179: 174.

<sup>41</sup> S. Ferenczi, *L'omoerotismo: nosologia dell'omosessualità maschile* (1914), in Id., *Opere*, edizione italiana a cura di G. Carloni, trad. it. di M. Mangini, M. Novalletto Cerletti, E. Ponsi Franchetti, P. Rizzi, Milano, Raffaello Cortina, 1992, vol. II, pp. 99-110: 101. Un esempio di omoerotismo soggettivo è fornito dal celebre caso del giudice D.P. Schreber (cfr. S. Freud, *Caso clinico del presidente Schreber* (1910), in Id., *Opere*, cit., vol. VI, pp. 335-406), le cui *Memorie* sono tradotte in Italia da Aldephi nel 1974: non solo Pasolini legge l'opera, ma la menziona sia nell'Appunto 19a sia nell'elenco manoscritto di fonti, esercitando su *Petrolio* l'influenza esaminata da M.A. Bazzocchi, «*Tutte le gioie sessuali messe insieme*: la sessualità in «*Petrolio*», in *Progetto Petrolio*, cit., pp. 9-23: 14-15; A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., pp. 195-201, e D. Amberson, *Masochism and its Discontents: from Franciscan Orgies to Schreberian Unmannings of Putrescence in Pasolini's «Petrolio»*, «*The Italianist*», 30, 2010, pp. 374-394.

<sup>42</sup> Interpretata da Moroncini alla luce del concetto lacaniano di 'fratellanza di godimento' enunciato nel seminario *Il rovescio della psicoanalisi* (1969-1970). Cfr. B. Moroncini, *Segregazione e fraternità. Pasolini e Lacan*, «*Etica & Politica / Ethics & Politics*», XXIII, 1, 2021, pp. 617-632: 620-621: «Se questo scoprirsi fratelli da parte dei partecipanti all'uccisione del padre dell'orda è per Lacan qualcosa di veramente “favoloso”, è perché in realtà essere fratelli è cosa particolarmente complicata. [...] Essere “isolati assieme”, essere in rapporto in quanto separati, fare comunità proprio in quanto espulsi dalle comunità di prima appartenenza, essere “banditi” dalla città e abitare nel deserto come scriverà Pasolini qualche anno dopo: ecco lo strano statuto della fraternità e, ma questo lo aggiunge

delicata e leggera assume in *Petrolio* connotati sacrali e cosmici, divenendo la strada d'accesso all'estasi mistica e orgasmica, in cui alla limitatezza insita nel possesso si sostituisce la gioia suprema di una specie di 'transriverberazione' garantita dall'essere sessualmente posseduti e dall'abbandonarsi a una Volontà superiore come fa colui che Alexander Lowen definisce «maschio passivo-femminile»<sup>43</sup>, un uomo che desidera essere una donna e i cui tratti femminili sono dovuti in primo luogo all'inibizione dell'aggressività maschile: ne conseguono una traslazione erotica dal pene al petto, surrogato del membro virile, e una passività paralizzante<sup>44</sup>.

Come appurato, oltre agli impliciti presupposti freudiani sulla vischiosità, la recensione a *Lo smeraldo* si arricchisce di un puntuale riferimento a *Thalassa*, saggio seminale di Ferenczi in cui psicologia e metapsicologia si intrecciano dando luogo all'originale metodo bioanalitico attraverso cui lo psicanalista scandaglia la «biologia del profondo»<sup>45</sup> e allestisce un percorso argomentato e stringente attorno all'ontogenesi e alla filogenesi del coito, ipotizzando la discendenza dell'uomo dai pesci che, a livello inconscio, rappresenterebbero il fallo e il bambino. Riproponendo il pensiero ferencziano, anche Pasolini sostiene che «il pene eretto [...] è simbolo sia del bambino che nasce – che esce cioè dal mare – sia, attraverso il *rigor mortis*, del corpo morto dell'uomo che ritorna nelle profondità»<sup>46</sup>.

La recensione non è l'unica circostanza in cui viene reso lustro all'opera di Ferenczi<sup>47</sup>. A essa allude *Thalassa*, titolo attribuito a *Una lettera di Pasolini: «opinioni sull'aborto»* («Paese Sera», 25 gennaio 1975) una volta confluita negli *Scritti corsari*. In *Petrolio* il saggio è menzionato non solo nell'elenco manoscritto di fonti e fra i volumi custoditi nella valigetta al centro dell'Appunto 19a, ma anche in una nota all'Appunto 102a («“Thalassa” di Sándor Ferenczi, considerato, a quanto pare, da Freud “la più ardita applicazione della psicanalisi che si sia mai tentata”», PE, p. 521) e nell'Appunto 102, in cui è citato uno dei principali snodi teorici di *Thalassa* a proposito dell'*anfimixi* uretro-ale o anfimissi degli erotismi nel processo di

solo Pasolini, della democrazia. Se una comunità di fratelli esiste, è perché da qualche parte c'è della segregazione». Altre letture di *Petrolio* in chiave freudiana e lacaniana riguardo al complesso edipico, alla scissione e al sadomasochismo sono avanzate in Id., *La morte del poeta. Potere e storia d'Italia in Pasolini*, Napoli, Cronopio, 2019.

<sup>43</sup> Cfr. A. Lowen, *Il linguaggio del corpo* (1978), trad. it. di P. Di Sarcina, M. Pizzorno, Milano, Feltrinelli, 2013<sup>16</sup>, pp. 274 sgg.

<sup>44</sup> Ad esempio, si legge contestualmente alla *fellatio* descritta nell'Appunto 55: «Se la pressione sulla mano era stata sconvolgente, quasi paralizzante – come quella di un padrone sulla bestia ammansita – la pressione sulla nuca fece quasi perdere i sensi a Carlo» (PE, p. 339).

<sup>45</sup> S. Ferenczi, *Thalassa*, cit., p. 104.

<sup>46</sup> P.P. Pasolini, *Negli abissi del mare come nell'utero materno*, «Tempo illustrato», 10 gennaio 1975, poi con il titolo *Stanislao Nievo, «Il prato in fondo al mare»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in SLA II, pp. 2208-2214: 2213.

<sup>47</sup> Fra i primi a prestare la dovuta attenzione al binomio Ferenczi-Pasolini sono stati G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, prefazione di G. Scalia, Milano, Jaca Book, 1994, p. 136, ed E. Capodaglio, *Congetture sugli Appunti di «Petrolio»*, «Strumenti critici», XI, 82, 1996, pp. 331-367: 362, cui sono seguiti, più di recente, A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., in part. pp. 234-235 e 251-252; S. De Laude, *Fly Translove Airways. «Petrolio» e «Il risveglio dei Faraoni» di Mario Mieli*, in P. Desogus, Ch.F.E. Holzhey, D. Luglio (a cura di), *Pasolini entre échec et régression*, «LaRivista», 4, 2015, pp. 9-64: 16-18, ed Ead., *Pasolini “utente di Freud”*, cit., pp. 100 e 117-118.

eiaculazione («Il retto insegna la conservazione alla vescica e la vescica insegna a sua volta al retto la generosità», PE, p. 508).

In *Thalassa* Pasolini trova le conferme necessarie a spiegare la natura del suo per così dire ‘innato’ desiderio di annullarsi nell’utero materno, globo oceanico in cui aspira a immergersi fin dalle primissime prove poetiche<sup>48</sup>. L’anelito alla regressione talassale ha fra i suoi primi referenti narcissici la fontana nella *Dedica alle Poesie a Casarsa* e il mare, protagonista dell’abbozzato *Romanzo del Mare* di cui restano alcuni frammenti, in particolare quelli relativi all’*Operetta marina* e al *Coleo di Samo*, cui Pasolini mette mano fra il 1947 e il 1951, ben prima cioè che le teorie ferencziane si diffondessero in Italia con la traduzione dell’opera promossa nel 1965 da Astrolabio e con la pubblicazione di *Corpo d’amore* di Norman O. Brown<sup>49</sup>.

In *Petrolio* corpo e inconscio, realtà e sogno si conciliano in un organismo testuale vivente che squaderna sé stesso grazie a uno straordinario dispositivo performativo<sup>50</sup> in cui riconosciamo una genitalità finalizzata a restaurare lo stato di quiete intrauterino; come scrive Brown, «l’Io che esplora la sua caverna e ne penetra i segreti è un pene. Questa identificazione di tutta la persona con il pene è l’organizzazione genitale»<sup>51</sup>.

Se, secondo Ferenczi, il coito implica un processo di fusione anfibissica che coinvolge al contempo le innervazioni anale e uretrale, rintracciamo la medesima natura anfibologica in

<sup>48</sup> Sul tema narcisistico nelle poesie casarsesi si soffermano anzitutto R. Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 5-91, e J.-M. Gardair, *Narciso e il suo doppio. Saggio su «La nuova gioventù» di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996, ai quali si aggiungano i più recenti F. Chiara, *Il “doppio” in Pasolini tra narcisismo e sadomasochismo*, in P. Pieri, G. Benvenuti (a cura di), *Quando l’opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant’anni*, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 413-430; F. Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002; G. Santato, *Paesaggio simbolico e paesaggio poetico nel Friuli di Pier Paolo Pasolini*, in L. El Ghaoui (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Due convegni di studio, Université Stendhal-Grenoble 3, 23-24 maggio 2007, 3-4 aprile 2008*, Pisa-Roma, Serra, 2009, pp. 95-114 (ora in Id., *Pasolini e Volponi (e variazioni novecentesche)*, Modena, Mucchi, 2016, pp. 73-99, in part. pp. 85-89); F. Zabagli, *Pasolini e la “zoventù”: motivi e figure*, in G.M. Annovi (a cura di), *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 49-64; A. Felice, *Narcisi, Turchi, fanciulli, elfi, ‘frus’. Mitologie della gioventù nel Pasolini friulano*, in F. Tomassini, M. Venturini (a cura di), *L’ora è confusa e noi come perduti la viviamo». Leggere Pier Paolo Pasolini quarant’anni dopo*, Roma, Roma TrE-Press, 2017, pp. 103-118. Più in generale si veda M. Belpoliti, *Pasolini e il suo doppio*, Milano, Guanda, 2022.

<sup>49</sup> In *Corpo d’amore*, cit., il saggio di Ferenczi è citato o commentato alle pp. 60, 65, 155-158, 244, 292. Sulla permanenza del mito marino in Pasolini al di là delle teorie ferencziane cfr. S. Sgavicchia, *Autobiografia e filologia: dai frammenti per un «Romanzo del Mare» a «Petrolio»*, in A. Pietropaoli, G. Patrizi (a cura di), *Pasolini dopo Pasolini*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 101-111.

<sup>50</sup> Sul carattere performativo dell’*opera omnia* di Pasolini – e più in particolare dell’ultima sua stagione – si rinvia a G.M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, New York, Columbia University Press, 2017, pp. 17 e 178-179, e ad alcuni importanti contributi di M. Gragnolati come *Pasolini’s queer performance: «La Divina Mimesis» between Dante and «Petrolio»*, in D. Messina (a cura di), *Corpus XXX. Pasolini, «Petrolio», «Salò»*, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 134-164, e Id., *Una performance queer. «Petrolio» e l’orgoglio del fallimento*, in Id., *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 50-67: 62-64, la cui tesi è più recentemente ripresa a quattro mani insieme a Ch.F.E. Holzey, *L’estetica queer di «Petrolio», il gioco e il paradosso dell’impegno*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 63-77: 71; si vedano infine D. Messina, *Condizioni di felicità: la performatività retroattiva di «Petrolio»*, ivi, pp. 261-271, e R. Antoniani, *Aleturgia del fallimento. Per una biopolitica minore nell’ultimo Pasolini*, in *Pasolini entre échec et regression*, cit., pp. 74-81.

<sup>51</sup> N.O. Brown, *Corpo d’amore*, cit., p. 65.

*Petrolio*, corpo senza organi<sup>52</sup> attraversato da contrapposte pulsioni libidiche: ne scaturisce non solo la dicotomia simbiotica fra agire e subire, fare e patire, dare e ricevere, ma ne discende anche il genere fluido ed 'eterodosso' indirizzato a scardinare l'irreggimentazione normativa imposta dal Potere tecnocratico e neocapitalistico<sup>53</sup>. Fluida è la stessa scrittura di Pasolini al punto da generare un 'corpo-testo' virtuale capace di penetrare ed essere penetrato: una cloaca indifferenziata fra urina e feci, che sono poi i due 'poteri' rappresentati dagli astronauti protagonisti dell'Appunto 102a.

*Petrolio*, dunque, non è solo un corpo, ma un corpo sessualizzato, il gigantesco *happening* di un coito ininterrotto che oscilla fra tendenze ritentive ed evacuative. Integralmente giocato (e 'gioco', come assodato, non è un termine casuale) sulla dialettica degli orifizi e degli sfinteri, *Petrolio* è un *Vas* di pulsioni contraddittorie. Se il membro virile è un «duplicato, in proporzioni ridotte, dell'Ego intero»<sup>54</sup>, allora l'incompiuto di Pasolini è specchio di una personalità narcisistica tutta protesa a sperimentare situazioni libidiche primitive e incestuose fino ad assumere le sembianze di «una macchia calda di sperma spruzzata sulla faccia del mondo»<sup>55</sup>.

### 3. La coda nera della sirena

Nel contesto di un gioco ambiguamente masochistico il corpo dell'autore si 'desoggettifica'<sup>56</sup> dissolvendosi sulla pagina scritta. Se nel *De spiritu et littera*, citato nell'Appunto 101, sant'Agostino invita a unirsi «con la parola fatta carne» (PE, p. 502), allora anche il fluire narrativo si fa sistema plastico, dinamico e autopoietico, nonostante la propria morfologia frammentaria e schizofrenica. Rinunciando a qualsivoglia sintesi hegeliana, la forma-progetto pasoliniana sguscia fuori dalle consuete configurazioni per farsi assemblaggio di antinomie irrisolte, *complexio oppositorum* in cui la stessa lingua si fa *queer*, al punto che l'organo sessuale di Carlo non è né maschile né femminile: è entrambi nello stesso tempo, come suggerisce l'uso al femminile di 'glande'<sup>57</sup>, e – aggiungiamo – il fatto che, sulla (presunta) scorta di

<sup>52</sup> Concetto artaudiano centrale in G. Deleuze, *Sullo schizofrenico e sulla bambina*, in Id., *Logica del senso* (1969), con una nota dell'autore all'edizione italiana, trad. it di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 79-88: 83: «Il primo aspetto del corpo schizofrenico è una sorta di corpo-colino [...]. Tutto è corpo e corporeo. Tutto è mescolanza di corpi e nel corpo, incastro, penetrazione».

<sup>53</sup> Per quest'ultimo aspetto cfr. M.A. Bazzocchi, *La verità del coito*, in Id., *Esposizioni*, cit., pp. 8-11.

<sup>54</sup> S. Ferenczi, *Thalassa*, cit., p. 35.

<sup>55</sup> E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, cit., p. 193.

<sup>56</sup> «Desubjectification» che comporta «a theatrically masochistic self-effacement» secondo D. Amberson, *Masochism and its Discontents*, cit., p. 385; cfr. H. Joubert-Laurencin, *Io non sto scrivendo una storia reale («Petrolio»)*, *Appunto 103a): la figura del narratore morente*, in *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 211-220.

<sup>57</sup> Relativamente all'uso di 'glande' al femminile («da glande»), dopo l'illuminante osservazione di A. Roncaglia nella sua nota alla prima edizione di *Petrolio* (*Una curiosità*, in P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarcossi, A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 1992, p. 565), E. Trevi scrive che Pasolini «Sta celebrando la mutazione sessuale e l'androginia come la chiave d'accesso a un livello ulteriore e definitivo della realtà, e proprio nel punto di massima energia irradiante, *sulla punta del cazzo*, vuole che ci siano entrambi, il maschio e la femmina,

Gianfranco Contini, per Pasolini ‘Tetis’ significhi «sesso, sia maschile che femminile»<sup>58</sup>. Lo stesso Ferenczi ricorda che nelle fantasie di regressione femminile si assiste a un’identificazione con l’uomo che implica il possesso immaginario di un pene cavo così come nell’uomo ipotizza «il carattere vaginale del prepuzio»<sup>59</sup>, ma è sempre da *Corpo d’amore* che Pasolini trae spunti per quanto concerne la permutabilità di pene e vagina, ad esempio là dove Brown, citando lo psicanalista Géza Róheim, scrive che «Il pene è anche vagina, il pene inciso; pene-grembo e pene ferita»<sup>60</sup>.

Anche il *Vas* pasoliniano si dota di zone erogene, assimilandone caratteri e conformazione: l’opera è pene che penetra il lettore («ho dispiegato la coda. E ora vi penetro»)<sup>61</sup> e allo stesso tempo utero che riceve passivamente il seme per dare vita a un parto straordinario, oscillando fra generi diversi (testo, avatesto e fototesto<sup>62</sup>, invettiva politica e scrittura sacra). È la stessa eterogeneità cui crediamo alluda l’explicit dell’Appunto 99, a chiosa di un’abbacinante immersione nelle acque marine: «Ecco, la mia storia è tutta qui», dichiara l’autore-narratore, «Essa – è decisamente il caso di dirlo – “desinit in piscem”: ma per essere allucinatoria, non dovete credere che essa sia meno reale» (PE, p. 498).

L’espressione «desinit in piscem» non coinvolge qui i soli significati ai quali rimanda l’*Ars poetica* (v. 4): Orazio allude infatti a un’opera irregolare, disarmonica, ibrida come una donna il cui corpo finisce con una coda di pesce, e denota qualcosa che risulta inferiore alle aspettative. *Petrolio* incarna entrambi questi valori: opera improntata alla più estrema disorganicità, essa è allo stesso tempo concepita per essere programmaticamente fallimentare nella sua infinità, a prescindere dalla morte improvvisa dell’autore. Crediamo, inoltre, che il riferimento al pesce, in Pasolini, sottenda anzitutto un più sottile legame intertestuale con il pensiero ferencziano, secondo il quale il pesce che galleggia o nuota nell’acqua è espressione del coito e della quiete primordiale che ne consegue.

La sirena è la figura scelta da Orazio per delimitare l’assunto teorico sul quale si fonda l’*Ars poetica*, all’insegna dell’unità e dell’armonia che *Petrolio* invece rigetta in nome della polimorfia di cui il mostro marino è simbolo. L’ibridismo diventa allora vessillo di *hybris*, ambiguità, negazione dei limiti che secondo la psicanalista Janine Chasseguet-Smirgel è all’origine di «un processo di frammentazione e omogeneizzazione fecalizzante»<sup>63</sup>. Caratteristiche,

il glande e la glande, con quella stessa confusione, come un tenue rossore della lingua, per cui in italiano si dice *il clitoride e la clitoride...*» (*Qualcosa di scritto*, cit., p. 145).

<sup>58</sup> P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, in *Empirismo eretico*, ora in SLA I, p. 1331.

<sup>59</sup> S. Ferenczi, *Controindicazioni della tecnica psicoanalitica attiva* (1926), in Id., *Opere*, cit., vol. III, pp. 340-350: 348; cfr. Id., *Thalassa*, cit., p. 44.

<sup>60</sup> N.O. Brown, *Corpo d’amore*, cit., p. 87.

<sup>61</sup> Così si esprime il narratore dell’Appunto 102, rivolgendosi ai lettori (PE, p. 509).

<sup>62</sup> Cfr. M.A. Bazzocchi, *Expositio sui*, «Poetiche», XVII, 2, 2015, pp. 283-307, poi confluito in Id., *Esposizioni*, cit., pp. 137-163.

<sup>63</sup> Cfr. J. Chasseguet-Smirgel, *Creatività e perversione* (1985), Milano, Raffaello Cortina, 1987, p. X.

queste, che possiamo associare alla *nigredo* alchemica<sup>64</sup>, la macerazione degli elementi chimici in un'indistinta massa nera rievocata nel 'Magnum Opus' pasoliniano dal colore e dalla consistenza del petrolio, magma fecale che invischia eros e corpi, psiche e paesaggi: proprio con gli escrementi l'autore gioca come farebbe un bambino, in quanto «Il mondo infantile del piacere e del gioco è fatto di desideri non inibiti dal principio della realtà e soddisfatti da un appagamento irreali, allucinatorio»<sup>65</sup>, la stessa allucinazione che comporta il ritorno e la fissazione del soggetto allo stadio primordiale. In proposito sono molteplici i riferimenti escrementali: dall'equazione simbolica fra coito e defecazione presentata nel 'Racconto del Bambino-Merda'<sup>66</sup> (Appunto 101) alla 'Visione del Merda' passando per la *Storia di un volo cosmico* (Appunto 102a), i cui protagonisti 'anfimissici' fanno «il doppio gioco» (PE, p. 520) di spie appartenenti ai 'poteri' Urina e Feci, vale a dire i prodotti della vescica e del retto implicati nel coito.

La figura della sirena suggerisce un possibile nesso con l'*ichthys* ('pesce') paleocristiano, rievocando iniziaticamente colui che, come Cristo, può vivere sott'acqua senza annegare, entrare nella morte restando vivo o, meglio ancora, risorgendo e rigenerandosi come Pasolini vuole fare mediante la propria opera: quest'ultima sembra infatti assumere le forme della *vesica piscis*, simbolo di origini indoeuropee che rappresenta la vulva della Dea Madre, la vagina cosmica e, in senso lato, la fertilità e la fecondazione. Si potrebbe così affermare che *Petrolio* non solo 'finisca con una coda di pesce' ma 'finisca in pesce', pesce simbolicamente definito da Jean-Eduardo Cirlot «un essere psichico, un "movimento penetrante" dotato di potere ascensionale nell'inferiore cioè nell'inconscio»<sup>67</sup>.

*Petrolio*, dunque, assimila contemporaneamente le funzioni del pene e della vagina, presenti nel simulacro di Baubo che appare al termine della 'Visione del Merda'<sup>68</sup>. La vagina diventa fenditura per mezzo della quale soddisfare pulsioni masochistiche canalizzanti l'eros verso un'ascesi originata dalla mortificazione della carne e dei sensi, una mistica della sottomissione per la quale «l'essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico» (PE, pp. 381-382), la stessa che Carlo di Polis raggiunge grazie all'«enormità della sua attesa di femmina, perché

<sup>64</sup> Indipendentemente dalla discutibile tesi sul 'suicidio per procura', crediamo siano nel complesso valide le considerazioni di Giuseppe Zigaina sull'opera di Pasolini alla luce della secolare tradizione alchemica: cfr. G. Zigaina, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 2005.

<sup>65</sup> N.O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, trad. it. di S. Besana Giacomoni, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 68.

<sup>66</sup> Il parallelismo 'bambino-merda', desunto da *Tbalassa*, ispira l'Appunto 102 (*L'Epochè: Storia di due padri e di due figli*) in cui si legge infatti che «Il nostro cazzo è l'io bambino, ma anche la merda lo è» (PE, p. 509).

<sup>67</sup> J.-E. Cirlot, *Dizionario dei simboli* (1962), trad. it. di A. Marini, Milano, SIAD, 1985, p. 378.

<sup>68</sup> Sulla figura mitologica di Baubo, sposa di Disaule, si rinvia a M. Bonafin, *Osceno risibile sacro. Iambe/Baubò, Hathor, Ame-no-Uzume e le altre*, «L'immagine riflessa», 14, 2005, pp. 35-56, da integrare almeno con G. Devereux, *Baubo. La vulve mythique* (1983), préface de R. Neuberger, Paris, Payot, 2011. Riguardo agli interessi antropologici di Pasolini, e in particolare all'incidenza che ha su *Petrolio* la lettura di *Antropologia religiosa* (1974) di Alfonso Di Nola cfr. A.M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Roma, CISU, 2015, e M.A. Bazzocchi, *Baubò: la scena comica dell'ultimo Pasolini*, in *Corpus XXX*, cit., pp. 13-28.



possedere non è niente in confronto all'essere posseduti, fare violenza non è niente in confronto al subire violenza» (PE, p. 369).

La sirena, inoltre, diventa in *Petrolio* figura anticipatrice del fallimento cui andrà incontro il progetto letterario, non solo oggetto («risum teneatis, amici?», *Ars poetica*, v. 5) ma esso stesso promotore di irrisione, come recita l'iscrizione posta ai piedi del monumento dedicato a Baubo: «HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE» (PE, p. 453).

Se «spectaculum maximum»<sup>69</sup> era per Arnobio l'esposizione dei genitali da parte della sposa di Disaule, allora anche *Petrolio* rappresenta un *maximum ludus*, un «“monumentum” per eccellenza» (PE, p. 453) che si fa messaggero di verità nello stesso momento in cui manifesta il proprio consapevole non finito, la propria sconfinata dispersione già pienamente postmoderna: un *ludus* che assume i connotati polisemici di 'spettacolo scenico', 'inganno' e 'scherzo', come uno scherzo è, per l'appunto, l'*anasyrma*, rituale apotropaico e catartico grazie al quale Baubo reca beneficio all'angosciata Demetra scatenandone il riso<sup>70</sup>.

Ma uno scherzo, nell'accezione di 'aberrazione della natura', è anche la stessa sirena che Pasolini associa alle 'categorie' dell'ermafrodita e del mostruoso<sup>71</sup>.

Mentre per Róheim la figura mitologica della sirena è connessa alla regressione talassale<sup>72</sup>, Jung ne fa una proiezione dell'inconscio abissale, associandola alla Melusina di Paracelso proveniente dall'Aquaster, principio vitale connesso agli elementi uterini dell'acqua e della passività femminile. La presenza perturbante e seduttrice della sirena<sup>73</sup> conduce allo smarrimento e alla *nekyia*, rito necromantico di evocazione degli spiriti defunti a fini divinatori, interpretata dallo psicanalista svizzero in termini catabatici<sup>74</sup>, alla stregua di un viaggio a scopo autoanalitico negli abissi magmatici dell'inconscio: non è un caso che anche per Carlo sia prevista una «DISCESA AGLI INFERI» (PE, p. 651) di ispirazione orfica, medievale e dantesca. Si tratta infatti di un ipersogno, un «“Sogno ideale”, che sintetizza tutti i sogni possibili, con tutti i loro simboli possibili; il sogno dei sogni, divenuto luogo comune, archetipo e cristallizzato in una serie di visioni didascaliche» che nel suo punto più profondo custodisce la «Scena originaria» (PE, p. 651), il trauma primordiale che può essere rievocato attraverso miti primitivi (indiano, africano o polinesiano – ipotizza Pasolini) in cui l'eroe affronta una *descensio*

<sup>69</sup> Arnobio, *Contro i pagani. Libri I-VII*, introduzione, testo criticamente rivisto e note a cura di C.O. Tommasi, trad. it. di B. Amata, Roma, Città Nuova, 2017, p. 460 (V, 39).

<sup>70</sup> Alcune influenze esercitate su *Petrolio* dal mito demetriaco sono studiate da E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, cit., in part. pp. 183-185; S. De Laude, *Fly Translove Airways*, cit., pp. 42-46; A. Cerica, *Pasolini e i poeti antichi. Scuola, poesia, teatri*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 404-407.

<sup>71</sup> Pasolini ne parla in occasione di un convegno alla Biennale di Venezia (1974) dedicato al tema della commistione di arte e merce (P.P. Pasolini, *L'ambiguità*, «Filmcritica», 248, 1974, pp. 308-310: 310).

<sup>72</sup> Cfr. G. Róheim, *Il canto delle sirene e le isole dei beati*, in Id., *Le porte del sogno* (1953), introduzione di G. Carloni, trad. it. di M. Novelletto Cerletti, Rimini, Guaraldi, 1973, vol. II, pp. 92-158.

<sup>73</sup> Cfr. C.G. Jung, *Psicologia e alchimia* (1944), cura editoriale di M.A. Massimello, trad. it. di R. Bazlen interamente riveduta da L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 56.

<sup>74</sup> Cfr. Ch. McMillan, *Regression, Nekyia, and Involution in the Thought of Jung and Deleuze*, in L. Gardner, P. Bishop, T. Dawson (eds.), *The Descent of the Soul and the Archaic Katábasis and Depth Psychology*, New York, Taylor & Francis, 2022, pp. 201-214.

regressiva. Ci pare significativo che il contenuto di queste ultime osservazioni dattiloscritte sia ricevuto in sogno durante la notte, a Chia, il 16 agosto 1974, rivelando un complesso incastro di piani onirici per cui il sogno del Pasolini *auctor* e *agens* si fa messaggero di visioni sulle quali si struttura *Petrolio* attraverso il punto di vista di Carlo. Anche per questo siamo di fronte a un *Vas* in cui, come in *Calderón*, si assiste all'interscambiabilità osmotica di sogno e realtà e, anzi, della realtà si può avere piena contezza solo nel sogno.

*Vas* diventa così una storta alchemica in costante ebollizione per assicurare la *nigredo*: l'opera, infatti, è pervasa dalla nerezza; la voce lessicale 'nero' ricorre quasi ottanta volte, rimarcando quello che James Hillman definisce «il desiderio dell'anima di scendere nelle tenebre, come Persefone desidera scendere nell'Ade»<sup>75</sup>. E proprio al mito di Demetra e Persefone Pasolini si abbevera per alimentare il tema del sogno, proiettando la psicanalisi sul mito<sup>76</sup>. Quello eleusino, in particolare, contiene in sé molteplici fattori connessi alla pulsione di morte come la follia, il *delirium* dionisiaco, l'estasi narcisistica, la regressione e la malinconia, ossia l'umore associato alla *nigredo* o 'melanosi alchemica', coerente perciò con il contesto infero e notturno di *Petrolio*.

#### 4. Conclusioni

Facendosi *Vas* per contenere l'intero universo e «tutte le possibilità delle gioie sessuali messe insieme» (PE, p. 81), *Petrolio* si infrange e si decompone svelando dell'autore il «*corpo morto inscritto nel testo*»<sup>77</sup>. D'altronde, secondo la testimonianza di Enzo Siciliano, Pasolini considerava il suo libro come il suo più autentico autoritratto<sup>78</sup>: la frammentazione del corpo ne implica la putrefazione, che a sua volta rimanda al colore nero, come nera è la coda del mostro marino che Orazio descrive nell'*Ars poetica*; quest'ultimo, in particolare, si serve dell'aggettivo «*atrum*» (v. 3), che in latino rinvia non solo all'oscurità, ma anche all'infelicità, alla *tristitia*: nella medicina ippocratica, infatti, l'*atrabile* è il temperamento che determina la malinconia, nome composto da *mélas* (scuro, nero) e *cholé* (bile). Si può così legittimamente attribuire anche a *Petrolio* l'efficace epiteto di «body of nostalgia» con cui Armando Maggi<sup>79</sup> definisce il *San Paolo* pasoliniano sulla base della 'nostalgia religiosa' trattata da Eliade in *Le sacré et le*

<sup>75</sup> Cfr. J. Hillman, *La seduzione del nero*, in Id., *Psicologia alchemica* (2010), trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 2013, pp. 95-110: 105; cfr. p. 101: «La *nigredo* non è l'inizio, bensì una fase avanzata. Il nero è, in realtà, una conquista! È lo stato di qualcosa su cui si è andati lavorando, così come [...] le feci nere sono l'effetto del sangue digerito e le muffe nerastre l'esito della putrefazione».

<sup>76</sup> Questo procedimento è dichiaratamente adottato da Pasolini nell'*Edipo re*: «anziché proiettare il mito sulla psicanalisi riproiettai la psicanalisi sul mito. [...] Perciò misi in *Edipo* cose che non erano in Sofocle, ma che non credo siano fuori della psicanalisi, perché questa parla del Super-Io rappresentato dal padre che opprime il figlio. In un certo senso, mi limitai ad applicare concetti psicanalitici al mio modo di sentire» (*Su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in SPS, p. 1362).

<sup>77</sup> S. Agosti, *Opera interrotta e opera interminabile*, in *A partire da «Petrolio»*, cit., pp. 113-120: 119.

<sup>78</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini* (1978), Milano, Mondadori, 2005, p. 406.

<sup>79</sup> A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., p. 24.

*profane*, presente, con tracce di lettura, nella biblioteca di Pasolini insieme a *Mito e realtà*<sup>80</sup>, in cui si legge che il Cristianesimo ‘cosmico’ del folklore rurale si fonda sulla «Nostalgia del Paradiso, desiderio di ritrovare una Natura trasfigurata e invulnerabile, al sicuro dagli sconvolgimenti che seguono alle guerre, alle devastazioni e alle conquiste», ponendo l’accento sulla regressione promossa dalle teologie popolari, le quali, di fronte alle devastanti forze transpersonali del mondo contemporaneo, reagiscono con una «rivolta passiva»<sup>81</sup>. Passività che Pasolini predica e adotta proprio al fine di mantenersi distante dalla pericolosa vischiosità del potere, abbandonandosi così alle forze inconscie che possono ricondurlo al paradiso perduto verso cui prova una ‘nostalgia gnostica’<sup>82</sup>: nello stesso Appunto 99, che termina con la citazione oraziana, l’io narrante racconta le vicissitudini della propria esistenza e fissa la genesi dell’opera alla sua estromissione dal paradiso, a cui potrà tornare solo immergendosi negli abissi marini:

Mi spinsi dunque fino al punto in cui non toccavo più coi piedi, e, poiché non so nuotare, mi bastava, a quel punto, fare un piccolo salto in avanti e lasciarmi andare. Così feci, e così mi trovai immerso completamente dentro l’acqua.

Che visione di suprema bellezza si parò davanti ai miei occhi! La luce, lì sotto era diffusa e nel tempo stesso piena come di lampi e vortici, dolcissimi, e di ombre trasparenti, che disegnavano intorno un immenso paesaggio paradisiaco. Dunque non ero, come credevo, a poche decine di metri dalla costa, ma proprio negli abissi marini: il fondo, che le luci e le ombre accennavano fluttuando, era quello inesplorato dell’oceano. Tutto intorno a me era tiepido, oltre che morbidamente luminoso: e la respirazione era meravigliosamente facile e leggera. In quell’immensità io salivo e discendevo, facevo lenti giri su me stesso, beatamente: non potrei dire che stavo nuotando, il mio lento guizzare là dentro assomigliava piuttosto a un volo senza ali... (PE, pp. 497-498)

<sup>80</sup> Cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 178, 267.

<sup>81</sup> M. Eliade, *Mito e realtà*, cit., p. 208, a cui si aggiungano le pp. 107-112 dedicate all’antropologia del *regressus ad uterum*, tema affrontato in altre sue opere come *Il sacro e il profano*, cit., pp. 125-127, e *La nascita mistica*, cit., pp. 78-91. Sempre in un’ottica eliadiana, sul *regressus ad originem* si veda E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, pp. 141-146.

<sup>82</sup> Cfr. F. La Porta, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 19.

Oltrepassare il *verbum*.  
La comunicazione non-verbale nella trilogia fantastica  
di Anna Maria Ortese

Eleonora Negrisoli  
(Università di Bologna)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – The essay reflects on the fantastic trilogy of Anna Maria Ortese, consisting of *L'Iguana* (1986), *Il cardillo addolorato* (1993) and *Alonso e i visionari* (1996), focusing on interspecies relationships involving the human protagonists and the monstrous creatures imagined by the author. The article investigates the possibilities of non-verbal communication used by the iguana, the bird and the puma, protagonists respectively of the three novels. By means of cries, singing and gazes, the three animals are able to undermine the idea of language as evidence of human superiority, and thus to question the very concept of humanity. The verbal language is superseded in favour of a new emotional intelligence, capable of empathetically reconnecting the human and the non-human.

**Keywords** – animals in literature; Anna Maria Ortese; ecocriticism; interspecies relationships; non-verbal communication.

**Abstract** – Il saggio riflette sulla trilogia fantastica di Anna Maria Ortese, costituita da *L'Iguana* (1986), *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996), concentrandosi sulle relazioni interspecie che coinvolgono i protagonisti umani e le creature mostruose immaginate dall'autrice. Il discorso indaga le possibilità di comunicazione non-verbale che mettono in atto l'iguana, il cardillo e il puma, protagonisti rispettivamente dei tre romanzi. Per mezzo del verso, del canto e dello sguardo, i tre animali sono in grado di scardinare l'idea di lingua come prova della superiorità umana, e dunque di mettere in discussione il concetto stesso di umanità. La lingua verbale è oltrepassata in favore di una nuova intelligenza emotiva, capace di ricongiungere empaticamente l'umano e il non-umano.

**Parole chiave** – animali in letteratura; Anna Maria Ortese; comunicazione non-verbale; ecocritica; relazioni interspecie.

Negrisoli, Eleonora, *Oltrepassare il verbum. La comunicazione non-verbale nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 49-61.

eleonora.negrisoli2@studio.unibo.it

10.6092/issn.2785-2288/16629

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Eleonora Negrisoli

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

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

Quando Anna Maria Ortese scrisse *L'Iguana* (1986), *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996) non aveva forse in mente il progetto di una trilogia, ma – come già in molti hanno notato – ad una lettura critica i tre testi si presentano come un insieme organicamente coerente, per via di una forte affinità tematica. Ciò che emerge da questi romanzi, infatti, è sempre la possibilità di ripensare la relazione che normalmente si insatura tra l'essere umano e le specie non-umane, elette a designare il concetto di alterità oppressa. Se generalmente l'umano si pone a comando di tutto ciò che umano non è, riducendo l'alterità ad oggetto di repressione o sbeffeggiamento, in questi romanzi di Ortese si propone invece un nuovo modo, rivoluzionario per empatia ed apertura, di vivere le relazioni interspecie e di abitare il pianeta.

Serenella Iovino ha proposto una lettura ecofemminista dell'opera dell'autrice, individuando nella sua scrittura una particolare solidarietà nei confronti delle creature più vulnerabili, come le donne e gli animali non-umani, che, in un mondo fondato su un ordine duale<sup>1</sup>, condividono l'appartenenza alla parte degli oppressi. L'universo visionario immaginato da Ortese, in cui il lettore assiste a strani incontri tra personaggi umani e creature *aliene* – nel senso latino di *alienus*, cioè *altro da tutti*, ma anche *estraneo*, *straniero* – denuncia e scardina l'assetto tradizionale, proponendo uno sguardo empatico verso tutto il creato, e specialmente verso chi dall'empatia è comunemente escluso. È proprio questa prospettiva a costituire la vera cifra di Ortese, che Iovino definisce «creaturely poetics of otherness»<sup>2</sup>, *poetica creaturale dell'alterità*.

Infatti, protagonisti di queste storie sono sempre i personaggi umani da un lato, e le ibride creature immaginate dalla scrittrice dall'altro<sup>3</sup>. Nell'*Iguana*, il conte Aleardo, approdato da Milano sull'isola di Ocaña, incontra Estrellita, una iguana-fanciulla la cui forma resterà ambigua fino alla fine del romanzo. Nel *Cardillo addolorato*, gli abitanti di Napoli sentono il canto di un uccello invisibile, non si sa se vivo o morto, mentre la giovane Elmina si scopre assorellata al piccolo Hieronymus Käppchen, un folletto mutaforma misteriosamente legato all'enigmatico cardillo. In *Alonso e i visionari*, il piccolo Decio diventa amico di Alonso, un puma perduto e ritrovato soltanto nelle visioni dei personaggi, impazziti di dolore per la sconosciuta sorte dell'animale. Come spesso accade nella letteratura fantastica, queste creature – animali o mostri

<sup>1</sup> Cfr. V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 41-68, trad. it. di E. Calardo, L. De Panfilis, *Dualismo: la logica della colonizzazione* in M. Andreozzi, C. Faralli, A. Tiengo (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani. Riflessioni bioetiche al femminile*, Milano, LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2014, pp. 49-85.

<sup>2</sup> S. Iovino, *Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics of Otherness*, «Femminismo/s», 22, 2013, pp. 177-203: 196.

<sup>3</sup> Sono soprattutto queste creature a collocare i tre romanzi di Ortese nella grande categoria della letteratura fantastica; a questo si aggiunge un particolare modo di narrare che conduce il lettore alla costante esitazione di fronte ad una realtà incomprensibile. L'indagine del genere fantastico in Ortese consente di avere accesso ad un'importante chiave per leggere l'intera opera dell'autrice: si riserva ad altro e più ampio spazio l'approfondimento del tema.

che siano<sup>4</sup> – sono soprattutto simboli. In effetti, parlando di favole e bestiari, Gino Ruoizzi osserva come gli animali siano tradizionalmente associati ad un significato simbolico, che ciascuno scrittore sceglie se rispettare o infrangere<sup>5</sup>. Certi tipi di narrazione servono infatti a confermare o a denunciare i valori correnti, configurandosi così come generi critici nei confronti della società. Indagando l'evoluzione storico-letteraria di tali generi, Ruoizzi rileva poi una particolare tendenza del Novecento, e cioè quella di proporre, attraverso le storie di animali, non una norma, bensì la diversità. Gli scrittori novecenteschi osservano gli animali per cercare di comprendere il loro enigma: le bestie appaiono come creature molto più sorprendenti di quanto siano state considerate in precedenza. Peraltro, è indubbio che nella letteratura del Novecento la tradizionale natura pedagogica delle favole si misuri con l'incertezza morale che caratterizza il secolo: la morale presentata da queste storie si oppone a quella comune per proporre una propria, di solito in opposizione ai valori dominanti. Anche le creature di Ortese sono facilmente inquadrabili in questa prospettiva: i loro corpi e i loro linguaggi, i loro gesti e le loro interazioni vengono eletti a rappresentare la parte oppressa del mondo, e proprio perché oppressa da difendere e venerare. La scrittrice investe dunque i suoi animali/mostri di un ruolo più che rilevante, elevandoli a denuncia e insieme possibile soluzione del reale.

Come ha notato Monica Farnetti, la missione poetica perseguita da Ortese sembra quella di voler «elevare a un nuovo grado esistenziale, oltre che a dignità politica e sociale, i soggetti viventi trascurati o esclusi tanto dalla natura, appunto, quanto dalla storia»<sup>6</sup>. Uno su tutti è l'esempio di *Piccolo drago (conversazione)*, contenuto nella raccolta di racconti *In sonno e in veglia*, libro del 1987 che testimonia la costanza dell'autrice nell'indagare questi temi. Nel testo in questione, l'autrice racconta di un sogno avuto da bambina: è nella sala da pranzo insieme alla nonna ed ai fratelli, quando nella stanza accanto appare un drago, un mostro dagli occhi buoni ed affettuosi. La bambina, su ordine dell'Arcangelo Michele che le consegna la sua spada, è costretta ad uccidere la bestia: «non potei mai più pensare di essere “buona”, una creatura come loro... Avevo un peccato. Tutti gli uomini avevano un peccato e un debito immenso da pagare»<sup>7</sup>. Come nota anche Angela Borghesi, il drago – la bestia – rappresenta tutti gli animali indifesi, tutte le creature vittime della sopraffazione umana, rappresentata invece dalla piccola Anna Maria. Il mito dell'Arcangelo Michele, che nella tradizione cattolica lotta contro il male, viene così completamente ribaltato: l'uccisione da lui imposta diventa un pesantissimo carico

<sup>4</sup> Sarebbe riduttivo definire in modo esclusivo le creature immaginate da Ortese. Esse ci vengono presentate in quanto animali – un'iguana, un cardellino, un puma – ma la loro definizione viene ripetutamente tradita nel corso della narrazione. Le caratteristiche animali si dissolvono per lasciare spazio a nuove forme – umane, chimeriche, talvolta invisibili – che ci consentono di definire le creature anche come mostri. Tuttavia, la tecnica narrativa di Ortese non permette al lettore di dare una risposta definitiva, generando, anzi, sempre nuove domande. La vicenda abita lo spazio dell'ambiguità e del dubbio, così come le creature – mostruose e/o animali – che la attraversano.

<sup>5</sup> Cfr. G. Ruoizzi (a cura di), *Favole, apologhi e bestiari*, Milano, BUR, 2007, pp. V-XIII e pp. 383-391.

<sup>6</sup> M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 17.

<sup>7</sup> A.M. Ortese, *Piccolo drago (conversazione)*, in Ead., *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 163-181: 169.

che l'umanità intera dovrà espiare, una colpa incommensurabile da redimere soltanto con l'abbraccio dell'Altro<sup>8</sup>.

Per indagare l'incontro con l'alterità in Ortese, è necessario domandarsi come questi personaggi non-umani entrino in dialogo con le loro controparti umane. È utile dunque riflettere sul canale di comunicazione umano-mostro: il linguaggio. Ma quale linguaggio? Indagando il relazionarsi all'umano dell'iguana, del cardillo e del puma si nota come essi mettano in pratica diverse modalità di linguaggio non-verbale – il verso, il canto, lo sguardo – in grado di scavalcare la barriera linguistica, avviando un processo che scardina l'idea della lingua – intesa unicamente come sistema verbale che organizza il significato – quale prova della superiorità umana. Il logocentrismo filosofico, che ha caratterizzato gran parte della tradizione occidentale, attribuisce infatti al semantico la parte fondamentale del *logos*, ridotto a pensiero astratto e devocalizzato. Aristotele definisce l'uomo *zoon logon echon*, cioè *animale parlante*: la voce umana significa, mentre negli animali è soltanto segno di una reazione corporea<sup>9</sup>. È dunque chiaro come il linguaggio verbale sia funzionale all'innalzamento di una barriera che separa ciò che parla da ciò che non lo fa, riducendo i non-parlanti a categoria inferiore e marginale. Eppure, non è detto che chi non parla, non comunichi e, anzi, proprio tale lingua *altra* può portare con sé risposte del tutto sorprendenti. Ma quindi: chi non parla, come e cosa comunica? Per capire meglio, proviamo ad avvicinarci ai perturbanti mostri raccontati da Ortese.

Se persistono infiniti dubbi sull'umanità o non umanità di Estrellita, sulla natura benigna o maligna della sua anima, non vi è però alcun dubbio sul suo sesso: l'Iguana, protagonista dell'omonimo romanzo, è femmina. Già Aristotele vedeva nel femminile il primo incidente genetico, la prima devianza che portò alla fenomenologia dei mostri: «l'Iguana è femmina in quanto mostro ma anche mostro in quanto femmina»<sup>10</sup>. Un discorso che, ampliato, porterà a sostenere che le donne, come gli animali, non hanno l'anima. Come ha notato Adria Frizzi, l'iguana incarna in sé diversi simboli – la natura, il mistero, il desiderio, la mostruosità e il male – che sono tradizionalmente associati all'alterità femminile: «se l'alterità evoca fantasie di esotismo, primitività, innocenza e natura, il suo rovescio della medaglia è, ovviamente, il ritratto dell'Iguana come mostro, selvaggio, servo, incarnazione del male da civilizzare e redimere»<sup>11</sup>.

Viene spontaneo qui confrontarsi con la Ortese di *Corpo celeste*, che si definisce – ironicamente, facendo il verso alla società, soprattutto letteraria – «uno scrittore donna, una bestia che parla»<sup>12</sup>. Eppure, l'autrice non condivide affatto questo discorso, e «non [ci] credé neppure la Sirenetta, se volle un'anima a costo della felicità; e morì per averla e salire le scale del cielo»<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015.

<sup>9</sup> Cfr. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Roma, Castelvecchi, 2022, pp. 42-43.

<sup>10</sup> N. De Giovanni, «L'iguana» di Anna Maria Ortese: l'ambiguità di una metamorfosi incompiuta, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XVIII, 2/3, 1989, pp. 421-430: 424.

<sup>11</sup> A. Frizzi, *Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's "L'Iguana"*, «Italice», LXXIX, 3, 2002, pp. 379-390: 387.

<sup>12</sup> A.M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 51.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

La sirena, come l'iguana ortesiana, è figura ambigua, metamorfica, anfibia, sospesa tra terra ed acqua, tra umano e bestia. Esse fanno parte di quelle creature femminili che irrompono nel mondo umano, investendolo del loro «stravagante e leggiadro genietto selvatico»<sup>14</sup>. Alberica Bazzoni ha messo in evidenza lo stretto legame che unisce l'iguana come personaggio e Ortese in quanto donna e scrittrice, riconoscendo in entrambe la condizione di subalterne, rimosse: «per Ortese, proveniente lei stessa dalla marginalità, dalla povertà, e dall'ambivalenza non ancora componibile dell'essere donna e autrice, portare ad esistenza una realtà occulta coincide con il portare ad esistenza sé stessa come scrittrice»<sup>15</sup>.

Consideriamo, dunque, l'iguana in quanto bestia e in quanto femmina, tenendo conto che tali categorie sono rappresentative di gruppi considerati deboli e spesso oppressi dal sistema dominante, governato invece da umani maschi. Questa osservazione ci riporta alla questione del linguaggio. Non appena Daddo – uno dei tanti nomi attribuiti al conte Aleardo – approda ad Ocaña, si accorge che i suoi abitanti non lo capiscono: il conte parla lombardo, mentre loro il portoghese, perciò sarà lui a doversi adattare, conoscendo la lingua da alcuni viaggi in Brasile. Ma le conversazioni con l'iguana avranno poco a che fare con il linguaggio verbale: le parole del mostro risulteranno sempre allusive, incomplete, reticenti di fronte ad una realtà inspiegabile, invisibile. Non è un caso che le prime parole rivolte a Daddo siano descritte dal conte prima come mormorio incomprensibile e poi come balbettio<sup>16</sup>. La vera espressività dell'iguana sta nei suoi occhi, nei suoi versi. Emblematica la scena in cui il conte va verso l'animale per raccogliere dei libri che le sono caduti e, in risposta al gesto, lei non dice nulla, piuttosto «levò sul lombardo i suoi occhietti dolci e appassionati, che raccontavano una infinita tristezza, e pareva dirgli: “Aiutami!”. Indi, silenziosa, uscì»<sup>17</sup>. E in un altro episodio del romanzo, in cui il terribile Felipe afferra l'iguana per le spalle, la vediamo scappare ringhiando, o meglio singhiozzando, in tutto il suo dolore.

Jacques Derrida nel suo *L'animale che dunque sono*, riprendendo Walter Benjamin, nota come la tradizione attribuisca alla natura ed all'animalità una profonda tristezza. Tale tristezza, tale lutto melanconico, sarebbe la conseguenza dell'impossibile rassegnazione al destino del silenzio: la protesta degli animali per l'«essere stati votati al mutismo e all'assenza di linguaggio»<sup>18</sup>. Il dolore degli animali avrebbe dunque origine nel loro essere muti:

Si dice che l'Inferno sia calore, un calderone di pece, a probabilmente milioni di gradi sopra lo zero, ma in realtà il segno dell'Inferno è nel meno, invece che nel più, è in un freddo, Lettore, davvero

<sup>14</sup> M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 62.

<sup>15</sup> A. Bazzoni, *Anna Maria Ortese e “il problema dell'esistenza”*. *Quando la bestia parla*, in A. Bubba (a cura di), *La grande Iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese. Atti del Convegno internazionale (Roma, 4-6 giugno 2018)*, Roma, Aracne, 2020, pp. 73-81: 79-80.

<sup>16</sup> Cfr. A.M. Ortese, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 31-32.

<sup>17</sup> Ivi, p. 42.

<sup>18</sup> J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, trad. it. di M. Zannini, *L'animale che dunque sono*, Milano, Rusconi, 2021, p. 56.



assai orribile. Non solo vi è freddo, ma anche solitudine: nessuno ti parla più, e tu non riesci a parlare con alcuno. La tua bocca è murata. Questo è l'Inferno.<sup>19</sup>

Ma non solo: la ferita animale sta anche nell'aver ricevuto il nome. Derrida, analizzando il racconto della *Genesis*, riconosce come Dio abbia ordinato all'uomo di dare un nome agli animali, quegli esseri viventi che sono stati creati prima di lui. Utilizziamo *lui* e non *lei* con intenzione: quando l'uomo nomina il mondo, la donna non è ancora nata<sup>20</sup>. Come non pensare, allora, al dolore dell'iguana, bestia e femmina? Diventa così sempre più chiaro il legame che si instaura tra l'identità dell'iguana – animale, femminile – e la lingua *altra* con cui incontra l'umano: l'oppressa parla, è l'oppressore che non sente! A questo proposito, Bazzoni nota come interi gruppi sociali siano esclusi dall'espressione e dall'autorappresentazione, che resta invece appannaggio della classe, e quindi del linguaggio, egemone. Lo stesso accade per l'iguana, che però, attraverso un canale alternativo, trova una sua strategia espressiva per comunicare con il conte: «di fronte alla loro cancellazione e riscrittura, i subalterni oppongono una resistenza irriducibile, continuando a esistere, trovando vie indirette per manifestare il proprio dissenso, e aprendo breccie nella coscienza dei dominanti»<sup>21</sup>. Nel circuito di incomunicabilità disegnato dalla tradizione occidentale, allora, l'atteggiamento di Daddo, che si mette in ascolto dei versi storti del mostro, segna un primo passo verso il cambiamento delle dinamiche che governano le relazioni interspecie.

Nel *Cardillo addolorato* il discorso sul linguaggio viene ulteriormente ampliato e, anzi, si potrebbe dire che è proprio questo libro a segnare definitivamente il tema come chiave di lettura fondamentale alla comprensione della trilogia fantastica. Come l'iguana, anche l'uccello protagonista del romanzo non ha una forma ben definita: «sotto il nome di *Cardillo* si potevano celare tante cose»<sup>22</sup>. Il *Cardillo* è infatti «entità una e molteplice»<sup>23</sup>: può essere scritto in minuscolo o in maiuscolo, in napoletano o in italiano, la sua natura è di spirito o di uccello, capretto, mostro, umano, ci viene detto che è morto, eppure il suo canto continua ad essere udito. Il lettore dovrà allora tentare di districare l'enigma di questa polisemia affidandosi totalmente al narratore e cercando di cogliere indizi qua e là, tra le parole dei numerosi personaggi della vicenda. Ad esempio, dal Pennarulo – avvocato (o notaio?) vicino ai Civile, le cui vicende familiari percorrono tutta la trama – si comprende che il *Cardillo* ha a che fare:

solo col mondo dei piccerilli, e insomma di quanti, pur raggiungendo, in vita, i venti o trenta o cento anni di età, rimasero “fanciulli”. [...] Perché il dolore è un deserto. E solo i fanciulli, nel mondo (mi riferisco, ovviamente, ai veri “fanciulli”, folletti o demoni che siano), possono conoscere il deserto.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 95.

<sup>20</sup> Cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 52.

<sup>21</sup> A. Bazzoni, *Anna Maria Ortese e “il problema dell'esistenza”*, cit., pp. 78-79.

<sup>22</sup> A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, p. 359.

<sup>23</sup> M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 161.

<sup>24</sup> A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 267.

Ma deserto di che cosa? Di affetto, di amore, di rispetto. Se non ne ricevono, certi fanciulli scompaiono prima di diventare adulti. Ecco perché tutti i *revenants*, i *monacielli*, i *Käppchen*, i *berrettini* di Napoli «sono tutta gente *piccerella*, sono tutti piccerilli» – prosegue nella sua teoria il Pennarulo. Ecco che allora la voce del Cardillo si fa canto dei deboli, degli oppressi, degli abbandonati, degli ultimi, degli sconsolati. L'invisibile uccello si configura così come simbolo della parte *addolorata* del mondo, ed al contempo del «cuore stesso della Natura»<sup>25</sup>. Ma il cuore della natura, lo spirito dell'universo è vasto e vario, e proprio come il «pianto gioioso»<sup>26</sup> dell'uccello, non si capisce se la sua natura sia «d'amore o di morte»<sup>27</sup>. Certo è che l'ambiguità del suo canto getta sulla trama un'ulteriore atmosfera funesta, esso è un'ombra permanente che accompagna la famiglia Civile: «da quando era apparso, in quella casa (tanti e tanti anni prima), tutti erano stati tristi»<sup>28</sup>.

Dentro tutto questo doloroso mistero però emerge un fatto, e cioè che «il Cardillo è la sua voce e la voce è il suo canto»<sup>29</sup>. Ed analizzando tale canto si può tentare una analisi critica che ci restituisce, ancora una volta, la visione animalista di Ortese, sempre empaticamente vicina alle creature della natura. L'uccello si manifesta attraverso la *Canzone del Cardillo*, che deve la sua origine ad una famosissima canzone popolare abruzzese intitolata *Vola vola vola*. Ortese ne prende due versi del ritornello traducendoli in napoletano, cioè cambiando semplicemente *cardille* in *cardillo*. La canzone si presenta in diverse varianti, ma di cui possiamo individuare, in generale, una parte puramente ritmica (*Oò! Oò! Oò! Oh! Oh! Oh!*) ed una parte più strettamente semantica (*E vola vola vola lu Cardillo! E vola vola vola... Oh! Oh!*). Si noti come questo secondo segmento in napoletano non dica molto, quasi nulla: la frase è puramente tautologica (se è un uccello, nella quasi totalità dei casi volerà) ed assolutamente inutile ai fini della trama. Dunque, potremmo ora ricollocare la *Canzone del Cardillo* nella sfera del pre-semantico e quasi del non-verbale.

Proviamo ora a considerare tutto ciò a partire da alcuni punti di vista teorici: Marco Revelli nel suo *Umano Inumano Postumano* reinterpreta il racconto della *Genesi* (già in parte ripreso da Derrida), trasformandolo da narrazione di creazione a narrazione di usurpazione. Infatti, quando Dio dice: «in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome»<sup>30</sup>, sta assegnando all'uomo il potere divino di scegliere sulle altre creature, in un atto di «nominazione come impossessamento»<sup>31</sup>. Come per l'*Iguana*, significativo e rilevante per il nostro discorso è anche che questo episodio avvenga prima della celebre nascita della donna dalla costola della sua controparte maschile: nella prospettiva

<sup>25</sup> Ivi, p. 115.

<sup>26</sup> Ivi, p. 333.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ivi, p. 192.

<sup>29</sup> M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 164.

<sup>30</sup> *Genesi*, 2, 19.

<sup>31</sup> M. Revelli, *Umano Inumano Postumano. Le sfide del presente*, Torino, Einaudi, 2020, p. 118.

biblica, è stato l'uomo a nominare le creature della terra, prima ancora che la donna esistesse. La superbia dell'uomo di porsi al di sopra del creato ha dunque radici antichissime e, come si è visto, tale teoria vede la sua giustificazione in quella facoltà verbale di cui soltanto gli esseri umani sono dotati. *Dico ergo sum*, insomma. Leonardo Caffo, citato dallo stesso Revelli, parla di «barriera dell'animalità»<sup>32</sup>, cioè quel discrimine che separa umani e non-umani, parte parlante e parte muta. L'umanità è costruita in opposizione all'animalità, e nella sponda opposta sono stati relegati nel tempo non solo gli animali, ma anche tutti gli altri esseri umani che abbiamo discriminato: «gli ebrei, i tutsi, gli immigrati a Lampedusa, gli schiavi, ecc.»<sup>33</sup>, insomma, la parte debole del mondo. Ecco che dunque il linguaggio diventa uno «strumento di esclusione dell'altro, di ogni altro che non parli *quel* linguaggio»<sup>34</sup>.

Ma allora, il canto del Cardillo – voce degli esclusi – non poteva che essere pre-semantico, fuori dal linguaggio verbale della prevaricazione. Alla lingua tradizionale il Cardillo controbatte con una proposta inclusiva che si fa largo attraverso il suono. La comunicazione dell'uccello scavalca la barriera linguistica e si colloca nell'area della musica, della melodia, del puro suono animalesco. Non si può non considerare allora quella linea di frontiera che, secondo Julia Kristeva, discrimina il versante delle pulsioni (il «semiotico»<sup>35</sup>) e il versante della significazione (il «simbolico»<sup>36</sup>), aree linguistiche messe in comunicazione attraverso la *chôra*. La *chôra* è l'area dell'organizzazione vocale: seppur attraversata da pulsioni, essa viene regolamentata, «sottomessa a un ordinamento per così dire obiettivo, dato dalle costrizioni naturali e sociostoriche»<sup>37</sup>. Questo luogo ha quindi un ruolo fondamentale di mediazione tra le due tendenze del linguaggio. Il canto del Cardillo sembra allora trovare spazio proprio nella *chôra*, poiché spiega le sue ali nel semiotico, che è «indifferente al linguaggio, enigmatico e femminile, [...] irriducibile a un'intelligibile traduzione verbale; è musicale»<sup>38</sup>; tuttavia esso adopera la sintassi verbale per darsi ai suoi ascoltatori. È importante sottolineare anche che l'azione della *chôra*, proprio come il Cardillo che ama la gente *piccerella*, è assolutamente legata alla fase infantile, ai primi rapporti con la madre:

Diremo dunque che è questo corpo materno che media la legge simbolica che organizza le relazioni sociali, e che diventa il principio ordinatore della *chôra* semiotica, sulla via della distruzione, dell'aggressione e della morte.<sup>39</sup>

<sup>32</sup> L. Caffo, *Margini dell'umanità. Animalità e ontologia sociale*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 23.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> M. Revelli, *Umano Inumano Postumano*, cit., p. 119.

<sup>35</sup> J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, trad. it. di S. Eccher Dall'Eco, A. Musso e G. Sangalli, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 28.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 32.

La concezione di lingua proposta da Kristeva rimanda alla *lingualatte* di Hélène Cixous, quella che la filosofa sviluppa nell'*écriture féminine*. Essa è una lingua universale che fluisce dal latte materno, riguarda il suono e l'inconscio: è la lingua percepita e praticata nel tempo dell'infanzia, quando ancora non si conoscono le norme del parlare. La *lingualatte* permette la proliferazione di un senso che non coincide con il significato, distrugge la sintassi ed esce come miele dalle crepe che ha creato: essa rompe le regole del simbolico, conducendo ad una scrittura fluida, sonora, debordante<sup>40</sup>. Ma allora «tutto testimonia a favore di una lingua praticata nel suo stato emotivo, e nella quale l'inintelligibile è il suono stesso della voce dell'angoscia»<sup>41</sup>: il canto del Cardillo è emblema ritmico e musicale, dunque pulsionale. E come ha sottolineato Farnetti, il tema della voce è ricorrente nelle scritture delle donne; ma non solo, addirittura si può proporre la funzione vocale come marca del femminile. Seguendo la traccia Revelli-Caffo poi, possiamo candidare la voce a figura elettiva «di ogni tipo o gruppo sociale non collocato in posizione dominante»<sup>42</sup>: di nuovo si riconferma la voce del Cardillo come voce delle minoranze.

Tuttavia, la dicotomia *logos*-uomo/voce-donna che è tradizionalmente funzionale ad un sistema gerarchico al cui vertice sta l'uomo, può essere risignificato positivamente, in funzione della parte oppressa. Infatti, la sfera acustica produce spesso un godimento di cui si può rintracciare una funzione eversiva, destabilizzante<sup>43</sup>. A questo proposito è esemplificativa la reinterpretazione del mito di Eco che compie Adriana Cavarero. All'inizio della storia, Eco è una ninfa dalle grandi doti locutorie, è una conversatrice così abile da essere in grado di trattenere Giunone mentre Zeus incontra altre ninfe. Quando la dea se ne accorge, si vendica condannando Eco a ripetere le parole altrui, rimandandone i suoni finali. Tale ripetizione coatta, separata dal contesto, perde di senso, risulta de-semantizzata. Nel corso del mito poi, a causa delle pene d'amore per Narciso che non ricambia il suo affetto, Eco finisce per dissolversi, decorporeizzarsi: diventa dunque «pura voce di una risonanza senza corpo»<sup>44</sup>. E questa sua voce pura ricorda quella dei bambini che ripetono le parole della madre senza comprenderne il senso. La ripetizione di Eco riconduce all'infanzia, alla voce che precede il linguaggio<sup>45</sup>.

Eco non è dunque una figura tragica: è piuttosto emblema del ritrovato piacere acustico, del puro suono che è musica e si sottrae al processo di significazione. La voce di Eco – e, potremmo aggiungere, il canto del Cardillo – è «un balbettio che riconduce alla scena dell'infanzia dove la voce non è ancora parola»<sup>46</sup>. Nella ripetizione vocalica Eco rifugge le regole della logica e le costrizioni della sintassi, rifiuta il semantico – e dunque il simbolico, per dirla con Kristeva: nella voce di Eco è la *lingualatte* a manifestarsi. Con questa nuova interpretazione, Cavarero non

<sup>40</sup> Cfr. A. Cavarero, *A più voci*, cit., pp. 167-174.

<sup>41</sup> M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 166.

<sup>42</sup> Ivi, p. 167.

<sup>43</sup> Cfr. A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 159.

<sup>44</sup> Ivi, p. 196.

<sup>45</sup> Cfr. ivi, p. 199.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

solo risignifica una figura mitologica, ma sovverte l'ordine gerarchico cui si accennava sopra e costruisce possibilità nuove di rapportarsi, esplorando una «relazionalità acustica»<sup>47</sup>.

Si può leggere sotto questa lente il finale del *Cardillo addolorato*, dove il pianto struggente del Cardillo, il suo grido talvolta malefico, si è trasformato ora in piacevole canto:

Il noto ritornello salì in quell'attimo dal giardino illuminato da una nascente luna, e suonò dappertutto:

*Oò! Oò! Oò!*

e poi:

*Oh! Oh! Oh!*

Più lieto e mite di così non c'era nulla. E il principe [...] Benedisse il Cardillo che arrivava, e finalmente gli avrebbe spiegato tutto. La follia e la separazione, il dolore e questa gioia che giungeva adesso con lui: tutta calma, fredda infinita.<sup>48</sup>

La costruzione narrativa che Ortese adopera per il Cardillo è rilevante proprio per questa sua ambivalenza, in grado di rappresentare la parte violata del mondo ed al contempo il mondo tutto, di significare il dolore degli ultimi ed al contempo la loro redenzione.

Tale ruolo spetta anche al puma di *Alonso e i visionari*, che attraverso il suo sguardo – pieno di amore e di dolore – sarà in grado di consegnare alla società umana un insegnamento profondo. Naturalmente, Alonso è muto, ed è anche piuttosto brutto: la sua natura di bestia provoca ribrezzo in chi lo guarda, soprattutto in Antonio Decimo, padre di Decio e filosofo dalle idee radicali. Il professore del romanzo, infatti, misura la realtà secondo il solo criterio della mente umana: tutto il resto non è *intelligente* e, quindi, non ha valore. Ma come osserva la filosofa Eva Meijer, per molto tempo l'intelligenza degli animali è stata misurata secondo criteri umani. E proprio perché la maggior parte degli animali non si esprime come lo facciamo noi, cioè attraverso il linguaggio verbale, filosofi e scienziati sono stati portati a credere che non si potesse risalire ai loro pensieri. Da questa differenza fondamentale umano-animale Cartesio arriva ad asserire che gli animali, non parlando, non pensano e, quindi, non sono dotati di ragione<sup>49</sup>. Anche i rumori che emettono – ad esempio grida, o anche parole umane riprodotte – sono soltanto reazioni meccaniche di corpi-macchina. Ecco perché gli animali non sarebbero in grado di provare dolore (Cartesio fu uno dei primi fautori della vivisezione!)<sup>50</sup>. In sostanza, essendo gli animali privi di parola, sarebbero privi anche di coscienza, mentale e fisica. Roberto Marchesini imputa proprio a Cartesio la colpa di aver aperto la strada dell'«antropocentrismo ontologico»<sup>51</sup>, riservando cioè al solo essere umano la partecipazione al pensiero e inaugurando così il meccanicismo di tutto ciò che non è umano. Attraverso questo processo, viene dunque

<sup>47</sup> Ivi, p. 202.

<sup>48</sup> A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, cit., p. 415.

<sup>49</sup> Cfr. R. Descartes, *Opere 1637-1649*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2009, pp. 91-93.

<sup>50</sup> Cfr. E. Meijer, *Dierentalen*, Leusden, ISVW, 2016, trad. it. di S. Musilli, *Linguaggi animali. Le conversazioni segrete del mondo vivente*, Milano, nottetempo, 2021, pp. 11-25.

<sup>51</sup> R. Marchesini, *Etologia filosofica. Alla ricerca della soggettività animale*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 26.

negata la possibilità di una «alterità ontologica non umana»<sup>52</sup>, quella che Marchesini definisce *Dasein animale* (Esserci-animale), secondo cui non esiste alcuna dicotomia umano *vs* animale. Al contrario, entrambe le parti sono accomunate dalla condizione dell'essere animale: in questa prospettiva si considera l'animalità quale dimensione ontologica di cui l'essere umano rappresenta una declinazione<sup>53</sup>. Tale esserci-animale si differenzia dalla macchina soprattutto perché, a differenza di questa, si manifesta attraverso il desiderio:

Il desiderio è la più immediata espressione della soggettività, che oltrepassa il bisogno e in un certo senso gli dà significato: vivo in quanto desidero, vivo nell'esprimere dei desideri che m'invadono e danno forma alla mia presenza. Tutte le dotazioni che l'essere animale si ritrova [...] altro non fanno che darsi come strumenti all'espressione dei desideri. È il desiderio che dà colore al mondo, che riempie di stupore gli occhi di un bambino, che sostiene i giochi caotici di un cucciolo.<sup>54</sup>

Secondo Marchesini, è questo *esistere desiderando* ad accomunare gli esseri animali ed a guidarne le azioni. Ai diversi modi di agire delle varie specie non viene più attribuito un punteggio nella scala valoriale, poiché tutti – umani e non – si muovono spinti dal desiderio. È chiaro che, sotto questa luce, gli animali appaiono come creature senzienti, capaci di provare emozioni. In effetti, tornando alle narrazioni ortesiane, emerge come sia proprio la sofferenza ad accomunare umani e non-umani: «ricordiamolo, prima di parlare di valore del linguaggio, di animali che parlano e animali che non parlano. Solo il dolore e il grido restano il nostro vero linguaggio»<sup>55</sup>. Anche se non possono esprimerlo a parole, gli animali provano dolore, e quel dolore è anche umano: «gli occhietti di un uccello o di un cucciolo [...] hanno la stessa gentile tristezza dei tuoi occhi»<sup>56</sup>. È infatti lo sguardo, e non la parola, ad unire sin dal primo istante Decio e Alonso, mostrando così un altro tipo di intelligenza, bistrattata dagli uomini di scienza come Decimo: l'intelligenza emotiva. Saper comunicare senza parole diventa allora una grande dote, non un linguaggio da paragonare a quello umano gerarchizzandolo come inferiore e riducendolo a scimmiettamento delle parole. Il puma è «Colui che stava dando inizio a una mutazione profonda e provvida della cara Natura»<sup>57</sup>, una mutazione cioè che avrebbe portato all'avvicinamento della specie umana ad una specie non-umana: il riconoscimento del puma e del bambino come fratelli lontani, separati ed ora ritrovati.

In effetti, Alonso assume all'interno del libro un vero e proprio valore cristologico, a partire dai nomi che gli vengono appellati, come «nostro più grande Signore»<sup>58</sup> o «piccolo Cristo»<sup>59</sup>. Si è già vista poi la capacità del puma di affratellarsi al bambino, divenendo simbolo di

<sup>52</sup> Ivi, p. 52.

<sup>53</sup> Ivi, p. 71.

<sup>54</sup> Ivi, p. 96.

<sup>55</sup> A.M. Ortese, *Risposta a Parise sulla caccia*, in Ead., *Le piccole persone. In difesa degli altri animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Milano, Adelphi, 2016, pp. 137-141: 141.

<sup>56</sup> A.M. Ortese, *Occhi tristi come i tuoi*, in Ead., *Le piccole persone*, cit., pp. 164-169: 168.

<sup>57</sup> A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, p. 205.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Ivi, p. 208.

riconciliazione umano-Natura. Tale funzione può essere vista, alla luce di ciò, quale missione salvifica: una vera e propria operazione messianica che avrebbe potuto salvare l'umanità dalla rovina. La tesi poi trova conferma nella figura di Julio, altro figlio di Decimo, la cui morte resta al centro del mistero italiano che Ortese indaga nella sottotrama poliziesca di *Alonso*. Alla fine del romanzo, tra le numerose ipotesi rispetto alla sua morte, viene fuori quella del suicidio: Julio non è stato ucciso, bensì si è suicidato a causa della sua crudeltà verso il puma, che gli si è rivelata «tradimento della sua stessa natura di *figlio*, figlio di tanta madre, la Natura che genera cuccioli. Egli aveva tradito il Cucciolo, era stato il “giuda” di questo piccolo “cristo” della patria mondiale»<sup>60</sup>. E come Cristo – tradito da Giuda –, Alonso – tradito da Julio – risorge ed anzi, risorge per ben due volte. La sua pelliccia, conservata da Decimo dopo la prima morte del puma, assume facilmente il valore di reliquia, una sacra sindone animalesca che denuncia il male del mondo sopportato dalla bestia sacrificale<sup>61</sup>. Messaggero di dio, o dio stesso che sia, il puma rappresenta sicuramente un elemento sacro, conferendo al libro un senso assolutamente religioso, morale:

era stata una storia ben più grande della sua apparente collocazione poliziesca, e della sua matrice politica o criminale che dir si voglia: era stata la storia di un peccato molto comune agli uomini, ma il più grave (il primo, penso) di tutti i peccati: il disconoscimento dello Spirito del mondo, della sua mitezza e bontà, della grazia che lo attraversa a ogni istante... e non lo dimentica mai, tale mondo.<sup>62</sup>

*Alonso e i visionari* si conclude con una sorta di preghiera a quello «Spirito del mondo», tentando così un passo verso una religione nuova che venera gli stranieri, i deboli e i soli, che vuole acqua e riposo per tutti gli ultimi di tutte le specie, per la terra offesa e per le sue albe infinite. Nel puma, nel cardillo e nell'iguana il dio coincide con la bestia: gli animali/mostri immaginati da Ortese rappresentano le divinità di un nuovo pantheon. Come nota Farnetti, la dicotomia bestia-angelo viene risignificata dall'autrice attraverso la costruzione narrativa di creature ibride ed ambigue; esse:

costituiscono l'anello più importante della catena degli esseri, quello più fortemente in grado di disordinare in funzione di un nuovo senso, e di un nuovo ordine, la tradizionale gerarchia (che vede l'uomo al centro della creazione, con la bestia e l'angelo quali suoi estremi, rispettivamente, inferiore e superiore).<sup>63</sup>

Le bestie-angelo di Ortese risultano allora paradigmi di una alterità «degradata ed eletta, esiliata e insieme destinata a rappresentare l'idea stessa di patria»<sup>64</sup> in grado di mutare l'umanità

<sup>60</sup> Ivi, p. 240.

<sup>61</sup> Cfr. S. Zangrandi, *Dare voce alle cose del mondo prive di voce: “Alonso e i visionari” di Anna Maria Ortese*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2, 2008, pp. 143-149: 149.

<sup>62</sup> A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 245.

<sup>63</sup> M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, cit., p. 28.

<sup>64</sup> M. Farnetti, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 271-284: 275.

e i suoi valori. La scrittrice sa immaginare una patria planetaria, cioè un mondo che è luogo di appartenenza dell'umano e del creato tutto, in cui le alterità emarginate costituiscono una possibilità di cambiamento. Lì, nella patria ortesiana, visibile e invisibile, umano e non-umano, mostruoso e divino convivono: non pacificamente, questo è chiaro, ma generando un terreno fertile per un diverso avvenire. Era necessario spodestare l'uomo dal suo trono, decostruendo le gerarchie per riportare al centro chi viene comunemente relegato ai margini. Ma questo processo aveva bisogno di una nuova pratica e di una nuova lingua: il *verbum* viene oltrepassato a favore di nuove tecniche di comunicazione, verso un modo alternativo di concepire la relazione tra chi parla e chi non parla, tra l'umano e il non-umano. L'iguana, il puma e il cardillo scavalcano la barriera linguistica e la fanno implodere in sé stessa, tentando un nuovo spazio di coabitazione per le relazioni interspecie che verranno.



## Il volto della maschera. La biofiction *Bela Lugosi* di Edgardo Franzosini

Federica Gianni  
(Sapienza Università di Roma - Université Paris Nanterre)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – The book *Bela Lugosi* by Edgardo Franzosini presents itself as a particularly fruitful text for analyzing the dialectic between reality and fiction, since the writer chooses to tell the story of an actor, Bela Lugosi, who confuses his life with that of the character he plays, Count Dracula. This mirroring game lends itself to investigating the intertwining, as interesting as it is problematic, between true and false. The purpose of this article will be twofold: on the one hand to verify how the book falls into the category of *biofiction*; on the other, to analyze the multiple forms and declinations that the imaginary element takes on to demonstrate how, for the author, this is an indispensable ingredient for grasping the truth and meaning of a life.

**Parole chiave** – *Bela Lugosi*; biofiction; Edgardo Franzosini; contemporary Italian literature; reality-fiction.

**Abstract** – L'opera *Bela Lugosi* di Edgardo Franzosini si presenta come un testo particolarmente proficuo per analizzare la dialettica tra realtà e finzione, poiché lo scrittore sceglie di raccontare la storia di un attore, Bela Lugosi, che confonde la sua vita con quella del personaggio che interpreta, il conte Dracula. Questo gioco di rispecchiamenti si presta ad indagare l'intreccio, interessante quanto problematico, tra vero e falso. Lo scopo di questo articolo sarà duplice: da una parte verificare come il libro rientri nella categoria di biofiction; dall'altra analizzare le molteplici forme e declinazioni che assume l'elemento immaginario per dimostrare come, per l'autore, questo sia un ingrediente indispensabile per cogliere la verità e il senso di una vita.

**Keywords** – *Bela Lugosi*; biofiction; Edgardo Franzosini; letteratura italiana contemporanea; realtà-finzione.

Gianni, Federica, *Il volto della maschera. La biofiction «Bela Lugosi» di Edgardo Franzosini*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 62-74.

federica.gianni@hotmail.it  
10.6092/issn.2785-2288/17978  
finzioni.unibo.it

Edgardo Franzosini nasce nel 1952 e per la maggior parte della sua vita svolge la professione di impiegato di banca, ma per passione si dedica all'attività letteraria sia traducendo testi dal francese e dall'inglese<sup>1</sup> sia pubblicando, a partire dagli anni Ottanta, biografie di personaggi eccentrici. Solo nel secondo decennio del ventunesimo secolo, tuttavia, lo scrittore inizia ad ottenere visibilità grazie alle diverse pubblicazioni o ripubblicazioni con Adelphi e Sellerio e in concomitanza con il crescente interesse di critica e di pubblico per le scritture biografiche o biofinzionali. Rimane tuttavia un autore di nicchia, ancora oggi poco studiato<sup>2</sup>.

Ad eccezione del romanzo storico *Sul Monte Verità* (2014), dedicato alla colonia di espatriati fondata in Svizzera all'inizio del XX secolo, l'opera di Franzosini è costituita quasi esclusivamente di narrazioni a carattere biografico. Nei suoi romanzi lo scrittore sperimenta diverse sfumature del genere, passando dal rigore storiografico più minuzioso di *Sotto il nome del cardinale* (2014) ad un'impostazione più letteraria e romanzesca in *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (2015). Nel primo caso ci troviamo di fronte ad una vera e propria biografia saggistica su Giuseppe Ripamonti, sacerdote, storico e dottore dell'Ambrosiana, autore di un'opera su Milano e di un libro sulla peste che Manzoni utilizzò come fonte per i *Promessi sposi*. In questo testo dall'andamento saggistico, Franzosini cerca di ricostruire le motivazioni che hanno portato alla misteriosa incarcerazione di Ripamonti, della quale i documenti dell'epoca non parlano mai apertamente. Il sacerdote, come ci viene suggerito dal titolo del libro, era un protetto del Cardinale Federico Borromeo il quale lo aveva accolto nei suoi seminari perché, al contrario del cardinale, conosceva bene il latino e l'ebraico. In sintesi, Franzosini sostiene l'ipotesi che Ripamonti sia stato condannato alla carcerazione poiché Borromeo voleva impedirgli di confessare che lui era il suo ghostwriter e che scriveva i testi in latino al suo posto. A tal proposito scrive il sacerdote in una lettera riportata nel libro: «L'origine dei miei mali non è veramente quella che appare; ma è perché, essendosi il Cardinale Borromeo fieramente invaghito della fama di scrittore latino, et havendo in ciò adoperata l'opera mia per lo spazio di dieci anni, vuole che io sia morto prima di lui»<sup>3</sup>.

*Sotto il nome del cardinale* presenta una struttura saggistica con un apparato di note cospicuo, una ricca bibliografia, l'inserimento di fonti d'archivio come la citazione sopra menzionata e

<sup>1</sup> Novalis, (*I discepoli di Sais*, Milano, Tranchida, 1985 con lo pseudonimo di Edgar Lander); Georges Simenon, (*La vedova Couderc*, Milano, Adelphi, 1993); Joseph Périgot, (*Il rumore del fiume*, Milano, Interno giallo, 1994); Arthur Rimbaud, (*Una stagione all'inferno*, Milano, Il Saggiatore, 2021).

<sup>2</sup> Vale la pena menzionare, dell'esigua bibliografia critica, il lavoro svolto da M. Mongelli nella sua tesi di dottorato, in cui lo studioso ha scelto come autore rappresentativo della *biofiction* proprio Franzosini (cfr. M. Mongelli, *Narrer une vie, dire la vérité: la biofiction contemporaine*, Parigi, Sorbonne Paris Cité, 2019, <http://www.theses.fr/2019USPCA026>, ultima consultazione: 25 luglio 2023) e gli articoli di M. Lezowski, *Il potere del romanzo e la forza del documento. Storia di un letterato perseguitato fra finzione e storia*, «Historia Magistra: rivista di storia critica», 19, 2015, pp. 109-117 (incentrato su *Sotto il nome del Cardinale*) e di A. Zaccuri, «Hollywood Non È Sul Tevere»: avventure e sventure del romanzo cinematografico in Italia, «Studi Novecenteschi», XXVIII, 61, 2001, pp. 171-185, <https://www.jstor.org/stable/43450088> (su *Bela Lugosi*, ultima consultazione: 25 luglio 2023).

<sup>3</sup> E. Franzosini, *Sotto il nome del cardinale*, Milano, Adelphi, 2013, p. 111.

un registro stilistico che si addice più a un saggio storico che ad un romanzo. Inoltre, l'unica foto presente nel testo – collocata in apertura del libro – è una riproduzione del primo foglio della sentenza del processo a Ripamonti, come a voler sottolineare la centralità dei documenti e del materiale archivistico.

Tutto il contrario accade in *Questa vita tuttavia mi pesa molto*, romanzo biografico sullo scultore Rembrandt Bugatti e sulla sua passione per gli animali, che l'artista riproduceva nel suo studio dopo aver passato intere giornate negli zoo di Parigi e Anversa. Morto suicida nel 1916, Bugatti è sicuramente il personaggio più drammatico delle opere di Franzosini. Per raccontare un'anima così tormentata l'autore ha scelto un approccio meno storico e più romanzesco. Abbondano infatti i dialoghi – chiaramente inventati – e spesso vengono riportati in forma diretta i pensieri del protagonista<sup>4</sup>. Inoltre il libro è l'unico testo di Franzosini ad essere sprovvisto di bibliografia e di note. Questa scelta non è casuale poiché, come ha ammesso lo stesso autore<sup>5</sup>, le note rappresentano per lui lo spazio dell'ironia, dove può lasciarsi andare a commenti spesso umoristici e sarcastici, caratteristiche quasi del tutto assenti in *Questa vita tuttavia mi pesa molto*, considerato dall'autore la sua opera più drammatica e che si conclude infatti, tragicamente, con il suicidio del protagonista.

Nonostante l'impianto narrativo nei libri di Franzosini spesso cambi, è possibile scorgere alcuni elementi comuni tra le varie opere. Tutti i testi sono caratterizzati dalla misura narrativa del romanzo breve, non superando quasi mai le 150 pagine. Si tratta di una scelta ponderata, le cui ragioni sono state esplicitate dallo stesso autore: «Sono convinto che ogni scrittore abbia una sua misura. Anche Simenon, quando andava oltre le 140-150 pagine, scriveva libri meno convincenti. La grande misura per me non va bene»<sup>6</sup>. Inoltre, le biografie sono accomunate da una stessa intenzione poetica: recuperare dall'oblio storie di personaggi bizzarri, tramite un narratore che si fa talvolta personaggio e che indaga, commenta, analizza le sorti dei suoi biografati. Tuttavia anche i personaggi dei libri di Franzosini sono individui 'minuscoli', figure relegate ai margini e fuori dal comune: Bela Lugosi, il primo Dracula di Hollywood, dopo una brillante ma fulminante carriera viene dimenticato dall'industria cinematografica; Giuseppe Ripamonti, l'uomo dell'ombra per eccellenza in quanto ghostwriter del Cardinale Borromeo (*Sotto il nome del Cardinale*); Rembrandt Bugatti, celebre artista negli anni Dieci del Novecento, oggi pressoché dimenticato, noto quasi esclusivamente per essere il fratello del più famoso Ettore

<sup>4</sup> Solo per fare un esempio dei pensieri del protagonista riportati da Franzosini nel libro: «Chissà perché mi scrive, pensa Rembrandt rigirando la busta tra le mani senza decidersi ad aprirla. Scrivermi quando già ci vediamo quasi tutti i giorni o allo zoo o al Café de l'Union. Solo a quel punto gli viene in mente che da almeno una settimana non hanno avuto più occasione di incontrarsi». E. Franzosini, *Tuttavia questa vita mi pesa molto*, Milano, Adelphi, 2015, p. 60, edizione digitale.

<sup>5</sup> Videointervista di M. Leo a Edgardo Franzosini presso la libreria Tomo, Roma, 22 febbraio 2018, in «Tomo libreria Caffè Assaggi», <https://www.youtube.com/watch?v=HAyjPFLsoFc>, minuto 46:01 (ultima consultazione: 7 gennaio 2023).

<sup>6</sup> G. Gimmelli, *Splendori e miserie di un poeta pugile*, «doppiozero», 5 febbraio 2019, <https://www.doppiozero.com/splendori-e-miserie-di-un-poeta-pugile> (ultima consultazione: 6 gennaio 2023).

Bugatti, fondatore dell'omonima casa automobilistica (*Questa vita tuttavia mi pesa molto*); Raymond Isidore, che costruì una cattedrale raccogliendo rifiuti (*Raymond Isidore e la sua cattedrale*).

L'eccentricità tipica di questi personaggi ci conduce al cuore della poetica di questo scrittore che riguarda la relazione fra realtà e finzione, le quali nelle sue opere vengono continuamente confuse, scambiate, ingannando il lettore e prendendosi gioco di lui. Già solo l'assurdità e la stravaganza di queste vite insinuano in chi legge il dubbio che queste esistenze siano il frutto della fantasia dell'autore e non storie di uomini realmente esistiti. Spesso, dunque, risulta difficile capire se questi racconti siano delle semplici biografie storiche con un andamento, sì, estremamente narrativo, ma di fatto con nulla di inventato; o se invece rientrano nel perimetro delle *biofiction*. Dare una definizione univoca di *biofiction* non è affatto semplice come ci confermano anche gli studi critici sull'argomento. Ad esempio in Francia, dove il dibattito sul genere è più consolidato e vivace che in Italia, un critico come Alexandre Gefen considera come scritture biofanzionali l'insieme delle «finzioni letterarie di forma biografica (vita di un personaggio immaginario o vita immaginaria di un personaggio reale)<sup>7</sup>. A mio avviso, però, riprendendo solamente i tratti formali della biografia storica si perde quella componente ibrida tipica della *biofiction* che emerge solo nel momento in cui si verifica un dosaggio più o meno equilibrato tra realtà e finzione. Inoltre, la definizione di Gefen include un numero troppo vasto di fenomeni, rischiando così di sovrapporsi a qualsiasi tipo di narrazione finzionale che racconta la storia di una vita, quindi confondendosi con la maggior parte dei racconti che troviamo in letteratura. Alla luce di queste considerazioni per *biofiction* intendo quel tipo di «finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore, seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti o *topoi* significativi»<sup>8</sup>. A differenza della biografia fattuale la *biofiction* presenta al suo interno dei tratti tipici della *fiction* che si possono manifestare tanto sul piano *testuale* (presenza di fatti o personaggi inventati o elementi formali riconducibili al discorso finzionale come l'indiretto libero o il flusso di coscienza) quanto su quello *pragmatico* in cui il patto di lettura viene percepito come finzionale poiché quello che viene promesso nel paratesto viene poi smentito nel testo. È il caso, però, di precisare che la differenza tra biografia storica e biografia finzionale non è affatto scontata. Il genere biografico nasce in opposizione alla storiografia – come dichiara Plutarco nelle sue *Vite parallele*<sup>9</sup> – e ancora oggi, nel dibattito

<sup>7</sup> Trad. dall'originale: «fictions littéraires de forme biographiques (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel», A. Gefen, *Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in M. Dambre, A. Mura-Brunel (éds.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Parigi, Sorbonne Nouvelle, pp. 305-319: 305.

<sup>8</sup> R. Castellana, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, pp. 36-37.

<sup>9</sup> «Nell'accingermi a scrivere in questo libro la vita di Alessandro il Grande e di Cesare, il vincitore di Pompeo, considerata la massa dei fatti, null'altro dirò a modo di prefazione se non questo: i lettori non mi diano addosso se non riferisco tutti i fatti né narro in modo esaustivo quelli presi in esame tra i più celebrati, ma per lo più in forma riassuntiva. Io non scrivo storia, ma biografia [...]». Plutarco, *Vite Parallele. Alessandro, Cesare*, introduzioni di D. Magnino e A. La Penna, traduzioni e note di D. Magnino, Milano, BUR, 2005, Alessandro, I, I-3.

più recente, che chi sostiene l'appartenenza della biografia al campo della *fiction*<sup>10</sup>. È una questione ampissima e complessa in parte riconducibile alle posizioni narrative di Hayden White secondo il quale la storia viene *emploted*, intramata, e dunque la storiografia non è più intesa come scienza positiva ma come narrazione<sup>11</sup>. Questa concezione del discorso storiografico rischia, però, di appianare le differenze sostanziali tra realtà e finzione. A mio avviso, invece, per quanto labili e provvisori i confini fra i due mondi esistono e sono un presupposto di base di questo lavoro.

Nel corso di questo articolo mi soffermerò sul primo libro di Franzosini: *Bela Lugosi: biografia di una metamorfosi*, pubblicato per la prima volta nel 1984 presso una casa editrice indipendente con lo pseudonimo di Edgar Lander<sup>12</sup> e ripubblicato poi da Adelphi nel 1998 con il vero nome dell'autore. L'opera è una biografia dell'attore Béla Blasko<sup>13</sup>, in arte Lugosi, che, giunto ad Hollywood dall'Ungheria, diviene noto per le sue interpretazioni del conte Dracula.

Si tratta di un testo la cui identità è difficilmente catalogabile e che più degli altri lavori di questo scrittore, e in maniera più complessa e originale, affronta la spinosa questione dei rapporti tra vero e falso. A mio avviso l'opera in questione rientra nella categoria di *biofiction* anche se, come vedremo, non è così scontato definirla una biografia finzionale perché, banalmente, non c'è nessun fatto o episodio inventato che Franzosini aggiunge al racconto storico di Lugosi. L'originalità del libro sta nella scelta dell'autore di proporre un ritratto soggettivo del suo protagonista raccontando non il Bela Lugosi reale ma la rappresentazione che l'attore stesso e gli altri (lo scrittore compreso) hanno costruito attorno alla sua figura. Il mio obiettivo sarà duplice: da una parte dimostrare l'appartenenza del libro al genere delle scritture biofanzionali; dall'altra indagare le modalità con cui si manifesta la finzione e l'uso che sceglie di farne l'autore.

La breve *biofiction* – conta poco più di un centinaio di pagine – è incentrata sul rapporto tra l'uomo-Béla Blasko e il suo doppio, ossia il Bela Lugosi-attore. L'obiettivo dello scrittore, come dichiara lui stesso nell'incipit, è cercare di indagare le ragioni che hanno portato il suo protagonista a identificarsi con il vampiro al quale ha prestato il suo volto: «Ho scritto queste pagine con il fine, che mi auguro non del tutto superfluo, di cercar di comprendere le cause e di chiarire le circostanze in cui l'orribile metamorfosi di Lugosi si è verificata»<sup>14</sup>. Come la maggior parte

<sup>10</sup> Un esempio fra tutti è quello di Michael Lackey, studioso americano di *biofiction*, che in uno dei suoi testi afferma: «Within the postmodern framework, fact is fiction, and consequently, history and biography, which were once considered to be separate and distinct from fiction, can no longer lay claim to being non-fictional». M. Lackey, *Truthful Fictions: Conversations with American Biographical Novelists*, New York, Bloomsbury, p. 3.

<sup>11</sup> H. White, *Storia e narrazione*, trad. it. di D. Carpi, Ravenna, Longo, 1999; dello stesso autore si veda anche *Retorica e storia*, trad. it. di P. Vitulano, Napoli, Guida, 1978.

<sup>12</sup> L'editore aveva chiesto all'autore di inventare anche una biografia immaginaria che si può leggere nel risvolto di copertina della vecchia edizione: «Edgar Lander è nato nel '52. Vissuto a lungo a Vienna e Zurigo, attualmente vive e lavora a Milano. È autore di un radiodramma e di una riduzione per il teatro di alcuni racconti di Gustav Meyrink», E. Franzosini, *Bela Lugosi: biografia di una metamorfosi*, Milano, Tancrida, 1984.

<sup>13</sup> Il nome corretto dell'attore ungherese è Béla Ferenc Dezső Blaskó, ma Franzosini sceglie di chiamarlo semplicemente Béla Blasko, senza l'accento finale sulla lettera "o". Pertanto nel presente articolo, rispettando la volontà dell'autore, lo citerò come viene nominato nell'opera.

<sup>14</sup> Id., *Bela Lugosi*, Milano, Adelphi, 1998, p. 12.

dei protagonisti dei libri di questo scrittore la cifra della vita di questo attore ungherese risiede in una fusione totale con la propria arte. Tuttavia, mentre per gli altri personaggi si trattava di un'identificazione con dei manufatti artistici (la cattedrale per Raymond Isidore, l'inchiostro e la carta per Johann Ernst Biren de *Il mangiatore di carta*), nel caso di *Bela Lugosi* questa coincidenza si verifica con un personaggio e non con una cosa.

Nel corso del libro, Franzosini si sofferma ripetutamente su una serie di dettagli che preannunciano la trasformazione del protagonista. Lo scrittore precisa, ad esempio, che già l'uso di un cognome diverso dal proprio può essere considerato il sintomo di una tensione a divenire altro-da-sé: «Ma la decisione di assumere uno pseudonimo può essere anche tranquillamente considerata la prima inconsapevole manifestazione di una tendenza, latente, alla completa trasformazione»<sup>15</sup>.

Lo pseudonimo scelto da Bela, nato con il cognome di Blasko, poi cambiato per ragioni artistiche in Lugosi, non solo mette l'accento sul progressivo cambiamento del personaggio, ma conferma la centralità del *topos* del doppio. Non si tratta, in questo caso, di una duplicità concreta, incarnata in due personaggi distinti, bensì di uno sdoppiamento interno all'individuo (al *singolo*): qui il doppio è solo «apparente»<sup>16</sup>. In particolare, è l'uomo-attore che assume il personaggio di Dracula come suo doppio. Così, il lettore assiste a una dialettica fra l'attore e il suo personaggio, dialettica che non potrebbe manifestarsi se non attraverso la distinzione delle due voci.

Nel corso della vicenda, tale dialogo si presenta in diversi punti della narrazione. Si pensi all'episodio in cui viene descritta l'abitazione di Lugosi. Qui l'autore presenta un'immagine della casa del protagonista come un luogo dell'orrore caratterizzato da una serie di dettagli che rimandano all'universo fantastico dei vampiri. Al suo interno si trovano infatti pipistrelli, lapidi di marmo e gatti neri. La rappresentazione della villa del protagonista in chiave orrorifica conferma l'appropriazione della persona Lugosi da parte del personaggio Dracula. D'altronde, che il tema del doppio sia un *fil rouge* del libro viene ammesso dallo stesso scrittore in una delle molte note che costellano il libro:

Quello dello sdoppiamento è un tema importante, che ricorre con una certa frequenza in questo libro. A ben vedere lo avevamo già incontrato nel capitolo precedente, alle cui vicende faceva da sfondo, molto discreto, Budapest. È noto a tutti che questa capitale è frutto dell'unione di due città, Buda e Pest, l'una adagiata morbidamente sui colli della riva destra del Danubio, l'altra sulla sponda sinistra del fiume, già nella «Grande Pianura». E, a proposito di «doppi» ungheresi, in quegli anni in Europa riscuoteva uno straordinario successo un duo di danzatrici gemelle di origine magiara, le Dolly Sisters (Rosy e Jenny). Rosy fece innamorare di sé il principe di Galles, che spesso ingannò

<sup>15</sup> Ivi, p. 37.

<sup>16</sup> Per Massimo Fusillo si parla di «doppio apparente quando il racconto ci presenta uno sdoppiamento interno alla singola persona (e quindi non una duplicazione effettiva) che può essere frutto di una possessione demoniaca se siamo in ambito fantastico [...] o di dissociazione schizofrenica se siamo in ambito scientifico o parascientifica», M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012, p. 29. Un altro testo di riferimento per il *topos* del doppio è quello di B. Laghezza, «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Ghezzi, 2012.

– innamoratasi a sua volta di un ricco commerciante di birra, Sir Davis Mortimer – facendosi sostituire nei convegni con lui dalla gemella<sup>17</sup>.

Oltre ad essere esplicitato dall'autore, lo sdoppiamento del personaggio di Lugosi è incarnato dalla stessa struttura del testo, che è a sua volta diviso in due parti: nella prima, intitolata «L'uomo, l'attore», il protagonista viene presentato mentre muove i primi passi sul palcoscenico; la seconda, dal titolo «Il vampiro», è dedicata esclusivamente alla trasformazione di Bela in Dracula. La scelta di strutturare il romanzo in questo modo conferma l'interesse dell'autore per la doppiezza di Lugosi e per la sua metamorfosi.

La biografia di Lugosi non viene raccontata dalla nascita alla morte<sup>18</sup>. Franzosini estrapola dall'esistenza dell'attore soltanto le fasi della sua carriera di interprete teatrale e cinematografico. Tutto ciò che appartiene alla vita di Lugosi prima che diventasse attore non è argomento di interesse del narratore, come afferma egli stesso all'inizio del libro:

Ha trentasette anni, essendo nato a Lúgos il 29 ottobre 1882. Lascia, lettore, che egli si chiami per il momento Béla Blasko. Da parte mia non tenterò di descrivere nemmeno sommariamente la sua infanzia, né di enumerare gli infiniti episodi (tutti con l'impronta del bruco che diventa farfalla) da cui è stata scandita la sua adolescenza. Qui ci interessa il Béla Blasko attore<sup>19</sup>.

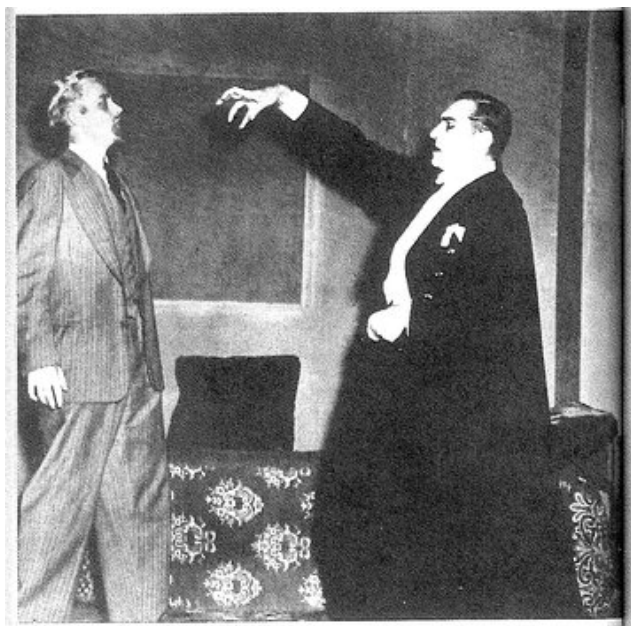
Questo perché – sembra volerci dire Franzosini – la personalità di Bela è annullata dietro la sua maschera, l'uomo-Blasko non esiste più, a vantaggio del personaggio che ha preso il sopravvento.

A questo proposito, è necessario soffermarsi sull'apparato iconografico che, non casualmente, appare al centro del romanzo, appena prima della seconda parte, ossia della metamorfosi di Lugosi da *uomo/attore* a *vampiro*. La maggior parte delle immagini riproduce il protagonista nelle vesti di Dracula, confermando così l'identificazione del personaggio con il mostro (**IMG. 1**). Un'unica foto, posta all'inizio del libro, ritrae Bela Lugosi senza il suo celebre travestimento (**IMG. 2**). Qui l'uomo appare seminudo e in primo piano, come se Franzosini volesse rappresentarlo libero da qualsiasi maschera. In realtà è un inganno dello scrittore. Guardando nel dettaglio la fotografia ci rendiamo conto che la postura, la mimica facciale e gli occhi truccati sono riconducibili a una messa in scena e quindi ancora una volta non vediamo Lugosi svincolato dal suo doppio.

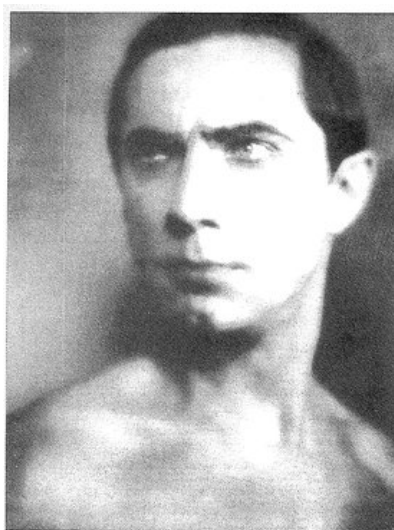
<sup>17</sup> E. Franzosini, *Bela Lugosi*, cit., p. 125.

<sup>18</sup> Occorre fare una precisazione: il racconto dalla nascita alla morte di una vita non è più una regola della narrazione biografica contemporanea. Tuttavia come afferma anche Momigliano l'impianto tradizionale della biografia prevede «il racconto di una vita di un uomo dalla nascita alla morte. Non è una definizione molto profonda, ma ha il vantaggio di escludere qualsiasi discussione su come si dovrebbe scrivere una biografia». A. Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi, 1974, p. 13.

<sup>19</sup> E. Franzosini, *Bela Lugosi*, cit p. 17.



IMG. 1: Bela Lugosi interpreta Dracula a teatro alla fine degli anni Quaranta.



IMG. 2<sup>20</sup>

Nel romanzo, l'autore indugia a lungo sul tema dell'estraneità. Lugosi, infatti, durante tutta la sua vita si è sempre sentito «come un pesce fuori d'acqua»<sup>21</sup> nei paesi dove ha vissuto, non

<sup>20</sup> Questa immagine è l'unica presente nel libro che non è accompagnata da una didascalia.

<sup>21</sup> Ivi, p. 29.



integrandosi mai davvero da nessuna parte: né in Germania, dove il protagonista ha vissuto dopo aver lasciato l'Ungheria a causa della caduta della Repubblica ungherese sovietica guidata da Béla Kun, né negli Stati Uniti, dove emigra nel 1921.

Boris Karloff ha detto in un'intervista: «La tragedia di Bela fu quella di non imparare mai l'inglese». È quasi superfluo rilevare in questo aspetto del carattere di Lugosi una resistenza, naturalmente più o meno conscia, a integrarsi nella società in cui viveva<sup>22</sup>.

Questo senso di disappartenenza geografica diventa metafora della disappartenenza del protagonista alla sua stessa identità. Non ritrovandosi in nessun luogo, Lugosi non ritrova neanche sé stesso. Non solo è condannato ad essere sempre straniero, ovunque si trovi, ma la sua professione d'attore lo porta ad essere continuamente abitato da figure che egli percepisce come estranee, degli altri da sé che, come dei vampiri, gli succhiano l'anima, rubandogli la sua stessa vita. Nel capitolo «Paradossi», Franzosini esplicita questa appropriazione della *persona* da parte del *personaggio*:

Il lamento si riferisce, credo, non solo alle pur durissime condizioni di vita dell'attore, ma anche e soprattutto al suo perenne «rischio esistenziale», alla devastazione che il personaggio, l'«anima straniera» che lo visita e lo possiede, provoca in lui. Stanco, obeso, asmatico e senza denti, l'attore ottocentesco Ernesto Rossi si doleva: «Il personaggio è un vampiro che si nutre della mia vita personale»<sup>23</sup>.

Fino a questo momento per quanto la finzione appaia centrale nella storia di Lugosi, il quale vive un'esistenza all'insegna del camuffamento e del mascheramento del reale, l'elemento immaginario viene affrontato unicamente come *tema* della narrazione e non come *procedimento*, cioè esso non è impiegato come mezzo per la costruzione del racconto. In effetti apparentemente l'opera si presenta come una biografia tradizionale: al di là del fatto che il testo è corredato di una filmografia documentata in cui viene ripercorsa tutta la parabola cinematografica e teatrale dell'attore, e da un solido apparato di note che si addicono più ad un testo saggistico che ad uno letterario; il vero dato che fa pensare che ci troviamo di fronte ad un racconto biografico a carattere fattuale è la totale assenza di introspezione psicologica. Secondo Käte Hamburger prima e Dorit Cohn poi, infatti, la descrizione dell'interiorità del personaggio è il segnale più evidente per dichiarare la finzionalità dell'opera. In questo caso, venendo meno questo «signpost of fictionality»<sup>24</sup>, il lettore potrebbe convincersi di trovarsi di fronte ad una narrazione storica<sup>25</sup>. In effetti, nel libro non solo l'autore non racconta nulla della vicenda

<sup>22</sup> Ivi, p. 91.

<sup>23</sup> Ivi, p. 105.

<sup>24</sup> D. Cohn, *Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective*, «Poetics Today», 4, 1990, pp. 775-804, trad. di A. Baldini, *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica*, «Allegoria», 60, 2009, pp. 42-72.

<sup>25</sup> Occorre fare una precisazione: ci sono delle eccezioni in cui anche lo storico e non solo lo scrittore di *fiction* può introdursi nell'interiorità del personaggio. Nella narrazione storica ci si può immedesimare nei protagonisti delle vicende narrate solo e a patto che ci sia la mediazione di fonti certe (documenti, lettere, diari, materiali d'archivio) o di testimonianze dirette sul biografato.

privata del personaggio – i riferimenti alla sua biografia personale sono esigui e, qualora presenti, risultano quasi sempre funzionali al racconto della metamorfosi del protagonista –, ma soprattutto non vengono mai riportati i pensieri o le riflessioni di Lugosi. Franzosini, infatti, non intende tratteggiare un ritratto psicologico del biografato, il quale viene presentato, perciò, quasi esclusivamente attraverso i suoi aspetti esteriori. Significativa a tal proposito la minuziosa descrizione fisica che l'autore fa del suo personaggio nelle prime pagine del libro:

Non mi lascerò dunque sfuggire l'occasione che il protagonista di questo libro mi offre per descriverlo fisicamente: si aggira infatti seminudo, con una tunica sbracciata – il *cinctus* – che gli lambisce le ginocchia e nulla nasconde anche della parte coperta del corpo. Un corpo slanciato, che reca tuttavia l'impronta del vigore: fasce muscolari allungate (in termini pugilistici: da picchiatore), spalle larghe e vita stretta; gambe solide, polpacci perfetti, degni di figurare nella classica tavola di Bartolomeo Eustachi *Riflessioni anatomiche*; il piede, per la frequente stazione eretta e l'uso di calzature incongrue, è un poco piatto. Il contorno del viso è regolare, tranne che per il mento leggermente rilevato; i lineamenti sono molli (diverranno gravi, rigonfi, con il passare degli anni), le labbra grosse e molto accese. Il naso, largo, ha grandi narici, l'occhio è scuro, lo sguardo tenebroso e cupo, i capelli sono lisci e nerissimi. Sul labbro superiore una debole ombra violetta è l'unica traccia rimasta di due baffi detti all'ungherese, cioè all'insù, che ha dovuto tagliare per non apparire anacronistico nel ruolo del luogotenente di Cesare<sup>26</sup>.

Franzosini si concentra su ciò che è visibile esteriormente tralasciando tutto quello che ha a che fare con i movimenti interiori e gli stati d'animo del protagonista. Tuttavia questa scelta da parte dell'autore non è dettata da una 'fame di realtà' ma, al contrario, è un ulteriore segnale del fatto che la personalità di Bela è annullata dietro la sua maschera, l'uomo Blasko non esiste più, a vantaggio del personaggio che ha preso il sopravvento. Come sostiene Genette non sempre l'assenza di introspezione psicologica può essere considerata come una spia di referenzialità in un testo ma, anzi, essa può dimostrarci esattamente il contrario. La mancanza di qualsiasi forma di intrusione nella soggettività del personaggio, che si traduce in una descrizione unicamente esteriore del soggetto raccontato, può essere considerata, paradossalmente, un indizio di finzionalità<sup>27</sup>.

La (bio)finzionalità del testo di Franzosini si può rintracciare anche da altri indizi disseminati nell'opera. Ad esempio l'autore si sofferma a lungo su quell'inclinazione di Lugosi ad un'immedesimazione assoluta con il personaggio che interpreta, ad una mimesi totale che non ammette alcuno scarto tra l'individuo Bela Lugosi e la sua maschera da vampiro. Questo ossessivo «desiderio di credibilità»<sup>28</sup> lo porta ad ottenere un risultato opposto a quello desiderato, perché invece di apparire spaventoso e terrificante risulta solamente «eccentrico»<sup>29</sup>:

Quel che oggi può apparire patetico nelle interpretazioni di Lugosi sono appunto la sincerità e la passione. Già all'epoca vi è chi lo accusa di essere troppo melodrammatico. Questa attitudine – che

<sup>26</sup> E. Franzosini, *Bela Lugosi*, cit., pp. 15-16.

<sup>27</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, trad. it. di S. Atzeni, *Finzione e dizione*, Parma, Nuova Pratica, 1994, p. 63.

<sup>28</sup> E. Franzosini, *Bela Lugosi*, cit., p. 102.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

lo condanna tra l'altro ad avere «l'aria di circostanza» anche alle prese con le vicende più inverosimili e sciocche, anche accanto a Bud Abbott e Lou Costello – gli deriva, oltre che dai suoi moti interiori, da un malinteso senso di onestà verso il pubblico. Lugosi stesso precisa in un'intervista: «Non puoi essere credibile se, recitando una parte in un film dell'orrore, te la ridi sotto i baffi... se non sei serio la gente lo capisce. Non importa quanto la parte sia drammatica o ridicola: tu ci devi credere». Traspaiono da questa dichiarazione un desiderio di credibilità, un proposito di realismo, tanto più malinconici in quanto paradossalmente finiscono per produrre quel risultato eccentrico, fra eccesso e sussiego, che è la recitazione di Bela Lugosi<sup>30</sup>.

In questo modo lo scrittore sembra voler affermare che un'eccessiva ricerca di elementi realistici non conduce necessariamente a cogliere il senso profondo delle cose. Il tentativo del protagonista di coincidere con la propria maschera crea un effetto parodico, rappresentato dall'immagine di Lugosi che simula grottescamente gli artigli del vampiro:

il suo segno è piuttosto quello di una vitalità ingenua, che spesso culmina nell'exasperazione del gesto. Basti pensare all'atteggiamento che per lui rappresenta l'immagine stessa del terrore: braccia sollevate all'altezza delle spalle, mani contratte, dita a simulare artigli inesistenti. Un vampiro sdentato, come si vede, quello di Bela, e i cui atti sembrano a noi spettatori perennemente votati al più misero dei fallimenti<sup>31</sup>.

Secondo Franzosini dunque la pedissequa imitazione del reale produce, contrariamente alle aspettative, un effetto di artificiosità. Queste osservazioni e questi commenti del narratore circa gli effetti paradossali di un'exasperata tensione realistica da parte di Lugosi sono un modo per mettere in guardia il lettore circa la presunta verità dei fatti e per far vacillare l'apparente fattualità della biografia.

D'altronde in *Raymond Isidore* Franzosini afferma esplicitamente di diffidare della verità storica:

Non mi considero un fanatico della verità storica. Appartengo anzi alla schiera di coloro che sono persuasi della sua relatività e inafferrabilità, nonché del fatto che essa, in ultima analisi, sia soltanto il frutto di un'illusione. Per quanto riguarda poi la forma letteraria detta biografia, è mia convinzione che il biografo non debba, all'occorrenza, farsi scrupolo, né aver timore di sopperire con i propri mezzi all'incompletezza o, peggio, all'assenza di documenti. E aggiungo anzi che, nel caso in cui tali documenti esistano, non ci si deve preoccupare eccessivamente di esser loro fedeli, per non correre il rischio di comportarsi come quel falegname messicano – di cui raccontò un giorno il poeta surrealista Benjamin Péret al poeta surrealista André Breton – il quale, avendo ricevuto l'incarico di realizzare una camera da letto in tutto simile all'immagine fotografica pubblicata su un catalogo, finì per fabbricare letto, comodini, specchiera, guardaroba e sedie esattamente quali essi apparivano in prospettiva<sup>32</sup>.

Leggendo in controtela la biografia su *Bela Lugosi* ci rendiamo conto che lo scrittore ha *borgesianamente* inserito documenti falsi spacciandoli per veri. Ciò viene reso particolarmente evidente nel capitolo intitolato «Una relazione congressuale del Professor Jules Kravaal», in cui

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 20.

Franzosini presenta un documento – che scopriamo essere fittizio poiché non esiste e non è mai esistito nessun Jules Kraaval – per avvalorare la sua interpretazione secondo la quale l'attore si sarebbe trasformato in un vampiro. Il narratore per rafforzare l'idea che si tratta di un documento storico e di un episodio realmente accaduto, inganna il lettore fornendogli dettagli precisi sul luogo e sulla data in cui è stata pronunciata la relazione di modo da aumentare l'effetto di reale.

Più di trent'anni fa, nel marzo del 1964 si tenne a Oslo un Congresso internazionale di cibernetica, durante il quale il professor Jules Kraaval svolse una relazione di cui darò qui di seguito alcuni estratti, nella speranza che costituisca una plausibile base scientifica alle mie congetture<sup>33</sup>.

La relazione congressuale inventata dallo scrittore riguarda la teoria degli automi, macchine cibernetiche capaci di pensare ed agire. L'autore, così, decide di inserire nella sua biografia finzionale una teoria sulle macchine che fagocitano l'uomo per compararle con il cinematografo, il quale è sua volta capace di divorare gli attori, proprio come il vampiro che succhia l'anima alla sua vittima:

La macchina da presa agisce con l'attore come il vampiro con la sua vittima. [...] La descrizione dello stato in cui gli attori cinematografici cadono dopo che la loro immagine è stata impressionata dalla pellicola è sorprendente per la somiglianza con le condizioni in cui si viene a trovare un individuo morso da un vampiro<sup>34</sup>.

La finzione, anche quando è nascosta perché travestita da realtà, è un motore invisibile che alimenta e dà un senso alla narrazione. Tuttavia, l'elemento immaginario non è qui 'semplicemente' impiegato per restituire il significato di una vita. Infatti, la dialettica tra realtà e finzione viene ulteriormente complicata, sdoppiandosi, perché nella relazione con il personaggio storico si aprono non uno ma due spazi finzionali: da una parte, quello riconducibile al dispositivo letterario dell'autore; dall'altra quello afferente all'immaginario artistico-letterario preesistente che ruota attorno alla figura del vampiro Dracula. A tale proposito è significativo che nella prima apparizione del Lugosi personaggio protagonista del libro di Franzosini emergano indissolubilmente interconnessi i mondi sopra citati: «Bela Lugosi spirò il 16 agosto 1956 pronunciando questa frase: "Io sono il conte Dracula, io sono il re dei vampiri, io sono immortale"». Ed è, tale suo trasformarsi in vampiro, un fatto che ormai pochi si sentono di contraddire<sup>35</sup>. In questo brano Lugosi compare nella sua veste di persona reale in quanto viene riportata la data precisa della sua morte; allo stesso tempo la rappresentazione storica del protagonista si intreccia con il personaggio finzionale da lui interpretato, ovvero il vampiro. Infine, attraverso l'ironia che fa convergere la figura di Lugosi con il mostro, viene delineato da Franzosini il Lugosi personaggio letterario.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 109-110.

<sup>34</sup> Ivi, p.118.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 11-12.

Questo ingarbugliato intreccio tra elemento fattuale e dato immaginario si mostra in tutta la sua complessità nella prima scena che descrive l'ultimo istante della vita di Lugosi, rivelandone il destino. Se nel momento finale di ogni esistenza l'individuo dovrebbe liberarsi di ogni «maschera ingannatrice»<sup>36</sup>, nel caso del protagonista di questa *biofiction* è proprio la maschera del vampiro Dracula a sopravvivere alla persona di Bela e a raccontare la sua essenza, a tal punto che il personaggio in punto di morte pronuncerà la frase con cui si apre e si conclude il libro: «Io sono il conte Dracula, io sono il re dei vampiri, io sono immortale»<sup>37</sup>. La finzione qui è insita nella biografia stessa di Lugosi, la cui verità risiede nel sentirsi un personaggio d'invenzione.

Così, vertiginosamente, assistiamo ad un gioco di sdoppiamenti senza fine in cui la *fiction* intesa come *tema* del racconto rispecchia la *fiction* intesa come *procedimento* e strumento di costruzione di una vita, e in cui la vicenda umana di Bela Lugosi diventa un riflesso della poetica di Franzosini secondo il quale, come direbbe Savinio – autore che non a caso per lo scrittore rappresenta un vero e proprio modello –, «la verità umana, la verità nostra, la verità “vera” è fatta di vero e di falso: più di falso che di vero»<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Ivi, p. 11.

<sup>37</sup> Ivi, p. 120.

<sup>38</sup> Si veda la voce «Verità» in A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2019, p. 387.

## L'eredità sensibile di Henri Michaux nell'opera di Valerio Magrelli. Un dittico genitoriale

Martina Mileto  
(Sorbonne Université)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – The purpose of this paper is to point out the relationship between the works of Henri Michaux and the re-elaboration of Valerio Magrelli concerning the main theme of the body. In particular, the research is focused on the thematic presence of the organ of the mouth and of the voice and of the imagery associated with them. The attention to this organ and the phonetic emission resulting from it is extremely linked, in both writers, to the relationship with parental figures. Therefore, this theme seems to be linked to that of the rejection of the father and to that of the mother.

**Keywords** – body; Magrelli; Michaux; mother; voice.

**Abstract** – Il presente contributo ha lo scopo di illustrare il rapporto tra l'opera di Henri Michaux e la rielaborazione che ne fa Valerio Magrelli relativamente al tema del corpo. In particolare, si concentra sulla presenza tematica dell'organo della bocca e della voce, e dell'immaginario ad essi legato. L'attenzione a questo organo e all'emissione fonetica che ne scaturisce è estremamente legata, nei due scrittori, al rapporto con le figure genitoriali. In entrambi gli autori, infatti, questo tema sembra essere correlato a quello del rifiuto della figura paterna e materna.

**Parole chiave** – corpo; madre; Magrelli; Michaux; voce.

Mileto, Martina, *L'eredità sensibile di Henri Michaux: nell'opera di Valerio Magrelli. Un dittico genitoriale*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 75-93.

[martina.mileto@paris-sorbonne.fr](mailto:martina.mileto@paris-sorbonne.fr)

10.6092/issn.2785-2288/17977

[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

L'innesto nell'opera di Valerio Magrelli di innumerevoli riferimenti letterari e filosofici provenienti dalle varie letterature europee, e di quella francese in particolare, è senza dubbio un fatto conclamato. Il rapporto del poeta romano con Henri Michaux è stato messo in luce più volte, in primis da Magrelli stesso, indicandolo come «autore fondamentale»<sup>1</sup> o definendo l'incontro con la sua opera un «momento di commozione»<sup>2</sup>. Non sorprende quindi il poter rintracciare parte delle tematiche e degli espedienti utilizzati dal primo nel secondo, con una rilevante consonanza di temi.

Gli elementi che si intendono indagare in questo articolo sono relativi alla tematica del corpo, fondamentale in Magrelli, come è noto, quanto in Michaux, e in particolare sull'analisi dell'organo della bocca e dell'emissione sonora che essa consente: la voce. Come si vedrà, questo tema si unisce ad altri, in particolare a quello delle figure genitoriali.

Ciò che qui interessa è tentare di comprendere come alcuni aspetti o alcune immagini di ascendenza michaudiana siano state riadattate nella scrittura di Magrelli, e come si siano integrate all'interno del suo personale immaginario letterario. Infatti, se una comunione di temi è certamente evidente all'interno dei due scrittori – il corpo in primis, ma anche l'assenza di un io unico, sulla scorta del rimbaudiano «Je est un autre», tessera centrale del mosaico della produzione letteraria di tutto il Novecento – non così evidente è il modo in cui Magrelli rielabora certe influenze.

In Henri Michaux, la bocca è un elemento quasi ossessivo che si ritrova sia negli scritti che nelle sue opere figurative, di cui una parte fondamentale è rappresentata dai suoi pittogrammi. Anne Brun, cui si deve un importante studio psicoanalitico sulla produzione letteraria e artistica di Michaux<sup>3</sup>, ha notato infatti che, all'interno dell'opera, una parte delle angosce sottese alla scrittura, soprattutto quella nata dal contatto con le droghe, consiste nell'essere sopraffatti dalla voce del padre o ingurgitati dalla bocca e dalle parole – il piano è sempre doppio: fisico e linguistico – della madre. Ciò implica, secondo Brun, un rifiuto delle figure paterna e materna. È Michaux ad affermarlo: «J'ai vécu contre mon père (et contre ma mère et contre mon grand-père, ma grand-mère, mes arrière-grands-parents)»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Alcuni autori sono per me fondamentali, per primo Michaux», *Valerio Magrelli - Il corpo difettoso*, intervista di N. Bonazzi, «griseldaonline», <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/incontri/valerio-magrelli-corpo-difettoso> (ultima consultazione: 5 agosto 2021).

<sup>2</sup> «Michaux è stato un altro momento di commozione, non tanto *Un barbaro in Asia* quanto *Ecuador*, ecco, mi piace in *Ecuador* la libertà con cui si passa da un racconto di viaggio, a un racconto, a un sogno, a una poesia. Le più belle poesie di Michaux stanno in *Ecuador*. Ecco, questo per dire come per me la prosa, stando in posizione anche polemica riguardo a certi libri, è una prosa liberata. [...] io parlerei non tanto di verso libero ma di una prosa liberata, cioè che non deve rispondere di nulla. Questo mi hanno insegnato Mandel'stam e Michaux», *Valerio Magrelli - Una scrittura anfibia: tra poesia e prosa - Università di Losanna*, <https://www.youtube.com/watch?v=UjpiIK-NQygg&t=92s> (ultima consultazione: 23 giugno 2021).

<sup>3</sup> A. Brun, *Henri Michaux: ou Le corps halluciné*, Paris, Sanofi-Synthelabo, 1999.

<sup>4</sup> H. Michaux, *Plume*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di R. Bellour e Y. Tran, Paris, Gallimard, 1998, vol. I, pp. 621-666: 662.

In Magrelli, dove si trova analogamente un certo rifiuto delle figure genitoriali, l'espedito per notificarlo sembra essere legato, in egual modo, all'elemento della bocca e della voce. Oltre a questi, rispetto alla figura materna, Magrelli mutua due immagini da Michaux: l'immagine dell'acqua e quella del ragno.

Se di padri duri e insensibili la letteratura pullula – dal principe padre della Gertrude manzoniana al padre autoritario di Kafka, a quello di Stevenson<sup>5</sup> – non è questo, fortunatamente, il caso del protagonista autobiografico di Valerio Magrelli. È vero che, come descritta nella sua opera, la figura del padre non è capace di significativi slanci emotivi, ma è altrettanto vero che Giacinto dimostra in più occasioni un profondo affetto per il figlio, seppur in modo a tratti contraddittorio. Racconta Magrelli che, un giorno, da bambino, si era nascosto per un'intera giornata, arrivando a far dare l'allarme della sua scomparsa addirittura alla polizia. Il padre, finalmente vedendolo uscir fuori a sera inoltrata, invece di abbracciarlo lo accoglie colpendolo, per la prima e unica volta. Questo breve racconto, che costituisce il cap. (l'anno) 62 di *Geologia di un padre*, è forse uno dei passaggi più commoventi del libro:

*In vita sua, mi diede un solo schiaffo. [...] Ero piuttosto piccolo, e felice per una delle sue rare e brevi apparizioni. [...] Colpire l'oggetto d'amore per punirlo d'averci lasciato: colpire l'oggetto d'amore per ringraziarlo d'essere tornato.*<sup>6</sup>

Questo episodio è analogo e contrario ad un altro in cui, dopo aver rotto un oggetto prezioso e temendo la conseguente punizione, il bambino viene invece abbracciato: «Mi abbracciò come niente fosse. Ne rimasi turbato: la risposta al mio disperato desiderio di comprendere le emozioni umane, per controllarle, per anticiparle, si andava allontanando sempre più»<sup>7</sup>.

In Magrelli la figura paterna, relativamente positiva, ma assente, è un elemento molto studiato. Il rapporto con il padre appare spesso conflittuale, teso; un rapporto in cui le parole sembrano incapaci di esprimersi, in cui ci si trova di fronte ad un mutuo mutismo che però, lungi dall'essere indice di scarso interesse reciproco, è gonfio di sentimenti prorompenti. A volte questi sentimenti, trattenuti più dal padre e meno da Valerio – che dal padre ha appreso però ad amare – trovano sbocco in azioni e reazioni molto forti. Si è visto il piccolo paragrafo sullo schiaffo, si veda ora il seguente, relativo alla convalescenza dopo un grave incidente:

Quella specie di sfida, di duello, non durò molto, perché un attimo dopo *mio padre mi abbracciò*. Così, mentre Mendelssohn andava, lavorando di viole e di violini, *mi sciolsi per la prima volta in un pianto potente, regressivo, salutare, profondo quasi quanto la ferita*.<sup>8</sup>

È proprio il pianto uno dei segnali d'amore più presenti all'interno di questa dinamica padre-figlio, che è muta di parole. Infatti, all'interno della sua intera opera, Magrelli non riporta un

<sup>5</sup> V. Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013, p. 88.

<sup>6</sup> Ivi, p. 103. Il corsivo è mio.

<sup>7</sup> Ivi, p. 104.

<sup>8</sup> Ivi, p. 110. Il corsivo è mio.



solo dialogo in discorso diretto con il padre. Tutt'al più, essi sono riportati in forma vagamente indiretta, oppure consistono in 'rabbiosi' monologhi paterni, e richiedono un'altra via – ad esempio, la musica – per esprimersi.

Il suo ultimo compleanno. *Piange* ripetendo: «Guarda, guarda come mi sono ridotto!» – *perché il linguaggio era oramai a brandelli. [...] Avrei voluto essere suo padre.*<sup>9</sup>

La difficoltà della parola e il dolore che sempre la accompagna sono un tratto che caratterizza in parte anche Magrelli in qualità di padre. Nell'ultima raccolta di poesie uscita per Einaudi nel febbraio 2022, *Exfanzia*, tra le poesie dedicate alla paternità non stupisce la seguente, dedicata alla figlia:

La foto di mia figlia piccolina,  
col giaccone da sci,  
mi guarda e sembra dirmi:  
«Che cosa devo fare?»  
Amore mio, non lo so,  
non lo sa nessuno.  
Tu pensa solo a crescere,  
a essere felice.  
*Io piango da una parte  
perché non so risponderti.*<sup>10</sup>

Anche qui il soggetto poetico sembra negarsi la possibilità di esprimere il proprio affetto. Lo si vede infatti incapace di rispondere e piangente «da una parte», escluso dalla vista della bambina. In ogni caso, rispetto a Giacinto, Valerio Magrelli sembra aver raggiunto una consapevolezza emotiva molto più solida: l'amore è presente, letteralmente, nella tenerezza del vocativo «amore mio». Si fa una breve parentesi sul valore delle lacrime, che in una poesia di *Exfanzia*, *Sunt lacrimae rerum*, sono definite «cauterio», «fuoco»<sup>11</sup>. Le lacrime hanno qui la funzione di sigillare il dolore, tornando all'idea di blocco del suo fluire libero, come accadeva nel caso del Magrelli figlio ricoverato in ospedale.

Rispetto al tema della voce, si trova nell'opera magrelliana un aggettivo molto inusuale, che ricorre ben tre volte nelle varie descrizioni relative a Giacinto Magrelli. La prima è la seguente:

Basti sentire, ad esempio, questa storia. «Mi sono addormentato mentre guidavo, e sono andato a sbattere contro il guardrail». [...] Ho immaginato a lungo la scena, una scena da vascello fantasma, *lui muto e inconsapevole, sognante*, nell'abitacolo scagliato sulla strada, con l'auto che rimbalza da un lato all'altro [...].<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ivi, p. 127. Il corsivo è mio.

<sup>10</sup> V. Magrelli, *Exfanzia*, Torino, Einaudi, 2022, p. 72.

<sup>11</sup> Ivi, p. 8.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 127-128. Il corsivo è mio.

*Muto* e sognante: una malinconica quanto fedele descrizione dell'avanzare della vecchiaia. Questo aggettivo, utilizzato per un uomo costantemente ritratto come energico, pieno d'iniziativa, sembra essere coerente con il personaggio rappresentato da Magrelli, spesso descritto come una presenza capace di lunghi silenzi. Ma «muto» è un aggettivo più forte: significa 'incapace di parlare', e non indica chi liberamente si pone nella condizione di non farlo. Ancora più persuasiva rispetto all'ipotesi che questa sia una parola chiave nell'analisi sulla figura del padre in Magrelli è questa seconda descrizione, nel penultimo capitolo o anno di vita di Giacinto, il numero 82:

Così, spento il motore, avverto accanto a me la presenza di un *vecchio signore muto*, con borsalino e lenti gigantesche. Passano dieci minuti desolati. Continua a riposare. Poi una *vocetta* squillante, vicino al finestrino, mi fa segno di aprire. È mia figlia undicenne, d'oro zecchino, che mi porta un bicchiere di caffè già zuccherato. [...] Mi fa ciao con la mano e se ne va, *lasciandomi da solo a singhiozzare*.<sup>13</sup>

Si noti l'opposizione tra il vecchio padre, «muto», di nuovo, e la giovane figlia del poeta, identificabile con una «vocetta squillante», «d'oro zecchino». E, di nuovo, il pianto del protagonista: «lasciandomi da solo a singhiozzare». L'appressarsi della morte del padre è presentato qui tragicamente – in uno dei rari passaggi che, nell'opera di Magrelli, cedono al *pathos* – così come la morte stessa del genitore, anche se per interposta persona: «Un amico mi ha raccontato che, alla morte del padre, aveva appena quattordici anni: “Venni spezzato in due, come un grissino”. A distanza di tanto tempo, l'immagine continua a visitarmi»<sup>14</sup>.

Si presenta un'ultima occorrenza rispetto al lemma 'muto'. Nel corso di un dialogo all'Università di Losanna<sup>15</sup>, Magrelli afferma che, per la prefazione di *Geologia di un padre*, aveva scelto di farne una «postuma e *muta*», ovvero non verbale<sup>16</sup>, ma contenente i disegni del padre, anzi, piuttosto i «disogni» di Giacinto (e si torna qui al «sognante» di prima).

È lecito chiedersi da dove venga questo aggettivo. Al di là del mero dato oggettivo, – l'impossibilità fisica alla parola data dalla vecchiaia e dal morbo di Parkinson – si ritiene che nella presentazione della figura paterna Magrelli abbia subito una certa influenza proprio da Henri Michaux, o che, in ogni caso, l'affinità nell'affrontare il tema sia molto forte.

Infatti, in Michaux, Anne Brun riconosce una «costellazione associativa» relativa ad immagini ossessive della bocca, della voce e dell'atto di mangiare, un tema legato sia alla figura paterna che – soprattutto, in realtà – a quella materna. Scrive Brun che essa riguarda un'angoscia di essere divorati

[...] par la bouche et la langue de l'Autre: le Je poétique chez Michaux apparaît en effet souvent prisonnier de la bouche et des mots de l'autre, avalé par la bouche et par la langue de l'Autre. Dans

<sup>13</sup> Ivi, pp. 131-132. Il corsivo è mio.

<sup>14</sup> Ivi, p. 55.

<sup>15</sup> Valerio Magrelli - *Una scrittura anfibia: tra poesia e prosa* - Università di Losanna, cit.

<sup>16</sup> Anche Federico Francucci lo nota nel suo saggio *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, a p. 77, dove parla di «prefazione afasica». Il corsivo è mio.

ses rares textes autobiographiques, écrits à la troisième personne, Michaux se présente comme un enfant qui refuse à la fois d'absorber la nourriture et l'alphabet.<sup>17</sup>

Prosegue Brun spiegando che questa equivalenza tra l'ingestione di cibo e della lingua sottolineano una certa mancanza di distinzione tra il cibo e la voce materna che accompagna l'atto di mangiare. È curioso notare a tale proposito che la copertina della *Geologia*, reca, al negativo, un disegno di Giacinto Magrelli, che raffigura Polifemo nell'atto di ingoiare uno dei compagni di Ulisse (titolo: *La grotta di Polifemo*).

Relativamente all'equivalenza tra parole e cibo, mutuata quindi da Michaux, si riporta un passo riguardante il rifiuto, o meglio, il rigetto, di quest'ultimo. Nel *Condominio*, una delle prime scene raccontate è uno «svenimento da sveglio», dovuto alla forte nausea indotta dal mal di mare, mentre il poeta si trova su un traghetto:

Quaranta minuti di deliquio, deciso a non sacrificare nulla al pallido, madreperlaceo e madido dio degli abissi. Quella trance ricordava l'oppio, scissioni indotte, ma in un orizzonte brutalmente alimentare, dominato da enormi paste lievitate.<sup>18</sup>

Vi è quindi un tentativo (riuscito, a quanto pare) di non liberarsi di queste «paste lievitate», che si sono introdotte nel corpo e che il corpo sta rifiutando. Questo racconto può essere messo in relazione con una scena presentata all'inizio della *Geologia*, cioè quella in cui Giacinto, arrabbiato perché il barista ha servito i cornetti con le mani sporche di denaro, li trasforma in «lieviti-proiettili»<sup>19</sup>, che vengono brutalmente scagliati sulla vetrina del negozio. Si viene dunque a creare una situazione in cui uno dei due le trattiene, l'altro le rifiuta, in una analogia oggettuale e 'inversamente' gestuale.

Tornando a Michaux, in due aspetti la figura paterna si presenta sinistramente al suo subconscio sotto mentite spoglie. La prima è di tipo figurativo, nei pittogrammi; la seconda di tipo uditivo, durante la sperimentazione con le droghe. Brun parla infatti di un 'doppio demoniaco' dell'Io del poeta, il quale è plurimo e non identificabile, riducibile ad uno solo. Questo doppio demoniaco, che emerge quando egli è sotto l'effetto delle droghe, è quasi sempre di genere maschile, e rinvia spesso alla figura paterna.

Per quanto riguarda invece l'aspetto uditivo, la paura inconscia di essere ingoiato porta Michaux – così come il sé personaggio si presenta – ad avere il terrore della voce del padre. È proprio questa, infatti, una delle varie voci evocate dalle droghe: sotto l'influenza degli allucinogeni, egli ne percepisce diverse, di differenti personaggi: scrive infatti di «allucinazioni

<sup>17</sup> A. Brun, *Écrire son corps*, «Le Coq-héron», 4, 2014, pp. 58-66: 61.

<sup>18</sup> V. Magrelli, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003, p. 8.

<sup>19</sup> Id., *Geologia di un padre*, cit., p. 18.

auditive»<sup>20</sup>. Voci persecutrici, nemiche, voci di oppressori<sup>21</sup> che, sostiene Brun, possono essere interpretate come «la messa in scena del conflitto figlio/padre che nutre l'opera»<sup>22</sup>.

Se la scrittura di Michaux risente della violenza di una figura paterna particolarmente spaventosa e anaffettiva, nondimeno si può dire che egli si ponga in modo benevolo verso la stessa paternità. Si percepisce infatti in *Tu vas être père* una visione del bambino piuttosto cupa, che lo vede descritto come un mostro pretendente attenzioni e provocante dolore, affliggendo i genitori con le sue urla:

[...] avec le *mal de chien* qu'il fait à la femme et dont il se fout éperdument, ne voyant que son affaire (déjà très homme et destiné [...] à s'empêtrer à son tour dans les cordages où il tient maintenant ses parents écartelés), [...] *Eh bien, enfanteur de malheur! Tu cries à ton tour! Tu cries, trouvant avec sûreté par l'oreille le chemin de la peine des autres.* [...] Et ma foi, quand ce petit *hideux* eut trois ans il avait *une façon d'être au monde qui commandait l'attention.*<sup>23</sup>

Qui il bambino è provvisto, a differenza del bambino biografico Michaux descritto nella sua opera, di una voce potente, disturbante e capace, soprattutto, di affermarlo come individuo in grado di attirare le attenzioni genitoriali. Nient'affatto lusinghiera, niente affatto paterna risulta la descrizione del figlio, di cui il padre del racconto si disfa, non curandosi della presenza di un orso presso l'atelier dello scultore dove ha deciso di far vivere il bambino, che da esso viene soffocato.

La descrizione dell'infante appena vista ricorda da vicino quella fatta da Magrelli in *Scena padre*, in cui il bambino è definito addirittura «Non figlio, bensì buco nero | che beve luce e mendica energia | disfa, collassa, assorbe | la materia dell'io»<sup>24</sup>. Inoltre, è sottolineato nel testo proprio l'elemento delle urla. Magrelli ammette:

Ricordo ancora quando lei [la moglie] scoprì che io, di notte, avevo messo, di nascosto, i tappi nelle orecchie! Ecco perché non mi svegliavo mai... Vile, mi disse, vile! E aveva ragione.<sup>25</sup>

Si ritiene quindi possibile che Magrelli si ponga sulla medesima scia della relazione padre-figlio del poeta belga. L'attenzione alla voce della prole è sottolineata anche da un altro passo, che mette tra l'altro in correlazione la propria prole con se stesso in qualità di figlio:

<sup>20</sup> H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1961, p. 196, cit. in A. Brun, *Henri Michaux ou Le corps halluciné*, cit., p. 283: «Quant aux hallucinations auditives, elles viennent de partout, de n'importe où dans l'espace sphérique qui l'entoure. Il est cerné par elles. Ou retrouver leur lieu d'émission [...]?»

<sup>21</sup> H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, cit., pp. 200-204, cit. in A. Brun, *Henri Michaux ou Le corps halluciné*, cit., p. 285: «Il entend rarement un discours clair. C'est presque toujours interruptif du genre "pas d'accord! Menteur! Rapporteur!"».

<sup>22</sup> H. Michaux, *Ecuador*, Paris, Gallimard, 1968, p. 16, cit. in A. Brun, *Henri Michaux ou Le corps halluciné*, cit., p. 113bis. Il corsivo è mio.

<sup>23</sup> H. Michaux, *Tu vas être père*, in Id., *Œuvres complètes*, 1998, cit., vol. I, pp. 745-752: 746-748. Il corsivo è mio.

<sup>24</sup> V. Magrelli, *Essere padri in ventuno strofe*, in S. Bonvissuto et al., *Scena padre*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 33-59: 57.

<sup>25</sup> Ivi, p. 47.

Ora ricordo un pomeriggio trascorso a ripulire gli scaffali da libri, dischi, cassette. Ascolto brani registrati anni prima, quando improvvisamente una canzone si interrompe a metà. La musica lascia il posto al silenzio [...] Finché qualcosa brilla [...] giunge *la voce di un neonato*. Giunge, ossia attraversa l'aria e arriva sulla banda magnetica per fissarsi tremula. La carta moschicida [...] La carta-salva-mosca-della-voce. [...] Sto qui e risento la voce di mio figlio a due anni. Dev'essere più forte di me, la paura di questi reperti. Così mi affretto a gettarli, e li rimpiango già mentre sto buttandoli. Forse perché è il rimpianto che mi dà la forza per liberarmene.<sup>26</sup>

Emerge quindi da un passato lontano questa voce di bimbo che «brilla», un po' come quella della figlia «d'oro zecchino». Anche in questo caso, il rapporto con il figlio riflette in parte quello con il proprio padre: la difficoltà dell'esprimersi, la necessità dell'allontanare, del nascondere, addirittura del «gettare» per non esserne sopraffatti, e l'importanza, anche in questo caso, del ruolo della voce.

Magrelli sembra quindi rielaborare la tematica della cancellazione della voce nella dinamica tra padre e figlio tramite la medesima operazione fatta da Michaux. Oltre all'aggettivo «muto», esiste un altro aspetto che permette di proporre questa ipotesi, ovvero la progressiva perdita della voce da parte del padre. Nella *Geologia*, infatti, Giacinto Magrelli è definito

[...] *incagliato*, e lo stesso accade *alle sue parole*. Come quando si toglie il tappo a un lavello, e l'acqua se ne va lasciando sul fondo qualche stoviglia: il linguaggio era fuggito via, abbandonandolo con pochi residui inutilizzabili. Esclamazioni, vecchie giunture logiche, ma senza più niente da unire. Ne prendo una a casaccio: «*Cose varie, eccetera*.»<sup>27</sup>

E di nuovo:

«*Cose varie, eccetera*.» Stavamo seduti a lungo, tenendoci per mano. *Io raccontavo e lui annuiva*, sorridendo d'intesa, muovendo oculatamente, sulla scacchiera aperta del racconto, le pedine delle sue interiezioni.<sup>28</sup>

Il padre diviene dunque muto, oppure privo di parole sensate. Eppure, egli è descritto sin dalla prima pagina del libro a lui dedicato come un vulcano di suoni e parole, sempre pronto ad esplodere: «Così la mia infanzia si arresta, attraversata da un *urlo improvviso*, il tonfo del bricco, le schegge di ceramica, gli schizzi sulla tovaglia. Ecco cos'è per me "la voce del sangue" [...]»<sup>29</sup>. La sua figura, dolce ma autoritaria, apparentemente calma ma iraconda, ha concesso solo alla fine della sua vita la tregua cui il figlio anelava. Un padre con cui «giocare da soli [...] è un momento struggente, insostenibile»<sup>30</sup>. Fondata che sia su un dato biografico o una finzione letteraria, la figura del padre in Magrelli perde, sempre di più, la parola, lasciandola – forse – al poeta stesso.

<sup>26</sup> V. Magrelli, *Nel condominio di carne*, cit., pp. 92-93.

<sup>27</sup> Ivi, p. 68.

<sup>28</sup> Ivi, p. 69. Il corsivo è mio.

<sup>29</sup> Ivi, p. 5.

<sup>30</sup> V. Magrelli, *Geologia di un padre*, cit., p. 57; ma anche Id., *Addio al calcio*, Torino, Einaudi, 2010, p. 9.

Si noti che la graduale incapacità di parlare di Giacinto, lungi dall'essere unicamente negativa, rivela ai due un modo alternativo di comunicare. L'alternativa consiste nella presenza, in luogo di parole, della musica. Infatti, essa appare in due diverse scene inesorabilmente legata alla malattia e alla progressiva perdita della voce. La prima, relativa a Magrelli stesso, è presente in uno dei racconti della convalescenza in ospedale a seguito dell'incidente:

Era ormai già passato vario tempo, ma mio padre niente. Io leggevo e leggevo, ascoltavo musica, arrivavano amici, ma lui no. Finché, in un dopopranzo di fine giugno, me lo vidi comparire davanti al letto. Stavo ascoltando *l'Italiana di Mendelssohn*. Si fermò serio, accigliato, rimase in piedi, a braccia conserte. Per qualche secondo ci guardammo *con aria ostile*. Che cosa mi voleva rimproverare? [...] Quella specie di sfida, di duello, non durò molto, perché un attimo dopo *mio padre mi abbracciò*. Così, *mentre Mendelssohn andava, lavorando di viole e di violini*, mi sciolsi per la prima volta in un pianto potente, regressivo, salutare, profondo quasi quanto la ferita.<sup>31</sup>

In una scena tale, di drammatica riconciliazione, perché fornire tante informazioni sulla musica di sottofondo? Perché essa non è un sottofondo, ma una parte integrante del dialogo tra i due. In una relazione che si è vista muta di parole, la musica sembra fungere da sostituzione, e, in questo brano, accompagnare il pianto del poeta, reazione a dei sentimenti che non potrebbero rivelarsi in altro modo. Il secondo estratto della *Geologia*, relativo invece alla malattia paterna, suggella questo legame musicale e conferma, si crede, questa ipotesi:

In ospedale spesso vaneggiava, ma anche quando era in sé, benché conservasse una velata lucidità, non gli riusciva più di concentrarsi. *Fu allora che mi accorsi di quanto amasse la musica*. Non come un melomane, ma come un tossicodipendente [...] *Io fischiavo qualche melodia, e lui veniva dietro, topolino di Hamelin*. Raramente ho capito così bene il senso di totale dipendenza in cui consiste *l'ascolto*. [...] Quasi mi vergognavo per la facilità da domatore con cui lo riducevo all'estasi, inducendo meccanicamente in lui un benessere incontenibile. *Retrocesso a uno stato di ebetudine, il malato cantava a ogni minimo cenno, trasformato in strumento di piacere, del proprio piacere*. [...] Ma qui stava mio padre, che rideva beato, e io che fischiavo, legato alla melodia, probabilmente, più ancora di quanto non lo fosse lui. Chi guidava la danza? Chi seguiva? Eravamo una coppia roteante, *lanciata dentro il vortice sonoro*.<sup>32</sup>

Anche in questo caso, di fronte ad un genitore che non parla più e che a tratti non riconosce il proprio figlio per via dell'avanzare della malattia, è la musica a porli sulla stessa lunghezza d'onda, donando al padre una sensazione di *piacere*, che fa eco al *pianto regressivo e salutare* del poeta. È proprio Magrelli a rivelare come la malattia del padre ne abbia concesso una migliore conoscenza:

Se mi accanisco sulla ricostruzione della sua decostruzione, non è, ritengo, per morbosità. [...] L'unico motivo per cui intendevo sfruttare la situazione, consisteva nell'intento (questo sì probabilmente sadico) di conoscerlo meglio.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ivi, p. 110. Il corsivo è mio.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 48-49. Il corsivo è mio.

<sup>33</sup> Ivi, p. 72. Il corsivo è mio.

Per concludere, si consideri il testo di *Essere padre in ventuno strofe*, una ninnananna, avente quindi già di per sé un legame con la musica. Vi si legge:

Ogni nota una fitta  
ogni suono una stretta, me malnato!  
Volevo sciogliere un *canto melodioso*,  
stendo filo spinato.

*Amore mio non credere alle canne  
di questo amaro flauto avvelenato:  
chi parla del veleno  
vuol dire che si è già curato.*<sup>34</sup>

Questo testo riflette ancora una volta l'assorbimento da parte di Valerio dell'incapacità paterna di esprimere amore, ma implica anche una consapevolezza maggiore e la ricerca di un approdo ad un rapporto che preveda finalmente la parola: «*Amore mio non credere alle canne | di questo amaro flauto avvelenato: | chi parla del veleno | vuol dire che si è già curato*».

Si passa adesso ad una breve indagine del rapporto della poesia di Henri Michaux e di Valerio Magrelli con il femminile, sotto la forma principale del materno.

In primo luogo, andrà sottolineato che Michaux scrive di percepire il femminile come «al-térité radicale»<sup>35</sup>: «A des mélanges, | A la moelle en même temps qu'au mensonge, | A un jeune bambou en même temps qu'au tigre, qui écrase le jeune bambou | *Semblable à moi enfin, | Et plus encore à ce qui n'est pas moi*»<sup>36</sup>. Secondo Marta Segarra<sup>37</sup>, egli rievoca la madre sempre attraverso tratti piuttosto scuri; lei «vous chasse depuis la naissance»<sup>38</sup>, e agisce con crudeltà e rimprovero:

Mère m'a toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité.<sup>39</sup>

E ancora

«Je préférerais que tu ne fusses pas né».<sup>40</sup>

Conclude quindi Michaux:

<sup>34</sup> V. Magrelli, *Essere padri in ventuno strofe*, cit., p. 59.

<sup>35</sup> M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*»: Michaux et la féminité, in E. Grossman, A.-E. Halpern, P. Vilar (éds.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours, Leo Scheer, 2001, pp. 131-147: 144.

<sup>36</sup> H. Michaux, *Souvenirs*, in Id., *Ecuador*, in Id., *Œuvres complètes*, 1998, cit., vol. I, pp. 137-251: 204-205, cit. in M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*», cit., p. 144.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 131-147.

<sup>38</sup> H. Michaux, *Portrait d'homme*, in Id., *Textes épars 1936-1938*, in Id., *Œuvres complètes*, 1998, cit., pp. 530-558: 535, cit. in M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*», cit., p. 136.

<sup>39</sup> H. Michaux, *Mes propriétés*, in Id., *La nuit remue*, in Id., *Œuvres complètes*, 1998, cit., pp. 417-512: 469, cit. in M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*», cit. p. 136.

<sup>40</sup> H. Michaux, *Plume*, cit., p. 662, cit. in M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*», cit. p. 136.

On est né de trop de mères.<sup>41</sup>

In realtà, il modo di rapportarsi di Michaux a questa figura è ambivalente. All'interno della sua opera, la madre prende varie forme, in primis quella dell'acqua. Quando si trova in Michaux l'identificazione – per omofonia, e per una simbologia affermata nella letteratura di lingua francese – *mère/mer*, essa appare sia «accueillante et nourricière» che «engloutissante et terrible»<sup>42</sup>. L'elemento acquatico percepito come femminile era stato individuato già nel primo Valéry<sup>43</sup> – si pensi alla *Jeune Parque* – come salvifico; qui ci si trova invece di fronte ad un'oscillazione tra il salvifico e il mostruoso. Il tema dell'acqua è costantemente legato a quello della bocca, perché nell'immaginario michaudiano l'una e l'altra comportano per il soggetto il rischio di «essere inghiottito».

In un testo di *Miserable miracle*, si legge:

En moi nové et dans *un insupportable froissement, mon calme violé mille fois par les langues de l'infini oscillant, sinusoidalement envahi par la foule des lignes liquides, immense aux mille plis, j'étais et je n'étais pas, j'étais pris, j'étais perdu, j'étais dans la plus grande ubiquité. Les mille et mille bruissements étaient mes mille déchiquetages.*<sup>44</sup>

In questo passaggio è evidente l'unione dei due campi semantici del mare e della bocca, cioè dell'essere inghiottiti, che, secondo Brun, è specchio di un passaggio tra la lotta con il mare e il tentativo di allontanarsi dalla fusione con la liquidità inglobante, cioè una sorta di dinamica di attrazione-repulsione che fa sì che il poeta possa riconoscersi come entità autonoma rispetto al corpo materno. Infatti, «cette union rappelle évidemment l'époque d'un Moi sans limites corrélatif d'une indistinction intérieur/extérieur, c'est-à-dire une indifférenciation par rapport au corps maternel originairement confondu avec celui du Je»<sup>45</sup>. Il collegamento tra la figura materna e l'acqua in Michaux è riscontrabile in una serie piuttosto ampia di testi, e i due elementi sono indissolubilmente legati l'uno all'altro.

In Michaux, il rifiuto della figura materna o la sua uccisione simbolica occorrono per la ricerca di una voce propria, di un proprio io. L'identificazione con il mare e quindi con il materno equivarrebbe allo sprofondare nel silenzio (tornando quindi ad una dinamica di rifiuto di sé), perché «la création michaudienne oscille entre cet appel à une identification totale au corps maternel, synonyme d'expansion corporelle à l'infini, et la lutte contre cette union mortifère, dont le corollaire s'avère le mutisme absolu»<sup>46</sup>. Quindi, la via usata da Michaux per sfuggire a questo annichilimento di sé è il ricorso ad un linguaggio pre-verbale, facendo sì di tornare al «babil enfantin»<sup>47</sup> che, grazie alla mescalina, può tornare a galla, trasformando il soggetto in uno

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> Altro poeta notoriamente fondamentale per l'opera magrelliana.

<sup>44</sup> H. Michaux, *Miserable miracle*, Paris, Gallimard-NFR, 1972, p. 24.

<sup>45</sup> A. Brun, *Henri Michaux ou Le corps balluciné*, cit., p. 294.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 96.



«specchio sonoro». La droga viene quindi utilizzata per smontare il linguaggio organizzato, sabotare la lingua codificata e cercare invece un proprio linguaggio, che spesso coincide con i segni della pittura, cioè con i pittogrammi, attraverso un codice comune tra scrittura, pittura, e musica. Come ha scritto Anne-Christine Royère, la produzione di Michaux è animata dal dilemma tra il rifiuto di parlare e l'impossibilità di tacere<sup>48</sup>. Infatti, «à la fin de l'expérience hallucinogène, la mise à mort [della madre] sera consommée. [...] Michaux intoxiqué erre donc entre Charybde et Scylla, l'absorption dans la mère ou l'étouffement de sa voix par les voix du père»<sup>49</sup>.

In Michaux come anche in Magrelli, il problema del rapporto con i genitori si riconduce al problema della propria identità. Già in *Vedersi vedersi* Magrelli aveva sottolineato<sup>50</sup> l'importante ruolo del volto nell'opera michaudiana, in comune con Valéry. Nella pittura di Michaux, ad esempio, emergono delle linee che tratteggiano visi che sono multipli di se stesso, e che, sempre secondo Anne Brun, rappresentano una «expérience précoce de disparition du visage insaisissable de la mère, à une impossible saisie de soi dans le miroir du visage maternel». La psicanalista spiega che, nella pittura, l'emergenza del viso di un altro funge come la sparizione della propria identità, in un'oscillazione che non fissa sulla carta un volto, il proprio, ma più volti ad un tempo:

Je peins les traits du double.<sup>51</sup>

Il doppio in cui l'io si aliena, in una identificazione caratterizzata da una certa aggressività (il 'doppio demoniaco' di cui sopra), rivela, secondo Winnicott<sup>52</sup>, una torsione originaria del soggetto, come accade per Francis Bacon proprio rispetto al viso di sua madre. Infatti, la deformazione dei visi che Bacon presenta nella sua pittura è messa in stretta relazione con i pittogrammi di Michaux, nell'idea che il soggetto che dipinge cerchi al loro interno un proprio sé, un proprio viso, il quale è tuttavia sfuggente, deformato, a causa di una mancato rispecchiamento del sé – e quindi, di legittimazione – nel volto della madre.

Questo succede perché, spiega Anne Brun, la prima identificazione di sé del neonato avviene grazie al viso della propria madre: «le bébé, en regardant sa mère, se voit lui-même dans le miroir du visage maternel, qui exprime ce qu'elle voit de son enfant»<sup>53</sup>. E dubita: «Ce phénomène ne renverrait-il pas à une expérience précoce de disparition, d'absence du visage d'une mère insaisissable? La vie du portrait ne serait-elle pas annulée et faite pierre à l'image d'un visage de mère ressenti comme impassible, froid et inexpressif?»<sup>54</sup>. Questo movimento ciclico,

<sup>48</sup> A.-C. Royère, *Henri Michaux: voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 7.

<sup>49</sup> Ivi, p. 289.

<sup>50</sup> V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002, p. 159.

<sup>51</sup> H. Michaux, *Passages*, cit., p. 93, cit. in A. Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, cit., p. 219.

<sup>52</sup> Ivi, p. 228.

<sup>53</sup> Ivi, p. 221.

<sup>54</sup> Ivi.

instabile, ritorna più volte negli scritti di Michaux, ed è una delle affermazioni ricorrenti. Ad esempio:

On veut trop être quelqu'un. Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.<sup>55</sup>

Sottolinea Magrelli<sup>56</sup> che «questo testo del 1938 esprime il nucleo esplosivo e polivalente di un'intera poetica. In esso, Michaux rivendica la possibilità di un pensiero che ignori se stesso, per fare tutt'uno con la vita del corpo». La critica letteraria intorno all'opera di Michaux ha notato in effetti come il soggetto all'interno dei suoi scritti sia tutt'altro che univoco. Esso è definito infatti composto da una 'folla' di individui.

Nel testo seguente Magrelli affronta il problema dell'oscillazione dell'identità, che proprio da Michaux muove i passi. Si legge nella poesia *Xochimilco*, di cui riportiamo l'esergo:

Mi costruisco su una colonna assente.  
H. Michaux

[...]  
La mia fondazione fu rituale  
e insensata, e sorsi *sul franare*  
e nacqui dal mancare  
*palafitta del nulla*  
*palo nel nulla fitto*.<sup>57</sup>

La ripresa della visione michaudiana è accompagnata dal bisticcio tra «palafitta nel nulla» e «palo nel nulla fitto». L'io è dunque introvabile, *nato dal mancare*, quindi fondato sul nulla, o forse proprio su un rifiuto.

Inoltre, anche in Magrelli si può rintracciare in molteplici testi l'importanza data al volto. Si prenda ad esempio il seguente:

*Mi accarezzavo il viso*  
*pensando fosse il suo*  
*e ne sentivo i tratti,*  
i segni, i punti che guardavo  
ogni momento quando la guardavo.  
*Per un attimo appena io*  
*ero lei e mi sognavo mentre*  
*pensavo a me. Dov'ero*  
*adesso? [...]*<sup>58</sup>

<sup>55</sup> H. Michaux, *Postface*, in Id., *Plume suivi de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 215-220: 215.

<sup>56</sup> V. Magrelli, *Vedersi vedersi*, cit., 159-160.

<sup>57</sup> Id., *Esercizi di tipologia*, Milano, Mondadori, 1992, in Id., *Le carie. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 217-288: 231. Il corsivo è mio.

<sup>58</sup> Ivi, p. 213. Il corsivo è mio.

In questo testo un personaggio femminile affiora (ci si trova nella sezione *Disamori* degli *Esercizi di tiptologia*), i cui tratti si confondono con quelli del poeta, in un'identificazione che conduce ad uno smarrirsi tale da chiedersi «dov'ero adesso?». L'identificazione attraverso il volto non è quindi possibile, ed è molteplice, come in Michaux.

Sempre in *Exfanzia*, è presente una poesia rilevante ai fini di questa analisi, perché proprio in relazione alle figure genitoriali:

È possibile uscire vivi dalla vecchiaia?  
 Poi mi guardo allo specchio  
 e vedo papà e mamma  
 che abitano il mio volto  
 disputandoselo.  
 [...]
   
 io solo, escluso, a fare da teatro  
 per questi amanti morti che mi usano  
 come lo spazio, morto, del loro corteggiarsi.  
 Servo a qualcosa, almeno,  
 se i miei amati fantasmi,  
 si danno appuntamento  
 tra i miei occhi [...]»<sup>59</sup>

I tratti del volto sono qui veicolo del ricordo della vecchiaia dei genitori, momento della vita in cui la somiglianza sembra forse più forte perché corrispondente all'ultima immagine che si ha di qualcuno che ci ha lasciati in età avanzata. Questo testo, a differenza degli altri relativi alle figure genitoriali, introduce un perdono e una tenerezza assenti nelle poesie cronologicamente precedenti, soprattutto rispetto alla figura materna. L'immagine dei due innamorati, che si rincorrono tra le pieghe del viso del poeta, mette in campo un immaginario quasi infantile – «papà e mamma» – che poco ha a che vedere con le altre descrizioni che Magrelli ci presenta del suo austero nucleo familiare. Questo nucleo familiare si arricchisce in *Exfanzia* di un elemento: una sorella, presentata tramite la dedica alla poesia eponima del libro. Ancora una volta la presentazione della famiglia, via la sineddoche della casa, non sfugge ad una lucida quanto dolorosa descrizione. Essa è definita infatti «da casa degli amori | degli orrori»<sup>60</sup>. Un'altra delle poesie di *Exfanzia*, quasi a conferma, recita: «La casa è questa immensa sofferenza | che noi addolciamo ai figli con i fiori»<sup>61</sup>.

Nell'opera di Magrelli, la madre è un elemento quasi assente. Si è deciso di interpretare quest'assenza, che in effetti sembra eloquente, come un'estrema conseguenza dell'operazione portata avanti da Michaux, oscillando tra la mancanza di parola e la mancanza assoluta, e identificando l'una con l'altra. In effetti, sia la figura della madre del padre (la «nonna-sigarillo»), sia la madre stessa, sono appena descritte, ma, comunque, sempre silenti. Esse non hanno voce. Si dice su di lei:

<sup>59</sup> V. Magrelli, *Exfanzia*, cit., p. 59.

<sup>60</sup> Ivi, p. 85.

<sup>61</sup> Ivi, p. 83.

[...] oltre cinquant'anni di liti, ostinazioni e ostilità, ma oggi *anche su lei è calata la notte della parola*. Era sorda da tempo, e infine Alzheimer, come un feroce boia dei tempi antichi, *le ha reciso di netto la lingua. Non parla più*. Si illumina quando mi vede. Mi stringe la mano se gliela stringo, e poi scuote la testa, *scuote la testa in una maniera che mi dilania il cuore*. Perché questa clausura neurologica? *Perché questa condanna a essere senza esserci?* La sua, però, è un'altra storia, il suo, un altro *silenzio*.<sup>62</sup>

Anche qui si rileva il campo semantico del mutismo, legato forse all'influenza di Michaux. La madre «non parla più», e su di lei è «calata la notte della parola»: un'efficace descrizione sinestetica tra vista e udito. Ma la chiave del testo è certamente questa: la «condanna» a «essere senza esserci». Non una conseguenza dell'Alzheimer, dunque, ma una *condanna*, una maledizione, un marchio che esiste da sempre. Scrive ancora Magrelli di lei:

Ti levi dal sepolcro del computer  
*e mi saluti per rimproverarmi*  
 con l'amarezza, con quell'astio dei morti  
 di cui portavi in te il seme profondo  
 già viva. Che vogliono i morti?  
 [...]
 *Io sfrutto il tuo ricordo per sistemare i conti,*  
*mentre tu torni a me, la tua figura dura,*  
*per fare i conti con la mia tortura.*<sup>63</sup>

Apparentemente sempre taciturna, se parla lo fa per rimproverare, con un'«amarezza» che genera la «tortura» del poeta, evidentemente scisso dall'inevitabile sentimento d'amore per la madre e la ripugnanza per il suo modo di rapportarsi a lui.

Si legge ancora:

[...]
 *Invecchiando divento mia madre.*  
 Bizzarre oscillazioni della struttura ossea.  
*Il viso era un triangolo; ora, invece, quadrato.*  
*Motivo in più per detestarmi.*  
 Fortuna che, mutando, assomiglio a un amico,  
 e questo, almeno, mi mette allegria.  
 'Traslochi. Sembro tutti, meno me.<sup>64</sup>

Si delinea dunque una «figura dura», la cui apparizione nello specchio tramite i propri lineamenti costituisce un «motivo in più» per detestarsi, vedendo quei cambiamenti del volto nelle forme dell'*oggetto geometrico*<sup>65</sup>. Al contrario, l'emergere ad esempio della «piazza», cioè la calvizie al centro della testa, che ricordava invece il padre, era stata vissuta con una certa simpatia:

<sup>62</sup> V. Magrelli, *Geologia di un padre*, cit., p. 116. Il corsivo è mio.

<sup>63</sup> Id., *Guida allo smarrimento dei perplessi*, in Id., *Le cavie*, cit., pp. 595-602: 597. Il corsivo è mio.

<sup>64</sup> Id., *Sei poesie inedite*, in Id., *Le cavie*, pp. 603-610: 605. Il corsivo è mio.

<sup>65</sup> «L'oggetto geometrico | di cui per sempre dovrò fare a meno», V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Le cavie*, cit., pp. 3-99: 7.

Scoprii tutto d'un tratto di avere, anche io!, la tonsura. *Touché...* in cima alla testa, in un punto solitamente invisibile ai miei occhi, si era pian piano spalancata 'la piazza'. Mio padre, adesso, era un po' più vicino.<sup>66</sup>

Non stupisce, viste le premesse, leggere infine un testo simile:

Non lutto (Parmenide, Amleto),  
tra l'essere e il non essere,  
ma furto, piuttosto: trovarsi  
di fronte alla *mancanza*

sgomenti – vuoto, calco,  
stampo del *nulla*.  
*Prima c'era, ora no*. Dov'è finita  
Euridice?

Miracolo e tragedia,  
morte ladra,  
morte ladra di merda,

*ladra madre,*  
*ossia (anagramma)*  
*morte: madre-merda.*<sup>67</sup>

Il testo appare eloquente, tutt'al più se si considera che non esiste affatto della misoginia generalizzata nell'opera magrelliana, anzi. La donna è un elemento che nella poesia di Magrelli è abbastanza raro, sempre osservato da lontano, con una certa distanza di sicurezza, e si direbbe un certo rispetto. A tratti, essa è addirittura ineffabile: «Io non potrei | parlare della donna. | [...] | Io credo veramente | che non esistano donne»<sup>68</sup>, scriveva un giovane Magrelli in *Ora serrata retinae*.

I toni cambiano radicalmente quando, invece, si parla di un'altra figura, citata una volta sola, ma sufficiente a comprendere le dinamiche dietro al rapporto madre-figlio, o piuttosto figlio-madre:

Said, mite Said,  
hai attraversato il mondo per pitturarmi casa.  
Poi, per i nostri figli, molti altri e altre da Cile e Perù,  
Ucraina, Romania, Costa d'Avorio,  
Filippine e Sri Lanka.  
(*Invece Tata mia, mia vice-madre,*  
*era di Primavalle,*  
che è ancora più lontana del Bengala).  
[...]<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Id., *Geologia di un padre*, cit., p. 117.

<sup>67</sup> Id., *Sei poesie inedite*, cit., p. 607. Il corsivo è mio.

<sup>68</sup> Id., *Ora serrata retinae*, cit., p. 72. Il corsivo è mio.

<sup>69</sup> Id., *Sei poesie inedite*, cit., p. 609.

Una dinamica che ricorda da vicino il Saba del *Piccolo Berto*, in cui si incontra una madre sostitutiva di quella biologica, che invece è ricordata con affetto, grazie anche alla ripetizione del possessivo «mia», e dell'inversione rispetto al normale ordine sintattico «mia Tata» in «Tata mia», tipico dei bambini, con un ritorno quindi, una regressione, alla voce infantile, un po' come si è visto per Michaux rispetto ai meccanismi della lallazione (o «mammazione»<sup>70</sup>).

Si venga ora nello specifico alle immagini di liquidità, che, come in Michaux, possono essere avvicinate al rapporto con il materno.

È Tommaso Lisa a notare, in Magrelli, un doppio statuto dell'acqua, proprio come in Michaux: «Le acque, chiare, sono sinonimo di trasparenza [...] ma più spesso, quando profonde, scure e turbolente, sono figura di un primordiale flusso fecondatore»<sup>71</sup>. Infatti, l'acqua in *Ora serrata retinae* è, sempre secondo Lisa, un fluido vitale, perché connessa a movimenti ciclici come fosse sangue nelle vene; allo stesso tempo è inquietante, perché proprio questi cicli portano ad una profondità che è quella del *gorgo* (o *gouffre* baudelairiano), cioè «il vortice che trascina l'individuo verso le profondità dell'inconscio» o verso «la terribile esperienza dell'autoscopia»<sup>72</sup>. Lisa collega questa immagine a quella dell'*ouroboros*. Questa figura, che rimanda a quella del cerchio, non ha un centro, è vuota: «l'io si regge allora su un manque»<sup>73</sup>, quello stesso manque alla base della poesia di Michaux.

Nel testo *Rivelarmi al gelo*, ad essere descritto è proprio un ambiente acquatico:

Perché ho passato tanti anni in acqua?  
N. Moretti

*Perché ho passato tanti anni in acqua?* Non lo saprò mai. Da piccolo il cloro delle piscine mi faceva sanguinare gli occhi. Allora mia madre, seguendo il consiglio di un istruttore feroce e amato, mi istillava per collirio mezzo litro di latte. Entravo nell'acqua gelata con un velo opaco di lacrime, ed era freddo e buio e opaco. Si nuotava la sera, molto tardi, a volte fino a mezzanotte. [...] Allora stagnavamo in quella immensa pozzza, galleggiando nel buio, cercando di sfuggirci e di toccarci. Era per sapere se ormai stavamo soli. [...] abbandonati, a mollo. Eravamo i biscottini della morte.<sup>74</sup>

L'immersione di Magrelli nella piscina, secondo Cortellessa<sup>75</sup>, allegorizza il liquido amniotico e il «trauma originario» della nascita. È notevole trovare proprio in corrispondenza di un passo relativo all'acqua una delle rare apparizioni della madre del poeta, che gli «istillava per collirio mezzo litro di latte» (anche qui, un liquido, per un'immagine forse mutuata in un certo senso da Bataille).

<sup>70</sup> Id., *Essere padri in ventuno strofe*, cit., p. 57.

<sup>71</sup> T. Lisa, *Scritture del riconoscimento: su «Ora serrata retinae» di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 37.

<sup>72</sup> Ivi, p. 38.

<sup>73</sup> M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 53, cit. in T. Lisa, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 43.

<sup>74</sup> V. Magrelli, *Rivelarmi al gelo*, in *Esercizi di tipologia*, cit., pp. 267-271: 269. Il corsivo è mio.

<sup>75</sup> A. Cortellessa, *Valerio Magrelli. La terra, la morte (e la salute)*, in B. Frabotta (a cura di), *I poeti della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 219-233: 222, cit. in M. Inglese, *Poesia come ricognizione*, Ravenna, Longo, 2004, p. 88.

Infine, si trova in *Exfanzia* un testo relativo alla passione natatoria, dove il rapporto con l'acqua assume lo statuto di necessità per vivere, e allo stesso tempo rischia di pregiudicare la vita. Si fa ovviamente riferimento a *Navigare necesse est, vivere non est necesse*<sup>76</sup>. Divisa in quelli che potremmo definire cinque 'quadri', o scene teatrali, il poemetto racconta di un'avventura marina, che vede il protagonista Magrelli buttarsi in acqua da una scogliera, e incontrare una fortissima difficoltà a tornare a riva, causa l'impervietà dei luoghi e l'agitazione del mare. Se si pone l'equivalenza tra acqua e casa – viene infatti definita «un'altra forma di casa | casa mia»<sup>77</sup> – visto l'indissolubile legame tra il Magrelli biografico, quello letterario e il nuoto, è molto facile vedere legate acqua e madre (mer/mère). È coerente, visto il rapporto con questa figura genitoriale che il racconto verta proprio, malgrado la fiducia iniziale con cui il poeta si tuffa, sull'enorme difficoltà nell'uscire dall'acqua, che lo sbatte come un polpo sugli scogli.

Anche in questo testo è evidente l'immaginario legato alla bocca: «ma questo prevedibile gonfiarsi e ritirarsi | venire e sospirare | sfracellare e succhiare»<sup>78</sup> relativo alle onde; gli occhietti «inghiottiti dal nulla, | come un *nemico* che li strappi via | per *umiliarti*, arrogante, offensivo [...]»<sup>79</sup>. Il testo sembra quindi rimandare a quell'immaginario che si è visto proprio della poesia di Henri Michaux, dove l'acqua/madre possiede questo doppio statuto di vita e di morte.

L'esito medico di questa avventura marina è una falange bloccata per sempre: «l'opposto dell'anello che il Doge offriva al mare | a me, il mare si è preso l'anulare»<sup>80</sup>. L'anello di cui si parla è una fede, simbolo di un vincolo ad un'altra donna. Esso verrà tagliato con delle tronchesi e mai più rindossato dal poeta: «È l'unica, mi spiega, tagliare via la fede. | Perché, si può rubare un matrimonio? | il clac dell'oro (mai più rimesso da allora), | e il cerchio che diventa linea aperta, profanata». La rottura di questo anello viene vissuta quindi con una certa tristezza da Magrelli, che parla addirittura di «profanazione», dimostrando una sincera affezione alla persona cui esso è legato, in contrapposizione alla figura femminile che si sa congiunta – metaforicamente – alla crudeltà del mare. Mare in cui, comunque, è *necessario* nuotare: in primo luogo, perché necessaria è l'elaborazione della 'tortura' cui il poeta si costringe ogni volta che entra in relazione con il materno, sotto le sue varie forme di ricordo (la password, i tratti somatici) e di metafora (la piscina, il mare). In secondo luogo, perché, di questo fantasma il poeta sa di non potersi liberare in alcun modo, e che, al massimo, si potrà arrivare ad una riparazione – prendendo in prestito il termine concettualizzato da Melanie Klein – già in parte evidente nella poesia *È possibile uscire vivi dalla vecchiaia?* in *Exfanzia*, cronologicamente più recente rispetto alle altre.

<sup>76</sup> V. Magrelli, *Exfanzia*, cit., pp. 107-110.

<sup>77</sup> Ivi, p. 107.

<sup>78</sup> Ivi, p. 108.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Ivi, p. 110.

Si vorrebbe terminare il discorso sulla figura materna nei due poeti con un accenno ad un'altra immagine ad essa legata, cioè quella del ragno<sup>81</sup>. In Michaux, nella *Vie de l'araignée royale*, all'animale sono attribuiti tutti i connotati materni. Scrive Royère che

Elle n'est que «douceur, tendresse, désir de communiquer», se montre «inquiète», comme une mère à l'égard de son enfant, et enfin elle est munie de «bras» toujours prêts à «étreindre». Mais elle est aussi «avidé», insatiable, vorace, elle sollicite violemment l'autre qui ne peut faire face, «si inapaisable est son ardeur». Fusionnelle, l'étreinte risque de se muer en dangereuse confusion pour celui qui se retrouve finalement «digéré».<sup>82</sup>

Nella descrizione, vi è sicuramente ancora una volta un riferimento alla voracità della madre di Michaux, elemento che lo accomuna comunque all'acqua e alla paura di essere deglutiti, collegando ancora una volta la figura materna all'immaginario che ruota attorno all'organo della bocca.

È molto curioso, quindi, leggere nella *Geologia* di Magrelli la descrizione della nonna paterna, la madre del padre, definita:

secca, scura, storta e leggera come un sigarillo, un toscanello, ma con una pelle candida, traslucida, e infine lunghissimi capelli bianchi annodati in una crocchia. E quando li scioglieva... *Sembrava un ragno al centro di un'infinita tela luccicante d'argento*.<sup>83</sup>

Coincidenza fortuita o vera ripresa dell'immagine michaudiana, anche in questo caso la figura materna è accostata ad un ragno<sup>84</sup> dalle caratteristiche benevole. Verosimilmente, questa figura viene descritta come vagamente positiva proprio non trattandosi della madre del poeta, ma della madre del padre, e quindi legata alla figura paterna, meno minacciosa.

<sup>81</sup> A.-C. Royère, *Henri Michaux*, cit., p. 122.

<sup>82</sup> H. Michaux, *La nuit remue*, cit., pp. 445-446, cit. in A.-C. Royère, *Henri Michaux*, cit., p. 122.

<sup>83</sup> V. Magrelli, *Geologia di un padre*, cit., p. 11. Il corsivo è mio.

<sup>84</sup> A margine, si può notare l'accostamento di questo animale al materno anche nell'arte contemporanea, cui Magrelli si è sempre mostrato sensibile, e che ricorda da vicino il lavoro di una celebre artista francese, Louise Bourgeois, la cui opera più famosa è proprio *Maman*, un gigantesco ragno in bronzo, le cui varie versioni sono state esposte in alcuni tra i più importanti musei del mondo.



## «A pezzi. A pezzetti. A pezzettini»: l'aneddoto nella poesia contemporanea italiana

Giuliana Pala  
(Università di Bologna)

Pubblicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – The following contribution examines the possibility of a revival of the ‘anecdote’ in contemporary Italian poetry. After introducing the notion of *short forms* (Montandon, 2001) or *simple forms* (Jolles, 1930) we will focus on the anecdote’s features and its use within three collections of contemporary Italian poetry, respectively: *Le fuggitive* by Carmen Gallo, *Fuoco degli occhi* by Marilena Renda and *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* by Franco Buffoni.

**Keywords** – anecdote; short forms; simple forms; Italian contemporary poetry.

**Abstract** – Il seguente contributo prende in esame la possibilità di una ripresa dell’aneddoto’ nella poesia contemporanea italiana. Dopo avere introdotto la nozione di *forme brevi* (Montandon, 2001) o *forme semplici* (Jolles, 1930), ci si concentrerà sulle caratteristiche dell’aneddoto e sul suo utilizzo all’interno di tre raccolte di poesia contemporanea italiana, rispettivamente: *Le fuggitive* di Carmen Gallo, *Fuoco degli occhi* di Marilena Renda e *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* di Franco Buffoni.

**Parole chiave** – aneddoto; forme brevi; forme semplici; poesia contemporanea italiana.

Pala, Giuliana, «A pezzi. A pezzetti. A pezzettini»: l'aneddoto nella poesia contemporanea italiana, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 94-108.

giuliana.pala@studio.unibo.it  
10.6092/issn.2785-2288/17979  
finzioni.unibo.it

### 1. *Le forme brevi e la nuova 'brevitas' contemporanea*

La letteratura contemporanea si ritrova più di una volta in fasi storiche e culturali che impongono un aggiornamento repentino di tutte le forme che si danno ormai per note e preesistenti. Quest'ultime, infatti, così come i generi, una volta intercalate nell'epoca a cui di volta in volta appartengono, tendono a riformularsi, accogliendo variazioni notevoli e in grado di fare dell'oggetto letterario antico un prodotto del tutto inedito. Tra i generi che negli ultimi anni hanno subito delle evoluzioni e che iniziano forse a dimostrare un necessario aggiornamento della categoria ci sono le cosiddette *forme brevi*<sup>1</sup> o *forme semplici*<sup>2</sup>. Quando si parla di 'forme brevi' si fa riferimento a una modalità di componimenti caratterizzati da una tendenza formale alla concisione ottenuta per mezzo di strategie di «condensazione, sommarietà ed economia»<sup>3</sup> testuale. Tuttavia, per quanto la definizione sembri concisa, in realtà si tratta di una categoria ampia e complessa, e non solo «perché ci vuole una certa abilità a racchiudere tutto in poco spazio»<sup>4</sup> ma anche perché, riguardando stili di scrittura codificati e no, tende a «ingloba[re] una realtà molto più vasta rispetto alla nozione di genere»<sup>5</sup>. Negli ultimi anni, l'interesse per le forme brevi ha avuto infatti una crescente ripresa che ha permesso a quella che a lungo era stata considerata una «littérature mineure»<sup>6</sup> di entrare all'interno di un campo di osservazione più lato che ne ha esteso la percezione e il prestigio. Questa generale apertura critica, dovuta al considerevole aumento delle applicazioni e delle funzionalità delle forme, ha permesso a questa tipologia di scrittura di raggiungere contesti inediti e non sempre circoscrivibili. Tra gli ambiti letterari in cui le forme brevi hanno svelato un auspicabile campo d'indagine vi è la poesia contemporanea italiana. Infatti, tra il 2020 e il 2022 alcuni studi hanno iniziato a mettere in risalto l'evidente ripresa delle forme sapienziali (massime, aforismi, sentenze) e di altre forme brevi (come le *nugae* o gli epigrammi<sup>7</sup>) all'interno della produzione poetica di molti autori e autrici italiane. A questo proposito un primo lavoro scientifico è

<sup>1</sup> Cfr. A. Montandon, *Le forme brevi*, Roma, Armando, 2001.

<sup>2</sup> Cfr. A. Jolles, *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo* (1930), Milano, Mursia, 1980.

<sup>3</sup> A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 13.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> C. de Ribaupierre, *Déchirer la vie: les stratégies de l'anecdote*, in Id. (a cura di), *Anecdote*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p. 14.

<sup>7</sup> Per altri studi in merito alle forme brevi si vedano G. Ruozi, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Libreria Goliardica, 1992; Id., *Moralità, favole e raccontini (in)utili da Umberto Saba a Tiziano Rossi*, «Italinistica», XLVI, 2, 2017, pp. 147-160; Id., *Un malpensante fra libri, giochi e ricordi*, «Studi e problemi di critica testuale», 36, 1988, pp. 181-216; Id., *Gesualdo Bufalino. Io è gli altri*, «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020; Id., *Commentare il mondo con la forma breve*, in D. Borgogni, G.P. Caprettini, C. Vaglio Marengo (a cura di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016, pp. 25-40; G. Ruozi, *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Torino, Einaudi, 2001.

*Sapienziale: Forme e usi della sentenza nella poesia contemporanea* di Davide Castiglione<sup>8</sup> in cui l'autore si occupa proprio di analizzare l'utilizzo di alcune forme brevi in Cristina Annino, Milo de Angelis, Guido Mazzoni e Marco Giovenale, illustrandone i tratti stilistici e le funzioni. Tuttavia, la riattualizzazione delle forme brevi o l'innesto di queste all'interno dei componimenti poetici non rappresenta una tendenza facile da dimostrare poiché, com'è stato detto, non si tratta di una categoria del tutto limpida, ma di una modalità di composizione che genera diversi problemi di identificazione. Il primo grande problema che si pone riguarda il fatto che la brevità non è una qualità quantificabile. Breve, infatti, non significa né corto né inconsistente, ma qualcosa di più vicino a: saturo, condensato, compiuto. Ne consegue che l'unica valutazione possibile della *brevitas* è di natura qualitativa. Dunque, se il primo problema di queste forme sembra riguardare l'effettivo riconoscimento della brevità stessa, il secondo riguarda, invece, la loro tendenza alla sovrapposizione. La *brevitas*, infatti, come nota Elisabetta Menetti, «produce molteplicità»<sup>9</sup> e aggregazione, e questo fa sì che le forme brevi, in quanto «unità minime narrative»<sup>10</sup>, tendano a slittare l'una sull'altra, e ad avere spesso in comune delle porzioni logiche di testo (la clausola, per esempio). Ne deriva che ogni definizione o classificazione rappresenta un rischio o qualcosa che somiglia a un patto equilibrato tra dato oggettivo e dato ipotetico. Questo è tanto più vero se pensiamo al fatto che a partire dal Romanticismo, che permise di riadattare le forme brevi classiche in una logica moderna<sup>11</sup>, molte di queste forme hanno cambiato integralmente natura, facendo sì che, tanto la modernità letteraria quanto il contesto in cui venivano praticate, ne aumentassero l'ambiguità costitutiva. Pertanto, il problema reale delle forme brevi non risiede tanto nella categoria di per sé, «ma nel processo trasformativo attuato dalla letteratura moderna e post e [nel] valore che le stesse hanno assunto»<sup>12</sup>, soprattutto nel mondo contemporaneo. Per ovviare a questo cambiamento percettivo e offrire un ulteriore metro di classificazione, in alcuni studi recenti, Stefano Pradel ha proposto una nuova distinzione delle forme brevi in due sottogruppi: forme brevi *chiuse* e forme brevi *aperte*, intendendo le prime come quelle corrispondenti, per esempio, alle forme poetiche brevi (es. *limerick*, *haiku*, *greguerías*), e a quelle *forme semplici* raccolte da Jolles (leggenda, saga, mito, enigma, massima, ecc.), mediamente più riconoscibili rispetto ad altre; e le seconde (di cui il frammento, secondo Pradel, sarebbe l'emblema) come corrispondenti a quelle modalità di composizione che mancano di codificazione e che, rispondendo a esigenze espressive ed estetiche del tutto inedite, richiedono nuovi studi e maggiore attenzione.

<sup>8</sup> Cfr. D. Castiglione, *Sapienziale: Forme e usi della sentenza nella poesia contemporanea*, «Polisemie: rivista di poesia iper-contemporanea», 3, 2022, pp. 41-80.

<sup>9</sup> E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Si veda l'aforisma pre-romantico, e gli studi di Friedrich Schlegel sul frammento in F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998.

<sup>12</sup> S. Pradel, *Postfazione. Un tentativo di chiusura, un tentativo di apertura*, in S. Pradel, C. Tirinanzi De Medici (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, «Labirinti», 176, 2015, pp. 357-372: 364.

## 2. L'aneddoto

Tra le forme brevi di cui è possibile iniziare a intravedere una modesta diffusione nella poesia contemporanea italiana, oltre alle forme sapienziali di cui Davide Castiglione ha fortunatamente offerto alcuni campionamenti e una prima solida ricognizione, vi è anche l'aneddoto. In generale, non sarà del tutto impertinente iniziare col dire che non è stata forse prestata l'attenzione dovuta a questa tipologia di componimenti poetici e che i motivi sono essenzialmente due: il primo è che somigliano a qualcosa di molto prossimo ad altre modalità di scrittura (notizie giornalistiche, tweet, *fait divers*) e dunque apparentemente non sembrano dotati di novità; il secondo è che quel qualcosa, come anticipato, fa fatica a farsi nominare perché tende a declinarsi e ad avere variazioni interne che non ne consentono una categorizzazione del tutto soddisfacente («le cose periodicamente si ribellano»<sup>13</sup> suggeriva Viktor Šklovskij). Tuttavia, per poter comprendere che cosa renda un aneddoto tale, è necessario fornire alcune indicazioni (o precauzioni) sul funzionamento logico di questa forma, così da permettere un confronto maggiormente consapevole con i testi.

Il termine *aneddoto* proviene dal greco *ekdotos*, un aggettivo verbale che deriva da *ekdidomai* ossia «produrre all'esterno, pubblicare»<sup>14</sup> a cui è stata aggiunta una *a-* privativa seguita da una *n* che fa da congiunzione. Di conseguenza, potremmo dire che in origine alla base dell'aneddoto vi è il fatto che sia poco noto, ossia, che si tratti di una storia segreta, ad accesso monitorato e consentito ai pochi. La formazione del termine si deve a Procopio di Cesarea, biografo e storico dell'imperatore Giustiniano, che intorno al VI sec. d.C. lo utilizzò per indicare un testo che raccontava storie segrete di relazioni, liti e complotti che implicavano la coppia imperiale. Successivamente, il genere ideato da Procopio di Cesarea venne adoperato anche da Antoine Varillas che nel 1685 con la pubblicazione degli *Anecdotes de Florence*<sup>15</sup> rese possibile l'affermazione di questo genere nella letteratura del Settecento, mettendo in risalto non solo il potenziale storico della forma breve ma anche la resistenza all'identificazione che le appartiene. L'aneddoto, dunque, per poter esistere deve in prima istanza fondarsi su una storia («l'anecdote est avant tout une petite histoire»<sup>16</sup>, «a story with a point»<sup>17</sup>), o meglio, sulla selezione di un evento che, una volta estratto dall'esperienza, viene ri-contestualizzato e reso autonomamente significativo. Su questa modalità di estrazione dal continuo dell'esperienza si basano, infatti, anche le forme brevi moderne che, come nota Carlo Tirinanzi De Medici, poggiano su «una logica attimale»<sup>18</sup> e su «una rappresentazione intensiva del mondo»<sup>19</sup> che parte dal presupposto

<sup>13</sup> V. Šklovskij, *Una teoria della prosa* (1924), Bari, De Donato, 1966, p. 187.

<sup>14</sup> A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, A-L*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, p. 74.

<sup>15</sup> A. Varillas, *Les Anecdotes de Florence, ou l'histoire secrète de la maison de Médecis*, La Haye, Adrian Moerjens, 1689.

<sup>16</sup> P. Antoine, *L'anecdote, le genre anecdotique et l'archéologie de la modernité*, in C. de Ribaupierre (a cura di), *Anecdote*, cit., pp. 59-87: 59.

<sup>17</sup> J.E. Lawrence, *A Treasury of Jewish Anecdotes*, Northvale (NJ)- London, Jason Aronson, 1989, p. 19.

<sup>18</sup> C. Tirinanzi De Medici, *Breve/lungo*, in S. Pradel, C. Tirinanzi De Medici (a cura di), *Brevitas*, cit., pp. 7-45: 20.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

che «esistano momenti, pensieri, o azioni capaci di racchiudere il senso di un'epoca o di un carattere in un singolo episodio o gesto»<sup>20</sup>. Questa forma di *brevitas* che consente di dotare alcuni momenti di rappresentatività universale, secondo György Lukács, che ne tratta in *Teoria del romanzo*, sarebbe correlata a una nuova forma di soggettività, opposta a quella precedente e tipica del passato. Per spiegarlo, inizialmente, Lukács prende come esempio la «grande epica»<sup>21</sup>, notando come questa, in origine, avesse come obiettivo principale l'espressione della totalità e del cosmo; successivamente, a questa contrappone le cosiddette «forme epiche minori»<sup>22</sup>, il cui oggetto non corrispondeva alla «totalità della vita, bensì [a] un dettaglio, una frazione viva d'esistenza»<sup>23</sup>. Ne consegue che, se la prima era perfettamente in grado di fare a meno del soggetto, le seconde, come la *brevitas* moderna, lo disponevano, invece, a spirito sovrano, creando forme non solo eminentemente soggettive ma, come vedremo, di natura «più o meno lirica»<sup>24</sup>.

Eppure, per quanto utile, affermare che l'aneddoto abbia a che fare con una storia esemplare, significa offrire un parametro ampio e non del tutto in grado di facilitare l'identificazione del genere. Se, infatti, è vero, che l'aneddoto nasce da un'estensione della forma aforistica a quella narrativa (un «apoftegma in azione»<sup>25</sup>), tuttavia tanto l'estensione quanto la narratività sono caratterizzate da un andamento interno del tutto autonomo che fa sì che, in relazione all'utilizzo, sia possibile ottenere effetti differenti. Pertanto, ciò che somiglia non sempre poi è uguale: questo è il monito. Si prenda a titolo esemplificativo la novella. Confrontando gli studi su questa modalità di narrazione condotti da André Jolles in *Le forme semplici* con le proprietà relative all'aneddoto, è possibile notare come effettivamente esistano dei parametri comuni tra le due forme: così come la novella, anche l'aneddoto «tende a raccontare una situazione o un evento dal significato incisivo [...] in modo tale che l'evento stesso ci sembri perfino più importante dei personaggi che lo vivono»<sup>26</sup>; inoltre, dal momento che entrambe le forme intendono circoscrivere una parte di mondo, esse tendono a «strutturare ogni elemento in modo saldo, peculiare e irripetibile in questa circoscritta categoricità»<sup>27</sup>. Eppure, a ben guardare, lo fanno con modalità diverse: laddove la novella adotta strategie di rallentamento narrativo (l'uso della contro-trama<sup>28</sup>, per esempio), l'aneddoto, al contrario, rifiuta qualunque forma di estensione o sviluppo letterario possibile, limitandosi alla semplice relazione di un fatto inedito e curioso.

<sup>20</sup> Ivi, p. 21.

<sup>21</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1916), Milano, SE, 1999, p. 41.

<sup>22</sup> Ivi, p. 42.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Ivi, p. 43.

<sup>25</sup> A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 119.

<sup>26</sup> A. Jolles, *Le forme semplici*, cit., p. 210.

<sup>27</sup> Ivi, p. 216.

<sup>28</sup> Si veda V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit.

Tuttavia, con 'forma breve', com'è stato già detto, non si fa riferimento a una forma corta, dunque, ridotta a livello di estensione, quanto piuttosto a una narrazione economica ed estremamente sintetica. Infatti, ciò che rende possibile l'arguzia che caratterizza l'aneddoto, quell'«effetto che dà da pensare»<sup>29</sup> di cui parla Montandon, è proprio la concisione («poiché la concisione è l'anima dell'arguzia | e la prolissità le membra e gli ornamenti esteriori, | io sarò breve»<sup>30</sup>). Tuttavia, per poter comprendere in cosa questa consista dobbiamo isolarne l'utilizzo riconducendolo alla forma. Nel *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Sigmund Freud dimostra come la tecnica sottostante al motto di spirito si fondi su quello che definisce come «processo di condensazione»<sup>31</sup> o «forma peculiare di risparmio»<sup>32</sup>. Infatti, sebbene esistano diverse tipologie di motto<sup>33</sup>, «una generale tendenza alla concentrazione o al risparmio domina tutte queste»<sup>34</sup>, facendo dell'abbreviazione la proprietà sovrastante. Per quanto concerne l'aneddoto, dunque, sebbene Freud ne parli sia come di *motto*, *aneddoto*, *storiella breve*, senza dare una denominazione unitaria, potremmo dire che fa anch'esso parte dei motti di spirito e che, in quanto tale, in base all'intento arguto che si prefigge, può essere costruito sia per mezzo della condensazione, che attraverso quelle che Freud definisce come «deviazioni dal modo di pensare normale»<sup>35</sup> (spostamento; ragionamento erroneo; controsenso; figurazione indiretta), nonché strategie di cui il motto si serve per la creazione di una forma spiritosa. L'applicazione di ciascuna di queste tecniche consente di dirigere l'interpretazione del finale (giacché come scrive Montandon, «l'aneddoto è folgorante: va direttamente al termine»<sup>36</sup>) verso un risultato diverso.

L'esito sarebbe, dunque, una storia concentrata e tesa alla battuta conclusiva. Non è un caso, infatti, che dal punto di vista prettamente formale, uno degli elementi che sembrano marcare l'aneddoto sia proprio la formulazione spiritosa, l'indole al *Witz* con la quale tende a concludersi. Lo stesso Chamfort, noto autore di aneddoti, suggerì la possibilità che questo genere di raccolte fossero state composte come *training* o, se si preferisce, come *antidoto*<sup>37</sup> alla serietà di coloro che mancavano di spirito. D'altronde, in passato questo genere corrispondeva, in più di un caso, a una posizione quasi politica<sup>38</sup> (penso soprattutto alla Francia del Seicento e

<sup>29</sup> Ivi, p. 118.

<sup>30</sup> S. Freud, *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) in Id., *Opere*, a cura di P. Boringhieri, Torino, Novalito, 1981, p. 112. In questo passo Freud cita W. Shakespeare.

<sup>31</sup> Ivi, p. 18.

<sup>32</sup> Ivi, p. 38.

<sup>33</sup> Ivi, p. 36.

<sup>34</sup> Ivi, p. 37.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 52-53.

<sup>36</sup> A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 128.

<sup>37</sup> Cfr. T. Conley, *From Antidote to Anecdote: Montaigne on Dissemblance*, «SubStance», XXXVIII, 1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2009, pp. 5-15.

<sup>38</sup> Parte della produzione frammentata dei *moralistes* francesi rappresenta, infatti, una risposta politica al contesto storico e alla posizione dei letterati dell'epoca, nell'idea che «si può rimanere nella storia letteraria, [...] rifiutando la letteratura [stessa]». Se infatti, in origine, alcuni di loro appoggiavano la monarchia autoritaria, successivamente,

del Settecento e ai movimenti letterari paralleli alla Rivoluzione francese) e alla disinvoltura di chi faceva della letteratura una pratica disincantata, un «rimando di specchi e d'ironia»<sup>39</sup> dedito al reale e al misfatto. Tuttavia, per potere creare un tale effetto di *Witz* e riuscire nell'intento di dar di che pensare, l'aneddoto deve rispettare una logica interna facilmente rintracciabile quando si partecipa all'ascolto, e meno visibile nel momento in cui, disposto a testo, l'aneddoto richiede un'interpretazione da parte del lettore.

Rudolf Schäfer prova a ricostruire lo schema concettuale dell'aneddoto dividendo le fasi che conducono alla battuta finale in: «provocatio – occasio – dictum/factum»<sup>40</sup>, dove con *factum* si intende la non interazione dell'*occasio* con il *factum*, o meglio la sostituzione che, una volta avvenuta, assume l'aspetto di un *Witz* enigmatico. In questo senso la costruzione del processo di ricezione non diverge più di tanto da quanto Barthes affermava in merito alla struttura del *fait divers*<sup>41</sup>: in entrambi i casi esistono delle annotazioni e tra queste va edificata la relazione (il *rapporti*). Per chiarificare le fasi del processo prenderò come esempio il famoso aneddoto americano citato da Freud nel suo *Saggio sul motto di spirito*, che mi sembra riesca a dimostrare come «decid[a] la vittoria la sola posizione sia per i guerrieri che per le fras»<sup>42</sup>:

Due uomini d'affari poco scrupolosi erano riusciti ad ammassare una grossa fortuna per mezzo di iniziative spericolate. Ora si trattava di farsi accogliere nella buona società. Tra i vari mezzi, sembrò loro opportuno farsi ritrarre dal pittore più celebre della città, i cui dipinti erano considerati ogni volta un avvenimento. Le preziose tele furono mostrate per la prima volta al pubblico durante una grande soirée, e i due padroni di casa accompagnarono personalmente il conoscitore d'arte e critico più influente verso la parete del salone dove i due quadri stavano appesi uno accanto all'altro, ansiosi di strappargli un giudizio ammirativo. Il critico osservò a lungo i ritratti, poi scosse la testa come se il conto non tornasse e si limitò a domandare, indicando lo spazio vuoto tra le due tele: "And where is the Saviour?" (E il Redentore dov'è? Ossia: qui manca il ritratto del redentore).<sup>43</sup>

Il seguente aneddoto segue i tre passaggi indicati: l'*occasio* consisterebbe con «la breve descrizione delle circostanze, dei fatti, delle date, delle condizioni ecc... necessari [alla] comprensione della storia»<sup>44</sup>; la *provocatio* con il critico di fronte ai ritratti; mentre il *factum*

con i primi movimenti rivoluzionari, molti svilupparono un rifiuto avvicinandosi all'opposizione. Si veda a questo proposito il caso di N. Chamfort (Clermont-Ferrand 1740 - Parigi 1794): l'opera che lo rese famoso, *Maximes et Pensées, Caractères et Anecdotes* (pubblicata postuma nel 1795), consisteva in una serie di foglietti su cui l'autore registrava quotidianamente per mezzo della forma breve l'odio contro l'*ancien régime*, di cui fu attento testimone. Fu parallelamente alla Rivoluzione che Chamfort si accostò maggiormente al genere, inserendosi tra i letterati che, come nota Giovanni Macchia, «non ignoravano l'abisso scavatosi tra azione e pensiero». A questo proposito rimando a G. Macchia, *Chamfort o la storia di un lungo suicidio*, in N. Chamfort, *Massime e pensieri, caratteri e aneddoti*, Parma, Guanda, 1988, pp. V-XV (la citazione è a p. VIII).

<sup>39</sup> B. Nacci, *L'indulgente disprezzo di Chamfort*, in N. Chamfort, *Massime, pensieri, caratteri e aneddoti*, Firenze, Giunti, 1997, pp. X-XIX: XII.

<sup>40</sup> A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 126. In questo passo Montandon cita R. Schäfer.

<sup>41</sup> R. Barthes, *Structure du fait divers*, in Id., *Essais critiques* (1964), Paris, Seuil, 1964, pp. 188-197: 188.

<sup>42</sup> S. Freud, *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 16. In questo passo Freud cita K. Fisher, *Über den Witz*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1889, p. 72.

<sup>43</sup> Ivi, p. 65.

<sup>44</sup> A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 131.

sarebbe la frase finale («And where is the Saviour?») che, non esplicitando il rapporto tra i due elementi precedenti, espone il lettore alla percezione di un elemento mancante. L'esempio freudiano appare efficace non solo perché sembra quasi una metafora del processo e della struttura interna dell'aneddoto (due uomini, due dipinti, lo spazio tra i dipinti, e la risoluzione che vi si colloca all'interno), ma anche perché ci permette di notare come in questo tipo di componimenti ci si trovi spesso di fronte alla «figurazione di qualcosa che non può essere espressa direttamente»<sup>45</sup>, una sorta di «figurazione indiretta»<sup>46</sup>. Sappiamo, infatti, che al testo manca un elemento e che è esattamente quello che serve per dedurre l'aneddoto, per rintracciarvi l'arguzia e consentire così la riuscita del rapporto tra le annotazioni. Il fatto è tanto curioso quanto complesso, poiché permette di dimostrare come ci si trovi di fronte a dei componimenti che non solo raccontano un fatto inedito, ma possiedono un elemento inedito interno (che per praticità chiamerò *linking element*) persino nella loro struttura interna. Quest'ultimo, infatti, per essere reintrodotta all'interno del processo, necessita la collaborazione del lettore che dovrà, per via induttiva, ricostruire quanto per condensazione e spostamento è stato sottratto. Si veda a questo proposito la risoluzione dell'aneddoto proposta da Freud:

Vi è solo una scena del genere: Cristo crocefisso tra i due ladroni. Ciò che manca è evocato dal motto; la somiglianza risulta dalle figure a destra e a sinistra del Salvatore, taciute nel motto; essa può consistere solo nel fatto che anche i due quadri appesi al salone sono i ritratti di ladroni. Ciò che il critico voleva e non poteva dire era quindi: "Siete un paio di furfanti" oppure, con maggiore chiarezza: "Che m'importa dei vostri quadri? Siete un paio di furfanti, lo so bene!" E, passando per un certo numero di associazioni e deduzioni, è giunto a dirlo nella maniera che noi definiamo "allusione".<sup>47</sup>

L'idea è che ciò che rappresenta la soluzione all'enigma disposto sia nascosta tra gli elementi disseminati lungo l'intero testo e il sapere comune. Ne consegue che il lettore sarà indotto a ricontrollare quanto detiene e a ricostruire, per via intuitiva, quella non corrispondenza tra *occasio* e *factum*, ossia la relazione/*linkaggio*, ottenendo così l'effetto previsto dall'autore. In breve, se dovessimo ricostruire il processo di lettura, diremmo che l'aneddoto somiglia a una «specie di merenda comune, in cui l'autore mette le parole e il lettore mette il senso»<sup>48</sup>.

Tuttavia, è necessario sottolineare che questi meccanismi si rivelano maggiormente palesi e rinvenibili negli aneddoti in cui la clausola finale dimostra un ascendente palese al *Witz* attraverso l'intenzionalità propria del motto intenzionale; mentre il riconoscimento si rende meno agile nei componimenti in cui la battuta d'arresto è sì arguta ma non comica, più vicina ad un'intuizione acuta. Infatti, sebbene la presenza e l'indole della clausola sembri un principio in grado di venirci incontro e di stabilire dei parametri netti di osservazione, anche in questo

<sup>45</sup> S. Freud, *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 70.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Ivi, p. 66.

<sup>48</sup> Ivi, p. 77.



caso si dimostra ugualmente inefficace: sia perché l'ammiccare è proprio delle forme brevi (cosa dire dello scherzo, del giuoco, del motto di spirito, dell'epigramma?); sia perché non sempre si realizza e dunque la casistica non è compatta; infine, dal momento che il *Witz* è pur sempre graduato l'arguzia va per livelli differenti. Si tenga, infine, sempre conto del fatto che l'aneddoto, come premesso, subisce evoluzioni nel corso dei secoli tant'è che spesso con la stessa dicitura si finisce per alludere a componenti del tutto diversi.

### 3. Una breve panoramica dell'aneddoto nella poesia contemporanea italiana

Di seguito procederò con la costruzione di una breve panoramica di alcuni esempi di utilizzo della forma aneddoto nella poesia contemporanea italiana. Gli esempi sono stati estratti da tre raccolte di poesia apparse negli anni compresi tra il 2020 e il 2022, rispettivamente: *Le fuggitive* di Carmen Gallo, *Fuoco degli occhi* di Marilena Renda e *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* di Franco Buffoni. La scelta di queste tre voci rappresenta una selezione mirata su quello che potrebbe essere un campionamento più ampio, ed è stata realizzata con l'intento di individuare autori e autrici che, conservando peculiarità marcate e un eterogeneità di fondo, si prestassero a restituire un profilo generale delle diverse modalità di apparizione formale (prosa poetica o versi) dell'aneddoto, delle tecniche di costruzione e interpretazione della clausola finale e, infine, dei livelli di integrazione tra forma breve e lirica. Se, infatti, per quanto riguarda *Le fuggitive* di Carmen Gallo, la scelta rappresenta quasi un passaggio obbligato per lo studio dell'aneddoto nella poesia contemporanea italiana, data l'unicità di alcuni dei componenti sia all'interno della produzione dell'autrice stessa che nel recente panorama poetico italiano; per quanto concerne, invece, *Fuoco degli occhi* di Marilena Renda, la scelta è stata mossa dal fatto che si tratta di una raccolta che, a differenza delle opere precedenti dell'autrice, presenta un uso quantitativamente maggiore e qualitativamente più intricato della forma aneddoto nonché la pratica di tecniche innovative di integrazione tra forme brevi diverse (aneddoto e aforisma, aneddoto e massima) comuni alla recente poesia americana. Infine, data la forte compattezza e progettualità tematica, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* di Franco Buffoni rappresentava un esempio efficace, più di altre raccolte dello stesso autore, per discutere la difficoltà che l'argomento di cui tratta l'aneddoto comporta al processo di riconoscimento della forma.

Il primo esempio che riporto è dunque estratto dalla raccolta *Le fuggitive* di Carmen Gallo<sup>49</sup>. La raccolta riprende, modificandola e ampliandola, la plaquette uscita nel 2019 per il *XIV Quaderno di poesia contemporanea* curato da Franco Buffoni per Marcos y Marcos. La raccolta è articolata in tre sezioni principali, rispettivamente: *La corsa*, *Le fuggitive* e *Uscirne vivi*. Tuttavia, la sezione su cui mi soffermerò con maggiore attenzione è la terza e ultima: *Uscirne vivi*. I testi di Carmen Gallo inseriti in quest'ultima sezione sono stati avvicinati a *microstorie, fait divers, aneddoti*,

<sup>49</sup> C. Gallo, *Le fuggitive*, Torino, Aragno, 2020.

*appunti di cronaca, notizie scientifiche*, finalizzate a creare una sorta di «apertura al mondo»<sup>50</sup> che farebbe di una certa ironia e di una sottile comicità, una forma di resistenza, una strategia di salvataggio. Gli aneddoti della Gallo corrispondono a prose poetiche brevi e compatte costruite con la precisione dell'anatomista. Dal punto di vista prettamente stilistico, infatti, abbiamo per lo più: presenza di paratassi, utilizzo del presente e dell'imperfetto e predominio della terza persona singolare impersonale (tratto tipico dell'aneddoto canonico). Tuttavia, la novità non risiede tanto nelle soluzioni stilistiche ma nella logica aneddótica sottostante ai componimenti stessi, resa evidente, in questo caso, dall'assidua presenza di stoccate finali. Gli aneddoti della Gallo, infatti, non solo presentano un affondo conclusivo evidente e circoscritto, ma dimostrano anche come l'autrice sia in grado di maneggiare con una certa abilità gradazioni di *Witz* differenti, ottenendo, in base all'obiettivo prefissato, esiti diversi. Si vedano a titolo esemplificativo i seguenti componimenti:

#### *Sealand*

La vigilia di Natale del 1966 il cittadino britannico Paddy Roy Bates ha occupato con tutta la sua famiglia una piattaforma artificiale, residuo della seconda guerra mondiale a dieci chilometri al largo della costa del Suffolk, e nel 1967 l'ha dichiarato «Principato sovrano e indipendente». Sealand non è mai stata riconosciuta come tale, ma sul sito è possibile, per trenta sterline, acquistare il titolo di barone di Sealand. Quelli di conte e di duca costano molto di più.<sup>51</sup>

#### *Buchi neri*

Nel Museo Serralves di Porto, Portogallo, un turista italiano in visita a una mostra di arte contemporanea è caduto in un cerchio nero profondo due metri e mezzo riportando diverse contusioni. Il cerchio era una installazione di Anish Kapoor chiamata *Descent into Limbo*. La profondità del buco era occultata dall'uso del *Vantablack*, un colore nero che non riflette il 99,965 per cento della luce e rende piatta alla vista ogni superficie. L'uomo è stato poi ricoverato all'ospedale locale di Santo Antonio.<sup>52</sup>

In generale, all'interno della raccolta, possiamo ipotizzare quattro tipologie di stoccata: arguta, benevolente (in stile Sterne), pienamente comica e, infine, cinica. Quest'ultima modalità può essere osservata attraverso il componimento in cui si racconta della caduta di un uomo all'interno della nota installazione di Kapoor chiamata, per ironia della sorte, *Descent into Limbo*. Per ottenere questo effetto di cinismo, la Gallo aggiunge un elemento non necessario alla battuta finale realizzando, in questo modo, un raddoppiamento della punta finale. Se immaginiamo il componimento privato del verso finale («L'uomo è stato poi ricoverato all'ospedale locale di Santo Antonio») la percezione che abbiamo è che si tenga ugualmente perché, in fondo, il rapporto tra le annotazioni sta nell'uomo che cade in un buco nero corrispondente all'opera *Descent into Limbo*, non nelle implicazioni successive. È dunque la

<sup>50</sup> G. Del Sarto, G. D'Andrea, *Dall'inizio (Carmen Gallo)*, «L'Estroverso», 20 novembre 2021 <https://www.le-stroverso.it/dallinizio-carmen-gallo/> (ultima consultazione: 3 settembre 2022).

<sup>51</sup> C. Gallo, *Le fuggitive*, cit., p. 39.

<sup>52</sup> Ivi, p. 37.

tendenza al rincaro e questa comicità instabile, a metà tra tono serio («a grave manner»<sup>53</sup>) e riso chisciottesco, a rappresentare la cifra viva degli aneddoti di Gallo e l'architettura seriale della raccolta. L'autrice, infatti, calibrando con attenzione il tasso di arguzia, crea una sezione in cui gli aneddoti più acuti stanno di fianco a testi in cui la clausola ha più l'aspetto di un sorriso benevolo («come il narratore con i suoi personaggi-puppets nel *Tristram Shandy* di Sterne», mi suggerisce gentilmente durante un dialogo), il tutto all'interno di un territorio acronico e perlopiù impersonale.

Tuttavia, sebbene questa sia la tipologia più simile a quella canonica, esistono dei casi in cui l'aneddoto non solo non appare in forma di prosa poetica, ma sembra abbandonare il monito all'impersonalità citato, creando un componimento *a due corpi*, metà aneddoto e metà lirica, con livelli di integrazione diversi. Un esempio si può trovare in *Fuoco degli occhi* di Marilena Renda, raccolta uscita nel 2022 per Aragno editore. L'utilizzo del verso, nel caso di Renda, non impedisce il funzionamento logico dell'aneddoto ma, al contrario, rappresenta, a posteriori, una strategia promettente per tutelarne l'assetto. Nei testi di Renda, infatti, la rinuncia canonica all'amplificazione narrativa propria dell'aneddoto viene del tutto oltrepassata a vantaggio di componimenti che presentano all'interno un ampio numero di piste possibili. In questo contesto, l'utilizzo del verso si rivela, dunque, una soluzione promettente che permette all'autrice, avvalendosi dei rallentamenti derivati dall'interruzione della frase e dalle scelte metrico-stilistiche, di dare ordine al resoconto dei fatti e accrescere la tensione che conduce alla battuta finale. Si noti, a questo proposito, come all'interno del seguente componimento, l'aneddoto, marcato da una sintassi telegrafica e progressiva, sia composto da una serie di elementi narrativi (Freud vede le statue, scrive a Jung, non condivide con Ferenczi, tiene per sé la visione, scrive alla moglie) orientati tutti all'arresto finale.

A Siracusa Freud vede piccole statue  
di madri e fanciulle, alcune con neonati,  
colte nell'atto di sorridere o camminare.  
Qui ho visto il femminile, scrive a Jung,  
ma non entra nei dettagli e non condivide  
la scoperta nemmeno con Ferenczi,  
che in viaggio si rivela esigente e molesto.  
Tiene per sé la visione, scovata o no per caso,  
vale un intero viaggio, ma non trova le parole,  
forse l'ha desiderata troppo a lungo,  
ed è inutile addobbare la verità di dettagli.  
Scrive alla moglie, impossibile l'anno prossimo,  
troppo costoso venirci in tre, in cinque, in undici,  
dovrei mettermi a fabbricare fibbie e fiammiferi,  
tengo la Sicilia per me, nessuno me ne voglia.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> F. Gregori, «*A Kingdom of hearty laughing subjects*». *L'umana serietà del riso nel Tristram Shandy di Laurence Sterne (con una digressione sull'apostropesi)*, in E. Zinato (a cura di), *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Pisa, Pacini, 2019, pp. 61-69: 66.

<sup>54</sup> M. Renda, *Fuoco degli occhi*, Torino, Aragno, 2021, p. 10.

Gli aneddoti di Renda somigliano, dunque, a testi dotati di una primaria organizzazione interna («figura e limite sono imposti all'atto formatore del soggetto»<sup>55</sup>) in cui, tuttavia, come anticipato, il soggetto lirico resiste, si aggira e si mescola. D'altronde, già Lukács notava come la natura delle *forme epiche minori* fosse proprio quella lirica<sup>56</sup> ed eminentemente soggettiva. Il prodotto finale è, dunque, un'impeccabile composizione *a due corpi*<sup>57</sup> che non consente di intuire la singola autorità delle componenti e, dunque, se si tratti di un aneddoto in una lirica, o di un aneddoto come lirica. Questa commistione perfetta assume, allora, tutte le sembianze di una negoziazione tra pari o di una procedura in grado di consentire il transito dall'una all'altra (da personale a impersonale e viceversa). Sicché è possibile ipotizzare che, seguendo la linea fortunata di Anne Carson, Suzanne Buffam, Elizabeth Willis e Lisa Robertson, Renda faccia dell'aneddoto ciò che queste autrici fanno dell'aforisma, o meglio, dell'*aphoristic lyric*<sup>58</sup>: un trampolino di lancio dalla lirica verso l'esterno contemporaneo, o verso una lirica in grado di accogliere le ascendenze tipiche (esperienze personali, emozioni) mettendole, tuttavia, a contatto con la collettività. Ciò è tanto più vero se si osserva come spesso nella produzione poetica di Renda (con maggiore evidenza nelle raccolte *La Sottrazione*<sup>59</sup>, *Fate Morgane*<sup>60</sup> e nelle pubblicazioni recenti) l'intromissione del soggetto lirico all'interno del componimento avvenga proprio per mezzo di aforismi<sup>61</sup>, sentenze, proverbi o massime, a metà tra l'impersonale e il personale («[...] il segreto è non pensare che il bene sia bene, | pane al pane, male al male [...] | il signore dei mondi è sempre seduto sulla merda | e se non vai all'inferno l'estate non germoglia»<sup>62</sup>). A questo proposito si veda come anche all'interno dei testi in esame l'introduzione dell'io lirico venga realizzata attraverso delle chiose aforistiche apparentemente

<sup>55</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 43.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> S. Burt, *It's Suddenly Understandable: On Aphorism, Lyric, and Experiment*, «Los Angeles Reviews of Books», 27 luglio 2026, <https://lareviewofbooks.org/article/suddenly-understandable-aphorism-lyric-experiment/> (ultima consultazione: 9 giugno 2023).

<sup>58</sup> A proposito di *Aphoristic lyric*: H. Brooks-Mod, *The Smallest Space: Lyric Aphorism in Contemporary Poetry*, «The Kenyon Review», <https://kenyonreview.org/kr-online-issue/2013-spring/selections/hannah-brooks-motl-656342/> (ultima consultazione: 9 giugno 2023). All'interno di questo breve saggio l'autrice tratta della lirica aforistica nella produzione poetica di Anne Carson, Susanne Buffam, Laura Kasischke, Lisa Robertson, Elizabeth Willis, Mei-Mei Berssenbrugge e Chelsey Minnis, analizzandone le modalità di utilizzo e di integrazione rispetto al contesto.

<sup>59</sup> M. Renda, *La Sottrazione*, Massa, Transeuropa, 2015.

<sup>60</sup> Ead., *Fate Morgane*, Forlì, L'Arcoiaio, 2020.

<sup>61</sup> A proposito dell'utilizzo dell'aforisma, si vedano gli studi di G. Ruozi, *Forme brevi*, cit.; Id., *Giano bifronte. Teoria e forme dell'aforisma italiano contemporaneo*, in Id. (a cura di), *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Mondadori, 2004; Id., *Dieci domande a Valerio Magrelli. Dalle prime letture di aforismi all'incontro con Lichtenberg*, in G. Cantarutti, A. Ceccherelli, G. Ruozi (a cura di), *Aforismi e alfabeti*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 217-227; U. Eco, *Note sull'aforisma. Statuto atletico e poetico del detto breve*, in U. Eco, G. Ruozi, R. Tosi et al., *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 152-166.

<sup>62</sup> Il componimento è stato estratto da degli inediti apparsi il 23 giugno 2023 per la rivista online «Machina» consultabili in M. Renda, *Quattro poesie da 'Cinema Persefone'*, «Machina», 23 giugno 2023, <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/quattro-poesie-da-cinema-persefone> (ultima consultazione: 23 giugno 2023).

impersonali («Toccare significa credere di più perché vedere non è mai abbastanza»; «Le cittadine sperdute hanno più bisogno di speranze delle altre [...]»; «è inutile addobbare la verità di dettagli») a creare un commentario che rivendica chiarezza all'interno dell'aneddoto stesso e che fa della sintassi formulaica «[the] complacent security on which the lyrical ego hoists its banner»<sup>63</sup>. Si veda a titolo esemplificativo il componimento seguente:

A Perth Amboy, New Jersey, la Madonna secondo i testimoni  
 è apparsa sul vetro di una finestra. Sono accorsi i fedeli,  
 i religiosi in cerca di prove, quelli che aspettano miracoli  
 da sempre, hanno appiccicato le mani al vetro.  
 Toccare significa credere di più, raddoppiare  
 l'esperienza sensoriale, perché vedere non è mai abbastanza.  
 Dall'altra parte del vetro c'era Rachel Harrison, artista.  
 Non importa che non credesse, l'alito della divinità c'era lo stesso.  
 Aveva una macchina sensibile, così sensibile da registrare  
 lo spessore degli anelli delle mani, i gemelli ai polsi,  
 e se qualcuno col dito ha tracciato dei segni sul vetro,  
 per convincere la Madonna a rimanere ancora un po',  
 non lasciarci così soli con i nostri occhi, il poco fiato.  
 Le cittadine sperdute hanno più bisogno di speranza delle altre,  
 quelle che hanno l'ambizione di stare ferme, al centro della storia.<sup>64</sup>

L'esito è, dunque, un aneddoto riformulato e corrispondente alla lirica, non semplicemente poiché incorporato al suo interno, ma poiché ad essa concomitante nell'atto creativo.

L'ultima opera che sottopongo ad analisi è *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* di Franco Buffoni, raccolta uscita nel 2021 per la collana «Lo Specchio» di Mondadori. Nel caso di Buffoni il riconoscimento della forma aneddoto appare meno agile rispetto a Gallo e Renda, e ciò sarebbe dovuto all'argomento di cui i componimenti trattano. Infatti, se una parte della letteratura<sup>65</sup> è d'accordo sul fatto che il contenuto dell'aneddoto possa appartenere a qualsiasi argomento o disciplina (storia, scienza, letteratura, politica, aneddoti personali) tanto che Montandon parla di «argomenti infinitamente vari»<sup>66</sup>; la storia della forma vuole che, almeno originariamente, l'aneddoto sia più vicino a un fatto storico, sebbene in senso lato. Tuttavia, come anticipato, è proprio la tendenza alla varietà e alla circolazione che fa sì che stabilire per via tematica che cosa sia aneddoto e che cosa non lo sia, rappresenti una soluzione a cui non è più possibile aspirare. I componimenti di Buffoni, così come quelli di Renda, sono degli aneddoti in versi

<sup>63</sup> H. Brooks-Mod, *The Smallest Space: Lyric Aphorism in Contemporary Poetry*, «The Kenyon Review», <https://kenyonreview.org/kr-online-issue/2013-spring/selections/hannah-brooks-motl-656342/> (ultima consultazione: 9 giugno 2023).

<sup>64</sup> M. Renda, *Fuoco degli occhi*, cit., pp. 68-69.

<sup>65</sup> Si vedano a questo proposito gli studi di P. Dear, *Narrative, anecdotes and experiments: turning experience into science in the 17th century*, in Id. (a cura di), *The Literary Structure of Scientific Argument: Historical Studies*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1991, pp. 135-163; F. Ait-Touati, A. Duprat (a cura di), *Histoires et Savoirs. L'anecdote scientifique du xvii<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècles*, Oxford-Berne-Berlin, Peter Lang, 2012.

<sup>66</sup> A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 119.

che, tuttavia, compaiono nella raccolta con integrazioni micro-strutturali differenti: se una parte contiene a testo solo ed esclusivamente la notizia scientifica-aneddoto (come in Gallo); al contrario, l'altro gruppo di testi scompone il componimento in due parti esatte, quasi a realizzare un *turning taking* (presa di turno) che può o partire dall'informazione per poi ritornare all'autore; oppure passare dall'autore alla notizia, a dimostrare come l'aneddoto sia tanto forma quanto pensiero. Si veda a titolo esemplificativo il seguente componimento:

*Al tempo della dolce vita*  
 A differenza di muschi e licheni  
 La crioconite – quel sedimento scuro  
 Visibile d'estate sulla superficie dei ghiacciai –  
 Conserva a lungo la radioattività,  
 Dai ghiacciai del Caucaso all'arcipelago artico  
 Passando per ciò che resta dei ghiacciai delle Alpi  
 La crioconite custodisce in abnormi quantità  
 Il Cesio-137 risalente all'86 chernobyliano  
 E persino gli isotopi di plutonio e americio  
 E il bismuto-207 riconducibili ai test nucleari  
 Effettuati in alta atmosfera al tempo della Dolce vita.  
 Come i polmoni degli ex fumatori  
 Ricordano anche ciò di cui il proprietario s'è scordato,  
 La crioconite s'erge a bestia-coscienza del secolo breve.<sup>67</sup>

Per poter comprendere ciò che intendo, prendo in prestito il titolo di una nota raccolta di Valerio Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, nel tentativo di dimostrare come si tratti di qualcosa di molto simile: Buffoni, a un determinato livello del testo, tende a collocare una didascalia esplicativa di quanto precede, creando un componimento perfettamente bipartito tra aneddoto e risoluzione dello stesso. Infatti, se osserviamo la località in cui si inserisce «come i polmoni degli ex fumatori»<sup>68</sup> all'interno del testo riportato, possiamo facilmente notare come si tratti di una didascalia risolutiva del rapporto tra le annotazioni. L'aneddoto, infatti, come premesso all'inizio, si basa sulla «figurazione di qualcosa che non può essere espressa direttamente»<sup>69</sup>, una «figurazione indiretta»<sup>70</sup>, che per essere esplicitata richiede che il lettore ricostruisca la corrispondenza tra *occasio* e *factum*, risolvendo per così dire l'enigma. Nel caso di Buffoni, invece, dal momento che la clausola è appoggiata e del tutto risolta dall'intervento dell'io lirico, l'aneddoto diviene oggetto di deduzione aperta e la soluzione giunge a chi legge in forma compiuta. In breve: il lettore rimane con il sorriso di chi sì, l'enigma lo ha compreso, ma non con le proprie forze. Pertanto, in Buffoni, l'aneddoto non è più una merenda comune, ma un esercizio in cui l'autore mette sia le parole che il senso, creando un componimento che incorpora quesito e risoluzione, e non richiede sostegno aggiuntivo. L'esito è la possibilità di

<sup>67</sup> F. Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021, p. 12.

<sup>68</sup> Ivi, p. 110.

<sup>69</sup> S. Freud, *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 70.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

una modalità di lettura diversa, che ci permette di notare come l'aneddoto, in base ai livelli di integrazione interni, possa riformulare in modo inedito il processo interpretativo base, offrendo informazioni preziose rispetto alle sue funzioni e alle modalità di decodificazioni possibili.

#### 4. *Una tendenza: tra personalità e impersonalità del soggetto lirico*

Pertanto, date le premesse, e verificate le stesse sulla base di alcuni testi, si evince che, nonostante le differenti modalità di utilizzo e apparizione, tra gli autori e le autrici analizzati, persista una frequentazione condivisa della forma-aneddoto. Tuttavia, l'impiego dell'aneddoto nella poesia contemporanea rappresenta una scelta tecnica che incide su più livelli all'interno del testo e che pertanto espone la critica a quesiti multipli e talvolta inediti. Tra questi, data la generale tendenza a considerare le forme brevi come impersonali e perlopiù assertive, sorge spontaneo domandarsi che correlazione esista tra l'utilizzo dell'aneddoto e il trattamento del soggetto lirico all'interno del componimento poetico. Se, infatti, come suggeriscono gli studi di Claudia Crocco in merito al posizionamento dell'io lirico nella poesia contemporanea italiana, le strategie che vanno per la maggiore sono tre: scissione, autoriflessione, uso di personaggi diversi dall'io<sup>71</sup>; allora, si rivela quantomeno possibile ipotizzare che le forme brevi e i parametri che rispettano, possano delineare una soluzione eventuale al monologismo della voce poetica. Se così fosse, attraverso la cura e la registrazione dell'accaduto, diventerebbe possibile iniziare il lettore ad una poesia sovversiva in grado di fare della collettività una voce tanto personale quanto condivisa. Pertanto, sebbene in questo contesto il numero esiguo di autori e autrici sottoposti ad analisi non renda possibile trarre delle conclusioni valide per l'intero panorama poetico, i casi esposti sembrano tuttavia suggerire una tendenza comune che intravede nell'aneddoto una tecnica vincente e in grado di aprire uno spiraglio verso scritture che fanno del soggetto poetico un punto di ascolto («the poet is like a radio»<sup>72</sup>, citando Jack Spicer), che collabora audacemente alla propria messa in discussione e al proprio decentramento.

<sup>71</sup> C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia dal Novecento ad oggi*, Roma, Carocci, 2021, p. 174.

<sup>72</sup> J. Spicer, *Vancouver Lecture: Dictation and 'A Textbook of Poetry'*, in P. Gizzi (a cura di), *The House That Jack Built. The Collected Lectures of Jack Spicer*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1998, p. 2.

## Un nazifascismo domenicale. *La gemella H* di Giorgio Falco

Saverio Vita  
(Università di Torino)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – Giorgio Falco’s novels are marked by a constant critique of the neo capitalist world, based on his own experience as a temporary worker. Despite the different historical setting, *La Gemella H* also serves the same purpose. The essay offers an interpretation that highlights this theme, based on comparisons with other important novels by the same author (*Pausa caffè*, *Condominio Oltremare*, *Ipotesi di una sconfitta*, *Flashover*, *Il paradosso della sopravvivenza*), followed by three insights focusing on Hilde, her relationship with her twin sister Helga and finally on her father, Hans Hinner.

**Keywords** – capitalism; photography; totalitarianism; twins; voice.

**Abstract** – L’opera di Giorgio Falco si caratterizza per la costante critica al sistema di valori del mondo neocapitalistico, a partire dalla sua esperienza di lavoratore precario. Nonostante la diversa ambientazione storica, anche *La Gemella H* si propone lo stesso scopo. Il saggio offre una lettura che mette in evidenza questo tema, a partire da confronti con altri importanti romanzi dell’autore (*Pausa caffè*, *Condominio Oltremare*, *Ipotesi di una sconfitta*, *Flashover*, *Il paradosso della sopravvivenza*), a cui seguono tre approfondimenti dedicati a Hilde, al rapporto con la gemella Helga e infine al padre, Hans Hinner.

**Parole chiave** – capitalismo; fotografia; gemellarità; totalitarismo; voce.

Vita, Saverio, *Un nazifascismo domenicale. «La gemella H» di Giorgio Falco*, «Finzioni», n. 5, 3- 2023, pp. 109-133.  
saverio.vita@unito.it  
10.6092/issn.2785-2288/17980  
finzioni.unibo.it



Succede nelle dittature e nelle democrazie, la quotidianità prende il sopravvento come una forma ottusa di rimozione, di difesa, e suggerisce la vita.<sup>1</sup>

Ognuno contribuisce come può alla distruzione del mondo.<sup>2</sup>

È innegabile che negli ultimi vent'anni le narrazioni dell'io abbiano occupato uno spazio considerevole nel mercato editoriale italiano. Quale che sia la forma, si ricorre sempre più spesso al conforto di un regime veritativo, che prende campo anche nei contesti più evidentemente finzionali. La critica si è presto accorta del fenomeno, soprattutto a partire dalla stagione in cui l'autofiction ha occupato una posizione rilevante, e sono ormai numerose le riflessioni in materia. Già nel 2006 Simonetti rilevava, tra gli altri, l'inizio di questa tendenza – in cui «si moltiplicano le testimonianze dirette, dettate da racconti in prima persona: [...] dire 'io' ed esporsi sulla scena come personaggio risulta oggi il primo e più comune degli effetti di realtà» – segnalando contestualmente l'abuso di questo mezzo e la «diminuita capacità di rappresentare (letterariamente) l'esperienza»<sup>3</sup>. Qualche tempo dopo, all'indomani dell'assegnazione del premio Strega a Walter Siti, Raffaele Donnarumma, cercando di definire i contorni dell'ipermodernità, tornava a indagare lo stesso campo:

Se il soggettivismo e la narrazione in prima persona sono diventati pressoché istituzionali in una parte così grande della narrativa contemporanea italiana è perché l'io, nella sua fragilità, sembra essere l'unico bene residuo di fronte al mondo disgregato.<sup>4</sup>

Anche il ragionamento di Donnarumma non si limitava a registrare la presenza pervasiva dell'io come fenomeno tipico dell'ipermoderno<sup>5</sup>, ma sottolineava in particolare la sua debolezza, in contiguità con quella che lui stesso definisce una «crisi dell'esperienza». La società dei reality show e dei social network soffre il depauperamento di quei principi di realtà che hanno sorretto, certo con esiti differenti, gran parte della riflessione critica e letteraria fino a questo momento. Simonetti, dunque, non può far altro che allargare il discorso, nel suo saggio sulla *Letteratura circostante*, in cui non si mette in discussione solo la forma della scrittura dell'io, ma anche «la mediatizzazione della figura dell'autore», e il nuovo accento che il mercato pone non solo su «come o cosa si scrive» ma su «chi scrive»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> G. Falco, *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014, p. 29, d'ora in poi GH.

<sup>2</sup> Il passo si ripete identico in GH, p. 276 e in G. Falco, *Flashover*, Torino, Einaudi, 2020, p. 50.

<sup>3</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurati*, «Contemporanea», 4, 2006, pp. 55-81: 62.

<sup>4</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 90.

<sup>5</sup> Ivi, p. 129.

<sup>6</sup> G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 22-23.

La tendenza a mettere al centro l'io, o in ogni caso una forma di esperienza e dunque di autorevolezza, continua ancora oggi in nuove vesti – non sempre riconducibili alle forme sitiane – e trasversalmente, sia nei romanzi che guardano nostalgicamente alla *letteratura di una volta* (ancora Simonetti), sia in quelle scritture che si rivolgono a un pubblico più ampio. Per questo Marchese continua a notare, nel 2019, che «in un mondo atomizzato e sempre più mediato, l'io appare l'unico appoggio su cui fondare un discorso credibile», e lo fa proprio nel momento in cui descrive un passaggio dall'autofiction come demistificazione dell'autenticità a una sua amplificazione contraddittoria, cioè alla non-fiction<sup>7</sup>. Un ultimo contributo da citare in questa sede è il saggio di Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore*, in cui si riconosce che «l'esibizione di chi racconta sembra essere diventata un ingrediente essenziale, se non proprio indispensabile»<sup>8</sup>, anche alla luce delle più recenti pubblicazioni, tra cui quelle di Falco.

Giorgio Falco nasce come autore esattamente in questo contesto: uno scrittore ancorato al presente, sia tematicamente che grammaticalmente, che fa però dell'esperienza, più che dell'autobiografia, il cardine della propria opera. La prima parte della sua produzione, infatti, non avrebbe avuto luogo senza aver vissuto la Milano degli anni Novanta, quella del telemarketing e dei call center. La generazione di Falco è non a caso quella che ha cominciato a intendere e interpretare in modo differente il contenitore della letteratura del lavoro: non si tratta più di leggere le distorsioni del capitalismo nel teatro della fabbrica, ma di analizzare gli effetti del neocapitalismo diffuso, anche come grammatica valoriale, sul mercato del lavoro nel settore dei servizi, che diventa precario. L'operaio alienato viene così sostituito dal precario nevrotico di fine millennio, costretto a mansioni spesso inutili o apertamente truffaldine, con una fondamentale differenza: se il primo era sorretto, nel suo antagonismo, da un ampio dibattito che affonda le radici nel socialismo europeo, il secondo non ha quasi nessun supporto alle spalle, nessuna filosofia. In ogni caso, Falco non parla del precariato e del neocapitalismo dall'esterno, ma a partire proprio dalla condizione di precarietà, senza per questo adottare stilisticamente una postura testimoniale. Bisogna arrivare all'*Ipotesi di una sconfitta*<sup>9</sup> – testo chiaramente autobiografico in cui si traccia il percorso del precario-autore – per poter parlare chiaramente di

un'autobiografia, scritta, come dice Sabrina Ragucci, seguendo i canoni della fotografia documentaria. Questa è la grande differenza con l'autofiction. Io, Giorgio Falco, nel libro, non sono un personaggio: sono un documento, a cominciare dall'immagine di copertina.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> L. Marchese, *Autenticità*, «Narrativa», 41, 2019, pp. 91-104: 103-104, <https://journals.openedition.org/narrativa/358> (ultima consultazione: 24 febbraio 2023).

<sup>8</sup> F. Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 14.

<sup>9</sup> G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017.

<sup>10</sup> M. Quarti, *Uso il lavoro per scrivere dell'Italia: Giorgio Falco si racconta*, «Il Libraio», 15 novembre 2017, <https://www.illibraio.it/news/dautore/giorgio-falco-intervista-685704/> (ultima consultazione: 23 febbraio 2023).

I romanzi di Falco, dunque, sono ‘documentari’ su se stesso, sulla sua esperienza delle cose (*Pausa caffè*<sup>11</sup>, ma anche *Condominio oltremare*<sup>12</sup>) o più direttamente sulla sua vita (*Ipotesi di una sconfitta*), in cui il personaggio non si confonde sempre con l’autore in un regime autofittivo, o meramente autobiografico, ma trae la propria autorevolezza altrove.

Questo non vuol dire che non sia possibile per Falco parlare di altro all’infuori di ciò che ha vissuto in prima persona: *La gemella H* e *Flashover*<sup>13</sup> continuano a nutrirsi della sua prospettiva anticapitalista, e risulta chiaro che la voce narrante, in questi ‘documentari’ sull’altro, ha spesso il timbro di quella dell’autore, o quantomeno la sua autorevolezza<sup>14</sup>. *Flashover* indugia, ricalcando quella tendenza segnalata Marchese, sul crinale della non-fiction<sup>15</sup> – dedicato com’è al racconto dell’incendio del teatro veneziano La Fenice nel gennaio del 1996 – ma si tratta di un evento che Falco ha potuto osservare all’epoca dei fatti, provocato da un personaggio, Enrico Carella, nel quale può riverberare parte dei propri disagi<sup>16</sup>.

Per *La gemella H* il discorso è più complesso, perché a prima vista sembrerebbe un piccolo *détour* dal percorso fin qui tracciato. In parte lo è, perché la storia di una famiglia tedesca vissuta sotto il nazismo e poi emigrata sulla riviera adriatica nulla può condividere con un ragazzo nato a Milano nel 1967. In questo caso, la mancanza di una testimonianza diretta viene supplita dall’ibridazione con un genere che fa dell’elaborazione della realtà il suo centro, il romanzo storico, seguendo credo inconsapevolmente una tendenza attiva negli anni Zero, già individuata da Scurati<sup>17</sup>.

Anche in questo caso, tuttavia, la scrittura di Falco continua a nutrirsi dell’esperienza. Non è un caso che, in pagine che già si approssimano all’epilogo del romanzo, appaia un bambino che gioca su una spiaggia assolata della riviera adriatica. La scena si svolge nel 1975, il bambino è nato proprio nel 1967 e ha la fortuna di avere una buona maestra, dato che già conosce ciò che era accaduto in Europa trent’anni prima. Il passo, Falco lo conferma in più sedi, è

<sup>11</sup> G. Falco, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004.

<sup>12</sup> G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, Roma, L’orma, 2014.

<sup>13</sup> Id., *Flashover*, Torino, Einaudi, 2020.

<sup>14</sup> In *Condominio oltremare*, libro parallelo alla *Gemella H*, la voce e le vicende narrate potrebbero essere facilmente instabili all’autore maschile. Tuttavia Sabrina Ragucci, autrice delle immagini contenute nel libro, afferma che c’è una coincidenza biografica dei luoghi, frequentati assiduamente da lei e da Falco a partire dagli anni Novanta, ma non c’è alcuna coincidenza autobiografica nei fatti. Non mi sembra che questa informazione sia deducibile se non dall’incontro con gli autori presieduto da Guido Mazzoni il 19 novembre 2020, nel contesto del terzo ciclo di *Extrema Ratio*, rassegna di incontri organizzata dal DFCLAM dell’Università di Siena, [https://youtu.be/RI\\_d1kHCrjQ](https://youtu.be/RI_d1kHCrjQ) (ultima consultazione: 15 marzo 2023).

<sup>15</sup> Cfr. n. 7.

<sup>16</sup> Il corpo dell’autore non a caso è sempre presente, con il volto coperto da una maschera veneziana, nelle fotografie che corredano il testo, scattate da Sabrina Ragucci.

<sup>17</sup> «Oggi, in piena esplosione dell’inesperienza, qualunque romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, anche il più attuale, lo si scrive come un romanzo storico». A. Scurati, *La letteratura dell’inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006, p. 61. Per un ulteriore approfondimento del tema, cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

chiaramente autobiografico<sup>18</sup>. Quel giorno sulla spiaggia c'è anche una coppia di tedeschi di mezza età, e anche andando alle elementari si tratta di un calcolo facile: quando avevano vent'anni, quei signori cosa facevano in Germania? E la coppia di italiani lì a fianco: cosa facevano, loro, durante il ventennio?

Avevano trent'anni, nessun senso di colpa e vergogna, trent'anni fa erano felici, compravano le cose, soprattutto le vendevano al mercato nero, loro coetanei e persone più giovani lottavano in montagna, la coppia viveva indisturbata.<sup>19</sup>

Ancora una volta la merce o, dalla prospettiva straniata del bimbo, le 'cose'. Questo piccolo cameo in una narrazione che non ha assolutamente nulla del racconto dell'io, a ogni modo, è importante per capire che il discorso di Falco sedimenta altrove. Questo è forse il luogo in cui meglio si intuisce la differenza fondamentale tra autobiografia ed esperienza. Se il set è autobiografico – e poco importa che lo sia davvero – la postura con la quale è affrontato il tema è ancora quella dell'anticapitalista figlio del precariato. Il bambino del 1975 diventa l'ultraquarantenne del 2014 che, nel comporre in condizioni degradanti un romanzo su una famiglia nazista – di nascosto e in orario di lavoro, chiuso in uno stanzino buio ribattezzato «Sgabuzzis»<sup>20</sup> – non può far altro che vedere nelle espressioni totalitarie del Novecento i prodromi del neocapitalismo, il dominio delle 'cose', e nel 'regime aziendale' una forma di totalitarismo della contemporaneità.

Nella *Gemella H*, Hans Hinner vive negli anni Trenta in una immaginaria cittadina bavarese, Bockburg, e intravede un'opportunità di guadagno proprio nel partito nazionalsocialista. In questa matematica un po' originale, gli elementi sono il totalitarismo, la quotidianità e il capitalismo: cambiando il loro ordine il risultato non cambia, e l'obiettivo di Falco è proprio quello di ritrarre nel romanzo quel che lui stesso ha definito, brillantemente, una forma di 'nazifascismo domenicale'<sup>21</sup>.

Un ulteriore aneddoto dà alcune conferme: Falco racconta che nel 1998, nel pieno del suo precariato, aveva accettato l'invito di un conoscente a passare qualche giorno nella villetta altoatesina del nonno, scomparso da poco. Solo una volta arrivati in loco l'autore avrebbe

<sup>18</sup> Cfr. per esempio l'intervista rilasciata a Giulia Romanin Jacur, *Siamo testimoni di questi passaggi. Intervista a Giorgio Falco su «La gemella H»*, «Il lavoro culturale», 17 dicembre 2014, <https://www.lavoroculturale.org/intervista-giorgio-falco-gemella-h/giulia-romanin-jacur/2014/> (ultima consultazione: 15 marzo 2023).

<sup>19</sup> GH, p. 319.

<sup>20</sup> L'autore racconta le condizioni in cui scrisse la *Gemella H* in *Ipotesi di una sconfitta*, cit., pp. 298-300.

<sup>21</sup> Giorgio Falco parla di nazifascismo domenicale durante la presentazione del romanzo, nel contesto di "Leggere per non dimenticare", XX Stagione, 2014-2015, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 21 gennaio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=wgeNyzXrxZM> (ultima consultazione: 22 febbraio 2023).

appreso che si trattava di un nazista, scampato ai processi grazie a una breve fuga attraverso i sentieri di montagna e che, rifugiatosi in Alto Adige, aveva poi passato lì il resto della sua vita<sup>22</sup>.

Quel soggiorno mi aveva inquietato perché effettivamente vedevo le cose, gli oggetti, la merce del nazismo, e vedevo quanto potesse anche essere quasi gradevole. Una bellissima statua di maiolica – non la scorderò mai – sulla quale dormiva un gatto. E poi c'era questo odore di caffè, di strudel: come si faceva a sentire l'origine di quello, di quei soldi, di quel benessere?<sup>23</sup>

Non è questa tuttavia la miccia che fa detonare la scrittura della *Gemella H*: undici anni dopo, nel 2009, Falco sarebbe tornato in Alto Adige a Merano, ma con la fotografa Sabrina Ragucci<sup>24</sup>. Al mercato alimentare avrebbe assistito a una scena che poi sarebbe stata raccontata nell'*Intermezzo* della *Gemella H*, una piccola ma fondamentale sezione tra le due parti dedicate a Hilde e Helga. Il giornale di qualche giorno prima riportava la notizia della morte di una donna di sessantaquattro anni, scivolata nel fiume per cercare di salvare il proprio cane, ma proprio al mercato un pensionato, discutendo con altri avventori, avrebbe dichiarato di essere stato testimone oculare del fatto, e che la signora in realtà si era suicidata, mentre il cane cercava di soccorrerla. Una verità alternativa, ma questa seconda versione dei fatti è indicibile, infatti il pensionato viene immediatamente biasimato per il suo racconto. In ogni caso l'autore afferma che, influenzato dalla visione delle architetture del secolo precedente, da quella del castello della figlia di Pound e dai volti gonfi di riprovazione, ha avuto la sensazione di sentirsi «negli anni Trenta del Novecento»<sup>25</sup>. Questo evento pare sia stato determinante per Falco, la prima ispirazione a condurlo fuori dai territori propri del precario, verso una personale riflessione sulla verità storica e sulla scomparsa dell'evento, perfino quello cronachistico. Eppure l'autore, come si vedrà, non può fare a meno di partire dai temi a lui più cari per trovare quella continuità tra passato e presente, ormai sbiadita, che «sino a pochi decenni fa consentiva di attribuire senso alla nostra esperienza personale e collettiva del mondo»<sup>26</sup>. Il nodo di tale continuità resta infatti la merce, gli effetti che la sua adorazione può provocare sulle relazioni umane e, con essa, il

<sup>22</sup> Per un approfondimento, cfr. G. Steinacher, *‘Il Signor Mengele di Bolzano’: L’Alto Adige come via di fuga dei criminali nazisti (1945-1951)*, University of Nebraska, Faculty Publications, Department of History, 146, <https://digitalcommons.unl.edu/historyfacpub/146/> (ultima consultazione: 23 febbraio 2023). Il contributo è disponibile anche a stampa in G. Mezzalana, F. Miori, G. Perez, C. Romeo (a cura di), *Dalla liberazione alla ricostruzione: Alto Adige/Südtirol 1945-1948*, Bolzano, Raetia, 2013, pp. 33-56. Cfr. inoltre il più nutrito G. Steinacher, *La via segreta dei nazisti. Come l'Italia e il Vaticano salvarono i criminali di Guerra*, Milano, Rizzoli, 2010.

<sup>23</sup> Il testo è una mia trascrizione dell'intervento di Giorgio Falco alla presentazione della *Gemella H*, nel contesto di “Leggere per non dimenticare”, XX Stagione, 2014-2015, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 21 gennaio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=wgeNyzXrxZM> (ultima consultazione: 22 febbraio 2023).

<sup>24</sup> M. Archetti, *Nazisti allo specchio*, «Corriere della Sera», 4 marzo 2014 e, per un racconto ancor più approfondito, G. Falco, *La gemella H di Giorgio Falco. Storia della mia copertina / 7*, «La letteratura e noi», 15 giugno 2018, <https://laletteraturaenoi.it/2018/06/15/la-gemella-h-di-georgio-falco-storia-della-mia-copertina-7/> (ultima consultazione: 23 febbraio 2023).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 56.

disegno di una ereditarietà tra istanze finanziarie dei totalitarismi del Novecento e le attuali dinamiche neocapitalistiche.

La storia della donna affogata è giunta all'orecchio dell'autore mentre acquistava le mele che capeggiano in copertina:

Arrivati in campeggio, abbiamo scelto tre delle mele acquistate, le abbiamo conservate e, ritornati a casa dopo alcuni giorni, le abbiamo disposte in un angolo del tavolo. Sabrina le ha fotografate alla fine dell'estate. La stampa dell'immagine ha evidenziato ancora di più la reazione differente delle tre mele. La prima era ormai marcia; la seconda aveva un paio di segni sulla buccia, come fossero occhi; la terza era identica al primo giorno, anzi, ancora più lucida, sembrava una di quelle mele di plastica utilizzate dai mobilifici, al centro dei tavoli in vendita. Non siamo poi tanto diversi da queste mele, ho pensato, reagiamo al tempo che passa, agli avvenimenti storici in modo diverso: alcuni sono devastati dalla Storia, altri la attraversano quasi incolumi. Guardavo la stampa delle tre mele e ripensavo alla donna morta nel Passirio. Si era davvero suicidata?<sup>27</sup>

*La gemella H* è la storia della famiglia Hinner che attraversa il Novecento senza traumi, quella di un tempo che passa con qualità differenti sulla realtà, e questa vena sottile non può far altro che riverberarsi profondamente nella scrittura, nella sua grammatica, nello statuto della voce narrante. Se la scommessa del narratore contemporaneo è quella di rinnovare tale statuto, Falco offre un importante contributo in questa direzione.

Entrando nel merito, sembra opportuno soffermarsi proprio sull'*Intermezzo* che, si è visto, rappresenta l'incipit ideale della *Gemella H*, sebbene l'autore scelga di collocarlo al centro del volume, tra le due sezioni maggiori del romanzo dedicate rispettivamente a Hilde e Helga. La prima lettura delle sue battute iniziali disorienta completamente il lettore, perché la prima persona e il presente indicativo in questo luogo non identificano, nell'immediato, nessuno. Solo il fatto che venga menzionata Blondi, il cane di famiglia, riconduce agli Hinner, ma poche righe dopo la voce narrante confessa che il tuffo nel Naviglio Grande è stato pianificato almeno sessantotto anni prima: un cane non può vivere così a lungo. Si capirà più avanti che tutti i cani della famiglia Hinner si sarebbero chiamati Blondi<sup>28</sup> e che Falco, con un atto negromantico, fa parlare Hilde stessa del proprio suicidio. Una voce oltremontana dunque, che parla da un al di là diegetico che non ha alcuna definizione<sup>29</sup>. Il perenne presente con il quale viene condotta la narrazione, dunque, dà corpo a una voce che dietro la prima persona nasconde una forma di onniscienza, e proprio per questo si fa campo di sperimentazione di misurate polifonie<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> G. Falco, *Storia della mia copertina* / 7, cit.

<sup>28</sup> GH, p. 350.

<sup>29</sup> All'inizio del romanzo Hilde dichiara: «Hilde Hinner non sono solo io, sebbene parta da una posizione di privilegio: conosco la mia fine». Ivi, p. 8.

<sup>30</sup> Filippo Pennacchio parla più precisamente di slittamenti vocali, mutuando il lessico genettiano, ma più in generale dedica un intero capitolo del suo saggio alla *Gemella H*, in cui la peculiare voce narrante del romanzo viene analizzata profondamente, definita nei termini di 'onniscienza in prima persona'. F. Pennacchio, *Eccessi d'autore*, cit., pp. 141-159.

Lo sfasamento temporale sembra ben rappresentato, o comunque coincidente, con una lettura sequenziale delle tre mele in copertina, la *Natura morta di mele a Merano*. Volendo leggerle come un testo, da sinistra a destra, raccontano una storia rovesciata della maturazione, in coincidenza con la natura stessa del libro, che racconta a ritroso la storia degli Hinner a partire dalla voce della defunta Hilde. La principale attività di Hans, in ogni caso, è quella di riciclare il denaro ottenuto con l'appoggio del regime nazista – dall'esproprio coatto dei beni di una famiglia ebrea all'acquisto di un Hotel a Cervia – e metaforicamente siamo ancora nello stesso dominio: una metamorfosi dalla putredine alla perfezione. Queste sono tuttavia letture ulteriori, mai avallate dalla voce dell'autore.

La lettura più immediata, invece, è quella che lega la copertina alla prima frase del libro, l'unica coniugata all'imperfetto e ripetuta più volte durante la narrazione: «*Noi mangiavamo le mele solo nello strudel, prima*». Ancora uno sfasamento temporale: il *prima* al quale ci si riferisce è proprio quello dell'infanzia nazista, ma il seguito di questa prima pagina mostra, fin da subito, che la voce narrante si muove nel tempo e raggira il lettore, perché modifica costantemente il proprio statuto. Il frutto rappresenta non solo il peccato, ma la sua reiterazione, il suo adeguarsi alle differenti epoche che attraversa. O come ha scritto Ottonieri, «la persistenza della sua ombra, cioè, di esso, il lascito invisibile»<sup>31</sup>.

Le tre mele sono infine quelle del furto, l'ennesimo furto che ruota intorno agli Hinner: Helga sostiene che la cuoca Margherita sia una ladra, al fine di fare assumere al suo posto il fidanzato Franco, e crea ad arte le prove per incastrarla, nascondendo i tre frutti nella borsa della vittima. Una delle tre mele cade, prontamente raccolta da Hilde, che la mangia senza dire niente, nonostante abbia già capito l'intento truffaldino della sorella: sebbene riluttante, non può far altro che replicare gli errori della propria famiglia. Sarà dunque opportuno soffermarsi su di lei, il personaggio cardine dell'opera, per capire a fondo l'operazione di Falco.

### 1. Il silenzio, le parole, le immagini di Hilde

Hilde ci parla da un luogo indefinito, ma durante la sua vita si caratterizza paradossalmente per il proprio silenzio, anche prima della parola: già a pochi giorni dalla nascita Helga piange molto e spesso, lei no, e se lo fa «piange per convenzione, per il disperato desiderio di adeguarsi agli altri [...] piange l'abitudine, perché così il mondo esige all'inizio»<sup>32</sup>. Ancora, Helga inizia a parlare per prima con il grido «mutti», che Hilde derubrica, con l'inquietante simulazione di un'autocoscienza infantile, come un mero «tentativo meccanico» di comunicare, significante puro. «Resto in silenzio» afferma, «seduta sul mio letto, non voglio ancora diventare prigioniera

<sup>31</sup> T. Ottonieri, *5 note per Hilde*, «Nazione Indiana», 3 ottobre 2014, <https://www.nazioneindiana.com/2014/10/03/5-note-per-hilde/> (ultima consultazione: 24 febbraio 2023). Il testo era stato pubblicato in precedenza su «Il Ponte» nel luglio del 2014.

<sup>32</sup> GH, p. 28.

del linguaggio»<sup>33</sup>. Il suo mutismo intransigente, e chiaramente voluto<sup>34</sup>, persiste fin oltre il compimento dei due anni, mentre la sorella manifesta a piena voce ogni sua nuova conquista lessicale. Hilde accumula in silenzio le parole, ma sceglie di non incatenarsi nella loro pronuncia, al punto che la madre Maria si vede costretta a portarla dal medico. In questo momento del testo la voce narrante si trasforma ancora, viene piegata alla seconda persona, si rivolge a Hilde stessa e descrive il distacco definitivo tra lei e la coppia Maria-Helga: il suo nuovo alleato sarà il padre Hans, la sua nuova condizione sarà quella di un'età troppo adulta.

Bisognerà aspettare l'adolescenza delle gemelle, e la seconda sezione del romanzo, per assistere nuovamente a questo inoperoso silenzio, in un momento fondamentale: l'incontro tra Helga e Franco, il cuoco milanese che lavora in rosticceria e che diventerà comproprietario dell'Hotel Sand in quanto marito di Helga<sup>35</sup>. La coppia è guardata con estrema sufficienza da Hilde, che tuttavia li copre, forse solo per non assumersi una responsabilità, o per l'estremo distacco sopraggiunto tra lei e la sorella<sup>36</sup>. Le gemelle si sarebbero dovute incontrare sulla spiaggia di Cervia, nella pausa di lavoro, ma Helga proprio quel giorno avrebbe incontrato Franco, disertando l'appuntamento. Tornata all'Hotel Sand, Hilde non dice niente al padre, così come non chiederà nulla a Helga la notte stessa, quando la sorella sgattaiola in stanza, nottetempo, dopo aver avuto il suo primo rapporto col ragazzo<sup>37</sup>.

Il silenzio di questo personaggio è una delle sue caratteristiche tipizzanti ma, data l'importanza del suo ruolo, diventa una delle chiavi perturbanti dell'intero romanzo. Hilde infatti, a differenza del padre e della sorella, mal sopporta il fatto che non si parli mai del passato, di quel *prima* in cui si mangiavano le mele nello strudel, in un silenzio che di fatto perpetua una colpa: dopotutto «succede nelle dittature e nelle democrazie, la quotidianità prende il sopravvento come una forma ottusa di rimozione, di difesa, e suggerisce la vita»<sup>38</sup> che Hilde non vuole vivere. A partire dal trasferimento della famiglia a Merano, si rende conto che esiste quel *prima*, «il *prima* che dobbiamo dimenticare»<sup>39</sup>, «esiste solo questa vita adesso»<sup>40</sup>. La volontà di dimenticare viene messa in chiaro per la prima volta quando Franco e Helga sono nel Maggiolino, in un momento che precede di poco il loro primo amplesso. Quando lui inizia a parlare di

<sup>33</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>34</sup> La scena si ripete, in certo senso, anche nel *Paradosso della sopravvivenza*, nel momento in cui Federico Furlan si ostina a usare la parola da lui inventata, frutto delle prime lallazioni, per indicare il biberon: «ripete, bibeto, bibeto, bibeto, già conscio del fatto che non si dica bibeto ma biberon; Fede perde la prima forma di innocenza, ripete bibeto, la parola da lui inventata, sapendo di dover dire biberon; Fede accetta il gioco linguistico, ma entra nella lingua degli adulti». G. Falco, *Il paradosso della sopravvivenza*, Torino, Einaudi, 2023, p. 16.

<sup>35</sup> Peraltro l'arrivo di Franco Bergamaschi in riviera ricorda per certi versi quello dell'io narrante del *Condominio oltremare*, che va in gita ai Lidi Ferraresi con il fido amico Benz. G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., p. 63.

<sup>36</sup> Già all'epoca dell'abbandono scolastico di Hilde la distanza tra sorelle è totale: «Hilde, ti prego, torna il prossimo ottobre, perché dopo, insomma, di cosa parliamo? Helga, noi non parliamo mai, andiamo avanti, è già estate». GH, p. 176.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 241 e 248.

<sup>38</sup> Ivi, p. 29.

<sup>39</sup> Ivi, p. 163.

<sup>40</sup> Ivi, p. 221.



Mussolini, lei lo interrompe immediatamente – «noi non parliamo mai di politica in famiglia, è tutto passato»<sup>41</sup> – risposta alla quale segue una piccola replica, che farà intuire al lettore che Franco non ha compreso fino in fondo. Infatti poco più in là, nell'interessante passo in cui l'autore dà la parola direttamente a Hilde attraverso il suo diario, Franco fa letteralmente infuriare Hans durante una discussione a tavola, in cui si disquisisce del presunto vegetarianesimo di Hitler:

Insomma, basta, ha detto mio padre. Ha posato il boccone di carne infilzato nella forchetta dentro il piatto. Franco, noi non parliamo mai di politica, è una delle regole della nostra famiglia, tanto meno discutiamo a tavola di Hitler e del Terzo Reich, di cui credo tu sappia poco o nulla. Non parlavamo mai di Hitler quando c'era Hitler e vivevamo nella nazione di Hitler: vogliamo parlare di Hitler adesso, al mare?<sup>42</sup>

Da questo momento in poi, i radi riferimenti al Reich manterranno i tratti del grottesco, quasi a marcare la natura ossimorica del 'nazifascismo domenicale', l'assurdità del discorso sul partito che sarebbe dovuto durare mille anni proferito sul bagnasciuga. Per questo il pranzo di matrimonio di Helga e Franco rappresenta un pericolo, dato che Hans non potrebbe reagire così d'imperio di fronte alla domanda di qualche familiare del genero. Per fortuna non è così, si direbbe: l'Italia in questo, Falco lo mostra chiaramente, è stato un paese veloce quanto la Germania, se non di più, nel dimenticare.

I parenti non chiedono a Hans Hinner che cosa facesse in Germania, *prima*.  
E lei, dottor Hinner, di cosa si occupava in Germania?  
*Mi occupavo di nazismo, qualcuno desidera ancora un po' di tagliatelle?*<sup>43</sup>

Questo è il motivo per cui Hans si trova a proprio agio con le prostitute che frequenta in vecchiaia – «nessuna domanda sul nazifascismo» – quando percorre la strada che porta al petrolchimico di Ravenna<sup>44</sup>.

La silenziosa Hilde soffre, paradossalmente, proprio questo silenzio<sup>45</sup>, ed è questo il motivo per cui sta bene con Francesco, l'ex chirurgo plastico che affitta l'appartamento di Helga, proprio dirimpetto al suo<sup>46</sup>. Il dottor Castelli ha molto di cui rimproverarsi, dato che in un delirio che sfiora l'eugenetica, nel tentativo di migliorare il già bel volto della moglie, finisce per

<sup>41</sup> Ivi, p. 244.

<sup>42</sup> Ivi, p. 276.

<sup>43</sup> Ivi, p. 282.

<sup>44</sup> Lo stesso che inaugurerà la narrazione del libro successivo, *Condominio oltremare*. Hans vorrebbe organizzare delle gite proprio lì, al petrolchimico, sponsorizzate dall'Hotel Sand: «sarebbe un modo per parlare di noi, del nostro presente [...] o dobbiamo spendere la vita a parlare di Hitler e Mussolini, ascoltare la voce narrante e gli stacchi musicali per la commozione pilotata, come se il passato fosse soltanto un enorme documentario di tre quarti d'ora?». Ivi, p. 323.

<sup>45</sup> «Finora ho solo finto, con mio padre, mia sorella, con tutti, mi chiedono una vita normale, parlano solo del presente e della costruzione del futuro, tacciono sul passato, da dove veniamo». Ivi, p. 311.

<sup>46</sup> Il fatto che due sorelle vivano l'una di fronte all'altra, in due immobili procuratigli dal padre, si ripete in un altro romanzo di Falco, *Il paradosso della sopravvivenza*, cit., p. 9.

deturparla e abbandonare la professione. Hilde può parlare anche di questo, con un uomo che inoltre condivide con lei un dettaglio molto importante: all'epoca dei fatti, Francesco non si schierò né a favore, né contro il fascismo, ma andò a studiare in Svizzera; un particolare che lo avrebbe segnato per tutta la vita, se perfino le voci di corridoio che commentano lo scempio della moglie arrivano a dire: «Del resto, da chi scappa durante il fascismo, decidendo di non schierarsi né da una parte né dall'altra, cosa ci si può attendere?»<sup>47</sup>. Cosa ci si può attendere, dunque, da Hilde?

La reiterazione del silenzio. Almeno nella sua declinazione sociale perché, fino alla comparsa di Francesco, Hilde non ha mai parlato con nessuno del passato<sup>48</sup>, e gli unici rapporti sociali raccontati dall'autore sono quelli con le colleghe della Rinascente e alcune rade discussioni con gli spasimanti estivi. Si tratta peraltro di rapporti tratteggiati con una vena di anacronismo, in modo tale da restituire al lettore una percezione netta di quale sia il loro sostrato: i rapporti aziendali contemporanei, dei quali Falco ha profonda esperienza. Lo stesso autore ne dà conferma, in un articolo del 2019 in cui dichiara l'influenza di Elio Pagliarani sulla sua opera:

Hilde preferisce lavorare, anche per affrancarsi dalle nefandezze degli anni hitleriani; impara quanto di artificiale e disumano ci sia nel sorriso commerciale, una sorta di voragine cosmica che dovrebbe indirizzare i nostri acquisti. Passa la domenica svagandosi sulla canna della bicicletta di un collega, Fausto. [...] Fausto è sopraffatto da un monologo in cui azienda e amore cercano, invano, un punto di contatto. [...] Le pedalate e le parole di Fausto hanno la medesima origine, tanto da manifestarsi come dichiarazione d'amore, subito derubricata a estensione aziendale. [...] È come se, in una domenica primaverile, quasi estiva, del 1950, irrompesse la schermata di un computer aziendale, proiettata in un'aula durante un training di formazione, mezzo secolo dopo.<sup>49</sup>

Fino ad allora la silenziosa Hilde usa carta e penna, coltiva il sogno di diventare una scrittrice. La questione è molto ben trattata dall'autore, perché il rapporto tra Hilde e la scrittura rappresenta quasi una costante ma non diventa mai il cardine della storia. È un pregio, perché ricalcare trame novecentesche non è il ruolo di uno scrittore contemporaneo, e allo stesso tempo il fatto

<sup>47</sup> GH, p. 297.

<sup>48</sup> Falco racconta solo un episodio in cui Hilde avrebbe potuto affrontare il discorso, ovvero la passeggiata in bicicletta con Fausto che le chiede: «è vero che sei tedesca? Voglio dire, una di quelle tedesche là? Eh, quali, quali. No, ferma, si vede che non mi conosci. La politica mi interessa solo se ci fa vivere tranquilli», ivi, p. 187. Fausto ad ogni modo fa questa domanda durante un corteggiamento, in cui mostra tutta la sua visione di famiglia, alla quale Hilde non può aderire: «non voglio diventare grande, vivere in questo mondo, essere una femmina, spegnere le candeline rosa [...] voglio trasformarmi in un bambino, diventare un uomo con una donna che mi stira le mutande», ivi, p. 70.

<sup>49</sup> Giorgio Falco, *Un cielo di riporto*, «Studi Novecenteschi», XCVIII, 2, 2019, pp. 251-261: 256-257. Nello stesso luogo, Falco confessa la forte influenza esercitata dalla *Ragazza Carla* di Pagliarani, tanto da condurlo al lapsus *La ragazza H / La gemella Carla*. Infine, Carla è il nome della madre di Federico Furlan, protagonista del *Paradosso della sopravvivenza*, la stessa che vive nell'appartamento di fronte alla sorella Silvia.

che il problema della scrittura sia lasciato in sottofondo coincide con la vaghezza della voce narrante, ne rispetta lo statuto<sup>50</sup>.

In un fuggevole passo in seconda persona, la voce parla direttamente alla pseudoprotagonista: «A questo punto, Hilde, ricordi che l'anno prima di andare a scuola impari già a scrivere»<sup>51</sup>. Hans infatti si preoccupa di dare alle figlie le basi dell'istruzione prima di affidarle alle maestre, e pochi come lui sanno quanto sia possibile farsi una posizione attraverso la scrittura. Per questo non vuole solo insegnare a tracciare le lettere, ma anche ad avere uno stile netto, in senso grafico:

Hans Hinner guida la tua mano con la sua. Inclini quanto serve la penna, fissi stupita la geometria della tua mano ora libera dal padre. Scrivi tutto l'alfabeto con cura, come costruissi una capanna dove rifugiarti. Inizi con la prima lettera, fai due gambe solide come quelle del tavolo, tuo padre ti dice di non perdere troppo tempo con i ghirigori, non scrivere da femmina, tu non capisci cosa intenda, scrivere da femmina, semplicemente, scrivi.<sup>52</sup>

Proprio a partire dal periodo scolastico aumenteranno le differenze tra le gemelle. Helga, da un lato, non è in grado di scrivere in modo originale e senza qualcuno che detti lascerebbe il foglio in bianco; Hilde, al contrario, scrive con molta difficoltà sotto dettatura. In una scuola tedesca degli anni Trenta questo, ovviamente, è un limite e da come Falco racconta sembra che Hilde soffra di un disturbo dell'apprendimento<sup>53</sup>.

Il disagio provato dalla bambina durante il dettato dovrebbe sciogliersi del tutto in occasione del primo tema per casa, ma anche in tale circostanza Hilde si rivela diversa dagli altri. *La tua domenica tedesca* è il titolo del compito, e la bambina è costretta ad aspettare proprio quel giorno per poterne scrivere, quasi in presa diretta. Si guarda intorno – vede la parete prima della finestra, scosta la tendina per inquadrare il melo in giardino, pensa al gatto dei vicini – ma non trova nulla che non si ripeta, uguale, anche negli altri giorni. Proprio in quel momento la bambina assiste alla violenta perquisizione della villetta dei Kaumann, i ricchissimi vicini ebrei, alla quale partecipa anche lo zio materno, Peter, nazista della primissima ora.

<sup>50</sup> Ancora Pennacchio dà un'interessante interpretazione: potrebbe essere Hilde, in effetti, l'autrice della *Gemella H.* «In questo senso Hilde non starebbe contravvenendo ad alcun limite “naturale” o “narratoriale”. Starebbe invece agendo come una scrittrice, romanzando la storia della sua vita e della sua famiglia. Più che immaginarla dotata di facoltà telepatiche o di poteri soprannaturali, potremmo pensare a Hilde come a un personaggio che raccontando si sforza in ogni modo di mettersi nei panni altrui, di immaginarsi cosa gli altri hanno pensato o provato in determinate circostanze: omettendo però, nel farlo, di chiarire che le sue sono soltanto congetture». F. Pennacchio, *Eccessi d'autore*, cit., p. 151.

<sup>51</sup> GH, p. 59.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> «Io e Helga siamo avvantaggiate, la maestra dà gli stessi insegnamenti di mio padre [...] ma in classe mi distruggo, la lavagna è segnata da lezioni precedenti, tanto che l'intersecarsi dei segni forma nuove figure, edifici, barche, aerei, automobili. [...] Il dettato svela non tanto il grado di comprensione e scrittura, quanto la vostra fedeltà al testo, l'obbedienza al suono. Il dettato è attenzione e disciplina. L'attenzione trasforma il suono nella parola scritta e la parola scritta in comportamenti. [...] Lei [Helga] non si distrae mai, io penso sempre ad altre possibilità, indugio distratta dalle continue immagini sonore evocate, sono a disagio, divento le parole della mia maestra. [...] Il solo pensiero di fare il dettato senza Helga mi terrorizza». Ivi, pp. 62-63.

Queste pagine sono tra le più importanti di tutto il romanzo, da più punti di vista. Qui l'autore sperimenta diverse soluzioni per quel che concerne la focalizzazione, in un *tourbillon* di prospettive che disorienta il lettore, confusione che collima con ciò che accade in quel momento in Kirschenstraße. La bambina che osserva senza capire esattamente le conseguenze di quella perquisizione, cercando di inquadrarle in una quotidianità, sembra la perfetta messa in scena per rappresentare il concetto di nazifascismo domenicale cui si è già accennato. Non c'è un giudizio su questa domenica tedesca, come ha già sottolineato Andrea Cortellessa<sup>54</sup>, la scena si dispiega davanti agli occhi del lettore in modo da farlo immedesimare in un tedesco dell'epoca: il vero regime totalitario pretende che si possa guardare, non certo reagire, in modo tale che nel farlo si diventi conniventi<sup>55</sup>. Inoltre, come si è già visto, il silenzio di cui non si può certo incolpare una bambina si può biasimare nell'adulto, che addenta la mela e permette che la cuoca Margherita venga cacciata come una ladra. «*Grigio* è il colore-chiave»<sup>56</sup> afferma ancora Cortellessa, il colore che disegna le mele in copertina e i contorni della connivenza.

Non è del tutto chiaro cosa Hilde abbia scritto nel suo tema, ma lo chiude con la frase «oggi è domenica e, se fanno lo strudel, Hilde è quasi felice». L'autore ci rende partecipi delle reazioni degli Hinner: «e questo cosa sarebbe?»<sup>57</sup> tuona Hans, che torna a vestire i panni dell'insegnante di stile, stavolta con il duplice ruolo di ideologo del nazismo e di sua potenziale vittima che teme ripercussioni, in un rimprovero che racchiude probabilmente tutto il senso del totalitarismo familiare:

Ti rendi conto in quale situazione mi metteresti? La figlia del direttore di «Mutter» scrive una cosa del genere, a scuola! Questo è il ritratto di una bambina confusa, presuntuosa, triste. Quasi felice, scrivi. Quasi felice non significa nulla. [...]. Tu scrivi cose sbagliate, che sconcertano tua madre. Non hai abbastanza? Cosa ti manca? [...] Scrivi sempre in modo umile, in una lingua pura, che si possa leggere ad alta voce e ascoltare avendone un beneficio. Ricorda, la lingua scritta è inferiore alla lingua parlata, la lingua parlata è fatta per essere ascoltata, la lingua scritta è fatta per essere ignorata. [...] Sei mia figlia. Scrivi una semplice cronaca [...] elenca tutto in modo neutro, oggettivo, senza evocare un'atmosfera, un pensiero: anche questa distanza è la tua domenica. Prendi esempio dai dettati della maestra. Non pensi che potresti essere tu a sbagliare?<sup>58</sup>

Proprio il padre di Hilde, il suo alleato, sarà con ogni probabilità il motivo per cui Hilde seguirà l'esercizio della scrittura in forma esclusivamente privata, tenendo un diario in cui non deve preoccuparsi del giudizio della gente o, molto peggio, di un regime. Hans qui è in collera per diversi motivi, tra cui la paura di avere una figlia stravagante, di poter incorrere in problemi,

<sup>54</sup> «Leggere per non dimenticare», XX Stagione, 2014-2015, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 21 gennaio 2015, <https://youtu.be/smmr-qmpNxY> (ultima consultazione: 27 febbraio 2023).

<sup>55</sup> Tra le innumerevoli lezioni della letteratura dei Lager c'è questa: la vista è il senso della conoscenza, ma in campo di concentramento la conoscenza è un pericolo, espone a delle conseguenze.

<sup>56</sup> A. Cortellessa, *Giorgio Falco. La gemella H*, «doppiozero», 15 marzo 2014, <https://www.doppiozero.com/giorgio-falco-la-gemella-h> (ultima consultazione: 28 febbraio 2023).

<sup>57</sup> GH, p. 67.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 67-68.

ma soprattutto per quella forma di affetto paterno che si trasforma in giogo, nel momento in cui constata che la figlia è fin troppo diversa da lui: «la maggioranza delle persone ha ragione. Vuoi diventare una bambina pazzo?»». Costringere una potenziale scrittrice a scrivere «in modo neutro, senza evocare un'atmosfera, un pensiero» significa annullare in lei quella potenzialità; se a farlo è genitore, un giornalista peraltro, che spiega con dovizia i motivi della superiorità della lingua parlata su quella scritta, il discorso non può far altro che chiudersi. Hilde infatti lascerà la scuola tempo dopo per non farvi mai più ritorno, adottando in pubblico quella distanza che sarebbe dovuta essere la sua domenica.

L'interesse per la scrittura fa il paio con quello della lettura: Hilde è alla ricerca di un senso, la realtà ha uno spessore che vuole misurare, e per farlo legge i giornali, ritaglia e conserva gli articoli che le sembrano «decisiv[i] per la sua vita, l'intersezione fra sé e il tempo»<sup>59</sup>. Tutti le chiedono, soprattutto a Milano, di cosa si occupi, e lei non sa esattamente cosa rispondere, non ritrovandosi davvero nei panni dell'albergatrice. Per questo motivo ha bisogno di classificare il mondo, di leggerlo pezzo per pezzo:

vive circondata da libri, sottolinea frasi che la incoraggiano, lo vedi, Hilde, si ripete, non sei sola, qualcun altro ha pensato con più precisione le tue stesse idee, sei pronta a qualcosa di personale, un libro di Hilde Hinner, il problema è incominciare, è sistemare gli spunti appena abbozzati, che le affollano la mente quando pulisce le camere dell'albergo. Dice sempre che nella stagione autunnale e invernale riscriverà i frammenti sparsi, darà loro un ordine [...], invece i mesi passano e Hilde sverna con i propri fallimenti, è inconcludente, impossibilitata a scappare o a restare, incapace di essere una donna come sua sorella, ed è già tempo di ricominciare una nuova stagione alberghiera, altro materiale si accumula, si accascia su quello esistente nell'archivio e non lo vivifica, lo soffoca con nuove storie, ritagli di giornale, eventi che banalizzano, svuotano di senso la precedente sedimentazione.<sup>60</sup>

Hilde legge, classifica, sedimenta senza costruito, la sua vita non ha chiaramente alcuna direzione e lei cerca di compensare mettendo ordine nella realtà che la circonda, ma si rende conto pienamente del proprio peccato originale se vede più onestà nella «recita imprenditoriale di Helga e Franco», mentre lei si ritrova «invischiata in qualcosa che non le appartiene, ma può esserle davvero estranea un'attività iniziata coi soldi del Terzo Reich?».

L'anno in cui conosce Francesco è quello in cui la sua ansia classificatoria si aggiorna e inizia realizzare quelle che dovrebbero essere foto ricordo dei clienti dell'albergo<sup>61</sup>. Questo è un altro momento chiave per comprendere il senso dell'intera operazione, se è vero che lo stesso Falco scrive seguendo un'ispirazione fotografica. La ragazza ricorda, per certi versi, quel Vaccari che invitava il visitatore della Biennale di Venezia del 1972 con il messaggio: «Lascia su queste pareti

<sup>59</sup> Ivi, p. 274.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 291-292.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 295-296.

una traccia fotografica del tuo passaggio»<sup>62</sup>. Attraverso la fotografia, Hilde sembra cercare la vita, una verità che fugge: la prima posa infatti, quella autocosciente, è destinata ai clienti (*Il ricordo dell'Hotel Sand*), proprio come autocoscienti – e con un margine di *agency* – sono stati i visitatori della Biennale del 1972, nel Photomatic messo a disposizione da Vaccari. La percezione dell'obiettivo, l'autocoscienza della posa, l'imitazione di se stessi: sono questi gli elementi che producono una fotografia che 'immortalà'<sup>63</sup>. Hilde al contrario vuol far accadere «l'esattezza del mondo», in cui il sorriso benestante, balneare, svilisce in uno scatto in cui i clienti non si riconoscono<sup>64</sup>. Ma anche senza obiettivo Falco fa molta attenzione alle pose dei propri personaggi per carpirne la vita nascosta, come quella di un Franco Bergamaschi che flirta con Helga e non riconosce che – petto in fuori, mani ai fianchi – sta replicando senza sapere la posa del Duce, che a sua volta celebra col corpo la sua «parte femminile» ereditata dai «rimproveri materni»<sup>65</sup>.

Hilde non è l'unica archivista di immagini nella narrativa di Giorgio Falco. Il padre dell'io narrante del *Condominio oltremare*, libro per certi versi complementare alla *Gemella H*, fa una cosa molto simile: chiede all'edicolante «le civette con le fotografie delle vittime degli incidenti stradali»<sup>66</sup>. Le civette, che testimoniano trent'anni di incidenti sulla riviera romagnola, vengono rinvenute dal figlio nella cantina umida del condominio estivo, con alcune precisazioni che sembra opportuno riportare:

Le vittime erano ritratte nell'immagine della fototessera, della carta di identità o della patente, che era quasi sempre la fotografia ufficiale delle civette e della raccolta di mio padre. Erano seri come impone la regola di un documento, gli sguardi a metà tra noia disperata e claustrofobia da baracchino, tanto che quasi mai le immagini delle civette diventavano le fotografie esposte sulle tombe: per i familiari, le migliori erano quelle con le vittime sorridenti.<sup>67</sup>

<sup>62</sup> Per un recente approfondimento, cfr. F. Amigoni, *Nicchie di mistero. Franco Vaccari, la traccia, il passaggio*, «Strumenti critici», XXXV, 1, gennaio-aprile 2020, pp. 73-106.

<sup>63</sup> Sull'argomento, chiaramente, cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.

<sup>64</sup> Di solito i turisti tornano dopo qualche anno, Hans passa le informazioni a Hilde pensando di farle un piacere, ma la sua non è un'indole poliziesca, «dice che sta facendo un altro tipo di lavoro», anche se la voce narrante – per un istante davvero onnisciente – la commiserà: «Hilde dimentica come lo sviluppo decisivo della fotografia nasca da atti amministrativi, documenti giudiziari e criminologici, classificazione di ritratti all'interno degli archivi di pubblica sicurezza». GH, p. 296.

<sup>65</sup> Ivi, p. 229.

<sup>66</sup> G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., p. 106.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 106-107. Curiosamente torniamo a Vaccari, perché proprio lo scopritore di Giorgio Falco, Giulio Mozzi, lo inserisce tra i personaggi del suo romanzo, *Le ripetizioni*. Nel corso della trama, quando per la prima volta un vedovo va dall'artista ormai anziano alla ricerca della prima foto scattata con la moglie, il fotografo riflette: «è da allora che penso a queste scatole di fotografie – e, le giuro, non mi era mai venuto in mente prima – come a una specie di cimitero». G. Mozzi, *Le ripetizioni*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 94.

I clienti dell'Hotel Sand, seguendo il medesimo orizzonte concettuale, vorrebbero portare a casa un'immagine di loro stessi che possa soddisfare un utilizzo postumo<sup>68</sup>: ma Hilde è alla ricerca della vita.

## 2. Gemellarità

*La gemella H* si presenta come un caso particolare sin dal suo titolo: la singolarità in luogo della dualità e la contrazione di un cognome in una lettera muta, un segno diacritico, contribuiscono al senso di smarrimento di chi cerca di individuare chi sia davvero la gemella H. Ci si chiede oltretutto, alla luce della trama, se la domanda stessa sia legittima. Anche Falco pone la questione:

Chi è la gemella H? O forse: che cos'è la gemella H? Io non sono in grado di dire chi sia esattamente. Potrebbe essere Hilde, l'artista mancata, potrebbe essere Helga, potrebbe essere anche una struttura, un'idea di società, qualcosa di più grande che ci giunge appunto dagli anni Trenta, e che in alcune parti sopravvive.<sup>69</sup>

Sulla nascita delle sorelle si staglia una tenue ombra perechiana, come ha già notato Ferdinando Amigoni<sup>70</sup>: il delirio in H, che potrebbe ricordare quelli di *W*<sup>71</sup> (Hilde, Helga, Hans, Hinner ma anche Hitler, Himmler Heydrich, Hess, Höss), la data di nascita coincidente con l'inizio della fine (11 marzo 1933), il battesimo appaiato alla morte di Hitler (30 aprile, del '33 tuttavia, non del '45)<sup>72</sup>; insomma, «l'Histoire avec sa grande hache». Quel che qui interessa tuttavia non è la presenza di Perec, anche se citato nell'*Ipotesi* come possibile ispiratore di romanzi<sup>73</sup>.

Helga è stata la gemella preferita della madre, vincendo una battaglia in cui Hilde si è ritrovata a dover ripiegare su un altro alleato, il padre, ovvero il perpetratore di un modello di vita che lei stessa rifugge, quel qualcosa di più grande che sopravvive, cioè «la volontà di vivere secondo quelle stesse dinamiche totalitarie applicate ai rapporti lavorativi e familiari»<sup>74</sup>. Nelle poche pagine di diario esposte, Hilde chiarirà che il padre la inquieta: «gli somiglio in molte

<sup>68</sup> Non è un caso, a questo punto, che la copertina di *Ipotesi di una sconfitta* riporti una fototessera del 1987 dello stesso Falco, un'immagine che non può essere postuma. L'ultima apparizione delle fototessere nella narrativa di Falco si rinvia all'inizio del *Paradosso della sopravvivenza*, cit., pp. 7-9, quando Carla Piasentini incontra per la prima volta il futuro marito Pietro Furlan all'ufficio comunale.

<sup>69</sup> Trascrivo parte dell'intervento di Giorgio Falco all'incontro con i cinque finalisti del premio Campiello, tenutosi il 24 giugno 2014 presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, Palazzo Franchetti, <https://www.youtube.com/watch?v=iSnfIHJYX8Y&t=1507s> (ultima consultazione: 1 marzo 2023).

<sup>70</sup> F. Amigoni, *Mito e nevrosi politica. «La gemella H» di Giorgio Falco*, in S. Vita (a cura di), *Letture del mito*, «Schede Umanistiche - Antichi e Moderni», XXXIV, 2, 2020, pp. 173-195.

<sup>71</sup> G. Perec, *W, ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

<sup>72</sup> Le date sembrano avere un ruolo significativo per Falco, se il romanzo è dedicato alla memoria del padre, morto il 30 gennaio «nel settantottesimo anniversario della nomina di Hitler a Cancelliere». GH, p. 351.

<sup>73</sup> G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, cit., p. 131.

<sup>74</sup> GH, p. 215.

cosa: questo non avere tempo per l'amore, a lui basta la pagina di economia, il grafico delle azioni, di chissà quali investimenti, così come per me è sufficiente la vita filtrata dalle notizie»<sup>75</sup>. Hans ha infatti diverse relazioni, ma solo durante i suoi avventurosi viaggi da pensionato in giro per il mondo, che prontamente interrompe quando il germe del passato si insinua nelle discussioni. Anche Hilde vuole viaggiare, ma lo farà solo quando conoscerà Francesco, e nella più scialba provincia italiana. L'unico viaggio che avrebbe davvero senso sarebbe per lei il ritorno a Bockburg, magari avrebbe potuto esaudire il proprio sogno di diventare una scrittrice<sup>76</sup>, «invece si era rassegnata al proprio tempo, aveva vissuto il mondo progettato e costruito dal padre, un sistema così totalizzante da adattarsi a Bockburg, a Merano, a Milano, a Milano Marittima», cioè il mondo dell'imprenditore neocapitalista. Il cortocircuito delle intenzioni non può far altro che perpetuarsi fino alla fine, quando le iniziali H. H., che negli anni Trenta segnalavano gli articoli del giovane Hans, verranno usate nel nuovo millennio per indicare il suicidio di Hilde negli articoli di cronaca<sup>77</sup>.

Helga invece, morta prematuramente Maria, si rende conto che la vita va vissuta senza farsi troppe domande e, soprattutto, dimenticando il passato. Nel diario di Hilde, in cui la scrivente accusa pesantemente Franco di essere un opportunista, leggiamo:

Mia sorella finge di non accorgersene e chiama amore la menzogna. Helga ha avuto tutto il vero amore nella culla, nelle mani di nostra madre che la sollevavano e la stringevano baciandola. Helga è sempre stata la gemella di mia madre e non si rassegna a questo fatto straordinario della sua vita, l'amore ricevuto da Maria Zemmgrund. Così appiccica l'amore a Franco [...]. Helga e Franco sono sentimentali, eppure si rivelano sempre più per ciò che sono: parlano di soldi, di pagamenti.<sup>78</sup>

La recita nuziale della sorella, tuttavia, le sembra più genuina della propria immobilità, forse perché riesce ad aderire maggiormente a quel sistema-Hinner esportabile ovunque.

Eppure le gemelle non sono sempre state divise, per quanto in certo senso dicotomizzate, mutuando l'espressione da René Zazzo<sup>79</sup>. Ho già fatto un cenno al fatto che Hilde si metta a piangere solo per imitazione di Helga, che il dottore spieghi il suo silenzio fino ai due anni dicendo che comunica con gli altri attraverso la sorella, che senza di lei si sentirebbe perduta a scuola durante il dettato. Chi ha scritto della *Gemella H* si è soffermato, giustamente, sulla loro opposizione, ma sembra che la loro lotta intestina sia qualcosa di ulteriore rispetto a un'originaria sintonia e dipendenza.

Nel saggio di René Zazzo, *Il paradosso dei gemelli* – al quale ricorre anche Amigoni – lo psicologo dà una serie di consigli ai genitori di gemelli:

<sup>75</sup> Ivi, p. 279.

<sup>76</sup> Come ha fatto, per esempio, Nora Krug, l'autrice di *Heimat*, pubblicato anch'esso da Einaudi nel 2019.

<sup>77</sup> GH, p. 204.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 278-279.

<sup>79</sup> In questo modo si definisce la coppia gemellare «divisa dal doppio orientamento verso il padre e verso la madre». R. Zazzo, *Il paradosso dei gemelli*, Scandicci, La Nuova Italia, 1987, p. 143.



Non date ai gemelli nomi che si gemellano fra loro per assonanza o per associazione o specularmente [...] o anche che cominciano con le stesse iniziali [...].  
 Non fateli dormire nella stessa culla e più tardi nello stesso letto.  
 Non vestiteli con abiti identici.  
 Evitate di dargli lo stesso giocattolo in doppio esemplare.  
 Non commentate ad alta voce la loro somiglianza e non servitevene per divertirvi o sconcertare gli estranei.  
 Quando li chiamate o parlate di loro, evitate di dire “i gemelli”.<sup>80</sup>

Si tratta di atteggiamenti che Hans e Maria hanno assunto quasi sistematicamente, a partire dai nomi propri. Così agendo non hanno fatto altro che chiudere Hilde e Helga in una coppia ‘eccessiva’ – ancora Zazzo – un’esclusività dannosa al loro sviluppo psicologico e cognitivo. Helga è il ponte di collegamento tra Hilde e il mondo esterno, essendo inoltre la gemella preferita dalla madre, e molto probabilmente sviluppa con la sorella dominata una lingua segreta, la cosiddetta criptofasia. La gemellologia ha già da tempo avvertito sui pericoli di questa lingua, che in alcuni casi può portare non solo a uno sviluppo più lento del linguaggio ‘tradizionale’, ma addirittura a disturbi di tipo cognitivo<sup>81</sup>. Non è un caso, dunque, che Hilde sia dislessica, facendo così perdurare il periodo di dominio di Helga in età scolastica<sup>82</sup>. Tuttavia, è Hilde a voler lasciare la scuola, ma «del resto è spesso il gemello dominato che prende l’iniziativa della separazione, come se si trattasse per lui di sfuggire alla tutela del fratello o della sorella e in generale durante l’adolescenza, classico periodo delle contestazioni e del desiderio di emancipazione»<sup>83</sup>. Si potrà notare che nonostante la gemella dominante sia Helga è proprio questa a sposarsi per prima, esattamente il contrario di quel che accade, per esempio, in *Les Météores* di Michel Tournier: in realtà Hilde ha attuato la separazione ben prima, abbandonando la scuola e rifugiandosi in un modo di condurre la vita tendente all’estraniarsi dalla famiglia. In questo senso, la provenienza nazista dei beni di Hans ha il ruolo di repellente nella coppia. Helga, in ogni caso, spezza a sua volta la complicità gemellare in un modo sottile sposando Franco, un uomo che lei ha elevato dal grado di cuoco di una rosticceria a potenziale padrone di un albergo, un uomo che dunque lei stessa può dominare perché le deve tutto.

Eppure, ripeto, leggendo la *Gemella H* ci si è spesso concentrati sugli aspetti divisivi, e non sul fatto che Hilde e Helga hanno avuto un rapporto simbiotico, e in almeno un’occasione questa relazione si è spinta oltre il lecito. Siamo nella primavera del 1945, la voce narrante evoca un fatto avvenuto quattro anni prima, quando le bambine avevano solo otto anni e vivevano ancora a Bockburg, nel pieno dell’espansione delle attività del padre, quando si giocava ancora a fare i figli di Bormann:

<sup>80</sup> Ivi, p. 145.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 19 e 33.

<sup>82</sup> «Tra gemelle il più importante fattore di dominanza è la capacità intellettuale e il successo scolastico», ivi, p. 147.

<sup>83</sup> Ivi, p. 145.

Nella primavera del 1945 quel momento non appartiene alla Storia, ma alla sfera intima, l'ambito di un sogno lontano, forse mai avvenuto, come il reciproco spogliarsi infantile tra sorelle, alle due di pomeriggio con il sole, per scoprire qualcosa di privatissimo e banale, da dimenticare.<sup>84</sup>

Questo breve passaggio è il segnale di una potenziale relazione incestuosa, tipica peraltro delle coppie gemellari vissute in un contesto in cui i genitori hanno assunto gli atteggiamenti più su elencati. Zazzo si è a lungo soffermato su questa eventualità nei suoi lavori, raccogliendo molti dati attraverso l'intervista sistematica di centinaia di coppie gemellari. Qui non voglio asserire che Falco abbia certamente letto Zazzo, e in particolare l'opera alla quale si ispirò esplicitamente Tournier per le sue *Meteore*<sup>85</sup>, ma certo la coincidenza tra la narrazione e le teorie della gemellologia sono evidenti. Piuttosto, si può dare nuovo rilievo al fatto che Helga si sia chiusa in un ulteriore rapporto di coppia con un uomo dominato, e che Hilde abbia preferito, al contrario, soddisfare le proprie esigenze con amanti temporanei fino almeno alla comparsa di Francesco, con il quale riesce a instaurare un dialogo sul passato disgraziato di entrambi. Infine, tornando brevemente a Perek, la coppia Franco-Francesco ricalca l'assonanza tra Helga-Hilde, con la differenza che i mariti muoiono quasi simultaneamente, costringendo le gemelle a una tregua e, forse, a una nuova simbiosi: Hilde torna a vivere all'Hotel e propone a Helga di gestire insieme la cucina.

In ogni caso, «una storia in cui due gemelli siano indipendenti l'uno dall'altro è inimmaginabile. Ogni storia di gemelli è la storia dei loro rapporti»<sup>86</sup>, ed è per questo motivo che l'Hotel avrà il nome di *Sand*, «un granello di sabbia quasi identico a un altro granello di sabbia»<sup>87</sup>. Solo nell'*Intermezzo*, quando Hilde verrà meno, questa storia di lunga simbiosi nel bene e nel male si interromperà o, per meglio dire, perderà i suoi caratteri di simultaneità, come suggerisce la frase conclusiva della sezione, dopo il funerale: «Fuori [dal cimitero], pochi metri oltre il muro di cinta, qualcuno sbatte in modo asincrono le portiere di un'auto»<sup>88</sup>.

### 3. Il denaro di Hans Hinner

In molti hanno indicato possibili rapporti tra *La gemella H* e altri romanzi 'gemellari', tra cui *L'uomo senza qualità* di Robert Musil e *La trilogia della città di K.* di Ágota Kristóf, oltre al sopracitato Tournier delle *Meteore*. Quel che ha fatto, in particolare, Andrea Cortellessa è instaurare un collegamento tra *La gemella H* e *Le benevole* di Jonathan Littell, accreditando a Falco il coraggio di un'operazione: quella di dare voce alla zona grigia, nel cui novero non possiamo contare

<sup>84</sup> GH, p. 163.

<sup>85</sup> R. Zazzo, *Les Jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

<sup>86</sup> Id., *Il paradosso dei gemelli*, cit., p. 85.

<sup>87</sup> GH, p. 199.

<sup>88</sup> Ivi, p. 212.

Maximilien Aue<sup>89</sup>, gemello incestuoso, ex ufficiale nazista, direttore di una fabbrica di merletti. Questo discorso va tuttavia al di là della gemellarità e si inserisce in un dibattito critico che in Italia ha avuto un certo riverbero a partire dal lavoro di Giglioli sulla vittima<sup>90</sup> e che oggi trova nuovo impulso dopo l'*emotional turn*<sup>91</sup> e l'attenzione all'empatia negativa<sup>92</sup>.

L'operazione di Littell rispondeva a una specifica domanda e a un'esigenza intima che va oltre il paradigma vittimario:

In general I am much less interested in victims than I am in perpetrators. That's because they are the ones who are doing something and changing the reality. [...] The perpetrator is more complicated to understand, along with the apparatus that activates him. By means of the attempt to give a voice to the perpetrator, lessons can be learned that will affect the way we look at the world today. [...] Aue is a Nazi in the same way I would have been a Nazi – very honest, very sincere, dedicated and interested in examining the question of morality.<sup>93</sup>

Littell scrive le *Benevole*, dunque, per rispondere alla domanda inquietante 'che tipo di nazista sarei stato?', nella convinzione che l'apparato nazista sia stato in grado di trasformare anche l'uomo comune in un brutale assassino. Proprio per questo Cortellessa ha ragione: anche in questo caso siamo chiusi nella distinzione manichea tra vittime e carnefici, che Falco scardina – in un modo certo molto diverso da Levi – con il suo 'nazifascismo domenicale', dando forse alla *Gemella H* un margine di realismo in più, perché Hans Hinner rappresenta chiaramente la zona grigia, non commette alcuna enormità in prima persona, mentre Aue, per quanto raffinato e atipico, veste più chiaramente i panni del carnefice<sup>94</sup>. Allora la domanda è un'altra: qual è il riverbero di quel passato nel presente dell'uomo comune?<sup>95</sup> Come si può essere colpevoli anche senza essere degli assassini? Dato che Falco si è concentrato sul tema della merce per lunga parte della propria attività, come abbiamo visto, riporto l'ipotesi di Giacomo Tinelli, ovvero

<sup>89</sup> «Adottare il punto di vista di un carnefice coi connotati iperbolici del Maximilian Aue di Littell non fa che ribadire il paradigma capovolto: noi non siamo così, non somigliamo certo a quel mostro! Nessuno, invece, aveva avuto sinora il coraggio di far proprio il punto di vista della Zona Grigia: di quell'area sdruciolevole che non comprende solo la complicità delle vittime, come ci ha mostrato Primo Levi, ma anche il silenzio dei testimoni, il mutismo che li rende a loro volta complici». A. Cortellessa, *Giorgio Falco. La gemella H*, cit.

<sup>90</sup> D. Giglioli, *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo, 2014.

<sup>91</sup> Per un approfondimento, cfr. R. Gasperina Geroni, F. Milani (a cura di), *Critica delle emozioni*, Firenze, Franco Cesati, 2020.

<sup>92</sup> Cfr. S. Ercolino, M. Fusillo, *Empatia negativa*, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 2022.

<sup>93</sup> A. Uni, *The Executioner's Song*, «Haaretz», 29 maggio 2008, <https://www.haaretz.com/2008-05-29/ty-article/the-executioners-song/0000017f-f94e-d318-afff-fb6f227c0000> (ultima consultazione: 7 marzo 2023).

<sup>94</sup> È noto, *Le benevole* ha avuto un'accoglienza difforme che ha generato due diversi partiti: quello che sostiene che si tratti di un capolavoro e quello che si impegna nell'individuare i punti deboli. Uno di questi, in particolare, è il ritenere Maximilien Aue un ufficiale nazista fin troppo atipico, del tutto inverosimile. Lo ricorda anche Guido Mazzoni in un suo intervento su «Le parole e le cose» (G. Mazzoni, *Sul romanzo contemporaneo/1. «Le benevole» (2006) di Jnatha Littell*, «Le parole e le cose» 27 gennaio 2012, <https://www.leparoleelecose.it/?p=3099>, ultima consultazione: 25 luglio 2023). Per un approfondimento, cfr. J. Solchany, «Les Bienveillantes» ou l'histoire à l'épreuve de la fiction, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», LIV, 3, 2007, pp. 159-178.

<sup>95</sup> Tuttavia anche Falco si è fatto, in forma aggiornata, la domanda di Littell in *Ipotesi di una sconfitta*: «Come mi sarei comportato se nel 1985 ci fosse stata una guerra in Europa?». G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, cit. p. 85.

quella che l'autore abbia scritto un romanzo «che osserva la storia da un punto di vista materiale, mettendo in luce il carattere ideologico della famiglia e delle narrazioni politiche che ne accompagnano il passaggio dall'epoca nazifascista a quella del capitalismo dei consumi e della democrazia liberale»<sup>96</sup>. Si tratta della storia di una sconfitta morale, di una famiglia che si nasconde dentro la presunta comodità del totalitarismo; nella *Gemella H* solo il personaggio chiamato 'L'uomo di Lenhart'<sup>97</sup> riuscirà a opporre una silenziosa, inutile resistenza, restando tuttavia schiavo del suo lavoro in banca. In ogni caso, Aue dirige in incognito una fabbrica di merletti, Hans diventa il proprietario di un albergo sulla riviera romagnola: adesso è opportuno concentrare l'attenzione su di lui.

La storia degli Hinner comincia in Germania nel primo dopoguerra, in un periodo in cui «chi ha un milione di marchi è come se non avesse nulla»<sup>98</sup>. Hans è figlio di un fabbro nazionalista, che tuttavia non vuole seguire le orme paterne e diventa giornalista in un piccolo giornale locale, «Mutter», dimostrando sin da giovanissimo di voler fare un salto di qualità nella sua condizione sociale. Maria non è meno ambiziosa ed è figlia di Michael, un invalido di guerra nazista che dal partito inizia a ottenere delle facilitazioni. Così l'ambizione e il totalitarismo trovano di che autoalimentarsi, Hans diventa presto il direttore del giornale e lo rinnova dalle fondamenta, facendolo diventare in breve un organo del partito: «Hans Hinner e Maria Zemgrund vogliono tutto, ora»<sup>99</sup>, e riescono quasi subito ad acquistare una bella villa appena fuori città. A turbare subito la loro lenta ascesa è una famiglia di ebrei, i Kaumann, che acquistano la villa di fronte, hanno un cane e una incredibile Mercedes 500 K Autobahnkurier. Lo spirito di emulazione degli Hinner a quel punto diventa spaventoso, e al tempo stesso immette in Hans il germe del complottismo: «uno che ha l'auto di Göring, perché vive in una villetta, a Bockburg?»<sup>100</sup>.

Gli Hinner quindi portano a casa un pastore tedesco, Blondi (il nome del cane di Adolf Hitler), e una più modesta Opel Olympia, nonostante Hans non abbia nemmeno la patente, tanto impellente è il desiderio di adeguare il mito dell'autostrada tedesca alla propria realtà<sup>101</sup>. La 'domenica tedesca' del tema di Hilde arriva presto, i Kaumann verranno spogliati dei loro averi, l'Autobahnkurier proprietà di Hans (che va letteralmente a prelevarla dal giardino, a

<sup>96</sup> G. Tinelli, *La gemella H. Ideologia e materialismo nel romanzo familiare*, in F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone (a cura di), «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, Pisa, Pisa University Press, 2020, p. 225.

<sup>97</sup> Anche questo personaggio è ispirato all'opera di Elio Pagliarani. Cfr. G. Falco, *Un cielo di riporto*, cit., p. 257.

<sup>98</sup> GH, p. 18.

<sup>99</sup> Ivi, p. 26.

<sup>100</sup> Ivi, p. 53.

<sup>101</sup> Il tema dell'automobile di lusso è ricorrente nella narrativa di Giorgio Falco. Si ricordino al proposito le berline nere che inaugurano *Condominio oltremare*, che portano a bordo i funzionari che costruiranno il petrolchimico di Ravenna. Allo stesso tempo, l'incipit di *Flashover* vede Enrico Carella dal concessionario BMW, in procinto di acquistare un mezzo che va ben oltre le sue possibilità finanziarie. «Bisognerebbe scrivere romanzi partendo dalle auto possedute, l'anno di immatricolazione, di acquisto, di vendita, di permuta, di rottamazione. In mezzo, la vita dei personaggi», G. Falco, *Flashover*, cit., p. 107. Anche in *Ipotesi di una sconfitta* non manca il tema dell'automobile, nel lento ricambio di vetture della famiglia Falco.

spinta), così come la villa: si tratta dell'accumulazione originaria dalla quale tutto ha inizio, come sottolinea anche Tinelli.

A questo punto l'inquietante voce di una Hilde troppo adulta per la sua età fa i suoi calcoli, come il giovane Falco sulla spiaggia dell'Adriatico:

I nostri soldi sono di Hans Hinner. I soldi di Hans Hinner sono i soldi di «Mutter». I soldi di «Mutter» sono i soldi del partito. Donazioni spontanee, forzose, lasciti di vecchie vedove che muoiono e regalano i loro beni immobili al partito. E dal partito al giornale. E dal giornale a noi. [...] Gli abitanti di Bockburg non vedono, non vogliono vedere. Abbiamo il frigorifero elettrico [...]. Abbiamo l'aspirapolvere [...]. Abbiamo il ferro da stiro a vapore, l'asciugacapelli [...]. Abbiamo la lavatrice e la lavastoviglie, il tostapane automatico per il pane caldo e croccante, e tutto quello che ci serve, la credenza piena di provviste, potremmo resistere settimane senza uscire di casa, ne sarei contenta, eviterei di andare a scuola, dimenticherei il dettato.<sup>102</sup>

Questo è il momento in cui Hilde confessa che, nella propria infanzia, c'è stato un momento in cui ha pienamente abbracciato il credo della propria famiglia: da grande vuole fare la giornalista, così fa soldi come il papà<sup>103</sup>, e accetta il benessere, il delirio elettrodomestico a scapito dei Kaumann, barattandolo con la possibilità di evitare il dettato. Molto probabilmente il futuro di Hilde sarà tuttavia condizionato da un'altra sua caratteristica cognitiva: di fronte a un padre costantemente rappresentato dall'autore nell'atto di fare calcoli per la gestione del patrimonio, Hilde non può certo aspirare a emularlo perché, oltre a essere dislessica, pare sia discalculica. Mentre la bambina fa finta di contare i soldi sul tavolo pensa di poter arrivare velocemente a cento

e invece già a trenta comincia la noia, confusa con un disturbo neurologico d'apprendimento, una patologia impedisce la comprensione delle attività aritmetiche, non conti più ad alta voce, preferisci sussurrare cifre, che perdono la propria forma speculativa di accumulo, si tramutano in preghiera gratuita, e più che all'infinita addizione la testa anela allo sperpero benefico, così il cervello si frammenta seguendo traiettorie differenti, contare monete è perdersi, dimenticare la relazione tra le cose per trovarne di invisibili.<sup>104</sup>

Il 'giociamo ai figli di Bormann' è un'attività a due, mentre l'emulazione della piccola capitalista è un gioco che Hilde prova in solitudine, probabilmente certa del fatto che Helga sarebbe in grado di andare ben oltre il cento. Fallisce miseramente, salvandosi in parte dal pieno coinvolgimento morale della propria famiglia con il partito nazista.

Ad ogni modo, la guerra prende una piega diversa, Maria si ammala e gli Hinner riparano velocemente a Merano per non fare più ritorno. Nella fase intermedia, in cui Hans vive solo in Baviera per dirigere «Mutter», si svolge la scena della trattativa che il capofamiglia conduce per l'acquisto della villetta meranese<sup>105</sup>, nella quale dimostra la sua vera natura: un incredibile

<sup>102</sup> GH, p. 74.

<sup>103</sup> «Da grande voglio fare la giornalista come mio padre, così guadagno denaro». Ivi, p. 65.

<sup>104</sup> Ivi, p. 73.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 127-130.

performer della trattativa, l'ennesimo nella narrativa di Falco<sup>106</sup>. Subito dopo chiude il suo conto tedesco, il direttore della banca cerca di convincerlo a non farlo, ma lui non sente ragione – «Voglio i soldi, Karl» – e per poco non esce dall'istituto con le banconote nella tasca della giacca, perché non entrano tutte nella valigia. In breve tempo Hans non vede più le conseguenze di questo attaccamento al denaro<sup>107</sup>, ma ha per un istante l'occasione di emanciparsi, nel momento in cui – con gli americani alle porte di Bockburg – fugge improvvisamente per riparare in Italia.

Si tratta di una sequenza di spoliazione, perché scappare dalla città e attraversare il confine può presentare pericoli. Hans è costretto a lasciare l'incredibile Mercedes sotto un ciliegio, dei cui frutti si nutre macchiandosi il cappotto, straccia il libretto di circolazione e, soprattutto, abbandona la valigia e la macchina da scrivere sul sedile posteriore dell'auto<sup>108</sup>. Non può far altro che camminare a piedi e dormire in casolari abbandonati, mentre continua la distruzione del proprio passato: «brucia la tessera del partito e quella da giornalista», tiene in tasca solo alcuni spiccioli e un coltellino per difendersi, nasconde banconote nelle calze, anche se «i soldi sembrano senza alcun valore, traditi dal mondo». Hans cammina in una immensa terra di nessuno, in cui si avvicendano fosse comuni, carri armati americani, infiniti esodi di gente comune, cadaveri in putrefazione. A questo punto arriva alla conclusione a cui sono arrivati tutti i nazisti, che però rappresenta una delle domande fondamentali del libro: «Noi che soffriamo così tanto possiamo essere colpevoli di qualcosa?»<sup>109</sup>. Evidentemente sì, se Hans poi per tutta la vita ha avuto il terrore del passato, non parlandone mai con nessuno, neanche in famiglia, trasalendo quasi quando in vecchiaia arriveranno in albergo, dopo tanti anni, i primi villeggianti di Bockburg. Ormai «quell'epoca lontana, l'era del saluto, del braccio teso» è finita.

Giunge improvviso, quasi un'illuminazione, un momento in cui potrebbe salvarsi da se stesso, con un atto di codardia:

Hans Hinner pensa di fermarsi in una fattoria, ricominciare senza un passato, moglie, figlie, Blondi, case, è l'inizio di un villaggio sperduto, circondato dalle montagne, dall'indifferenza spaventosa della natura [...]. Invece riparte.<sup>110</sup>

Novello Odisseo, giunge a Merano conciato in modo tale da sembrare un barbone, ma la sua Blondi-Argo lo riconosce subito. Dorme per giorni interi e, nei rari momenti di veglia, Maria continua a parlargli del passato, di come potrebbero ricominciare insieme ad altri nazisti rifugiati. Hans intuisce immediatamente che nella grande confusione del dopoguerra, «la

<sup>106</sup> Basta infatti sfogliare alcune pagine di altre opere di Falco per capire quanta attenzione dedichi alla capacità mercantile degli uomini, che vivano in Germania negli anni Trenta o nella Milano del XXI secolo.

<sup>107</sup> «Quasi si vergogna a pensarlo, in fondo è contento della malattia di sua moglie. Almeno delle conseguenze. Investe i soldi e apre un conto corrente in Italia [...]. La Germania è in guerra, è bene non fidarsi troppo delle banche tedesche». GH, p. 132.

<sup>108</sup> Ivi, p. 157.

<sup>109</sup> Ivi, p. 158.

<sup>110</sup> Ivi, p. 159.

democrazia italiana ricomincia dal commercio», tutto è in vendita. Rientra così spaventosamente nei panni del capitalista sfrenato, prima mediati dall'utilizzo della parola, dalla professione del giornalista, e ora puro calcolo, in un discorso con Maria che estremizza il rimprovero fatto a Hilde per il suo tema:

Non so cosa fare, certo non potrò mai più scrivere. Le parole servono ad alimentare la nostra meschinità e a realizzare la volontà manipolatrice. Dovremmo avere il coraggio di eliminarle, esprimerci solo attraverso i numeri. 1000, la nostra gioia, 150, un mercoledì mattina al grande magazzino. Le parole sono imprecise, invece di avvicinarci all'esattezza, ci allontanano dal significato, si accontentano. Tutto è pronunciato e ripetuto da milioni di anni. I numeri sono limpidezza. Le parole sono travestimento. I numeri sono chiarezza. Le parole sono confusione. I numeri sono il presente che sono.<sup>111</sup>

Per questo il rapporto tra Hilde e il padre è così complicato, tanto simili nel carattere quanto lontani nella concezione del mondo: Hans rifiuta la parola per il capitale, Hilde vorrebbe diventare una scrittrice ed è discalculica; il padre nasconde il passato, la figlia vorrebbe dissepelirlo per osservarlo, fotografarlo, archivarlo, per poi liberarsene. E in fondo Hans pensa di se stesso «anche da giornalista ero solo un venditore [...]». Hans Hinner vendeva parole, scritte e orali<sup>112</sup>.

Non passa troppo tempo e il lettore si imbatte nella seconda trattativa di Hans, quella per l'acquisto dell'Hotel Sand:

Hans Hinner ripensa a se stesso nella trattativa. [...] Forse dovrebbe occuparsi d'immobili più che di turismo. Quando vende o compra case non pensa più a nulla. Recita alla perfezione il ruolo, chiuso nelle mura in questione o intorno a esse. È fuori dal tempo reale, immerso nella rappresentazione della trattativa. Non è nemmeno una questione di soldi. Certo, vuole prevalere sull'altro, ma non ha niente a che vedere con la sopraffazione linguistica. Se parlassero di politica, non inizierebbe nemmeno il discorso. Adora contrattare perché l'esito di quelle schermaglie sarà il prezzo finale, un numero, la sua cifra.

Adesso Hans ha un albergo, un'altra macchina tedesca – un Maggiolino Volkswagen – in pochi anni avrebbe acquistato due appartamenti in un grattacielo di lusso per le figlie, allontanando la tentazione di nuovi investimenti. Sembra un essere del tutto mansueto, anestetizzato dal denaro e dall'incoscienza. Ma ha ancora un guizzo, dopo tanti anni, quando visita il petrolchimico di Ravenna: «il nostro mondo, pensa Hans Hinner, quello che ha vinto»<sup>113</sup>, il mondo delle berline nere e degli uomini potenti, delle eminenze grigie. Questo assurdo capofamiglia, ormai è chiaro, ha vissuto tutta la vita nella coscienza fatalista che «ognuno contribuisce come può alla distruzione del mondo»<sup>114</sup>.

<sup>111</sup> Ivi, p. 165.

<sup>112</sup> Ivi, p. 190.

<sup>113</sup> Ivi, p. 322.

<sup>114</sup> Ivi, p. 276. La frase ricorre identica in Giorgio Falco, *Flashover*, cit., p. 50.

L'unica vera costante della famiglia Hinner, dai tempi di Bockburg fino all'esistenza estrema di Helga a Milano, è il cane Blondi, un altro simbolo di benessere. Questa appare al lettore come un cane imperituro, perché solo alla fine Falco ci dice chiaramente che si susseguono sei generazioni canine. Blondi ha vestito per un istante i panni di Argo, del mito finora imperituro della fedeltà, ma il simbolismo di Falco non permette al passato di rendersi materia del presente – ora è chiaro – se non sotto forma di merce e ideologia. Allora, oltre a rappresentare la famiglia abbiente, Blondi non può che essere un'allegoria del Nazismo della domenica: è sempre accanto alla famiglia, silente, non ha un ruolo evidente, non commette atti eclatanti. Si limita a fare compagnia per tutta la vita, esattamente come quel denaro accumulato a partire dall'epurazione dei Kaumann, che permetterà agli Hinner di comprare la merce dei nazisti, di metterla in salotto: quella stessa merce che incastra anche solo per un attimo Falco stesso, nel 1998, nella sua contemplazione.

L'autore dunque adotta, nella *Gemella H*, una lente differente per osservare il momento storico fondante della nostra contemporaneità. Senza poter fare ricorso all'autobiografia, e ammantarsi del prestigio del testimone, sceglie di non indugiare semplicemente nei territori del romanzo storico, ma cerca di mettere al servizio di una struttura conoscitiva<sup>115</sup> la propria domestichezza con gli effetti del neocapitalismo: lo sbiadire progressivo dell'umano di fronte alla merce, e come questa possa far parte o meno di un'ideologia. Il passato e il presente trovano così un punto di continuità in due regimi che appaiono complementari: quello totalitario e quello aziendale. La coincidenza non è rappresentata dall'alto – non riguarda i grandi organismi statali, le multinazionali o personaggi come Aue che vi gravitano attorno – ma la storia di una singola famiglia. Gli Hinner iniziano con la vendita di parole e concetti, con la propaganda, e finiscono con l'affittare camere e sedie a sdraio, ma non c'è alcuna redenzione. Il demone imprenditoriale e totalitario che agita Hans è, nei fatti, la causa di tutto ciò che segue, tra cui la rovina delle gemelle e il loro disagio alla vita. Se Helga riesce relativamente a salvarsi, Hilde appare come la vittima predestinata di un sistema familiare malato che non capisce la sua singolarità e i suoi bisogni. La cattiva gestione della sua infanzia gemellare, la mancata comprensione delle sue attitudini, saranno il motore di una vita sprecata, e i disturbi cognitivi rappresentano simbolicamente le sue impossibilità: quella di evadere attraverso la scrittura e quella di accettare la vita piena di calcoli dell'imprenditorialità rampante. Condannata all'accumulazione di informazioni sulle vite altrui, tra ritagli di giornale e fotografie, Hilde perde l'occasione di vivere la vita che desiderava, incapace di emulare la forza di volontà di Hans che, nonostante l'anestesia dell'età avanzata, proclama la sua inquietante vittoria sul terreno del petrolchimico di Ravenna.

<sup>115</sup> G. Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi*, cit., p. 62.



## Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese

Di Elisa Attanasio

Bologna, Pendragon, 2022, pp. 191

ISBN 978-88-3364-540-7

Recensione di Francesca Nardi

Publicato: 14 settembre 2023

Nardi, Francesca, recensione a Elisa Attanasio, *Divenire drago: esplorazioni dell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon, 2022, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 134-137.

francesca.nardi11@unibo.it

10.6092/issn.2785-2288/17981

finzioni.unibo.it

Delle esplorazioni, il testo di Attanasio conserva la spinta al movimento, il piacere della scoperta nell'attraversare luoghi, testi e discipline. L'autrice accompagna chi legge nel farsi di un pensiero critico-teorico nomade (nell'accezione di Deleuze e Guattari di *Mille plateaux* poi ripresa e rielaborata da Braidotti, cfr. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità e Trasposizioni. Sull'etica nomade*), come nomade è stata la vita di Ortese. Non a caso *Divenire drago*, prima di inoltrarsi nella lettura dell'opera di Ortese, si apre con una parte dedicata alle case che ne hanno segnato e scandito la vita: «Queste 'case' sono gruppi di 'persone', comunità di cui Anna Maria fa parte. Sono centri di affetti nei quali la scrittrice si sentirà prima accolta poi rifiutata, in un continuo movimento di inclusione/esclusione» (p. 25).

Non si pensi, tuttavia, ad una rigorosa ricostruzione della biografia di Ortese, quanto piuttosto ad una introduzione che ha valore di dichiarazione di intenti metodologica in cui Attanasio inizia a tradurre operativamente l'impianto concettuale che emergerà, per 'assemblaggi', scorcio e squarci, nel corso del saggio. L'autrice dell'*Iguana* viene presentata immersa nei mondi che, di volta in volta, ne hanno segnato le fasi della vita. Attanasio, insomma, prepara con cura un sentiero che porta, pagina dopo pagina, ad acquisire una visione stratificata e complessa dell'opera di Ortese e, prima ancora, dell'esperienza di Ortese in quanto donna, *persona* umana, dove l'aggettivo, oltre a riferirsi alla personificazione come forma di conoscenza dello sciamanesimo amerindiano di cui parla Viveiros de Castro, segna il tratto di variazione inscritta nella più ampia continuità che lega i viventi inumani (secondo il deleuziano «divenire inumano»). «Persone» è anche il titolo del primo capitolo, incentrato sul rapporto tra 'Realtà' ed 'Espressività', termine, quest'ultimo, con cui Ortese definisce la scrittura stessa e, al contempo, l'esperienza e lo spazio di possibilità in cui aprirsi all'alterità radicale incarnata dai mostri – si pensi all'iguana o al Drago incontrato nel sogno e a cui si riferisce il titolo del saggio – dai quali Attanasio, ricordando *Madri Mostri Macchine* di Braidotti, si lascia guidare nella lettura dei testi ortesiani (le raccolte di racconti, i romanzi, le lettere a Dario Bellezza e a Franz Haas, le interviste e gli scritti a carattere saggistico).

Con grande chiarezza, si sottolinea come il decentramento della prospettiva umana non sia solo un fatto tematico nella scrittura di Ortese: si tratta invece di una postura che ha, quindi, valore ontologico e trova piena espressione sul piano linguistico. Il linguaggio, logocentrico e fallocentrico, che riproduce le dinamiche di potere e oppressione per cui la Realtà risulta asfittica e insopportabilmente dolorosa per la scrittrice, può essere sovvertito e reinventato seguendo le vie inaspettate dell'«intuizione e [del] sentimento» (p. 82). «Come posso allora dirmi attraverso ciò che strutturalmente non mi dice?». Con le parole di Cavarero<sup>1</sup>, Attanasio interroga i testi di Ortese prestando un ascolto profondo, facendo suo il «pensiero ecologico

<sup>1</sup> A. Cavarero, *Per una teoria della differenza sessuale*, in A. Cavarero et al., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987, pp. 41-79: 41-42.

radicale» (p. 157) che anima l'esistenza e il sentire della scrittrice, come si dimostra man mano nel saggio. Non si tratta di una «semplice ibridazione tra umano e non-umano» (p. 80) ma di un approccio complesso che prende forma attraverso un'attenta e originale messa in relazione di riflessioni e voci del dibattito contemporaneo afferenti ad ambiti disciplinari diversi, dal pensiero femminista della differenza sessuale al postumano, dalla filosofia all'antropologia.

Il concatenamento di matrice deleuziana è il motore metodologico che regola l'andatura del pensiero e del procedere teorico con cui Attanasio si muove nell'analisi dei testi, dimostrando come sistemi epistemologici e cognitivi alternativi a quello occidentale (ad esempio, oltre al già citato Viveiros de Castro, l'autrice pone in relazione la dimensione onirica con il pensiero delle foreste studiato da Kohn in *Come pensano le foreste*) possano risuonare e mettere in luce, in maniera inedita, la capacità di Ortese di dar voce a visioni straniate e devianti, offrendo alle sue lettrici e ai suoi lettori la possibilità di «immaginare diversamente, di compiere un salto cognitivo anomalo» (pp. 60-61), l'impensato di cui parla Farnetti<sup>2</sup>.

Il 'divenire drago' contiene in sé il 'divenire-donna', apertura ad «una dimensione più vasta, di *continuum* con il mondo animale, minerale, vegetale» (p. 65) in cui si dispiega la molteplicità del «terrestre divenire» ortesiano, fatto di relazioni che si giocano sulla soglia tra il 'Visibile e l'invisibile', nucleo attorno al quale si articola il secondo capitolo. Perno teorico è la fenomenologia di Merleau-Ponty (riferimento fondamentale anche per il precedente volume di Attanasio, *Goffredo Parise. I sillabari della percezione*, pubblicato nel 2019 per Mimesis), «ontologia porosa» (p. 126) e contraddittoria che scardina ogni gerarchia prossemica e percettiva tra organismo e ambiente, soggetto e sfondo, ponendo l'umano di fronte alla propria «passività, [...] una fondamentale impotenza» (p. 123) di sintesi, di contenimento e addomesticamento della realtà. La *molteplicità prospettica* di Merleau-Ponty illumina lo scarto e, allo stesso tempo, la necessità dell'altro per la costruzione di uno spazio di relazione e di senso *invisibile*. Con questo termine, né il filosofo né Ortese intendono il contrario del visibile quanto, se mai, la «profondità inesauribile» (p. 117) di una superficie visibile e che, a volte, si riesce a raggiungere con la scrittura – qui l'autrice si sofferma particolarmente su *Il Porto di Toledo* – quando questa rintraccia e dà voce a «quei fili di silenzio di cui il tessuto della parola è intramato»<sup>3</sup>.

*Il Cardillo addolorato* è, invece, il testo in cui emergono con più potenza «quelle variazioni sistematiche e insolite dei modi del linguaggio e del racconto» (p. 99) in cui Ortese sembra dischiudere, mettendolo in parole, un senso che fino a quel momento era rimasto precluso, inespresso. È in questi passaggi che la scrittrice, abbracciando il paradosso fenomenologico dell'irriducibile compresenza e continuità del «pensare ad un tempo [...] movimenti di prossimità e distanza» (p. 104), chiede a chi legge di immergersi e abbandonarsi all'andamento non-lineare delle sue trame. Un disporsi ad essere esposti, aperte alla *vulnerabilità* e alla *precarietà* che

<sup>2</sup> M. Farnetti, «L'anima semplicità che sa nulla». *Alcune riflessioni sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, in A. Dolfi, S. Prandi (a cura di), «La breccia dell'impensabile». *Studi sul fantastico in memoria di Filippo Secchieri*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 59-81: 66.

<sup>3</sup> M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo* (1969), Milano-Udine, Mimesis, 2019.

attraversano sotterraneamente l'intero saggio di Attanasio – linee di orientamento per la stesura e per il montaggio teorico, sono cifra degli scritti di Ortese e hanno anche a che fare con tanti dei testi-reagenti che si incontrano nel corso della lettura –, esse rappresentano, inoltre, il *trait d'union* tra Ortese e le autrici (Lispector e Anedda) che Attanasio riprende nel terzo ed ultimo capitolo, dove si affronta uno dei punti nodali attorno al quale si raccoglie il dibattito teorico contemporaneo su letteratura e crisi climatica, cioè il rapporto tra rappresentabilità e multiscalarità del tempo.

Se, come sostiene Ghosh ne *La grande cecità*, la sfida della letteratura per la rappresentazione del cambiamento climatico deriva dalla messa in primo piano del quotidiano operata dal romanzo moderno a discapito dell'inaudito, relegato a funzione di sfondo, l'«entrare nella scrittura dalla porta sbagliata» (p. 150), come lei stessa dichiara, fa sì che i testi di Ortese procedano per guizzi veloci e distensioni fino all'inerzia, rendendo il tempo un elemento sensibile a variazioni, permeabile ad accogliere l'alterità e l'inaspettato. «L'autrice si fa carico di un mondo che non può del tutto controllare, proprio perché lei stessa – e la sua scrittura – ci sono dentro» (p. 138) e, da questa prospettiva, immersa e inerente al dispiegarsi molteplice del mondo, dove il tempo profondo della storia naturale e quello della storia umana si scontrano, come spiega Chakrabarty, il grido del cardillo, il mutismo di Elmina o il singhiozzare dell'iguana sono linguaggi fantastici, voci che assumono e rivendicano uno spazio di enunciazione e, d'altro canto, dimostrano l'importanza del lavoro di Attanasio che, nella tensione espressiva dell'opera di Ortese, ha saputo scorgere e raccontare con cura come il pensiero ecologico possa essere alleato valido e prezioso per una critica letteraria attivamente partecipante alla messa in discussione dei valori dominanti nel presente in cui viviamo. «Se per ecologia intendiamo la scienza delle interazioni tra i viventi e gli ambienti [...] e se con pensiero ecologico ci riferiamo al mutuo riconoscimento di persone in relazione, allora è chiara la potenza dei testi di queste autrici» (p. 178).

«Recensioni»

10.6092/issn.2785-2288/17982

«Finzioni» 5, 3 - 2023

ISSN 2785-2288

«Canonici si diventa».  
Mediazione editoriale e canonizzazione *nel e del* Novecento

Di Isotta Piazza

Palermo, Palumbo, 2022, pp. 200

ISBN 978-88-6889-787-1

Recensione di Filippo Milani

Publicato: 14 settembre 2023

Milani, Filippo, recensione a Isotta Piazza, «*Canonici si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 138-142.

filippo.milani@unibo.it

10.6092/issn.2785-2288/17982

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Filippo Milani

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

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

Una delle domande che da almeno trent'anni tormentano sia la critica letteraria sia il mercato editoriale è strettamente legata al concetto di canone (che sembra sempre in crisi ma in realtà persiste a più livelli): come si diventa canonici in un panorama letterario così vario e multiforme? Domanda dalla quale scaturiscono altri due quesiti: quali sono le caratteristiche che deve avere un libro per entrare nel canone contemporaneo? Ha ancora senso considerare come 'classici' opere e autori che non vengono più letti dal grande pubblico? Con intelligenza e acume critico, Isotta Piazza – docente di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Parma, da anni impegnata a studiare i rapporti tra il sistema letterario e quello editoriale – affronta questi temi nel suo libro *«Canonicità si diventa». Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento* (Palumbo, 2022), focalizzando l'attenzione in particolare sul modo in cui le dinamiche editoriali hanno inciso sulla canonizzazione delle opere e degli autori del Novecento letterario italiano.

Infatti, per poter storicizzare e ridiscutere il canone letterario novecentesco è necessario – oggi più che mai – mettere al centro del dibattito il sistema dell'industria editoriale, poiché esso ha esercitato una mediazione decisiva tra la produzione di testi letterari e la loro individuazione in quanto testi da canonizzare da parte sia della critica sia del pubblico dei lettori. Perciò, con estrema coerenza, Piazza decide di indagare il ruolo che storicamente l'editoria ha svolto – e svolge tutt'ora con sempre maggiore incidenza – nei processi di trasmissione e selezione della memoria letteraria collettiva. Nel corso del Novecento si è assistito ad una progressiva moltiplicazione delle collane dei classici e all'avvento dei libri tascabili (come Bur Rizzoli e Oscar Mondadori) che hanno prodotto un duplice effetto: da un lato, hanno favorito la diffusione di autori già considerati come 'classici' della tradizione letteraria italiana dal Duecento all'Ottocento (attraverso il lavoro della critica e la pianificazione dei programmi scolastici) ad una platea di lettori sempre più ampia, grazie ai prezzi economici; dall'altro lato, hanno contribuito alla canonizzazione di autori e autrici del Novecento, prendendo in considerazione nuovi e sotterranei criteri di selezione (tra cui la leggibilità e la vendibilità) che si affiancano e, a volte, si oppongono all'egemonia del principio estetico finora privilegiato dalla critica.

Si è delineato così un panorama letterario sempre meno ortodosso e sempre più ibrido, in cui il sistema editoriale ha acquisito una maggiore capacità di determinare i gusti del pubblico, poiché – puntualizza Piazza nell'introduzione – «la trasmissione tascabile del canone è esposta, infatti, alla dialettica opera/collana, alla selezione dei titoli prima che degli autori, alle esigenze e preferenze di lettura espresse dal pubblico medio, alla costruzione materiale di edizioni che suggeriscono una lettura marcatamente attualizzante se non, a volte, persino decanonizzante» (p. 2). Di conseguenza, se è vero che oggi grazie alla mediazione editoriale i cosiddetti 'classici' sono patrimonio comune di tutti i lettori, allo stesso tempo quegli stessi lettori – una moltitudine eterogenea e priva di competenze specifiche in ambito letterario – si sentono in diritto di poter incidere nell'individuazione dei nuovi criteri di canonizzazione della letteratura

contemporanea, ridefinendo in qualche modo anche la funzione sociale del canone nell'epoca della globalizzazione digitale.

Il libro è suddiviso in quattro sezioni, che danno conto delle diverse problematiche legate ai diffusi processi di canonizzazione dei 'classici' già codificati e anche dei 'nuovi classici' in via di codificazione nel frastagliato panorama letterario attuale. Il primo interessante capitolo è dedicato alla ricostruzione del dibattito sul canone sviluppatosi in Italia negli anni Novanta del Novecento (sull'onda di quello avviato negli anni Ottanta nell'ambito della critica anglo-americana a partire dal noto libro di Harold Bloom *The western Canon* del 1994) e alle sue successive declinazioni: tra prospettiva storicistica e prospettiva metastorica si collocano infatti le posizioni complementari e divergenti di Asor Rosa, Berardinelli, Casadei, Cataldi, Di Gesù, Ferroni, Luperini, Quondam e altri. Ma Piazza prende in considerazione soprattutto le riflessioni dei critici che hanno indagato la mediazione dell'industria editoriale nella creazione del canone nazionale: in particolare, l'autrice prende in considerazione i saggi pionieristici di Spinazzola, Ferretti e Cadioli, dai quali è indispensabile ripartire per comprendere in che modo non solo le prestigiose collane dei classici hanno avuto un ruolo nella trasmissione del canone contemporaneo ma anche – forse soprattutto – le «numerose altre iniziative novecentesche impegnate a pubblicare autori considerati classici, le quali, pur senza necessariamente porsi il problema di allestire un discorso di mediazione canonizzante, hanno partecipato alla trasmissione e ricezione novecentesca, secondo dinamiche di interferenza editoriale più pervasive, diffuse e stratificate di quanto abitualmente si consideri» (p. 30).

Nel secondo capitolo e nel terzo, si sviluppa l'analisi puntuale – attraverso gli strumenti e le categorie forniti da critica letteraria, storia dell'editoria e studi culturali – delle dinamiche editoriali che producono i 'classici', o meglio quali sono i procedimenti di trasmissione e produzione testuale che creano i classici *nel* e *del* Novecento, che incidono notevolmente sulla ricezione da parte del pubblico dei lettori. Il secondo capitolo si focalizza sui cosiddetti 'classici in tasca', ovvero sulla trasmissione *nel* Novecento del canone convenzionalmente inteso, di cui fanno parte autori/autrici e opere imprescindibili della tradizione letteraria italiana secondo un panorama di lunga durata pressoché omogeneo. Questo canone consolidato è stato oggetto nel Novecento di strategie editoriali divergenti, che hanno intaccato i criteri prevalentemente estetici fino a quel momento dominanti: per un verso, la produzione di classici tascabili ha puntato verso un incremento delle scientificità nella cura dei testi e anche alla valorizzazione delle opere classiche minori per consentire ad un pubblico sempre più ampio di usufruire di edizioni di ottimo livello ma a basso costo (risparmiando sui materiali); per l'altro verso, una strategia improntata alla vendibilità e alla spendibilità dei volumi dei classici sul mercato, senza prestare particolare attenzione alla cura dei testi dal punto di vista filologico e critico, restringendo il canone a pochi titoli di sicuro successo. Nel terzo capitolo, viene affrontata la canonizzazione *del* Novecento letterario italiano, con tutte le problematiche connesse ad un panorama editoriale affollato e disomogeneo. Piazza individua le diverse concause che incidono sulle difficoltà di canonizzare il presente mentre accade; tra le quali si possono elencare: l'intrinseca volontà

della letteratura novecentesca di porsi come anticanonica; la crisi del ruolo guida della critica letteraria; la crisi dell'istituzione scolastica e di quella accademica come sedi della trasmissione culturale (il rischio di un canone solo scolastico e di uno solo accademico che non dialogano con il contesto editoriale attuale); l'iper-produzione di opere letterarie ('l'angoscia della quantità' secondo Ferroni); l'eccessivo eclettismo della produzione di opere appartenenti ai più diversi generi e sottogeneri letterari; la mutazione dei gusti del pubblico, sui quali incide anche l'informazione mass-mediatica. Nell'interconnessione di tali problematiche, emerge oggi un deciso contrasto tra un canone 'ufficiale', ovvero stabilizzato, e un canone 'diffuso', ovvero emergente, poiché risulta sempre più netta la frattura tra la cosiddetta Repubblica delle Lettere, che garantisce l'equilibrio tra tradizione e innovazione, e il mercato editoriale: «accade così – sintetizza Piazza – che a latere delle indicazioni “ufficiali” di canonizzazione, proposte dalla critica e recepite da una élite di lettori, comincia a serpeggiare un altro tipo di “canone” che potremmo dire “diffuso”, costituito da quella schiera di opere che godono di un largo successo di pubblico, che entrano nell'immaginario collettivo di generazioni di lettori, che a volte istituiscono con essi un robusto rapporto identitario, senza tuttavia essere considerati degni di attenzione da parte della comunità dei lettori “qualificati”» (p. 149).

Infine, nel quarto e ultimo capitolo, l'autrice prova a fare un bilancio della crisi del canone nella contemporaneità, proponendo una necessaria revisione del concetto stesso che non può essere più imposto 'dall'alto' ma deve tenere conto delle spinte 'dal basso', che rendono ancora più inquieto e caotico il panorama letterario attuale. Infatti, la critica letteraria contemporanea quando affronta la questione del canone non può più evitare di tenere in considerazione l'incidenza dell'industria editoriale: in particolare, dell'azione congiunta di «una commercializzazione decanonizzante dei classici già acquisiti dalla tradizione e [di] una canonizzazione editoriale del Novecento letterario italiano» (p. 171). Quindi, Piazza propone di non parlare più di una crisi del canone, perché è intrinseca alla logica stessa del canone una accesa dialettica tra inclusioni ed esclusioni, tra opere maggiori e minori, tra centro e periferia, ma di indagare i paradossi degli ambigui principi della canonizzazione novecentesca, che determinano la coesistenza di diversi livelli di canone soggetti all'influsso di istanze extra-culturali ed extra-estetiche.

Dunque, il canone letterario può essere visualizzato in diversi modi: come una freccia, che si sviluppa in senso cronologico e progressivo; come un albero, che affonda le radici nel passato e si ramifica nel presente tra rami principali e secondari; come un bersaglio, in cui al centro si collocano autori/autrici considerati imprescindibili mentre nei cerchi periferici autori/autrici non ancora canonizzati; come un rizoma, in cui tutti i punti sono interconnessi tra loro ma ci sono snodi di maggiore ampiezza che corrispondono a nomi/opere di maggior peso per una determinata tradizione e poi snodi di minore ampiezza che corrispondono a nomi/opere che hanno diversi livelli di incidenza sulla medesima tradizione. Ad ogni modo, il concetto di canone (e tutte le relative declinazioni) può avere ancora una funzione critica oggi nel panorama letterario globale, se si caratterizza non come monumento inamovibile di ciò che viene considerato 'classico' ma in quanto – secondo la prospettiva bourdesiana – campo di forze



interdipendenti e contrastanti che mantengono viva una tradizione, consentendo proficui dialoghi tra elementi che stanno dentro, fuori, attorno e contro il canone stesso.

Musei di carta.  
Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea

Di Corinne Pontillo  
Roma, Carocci, 2022, pp. 134  
ISBN 978-88-2901-675-4

Recensione di Gina Bellomo

Publicato: 14 settembre 2023

Bellomo, Gina, recensione a Corinne Pontillo, *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci, 2022, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 143-147.

gina.bellomo2@unibo.it

10.6092/issn.2785-2288/17983

finzioni.unibo.it

Tra le numerose apparizioni di dispositivi e oggetti della visione all'interno delle opere letterarie si farebbe fatica a credere che il museo, luogo emblematico votato alla contemplazione dell'arte, eterotopia (ed eterocronia) in cui sperimentare il contatto con coloro che ci hanno preceduto e con ciò che hanno lasciato, sede prediletta della sindrome di Stendhal, per quanto copiosamente e variamente presente in letteratura, non goda di un'attenzione critica né costante né strutturata. Anche per questo motivo risulta necessario uno studio come quello compiuto da Corinne Pontillo nel suo *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, pubblicato da Carocci nel 2022, il saggio esplora le numerose manifestazioni del legame tra musei, collezioni e opere letterarie, stabilendo alcune coordinate e aprendo nuove strade di ricerca intorno al tema.

Con *Musei di carta* l'autrice, assegnista di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Catania con all'attivo già diverse pubblicazioni dove si è interessata del rapporto tra letteratura e arti visive, si propone di «tracciare alcuni sentieri di ricerca all'interno del vasto campo di studio relativo alla rappresentazione degli spazi museali nelle opere letterarie contemporanee» assumendo come spazio d'azione «una selezione di testi narrativi sia italiani che stranieri, lungo l'asse cronologico che dal primo decennio del Novecento conduce fino alle produzioni più recenti» (pp. 8-9). Un punto di forza del saggio è senz'altro l'attenzione riservata all'impostazione metodologica e teorica, la quale si dirama da un lato attraverso la bibliografia critica specifica esistente sul tema (italiana e internazionale), tra cui si annoverano le opere di Cometa, Pinotti e Somaini e gli altri capisaldi degli studi di cultura visuale; dall'altro, attraverso opere che per l'autrice hanno avuto funzione di guida nel riconoscere meglio le forme del peculiare rapporto tra musei, collezioni e opere letterarie: mi riferisco a *Le Musée et le texte* di Philippe Hamon con le sue quattro declinazioni possibili della raffigurazione dei musei in letteratura, al quale viene accostato *Musei citati* di Fabrizio Ago, «allo stato attuale l'unica monografia critica in lingua italiana incentrata sulla raffigurazione dell'istituto museale in letteratura» (p. 20) e, più avanti, a *Imaginary museums* di Rachel Morris, il quale si interroga su diverse tipologie di esposizioni immaginarie puntando l'attenzione sul 'potere immaginativo' delle istituzioni museali e su come questo potere possa influenzare visitatori e scrittori.

Suddiviso seguendo diverse declinazioni del tema, nella sezione *Letterature e musei* lo studio si focalizza sulle «opere in cui i musei si “manifestano” attraverso il riferimento a istituti realmente esistenti» nonché sulla «perlustrazione di alcuni testi in cui siano “costruiti” musei immaginari» (p. 9). Nel primo caso – corrispondente al primo capitolo del saggio – Pontillo passa in rassegna diversi «romanzi in cui i personaggi, a un certo punto del loro itinerario finzionale, si recano in un museo o in un luogo di esposizione di oggetti o opere d'arte» (p. 17). È però alla fine del capitolo che si trovano gli spunti a mio avviso più interessanti: la prospettiva post-coloniale – e decoloniale, soprattutto – di due romanzi, *Città aperta* di Teju Cole e *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città* di Igiaba Scego, è l'occasione per vidimare una serie di questioni

che Pontillo maneggia con grande lucidità: quali sono le dissonanze del colonialismo che le città e le opere artistiche portano con sé? Come gestire questo patrimonio dissonante? Che risvolti museologici e museografici ha la progettazione di un museo decoloniale ed eventualmente anche intermediale? Nei due romanzi la narrazione accentua la dimensione problematica e coinvolge l'identità del protagonista così come dell'ipotetico lettore, senza tendere a sintesi raffazzonate ma, piuttosto, indagando – soprattutto nel primo caso – sul carattere eterotopico dell'istituzione museale, che Pontillo ci ricorda essere intesa anche come «dispositivo scopico»<sup>1</sup>.

La ricerca si intensifica nel secondo romanzo ed è amplificata dalla sua dimensione intermediale. Sorgono nuovi dubbi, nuove controversie da risolvere: sotto «la lente d'ingrandimento delineata dallo slancio militante della scrittura viene posta, infatti, la funzione pubblica degli istituti museali e, mettendo in discussione la neutralità dei luoghi, viene di conseguenza sottolineata anche una fondamentale implicazione che vede specchiato nello spazio espositivo il riflesso – culturale ma anche ideologico – di una società che si autorappresenta» (pp. 50-51). Sorge allora il dubbio se sia possibile effettivamente creare un museo decoloniale e cosa significhi allora decolonizzazione – tenendo conto dell'interpretazione del museo come luogo preposto a rappresentare l'ideologia dominante e/o l'identità nazionale. A partire dagli studi dell'antropologa culturale Serena Fiorletta, chiamata in causa da Scego, Pontillo definisce la decolonizzazione come l'«adeguata contestualizzazione degli oggetti esposti e dunque la possibilità di restituire ai contenuti dell'edificio la dignità di soggetti» (p. 52) e affronta il tema più volte nel corso del saggio, ad esempio a proposito del *Museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk, rendendo tale tema filo conduttore del ragionamento sulla «presunta neutralità del processo di selezione delle opere, letterarie o artistiche», spazio di discussione in cui ancora una volta «la letteratura e l'istituto museale trovano un delicato terreno di confronto» (p. 53).

Per impostare una riflessione sul caso studio del capitolo successivo *In forma di libro: musei immaginari* Pontillo si interroga innanzitutto su cosa si intenda per immaginario, su quale sia il confine tra reale e finzionale, su dove cada l'ago della referenzialità: cosa comporta scandagliare i musei 'immaginari'? Qual è il discrimine che ci permette di distinguere se tutti i musei ritratti nelle opere letterarie siano immaginari o se tra questi vadano annoverati solo quelli strutturati ed elaborati *ex nihilo* dalla fantasia dell'autore? La tradizione letteraria si trova in bilico tra queste due visioni del fenomeno e Pontillo si inserisce nel dibattito facendo chiarezza sui termini di paragone e sulle conseguenze che ciascuna interpretazione ha sul fare letteratura e sul fare critica: con un taglio che mira a problematizzare più che a fornire soluzioni immediate e semplicistiche, l'autrice adotta come riferimenti critici Lubomír Doležel, Thomas G. Pavel, Françoise Lavocat e Rachel Morris e sottolinea come la prima delle due ipotesi «accoglierebbe le esposizioni in seno a uno scacco espressivo, nonché alle rielaborazioni che presiedono alla capacità della letteratura di creare mondi possibili partecipi di una relazione tanto con il reale quanto con una dimensione altra, finzionale», mentre la seconda «creerebbe una distinzione a partire

<sup>1</sup> M. Cometa, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020, p. 123.

dal secondo polo di riferimento coinvolto, il museo, osservato a seconda della sua effettiva esistenza o, al contrario, della sua origine di pura invenzione» (pp. 55-56). Da questa *vexata quaestio* che «rimane un nucleo non facile da risolvere» Pontillo trae e valorizza, sulla scorta di Morris, la «ricchezza metaforica delle esposizioni letterarie» (p. 57) come un elemento che accomuna le trasposizioni dei musei nelle opere narrative al di là della definizione di ‘museo reale’ o ‘museo immaginario’. Le contaminazioni tra le occorrenze e lo spazio ibrido tra queste contaminazioni diventano allora un luogo aperto e disponibile, ideale per la creazione e per la ricerca, tanto che «anche le citazioni di musei reali possono entrare a far parte di un più ampio contenitore immaginario» (*ibidem*). Per questo, Pontillo supera il binomio esposto sopra e piuttosto porta avanti la sua analisi prima secondo una prospettiva soprattutto tematica, poi soffermandosi su «una selezione di testi che divengono essi stessi un museo di finzione, non tanto sul piano linguistico [...] ma soprattutto a livello strutturale», senza tuttavia smettere di interrogare «lo statuto stesso della finzione» (p. 58) a partire dall’analisi di opere tra le quali figurano diversi lavori di Calvino, *La ferrovia sotterranea* di Whitehead, *Il museo della resa incondizionata* di Ugrešić e *Museo d’ombre* di Bufalino. Quest’ultimo, in particolare, risulta un caso interessante proprio perché ha valore cruciale nel corpus bufaliniano, il quale si innesta sul rapporto tra autobiografia, scrittura e memoria in tensione verso il «bellissimo Riessere»,<sup>2</sup> assumendo spesso caratteri memoriali, diaristici e catalogatori, come nel caso di *Museo d’ombre*: il tentativo è quello di ricomporre, di allestire e di esibire un museo di ricordi tanto personali quanto culturali – si consideri l’attenzione antropologica di Bufalino rispetto alla Sicilia e ai suoi abitanti – di diversa natura (materiale, verbale, visiva) fino a che il museo non si riconduce allo stesso libro, che è contenente e contenuto, secondo un gioco di scatole cinesi cui è avvezzo lo scrittore comisano nell’imbastire le sue opere.

Meccanismi simili sono quelli che muovono le due opere a cui Pontillo dedica l’ultima parte della sua analisi e che esortano a riflettere sul «rapporto intrattenuto dalla prosa con il dispositivo della collezione e, nella fattispecie, con le raccolte di oggetti e di opere d’arte che danno vita a musei [...] reali o finzionali» (p. 9). La prima è *La casa della vita* di Praz, un testo ibrido e affascinante che ha tracce dell’autobiografia e del catalogo, oltre che della narrativa. Al centro sta la soggettività dell’autore/protagonista, che fa sì che gli oggetti menzionati assumano un ruolo narratologico importante. In questo capitolo risultano fondamentali le teorie di Michele Cometa e di Pinotti e Somaini, in quanto Pontillo riflette sul museo come un dispositivo della visione: il valore che emerge dagli esempi proposti e dai riferimenti critici accolti dall’autrice è quello di una letteratura capace di comunicare con altri media e altre discipline, sempre in movimento e in evoluzione. Tali riflessioni risultano essenziali anche per il testo analizzato di seguito, ovvero *Il museo dell’innocenza* di Pamuk, dove l’intermedialità fa da padrona, tanto che il tema del museo si mescola al testo e, anzi, lo supera, fino a giungere nella realtà – la creazione

<sup>2</sup> G. Bufalino, *Diceria dell’untore*, Milano, Bompiani, 2018, p. 82.

effettiva di un museo a partire dal libro – per poi ritornare alla letteratura con la pubblicazione successiva di un catalogo.

Anche in chiusura al saggio, ciò che a Pontillo preme sottolineare è la potenzialità di nuove prospettive di studio tematiche e stilistiche: risulta necessario «continuare a osservare le opere come frammento di un più vasto orizzonte sia letterario che extratestuale» (p. 119). Questo esorta, in linea con gli scopi della particolare ricerca condotta e con le coordinate teoriche più care all'autrice, a non arroccarsi sui limiti che ancora oggi vengono talvolta posti tra le discipline e i diversi media e offre «l'opportunità, più che di procedere secondo distinzioni di carattere tassonomico, di porre invece l'accento sulla trasversalità» (pp. 119-120) dei contenuti, degli stili e delle forme critiche e narrative.

Il romanzo neomodernista italiano.  
Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta

Di Tiziano Toracca  
Palermo, Palumbo, 2022, pp. 448  
ISBN 978-88-6889-783-3

Recensione di Simone Giorgio

Pubblicato: 14 settembre 2023

Giorgio, Simone, recensione a Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 148-151.

simone.giorgio@unitn.it

10.6092/issn.2785-2288/17984

finzioni.unibo.it

Preceduto da diverse pubblicazioni accademiche ora interpretabili come tappe del percorso verso questa monografia, *Il romanzo neomodernista italiano* di Tiziano Toracca si presenta come uno studio molto ambizioso: l'autore copre un arco temporale di venticinque anni, dal 1954 al 1979, caratterizzato da grande complessità; la natura stessa dell'oggetto di studio selezionato da Toracca lo costringe a misurarsi con autori notissimi (Calvino, Pasolini su tutti) e autori noti ma non altrettanto approfonditi dalla critica, spesso più citati che letti (D'Arrigo, *Horcynus Orca*); a ciò si aggiunge l'operazione di trasferimento e acclimatamento di teorie letterarie statunitensi, che risulta la parte più ponderosa e ragionata di questo lavoro.

L'ipotesi di Toracca è che nel periodo temporale da lui preso in esame siano individuabili dei romanzi che riprendono parzialmente alcune questioni formali e concettuali tipiche del modernismo. Da questo dato si evince facilmente come il lavoro di Toracca si iscriva nel ricco filone critico su questa categoria, ravvivato negli ultimi anni dagli studi di Massimiliano Tortora. Al tempo stesso, la presenza del prefisso neo- segnala un'innovazione rispetto alla stagione modernista: per Toracca, questa novità sta principalmente nel rapporto con l'orizzonte pubblico: «la discontinuità tra modernismo e neomodernismo consiste invece nell'importanza inedita che viene adesso riservata alla sfera pubblica dell'esistenza, vale a dire a quell'insieme di problemi o avvenimenti che più o meno direttamente e più o meno consapevolmente riguardano tutti gli individui in quanto membri di una collettività» (p. 60). L'annotazione è importante, perché permette di rileggere la questione da due punti di vista diversi: se da un lato l'attenzione verso la sfera pubblica può essere messa in connessione con quella che generalmente (e talvolta genericamente) viene detta letteratura dell'impegno, dall'altra si ricollega a una solida tradizione critica anglosassone che mette in relazione lo sviluppo della forma-romanzo con la nascita della dicotomia pubblico-privato (su questo, rimando a Riccardo Capoferro, e in particolare a *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Roma, Carocci, 2017).

Andando al di là dei legami con la critica contemporanea, il campo di forze delineato da Toracca risulta convincente. In particolare, appare molto funzionale la 'triangolazione' che l'autore mette in atto nella prima parte, la più teorica, con la Neoavanguardia e il postmodernismo, intesi rispettivamente come avversario, nel durante, e successore, nel poi, del neomodernismo. E ancora, mi sembra che la specola da cui Toracca rilegge la letteratura del venticinquennio preso in considerazione, sia pur peculiare, consenta in realtà un'analisi ad ampio raggio che investe settori diversi della cultura letteraria dell'epoca. In questo, così come nell'attenzione che riserva all'atteggiamento gnoseologico presupposto dalle forme che esamina, Toracca esibisce esplicitamente il suo debito nei confronti di Giacomo Debenedetti, il cui *Romanzo italiano del Novecento* è diventato stabilmente il palinsesto degli studi sul modernismo italiano.

Tracce delle connessioni delineate fin qui sono rinvenibili innanzitutto nella ricca bibliografia, che si pone come utile bussola per chi voglia approfondire le questioni teoriche del modernismo; ma a ben vedere sono integrate nelle analisi stesse dei romanzi, condotte più e meno



minuziosamente a seconda dei casi: la scaletta dei romanzi in gioco mi sembra figlia di una riflessione che investe, in particolare, gli anni Settanta. In questo decennio si collocano infatti le stesure dei romanzi che Toracca definisce «vertici neomodernisti», ossia *Corporale*, *Horcynus Orca*, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Petrolio*. Questi libri sono interpretati come il momento del superamento della Neoavanguardia da parte del neomodernismo sul terreno della sperimentazione formale; al tempo stesso, il loro impianto, la loro ambizione e la loro dizione narrativa mi pare sottintendano, ancora, la figura dell'«autore-demiurgo» (traggo la definizione da Gian Carlo Ferretti)<sup>1</sup>. Questo doppio binario è il dato più rilevante della stagione evidenziata da Toracca, ed il motivo per cui la sua ipotesi interpretativa è convincente, soprattutto in relazione a un'epoca di grandi e veloci trasformazioni della cultura letteraria italiana quale, appunto, il decennio dei Settanta.

Fin qui, gli importanti pregi del *Romanzo neomodernista italiano*. La profondità argomentativa di Toracca, notata anche da altri recensori, non merita la classica dicotomia fra qualità e difetti del libro; mi limiterò perciò a segnalare una questione che sembra evasa in maniera non del tutto esauriente e che pertanto potrebbe costituire un ulteriore, aggiuntivo tassello del panorama che Toracca ha composto. Poche righe fa, citavo Ferretti a proposito del *revival* dell'autore-demiurgo da lui individuato a metà anni Settanta, dopo il tramonto della Neoavanguardia. In quello scritto, Ferretti si chiede quale sia il senso del «ritorno» di questo tipo di atteggiamento autoriale; aggiunge però che porsi questo quesito solo sul piano formale comporterebbe «un discorso ancora e soltanto letterario, ancora distaccato dal processo reale in cui il *prodotto* vive la sua concreta esperienza»<sup>2</sup>. Sebbene Toracca abbia inserito, soprattutto nelle prime due parti del suo libro, ricostruzioni puntuali del rapporto della letteratura con la società, ritengo che un ulteriore terreno d'analisi possa essere quello dell'orizzonte d'attesa dei lettori dell'epoca. Toracca delinea molto bene le aspettative e le esigenze degli autori di cui parla, ma le inserisce principalmente all'interno del campo letterario, evidenziando antagonismi, confini e attraversamenti; in un'epoca – come quella tra anni Sessanta e Settanta – in cui la letteratura aveva ancora un capitale simbolico importante nella società presa nella sua interezza, sarebbe interessante, credo, valutare anche l'effettivo impatto simbolico e editoriale dei libri presi in considerazione, soprattutto perché appartengono alla stagione culturale che precede immediatamente quella in cui, per certi versi, continuiamo a trovarci.

A ben vedere, si delinea tramite questo ragionamento un altro pregio del libro di Toracca, cioè quello di intercettare problemi letterari di *longue durée*, se da un lato, infatti, è notevole la capacità dello studioso di mettere a sistema questioni e concetti relativi a un periodo particolarmente complesso, dall'altro solleva questioni che si pongono ancora oggi al centro del dibattito letterario: dal rapporto della letteratura con la realtà alla posizione degli autori nella società

<sup>1</sup> G.C. Ferretti, *Perché tante storie dopo la neoavanguardia*, «Rinascita», 9 maggio 1975, in A. Borghesi, *L'anno della Storia, 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 811-816: 812.

<sup>2</sup> Ivi, p. 814.

contemporanea. In questo senso, *Il romanzo neomodernista italiano* presenta dunque diversi motivi di rilevanza: l'originalità della proposta teorica avanzata; la detta capacità di inquadrare un periodo vertiginosamente complesso e, infine, la possibilità di indagare e individuare connessioni, sia pur implicite, tra l'oggi e la stagione da cui il nostro presente è stato generato.