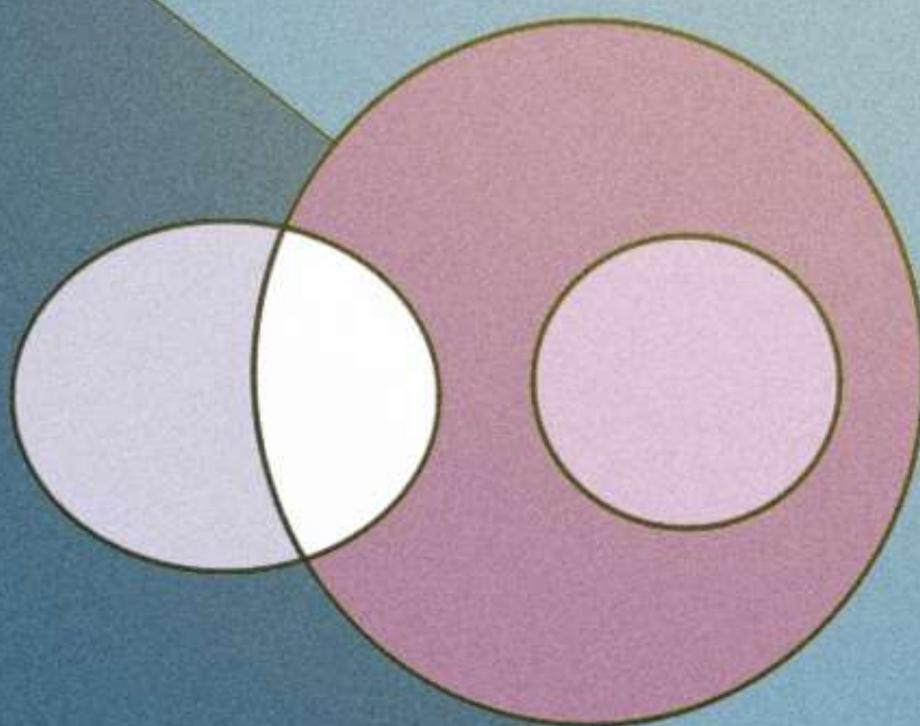


finzioni



Rivista di teoria critica
e letteratura italiana
contemporanea

V. 3 N. 6, 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. 6 – 2023

Strategie

- Tommaso Grandi, *«Vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili». Leopardi, Benjamin e le «opere di genio»* 1-16
- Sara Gristina, *Ripensare l'umano attraverso Anna Maria Ortese: per una critica ecologica della letteratura* 17-25
- Maurizio Masi, *La componente narcisistica dell'eros: alcune note su La strada per Roma e sulla prima poesia di Paolo Volponi* 26-43

Lecture

- Marco Amici, *Il male raccontato. Riflessioni sull'opera di Luigi Bernardi* 44-54
- Lucia Faienza, *Crimini di carta e sangue: nel laboratorio di Atlante freddo* 55-65
- Ellen Nerenberg, *Female Dicks. Il gender e il genere nella serialità letteraria bolognese* 66-82

Recensioni

- Carlo Baghetti, Mauro Candiloro, Jim Carter, Paolo Chirumbolo, Maria Luisa Mura (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, di Elisa Attanasio 83-86
- Paolo Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie dell'Italia fascista*, di Pietro Tabarroni 87-92
- Chiara Tavella, *«Con un piede sulle note e l'altro sulle parole». Sguardi incrociati tra letteratura e musica*, di Saverio Vita 93-98

«Vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili». Leopardi, Benjamin e le «opere di genio»

Tommaso Grandi
(Università di Bologna)

Pubblicato: 7 marzo 2024

Abstract – At first sight Benjamin's thought reveals many themes in common with Leopardi's philosophy and, above all, it shows the same critical perspective toward contemporary models. This paper intends to explore this common ground, studying especially the analysis that Leopardi and Benjamin dedicated to the work of art: since both looked with disillusion at the European cultural environment, it's just natural that the questions around the work of art and its reception occupy a fundamental role in their thoughts. In this perspective, Leopardi's meditation seems on the same page of Benjamin's most famous work, *The work of art in the age of mechanical reproduction*: studying the deep contradiction between the *aura* of «opere di genio» and the *trace* of an acritical work of art, this paper tries to investigate some key points of Leopardi's thought, like the role of the *image* (and so, of the *imagination*) within *Zibaldone's* gnoseological structure, and the phylogenetical propriety of «immagini antiche».

Keywords – Giacomo Leopardi; image; imagination; Walter Benjamin; work of art.

Abstract – Già a un'indagine preliminare, il pensiero di Benjamin rivela un numero considerevole di tematiche affini a quello leopardiano e, soprattutto, il medesimo orientamento di fondo, volto a guardare criticamente ai modelli della contemporaneità. Il presente contributo intende indagare questo sostrato comune, fermandosi in particolare sull'analisi che Leopardi e Benjamin rivolgono all'opera d'arte: in un orizzonte, quello culturale europeo, guardato da entrambi con disillusione, le questioni estetiche intorno all'opera e alla sua ricezione, ricoprono giocoforza un ruolo fondamentale, che a un'attenta analisi pone il pensiero leopardiano sulla stessa traiettoria che sarà propria del lavoro forse più famoso del filosofo berlinese, *L'opera d'arte al tempo della sua riproducibilità tecnica*. Indagando la profonda antinomia tra l'auraticità delle «opere di genio» e la «traccia» infeconda di un fare acritico, questo contributo cercherà di mettere in luce alcuni nodi fondamentali del pensiero leopardiano, come la funzione determinante dell'immagine (e, dunque, dell'immaginazione) nell'impianto gnoseologico zibaldoniano e la proprietà filogenetica delle immagini *antiche*.

Parole chiave – Giacomo Leopardi; immaginazione; immagine; opera d'arte; Walter Benjamin.

Grandi, Tommaso, «Vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili». *Leopardi, Benjamin e le «opere di genio»*, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 1-16.

tommaso.grandi@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19191>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Tommaso Grandi

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

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

Come ha notato Massimo Natale in un saggio di una decina di anni fa¹, la conoscenza accertata di Leopardi, da parte di Benjamin, è da limitare ai *Pensieri* (*Gedanken*), recensiti nel 1928 in occasione della pubblicazione di una traduzione tedesca ad opera di Richard Peters² e, forse, ma il condizionale è d'obbligo, ai *Canti* e alle *Operette morali*, ai quali sembrerebbero da ricondurre alcuni brevi ma significativi riferimenti presenti nella recensione ai *Pensieri*. Indipendentemente dall'eventualità di un debito diretto, il pensiero di Walter Benjamin rivela, già a un'indagine preliminare, un numero considerevole di tematiche affini a quello leopardiano e, soprattutto, una visione di fondo estremamente simile se non, in certi luoghi, addirittura sovrapponibile. Una contiguità prospettica evidente già dalla forma della meditazione, dalla frammentarietà ordinata³ attraverso la quale il pensiero si stratifica in *costellazioni*⁴ semantiche, reagisce con se stesso e con le proprie fonti sedimentando, accumulando, citando. Come evidente è l'insoddisfazione con la quale entrambi guardano ai modelli della contemporaneità, condividendo quel carattere «eroico»⁵ che lo stesso Benjamin riconosce a Leopardi nella recensione ai *Gedanken*. Una spinta ribelle e anticonformista, tale da indurlo a ricondurre l'intelligenza leopardiana, utilizzando una felice espressione di Sainte-Beuve⁶, *sub specie gladii*: una *intelligence glaive*, dunque, armata di spada, in continua e strenua opposizione allo *status quo* culturale, antropologico e politico.

Una categoria nella quale lo stesso Benjamin sembra riconoscersi nelle due paginette scarse che dedica ai *Gedanken* leopardiani, rimarcando un'affinità che va ben oltre la semplice posizione intellettuale. Una vicinanza testimoniata dall'"intima" lucidità con la quale Benjamin anticipa, sebbene in forma preliminare, alcune linee interpretative delle quali il panorama critico è riuscito ad appropriarsi solo dopo diversi decenni, come il riduzionismo proprio di un'interpretazione pessimistica del pensiero leopardiano o il parallelismo, dalla grande fortuna critica,

¹ M. Natale, *Walter Benjamin e il leopardismo filosofico*, «La Rassegna della letteratura italiana», luglio-dicembre 2013, 2, pp. 485-498.

² G. Leopardi, *Gedanken*, Deutsch von R. Peters mit einem Geleitwort von T. Lessing, Hamburg-Bergedorf, Fackelreiter Verlag, 1928. Per la recensione di Benjamin si veda W. Benjamin, *Critiche e recensioni. Tra avanguardie e letteratura di consumo*, Torino, Einaudi, 1979, trad. it. di A. Marietti Solmi, pp. 67-69.

³ Ordinata perché la tensione interna ai pensieri zibaldoniani, al pari di quella rinvenibile nei 'frammenti' benjaminiani, sembra sempre cercare la risoluzione verso il 'sistema'. Si veda in proposito F. Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010.

⁴ Non è un caso che proprio *Costellazioni* sia il titolo che Andrea Pinotti ha scelto per il lemmario dell'opera benjaminiana, cfr. A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2018.

⁵ W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, cit., p. 68.

⁶ *Ivi*, p. 68. Si veda anche C.A. de Sainte-Beuve, *Ritratti*, pref. di L. Diemoz, trad. it. di A. Scaiola, Roma, Lucarini, 1988. E non è un caso che anche Sainte-Beuve abbia dedicato uno dei suoi *ritratti* allo «scetticismo senza limiti» di Leopardi: cfr. Id., *Ritratto di Leopardi*, a cura di C. Carlino, Milano, Donzelli, 1996, p. 48.

tra Leopardi e Hölderlin⁷. Una consonanza intellettuale che riverbera su tutta l'opera benjaminiana, a partire da alcuni motivi chiave del *Concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*⁸ evidenziati da Claudio Colaiacomo ne *Il poeta della vita moderna*⁹, dove dedica alcune pagine a temi come l'annullamento della distanza tra lettore e testo (ricercato da Leopardi e centrale in Benjamin¹⁰), il motivo della rilettura (si pensi al 1828, quando pochi giorni prima della stesura di *A Silvia* Leopardi si ferma proprio sull'importanza del rileggersi a distanza di tempo¹¹), e quello della critica come «mortificazione dell'opera»¹².

Seguendo questa linea non stupisce che un altro terreno fruttuoso di confronto possa essere rinvenuto nella riflessione sulla durata dell'opera d'arte e sulla sua fruizione, propria dei lavori forse più noti del filosofo berlinese, ma anche del Leopardi delle *Operette* e di una certa meditazione zibaldoniana. Una riflessione che, nel giugno 1824, Leopardi affida a Eleandro nell'operetta eponima e che contiene già, sinteticamente, la prospettiva che mi preme indagare:

Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici, prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a muovere la immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi. Ora io fo poca stima di quella poesia che letta e meditata, non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora, gl'impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna. Ma se il lettore manca di fede al suo principale amico un'ora dopo la lettura, io non disprezzo perciò quella tal poesia: perché altrimenti mi converrebbe disprezzare le più belle, più calde e più nobili poesie del mondo. Ed escludo poi da questo discorso i lettori che vivono in città grandi: i quali, in caso ancora che leggano attentamente, non possono essere giovati anche per mezz'ora, né molto dilettrati né mossi, da alcuna sorta di poesia.¹³

Attraverso le parole di Eleandro Leopardi opera qui un primo discrimine fondamentale sull'oggetto artistico: ci sono opere *poetiche*, capaci di «muovere l'immaginazione» e di giovare almeno «per mezz'ora», e opere che *poetiche* non sono, dalle quali è impossibile trarre alcun giovamento. Un discrimine a cui si aggiungono la determinazione del *poetico* entro l'orizzonte immaginativo, evidenziata da quel «destinati a muovere l'immaginazione» qui elevato a finalità

⁷ W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, cit., p. 68, dove mostra come entrambi siano stati oggetto di interpretazioni limitative che li hanno visti ricondotti a categorie generali, rispettivamente quella dell'*idealismo* per Hölderlin e quella del *pessimismo* per Leopardi. Già Arturo Graf e Giosuè Carducci si sono fermati sulla comparazione tra Leopardi e Hölderlin, un confronto sul quale si sono cimentati anche Dilthey e Karl Vossler, *Leopardi*, Napoli, Ricciardi, 1920, probabile fonte della recensione benjaminiana. Sul tema rimando anche al volume S. Doering, S. Neumaister (Hrsg.), *Hölderlin und Leopardi*, Eggingen, Edition Isele, 2011. Su Hölderlin cfr. anche W. Benjamin, *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000-2010, 9 voll., da ora abbreviato in *OC*, I, pp. 217-239.

⁸ Id., *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, a cura di N.P. Cangini, Milano, Mimesis, 2017.

⁹ C. Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Roma, Luca Sossella, 2013.

¹⁰ Si veda in proposito W. Benjamin, *Storia della letteratura e scienza della letteratura* (1931), *OC*, IV.

¹¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, da ora abbreviato in *Zib.*, 4302. Su questo passo si veda anche F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 132-134, dove si ferma sull'immagine positiva del *frutto*, dei versi come portatori di «nutrimento vitale».

¹² C. Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna*, cit., p. 40.

¹³ G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, 2 voll., da ora abbreviato in *PP*, II, pp. 173-174.

ultima dell'arte¹⁴, e quella dell'impossibilità di poter agire, per qualsiasi fare artistico, in maniera decisiva sulla contemporaneità: un'impossibilità segnata dall'introduzione del tema antropologico dell'opposizione tra gli abitanti delle piccole e delle grandi città, frequente nella meditazione zibaldoniana¹⁵ e al centro del *pamphlet* sui *Costumi degli italiani*, dove viene esteso su scala europea all'antinomia tra popoli settentrionali e popoli meridionali¹⁶.

Una contrapposizione da ricondurre entro l'orizzonte del binomio *vita/esistenza*, secondo il quale a un maggiore sviluppo della *vita* – ovvero dello «spirito»¹⁷ o, per utilizzare una categoria contemporanea, del *concettuale* – corrisponde una maggiore infelicità, un aumento significativo del sentimento dell'esistenza¹⁸ – o, ancora attualizzando, della *finitudine*, dell'avvertire la propria pena nell'impossibilità di raggiungere l'oggetto del proprio desiderio entro i limiti della vita. Una presa di coscienza del limite dalle tinte prettamente benjaminiane: l'individuazione dell'impossibilità, da parte dell'uomo, di ritornare a una condizione di piena esistenza, di comunione assoluta con la natura. L'uomo moderno non coincide infatti più con la «nuda vita»¹⁹ ma con il concettuale, con la *vita* che ha la possibilità di essere *giusta* e, in un certo modo, risolvere il problema del desiderio nella dimensione libera dell'immaginazione.

In questo senso è importante concentrarsi sul ruolo che ha il *poetico* nelle parole di Eleandro, una categoria che, come è noto, è tutt'altro che inerte nel pensiero leopardiano: si tratta, come si legge negli appunti zibaldoniani dell'ottobre 1821, del «modo d'essere»²⁰ della natura stessa, un «modo» da intendere, in quello che pare un richiamo esplicito al pensiero spinoziano²¹, nella

¹⁴ *Zib.* 1174, 16 giugno 1821: «L'immaginazione [...] è la base della letteratura strettamente considerata». Cfr. anche *Zib.* 2426, 7 maggio 1822: «l'immaginazione [...] è la sola facoltà umana capace del bello, e produttrice del bello».

¹⁵ Cfr. *Zib.* 1831, 3 ottobre 1821, dove Leopardi insiste, non solo sulla superiore vena immaginativa delle piccole città, ma anche sul potere omologante della civilizzazione: «Tutte le città fuor di mano hanno qualche particolarità di costumi, dialetto, accento, indole ec. che le distingue sì dal generale della naz. sì l'una dall'altra. E si trova, proporzionatam. parlando, maggior varietà di costume scorrendo un piccolo circondario posto fuor di mano, che non si trova scorrendo da capo a piedi un intero regno, ed anche più regni e nazioni, per le vie postali. Tanto la natura è varia, e l'arte monotona; e tanto è vero che la civilizzaz. tende essenzialmente ad uniformare».

¹⁶ G. Leopardi, *Saggio sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, in *PP*, II, pp. 478-480.

¹⁷ *Zib.* 3936, 29 novembre 1823: «la civiltà la quale per sua natura rende l'uomo, p. così dire, tutto spirito, ed accresce p. conseg. infinitam. la vita propriamente detta, e l'amor proprio, accresce anche sommamente p. sua natura l'infelicità dell'uomo e della società».

¹⁸ *Zib.* 3846-3847, 8 novembre 1823: «Sempre che il vivente si accorge dell'esistenza, e tanto più quanto ei la sente, egli ama se stesso, e sempre attualmente, cioè con una successione continuata e non interrotta di atti, tanto più vivi, quanto il detto sentimento è attualmente o abitualmente maggiore. Sempre e in ciascuno istante ch'egli ama attualmente se stesso, egli desidera la sua felicità, e la desidera attualmente [...]. Dunque il vivente non ottiene mai e non può mai ottenere l'oggetto del suo desiderio. Sempre pertanto ch'ei desidera, egli è necessariamente infelice [...]».

¹⁹ W. Benjamin, *OC*, I, p. 486: «Falsa e miserabile è la tesi che l'esistenza sarebbe superiore all'esistenza giusta, se esistenza non vuol dire altro che la nuda vita».

²⁰ *Zib.* 1835: «Ora colui che ignora il poetico della natura, ignora una grandissima parte della natura, anzi non conosce assolutamente la natura, perché non conosce il suo modo di essere».

²¹ Sulla presenza di Spinoza nell'opera leopardiana rimando a A. Negri, *Fra infinito e comunità. Appunti sul materialismo in Spinoza e Leopardi*, Roma, DeriveApprodi, 1998, e M. Biscuso, *Leopardi tra i filosofi. Spinoza, Vico, Kant, Nietzsche*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2019, pp. 15-49.

sua accezione più ampia, come qualità intrinseca del mondo, come organizzazione o, meglio, *disposizione*²² della totalità del reale a essere fatto oggetto d'esperienza. Una *disposizione* del mondo che, per Leopardi, coincide con la possibilità di essere colto, essenzialmente, in maniera *poetica* e, quindi, immaginativa²³. Se infatti, come leggiamo ancora nelle pagine dell'ottobre 1821, «L'analisi delle idee, dell'uomo, del sistema universale degli esseri, deve necessariamente cadere in grandiss. e principaliss. parte, sulla immaginaz. sulle illusioni naturali, sul bello, sulle passioni, su tutto ciò che v'ha di poetico nell'intero sistema della natura»²⁴, significa che anche l'opera d'arte, al pari della meditazione strettamente filosofica, debba porre come proprio oggetto il *poetico* laddove voglia giovare all'uomo almeno «per mezz'ora»: deve cioè costituirsi come un dispositivo in grado di cogliere il «modo d'essere» del mondo attraverso un'astrazione immaginativa, ovvero attraverso un movimento che riesca a coglierne la verità *in immagine*²⁵.

In un certo senso, è possibile parlare, per l'estetica leopardiana, della medesima dimensione «culturale»²⁶ dell'immagine che Adorno ravvisa nel pensiero benjaminiano: il paradigma di *unicità* di un oggetto colto «*das Hier und Jetzt*», *qui e ora*, indipendentemente da ogni qualità performativa, nell'*auraticità* propria del vero fare artistico. Una qualità che Benjamin descrive in questo modo nella *Piccola storia della fotografia*.

Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire placidamente, in un mezzogiorno d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo, o l'ora, partecipino della loro apparizione – ciò significa respirare l'aura di quei monti, di quel ramo.²⁷

²² *Zib.* 1682, 12 settembre 1821: «La stessa adattabilità e conformabilità che ho detto esser singolare nell'uomo, non è propriamente innata ma acquisita. Essa è il frutto dell'assuefazione generale, che lo rende appoco appoco più o meno adattabile ed assuefabile. Di lei non esiste originariamente nell'uomo, che una disposizione, la quale non è già lei».

²³ Su questo motivo mi permetto di rimandare al mio T. Grandi, «*Le cose che non sono*». *Leopardi e la coscienza d'immagine*, «Griseldaonline», XIX, 2, 2020, pp. 281-295, Doi: <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/10482> (ultima consultazione: 4 febbraio 2024).

²⁴ *Zib.* 1833-1834, 4 ottobre 1821.

²⁵ Di coglierla, cioè, attraverso una modalità altra rispetto alla percezione. Cfr. *Zib.* 4418, 30 novembre 1828: «[...] il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose». Sull'indipendenza dei prodotti dell'immaginazione dalla sfera percettiva si veda anche J.P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Torino, Einaudi, 2007, p. 13: «Adesso chiudo gli occhi e produco l'immagine della sedia che ho appena percepito. La sedia, dandosi ora in immagine, non potrebbe certamente entrare *nella* coscienza più di quanto facesse prima. Un'immagine di sedia non è e non può essere una sedia».

²⁶ T.W. Adorno e W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 169. Cfr. anche W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *OC*, I, p. 441: «il valore di unicità dell'opera d'arte *autentica* ha una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso».

²⁷ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, p. 237.

La dimensione *auratica* di un'opera d'arte – ma, come si può notare, Benjamin estende qui il concetto, anche alla fruizione estetica dei fenomeni naturali – dipende dunque dalla possibilità di coglierne l'unicità in una «lontananza», l'apparizione «in un singolare intreccio di spazio e di tempo»²⁸. Sono temi vicinissimi alla meditazione zibaldoniana intorno alle proprietà degli oggetti *indefiniti*, una riflessione certamente debitrice della lezione burkiana della *Ricerca filosofica*²⁹, ma che Leopardi estende all'esplorazione delle capacità gnoseologiche dell'atto immaginativo³⁰.

Se volessimo infatti compendiare la definizione benjaminiana attraverso il pensiero leopardiano, potremmo definire l'*aura* come una qualità rinvenibile unicamente negli oggetti che suscitano sensazioni «vaghe»³¹, colti cioè in un'appercezione segnata da una netta limitazione percettiva: oggetti che, proprio perché non possono essere compresi nella loro totalità, permettono di spaziare con l'immaginazione. Solo un mese prima della meditazione sul *poetico* come «modo d'essere» della natura, troviamo infatti un lungo passaggio zibaldoniano sulle proprietà degli oggetti *indefiniti*: un pensiero in cui Leopardi si ferma su immagini estremamente simili a quelle che usa Benjamin nel definire il concetto di *aura* nella *Piccola storia della fotografia*.

Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scuopra la sorgente della luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec., la detta luce veduta in luogo oggetto ec. dov'ella non entri e non percota direttamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo

²⁸ O, come Benjamin annota sui tre fogli di *Che cos'è l'aura?*, «Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere significa accorgersi della sua capacità di || levare || rispondere con lo sguardo. Questa capacità è piena di poesia. Quando un uomo, un animale o un essere inanimato leva il suo sguardo sotto il nostro, per prima cosa ci attrae lontano; il suo sguardo sogna, ci trascina nel suo sogno. L'aura è il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia». Cfr. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 25. Come riporta l'edizione Neri Pozza, il margine superiore del primo foglio reca un ulteriore appunto manoscritto, utile a chiarire come il fondamento dell'*aura* risieda nella reciprocità dello sguardo tra oggetto e soggetto, nella capacità del soggetto di incontrare lo sguardo *levato* dell'oggetto in una lontananza altra rispetto alla semplice presenza: «Essere guardati alle spalle | incontro degli sguardi | levare lo sguardo, ricambiare lo sguardo».

²⁹ E. Burke, *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello, con un discorso preliminare intorno al gusto*, trad. it. di C. Ercolani, Macerata, Bartolommeo Capitani, 1804.

³⁰ Sul tema mi permetto di rimandare al mio T. Grandi, «*In camera oscura*». *Fenomenologia del notturno ed estetica dell'indefinito in Giacomo Leopardi*, «Quaderni d'Italianistica», XLIII, 1, 2022, pp. 81-99, Doi: <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40180> (ultima consultazione: 4 febbraio 2024).

³¹ *Zib.* 472-473, 4 gennaio 1821: «Non solo la facoltà conoscitiva, o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie d'infinità, e confonde l'indefinito coll'infinito; non però comprende né concepisce effettivamente nessuna infinità. Anzi nelle immaginazioni le più vaghe e indefinite, e quindi le più sublimi e dilettevoli, l'anima sente espressamente una certa angustia, una certa difficoltà, un certo desiderio insufficiente, un'impotenza decisa di abbracciar tutta la misura di quella sua immaginazione, o concezione o idea».

che ne sieno indorate le cime; [...] tutti quegli oggetti in somma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, *udito* ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec. [...]. È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede.³²

Leopardi insiste dunque sulla necessità di una *limitazione pervettiva*³³ al fine di favorire il lavoro libero dell'immaginazione. Si tratta di oggetti colti nella medesima «lontananza»³⁴ irriducibile che Benjamin individua come la caratteristica fondamentale dell'*aura*, capaci di produrre «un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito»³⁵ nella forma privilegiata dell'immagine, «il potersi perciò spaziare coll'immaginazione»: in una forma cioè che, come sostiene Benjamin commentando Fichte ne *Il concetto di critica d'arte*, «costituisce l'essenza»³⁶ dell'opera e che, per essere colta, necessita di un atto immaginativo.

Per Leopardi è in questo genere di oggetti che risiede il vero fare artistico: una *poiesis* capace di determinare una «lontananza» tra l'*aura* dei propri oggetti e la vicinanza della mera conoscenza razionale.

Quello che ho detto altrove degli effetti della luce, del suono, e d'altre tali sensazioni circa l'idea dell'infinito, si deve intendere non solo di tali sensazioni nel naturale, ma nelle loro imitazioni ancora, fatte dalla pittura, dalla musica, dalla poesia, ec. Il bello delle quali arti, in grandissima parte, e più di quello che si crede o si osserva, consiste nella scelta di tali o somiglianti sensazioni indefinite da imitare. E questo è un bello che [...] sebbene neppur questo è assoluto, ma parte dipendente dalla natura dell'uomo in quanto ella è tale, e per la ragioni dette nella teoria del piacere; parte soggetto anch'esso all'assuefazione, alle circostanze ec.³⁷

«Il bello [...] delle arti», l'*aura*, consiste dunque nella ricerca di questa distanza, di una dimensione *indefinita* e irriducibile che Leopardi identifica non solo come il prodotto dell'assuefazione e delle circostanze, ma anche come «dipendente dalla natura dell'uomo in quanto è tale», ovvero dalla *disposizione* attraverso la quale il soggetto si apre a fare esperienza del mondo.

³² *Zib.* 1744-1745, 20 settembre 1821. Su questo passo si è fermato anche Alberto Folini, in *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 9: «Percezione visiva e percezione uditiva solo nell'ostacolo trovano la loro piena soddisfazione, perché è grazie al *non vedere* e al *non sentire* che prende corpo l'«immagine»».

³³ Secondo una prospettiva estremamente simile a quella che adotterà J.P. Sartre, in *L'immaginario*, cit., pp. 82-83.

³⁴ *Zib.* 1430-1431, 1 agosto 1821: «Circa le sensazioni che piacciono per solo indefinito puoi vedere il mio idillio sull'*infinito*, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive in guisa che la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perch'esso pure sia posto in declivio».

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte*, cit., p. 100.

³⁷ *Zib.* 1982-1983, 24 ottobre 1821.

Una *disposizione* che, per Leopardi, è essenzialmente immaginativa³⁸ e che l'opera d'arte deve cercare di recuperare attraverso la dimensione creatrice della «vera» immaginazione:

I poeti d'immaginazione oggi, manifestano sempre lo stento e lo sforzo della ricerca, e siccome non fu l'immaginazione che li mosse a poetare, ma essi che si espressero dal cervello e dall'*ingegno*, e si crearono e fabbricarono un'immaginazione artefatta, così di rado o non mai riescono a risuscitare e riaccendere la vera immaginazione.³⁹

Questo passo zibaldoniano del '23 fa parte di una lunga riflessione estetica, nella quale Leopardi opera un discrimine funzionale tra due utilizzi differenti della facoltà immaginativa. Una facoltà che si determina come *vera* e, dunque, spontanea e libera, o *artefatta*, frutto dell'*«ingegno»* e del «cervello», volta a riprodurre i materiali della percezione e all'elaborazione raziocinante. Una decisa antinomia, secondo la quale Leopardi si produce in una gerarchizzazione, benché mutevole e instabile, dei letterati antichi e moderni⁴⁰: una classificazione dalla quale escono vincitori i poeti capaci di «vera» immaginazione, in grado cioè di utilizzare la facoltà immaginativa per spingersi al di là dell'*inventio* e dell'imitazione, oltre l'artificiosità e la vicinanza estrema del dato immediatamente disponibile. Al di là, dunque, di quella che Benjamin definisce *traccia*:

La traccia [*Spur*] è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi.⁴¹

La *vera* immagine artistica è dunque quella che si configura come «l'apparizione di una lontananza», come un'epifania che impedisca allo sguardo corruttore della ragione, cioè a uno sguardo dell'estrema prossimità, di svestire il proprio oggetto e di metterne a nudo la *traccia* corrompendone l'*aura*. In altri termini, «Quanto più da vicino si guarda una parola, e tanto più da lontano essa ci restituisce lo sguardo»⁴², tanto più è difficile coglierne la dimensione sacrale.

Si tratta di un tema frequente nel pensiero di Benjamin, presente anche nel saggio dedicato a *Le affinità elettive di Goethe* e non a caso, dal momento che proprio in Goethe è da individuare

³⁸ *Zib.* 2133-2134, 20 novembre 1821: «L'immaginazione per tanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginaz. e intelletto è tutt'uno».

³⁹ *Zib.* 3155-3156, 5-11 agosto 1823. Su questi passaggi zibaldoniani si veda anche E. Bigi, *La teoria del piacere e la poetica del Leopardi*, in *Una vita più vitale. Stile e pensiero in Leopardi*, a cura di C. Zampese, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 39-54: 51.

⁴⁰ *Zib.* 3479-3480: «Il poeta dee mostrar di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni. E quando pur questo sia il suo intento principale, ei deve cercarlo in modo come s'e' non se ne curasse, e far vista di non cercarlo, ma di mirare a cose più gravi».

⁴¹ W. Benjamin, *OC*, IX, pp. 499-500.

⁴² *Id.*, *Su alcuni motivi di Baudelaire* (1939), in *Aura e choc*, cit., p. 197. Un tema che, molto probabilmente, Benjamin ricava da K. Kraus, *Pro domo et mundo*, Munchen, Langen, 1912, p. 164.

il minimo comune denominatore della traiettoria che sto cercando di seguire⁴³: «Né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro»⁴⁴. Un tema frequentatissimo anche dalla meditazione zibaldoniana, dove Leopardi si ferma a più riprese sui limiti prospettici di un'indagine che si avvalga dell'unico strumento della conoscenza razionale⁴⁵, colpevole di scomporre la natura in parti che ne dimentichino la verità:

La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda e aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimuovere gl'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio.⁴⁶

Una prospettiva radicale e opposta alla successiva riflessione schopenhaueriana⁴⁷, che chiosa la meditazione zibaldoniana dell'ottobre 1821 sulla necessità di un approccio filosofico che comprenda la totalità del reale attraverso il «colpo d'occhio»⁴⁸ del genio. Uno sguardo che non

⁴³ Che all'opera di Goethe e, in particolare, al *Werther*, sia da ricondurre un certo sentire leopardiano, è un motivo ampiamente accertato dalla critica. Si veda, in proposito, M.A. Rigoni, *Leopardi, Goethe e l'ultrafilosofia*, «La rassegna della letteratura italiana», 2, luglio-dicembre 2013, pp. 383-387. Il pensiero goethiano, tuttavia, è da considerare quale il minimo comune denominatore anche delle teorie warburghiane e benjaminiane: cfr. A. Pinotti, «Lo studio degli estremi». *Benjamin morfologo della memoria tra Warburg e Goethe*, in *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Milano, Mimesis, 2003, pp. 195-231: 214: «[...] non si può prescindere da un esame complessivo del confronto che la riflessione benjaminiana ha istituito lungo l'intero arco del suo sviluppo (a partire dalla dissertazione sul *Concetto di critica nel romanticismo tedesco*, che si apre analogamente al *Trauerspielbuch* con una citazione goethiana e si chiude con un significativo paragrafo dedicato a «La teoria dell'arte primo-romantica e Goethe», fino all'incompiuto lavoro sui *passages* parigini) con il pensiero goethiano, collocandosi – a fianco, tra gli altri, dello stesso Warburg – tra i più intensivi recuperi del metodo morfologico goethiano che hanno contraddistinto la cultura europea in vari ambiti disciplinari intorno agli anni Venti».

⁴⁴ W. Benjamin, *OC*, I, pp. 583-584.

⁴⁵ Cfr. *Zib.* 1836-1837, dove Leopardi afferma, probabilmente rifacendosi al pensiero di La Mettrie, che attraverso la conoscenza razionale non si possa approdare che a una *scomposizione* analitica della natura.

⁴⁶ *Zib.* 2710, 21 maggio 1823. Su questo passaggio zibaldoniano si veda anche A. Folini, *Da vicino e da lontano*, in *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 27-45.

⁴⁷ Per Schopenhauer, infatti, il *velo di maya* è una barriera che bisogna penetrare per partecipare della Volontà a discapito del *principium individuationis*, un «incantesimo» da sciogliere per afferrare l'essenza del mondo. Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Brianese, Torino, Einaudi, 2013, p. 534: «come opera di maya, infatti, viene indicato proprio questo mondo visibile nel quale noi siamo, il quale è un incantesimo originato da essa, un'apparenza inconsistente, priva in sé di realtà sostanziale, simile all'illusione ottica e al sogno, un velo che avvolge la coscienza umana, un qualcosa di cui è ugualmente falso e ugualmente vero dire che è e che non è». Sul rapporto tra il pensiero leopardiano e la filosofia schopenhaueriana si veda F. De Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi*, in «Rivista Contemporanea», dicembre 1858. Cfr. anche, sulla ricezione del saggio di De Sanctis da parte di Schopenhauer, B. Croce, *De Sanctis e Schopenhauer (1902)*, in *Saggio sullo Hegel. Seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Bari, Laterza, 1948.

⁴⁸ *Zib.* 1852-1856, 5-6 ottobre 1821. Come nota S. Verhulst, in *Il "coup d'œil" dei Lumi e la teoria dell'immaginazione in Leopardi*, in *La «stanca fantasia». Studi leopardiani*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 53-64 questi passi zibaldoniani presentano motivi estremamente simili a quelli presenti nel *Discours préliminaire* di D'Alembert, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751, p. XVI: «l'ordre encyclopédique de nos connoissances [...] consiste à les rassembler dans le plus petit espace possible, et à placer, pour ainsi dire, le Philosophe au-dessus de ce vaste labyrinthe dans un point de vûe fort élevé d'où il puisse apercevoir à la fois les Sciences et les Artes principaux; voir d'un coup d'œil les object de ses spéculations, et les opérations

è altro che un atto immaginativo nato da una visione *indefinita*, un'astrazione in grado di rimuovere «gl'impedimenti e le alterazioni» dell'«intelletto» e del «raziocinio», ovvero i materiali della percezione e il lavoro arido della ragione, per approdare alla verità dell'immagine. Per liberare la visione dal noto e condurla verso l'*inconnu*⁴⁹, verso l'unico, verso i riflessi di un'*aura* che ne determini la verità:

La liberazione dell'oggetto dal suo involucro, la distruzione dell'*aura* sono il contrassegno di una percezione la cui «sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere»⁵⁰ è cresciuta a un punto tale che essa, per mezzo della riproduzione, attinge all'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico.⁵¹

La scomposizione analitica è dunque, anche per Benjamin, responsabile della corruzione della visione: è ciò che distrugge l'*aura* e getta le basi per la reiterazione produttiva dell'uguale, per l'omologazione, per la massificazione dei prodotti culturali. Un altro tema, quello dell'antiprogressismo e della svalutazione insita nell'omologazione culturale, in estrema sintonia con la meditazione zibaldoniana («la società e la civiltà tende essenzialmente e sempre ad uniformare. [...] ella non può esser mai in istato antico»⁵²) e, ancora, con le parole che Leopardi affida ad Eleandro: «Che si usino maschere e travestimenti per ingannare gli altri, o per non essere conosciuti; non mi pare strano: ma che tutti vadano mascherati con una stessa forma di maschere, e travestiti a uno stesso modo [...] mi riesce una fanciullaggine»⁵³.

qu'il peut faire sur ces objets; distinguer les branches générales des connoissances humaines, les points qui les séparent ou qui le unissent; et entrevoir même quelquefois les routes secretes qui les rapprochent». L'espressione *coup d'œil* si trova – avvicinata tra l'altro al fare del «genio» – anche in un'altra opera fondamentale per la formazione di Leopardi, l'*Histoire naturelle* del Buffon. Cfr. M. De Buffon, *Premier discours. De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle*, in *Histoire naturelle*, Paris, De l'Imprimerie Royale, I, 1754, p. 4: «et l'on peut dire que l'amour de l'étude de la nature suppose dans l'esprit deux qualités qui paraissent opposées, les grandes vues d'un génie ardent qui embrasse tout d'un *coup d'œil*, et les petites attentions d'un instinct laborieux qui ne s'attache qu'à un seul point». Nel catalogo della biblioteca Leopardi figura un'edizione italiana dell'*Histoire naturelle*, stampata a Venezia dai Fratelli Bassaglia dal 1782 al 1791.

⁴⁹ Uno *sconosciuto* totalmente altro rispetto alla novità fine a se stessa della merce. In questo senso va interpretato il verso che chiude *I fiori del male*, «Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau», commentato così da Benjamin nel quinto capitolo del *Passagenwerk*, *Baudelaire o le strade di Parigi*, in W. Benjamin, *I passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2010, 2 voll., I, p. 14: «La novità è una qualità indipendente dal valore d'uso della merce. È l'origine dell'apparenza che è inseparabile dalle immagini prodotte dall'inconscio collettivo [...]. Questa apparenza di novità si riflette, come uno specchio nell'altro, nell'apparenza del sempreuguale». Cfr. anche C. Baudelaire, *Il viaggio*, in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1981, pp. 272-273.

⁵⁰ Nella versione A, per chiarire la citazione, Benjamin aggiunge tra parentesi il riferimento: «[John]annes] V Jensen». Cfr. W. Benjamin, *OC*, I, 2, p. 440.

⁵¹ Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi, 2011, p. 11.

⁵² *Zib.* 2000-2001, 27 ottobre 1821. Su questo motivo si è fermato C. Luporini, in *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 34-35, dove chiosa *Zib.* 671-672 e *Zib.* 463-464 sul tema dell'*egoismo*. Egoismo che, in ultima analisi, è da ricondurre all'incivilimento e alla progressiva uniformazione culturale: «Così l'egoismo diventa necessariamente universale e l'*egoismo universale* condiziona quello individuale».

⁵³ G. Leopardi, *PP*, II, p. 177.

Nell'uniformazione è dunque impossibile incontrare l'*aura*, la distanza è sempre colmabile, lo sguardo giunge sempre dall'estrema prossimità⁵⁴. È impossibile scorgere analogie, «vedere dei rapporti tra cose disparatissime»⁵⁵, limitare la percezione e perdersi nella vaghezza di uno sguardo che permetta «di scorgere somiglianze»⁵⁶, di recuperare l'antica saggezza di un approccio immaginativo al reale arrestandosi, come sostiene Nietzsche, «animosamente alla superficie»⁵⁷. Come si è detto, è solo in questa distanza irriducibile che è possibile il *vero* fare artistico, che è possibile creare *opere di genio* che si affaccino sul limite estremo «*da lontano*»⁵⁸:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio [...] apre il cuore e ravviva.⁵⁹

Nel singolare intreccio di spazio e tempo dell'*aura* emanata dall'*opera di genio*, è possibile anche reintegrare la morte nella dinamica del desiderio: fare cioè della visione del limite, nel regno della libera immaginazione, uno sguardo capace di restituire la vita. Come sostiene Benjamin, è infatti nella rappresentazione della morte che l'*aura* traluce del bagliore più accecante, che l'artista può esercitare maggiormente le sue possibilità. È un limite estremo che segna il confine della materia artistica e che, proprio per questo, fa della sua frequentazione la massima espressione dell'arte: «La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte

⁵⁴ Sullo stesso motivo Benjamin si ferma anche nel primo dattiloscritto de *L'opera d'arte*, cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica* (1935-1936), in *Aura e choc*, cit., p. 40: «Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova».

⁵⁵ *Zib.* 1650, 7 settembre 1821.

⁵⁶ W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (1933), in *OC*, V, p. 358.

⁵⁷ Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1977, p. 35. Sul rapporto tra Nietzsche e Leopardi si è già detto molto nell'ambito della critica leopardiana. Mi limito perciò qui a ricordare alcune tappe fondamentali: A. Negri, *Nietzsche e Leopardi (Spigolature nella letteratura critica sul tema)*, in «Cultura e Scuola», 119, luglio-settembre 1991, pp. 169-181, poi completato in Id. *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 1994; C. Galimberti, *Nota bibliografica*, in F. Nietzsche, *Intorno a Leopardi*, a cura di C. Galimberti, Genova, Il Melangolo, 1992; M.A. Rigoni, *Nietzsche e Leopardi: alcuni rapporti e alcune considerazioni*, in «Quaderni di Humanitas», *Nietzsche contemporaneo o inattuale?*, Brescia, Morcelliana, 1980, pp. 102-107; E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano, Rizzoli, 1990; Id., *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano, BUR, 1997; M. Biscuso, *Nota 2. Per una bibliografia critica sul rapporto Leopardi-Nietzsche*, in «Passaggi», 5, 1991, pp. 65-69; G. Polizzi, *Nietzsche e Leopardi: «Il filosofo della conoscenza tragica»*, in «Filosofia Italiana», XII, 1, 2017, pp. 65-69; M. Biscuso, *Ancora su Leopardi e Nietzsche. Appunti di lettura*, in «Tempo presente», 1997, 195-196, pp. 25-29; L. Capitano, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016, pp. 643-644.

⁵⁸ A. Folin, *Da vicino e da lontano*, cit., p. 33.

⁵⁹ *Zib.* 259-260, 4 ottobre 1820.

egli attinge la sua autorità»⁶⁰. Ed è solo attraverso il lavoro libero dell'immaginazione che questo è possibile.

Ecco il fine ultimo del *vero* fare artistico e della *vera* immagine a discapito dei prodotti *impoe-tici*, che arrestandosi sulla soglia tra imitazione e «minuta e squisita analisi»⁶¹, per citare un altro luogo leopardiano illustre, non lasciano che una *traccia*, un segno che si esaurisce nell'assoluta prossimità senza che possa rivelare nulla al di fuori dei propri limiti⁶². Rimangono, tuttavia, da esplorare le possibilità dei prodotti della «vera» immaginazione, ovvero determinare quali siano le verità celate nella dimensione *auratica* dell'opera d'arte *poetica*.

Ora, nel pensiero leopardiano, la creazione dell'oggetto artistico, al pari della semplice astrazione immaginativa, ha certamente la funzione immediata e tangibile della realizzazione di una dimensione atta alla soddisfazione del desiderio infinito del piacere⁶³, sono tanti i passi zibaldoniani in proposito. Tuttavia, come si è detto, ha anche una funzione gnoseologica su cui Leopardi insiste a più riprese, volta al raggiungimento di una conoscenza preclusa a un'indagine fondata unicamente sulla ragione. Come ha notato Bortolo Martinelli⁶⁴, il *desiderio* nel 'sistema' leopardiano si fonda sulla tensione interna tra il raggiungimento della felicità e, dunque, del piacere, e la necessità di comprensione, sulla scia della quale si configura come desiderio di conoscenza: in questo senso, l'immaginazione e i suoi prodotti, le immagini, sono da intendersi come oggetti capaci di fare luce non solo sulla dinamica fondamentale del *desiderio*, ma anche sulla struttura gnoseologica dell'essere umano in qualità di essere pensante, cioè di un essere che si sa, come essere che desidera conoscere. In altre parole, è nell'immagine che, anche per Leopardi, è possibile rinvenire la forma conoscitiva fondamentale che Benjamin individua nel romanticismo tedesco: «il pensiero del pensiero»⁶⁵, ovvero la reiterazione dell'atto autocosciente volta alla comprensione di sé.

⁶⁰ W. Benjamin, *OC*, VI, p. 330.

⁶¹ *Zib.* 1852.

⁶² Prodotti «efimeri» destinati alla dimenticanza, come Leopardi annota in *Zib.* 4271-4272, 2 aprile 1827: «(Molti libri oggi, anche dei beni accolti, durano meno del tempo che è bisognato a raccorne i materiali, a disporli e com- porli, a scriverli. Se poi si volesse aver cura della perfezion dello stile, allora la durata della vita loro non avrebbe neppur proporzione alcuna con quella della lor produzione; allora sarebbero più che mai simili agli efimeri, che vivono nello stato di *larve e di ninfe* per ispazio di un anno, alcuni di due anni, altri di tre, sempre affaticandosi per arrivare a quello di *insetti alati*, nel quale non durano più di due, di tre, o di quattro giorni, secondo la specie; e alcune non più di una sola notte, tanto che mai non veggono il sole; altre non più di una, di due o di tre ore)».

⁶³ *Zib.* 167, luglio 1820: «esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistono, e figurarseli infiniti 1. in numero, 2. in durata, 3. e in estensione. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia 1. che la speranza sia sempre maggiore del bene, 2. che la felicità umana non possa consistere se non se nella immaginazione e nelle illusioni».

⁶⁴ B. Martinelli, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci, 2003, p. 141 e ss.

⁶⁵ W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, cit., p. 60.

L'Io è teoreticamente completato e colmato per mezzo di rappresentazioni e, in ultima istanza, attraverso la più elevata, quella del rappresentante.⁶⁶

È dunque attraverso la rappresentazione di sé, che il soggetto è in grado di sapersi. E, esattamente come nel pensiero fichtiano che Benjamin riconosce come il centro teorico dell'*esprit* primo-romantico, anche nella meditazione leopardiana questo movimento è appannaggio di un'astrazione immaginativa: di un'immagine di sé che il soggetto si pone, in rapporto con la realtà del mondo.

Affermare infatti, come Leopardi fa in un frequentato passaggio del novembre 1821, che «L'immaginazione è [...] sorgente della ragione»⁶⁷, significa determinarne non tanto il primato gerarchico tra gli atti mentali, ma soprattutto riconoscerle una capacità fondativa nei confronti della coscienza. Un fondamento, dunque, che è *nulla*, niente più che un'immagine di sé: ma un'immagine in grado di consentire l'individuazione del mondo per contrasto, come totalità del reale diversa dal soggetto immaginante⁶⁸. In questo senso non si spiega soltanto il ruolo determinante che l'immaginazione e i suoi prodotti hanno all'interno del pensiero zibaldoniano, ma anche la dimensione filogenetica che Leopardi, in moltissimi luoghi, sembra individuare per l'immagine: riconoscerle, infatti, il ruolo di struttura fondante del movimento autocosciente, significa anche porre l'immagine al centro di un sistema culturale, di un complesso di pensiero nel quale la sua struttura viene reiterata, stratificata, esposta e richiamata.

A questo proposito vorrei prendere in esame un passo zibaldoniano del gennaio 1821, dove Leopardi riflette sulla specificità di quelle immagini *indefinite* e, dunque, seguendo la prospettiva che fino a qui ho cercato di tracciare, *auratiche*, che riverberano sul presente del soggetto indipendentemente da un richiamo diretto della coscienza:

Anzi osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza [...]. Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica.⁶⁹

Si tratta di immagini *indefinite* che non sono in alcun modo da collegare alla sfera percettiva: Leopardi afferma perentoriamente che non derivino «immediatamente dalle cose» ma da un

⁶⁶ *Ivi*, p. 55. Cfr. anche C. Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna*, cit., pp. 40-41, dove affronta il problema del rapporto tra le teorie gnoseologiche romantiche e il pensiero di Goethe: «Nel *Concetto di critica* la tensione fra natura e testo si ritrova tematizzata nella contrapposizione fra la teoria romantica della riflessione e la teoria goethiana del rapporto fra opera e immagine originaria (*Urbild*)».

⁶⁷ *Zib.* 2134, novembre 1821. Su questo passo si è fermato anche Rolando Damiani, rilevando come la prospettiva del 1821 sia concorde con quella giovanile del 1811-1813, al tempo della stesura dei due manoscritti recanatesi della *Storia dell'astronomia*; cfr. R. Damiani, *Pensiero scientifico e poteri dell'immaginazione nella «Storia dell'astronomia» del giovane Leopardi*, «Il Lettore di Provincia», 141, 2013, pp. 9-16, p. 10.

⁶⁸ Su questo tema mi permetto di rimandare ancora al mio T. Grandi, «*Le cose che non sono*», cit.

⁶⁹ *Zib.* 515, 16 gennaio 1821.

passato indeterminato, ascrivibile a una nebulosa *antichità/fanciullezza*. Immagini che Leopardi definisce *antiche*, sottintendendo come la dimensione a cui siano da associare sia ben altra rispetto a quella del presente attuale della sensazione indeterminata e che, nel pensiero leopardiano, coincide sempre con l'età del mito sopravvivente, con la felicità del *desiderio* sempre raggiungibile⁷⁰, con l'immaginazione più viva da contrapporre all'arida razionalità della modernità.

A riprova di quest'interpretazione metaforica della fanciullezza e dell'antichità come categorie estetiche⁷¹ e, ancora prima, gnoseologiche, si trova, tra le diverse annotazioni zibaldoniane che accomunano il sentire dei fanciulli a quello degli antichi, un pensiero che, guarda caso, rimanda ancora al modello goethiano: «Circa le immaginazioni de' fanciulli comparate alla poesia degli antichi vedi la verissima osservazione di Verter sul fine della lettera 50»⁷². Come rileva Damiani nel commento allo *Zibaldone*, l'edizione del Werther a disposizione di Leopardi era quella italiana di Michel Salom, nella quale le lettere erano numerate. La numero cinquanta corrisponde alla lettera del 9 maggio 1772, che mostra una visione *indefinita*, ancora una volta simile a quella utilizzata da Benjamin nel definire il concetto di *aura*.

Men vo lungo il fiume fino a un certo casino, ch'era sovente il mio passeggio, luogo in cui noi altri fanciulli eravamo soliti divertirci per lo più a scagliare a fior d'acqua delle pietruzze piatte, facendole saltellare sul fiume prima di andare a fondo. Mi ricordai vivamente allora com'io più e più volte mi stessi colà guardando dietro alla corrente, con quale strano pensiero, io la seguiva, com'io m'andava immaginando i romanzeschi paesi ch'essa doveva bagnare, come la mia fantasia, restava in breve languida, e spossata, mentre ch'io pur cercava di spingerla sempre più oltre, infino a tanto ch'io mi perdeva nell'oscura visione d'una invisibile immensità. Eccoti, amico, precisamente il modo di sentire della veneranda antichità.⁷³

Si tratta di una visione sublime che si perde nell'*indefinitezza* d'una invisibile immensità», corroborata dall'eterogeneità delle sensazioni e della stratificazione percettiva. Se infatti prestiamo fede a Goethe e, di conseguenza, al richiamo leopardiano, e ammettiamo l'equivalenza tra il sentire dei fanciulli e quello «della veneranda antichità», dobbiamo interpretare le sensazioni *indefinite* che si manifestano nel corso della vita come il riverberare dell'antico sul presente: la ricordanza, la ripercussione, il riflesso, la *rimembranza* di immagini *antiche* sul presente per mezzo

⁷⁰ Un motivo, quello del *desiderio* nella fanciullezza, che si trova anche in Benjamin. Cfr. W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. Scholem, T.W. Adorno, Torino, Einaudi, 1978, n. 22, dove connette l'idea della *gioventù*, come stato psicologico, alle capacità dello *sguardo* e, dunque, secondo la prospettiva che stiamo cercando di delineare, a un approccio prettamente immaginativo alla totalità del reale: «la gioventù appartiene solo a quelli che guardano [*den Schauenden*], che l'amano e in essa amano, al di sopra di tutto, l'idea».

⁷¹ Si veda *Zib.* 1987-1988, 25 ottobre 1821, dove Leopardi individua nelle immagini fanciullesche una fonte «poeticiss.» d'ispirazione artistica: «Per la copia e la vivezza ec. delle rimembranze sono piacevolissime e poeticiss. tutte le immagini che tengono del fanciullesco, e tutto ciò che ce le desta (parole, frasi, poesie, pitture, imitazioni o realtà ec.)». O ancora, poche pagine prima, *Zib.* 1976, 23 ottobre 1821: «Grandi verità scoprivano certamente gli antichi colla loro grande immaginazione».

⁷² *Zib.* 57.

⁷³ J.W. Goethe, *Verter. Lettere tradotte dal Tedesco*, a cura di M. Salom, Venezia, 1796, lettera del 9 maggio 1772, pp. 115-116.

della *vera* immaginazione, di una facoltà capace di un fare artistico che riverberi nella propria *auraticità*.

Il piacere che ci danno un certo stile semplice e naturale (come l'omerico), le immagini fanciullesche, e quindi popolari, circa i fenomeni, la cosmografia ec.; in somma il piacere che ci dà la poesia, dico la poesia antica e d'immagini; tra le sue cagioni, ha p. una delle principali, se non la principale assolutamente, la rimembranza confusa della nostra fanciullezza che ci è destata da tal poesia. La qual rimembranza è, fra tutte, la più grata e la più poetica; e ciò, principalmente forse, perché essa è più rimembranza che le altre, cioè a dire, perché è la più lontana e vaga.⁷⁴

È una sopravvivenza delle forme dell'antichità e del desiderio inscritto in esse, dal momento che, come Leopardi annota nel 1828, «tutti i piaceri dell'immaginaz. e del sentim. consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente». Un lavoro di «scavo»⁷⁵, come Benjamin nota a proposito della possibilità di recuperare la memoria di un passato sepolto, secondo una prospettiva vicinissima, se non sovrapponibile, a quella sull'*immagine dialettica* affidata ai materiali preparatori per le tesi *Sul concetto di storia*:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o che il presente getti la sua luce sul passato; l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere con il presente in una costellazione. Mentre la relazione dell'ora con l'adesso è puramente temporale (continua), la relazione del passato con il presente è dialettica, a salti. L'immagine del passato che balena nell'adesso della sua conoscibilità è, secondo le sue determinazioni ulteriori, un'immagine del ricordo. [...] Queste immagini, come si sa, vengono involontariamente. La storia, in senso rigoroso, è dunque un'immagine che viene dalla rammemorazione involontaria, un'immagine che s'impone improvvisamente al soggetto della storia.⁷⁶

Secondo Benjamin la «conoscibilità» e, dunque, la rappresentazione, da parte della coscienza, delle immagini conservate nella memoria, è da ricondurre alla possibilità che, in un preciso momento, il passato venga a «convergere con il presente in una costellazione». Si tratta dunque di una memoria *involontaria*, di una nozione estremamente simile alla *rimembranza* leopardiana e che Benjamin ritrova nell'analisi della *Recherche* proustiana. Il passato, secondo Benjamin, non è un dato incontrovertibile, una fissità da recuperare, ma una dimensione che si rielabora

⁷⁴ *Zib.* 4427, 1 gennaio 1829.

⁷⁵ W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., p. 363.

⁷⁶ Id., *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 87. Un tema che si trova inalterato in tutta l'opera benjaminiana. Si veda a proposito il seguente brano del *Passagenwerk*, cfr. Id., *OC*, N2a,3: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora [*Jetzt*] in una costellazione. In altre parole: l'immagine è dialettica in situazione di stallo [*Stillstand*]». O, ancora, Id., *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, 5 (pp. 75-86: 77): «La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato. [...] è un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca significato, indicato in esso».

continuamente sotto la forma dell'immagine⁷⁷. Nelle pagine dedicate alla *Recherche*, infatti, Benjamin specifica: «Sulla nozione di *mémoire involontaire*: non solo le sue immagini giungono inattese: piuttosto, in essa si tratta di immagini che non avevamo mai visto prima che ci ricordassimo di loro»⁷⁸.

Ed ecco l'oggetto del lavoro libero dell'immaginazione e della vera opera d'arte: immagini antiche e riverberanti che illuminano il presente del soggetto indipendentemente dal richiamo volontario della memoria. Come Benjamin specifica nelle tesi *Sul concetto di storia*, è infatti «Nel momento in cui il passato si contrae nell'attimo – nell'immagine dialettica – [che] esso entra a far parte del ricordo involontario dell'umanità»⁷⁹. Si tratta di immagini capaci di mostrare la struttura fondante della coscienza e i riverberi culturali che in essa baluginano, e che si riattivano involontariamente nell'immaginazione di ogni soggetto che conosca se stesso alla luce del mondo. Immagini «vaghe» e *indefinite*, irreali, perché «parte integrante della *mémoire involontaire* può diventare solo ciò che non è stato “vissuto” [erlebt] espressamente e consapevolmente»⁸⁰. Qualcosa, dunque, da recuperare attraverso un singolare intreccio spazio-temporale, attualizzandolo nell'*aura* di un'immagine che, come afferma ancora Benjamin nel *Passagenwerk*, lo significhi nel presente per riattivarne la memoria in un'opera poetica. È esattamente la dinamica che, nel maggio 1829, Leopardi individua come ultima risposta all'illimitatezza del desiderio, la dinamica propria della *rimembranza* e delle *opere di genio*:

Certe idee, certe immagini di cose supremam. vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili, ci diletano sommam., o nella poesia o nel nostro immaginare, perché ci richiamano le rimembranze più remote, quelle della nostra fanciullezza, nella quale siffatte idee ed immagini e credenze ci erano familiari e ordinarie. E i poeti che più hanno di tali concetti (supremam. poetici) ci sono più cari. Analizzate bene le vostre sensaz. ed immaginaz. più poetiche, quelle che più vi sublimano, vi traggono fuor di voi stesso e del mondo reale; troverete che esse, e il piacere che nasce, (almen dopo la fanciullezza), consistono totalm. o principalm. in rimembranza.⁸¹

⁷⁷ Si veda anche Id., *I «passages» di Parigi*, in *OC*, IX, p. 517: «L'indice storico delle immagini dice [...] non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità [*Lesbarkeit*] solo in un'epoca determinata. [...] Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità».

⁷⁸ Id., *OC*, III, p. 314.

⁷⁹ Id., *Sul concetto di storia*, cit., p. 96.

⁸⁰ Id., *Aura e choc*, cit., p. 168.

⁸¹ *Zib.* 4513, 21 maggio 1829.

Ripensare l'umano attraverso Anna Maria Ortese: per una critica ecologica della letteratura

Sara Gristina
(Università di Bologna)

Pubblicato: 7 marzo 2024

Abstract – The presents reflections aim to highlight the importance and necessity of creating a discourse leading to an entirely new *modus cogitandi* for humans in environmental terms. Consequently, this discourse should lead to a repositioning and reevaluation of Western principles that have resulted in the removal of nature from the horizon and commitment of human political, social, and cultural thought. These premises underlie a critical study of texts from an ecological perspective and the philosophy of Anna Maria Ortese, proving to be painfully relevant to the current climate emergency and crisis that humanity is experiencing in this historical moment.

Keywords – animals; Anna Maria Ortese; ecology; human; Western culture.

Abstract – Le riflessioni qui proposte intendono mettere in luce l'importanza e la necessità della creazione di un discorso che porti ad un *modus cogitandi* tutto nuovo da parte dell'essere umano in termini ambientali e che, di conseguenza, si diriga verso un riposizionamento ed una rivalutazione dei principi occidentali che hanno condotto alla rimozione della natura dall'orizzonte e dall'impegno del pensiero politico-sociale-culturale umano: questi sono i presupposti di uno studio critico dei testi in chiave ecologica e del pensiero di Anna Maria Ortese, rivelatosi di un'ustionante attualità per l'emergenza climatica e la crisi stessa che l'umano vive in questo momento storico.

Parole chiave – animali; Anna Maria Ortese; cultura occidentale; ecologia; umano.

Gristina, Sara, *Ripensare l'umano attraverso Anna Maria Ortese: per una critica ecologica della letteratura*, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 17-25.

sara.gristina@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19193>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Sara Gristina

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

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

Ogni cosa che egli [il bambino] tocca – la bandiera, un cavallo, l’oceano – scotta e lo folgora di stupore. Egli capisce ciò che l’adulto non capisce più: il mondo è un corpo celeste, e tutte le cose, nel mondo e fuori, sono di materia celeste: folgorante dolcezza è il loro unico messaggio. E stranezza. E desiderio – anzi urgenza dolorosa – di rendere, nei miei scritti, il sentimento della stranezza.¹

Il nostro rapporto con il mondo non è quello dell’essere-gettato o dell’essere-dentro-il-mondo, né quello del dominio di un soggetto su di un oggetto che gli sta di fronte: essere-nel-mondo significa fare l’esperienza di un’immersione trascendentale. L’immersione – di cui il respiro è la dinamica originaria – si definisce come un’inerenza o un’inclusione reciproca. Si è in qualcosa con la medesima intensità e forza con cui quel qualcosa è in noi. È la reciprocità dell’inerenza a fare del respiro una condizione senza uscita: impossibile liberarsi dall’ambiente nel quale si è immersi e purificare quello stesso ambiente dalla nostra presenza.²

I testi di Anna Maria Ortese hanno invitato l’essere umano ad un’auto-critica, mettendone in discussione la sua centralità e la sua superiorità nella cultura, nel mondo occidentale, nella società e nel pianeta Terra. Il presente contributo intende gettare luce sulla realizzazione di una nuova consapevolezza o coscienza dell’uomo che lo porti a comprendere l’importanza dell’altro (animale e vegetale) e, di conseguenza, a sviluppare una coscienza ecologica:

Se, con le sue attività, l’essere umano può operare sull’ambiente naturale, e manipolarne non sempre senza rischio gli equilibri, una nuova cultura che si conformi con le sfide del presente è necessaria, affinché quell’intervento possa essere consapevole e regolato, e affinché gli attuali meccanismi dualistici di sfruttamento possano essere rimpiazzati da un’interazione etica evoluta.³

Questa è la metamorfosi a cui mirano l’ecologia letteraria, una cultura che sia cosciente dell’ambiente che ci circonda e il pensiero di Anna Maria Ortese. Si rifletterà qui principalmente sulla produzione saggistica dell’autrice: verranno, in particolar modo, analizzati estratti di *Corpo celeste* e de *Le piccole persone*, volumi fondamentali per comprendere il suo pensiero sull’essere umano.

Anna Maria Ortese (Roma, 1914 - Rapallo, 1998) ha gridato con i suoi testi «basta basta con i problemi dell’uomo. L’uomo si alzi in piedi, veda quanto ha rubato, inferito sulla natura, depredato e straziato – e come questa vita di vandalo lo abbia stremato» invitandolo a rialzarsi per «ricostruire la terra che non era sua» e che bensì è un «dono di tutti»⁴. Ha rivelato – comunicando attraverso romanzi, autointerviste ed interviste, articoli di giornale, poesie – la sua

¹ A.M. Ortese, *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 58.

² E. Coccia, *La vita delle piante: metafisica della mescolanza*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 72.

³ S. Iovino, *Ecologia letteraria*, Milano, Ambiente, 2015, p. 65.

⁴ A.M. Ortese, *Le piccole persone*, Milano, Adelphi, 2016, p. 182.

totale insofferenza nei riguardi di ogni epoca in cui l'uomo, immemore del suo stesso spirito naturale, si è rivelato essere l'oppressore del Pianeta Terra, respingendo così l'idea di un privilegio etico dell'umano:

[...] che tutto questo parlare dell'uomo, e solo dell'uomo, e MAI, dico mai, del suo ambiente naturale e materno, la natura, e i doveri che l'uomo – anche infimo – ha verso la natura; questo non sbandierare mai altro che problemi dell'uomo – la guerra, i tormenti, la fame, la violenza inflitta e subita tra gli uomini – con spaventosa intensità, almeno a cominciare da questo secolo, nasconde appunto una indifferenza totale dell'uomo e di ciò che lo rende degno di sopravvivere: che non è il suo corpo fisico, non soltanto quello, ma la sua struttura morale: intendendo per morale ogni invisibile suo rapporto, ma buon rapporto, con la vita universale.⁵

Non avendo mai smesso di scavare tra le radici ontologiche dell'uomo e, al contempo, nella profondità della Natura, intesa e percepita come quell'energia che «opera in più tempi e modi, una forza e un respiro grandioso, a un evento senza origine, un ritmo senza riposo»⁶, Anna Maria Ortese ha cercato – quasi disperatamente – di realizzare un preciso obiettivo: proporre un nuovo modello di comportamento che si opponesse *tout court* a ciò che l'uomo è diventato. Si tratta di un gesto *no-profit* sul piano ontologico: tutto ciò che ha fatto, scritto, pensato, sentito ha come unico obiettivo la salvaguardia e il rispetto per il mondo. Così scrive in *Corpo Celeste* (testo, questo, considerabile a tutti gli effetti il suo testamento spirituale: pubblicato nel 1997, racchiude saggi, autointerviste ed interviste datati tra il 1974 e il 1989):

Combattiamo per la libertà e la reintegrazione della Terra nel nostro sistema di valori! Tornino al primo posto! In primo luogo, le foreste e la luce, le acque e i monti! Tutti gli esseri elastici e splendidi, spirituali e regali che la popolano. È l'uomo che va ridimensionato, non la Terra. E quando dico "uomo", mi riferisco essenzialmente alla sua vecchia cultura, cultura d'arroganza, che lo ha posto al centro dei sistemi, padrone e torturatore, corruttore e venditore di ogni anima della Vita.⁷

Qual è, dunque, secondo la proposta letteraria di Ortese, il modo in cui la libertà e la reintegrazione della Terra possono inserirsi all'interno dell'ormai troppo antropocentrico sistema di valori dell'essere umano? Come può essere, di conseguenza, ridimensionato l'uomo?

Prima di rispondere, risulta necessario chiarire da chi, più nello specifico, è rappresentato il «torturatore, corruttore e venditore di ogni anima della Vita». Ortese afferma:

Che luogo occupano oggi la voce e il potere delle donne che hanno trovato o cercano (e troveranno) la loro importante collocazione nel quadro dei valori occidentali (valori industriali)? Che luogo occupano oggi tutti gli altri, i rimasti fuori? Che valore hanno i diritti degli ultimi (bambini, vecchi senza denaro, giovani senza destino)? E infine che luogo, che rilievo ha, nel loro nuovo potere (la parola) lo sterminato mondo animale?⁸

⁵ *Ivi*, p. 127.

⁶ *Ivi*, pp. 15-16.

⁷ A. M. Ortese, *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 125-126.

⁸ Testo inedito di Anna Maria Ortese trasmesso radiofonicamente il 23 marzo 1989 dalla trasmissione *Radiodue 3131* di Rai Radio 2.

Nel saggio pubblicato nel 1985 *Can The Subaltern Speak?* Gayatri Chakravorty Spivak ha affermato come i discorsi dominanti – ovvero quelli sostenuti da maschi bianchi, ricchi e patriarcali – abbiano contribuito alla cancellazione di una possibilità di affermazione dei subalterni⁹ nel mondo occidentale. A tal proposito, si è interrogata circa il loro accesso all'espressione: sono risultati numerosissimi i gruppi sociali a cui non è concessa l'occasione di esprimere un proprio discorso di difesa personale. È proprio partendo da riflessioni di tal genere che Ortese sceglie di dedicare tutti i suoi testi ai subalterni: rappresentati da un qualsiasi essere vivente (dal bambino al folletto, figura-simbolo che rappresenterebbe l'emblema dell'oppresso) che sopporta, fisicamente ed emotivamente, le sofferenze del mondo intero è, a sua volta, contrapposto a coloro che rappresentano l'egemone cultura occidentale: gli oppressori.

Nell'intervista tenutasi con Sandra Pettrignani nel 1974, raccolta in seguito nel volume *Corpo Celeste*, l'autrice manifesta una forte denuncia nei confronti della centralità dell'occidentale sistema di valori umano, fin troppo ego-riferito. D'altronde, non esiste nulla di relativo e nulla di centrale: l'essere umano «non è relativo (alla storia, per esempio, all'economia)» proprio perché la sua «realtà profonda» non può essere rintracciata in queste cose, «e non è centrale perché centrale è ogni creatura della Vita». ¹⁰ Spostare l'umano, dare luce ad una sua realtà profonda:

«Sì, la natura – animali, alberi – sono l'uomo senza la difesa dell'intelligenza razionale, sono l'uomo senza tempo, l'uomo che sogna. Così, chi sottomette con durezza, o mercifica, o tormenta comunque la Natura, nei suoi figli che dormono, o la guarda senza pietà o fraternità, è ancora e sempre il temibile uomo-natura, uomo-pietra, l'uomo appunto, che dorme. La ragione non sottomette né mercifica nulla. Ma eleva tutto alla propria comprensione, e la propria comprensione mette a disposizione di ogni vivente.»¹¹

⁹ Il termine 'subalterno' deriva dal latino 'subalternu(m)', un composto formato da 'sub' (sotto) e 'alternus' (alterno, uno di due); propriamente, sta ad indicare 'quello che sta sotto tra due', *Subalterno*, «Garzanti Linguistica», <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=subalterno> (ultima consultazione: 4 febbraio 2024). Negli anni '80 in India nasce la corrente dei *Subaltern Studies* che si è occupata e si occupa dello studio dei gruppi sociali esclusi dalle strutture classi dominanti occidentali. Oltre Gayatri Chakravorty Spivak, il contributo di Edward Said è risultato fondamentale in questo campo di ricerca: nel saggio *Orientalismo*, definisce il subalterno come colui che «in termini post-coloniali, abbia accesso parziale o non abbia accesso all'imperialismo culturale» (*Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 87); Said ha evidenziato come la rappresentazione dei subalterni sia stata spesso alterata da narrazioni che hanno costruito un'immagine stereotipata e denigratoria nei confronti di tutti coloro che non rispecchiano *tout court* la cultura occidentale. A tal proposito, ha messo in evidenza come i subalterni abbiano reagito cercando una riappropriazione della propria identità culturale tramite due principali strade: da un lato, la rilettura e la reinterpretazione dell'archivio culturale occidentale con il fine di decostruirlo riscrivendo la storia da tutt'altro punto di vista; dall'altro, l'analisi delle tradizioni popolari, che permette di riscoprire e valorizzare le radici culturali e storiche dei subalterni. Per un ulteriore approfondimento, rimando a: G.C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and The Interpretation of Culture*, London, Macmillan education, 1988, pp. 66-111; M. Mellino, *Post-Orientalismo, Said e gli studi postcoloniali*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2009; F. Ditadi, "I subalterni possono parlare?": le risposte di Antonio Gramsci e Edward W. Said, in N. di Nunzio, F. Ragni (a cura di), «Già troppe volte esilio». *Letteratura di frontiera e di esilio*, tomo I, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 2014, pp. 69-78; I. D'Angelo, *Gayatri Spivak: la "subalterna" e il capitalismo globale*, «Critica marxista», 1, 2020, pp. 62-70.

¹⁰ A.M. Ortese, *Corpo Celeste*, cit., p. 127. Corsivi dell'autrice.

¹¹ *Ivi*, p. 107. Corsivi dell'autrice.

Ortese si è dunque posta, come affermerebbe Caffo, in quella parte di «umanità antispecista che vive il mondo con la consapevolezza di essere una tra gli innumerevoli viventi, non qualitativamente superiore ad altri, ma forte della sua responsabilità specifica»¹²: mirando all'elusione dei classici binomi su cui si fondano la cultura e il pensiero occidentale – natura/cultura, umani/animali, uomo/donna, visibile/invisibile, dentro/fuori – trasmette al lettore che questo processo di separazione corrisponde ad una semplificazione; la realtà è complessa, multiforme ed è compito dell'umano interiorizzare tale consapevolezza.

L'Intelligenza razionale, potenza estremamente negativa e distruttiva, viene nella poetica ortesiana contrapposta alla Ragione, una forza naturale a disposizione di ogni essere vivente. Quest'ultima, pertanto, con Ortese perde il suo significato originario: non più segno di un nuovo potere estremamente valorizzato durante, ad esempio, un periodo come l'Illuminismo, non strumento principe di cui la filosofia deve servirsi come bussola per il raggiungimento del sapere e della conoscenza *razionale* del reale. Essa diviene, al contrario, un'entità, uno strumento che permette di conoscere una realtà più profonda, originaria, che consente di comprendere – e percepire – l'elemento *ctonio* presente in tutti gli aspetti dell'Esistenza:

Per ragione io continuo a intendere la conoscenza, o anche la “visione” del vivere, del complesso di leggi – non visibili ma riconoscibili – che rendono possibile la vita. Queste leggi sono il supporto stesso della vita, e il mondo naturale, senza di esse, non potrebbe manifestarsi. Una rosa vive nella legge. Un mandarino, nella legge. Sole e luna e ogni oggetto celeste, vivono nella legge. Nella legge vivono le colombe così miti, e il lupo, che pur essendo lupo, rispetta il branco e il cucciolo. Non c'è cosa, insomma, che aneli a vivere durevolmente, e non accetti e rispetti rigorosamente la legge.¹³

Come riscontra Domenico Scarpa nel testo *La Cometa di Halley*¹⁴, la Ragione corrisponde all'«intelligente amore» di cui si parla ne *L'Iguana*, il primo romanzo di Ortese:

Ma verrà un giorno, vedrai, che tu stesso, di certi timori, farai oggetto di risa; e ciò sarà quando, uscito in qualche modo da tanta solitudine, avrai constatato che il mondo, quando non è malato, è buono, e se non lo è, essendo soltanto malato, ha bisogno, per guarire, di tutto il nostro intelligente amore.¹⁵

L'essere umano, immemore del suo rapporto con la natura e dunque con la Ragione, si dimostra nient'altro che burattino dell'Intelligenza:

Ciò che distinguiamo oggi con il nome di intelligenza, ed è appunto (nella sua costante di accrescimento oltre ogni misura, fino alla vertigine) preminente caratteristica *umana*, ciò che chiamiamo “intelligenza” è unicamente il contrappasso della ragione (come complesso di leggi). Scopo della intelligenza, oggi, è l'assalto – non più solo discussione, non più critica e dialettica –, ma vero e proprio assalto alla Legge. [...] È il contrappasso della ragione.

¹² L. Caffo, *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2017, p. 12.

¹³ A. M. Ortese, *Corpo Celeste*, cit., p. 142.

¹⁴ D. Scarpa, *Anna Maria Ortese: La cometa di Halley*, in C. De Caprio, L. Donadio (a cura di), *Paesaggio e Memoria: giornata di studi su Anna Maria Ortese*, Università di Napoli «L'Orientale», 26 maggio 2000, Napoli, Dante & Descartes, 2003, pp. 61-89.

¹⁵ A.M. Ortese, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, p. 40.

Ortese «contesta la centralità dell'uomo, che nei secoli, e in nome dell'intelligenza, ha esercitato il suo potere sull'altro» spingendosi verso una «visione del mondo simile a quella braiddottiana, che si basa sul principio di inter-connesione di tutti gli esseri e il creato, su una concezione organica e vitale della materia, su valori etici ed estetici simili, che secondo la filosofa si trovano alla base della coscienza del soggetto postumano contemporaneo»¹⁶. A tal proposito, Rosi Braidotti nel suo volume *Il Postumano vol. 1. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* dà forte importanza al senso di collettività e relazionalità che è strettamente connesso ad una forma di responsabilità e coscienza per l'ambiente:

Definisco il soggetto critico postumano all'interno dell'ecofilosofia delle appartenenze multiple, come un soggetto relazionale determinato nella e dalla molteplicità, che vuol dire un soggetto in grado di operare sulle differenze ma anche internamente differenziato, eppure ancora radicato e responsabile. La soggettività postumana esprime [...] una parziale forma di responsabilità, basata su un forte senso di collettività e relazionalità [...].¹⁷

Portatrice di una sterminata piattezza dovunque, omogeneizzante (grande antagonista delle differenze), annientatrice della Vita, l'intelligenza razionale è causa del distacco che c'è stato tra la natura e l'umano, vivente che non di meno rientra fra le creature della vita – in ogni caso è parte del Creato – ma ormai sterminatore privo di empatia per tutto ciò che non è uomo:

Un fenomeno particolare distingue l'uomo, come specie, e non potrei considerarlo rassicurante: lo sviluppo senza motivazioni – di difesa, ecc. – lo sviluppo fine a se stesso, quasi incontrollabile, della intelligenza. Da qualche tempo, questa intelligenza non è più legata alle ragioni della vita, direi che è indipendente da essa e indifferente del tutto alla vita e alla sua conservazione. Apparirebbe perfino, a momenti, come un meccanismo introdotto inizialmente nell'uomo per sbarrare il passo a una sua illimitata sopravvivenza. Sì, l'intelligenza non è la ragione, è qualcosa di diverso, e che si va sempre più dimostrando ostile alla ragione.¹⁸

E ancora:

Il logorio, lo schianto della Natura e delle sue leggi, lo smarrimento e lo strazio di ogni piccolo figlio della Terra – accade *in nome della intelligenza*, e nel rispetto di questo programma alla dinamite che vede la Natura, e il mondo da esso generato, sconfitti per sempre dalla intelligenza. [...] L'importante, per essa, è che la vita sia sconfitta per sempre. [...] Ciò che non tollera, è che questa vita porti una firma *non sua*. Se l'intelligenza potesse *firmare* la vita, forse la risparmierebbe. Non potendola dire *sua opera*, non vederla più è il solo modo che abbia di non soffrire.¹⁹

¹⁶ R. Di Rosa, «La Questione Animale» di Anna Maria Ortese: «Alonso e i visionari» e l'etica del soccorso, «Ecozona», VII, 2, 2016, Doi: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2016.7.2.907> (ultima consultazione: 4 febbraio 2024).

¹⁷ R. Braidotti, *Il Postumano vol. 1. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2020, p. 57.

¹⁸ A.M. Ortese, *Corpo Celeste*, cit., p. 135.

¹⁹ *Imi*, pp. 143-145. Corsivi dell'autrice.

Il cielo stellato sopra di me, la legge morale dentro di me: il ridimensionamento dell'*Homo Sapiens* deve consistere in uno sviluppo di una sensibilità che lavori e si impegni su piani di realtà completamente diversi e nuovi. Ortese ha, dunque, trasformato le contraddizioni dell'*esserci* (inteso come una forte interconnessione che lega l'io con l'ambiente circostante) in una forma di conoscenza: la sua opera si rivela un'immensa lezione nell'arte delle relazioni, del sapersi connessi con i corpi; si tratta di una poetica, ma anche una politica, dell'«intelligente amore».

Creare un discorso in grado di rivoluzionare il reale, allargandone i confini: *tutto* ciò che è parte del mondo intrattiene col suolo terrestre un legame. Elisa Attanasio in *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, afferma che «in tale campo relazionale l'essere umano non occupa un posto privilegiato, né rispetto alla sua "localizzazione", né rispetto al sistema di valori o capacità di cui tradizionalmente e culturalmente ha il primato»²⁰. Con la (ormai alquanto stantia) questione antropocentrica, che farebbe di un uomo (rigorosamente maschio, bianco, occidentale, eterosessuale) misura del tutto, non si fa altro che ritrovarsi di fronte ad una prospettiva che non funziona più:

Io vedo una nebbia che avanza da tutte le parti: e questa nebbia sono proprio gli uomini, siamo noi tutti quanti, come viviamo, e le cose per cui viviamo [...] – la verità intesa come l'infinito essere delle cose, e susseguirsi eterno dei fatti, non era buona, non aveva luce, anzi era terribile; perciò l'Universo andava riesaminato, occorreva una grande unione di tutti, e la creazione di una nuova appassionata filosofia, che stringesse tutte le creature viventi in una lotta sola contro il non senso e la morte ch'erano il distintivo dell'Universo.²¹

Con Ortese si apre un nuovo orizzonte concettuale: «l'autrice» ha dimostrato «di farsi carico di un mondo che non può del tutto controllare, proprio perché lei stessa – e la sua scrittura – 'ci sono dentro'. Per farlo» ha intuito di dover «ribaltare i consueti rapporti tra umani e non-umani che stanno alla base del pensiero occidentale moderno: tale operazione, diversamente da quella dualista e meccanicistica, non ha la presunzione di porsi come ultima, *vera*, o fissa; al contrario non smette di rivendicare la sua precarietà, incertezza e a volte contraddittorietà»²².

L'elemento umano è mescolato con quello animale, vegetale, onirico, fantastico: l'autrice, dando prova della sua coscienza postumana, dissolve i binomi originati dalla cultura occidentale e dimostra la precarietà dell'antropocentrismo. Ne *Il mare non bagna Napoli*:

Improvvisamente, si fece un gran silenzio, poi un mormorio trasecolato, pieno d'infantile stupore, percorse le tre file dei Pegni Nuovi. "Si può sapere che tenete?" chiese l'impiegato affacciandosi allo sportello. Nessuno gli badava. Una farfalla marrone, con tanti fili d'oro sulle ali e sul dorso, era entrata, chissà come, dalla porta sulle scale, sorvolando quella resse di teste, di spalle curve, di sguardi affannati; e ora volteggiava... saliva... scendeva... felice... smemorata, non decidendosi a posare in nessun luogo. "Uh!... uh!... uh!..." mormoravano tutti.²³

²⁰ E. Attanasio, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon, 2022, p. 132.

²¹ A.M. Ortese, *Il cappello piumato*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 123-126.

²² E. Attanasio, *Divenire drago*, cit., p. 138.

²³ A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1998, pp 63-71.

Tenendo in considerazione studi critici recentissimi che illuminano la letteratura di una luce necessaria, l'opera di Anna Maria Ortese per certo rientra in quel campo di ricerca che interpreta e rilegge i testi in chiave ambientale: si tratta dell'*ecocriticism*²⁴ che, come affermato da Serenella Iovino – autrice del volume che per primo ha introdotto gli studi sull'ecologia letteraria in Italia – «intende essere una forma di attivismo culturale: un movimento, una critica militante, in senso anti-ideologico, che cerca nella cultura uno strumento che affini la nostra consapevolezza della vita e dei cambiamenti nella società contemporanea». Invero, secondo Iovino la scrittura ambientale è mossa da due principali intenti: uno «epistemologico, volto a creare nel lettore un'idea problematica del rapporto tra umanità e natura» ed un intento «politico, consistente nell'adozione di tecniche retoriche che inducano a sviluppare nuovi atteggiamenti nei confronti dell'ambiente e delle forme di vita non umane»²⁵.

Legandomi alle parole di Tzvetan Todorov:

Possiamo scoprire gli altri in noi stessi, renderci conto che ognuno di noi non è una sostanza omogenea e radicalmente estranea a tutto quanto non coincide con l'io: l'io è un altro. Ma anche gli altri sono degli io: sono dei soggetti come io lo sono, che unicamente il mio punto di vista – per il quale tutti sono laggiù mentre io sono qui – separa e distingue realmente da me.²⁶

Nessuno di noi è estraneo a tutto ciò che non coincide con l'io: assumere tale posizione implica giocoforza che per l'*Homo Sapiens* sia necessario intraprendere un percorso in senso ontologico che mitighi i propri confini, ammorbidendoli e facendo più spazio agli 'altri io'; il *modus cogitandi* di Anna Maria Ortese, che potrebbe essere definito come uno stile cognitivo-empatico, capace cioè spontaneamente di compassione (*cum-pati*, partecipare alla sofferenza dell'altro), di mettersi accanto a chi (e a cosa) le è intorno e di condividere l'avventura dell'essere con le varie forme di *realtà* che si trova vicine, segue indubbiamente questa linea di pensiero.

Non a caso, ad oggi diversi volumi di critica ecologica dedicano spazio alla sua opera, evidenziando l'ustionante attualità dell'autrice in questione. Ad esempio, Iovino ricorre al personaggio dell'Iguana per sottolineare quanto all'interno di un qualsiasi discorso ecologico sia di

²⁴ Ad oggi, i termini *ecocriticism* o ecocritica risultano problematici, poiché spesso contrapposti al campo di studi dell'ecologia letteraria. Alcuni studiosi li utilizzano entrambi senza sottolinearne le differenze (S. Iovino, *Ecologia letteraria*, Milano, Ambiente, 2015); altri, invece, ritengono necessario farlo (cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017). Ad ogni modo, come affermato da Spunta e Ross, è importante sottolineare che: «È anche vero che in testi chiave del dibattito italiano sui temi, ecologia ed ecocritica spesso coesistono e sono usate in modo interscambiabile» (M. Spunta, S. Ross, *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, Firenze, Franco Cesati, 2022). Per ulteriore chiarezza, verranno qui utilizzati in riferimento a quelle ricerche che individuano e analizzano all'interno del testo letterario il rapporto che l'essere umano ha instaurato con la natura, affinché possa essere possibile mettere in discussione la posizione dell'uomo (bianco, maschio, occidentale) che – ormai da secoli – si trova al centro di un ambiente che è sensato esclusivamente per il suo sguardo.

²⁵ S. Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., pp. 17-18.

²⁶ T. Todorov, *La scoperta dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino. La citazione è ripresa da N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 14.

primaria importanza un'impronta femminista: «in una società dominata da cornici concettuali e pratiche oppressive, il dualismo tra colonizzatori e realtà colonizzata è talmente radicale che quest'ultimo termine si allarga per includere femminile, animali non-umani, natura»²⁷; Niccolò Scaffai la accosta a Pier Paolo Pasolini rimarcandone la capacità di osservare e interpretare «i cambiamenti occorsi nella società, nel paesaggio materiale e morale dal dopoguerra, in chiave etologica»²⁸.

In altrettante riflessioni sulla poetica dell'autrice, i suoi protagonisti sono considerati non soltanto il simbolo per antonomasia dell'oppresso, bensì risultano personificare anche una mirata critica al sistema capitalistico occidentale: rimando, ad esempio, al volume *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies* (2015) e, in particolare, al contributo di Gian Maria Annovi²⁹ in cui si discute, con una rilettura post-coloniale del rapporto tra colonizzato e colonizzatore, a proposito dell'identità degli oppressi attraverso Estrellita, protagonista de *L'iguana*.

In aggiunta, nelle parole di Ortese echeggia l'«umanesimo non antropocentrico» auspicato dall'autrice di *Ecologia letteraria*: dare voce alla Natura e a tutti i suoi esseri viventi (e non) richiede la costruzione di identità che progettino e inventino «un'etica del futuro».

Quando parlo di umanesimo non antropocentrico immagino un tipo di umanesimo esteso, capace di stabilire relazioni di prossimità costruttiva con le altre specie e con l'ambiente naturale. [...] Solo un umanesimo non antropocentrico sa essere de-mitologizzante, costruttivo e inclusivo. [...] Dignità, valore della natura e delle espressioni di ogni differenza sono anzi funzione della dignità e del valore dell'umano, perché indicano la sua capacità di plasmare la propria identità, rendendola permeabile al contatto con l'alterità capace, ecologicamente, di evolversi con essa. È questa l'unica forma possibile di identità ecologica: non un'identità chiusa in se stessa e definita una volta e per sempre, ma un cammino aperto, un divenire comune.³⁰

Concludendo, dato l'appassionato desiderio di Anna Maria Ortese di un cambiamento radicale della percezione umana della Vita e dell'Esistenza, data l'ustionante attualità dei pensieri ortesiani e, ancora, considerato il pericolo incombente che questo pianeta sta vivendo, possono la letteratura ed una sua analisi ecologica dare un loro forte contributo in questo senso? Anna Maria Ortese – che è in questa riflessione elevata a segnacolo letterario – è certamente illuminante ma, la sua luce, è abbastanza luminosa?

²⁷ S. Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p. 77.

²⁸ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 210.

²⁹ G.M. Annovi, *Call me my name*, in G.M. Annovi, F. Ghezzi (eds.) *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, University of Toronto, 2015, pp. 324-355.

³⁰ S. Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., pp. 70-71.

La componente narcisistica dell'eros: alcune note su *La strada per Roma* e sulla prima poesia di Paolo Volponi

Maurizio Masi
(Università degli Studi di Firenze)

Pubblicato: 7 marzo 2024

Abstract – The article considers a significant aspect of *Strada per Roma*, namely the narcissistic personality of the main protagonist, the young Guido Corsalini, and the sensual valence of Paolo Volponi's early poetic production written at the same time of this novel. To this end, the essay traces, also in the light of analytical doctrines on the subject, but not only, Guido's inner journey, focusing on those episodes that highlight an Ego of the character that has remained emotionally stuck at an infantile age. Indeed, it will be the experience of intimacy with Barnaba, the separation from his childhood friend Ettore, that will mentally project Guido into a different, more adult and conscious mental atmosphere, on the streets of Roma.

Keywords – adolescence; eros; friendship; narcissism; Rome.

Abstract – L'articolo prende in considerazione un aspetto significativo della *Strada per Roma*, ovvero la personalità narcisista del protagonista principale, il giovane Guido Corsalini, e la valenza sensuale della prima produzione poetica di Paolo Volponi, coeva a questo romanzo. A tal fine, il saggio ripercorre, anche alla luce delle dottrine analitiche sul tema, ma non solo, l'*iter* interiore di Guido, concentrandosi proprio su quegli episodi che evidenziano un Io del personaggio rimasto emotivamente bloccato ad un'età infantile. Sarà infatti l'esperienza dell'intimità con Barnaba, la separazione dall'amico d'infanzia Ettore a proiettare mentalmente Guido in un'atmosfera mentale diversa, più adulta e consapevole, sulle strade di una capitale emotivamente coinvolgente quanto, talvolta, estraniante.

Parole chiave – adolescenza; amicizia; eros; narcisismo; Roma.

Masi, Maurizio, *Titolo. Sottotitolo*, «Finzioni», n. 6, 3- 2023, pp. 26-43.
maurizio.masi798@gmail.com
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19194>
finzioni.unibo.it

1. Introduzione

Elemento significativo comune al registro poetico e narrativo di Paolo Volponi, diversamente predisposto e modulato secondo i ritmi e le tonalità di una scrittura diversa, risulta essere la stretta connessione fra l'impronta erotica di alcune raccolte liriche precedenti l'esordio narrativo, dal *Ramarro* all'*Antica moneta* passando anche attraverso la raccolta delle *Poesie giovanili*, ed il carattere fortemente sensuale-narcisistico della personalità di Guido Corsalini, protagonista principale della *Strada per Roma*¹. Una lettura attenta, meditata, individua subito nei tratti descrittivi dei primi esercizi delle *Poesie giovanili* e della raccolta *Il ramarro* una sensualità quasi primitiva, atta a suggerire una materialità un po' grezza, fatta di sole e terra, immediatamente pronta, come il ramarro, a saltare fuori da anfratti boscosi appena la preda si presenti assopita o l'indugio compiaciuto nella solarità meridiana reclini l'attenzione e richiami un'esaltazione panica dei sensi. Un pronto disporsi all'atto, presumibilmente non premeditato ma istintivo, quasi immedesimato nell'occhio falsamente fisso del rettile che scruta ed osserva restando immobile, forse sovrappensiero². Terrestrità e animalità che, talvolta, riscontriamo nelle grezze e strane attitudini di altri complessi personaggi di Volponi: basti pensare alla fisicità di Talete³ nei *Racconti* a cura di Emanuele Zinato o ad Anteo Crocioni nella *Macchina mondiale*, al suo lavoro a contatto con la terra di San Savino, alla necessità di continui rapporti con Massimina, sua moglie, fino a sviluppare da tale istintività la suggestione di una complessa macchina che regoli la vita dell'uomo ed i suoi tratti erotici che segnano, nel diagramma autodiegetico del romanzo, una zona netta e differenziata, dove la personalità dell'utopista si fa prossima a quella del contadino che, con una sensibilità diversa, avverte certi istinti primari.

Oggetti, talvolta simboli o, semplicemente, icone della corporalità, si possono rinvenire tra i testi delle *Poesie giovanili* dove alcune figure di riferimento iniziano ad evidenziarsi («Tu

¹ Al riguardo Leandro Piantini precisa che «L'importanza de *La strada per Roma* – romanzo ideato negli anni '50 e scritto subito dopo *Memoriale*, tra il '61 ed il '64 – consiste nel fatto che in esso Volponi ha costruito il proprio 'mito' di base: quello di un uomo giovane, ambizioso, sensuale, in bilico tra felicità e smarrimenti, che sa di possedere un 'destino' suo e un avvenire diverso da quello degli altri». Cfr. L. Piantini, *Vita dei sensi e progetto di vita nell'ultimo Volponi*, «Paragone. Letteratura», XLII, 28, 1991, pp. 51-61:53.

² Al riguardo Franco Musarra osserva che «Il linguaggio in sé semplice, con referenti bassi, quasi di maniera, riceve una sua forza particolare nel suo divenire "psichico, iperrealistico e visionario", [...] giunge in tal modo a dar vita ad una relazionalità ossimorica che va da "fiori" a "morire" a "male" e culmina nella leggerezza e nella non-attesa». Cfr. F. Musarra, *La poesia giovanile di Volponi: «Il ramarro», «Hortus», 27, 2004, pp. 117-130: 117-118.*

³ Nel racconto intitolato *Talete*, il famoso filosofo greco con il quale solitamente si fa coincidere lo sviluppo del pensiero razionale, giunge a mangiare parti del suo corpo, mentre come afferma Zinato, «intorno a lui gli uomini degli eserciti praticano, nel più buio scatenamento pulsionale, il cannibalismo». Cfr. E. Zinato, *Introduzione* a P. Volponi, *I racconti*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2017, pp. I-XVII: XVII. Si tenga in considerazione che l'esempio di questo racconto vuol essere solo un caso esplicativo, forse il più eclatante, ma nella silloge *Racconti* molti personaggi appaiono caratterizzati da istinti piuttosto forti.

priva d'amore | o pastora, dalle voglie del gregge | e femmina del cane»⁴) oppure, con maggiore importanza conferita all'elemento paesaggistico, («Sotto il grandissimo sole | in uno spazio d'afa | Gli alberi avari si coprono le radici»⁵), solo per gettare un fascio di luce sul percorso esistenziale del poeta in quanto i testi tracciano, nella loro semplice descrittività e nella loro astrazione dal tempo, una prima lettura del reale, determinando – afferma Salvatore Ritrovato – «una accelerazione fisica, sanguigna, per non dire 'corporale' della parola»⁶ che lo tiene «saldamente attaccato ai temi della terra, della donna, della natura»⁷.

La sensazione del lettore resta indubbiamente quella di un'immediata fisicità, di una combinazione talvolta quasi affrettata, istintuale, fra elementi naturalistici e corporali (si noti come anche in *Corporale* il fisico, in particolare il membro di Gerolamo Aspri, diventa strumento percettivo-conoscitivo, fonte di intuizione e decifrazione del fenomenico), in cui la componente paesaggistica di fondo gioca un ruolo di primo piano atto a suggerire, quasi improvvisamente, immagini in cui al piacere del «caldo smemorato | delle castagne, | del torbido vino» – così recita il poeta – viene accostato l'aspetto morbido, compiacente «del più nudo corpo | della mia donna»⁸. Od ancora, tendendo quasi ad accrescere la valenza e l'importanza del sesso, la figura della donna in posa lasciva è trasposta in un immaginario 'tu', sia essa prostituta o popolana, amica o confidente, amante, od immagine facilmente predisposta a mostrarsi nella sua nudità: «Hai le belle anche aperte | le palpebre svolazzanti, | la rondine sul ventre»⁹. La significatività dei testi del *Ramarro* e delle *Poesie giovanili* resta percorsa, dunque, da un elemento che accomuna ogni aspetto del reale nella pienezza espressiva dei sensi, comprensiva di un atto conoscitivo, sia nell'intenzione di ritrarre l'elemento erotico di fondo, sia nella parte più strettamente figurativa di alcuni di questi componimenti.

Gran parte degli aspetti del romanzo in analisi, da quello della formazione alla componente pittorica, sono stati passati al vaglio di uno studio più approfondito, cercando anche di evidenziare un percorso letterario molto diverso in questo testo rispetto a quello d'esordio, ovvero *Memoriale*, in cui la narrazione dell'Io si affianca alla volontà di un recupero della memoria per la decifrazione di una particolare esperienza esistenziale. Resta da chiarire meglio, invece, nel romanzo del 1991, il legame piuttosto stretto e difficile da districare nei suoi intimi termini costitutivi, tra la componente erotica e quella tipicamente narcisistica della personalità di Guido, per il quale ci avvarremo anche degli studi di Freud su tale argomento, cercando di esemplificare e chiarire con il testo.

⁴ P. Volponi, *Tu priva d'amore*, in Id., *Poesie giovanili*, a cura di S. Ritrovato, S. Serenelli, Torino, Einaudi, 2020, p. 34.

⁵ Id., *Sotto il grandissimo sole*, in *ivi*, p. 26.

⁶ S. Ritrovato, «Lungo ancora è il discorso...»: *il primo tempo poetico di Paolo Volponi*, in *ivi*, pp. I-XVII: VII.

⁷ *Ivi*, p. VIII.

⁸ P. Volponi, *D'autunno è con noi*, in Id., *Poesie: 1946-1994*, a cura di E. Zinato, prefazione di G. Raboni, Torino, Einaudi, 1991, p. 43. Da ora in poi siglato PO.

⁹ P. Volponi, *Hai le belle anche aperte*, PO, p. 24.

Merita infatti attenzione, a questo riguardo, l'atteggiamento egotista del protagonista il quale riflette nel suo vissuto e nelle sue esperienze erotiche una buona conoscenza e ricezione delle teorie analitiche, considerando che l'autore stesso, all'interno dello staff aziendale della ditta Olivetti di Ivrea in cui lavorava, più precisamente quale addetto alla selezione del personale, era venuto a contatto con personalità di primo piano nel campo della psicoanalisi e della psicologia del lavoro¹⁰, quale Cesare Musatti, Adriano Ossicini, Gaetano Kanizsa, Francesco Novara, assorbendo, quindi, attorno alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, le preziose conoscenze del pensiero di Freud e condividendo determinanti saperi che in Italia iniziavano a diffondersi con notevole ritardo rispetto all'area germanica od anglosassone.

Il nesso tra componente erotica e narcisistica appare infatti molto stretto, specialmente nella variante dell'autoerotismo, rilevabile un po' in tutti i maggiori personaggi maschili di Volponi, ma accentuato soprattutto nel caso di Guido, sempre proteso alla contemplazione del suo corpo, alla ricerca di un'attrazione sessuale che, secondo Fabio Rocchi, non è tanto un atto fine a se stesso ma, piuttosto, un tentativo di «misurarsi con l'esistente nella sua veste metamorfica, attraverso l'inquietudine di cambiarlo o di uniformarlo a sé, anche mediante contatti furiosi e fisiologici, come quelli sessuali e gustativi»¹¹. Tale analisi non va avulsa, tuttavia, per una corretta ed equilibrata esegesi dell'intera vicenda piuttosto complessa e ricca di sfumature, dall'elemento storico e sociale in cui 'vive' il romanzo, in quanto avverte Leandro Piantini che «l'ispirazione esistenziale e quella civile coesistono quasi sempre felicemente»¹². Emanuele Zinato, dal canto suo, afferma che «la scelta del modello del romanzo di formazione, come storia di una socializzazione, itinerario formativo e ricerca di un destino, almeno un secolo dopo che quel genere letterario poteva dirsi finito, trova la propria ragione nell'eccezionalità del periodo storico in cui fu pensato»¹³, periodo piuttosto complesso in cui la società italiana si trovava di fronte alla non facile e rapida transizione da una realtà ed un'economia prevalentemente agricola e rurale a quella dei grandi sobborghi industriali.

Fondamentale, nell'intreccio narrativo per la messa a fuoco del carattere del protagonista, risulta anche l'amicizia di Guido con Letizia Cancellieri, amica-amante con cui il protagonista intrattiene un'intensa relazione, motivata dal piacere e dall'ambizione, mera «conquista sentimentale e, insieme, sociale»¹⁴. Quasi una sorta di diario sentimentale, dunque, fatto anche di tappe o passaggi intermedi del protagonista verso l'età adulta segnata, appunto, dalla nuova

¹⁰ Al riguardo si veda: M. Antonelli, P. Zocchi (a cura di), *Psicologi in fabbrica: storie e fonti*, Roma, Aracne, 2013, in particolare i capitoli *Psicotecnica e orientamento professionale in Cesare Musatti e Francesco Novara e la psicologia del lavoro in Olivetti nello snodo degli anni Sessanta*.

¹¹ F. Rocchi, *Paolo Volponi e il modello del romanzo di formazione*, «Nuova Antologia», CXXXIX, 2231, 2004, pp. 292-315: 298-299.

¹² L. Piantini, *Vita dei sensi e progetto di vita nell'ultimo Volponi*, cit., p. 57.

¹³ E. Zinato, «La strada per Roma» di Volponi tra metonimia sinestetica e sineddoche rifiutata, «Allegoria», 11, 1992, pp. 131-145: 132.

¹⁴ Ivi, p. 135.

dimensione spaziale ed esistenziale di Roma. Il romanzo¹⁵ propone, dunque, al lettore vari piani e livelli di lettura, possibili ragioni di intervento, non ultimo quello propriamente storico, considerando, come afferma lo scrittore nella breve premessa al testo, che il romanzo avrebbe dovuto intitolarsi proprio *Repubblica borghese*, proponendo quindi una rinnovata visione della società, dopo la tanto attesa libertà politica del secondo dopoguerra. Libertà non realizzata e fondamentalmente smentita nei suoi più alti ideali ed aspettative di rinnovamento sociale e politico, per cui le disattese speranze avrebbero indotto, successivamente, lo scrittore a variare il titolo in quello attuale, auspicando l'inizio di una nuova ripartenza verso Roma. Del resto anche Salvatore Ritrovato fa capire quanto l'elemento sociale e storico di Urbino e dell'Italia in generale negli anni immediati del secondo dopoguerra abbia influenzato la scrittura e la concezione anche politica dello scrittore: «la miscela per il giovane Volponi che invece ha voglia (come emerge anche dai suoi ricordi) di conoscere i mestieri del mondo e affrontarne le contraddizioni, di gettarsi nella vita, è esplosiva»¹⁶.

Così, ripercorrendo per tappe la formazione del personaggio, in una coreografia di presenze più o meno importanti, incastonate in ruoli precisi e ben definiti, alcuni dei quali solo abbozzati, altri capaci di un'autonomia psicologica, si percepisce molta insicurezza e fragilità nel vissuto intimo del giovane, assistendo, in un secondo tempo, ad una sua lenta maturazione. Sarà proprio la morte del padre, afferma Zinato, «la condizione indispensabile della partenza per Roma»¹⁷ mentre, da un punto di vista di costruzione narrativa, Fabio Rocchi evidenzia che, in margine ai tratti del romanzo di formazione, «al di là del parametro fondamentale dell'evoluzione dei tempi storici (che porta con sé specifiche determinazioni), l'eroe-personaggio in divenire assume spesso nel corso dei secoli le sembianze di un principio di organizzazione formale del racconto. La sua natura di personaggio cioè interessa anche nozioni relative alla strutturazione del racconto stesso»¹⁸.

2. *Gli amici di Guido: Barnaba ed Ettore*

In tale ricco intreccio di motivi e circostanze emotivamente differenziate ma dense di significato, alcune anche strane, cercate volontariamente da un Io disperso e smarrito, le prime esperienze di Guido tra le vie e gli uffici ministeriali della capitale s'inseriscono in un alone

¹⁵ Emanuele Zinato precisa che il romanzo «pubblicato solo oggi, trent'anni dopo, appare come ambizione a dipingere l'apprendistato e il conflitto fra individualità e socializzazione, sullo sfondo della mobilità sociale del miracolo italiano, e il processo per il quale “il soggetto mette giudizio, tende a fondersi, insieme coi suoi desideri e opinioni, coi rapporti sussistenti e la loro razionalità, si inserisce nella concatenazione del mondo e vi acquista un posto adeguato”». Cfr. E. Zinato, «*La strada per Roma*» di Volponi tra metonimia sinestetica e sineddoche rifiutata, cit., pp. 132-133.

¹⁶ S. Ritrovato, *Introduzione* a P. Volponi, *Poesie giovanili*, cit., pp. I-XVII: IX

¹⁷ E. Zinato, *Introduzione*, a P. Volponi, *Romanzi e prose*, III, Torino, Einaudi, 2003, pp. I-XXXVI: X.

¹⁸ F. Rocchi, *La Bildung e la Formazione. Due ideali irrealizzabili nella narrativa di Volponi*, «Il ponte», LXII, 7, 2006, pp. 120-130: 122.

fisico ed istintuale, quasi il protagonista avesse bisogno di continue conferme della sua prestantza, aspetto psicologico che risulta invece del tutto estraneo all'amico Barnaba Carasso, privo della necessità di un autocompiacimento o di approvazione altrui. Barnaba, infatti, ha una concezione diversa della realtà rispetto a Guido: non possiede, infatti, i tratti della personalità narcisista¹⁹ che si compiace dei propri successi, ma sviluppa un approccio libero e più maturo anche e, soprattutto, nei riguardi del suo corpo. Ne è prova evidente, da questo punto di vista, il diverso modo di atteggiarsi ed osservare la nudità da parte dei due giovani. Un passo significativo del romanzo evidenzia la semplicità di Barnaba nel mostrarsi senza veli a Guido, privo d'alcuno imbarazzo, cosa che fa riflettere il protagonista, rilevando anche il gusto iterato, quasi ossessivo, perché insistito nell'osservazione del corpo:

Intorno all'armadio a muro, come intorno alla porta e ai davanzali delle due finestre, c'erano delle cornicette di un oro così quieto che diedero presto a Guido un senso d'intesa. Aprì l'armadio a muro per sistemare le sue cose ed intanto ascoltava Barnaba che canticchiava stranamente sotto la doccia. Quando sentì che il bagno era libero vi entrò per sistemare gli arnesi della toilette. Mentre si guardava allo specchio Barnaba rientrò nudo a prendere un altro asciugamano; notò il suo costato magro, le braccia staccate e mentre si muoveva verso l'angolo della vasca, vide le sue natiche lunghe, staccate come le braccia. Barnaba si fermò a scegliere fra gli uncini degli attaccapanni e Guido poté guardare ancora quelle natiche sulle cosce incordate. Era la prima volta che vedeva un uomo nudo e forse la prima volta che vedeva una nudità intera.²⁰

È importante notare, a livello descrittivo, come la vista della nudità del corpo dell'amico venga mentalmente predisposta dall'autore, quasi per preparare Guido ad un piacere preavvertito, apparentemente necessario e determinante: l'ambiente spoglio e semplice della camera d'albergo caratterizzato solo dalla presenza di semplici cornici dorate di un quadro, richiama quella frugalità di interni che Albino conserva intatta nei suoi ricordi adolescenziali di notti passate in camerata in collegio o in caserma. È proprio il desiderio di osservare che spinge ed incoraggia il protagonista alla vista della nudità di Barnaba, quella stessa nudità che Guido non aveva avuto modo di notare in altri uomini, limitata infatti solo alla contemplazione narcisistica di sé. Qui si rileva il punto di 'rottura' a livello psicologico ed il disvelamento – se così è lecito interpretarlo – dell'Altro inteso come *alter* da sé, intravisto nella semplice spontaneità di Barnaba che si mostra con il suo corpo all'amico. Questo aspetto, del resto, non rappresenta solo un atto di auto-riconoscimento allo specchio di Narciso, ma la rivelazione dell'Io proiettata esteriormente che fa maturare a Guido l'intuizione inconscia, ma determinante ai fini dell'affermazione della sua personalità, della

¹⁹ Come precisa Franca Mancinelli nei vari ruoli rivestiti dai personaggi Letizia Cancellieri, l'amante di Guido, «è la figura femminile più importante del romanzo, quella attorno a cui gravita il desiderio di affermazione e di conoscenza di Guido, l'unica che può fare breccia nel suo narcisismo; l'unica, insieme alla madre morta, capace di risorgere nell'assenza: la qualità della sua persona è così forte e densa di significati che, al contrario di tutte le altre donne in cui la componente erotica e sessuale è dominante nella relazione, può continuare a vivere nella sua immaginazione anche senza corpo». Cfr. F. Mancinelli, *Una moneta sulla «Strada per Roma»*, in S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, 2015, pp. 175-189: 185.

²⁰ P. Volponi, *La strada per Roma*, Torino, Einaudi, 1991, p. 342. Da ora in poi SR.

distanza che lo allontana dall'amico Ettore e dal suo vissuto ad Urbino. La nudità del padre oramai defunto, vissuta in modo perturbante, con fastidio e repulsione, è rimasta preclusa a Guido nello stesso modo in cui i ricordi infantili del sesso preservano nella sua mente immagini fanciullesche di pudore, sorpresa e ritrosia. Il suo agire, le sue pulsioni restano, fondamentalmente, quelle di un adolescente, statico di fronte all'immagine e all'autocontemplazione di sé, senza modalità di confronto con altri; per questo motivo la necessità di confrontarsi con altri diviene fondamentale nel romanzo. Egli si conosce limitatamente alla sua corporalità; al momento della vista di Barnaba nudo, Guido richiama alla memoria la propria idea/visione della nudità maschile, legata ad un ricordo passato ed ormai molto lontano: «Ricordò quando nei capanni della spiaggia a Pesaro si spogliava con cinque o sei compagni, tra le risate, tutti con i culetti rosa e polputi, con pudori stretti e con movenze strette nella difesa. I pistolini erano ridicoli, accartocciati e legati all'inguine come una lumachina»²¹.

La vista delle nudità di Barnaba evoca quasi un senso di scoperta, di superamento di un limite psicologico più che visivo o, comunque, la rivelazione di una realtà più adulta, non tanto per la vista in sé quanto, piuttosto, per la consapevolezza del protagonista di aver fatto irruzione in un territorio emotivo e conoscitivo del tutto nuovo, mai precedentemente superato. Ecco che si propone, infatti, subito dopo, la comparazione tra immagini passate e presenti, con uno scarto a favore del momento attuale:

Una volta si era spogliato con Ettore, ma questi era stato rapidissimo a infilarsi il costume addirittura sotto i calzonni, scoprendo appena le sue villosità. Guardò ancora meglio il corpo di Barnaba e ne ebbe un impeto di contentezza ed anche la prova di dove ormai fosse arrivato, a Napoli, avanti nel tempo, oltre che in quell'albergo, al sesto piano, in una stanza che aveva una finestra dalla quale si vedeva il Vesuvio ed una lingua fiorita del golfo. La luce dove egli era, con la sua immacolata canottiera, i pettini e i saponi, era bianca e odorosa e l'avvolgeva come una federa.²²

Risulta netta, dunque, la consapevolezza da parte del protagonista di avere oltrepassato un limite pudico e doloroso al tempo stesso, legato alla materialità e alla potenza virile oscena, quasi grottesca, del padre: un atto di sfida contro l'archetipo maschile da cui Guido si è sempre difeso limitando la sua conversazione e confidenza. Nella spontaneità degli atti di Barnaba, il protagonista percepisce quasi la rottura di un tabù, intuisce la chiave di volta che favorisce il passaggio da un'età mentale ad un'altra più matura e consapevole; riesce a disinnescare il meccanismo che infrange la segretezza del sortilegio rimasto precedentemente bloccato ad uno stadio infantile ed al contesto materno-protettivo di Urbino. Barnaba, mostrandosi senza vesti a Guido, offre anche prova di fiducia e sicurezza confronti dell'amico, mentre il protagonista che indugia nell'osservazione, («Guardò ancora meglio il corpo di Barnaba»), si meraviglia della disinvolta familiarità dell'atteggiamento di Barnaba.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

Attraverso questo episodio, quasi banale e spontaneo, è possibile rinvenire il passaggio del protagonista verso una visione-rivelazione diversa della realtà, più varia e meno chiusa, proiettata verso una comprensione più completa di quanto lo circonda. Da un punto di vista simbolico il passaggio conoscitivo-esperienziale è raffigurato metaforicamente da una qualità diversa della luce sopra il golfo di Napoli dove si trovano Guido e l'amico Barnaba: non più oscurità come nei notturni invernali od autunnali di Urbino, ma una luce «bianca ed odorosa», epifania del nuovo che preannuncia una visione diversa dell'esistenza da parte del protagonista²³. L'amicizia stretta da parte di Guido con Barnaba Carasso è del tutto fortuita; il protagonista non condivide con lui vissuti precedenti, ma solo l'esperienza di un viaggio in comune a Napoli ed il soggiorno in una camera d'albergo condivisa. Rispetto all'amicizia con Ettore, il rapporto fra Guido e Barnaba è molto diverso. Il protagonista con Ettore ritrova un afflato quasi fraterno; ma è soprattutto Ettore a rispecchiarsi nell'immagine cara dell'amico. L'affetto di quest'amicizia è importante per il protagonista, soprattutto in vista della sua partenza da Urbino verso la capitale, poco dopo la morte dei genitori. Ettore, in un certo senso, prova ammirazione per Guido, come spesso accade nella rappresentazione delle amicizie maschili nelle opere di Volponi, in cui uno dei due amici idealizza totalmente, si piega nella volontà all'altro (basti pensare, ad esempio, al caso di Albino e Gualatrone in *Memoriale*, di Anteo e del giovane sacerdote Liborio nella *Macchina mondiale*, a quello di Gerolamo Aspri e Overath in *Corporale*).

Trattasi infatti di rapporti piuttosto complessi, molto forti che, proprio in virtù della loro strenua tenuta, paradossalmente denotano anche la loro intrinseca fragilità. Il rapporto fra Ettore e Guido è basato anche su una certa ammirazione e sul riconoscimento della bellezza di Guido da parte di Ettore che, molte volte, non contraddice l'amico pur di assecondarlo, di riconoscergli il merito della sua superiorità. L'autore, infatti, evidenzia molto bene la consapevolezza da parte dell'amico del fascino esercitato da Guido: «Ettore lo guardava con ammirazione: era il più bello, con quel taglio composto di capelli come a lui non era mai riuscito, con quella giacca grigio chiara e celeste che lui non avrebbe mai portato»²⁴. Anche nel caso dell'amicizia fra i due ragazzi, l'elemento estetico ed il fascino esteriore giocano dunque un ruolo primario. Nell'avvenenza, nella bellezza del corpo, risiede parte dell'affetto

²³ Freud, precursore nel suo studio sul narcisismo e sulle implicazioni a livello di manifestazioni psicopatologiche, nota che «un motivo pressante per occuparci della concezione di un primario e normale narcisismo nacque in noi quando si trattò di far collimare ciò che sapevamo della *dementia praecox* (Kraepelin) o della schizofrenia (Bleuler) con le premesse della teoria della *libido*. I malati di questo tipo, che ho posto di definire parafrenici, presentano due tratti caratteristici fondamentali: il delirio di grandezza e il distacco del loro interesse da persone e cose del mondo esterno». Poco oltre, nel saggio, Freud puntualizza relativamente alla sfera sessuale della personalità narcisista: «L'individuo conduce effettivamente una doppia vita, come fine a se stesso e come anello di una catena di cui è strumento, contro o comunque indipendentemente dal suo volere. Egli considera la sessualità come uno dei suoi propri fini; ma da un altro punto di vista, egli stesso non è che un'appendice del suo plasma germinale a disposizione del quale pone le proprie forze in cambio di un premio di piacere». Cfr. S. Freud, *Introduzione al narcisismo: 1814*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 23.

²⁴ SR, pp. 179-180.

che lega Ettore a Guido: «Sentì chiaramente il suo amore, che era rimasto nella sua anima, in cima per tanti anni, nascosto, pronto a spostarsi per non disturbare i suoi sentimenti verso tutti gli altri»²⁵.

Quella tra i due giovani è un'amicizia profonda e genuina, portata avanti col tempo, nella quale volontariamente Ettore si colloca in una posizione subalterna, per conferire maggiore risalto a Guido. Ettore, più maturo e consapevole, non condivide, ad esempio, gli stessi dubbi ed interrogativi esistenziali del compagno: la fragilità di Guido, il suo non riuscire ad accontentarsi di una vita forse un po' noiosa ma tranquilla ed economicamente decorosa ad Urbino, il non sapersi adattare alla mediocrità della provincia. Ciò fa scaturire in Ettore una sorta di tenerezza e di affetto incondizionato, ma pone anche, d'altro lato, un motivo di separazione, di distacco imminente, sempre più progressivo. Durante un dialogo confidenziale tra i due, si delinea molto bene la perplessità che Guido nutre nei confronti di Ettore e della sua filosofia di vita: l'affetto che Ettore prova per Angelica, la sua fidanzata, suona per il protagonista strano ed un po' riduttivo, quasi riconducibile ad un'assenza di volontà di miglioramento. Lo stupore di Guido è reso nel testo da una serie di interrogativi incalzanti e di rapide, affrettate risposte attraverso le quali emerge la concretezza di Ettore, il suo sapersi adattare alle circostanze, a ciò che accade. Ettore dimostra anche un'affettività maggiore, spiegando il suo sentimento verso Angelica con la quale sta bene, condividendo con lei i momenti semplici della quotidianità, il suo sapersi accordare ai ritmi semplici di un'esistenza comune. Guido sottolinea, invece, dal canto suo, la facilità con la quale, secondo lui, sia facile innamorarsi «altre mille volte»²⁶ prima di accontentarsi della prima ragazza. La ricerca di Guido a Roma, come emerge dal testo, non è solo finalizzata al reperimento di un impiego ben retribuito, ma sottesa ad una volontà di cambiamento delle condizioni di vita, di amicizie, di soddisfazioni in generale. Ettore, accettando la propria posizione di insegnante elementare, trova facile soddisfazione nella consapevolezza dell'aiuto che può recare ai bambini, togliendo loro la paura, cercando di trasmettere delle conoscenze, aspetto che Guido considera, piuttosto superficialmente, limitandosi a definirlo con l'aggettivo 'comunista'. Anche i loro ideali politici si differenziano: Guido favorisce il Partito repubblicano, l'altro l'Unità popolare per la sua incapacità di rispecchiarsi del tutto nei programmi e nei valori veri e propri del Partito Comunista. Tutte queste circostanze muovono nell'amico una sorta di gelosia e di rivalsa per il distacco improvviso, spingendo Guido in modo sempre più determinato verso il raggiungimento dei propri obiettivi.

Come evidenzia Leandro Piantini a proposito di questa amicizia, Ettore «è l'amico più caro e in tutto diverso da lui, il suo interlocutore principale nelle interminabili passeggiate e nelle discussioni della loro giovinezza piena di discussioni e di interrogativi (lasciare Urbino o rimanere), vissuta nella cuccia calda e soffocante della loro città di vento e di nebbia»²⁷. Un'intensa

²⁵ Ivi, p. 180.

²⁶ Ivi, pp. 238-239.

²⁷ L. Piantini, *Vita dei sensi e progetto di vita nell'ultimo Vopolni*, cit., p. 55.

storia fra adolescenti, dunque, sullo sfondo di una cittadina attraversata sempre da venti burrascosi e da luci trasversali, messa alle strette dai tempi nuovi che avanzano; esperienza molto diversa dall'incontro fra Guido e Barnaba, in quanto la prima, nel momento e nell'allontanamento fisico, segna la crescita e la volontà d'indipendenza del protagonista, privo oramai dell'approvazione dell'amico, alla ricerca della propria vocazione tra le strade affollate della capitale.

3. *Il piacere dell'osservazione*

Al momento dell'arrivo a Roma appena dopo aver lasciato Urbino, presso la stazione centrale dei treni, Guido «cerca di anticipare le proprietà che potrà presto raggiungere con il denaro che ha intenzione di procurarsi attraverso, intanto, il possesso fisico di corpi femminili»²⁸, smarrendosi psicologicamente, richiamato dagli imprevisti della capitale, in una varietà di colori estranianti, rispetto alla monocromia ed alla statica, composita architettura rinascimentale di Urbino. L'unica forma di conoscenza nota al protagonista in tale contesto, lo riconduce a ritrovare circostanze e situazioni familiari alla sua realtà precedente: il pensiero fisso, ossessivo, equivale a quello del possesso fisico di una donna, così il suo girovagare confuso ed estraniato per il centro di Roma ha come termine quello di una ricerca e di un avvicinamento all'oggetto desiderato. L'effetto della novità metropolitana su Guido riflette uno spostamento dell'asse conoscitivo, quasi una perdita di terreno sotto i suoi piedi, trovandosi a disagio al momento dell'uscita dallo spazio da lui conosciuto. Ecco quanto nota Guido: «Si fermò a guardare i manifesti delle Ferrovie dello Stato e soltanto dopo un momento si ricordò del suo problema e concluse che non aveva trovato nessuno, che non c'era nessuno da trovare, che Roma era da un'altra parte e fatta in modo che non sapeva, del quale non conosceva ancora nemmeno le prime regole»²⁹.

Dopo questo iniziale smarrimento a livello spaziale, l'attenzione di Guido si sposta per valutare e misurare il suo impatto con la femminilità delle prostitute; poi lo sguardo volge altrove, su un altro gruppo di donne: «Tutte le donne di Roma pareva che avessero dei reggiseni particolari, arrangiati, duri e bugnosi o altrimenti sottilissimi come una fascia di seta che cinge al margine e sotto la tetta, lasciandone scoperto il frutto, abboccato»³⁰.

Poco dopo:

C'erano alcune donne scure in giro, a parte quelle che passavano sul marciapiede, che indugiavano intorno alle colonne con le borsette in mano; aspettavano qualcuno oppure esercitavano la prostituzione, ma in modo svagato e tranquillo: queste si avvicinavano ogni tanto, anzi continuavano a parlare, sempre girando dietro le colonne: con la donna che vendeva i biglietti della lotteria e i giornali; andavano a

²⁸ C. Bello Minciocchi, *Nel corpo della storia. Attraverso «Il sipario ducale», «Il lanciatore di giavellotto» e «La strada per Roma»*, «Istmi. Nell'opera di Paolo Volponi», 15-16, 2004-2005, pp. 219-250: 230.

²⁹ SR, p. 310.

³⁰ Ivi, p. 311.

curiosare tra i rotoli dei biglietti, una volta o due, e tiravano delle grandi boccate dalle sigarette, spandendo il fumo in alto e in basso, muovendo la testa su e giù come i cavalli delle carrozzelle.³¹

Nella sua solitudine il protagonista indugia su ciò che risulta a lui più congeniale, pronto a rinvenire le tracce di un percorso a lui noto per ritrovare a Roma le stesse caratteristiche fisiche e caratteriali degli abitanti di Urbino: le strade, l'aspetto dei volti, il modo amichevole e scherzoso della gente. Così, in questo perdersi in una folla anonima ed indistinta, anche la componente sensuale, l'istinto primario di ricerca della donna lentamente si smorza in un'apatia indistinta, appena Guido scende alla stazione di Roma: «La solitudine l'emozione lo tenevano al punto che la sua sensualità si confondeva e si smarriva, negandogli la possibilità di vedere, di fissarsi su una donna e sceglierla come possibile oggetto»³².

In questo breve passo la sensualità del protagonista si configura quasi come strumento percettivo-conoscitivo: non sussistono al momento altri mezzi di conoscenza ed orientamento a lui noti. Guido agisce secondo il suo solito modo di procedere, di possedere ed indagare; così l'altro sesso – obiettivo della sua ricerca – viene definito «oggetto», elemento di commercio, di contrabbando, limitando l'atto sessuale a mero processo fisiologico. Anche la descrizione stessa del possesso fisico di Letizia Cancellieri nelle pagine precedenti del romanzo, donna affascinante e misteriosa perché nobile, altolocata, quasi irraggiungibile per estrazione sociale, è inscrivibile in un quadro di puro, temporaneo piacere, del tutto privo di sentimenti se non a livello di un riconoscimento di sé attraverso l'oggetto di scelta ma, soprattutto, relazione conoscitiva con la realtà esteriore dell'abitazione della ragazza: col mobilio pregiato della camera, con l'atmosfera che si respira nelle stanze eleganti dell'antico palazzo, specchio di uno *status-symbol* prestigioso ed elegante. Così, dopo un prolungato baciarsi, quasi metafora antifrastica dell'incapacità di amare da parte di Guido, egli osserva Letizia:

Le stette sopra a lungo, con tutta la compostezza di cui era capace, evitando perfino di respirare troppo forte. Era svagato dai profumi di quel letto, dai gesti di Letizia che muoveva le braccia e anche dalle lenzuola e dai cuscini; ed era toccato da un gusto invadente solo quando un attimo appoggiava la fronte tra i capelli di lei, abbandonando la convinzione del possesso che caricava la sua mente. Nelle pause guardava la stanza, gli oggetti, gli indumenti, e cercava dentro di sé la sicurezza di essere in armonia con le cose, capace come loro di appartenere a quell'ambiente.³³

Di seguito: «Il colmo della gioia l'ebbe quando Letizia si alzò per andare nel bagno, e mentre la sentiva lavarsi guardava le corone ondulate di fiori dipinte sul soffitto³⁴».

La felicità per Guido è raggiunta quando, allontanatasi Letizia dalla camera e dal proprio campo visivo, egli può finalmente prendere coscienza di sé ed osservare con attenzione gli

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 308.

³³ *Ivi*, p. 120.

³⁴ *Ibidem*.

affreschi sul soffitto, simbolo di una certa raffinatezza estetica, ma anche di una conquista sociale in certo qual modo raggiunta, di un progressivo avvicinamento al suo obiettivo di crescita, di riscatto dalla realtà mediocre e provinciale in cui si trova. Ancora una volta una scelta oggettuale, il ruolo determinante dello sguardo che individua e materializza, creando margini di sicurezza per il protagonista che non conosce né l'ambiente né troppo bene Letizia, al di là del sentito dire. Del resto, come evidenzia l'autore attraverso una riflessione della stessa Cancellieri, è la povertà interiore del giovane, la sua insicurezza, la sua fragilità ed il non sapere come e dove agire che lascia disarmata ed indifesa la donna di fronte a lui, preda consapevole della sua corporalità.

L'unica cosa che posso dirti è quando guardo questo ragazzo, che poi ha ventitre anni, nudo accanto a me penso quanto durerà. Cioè quanto durerà lui così giovane, senza età, perché non vedo niente davanti a lui, dove possa andare a finire, anche fisicamente. Non è la sua bellezza che mi incanta, è lui che non ha niente altro da mostrare, niente oltre a quello che è adesso.³⁵

Lo stesso protagonista, del resto, non nasconde la sua realtà interiore dietro maschere consolatorie ma diviene acuto interprete di sé: in attesa di partire per Roma, la fantasia proietta il giovane nella capitale, impegnato in vari compiti, diverse funzioni, complicando il suo pensiero nella risoluzione di lambiccate quanto imprevedibili questioni finanziarie e bancarie: «studiava le soluzioni di problemi difficilissimi con equazioni al limite dell'azzardo»³⁶. Al termine di tali ambiziose fantasie, approdando su un piano più realistico, la preoccupazione di Guido è rappresentata dal suo dubbio circa la sua incapacità di amare, al di là dell'attrazione fisica: «Più incerto, più fitto di mistero e d'ambizione, era il pensiero di come si sarebbe innamorato; riusciva a pensare a molte donne che avrebbe potuto avere, ballerine, impiegate o signore, ma non a individuare quella della quale avrebbe dovuto innamorarsi»³⁷.

Il palcoscenico su cui l'egotismo del protagonista proietta le sue passioni non riguarda amori ancillari, ma individua specificatamente figure che giochino ruoli primari nella società: ballerine, impiegate, signore di buona famiglia, queste ultime tanto più desiderate quanto più corrotte. Se Guido, in arrivo alla stazione centrale di Roma, incontra un gruppo di prostitute diverse, per attitudini esteriori, da quelle frequentate od intraviste ad Urbino, più abituate – le prime – alle relazioni, agli scambi di battute con i passanti, i momenti successivi, invece, tradiscono raffigurazioni simili a quelli ritratte in poesia marcando, soprattutto nella lirica *Stanze romane* dell'*Antica moneta*, il sapore vivido rappresentato da questi archetipi del piacere. Così, come se lo sguardo del poeta si spostasse da un punto all'altro della città, per individuare possibili case di piacere, viuzze seminascolte tra le ombre serali dei grandi palazzi e la prima complicità della notte, la lirica in questione porge al lettore un ritratto vivido di alcuni gruppi

³⁵ Ivi, p. 121.

³⁶ Ivi, p. 100.

³⁷ Ivi, p. 276.

di prostitute ai vari angoli delle strade. La poesia, infatti, si distingue per l'assenza di un tono personale, di uno spessore analitico rispetto alle altre dove il pensiero del poeta finisce per confluire nella descrizione di paesaggi essenziali ma illuminanti. È un'umanità varia, vivace, ritratta in pose e atteggiamenti diversi quella che popola gli altri quartieri bassi di Roma con tratti animaleschi per l'istinto di dominio su zone precluse ad altre: «Come le donne | in vicolo del Lupo | si chiamano con nomi di città | hanno piazze | e sguardi di fontane. [...] A Campo dei Fiori, | capellute, cingono collane d'oro; | il seno e la cintura | dolci come ginestre»³⁸.

Una cartografia immaginaria della città tracciata sull'impronta delle strade del piacere soddisfa infine il poeta nell'atmosfera di degrado e bassezza morale in cui sono rinvenibili, tuttavia, tracce di un'umanità viva, capace anch'essa di provare nostalgia per la propria terra: «A via del Pellegrino | materne | allattano i figli dietro le porte | e chiedono ai carrettieri | notizie dei paesi»³⁹. La descrizione si concentra su pochi, sintetici elementi, alla ricerca dell'oggetto desiderato da parte di Guido rapito dalla novità delle cose: i rumori, il paesaggio urbano, i mille volti che osserva e che non riflettono, a loro volta, il suo sguardo o il suo pensiero. Varie tipologie di prostitute s'alternano nel breve quadro descrittivo, quasi il poeta volesse tracciare un ritratto dei loro modi, nonché dei luoghi appositamente scelti; ma è forse l'immagine finale quella che, con effetti quasi scenografici tra il grottesco e il faceto, lo colpisce di più: «Agli Avignonesi | hanno il viso di tabacco | e ventre di marengo; cantano canzoni | mai udite per le strade | scendendo dalla scala | col tacco d'oro»⁴⁰.

Le immagini delle donne ritratte oggettivamente, quasi con indifferenza, procedono quasi parallele tra i due registri notando, a livello poetico, minore intensità visiva e maggiore distacco emotivo nei confronti di Guido. Anche lui, come il poeta, si aggira spaesato per via degli Avignonesi: «Trovò la via degli Avignonesi e la piccola porta del casino, aperta su un corridoio ovale; c'era un'altra porta, di legno chiaro con un vetro opaco di colore arancione»⁴¹. Procedendo oltre, la descrizione segue i tratti e le cadenze lente e inebrianti di una scoperta o di un'avventura accuratamente quanto intensamente ricercata. I tratti dell'ambiente sempre più studiato nei suoi particolari tradiscono la curiosità e l'emozione del protagonista verso questo tipo di situazioni. Il riconoscimento interiore di luoghi ed ambienti rivissuti evidenzia un'ansia che si concretizza e provoca un effetto di dispersione visiva alla quale segue, subito dopo, un processo di rimontaggio dell'immagine frantumata: «Guido non sapeva bene dove guardare e l'ambiente gli apparve a pezzi, una tenda, un vano, uno sgabello di cuoio rosso, il telefono, un calendario appeso insieme a dei fiori d'arancio; sentiva un odore di caffè, un rumore di tazzine e di cassetti chiusi»⁴². Emerge infatti, da questa sequenza descrittiva, una

³⁸ P. Volponi, *Il margine di notte*, PO, p. 55.

³⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ SR, p. 315.

⁴² *Ibidem*.

gamma di percezioni visive e, in ultimo caso, olfattive, quasi a voler distinguere impronte umane o di uno spazio consueto, non nuovo, ritrovato nella capitale. Alla familiarità sfacciata, impudica delle figure che abitano la casa di appuntamenti in via degli Avignonesi, si contrappone un elemento estraniante: il particolare fisico di un occhio «iridiscente e screziato: un occhio che pareva avesse al centro un buco dal quale guardasse qualcun altro» colpisce trattenendo il protagonista dal parlare «per non far sentire che parlava con la voce di un altro»⁴³ richiamando, in questi termini, i tratti grotteschi, quasi ferini degli occhi da gigante delle *Damoiselles d'Avignon* di Picasso.

L'effetto dell'occhio anatomicamente diverso della donna rafforza in Guido il senso di estraneità ad un ambiente e a pratiche che risultano, invece, dalla storia del romanzo, a lui piuttosto familiari. Da qui l'antitesi netta tra il prima ed il dopo, con la rievocazione di Urbino, luogo deputato degli affetti: «Questo incontro gelò Guido, che dovette dominare la paura pensando a Urbino e al coraggio che egli doveva avere, capitato in quel bordello come in una trappola, come in una barca che salpasse per conto suo, con le persiane coloniali chiuse verso una palude orientale»⁴⁴. La metafora olfattiva riconduce all'istinto del possesso fisico, comprovata dalla similitudine del protagonista che si percepisce «come in una trappola», con un effetto di estraniamento spazio-temporale. Da qui emerge, invece, una capacità sensoriale rafforzata: il sistema degli istinti funge da guida e da strumento di controllo di ciò che non può essere indagato con la ragione («Però il suo membro nella sua cecità ancora resisteva e alcuni profumi dell'ambiente pareva che lo toccassero direttamente»⁴⁵). L'aspetto percettivo si concentra in quello puramente sensoriale: egli individua e riconosce gli odori in modo diverso dalla mappa visiva resasi oscura ed inconoscibile nello spazio circostante.

In una sorta di epifania conoscitiva, in contrasto con la cecità metaforica in cui il protagonista dichiara di trovarsi, il membro, quasi organo olfattivo, riconosce istinti ed odori familiari, istruisce e fornisce alla sensorialità di Guido elementi e strumenti di controllo. La descrizione della giovane donna si accosta molto a quella fornita dalla poesia citata *Stanze romane*, anche se accentua la valenza erotica sulla quale l'autore appare insistere, dal momento del primo avvicinamento della ragazza ai vari atti del rituale del rapporto. Particolare risulta, del resto, la descrizione della sensazione di compiacimento della nudità del corpo da parte di Guido come se, mostrandosi ad altri, egli godesse del riflesso della sua virilità:

Guido si levò la cravatta e poi scostò la ragazza e si tolse anche la camicia. La ragazza spense la luce dello specchio e accese quella sul comodino. Guido guardò il suo stesso corpo toccato dalla luce traforata del comodino, che si allungava nelle ombre e si oscurava che assorbiva le linee oblunghe dei fiori in un tatuaggio d'amore; e poi la ragazza che saliva sul letto con le ginocchia piegate e fu ripreso dalla voglia che l'aveva guidato a Roma per quelle strade infette, con il sollievo di aver trovato l'abbraccio e di aver perduto quella sensazione di caldo e di polvere che gli fasciava la schiena.⁴⁶

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 322.

Si nota nella lentezza dei rituali preparatorii una certa indulgenza in tali particolari: nello specifico prevalgono verbi di percezione, così come anche le luci, le ombre, il gioco di chiaroscuri entrano a far parte della pura componente sensuale, un po' scenografica ed artificiosa, che conduce il protagonista di fronte ad un'alcova ben sistemata. Non mancano, tuttavia, momenti di poeticità nella scena di seduzione, come quando l'autore viene attirato, tra tende ed apparati vagamente teatrali della scena, dalla figura di «una ragazza avvolta in un velo celeste, che splendeva come un pezzo di vetro tra l'erba»⁴⁷. Ma, ancora ripetuto, con una predisposizione consapevole del piacere che ne deriva, è l'atto dello spogliarsi e del mostrarsi nudo da parte del protagonista, gusto tipicamente narcisista di apparire senza veli agli occhi di una donna, di farsi osservare e provare indirettamente soddisfazione dalla propria visione:

Gli sembrava di essere sotto una palma, con il suo corpo moresco appena guizzato dai profumi. Si distese compiaciuto e si sporse ad abbracciare la ragazza: questa volta non le impedì niente e non ebbe nessun pudore e la sua mente stessa fu travolta dall'amore ed era convinto di amare quella che guardava, quegli occhi marroncini che andavano a nascondersi sotto la palpebra. La ragazza lo assecondava senza nessuna ostentazione ed egli la sentiva cambiare odore sotto di sé e vedeva svincolarsi i suoi capelli e aprirsi un'ala lucente ogni volta che affondava la nuca alzando il viso per baciare o per ricevere un'altra ondata.⁴⁸

Nella scena emerge – quasi come una costante – la soddisfazione da parte di Guido di osservarsi, (addirittura lo sfondo è mentalmente artificiale, moresco, da fantasia erotico-cinematografica), di mostrare assenza di pudore, anche se l'atto sessuale mantiene solo una forte carica fisica, poco affettiva nel presupposto di «amare quella che guardava», così come nella pulsione avverte il riflesso del piacere della donna, controprova della propria forza.

4. *Letizia Cancellieri, aristocratica amante*

Guido, da un punto di vista psicologico, come emerge tra le righe del racconto e si può intuire tra i vari accadimenti del romanzo, appare fondamentalmente bloccato ad uno stadio affettivo adolescenziale, ad un concetto dell'amore in cui il sentimento è finalizzato a se stesso e non conduce ad uno scambio o ad un reciproco arricchimento, ma solo all'auto-osservazione ed al compiacimento di sé. Emanuele Zinato sottolinea come, nell'organizzazione generale del romanzo, «nel linguaggio de *La strada* spesso si compenetrano due sfere di significati: quello della vitalità finanziaria e quello della vitalità fisica. Le due sfere di significati formano il campo metaforico equivalente dell'accrescimento di ricchezza»⁴⁹. Il giovane, in effetti, anche nei confronti di Letizia Cancellieri, la ragazza di

⁴⁷ SR, p. 318.

⁴⁸ Ivi, pp. 322-323.

⁴⁹ E. Zinato, «*La strada per Roma*» di Volponi tra metonimia sinestetica e sineddoche rifiutata, cit., p. 135.

nobili origini che riesce ad avvicinare durante un veglione di Carnevale, ritrova la stessa soddisfazione narcisistica della ricchezza e della soddisfazione fisica, mosso sadicamente anche dalla conoscenza dei precedenti e numerosi scambi amorosi occasionali avuti dalla ragazza con soldati di varie nazionalità. La relazione tra i due personaggi inizia non tanto per il fascino e la bellezza della donna, ma per il piacere di una conquista individuale, per il raggiungimento di un obiettivo socialmente rilevante che lo distingue rispetto agli amici.

Molte pagine del romanzo, infatti, si concentrano proprio sul motivo dell'avvicinamento di Letizia da parte di Guido, quasi l'autore provasse gusto a descrivere gli espedienti con cui il protagonista cerca di avvicinare la giovane e sul motivo dei successivi incontri, preparando molto lentamente il lettore verso tale evento. In realtà potremmo affermare che la dinamica relazionale rientra, in parte, nei tratti di un tipico amore giovanile in cui l'ambizione, la volontà di farsi notare dal gruppo di amici che lo segue e lo ammira, supera di molto l'affetto o la simpatia che il protagonista nutre per la ragazza. S'innamora dell'idea di Letizia, del suo mito più che della sua figura fisica, traguardo comunque necessario lungo l'*iter* di conoscenza e di formazione che il protagonista dovrà compiere prima di essere in grado di lasciare definitivamente Urbino e le sue amicizie. Le vaghe notizie dei conoscenti, le amplificate leggende passionali nei riguardi di Letizia non provocano una ferita a livello emotivo nel protagonista, in quanto Guido sposta dal soggetto all'oggetto il suo bisogno di amore e di compiacimento: «Era stata con gli inglesi, con molti, anche per le strade, sotto il Pontaccio. Anche un aviatore veniva a prenderla con la jeep. Era stata anche con i polacchi. Più i racconti erano volgari e più Guido era convinto della loro verità e più ne era soddisfatto»⁵⁰.

La perversione del piacere, in un certo senso, è confermata dalla stessa grettezza dei racconti riguardanti l'amante, sui suoi rapporti intrattenuti con soldati inglesi, polacchi e, per eccitare la fantasia di Guido, consumati in qualsiasi luogo, in una mappatura geografico-sentimentale che degrada la donna, riducendola a mero oggetto di scambio. La passione di Guido resta legata al suo successo, puramente fisico ed estetico, ma sempre commisurato ed inserito nei termini di paragone con altri referenti. Il narcisismo si esplica e trova soddisfazione, dunque, solo se in funzione e in tensione dialettica con altri soggetti. Ogni rapporto anche di pura e semplice amicizia – il caso emblematico è quello con Ettore – si configura in realtà come una relazione contrastiva, destinata a far emergere il più forte, la personalità più capace di affrontare i cambiamenti. Guido, ad un certo punto, durante il soggiorno romano, decide di scrivere ad Ettore una lettera con cui salutare l'amico urbinato e raccontare gli ultimi fatti accaduti nella capitale. Ecco che, in questo caso, la scrittura autobiografico-epistolare diventa strumento di autoanalisi per il protagonista, ai fini di un autoritratto funzionale a mettere nero su bianco i tratti della sua personalità e delle sue ultime scelte di vita:

Ripensando, nei giorni successivi a quella letterina scritta ad Ettore e poi al suo stesso amico, capì che

⁵⁰ SR, p. 124.

nell'amicizia egli aveva voluto la soggezione dell'altro, almeno la sua complicità: Ettore era servito a sostenerlo e l'aveva aiutato a caricare dentro di sé la molla per partire e si era proprio staccato alla fine come un bossolo. Non sarebbe potuto essere il suo amico a Roma, o caso mai solo per qualche ritaglio e per continuare una certa figura attaccata alla vita di Urbino, dialettale e ispirata, che sarebbe potuta occorrere per qualche eventuale recupero o correzione.⁵¹

L'incontro momentaneo, del tutto casuale, con l'amico romano Barnaba si configura per Guido in funzione dell'affermazione della sua personalità, per migliorare e focalizzare i propri obiettivi e rivedere, attraverso il confronto con un'immagine non più speculare, gli errori. I sentimenti siano essi più o meno profondi, nel caso dell'amicizia o dell'amore, sono finalizzati nel romanzo ad un'autoaffermazione o al rafforzamento del proprio Io. Ettore ha svolto, dunque, il ruolo di appoggio e sostegno alle idee dell'amico ma questi, raggiunto l'obiettivo della fuga da Urbino, necessiterà di un'amicizia diversa, adatta alla realtà di Roma, sul cui sfondo egli possa maturare.

Barnaba si presenta dunque come il nuovo amico di Guido, colui che, in previsione di un probabile ed auspicato viaggio ad Urbino durante la stagione invernale, indosserà un cappotto vecchio⁵², simile a quello che il padre del giovane, morendo, ha lasciato al figlio e che ora egli ritrova quale emblema di una paternità diversa traslata nella figura da Barnaba, con la differenza sostanziale, a livello psicologico, che Guido ha potuto osservare Barnaba nella sua nudità, restando appagato dal conforto interiore di una prova di maturità superata mentre, invece, l'idea della visione della nudità paterna evocerà una sorta di fantasma ossessivo-persecutorio, eredità ancora non del tutto libera da pesanti pegni emotivi, come egli stesso, del resto, dichiara: «Guardava il braccio di Venanzi che si era tirato su la maglia, e lo vedeva lustro e peloso come un topo e pensò quanto schifo avrebbe potuto avere a vedere il corpo e i peli di suo padre e pensò a questo come a un'occasione perduta di colmarsi di schifo e di vuotarsene per sempre»⁵³.

Il fantasma del padre si paleserà, dunque, prima della liberazione definitiva del personaggio fattosi uomo, per l'ultima volta verso la fine del romanzo, sotto l'effigie di un atto mancato. Significativo, a tal riguardo, il riferimento al cosiddetto 'schifo' avvertito da parte del protagonista al pensiero della nudità paterna anche se, subito dopo, la misura

⁵¹ Ivi, p. 330.

⁵² «La prima materializzazione del perturbante è il cappotto del padre. Guido attende con ansia la sepoltura che "l'avrebbe liberato, consentendogli di respirare senza più contaminazioni" e intanto "si vestì, badando che i suoi abiti non toccassero quelli del padre, che gli sembravano caldi, vivi come un organo appena tagliato". Il giorno del funerale Guido vorrebbe liberarsi del cappotto, lasciandolo su un sentiero per qualche viandante, ma esita a lungo e ogni luogo gli sembra inadatto». Cfr. E. Zinato, «La strada per Roma» di Volponi tra *metonimia sinestetica e sineddoche rifiutata*, cit., p. 139.

⁵³ SR, p. 410. Il cappotto è un elemento importante nella mitologia affettiva volponiana: rappresenta il simbolo della virilità. Esso è indossato dal padre di Guido Corsalini, poi dal maturo ed intelligente amico Barnaba Carasso, ma anche dall'amante di Giuliana in *Memoriale*, mentre lui si spoglia appoggiandolo sul bordo della strada, sotto il ponte prima di accingersi ad avere un rapporto con la donna. Da questo punto di vista è indubbia un'influenza esercitata dall'omonimo racconto di Gogol' *Il cappotto* di cui Volponi si è dimostrato più volte lettore attento ed appassionato.

ricolma dell'orribile, visione solo 'immaginata', si ribalterà nel suo diretto opposto, procedendo dalla percepita sazietà della nefandezza in direzione dell'abbandono totale dall'incubo. Il passo dunque sembra quasi ricreare il motivo di un automatismo psicologico, reso possibile da un percorso di crescita interiore, da una sorta di «pantomima edipica»⁵⁴ come la definisce Gabriella Contini, attraverso un superamento progressivo dei dissidi interiori a cui il romanzo, con molte varianti ed in occasioni diverse, con intermezzi e cambi di scena, ci pone di fronte prima che il protagonista intraprenda definitivamente la strada per Roma.

⁵⁴ G. Contini, *L'ultimo Volponi: invenzione e strategia*, «Allegoria», III, 9, 1991, pp. 93-101: 99.

Il male raccontato. Riflessioni sull'opera di Luigi Bernardi

Marco Amici
(University College Cork)

Pubblicato: 7 marzo 2024

Abstract – Although he represents an essential figure for a full understanding of the phenomenon of so-called Italian noir, which has developed since the first decade of the 2000s, Luigi Bernardi remains a profile to which academic criticism has not paid due attention. This article proposes a path of analysis that looks at both Bernardi as an author and as an essayist, considering his *Atlante freddo* trilogy, first published in a single volume in 2006, and two non-fiction texts such as *A sangue caldo* (2001) and *Il male stanco* (2003). The aim of this study will be to highlight the value and uniqueness of Bernardi's work in the context of Italian crime fiction.

Keywords – crime fiction; genre literature; mystery novel; noir; *true crime*.

Abstract – Per quanto rappresenti una figura essenziale per comprendere a pieno il fenomeno del cosiddetto 'noir italiano', evidenziatosi a partire dal primo decennio degli anni 2000, quello di Luigi Bernardi rimane un profilo su cui la critica non ha prestato la dovuta attenzione. In questo articolo si propone un percorso di analisi che guarda sia al Bernardi autore che al saggista, accostando la trilogia criminale di *Atlante freddo*, pubblicata per la prima volta in un unico volume nel 2006, e due testi di saggistica 'ibrida' quali *A sangue caldo* (2001) e *Il male stanco* (2003). Il fine di tale percorso sarà quello di mettere in luce il valore e l'unicità dell'opera di Bernardi nel contesto della narrativa italiana a tema criminale.

Parole chiave – crimine; giallo; letteratura di genere; noir; *true crime*.

Amici, Marco, *Il male raccontato. Riflessioni sull'opera di Luigi Bernardi*, «Finzioni», n. 6, 3- 2023, pp. 44-54.
mamici@ucc.ie
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19195>
finzioni.unibo.it

Non parlo del male come facile pessimismo della ragione nel quale chiunque può incespicare, parlo del male come capacità di operare gesti dettati dall'odio, da quel vigore insano che spesso proviamo a nascondere, senza davvero riuscirci.¹

Il tema di un presunto o auspicato 'ritorno alla realtà' ha senza dubbio caratterizzato il dibattito sulla letteratura italiana degli anni 2000². È stato questo un argomento discusso secondo vari approcci sia in Italia che all'estero, toccando aspetti anche molto diversi tra loro: l'esaurimento del postmoderno come dominante culturale, l'imporsi di rinnovate forme d'impegno in ambito letterario, lo sdoganamento della letteratura di genere e l'affermarsi del romanzo giallo e noir come romanzo sociale³. È in relazione a quest'ultimo aspetto che una riflessione sul lavoro di Luigi Bernardi come autore, saggista e editore, risulterebbe essenziale per comprendere appieno l'evoluzione recente della narrativa italiana a tema criminale. Bernardi è stato infatti il primo e più attivo promotore del noir in Italia⁴: ha creato collane, ha scoperto e tradotto autori, ha studiato le narrazioni del crimine e i loro meccanismi in testi quali *A sangue caldo* (2001) e *Il male stanco* (2003), ha scritto una trilogia noir, quella di *Atlante Freddo* (2003), che rappresenta una delle opere più paradigmatiche della narrativa italiana a tema criminale⁵. Tuttavia, nel corso di anni in cui l'accademia ha guardato finalmente con rinnovato interesse alla letteratura di genere e alla *crime fiction* in particolare, la figura di Bernardi è stata considerata solo di sfuggita, relegata ad un ruolo di paradossale marginalità. Tale marginalità, naturalmente, va associata al fatto che il Bernardi autore non ha mai goduto dei successi di critica e pubblico ottenuti da molti degli autori da lui stesso lanciati, ma anche a una marcata volontà di

¹ L. Bernardi, *L'intruso*, Milano, DeA Planeta, 2018, p. 47.

² Sul tema del 'ritorno alla realtà' cfr. R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani, *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, «Allegoria», 57, 2008, pp. 7-93; R. Donnarumma, «Storie vere»: narrazioni e realismi dopo il postmoderno, «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 39-60; H. Serkowska (a cura di), *Finzione cronaca realtà: scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011; L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013; C. Boscolo, S. Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014.

³ Sul giallo e noir come romanzo sociale cfr. R. Polese, *Il romanzo della politica. La politica del romanzo*, Parma, Guanda, 2008; E. Mondello (a cura di), *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post noir?* Roma, Robin, 2010; M. Amici, *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir*, in C. Boscolo, S. Jossa, *Scritture di resistenza*, cit., pp. 129-197.

⁴ Collane editoriali focalizzate sul noir create da Bernardi sono «EuroNoir» per Hobby&Work e «Vox» per DeriveApprodi, entrambe dirette dal 1999 al 2002, nonché la nota «Stile Libero Noir» per Einaudi, da lui fondata nel 2000 e diretta fino al 2005.

⁵ L'etichetta 'narrativa a tema criminale' viene utilizzata in questo articolo come equivalente di *crime fiction*, dunque come definizione ampia e comprensiva dei vari generi e sottogeneri della narrativa che, in modi anche radicalmente diversi, si confronta con il fatto criminale.

distanziarsi dalle convenzioni e gli aspetti più stereotipati della narrativa italiana a tema criminale⁶. Volontà, quest'ultima, che può riscontrarsi perfino nelle opere da lui pubblicate che sono più apparentemente conformi ai dettami e consuetudini del noir. Potremmo dire, infatti, che l'opera dell'autore originario di Ozzano nell'Emilia presenta un progressivo smarcamento dalle più convenzionali declinazioni del noir, di cui si mantiene sempre, però, il senso che sottende la narrazione.

1. *Il senso del noir*

Fare riferimento ad uno specifico senso del noir è operazione rischiosa se si ha la tentazione di allargare il campo di tale modalità narrativa per includere opere e autori tra i più diversi. Una delle conseguenze del boom della narrativa a tema criminale avutosi in Italia a partire dai primi anni Duemila, è stato il diffondersi dell'etichetta 'noir' utilizzata in ambito editoriale come un *brand* di facile impatto, alternativa esotica e più accattivante rispetto al tradizionale 'giallo'. La stessa etichetta è entrata poi nell'uso comune di critici e studiosi per riferirsi, a volte in maniera del tutto generica, a tutta la produzione di *crime fiction* italiana del nuovo millennio. Da qui, dunque, un utilizzo fortemente indiscriminato del termine che, come sottolineato da Fabio Giovannini, è stato usato «tanto per le classiche investigazioni del giallo quanto per le parodie umoristiche»⁷. Elisabetta Mondello ha evidenziato come, in quel periodo, l'etichetta 'noir' fosse naturalmente associata a opere e narrazioni caratterizzate da una qualche forma di 'eccesso di violenza':

Basta che l'ambientazione sia quella di una metropoli violenta e dei suoi luoghi malfamati, ovvero che la scrittura sia particolarmente realistica nelle descrizioni di un delitto, o che la reazione del lettore sia la sgradevole sensazione di essere trascinato voyeuristicamente in avventura di sangue: "romanzo noir" è la definizione che viene proposta dall'editore e/o soggettivamente percepita dal lettore. Poco importa se la struttura testuale sia piuttosto quella tipica del poliziesco, o la sua morfologia sia sostanzialmente identica a quella di un *thriller* declinato secondo i meccanismi della *detection*.⁸

Eppure, per identificare in maniera puntuale il noir basterebbe anche solo rifarsi all'idea di base che tiene insieme le scarse regole di questo tipo di racconto, come Luigi Bernardi le ha chiaramente delineate in Léo Malet e la grammatica del noir. In questo breve scritto, posto ad introduzione alla traduzione italiana de *La vita è uno schifo*, primo volume della celebre

⁶ Tra gli autori italiani lanciati da Bernardi con particolare riferimento al periodo Granata Press, casa editrice da lui fondata nel 1989 insieme a Luca Boschi e Roberto Ghiddi: Pino Cacucci, Marcello Fois, Carlo Lucarelli, Stefano Massaron, Giancarlo Narciso, Alda Teodorani, Nicoletta Vallorani.

⁷ F. Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Roma, Castelvetti, 2000, p. 9.

⁸ E. Mondello, *Il neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, in EAD. (a cura di), *Roma noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Roma, Robin, 2005, pp. 18-19.

Trilogie Noire di Léo Malet, i caratteri del noir vengono definiti in opposizione a quelli del più popolare e convenzionale romanzo poliziesco⁹. Così facendo, Bernardi distingue i modi di una narrazione che non ha per protagonisti detective o commissari tormentati, così come non si concentra su indagini da portare a termine e misteri da risolvere, ma che invece si presenta come «romanzo psicologico intorno alla figura di una vittima, che si racconta o si fa raccontare nella propria discesa (o precipizio che dir si voglia) verso un punto di non ritorno»¹⁰. Il noir autentico, spiega Bernardi, «è figlio del surrealismo e di de Sade: viviamo in un'epoca dominata dal male, e solo un male più forte può contrastarlo, cambiarne i connotati»¹¹. Da qui la distinzione cruciale tra romanzo poliziesco e romanzo noir basata, appunto, sulla centralità del racconto del male: «nel romanzo poliziesco il male è un accidente, nel noir una costante; il primo ha una sostanziale attitudine rassicurante e consolatoria, il secondo è sempre eversivo»¹². Il noir, da questo punto di vista, si configura come racconto che, attraverso il precipitare tipico dei suoi personaggi principali, vittime o carnefici che siano, si misura con il male inteso non come un prodotto aberrante della società, ma come parte integrante della sua stessa trama, dato che nella realtà esplorata dal noir non si ha un chiaro discrimine tra bene e male:

il mondo descritto dal noir è iniquo, l'ingiustizia sociale un dato di fatto, il crimine regola le relazioni economiche come quelle interpersonali. Il male ha già vinto, e il romanzo noir testimonia della sua ineluttabile presenza raccontandone la ricaduta sui meccanismi sociali, politici ed economici, così come sulla psicologia dei personaggi: questi ultimi, di conseguenza, sono dei disperati o delle carogne, perdenti tormentati o lucidi assassini destinati a precipitare insieme agli eventi che li riguardano o che si illudono di governare.¹³

A ben guardare, gli elementi appena evidenziati hanno poco o nulla a che vedere con il progressivo imporsi in Italia di una narrativa a tema criminale in cui principalmente si riscontra un salto di qualità del giallo e del romanzo poliziesco, grazie ad autori di rilievo quali Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Marcello Fois, Andrea G. Pinketts che «hanno contribuito a disancorare il giallo italiano da modelli prettamente esterofili, fornendo un esempio che è stato seguito da tanti esordienti»¹⁴ e continuando, per molti aspetti, una dinamica già messa in moto in anni precedenti da autori come Giorgio Scerbanenco, Fruttero e Lucentini e Lorian Macchia-velli. Dunque, nel calderone della *crime fiction* italiana, il noir, se inteso nell'accezione propria del

⁹ L. Bernardi, *Léo Malet e la grammatica del noir*, in L. Malet, *La vita è uno schifo*, Roma, Fazi, 2001, pp. 7-14. In questo articolo si farà però riferimento allo stesso testo posto in introduzione a L. Malet, *Trilogia nera*, Roma, Fazi, 2003, pp. 7-21.

¹⁰ *Ivi*, p. 12.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Amici, *La narrativa a tema criminale*, cit., p. 143.

¹⁴ *Ibidem*.

genere, non rappresenta altro che un'eccezione a cui, senz'altro, può essere associata la trilogia criminale di *Atlante freddo*¹⁵.

2. *Atlante freddo*

I romanzi che compongono la trilogia di *Atlante freddo* – *Vittima facile* (2003), *Rosa piccola* (2004) e *Musica finita* (2005) – successivamente raccolti in unico volume nel 2006, sono organizzati in base alla logica descritta in *Léo Malet e la grammatica del noir*. Non presentano indagini o misteri, dunque, ma piuttosto l'assestarsi di un disegno narrativo che è in continua evoluzione e che procede per strappi e riconfigurazioni continue. Il caos premeditato del noir secondo cui, in maniera radicalmente diversa rispetto al giallo e al romanzo poliziesco, «non c'è nessun ordine da ricomporre, non si torna mai al punto di partenza»¹⁶, trova piena espressione nelle narrazioni della trilogia criminale di Bernardi. In *Vittima facile*, ad esempio, la trama ruota attorno a un rapimento che dovrebbe consentire all'ambizioso Vincenzino di farsi strada nell'ambiente del crimine barese, ma che invece innesca conseguenze terribili per lui e i suoi compagni, trasformati nel giro di un paio di giorni da carnefici in vittime. Il carnefice che diventerà vittima in *Rosa piccola* è Benfenati, avido commerciante bolognese che sfrutta un pugno di marginali come venditori ambulanti. Anche in questo caso gli eventi, scatenati dal tentativo di Benfenati di recuperare dei soldi tramite Mugne, uno dei suoi lavoranti, si susseguono in modo caotico, rimbalzando come la pallina impazzita in un flipper e determinando spesso in maniera casuale la scelta criminale dei personaggi. Nell'ultimo episodio della trilogia, *Musica finita*, il disegno che viene messo in crisi è quello ideato da Sergio, un libraio torinese con un passato di militanza nella sinistra extraparlamentare; ma il suo maldestro tentativo di favorire gli attivisti del centro sociale in cui milita la nipote, andrà tragicamente a cozzare contro gli equilibri criminali torinesi.

Atlante freddo, nel suo complesso, mostra chiaramente un impianto narrativo che si discosta dalle consuetudini del giallo e del romanzo poliziesco sia dal punto di vista strutturale, dato che la costruzione dell'intreccio non ha nulla a che fare con la concatenazione di cause ed effetti tipica di quei generi; sia dal punto di vista 'ideologico', perché i romanzi non propongono alcun tipo di ricomposizione dell'ordine sociale infranto dal gesto criminale. Per questi motivi, come ha sottolineato Tommaso De Lorenzis introducendo una nuova edizione di *Atlante freddo*,

¹⁵ «Il “giallo”, ovvero la narrativa poliziesca, è un genere che ne comprende molti altri, che si definiscono attraverso contenuti specifici (il *thriller*, il *legal thriller*, il *medical thriller*, il *suspense*, il *noir*, il *procedural*, ecc.), ma tutto questo non ci dice granché, se non aiutarci a scegliere il tipo di libri che preferiamo. Bisognerebbe essere molto rigorosi nell'utilizzare le definizioni, cosa che non succede. In Italia, per esempio, ormai il termine “noir” è usato come sinonimo di giallo, e questa è una specie di bestemmia che solo degli incompetenti come certi giornalisti culturali possono perpetuare. Il noir è il racconto della deriva umana e sociale di un uomo, raccontata dal punto di vista della vittima: niente di più, niente di meno». M. Collina, *Intervista a Luigi Bernardi. Uno scrittore a caccia di talenti*, «Italia Libri», 15 gennaio 2004, <https://www.italialibri.net/interviste/0311-3.html> (ultima consultazione: 7 gennaio 2024).

¹⁶ L. Bernardi, *Léo Malet e la grammatica del noir*, cit., p. 13.

pubblicata nel 2020, attraverso i suoi personaggi Bernardi «offre la rappresentazione di ogni possibile *failure*. Compone[ndo] una geografia incapace di trasmettere calore, asciuttissima e spigolosa, aliena e lunare anche quando è riconoscibile, lontana anni luce dai morbidi, accoglienti contesti del poliziesco italiano»¹⁷.

In molte recensioni lo stile del Bernardi di *Atlante freddo* viene descritto rifacendosi a concetti simili: quella dell'autore è una scrittura chirurgica, impietosa, glaciale, scabra, nervosa. In maniera simile, Giuseppe Genna ha sottolineato quanto decisa risulti dal punto di vista stilistico l'influenza di Jean Patrick Manchette in *Vittima facile*, romanzo che, scrive Genna, «somiglia a un colpo unico, lineare, precisissimo, che colpisce la fronte di chi pensa che l'ambiguità possa essere emendata dalla vita»¹⁸.

Al tagliente minimalismo dello stile, è interessante accostare un aspetto che caratterizza a fondo lo scrittura noir di Bernardi: l'assenza di una forte caratterizzazione geografica dello spazio narrativo. Per quanto il titolo stesso della trilogia suggerisca subito una forte connotazione spaziale dell'opera, la geografia di *Atlante freddo* è minima, vaga, appena accennata. Certo, la trilogia si sposta da Bari a Bologna e si chiude a Torino ma, nell'economia della narrazione, questi luoghi sono a malapena nominati, senza che le loro essenziali descrizioni vadano davvero a produrre un effetto o un 'colore' locale. Quest'aspetto, va sottolineato, pone davvero i romanzi di Bernardi fuori dal coro della *crime fiction* italiana, dato che questa risulta tradizionalmente caratterizzata in senso territoriale. Basti pensare all'importanza della serie di Duca Lamberti, scritta da Giorgio Scerbanenco tra il 1966 e il 1969¹⁹. Soprattutto, va considerato come la fortuna recente ha proceduto di pari passo con la tendenza diffusa ad ancorare il racconto criminale a uno specifico contesto geografico per renderlo più riconoscibile: la Sicilia di Camilleri, la Bologna di Macchiavelli e Lucarelli, la Sardegna di Fois e Todde, il Nord-Est di Carlotto, solo per citare alcuni casi. Franca Pellegrini ha sottolineato come la *crime fiction* italiana recente abbia avuto uno sviluppo essenzialmente nazional-regionale, caratterizzato da un impianto realista e dal ricorso costante a dati storici e sociali verificati e verificabili: «Insomma si rappresenta il volto dell'Italia, dando luogo a una nuova corrente letteraria che ha come tratti comuni il paesaggio umano e geografico e come escamotage narrativo trainante un mistero sotteso»²⁰. Bernardi, dal canto suo, prende decisamente le distanze da questa consuetudine, anche in ragione di argomenti che vanno a minare proprio la pretesa connotazione 'sociale' della nuova *crime fiction* italiana:

¹⁷ T. De Lorenzis, *Una vittoria senza trionfi*, in L. Bernardi, *Atlante freddo*, Milano, Rizzoli, 2020, ebook.

¹⁸ G. Genna, *Luigi Bernardi: Vittima facile*, «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione», 13 aprile 2003, <https://www.carmillaonline.com/2003/04/13/luigi-bernardi-vittima-facile/> (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

¹⁹ La serie include i seguenti testi: *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966; *Traditori di tutti*, Milano, Garzanti, 1966; *I ragazzi del massacro*, Milano, Garzanti, 1968; *I milanesi ammazzano al sabato*, Milano, Garzanti, 1969.

²⁰ F. Pellegrini, *Il "giallo" italiano contemporaneo. Memoria e rappresentazione dell'identità nazional-regionale*, in M. Jansen, Y. Khamal (a cura di), *Memoria in Noir. Un'indagine pluridisciplinare*, Bruxelles, Peter Lang, pp. 203-20: 204.

Nascono collane dedicate a città, regioni, luoghi circoscritti. Il lettore sembra premiarle, ma questo non ha nulla a che vedere con la qualità dei testi, va semmai ascritto a quella smania di reality che ormai condiziona il nostro intrattenimento: leggere un giallo ambientato nella nostra città, riconoscere le strade, i monumenti, la lingua, certi tic, ci danno un simulacro di verità che ci appaga, quasi servisse a confermarci la nostra stessa esistenza in vita.²¹

La scelta di smarcare la narrazione da una forte componente territoriale opera nella scrittura di Bernardi, già di per sé minimalista e organizzata in sequenze brevi e veloci come una sceneggiatura, un'ulteriore stilizzazione che accentua il focus su personaggi e interiorità. Non a caso, carattere distintivo in *Atlante freddo* è il ricorso all'istantanea: la scena breve in cui il gesto, l'agire e il pensare del personaggio si fondono in un unico movimento che ne svela il sentire²².

Quello della giovane Chiara è naturalmente il personaggio che, più di tutti, verrà svelato nel proprio sentire, dato che è l'unico ad attraversare per intero la trilogia. È lei, inizialmente membro della banda di Vincenzino, che riesce sempre a scamparla e a salvarsi, soffrendo e perdendo per strada tanti compagni di viaggio ma comunque andando avanti: imparando dai propri errori e crescendo. Per questi motivi *Atlante freddo* è anche un romanzo di formazione e le diverse tappe del 'viaggio' di Chiara tracciano un percorso di resilienza, nutrito dall'istinto di sopravvivenza di chi non ha conosciuto altra realtà che la strada. Il primo piano del volto di Chiara su cui si chiude *Musica finita* e, dunque, tutta la trilogia, sembra rimarcare proprio questo tipo di trasformazione:

Chiara abbozza un sorriso al pensiero di Balmamion, suo malgrado costretto a una specie di moto perpetuo.
Torna a fissare lontano, i suoi occhi esplorano curiosi ogni cosa che sembra muoversi sulla superficie dell'acqua.
Dopo alza gli occhi al cielo, si chiede quanto in alto bisogna arrivare per annegare il mondo con una bomboletta spray.
Sorridente all'idea, un disegno amaro delle labbra dietro il quale appena percettibile affiora una linea di volontà.
«Sei diventata grande» dice Francesca dopo averle squadrato il volto, i tratti distesi, un po' sognanti, comunque determinati.
Chiara la guarda di sbieco, le esce un'espressione contorta, si capisce che sta cercando di rimanere seria.
«Compio oggi diciotto anni» riesce a dire, e scoppia a ridere.²³

Quella del trasformarsi non è una prerogativa dei personaggi noir. Nell'introdurre la *Trilogia nera* di Malet, Bernardi sottolinea come questi solitamente siano «uomini per i quali il destino ha scelto la fine peggiore: cercano di opporsi al male della società commettendone a loro volta, ma è uno scalfare a vuoto, una ribellione che non produce risultati apprezzabili»²⁴. In modo

²¹ David Frati, *Intervista a Luigi Bernardi*, «Mangialibri», <https://www.mangialibri.com/interviste/intervista-luigi-bernardi> (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

²² Cfr. M. Amici, *La narrativa a tema criminale*, cit., pp. 170-171.

²³ L. Bernardi, *Musica finita* in *Atlante freddo. Trilogia criminale*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, pp. 149-217: 216-217.

²⁴ Id., *Léo Malet e la grammatica del noir*, cit., p. 21.

differente, il personaggio di Chiara riesce a sopravvivere alle vicende criminali in cui, direttamente o indirettamente, si trova coinvolta e così facendo si affranca dal ‘precipitare’ che tradizionalmente caratterizza l’arco del personaggio noir. Nonostante tutto, come suggerisce l’ultima scena di *Atlante freddo*, a diciotto anni appena compiuti, Chiara è una giovane donna con un futuro ancora tutto da scrivere davanti a lei. Nel proporre i suoi tre romanzi che più marcatamente aderiscono al senso del noir e alla sua grammatica, Bernardi non manca di riservarsi una via di fuga dal genere: il male della società rimane un dato di fatto, ma questo non necessariamente intrappola il destino di un personaggio come Chiara, che alle norme e aspettative di quella stessa società oppone la resistenza di chi da sempre vive ai margini.

3. *L’Italia criminale e il suo racconto*

Nel 2003, lo stesso anno in cui viene pubblicato *Vittima facile*, compare anche *Il male stanco*, testo che, all’interno della produzione di Bernardi focalizzata sul racconto dell’Italia criminale e dei suoi delitti, rappresenta un punto di arrivo, il compimento finale di un percorso di analisi al termine del quale, dice l’autore, «non ne potevo più»:

[...] ho tenuto il conto dei delitti commessi in Italia, dal 1999 alla fine del 2003: esattamente cinque anni. Li ho scovati nelle pagine dei giornali, ho letto le storie, le ho studiate, raccontate a modo mio. In cinque anni ho pubblicato altrettanti libri che offrivano una complessa e inedita radiografia dell’Italia criminale. Quando sono giunto alla fine del quinto libro, che forse non a caso ho intitolato *Il male stanco*, non ne potevo proprio più. Ho capito che non ce l’avrei fatta ad andare avanti: l’analisi era compiuta, proseguire sarebbe stato soltanto il sintomo di una patologia grave. Così ho smesso.²⁵

Già due anni prima, nel 2001, Bernardi aveva dato alle stampe un testo simile, *A sangue caldo*, anche questo una raccolta di riflessioni sulle modalità del racconto dell’omicidio, per come viene operato dalla cronaca nera e più in generale dai media²⁶. In *A sangue caldo* si mettono in luce due dinamiche ricorrenti nel racconto del crimine: la necessità ideologica di identificare i criminali come ‘altri’ e posizionarli «al di fuori delle consuetudini sociali, e la tendenza a produrre ansiogene generalizzazioni prive di riscontri fattuali»²⁷. Nel primo caso si ha una dinamica di tipo consolatorio per cui, se gli autori dei crimini rappresentano sempre e comunque delle deviazioni o aberrazioni rispetto alle norme sociali, quali extracomunitari, serial killer, tossicodipendenti e simili, ne deriva che il corpo sociale, sempre attaccato dall’esterno, è sempre e

²⁵ Citazione tratta dalla scheda di presentazione dell’opera teatrale *La conta*, di Luigi Bernardi, portata in scena nel 2016 dal Collettivo Acca, «Associazione Culturale Luigi Bernardi», <http://www.luigibernardi.com/teatro/la-counta-14.html> (ultima consultazione: 7 gennaio 2024).

²⁶ Nell’ordine, Bernardi prende in esame le narrazioni relative a: il delitto di Novi Ligure (21 febbraio 2001); il caso Bitia Panajot (24 agosto del 1999); il caso di un presunto serial killer attivo a Cuneo nel 2000 e quelli relativi a Michele Profeta, noto come il ‘serial killer di Padova’ o ‘mostro di Padova’; le indagini riguardanti vari casi di traffico di materiale pedopornografico su Internet avvenute ancora nell’anno 2000.

²⁷ M. Amici, *La narrativa a tema criminale*, cit., pp. 172-173.

comunque un corpo sano. Nel secondo caso il racconto mediatico del crimine, particolarmente nei casi di omicidi efferati, produce l'effetto opposto, andando ad amplificare la valenza di crimini commessi da insospettabili – professionisti, genitori, figli – con l'effetto di sollecitare le ansie di un corpo sociale posto di fronte ad un imprevedibile e misterioso 'nemico interno'. Non a caso, nelle sue analisi che considerano il crimine come una cartina di tornasole della stessa, Bernardi non manca di riflettere sullo statuto della famiglia nel contesto di una società globalizzata, neoliberista, contraddistinta dalla «progressiva uscita di scena dello stato come unico fornitore dei servizi elementari per la vita (educazione, sanità, previdenza)»²⁸ e, di conseguenza, caratterizzata da una nuova criminalità. In un simile scenario, scrive Bernardi, nel nucleo familiare si produce un sovraccarico di ansia legato all'incertezza del futuro che ne mina la stessa sicurezza interna. Il racconto mediatico del crimine così inteso, con l'eccezionalità che lo caratterizza, contribuisce spesso ad alimentare «un clima di ansia e di insicurezza che apre la strada a un intervento politico quanto mai sciagurato e nefasto»²⁹.

Ne *Il male stanco* Bernardi elabora ulteriormente le sue considerazioni da radiografo del crimine proponendo un testo che, già di per sé, si propone come oggetto narrativo non identificato, coniugando *true crime* e saggio, racconto del fatto criminale e approfondita riflessione intorno ad esso. In ognuno dei sette capitoli del testo Bernardi si sofferma su casi di omicidi tanto efferati quanto difficili da comprendere, scatenati da futili motivi o ragioni inconsistenti e compiuti da persone 'normali' quali mariti, fidanzati, madri. Tuttavia, l'autore non si limita a narrativizzare i delitti ed esporne le dinamiche, ma propone un testo ibrido in cui la stessa linearità del racconto criminale viene complicata da richiami ad altri casi, e da riflessioni di varia natura che mirano ad illuminare il fatto di sangue secondo diverse prospettive. In altre parole, in opposizione alle semplificatorie narrazioni mediatiche degli stessi omicidi, Bernardi oppone dei veri e propri percorsi di senso:

L'omicidio è un gesto di umanità estrema, a volte confina con la bestialità, spesso si condisce di ragioni complesse. Per capire quel gesto, allora, non è solo questione di scienza medica, di chimica dei neuroni, ma anche di psicologia, di sociologia, di storia e, soprattutto di filosofia. Il passaggio dalla dialettica al pensiero unico ha cambiato il modo di uccidere, ha creato nuove occasioni di omicidio? Fino a che punto la teoria del caos è applicabile alla criminologia? E quella delle catastrofi? E poi: le ragioni della psichiatria rimangono tali quando vengono applicate per via forense? Cosa vuol dire se diminuiscono i delitti di criminalità professionistica? E cosa se aumentano quelli d'impeto? E ancora: sono cambiati i motivi dell'omicidio? Perché così tanti assassini chiudono il loro rituale di morte uccidendo se stessi?³⁰

Bernardi approccia i fatti di sangue descritti ne *Il male stanco* in un modo che egli stesso definisce schizofrenico, ibridando la sua voce di narratore con «quella del giornalista, e anche un'altra,

²⁸ L. Bernardi, *A sangue caldo*, Roma, DeriveApprodi, p. 15.

²⁹ Ivi, p. 13.

³⁰ L. Bernardi, *Il male stanco. Alcuni omicidi quotidiani e quello che ci dicono*, Pieve al Toppo-Civitella in Val di Chiana, Zona, 2003, p. 14.

del saggista un po' visionario, estremo, che non possedendone il linguaggio specifico doveva di nuovo far ricorso alle parole del narratore»³¹. A costo di non ottenere risposte, poiché al termine delle ricostruzioni dei vari omicidi gli «sembrava di avere capito qualcosa di più, a volte anche solo che non c'era niente da capire, solo da raccontare»³², quello che preme a Bernardi è spingere l'omicidio al di fuori dei binari consueti del racconto del crimine. Anche quando si muove nell'ambito del racconto della realtà, l'autore rifugge la logica del mistero e dell'enigma da risolvere tipica del poliziesco o giallo tradizionale, così come l'approccio analitico 'a lente d'ingrandimento' proposto dal *true crime*. Nel primo caso s'intravede una chiara continuità con il Bernardi autore e amante del noir, genere che per sua stessa natura ignora le costrizioni del giallo, le sue concatenazioni causali e, soprattutto, la pulsione restauratrice che lo caratterizza sempre e comunque, ovvero la necessità di ristabilire un ordine iniziale infranto dal crimine. Nello stesso tempo, *Il male stanco* mostra un modo diverso d'intendere il *true crime*, genere che in Italia si è imposto a rimorchio del successo della narrativa a tema criminale nel nuovo millennio, e che risponde «a una più generale tendenza alla “fictionalizzazione” che ha investito tanto il mondo dell'informazione quanto quello del *marketing*, della politica e della divulgazione scientifica»³³. L'attitudine di Bernardi, da questo punto di vista, risulta antitetica rispetto a quella portata avanti da Carlo Lucarelli che, oltre ad essere uno dei maggiori autori di *crime fiction* italiana, può anche essere considerato come il campione italiano del genere *true crime*. Lucarelli, infatti, in questo particolare filone della sua produzione ripropone il suo approccio da 'scrittore del mistero', tutto focalizzato sulla costruzione di una tensione che procede di pari passo con il delinearsi di un mistero o l'esplorazione di una particolare 'metà oscura'. Significativamente, tra le ultime pagine de *Il male stanco*, Bernardi argomenta proprio l'inefficacia di un approccio narrativo votato a considerare un delitto attraverso il filtro del mistero, che ne fa perdere di vista la sua natura concreta di fatto criminale, per farne elemento funzionale di un racconto che mira tanto ad informare quanto ad intrattenere.

In un mondo dove tutto è sempre più finzione, l'omicidio è un dato reale, si conclude con qualcuno che muore, non ci sarà più. Invece se ne parla come finzione, si producono discussioni infinite, si fanno dibattiti televisivi dove l'unico assente è il gesto che uccide. E proprio perché si evita di guardare in faccia quel gesto, e poi di collocarlo nel suo spazio e nel suo tempo, che alla fine si è costretti ad alzare le braccia, a non capire [...]. Un criminologo, uno psichiatra, un sociologo o un giallista, di fronte a certi omicidi, non hanno tanta più scienza per spiegarli di un uomo comune.³⁴

Per i motivi sopra delineati e al di là dei puntuali riferimenti alla cronaca, *Il male stanco* può anche essere interpretato come completamento teorico all'opera letteraria di Bernardi. Tra le riflessioni proposte in questo testo ibrido, si individuano le coordinate lungo le quali il Bernardi autore si è mosso e continuerà a muoversi nel corso della sua produzione: senza mai ricorrere

³¹ Ivi, p. 17.

³² *Ibidem*.

³³ M. Amici, *La narrativa a tema criminale*, cit., pp. 178.

³⁴ L. Bernardi, *Il male stanco*, cit., pp. 147-148.

agli elementi strutturali e ideologici del giallo, esplorando le possibilità del noir con la trilogia di *Atlante freddo* e, successivamente, allontanandosi anche dal racconto più smaccatamente criminale. Tuttavia, anche in romanzi come *Senza luce* (2008) e *Crepe* (2013), che mostrano un chiaro allontanamento formale dagli stilemi del noir, lo scrittore originario di Ozzano nell'Emilia non mancherà di confrontarsi con il male, con il suo irrompere nel quotidiano di personaggi 'normali' e il suo provocare una vera e propria frattura dell'esistente. In questo senso, la traccia del noir rimarrà una costante in tutta l'opera di Luigi Bernardi.

Crimini di carta e sangue: nel laboratorio di *Atlante freddo*

Lucia Faienza
(Università LUMSA)

Pubblicato: 7 marzo 2024

Abstract – This article proceeds to analyze the *Atlante freddo* trilogy, focusing particularly on the interplay between fictional creation and the author's cognizance of crime chronicles explored in his non-fictional works. From this vantage point, Bernardi's novels emerge as an experimental terrain wherein he probes conceivable narratives, employing the narrative as a pretext to delineate the locales and dynamics of contemporary society. The trilogy by Bernardi directs attention to a spectrum of concerns, encompassing the marginalization of the foreigner, the erosion of the media's informative function, and the interrelation between minor and major criminal activities. Ultimately, a comparative analysis between Bernardi and Carlotto is introduced, primarily examining ideological and thematic alignments.

Keywords – contemporary literature; Luigi Bernardi; mass-media; noir; society.

Abstract – Il presente articolo si inoltra nell'analisi della trilogia di *Atlante freddo*, osservando soprattutto il rapporto tra invenzione romanzesca e conoscenza della cronaca criminale che l'autore approfondisce nella produzione saggistica. Sotto questa prospettiva i romanzi di Bernardi diventano un laboratorio dove sperimentare le storie possibili e la narrazione funge da pretesto per raffigurare i luoghi e le dinamiche della contemporaneità. La trilogia di Bernardi punta i riflettori su una serie di questioni: la stigmatizzazione dello straniero, il degradamento della funzione informativa dei media, il rapporto tra piccola e grande criminalità. In ultimo viene introdotta una comparazione tra Bernardi e Carlotto, vista soprattutto sotto il profilo delle affinità ideologiche e tematiche.

Parole chiave – letteratura contemporanea; Luigi Bernardi; mass-media; noir; società.

Faienza, Lucia, *Crimini di carta e sangue: nel laboratorio di «Atlante freddo»*, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 55-65.

l.faienza@lumsa.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19197>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Lucia Faienza

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

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

1. *Bernardi e «il mondo fuori»*

Nell'ecclettico approccio di Luigi Bernardi al mondo culturale italiano – che si declina nell'attività di editor/talent scout, fondatore di riviste, autore di romanzi – vorrei soffermarmi, per cominciare, sul rapporto tra i luoghi e i temi dell'invenzione letteraria e quelli della cronaca. Bernardi, come altri noiristi della sua generazione, ha compreso in anticipo che la sopravvivenza e l'evoluzione di un genere letterario non deve e non può affidarsi solo all'affinamento del congegno narrativo (il quale, anzi, può diventare una trappola), ma ha bisogno di attingere energia dal mondo 'di sopra' – quello della realtà – che i suoi protagonisti reinterpretano e trasfigurano con i mezzi dell'invenzione. Ed è per questo motivo che Bernardi rifiuta la classificazione come giallista – nonostante la critica lo riconosca come «un vero e proprio riferimento per il noir italiano»¹ – perché intende il crimine come elemento catalizzatore per esplorare la realtà umana. Questa consapevolezza significa anche spostare il baricentro della storia dalla messinscena del fatto criminale all'uomo che commette o subisce il crimine, nel tentativo di illuminare il vero cuore oscuro della storia che risiede nei luoghi della mente e della coscienza. La cronaca, dunque, diventa «il termometro del mondo fuori»², una sorta di *protostoria* che contiene tutte le domande e tutte le risposte che vengono drammatizzate nel romanzo. A tal proposito vorrei soffermarmi proprio sulla lettura della *Trilogia criminale* di *Atlante freddo*³ e sui nessi che la collegano all'interesse dell'autore per la cronaca; quest'opera inoltre è interessante per alcune comunanze con la scrittura di Massimo Carlotto. Innanzitutto nelle rappresentazioni criminali di Bernardi è determinante l'elemento della città, poiché generativo a livello tematico e contenutistico, e non a caso i puntini della mappa di *Atlante freddo* coincidono con le città di Bari, Bologna, Torino. Possiamo osservare nella scrittura dell'autore due modalità in cui la città entra nella raffigurazione della storia criminale: la prima descrive uno spazio identitario fortemente legato alla topografia dei suoi luoghi e alla dimensione urbana peculiare di una specifica città – nelle sue coloriture ideologiche, antropologiche, estetiche – che, come nota Pagello, la distingue rispetto alla totalità delle connotazioni stereotipate a livello nazionale. L'altra modalità, invece, va in direzione opposta perché si sofferma sulla dimensione plurale della città, come centro attraversato da questioni di portata globale quali l'immigrazione e il multiculturalismo⁴. La relazione che si instaura tra lo straniero e la società è un tema al quale Bernardi mostra sensibilità e attenzione, come si nota dalla sua ricorsività anche in opere dal taglio cronachistico-

¹ M. Amici, *Luigi Bernardi e la stanca quotidianità del male*, in C. Boscolo, S. Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2014, pp. 129-197: 169.

² G. Basilica, *Senza Luce. Intervista a Luigi Bernardi*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», XV, 11, ottobre/dicembre 2008, <https://www.bibliomanie.it/?p=7948> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

³ L. Bernardi, *Atlante freddo*, Milano, Rizzoli, 2020 (d'ora in avanti *Atlante*).

⁴ V. F. Pagello, *Dal giallo al crime. Glocalismo, transculturalità e transmedialità nel poliziesco italiano contemporaneo*, «mediAzioni», 28, 2020, pp. A30-A47, https://mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/28-2020/02pagello.pdf (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

investigativo oltre che in narrazioni romanzesche. In particolare l'autore si sofferma sull'aspetto della tipizzazione dell'extracomunitario, come se la realtà dell'immigrazione possa essere ridotta solo a un catalizzatore di fobie per il cittadino. È esemplare in tal senso l'analisi che Bernardi conduce sul delitto di Novi Ligure, dove il punto di partenza della ricostruzione è proprio la *vox populi* di condanna verso un ipotetico criminale straniero, mostrando la sovrapposizione tra pregiudizio e paranoia securitaria⁵. Il concetto è ripreso e rielaborato da Mondello che ragiona sul noir di fine millennio: «Sorprende che tanta folla non sia raccontata, se non raramente [...] come un esercito di disperati composto anche da soggetti di una integrazione mancata su cui riflettere: cioè come un problema sociale e non solo criminale»⁶. Ma negli stessi anni in cui i contorni dell'immigrato assumono tratteggi più cupi e spaventosi, l'immagine di Bologna acquista nuova vitalità grazie alle descrizioni del Gruppo 13; infatti come nota la critica «la seconda generazione di noiristi bolognesi sviluppano una nuova poetica della città, dove si cerca di dare una 'specificità bolognese' al genere ma anche in qualche modo al 'crimine bolognese' stesso, proprio attraverso un *ancrage* tra quest'ultimo e l'architettura urbana»⁷. Il nostro autore, però, rifiuta la cristallizzazione della sua città nella maschera della finzione romanzesca e sottolinea invece, soprattutto in merito al secondo romanzo di *Atlante freddo*, di aver voluto mettere in evidenza la continuità tra Bologna e la realtà di altre città italiane (scelta d'altronde che sembra coerente con la formula della *Trilogia*): «Mi interessava raccontare proprio il suo essere simile a tante altre città, il suo avere una vita di marginalità, un'economia sommersa, il suo diventare centro di piccoli traffici, a volte del tutto improvvisati, e non sempre innocenti»⁸.

Bernardi ironizza sulla definizione di Bologna come 'città del mistero' che, a tutti gli effetti, sembra essere una trovata autopromozionale che serve a brandizzare la città («Bologna non solo trova la sua ragione d'essere [...] ma si prende dei punti, guadagna in valore di mercato»⁹). L'autore, però, non si ferma a una definizione lapidaria del fenomeno ma prova ad esaminare nel complesso la disposizione intellettuale del presente che avvelena le griglie di lettura della realtà. Quest'ultima va rintracciata in un eccesso di tentazione fabulatoria che, moltiplicando le possibilità di interpretazione, moltiplica anche le possibilità di ideazione¹⁰ – quindi di teorizzazione dei fatti. Per spiegare questo meccanismo narrativo, nel suo saggio *Macchie di rosso*, Bernardi fa scorrere in un montaggio parallelo l'episodio di cronaca nera del delitto Alinovi e quello

⁵ L. Bernardi, *Il male stanco*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2003; v. anche C. Le Moigne, *La questione dei rapporti tra politica e mass media nel giallo italiano degli anni 2000*, «Narrativa», 29, 2007, pp. 107-118, Doi: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1869> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

⁶ E. Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir negli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone, 2010, p. 97.

⁷ S. Baroni, *Bologna in noir: la città nella crime fiction di Lorian Macchiavelli, Carlo Lucarelli e Grazia Verusani*, «PRISMI», 3, 2022, pp. 71-92 Doi: <https://doi.org/10.4000/prismi.439> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

⁸ L. Covi, *Storia del giallo italiano*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 485.

⁹ L. Bernardi, *Macchie di rosso. Bologna avanti e oltre il delitto Alinovi*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2002, p. 32.

¹⁰ Ritornano qui le parole di Calvino «l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è stato e né forse sarà mai ma che avrebbe potuto essere» (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002, p. 92).

della strage di Bologna, avvenuto solo tre anni prima. Il nesso tra la cronaca privata e quella nazionale è l'immaginazione narrativa che dipinge scenari dietrologici:

Molti, questa volta non solo i miei amici giallisti, ritengono che Bologna sia la città del mistero anche a causa di ripetuti attacchi subiti da parte di nemici senza volto. Credo che fino a quando si tenderà a leggere la storia come una successione di enigmi, non si farà altro che dar ragione a quei nemici. Non c'è nessun mistero negli anni dello stragismo. C'è solo l'idea che un normale processo democratico andava sovvertito.¹¹

È interessante, inoltre, che i riferimenti alle storie criminali vengano utilizzati in funzione della *captatio* del lettore, ma il punto di convergenza della struttura discorsiva miri a un testo di natura argomentativa – in cui l'autore sostiene la non attendibilità delle stratificazioni finzionali che si depositano sui fatti. Da quest'ultima riflessione emerge un aspetto centrale per comprendere la scrittura di Bernardi: quello della transitività di contenuti tra l'indagine saggistica e la creazione romanzesca¹².

2. Sotto i ferri del mestiere: «Atlante freddo»

La Trilogia che comprende i romanzi *Vittima facile*, *Rosa piccola*, *Musica finita*, editi tra il 2003 e il 2005 e successivamente riuniti in un'unica pubblicazione nel 2006 e in una seconda pubblicazione nel 2020 per Rizzoli, viene preceduta dalla raccolta *Il libro dei crimini*¹³ per la casa editrice Adkronos nel 2001. Qui siamo sul versante opposto a quello della finzione, il testo infatti è una silloge minuziosa dei crimini accaduti in Italia tra il settembre del 2000 e agosto 2001 che Bernardi raccoglie e suddivide a seconda della tipologia (omicidi; traffici illeciti; violenze carnali; criminalità organizzata ecc.). I fatti e gli episodi vengono riportati attraverso delle schede sintetiche, in quello che, riprendendo le parole di Bernardi si presenta come un esercizio di «puro minimalismo noir»¹⁴. Nel testo l'autore non interviene direttamente, trattandosi di un report giornalistico, però nella *Prefazione* Bernardi ci offre delle chiavi di interpretazione – trae quindi una sintesi, sostituendosi a un'ideale postfazione – e sottolinea che questa raccolta restituisce effettivamente la temperatura sociale e politica di tutto il paese. Tra gli elementi individuati verranno isolati alcuni che costituiscono la miscela da cui prenderanno vita i personaggi e le storie di *Atlante freddo*:

1. Il degradamento della funzione informativa dei media, ossia l'incapacità del giornalismo di riportare le notizie facendosi ago della bilancia tra vero e falso, tra realtà e storytelling.

¹¹ L. Bernardi, *Macchie di rosso*, cit., p. 52.

¹² A questa comparazione andrebbe aggiunta anche l'opera fumettologica, interessante soprattutto per le suggestioni dell'immaginario visuale che trasforma nei romanzi; a tal proposito si veda L. Babina (a cura di), *Granata press: sulle tracce di una casa editrice*, Faenza, Mobydick, 2000.

¹³ L. Bernardi, *Il libro dei crimini. Un anno di cronaca nera e giudiziaria in Italia*, Roma, Adkronos, 2001.

¹⁴ Id., *Pallottole vaganti. 101 omicidi italiani*, Roma, DeriveApprodi, 2002.

Bernardi scrive che la stampa e la televisione «non sono più in grado di raccontare storie senza soccombere alla tentazione dell'arringa che tutto falsifica e niente dice»¹⁵.

2. La stigmatizzazione dei piccoli criminali alla luce dell'accresciuto problema della sicurezza su cui calca la mano la politica, per spostare l'attenzione dal progressivo smantellamento dello stato sociale che crea un clima di precarietà e povertà in cui fermenta il crimine urbano. I contorni del criminale aderiscono così a quelli dell'extracomunitario.

3. L'abdicazione delle grandi organizzazioni criminali a favore della microcriminalità che spesso copre le attività delle prime, facendo il lavoro sporco.

4. L'ultimo punto è quello più interessante soprattutto in vista della sua conversione nel regime dell'invenzione letteraria. Bernardi infatti rileva che per la prima volta i delitti 'privati', quelli che avvengono nella società legale, sono stati più numerosi degli altri imputabili alla criminalità organizzata. Il movente della maggior parte dei crimini è dettato non dal movente economico ma dalla passione, dalla rabbia, dalle patologie mentali. Questa constatazione sottolinea la centralità del privato come luogo criminale ma concentra anche tutta l'attenzione sul singolo, ovvero su quegli elementi non immediatamente misurabili che agitano le azioni: la solitudine, la difficoltà del riscatto, la trappola dell'ambiente in cui si vive.

Quindi: le riflessioni che nascono nello spazio della cronaca come diventano materiale per la scrittura dei romanzi di *Atlante freddo*? Una prima suggestione con *Il libro dei Crimini* è di tipo paratestuale: il riferimento va alla mappatura metaforica del crimine, che seguiamo attraverso le vicende di un personaggio-guida, a cui sembra alludere la dicitura stessa di atlante. Nel primo romanzo, *Vittima facile*, gli eventi vengono messi in moto dal desiderio di rivalsa di un piccolo criminale, Vincenzino, che ambisce a entrare nel giro grosso della criminalità e lo fa sequestrando la figlia di un personaggio importante della malavita di Bari, ma apparentemente un rispettabile cittadino. Il sequestratore è a tutti gli effetti un personaggio che appartiene alla schiera degli emarginati, la sua esistenza è stata caratterizzata da abbandoni e deprivazione, e il crimine è il paradossale mezzo di riscatto di un individuo a cui la società non offre alternative. È interessante la dinamica che viene a crearsi tra il mondo del 'cattivo' e quello della 'vittima': quest'ultimo in realtà si rivela assai più freddo e spietato del primo poiché dotato dei mezzi finanziari e delle giuste coperture per svolgere impunemente i propri traffici. Come ammetterà cinicamente l'avvocato legato al padre della vittima:

tutti quegli sbandati ci sono utili. Fanno credere che ci siano ancora delle guerre in corso, distolgono l'attenzione dal resto. I carabinieri li prendono, i magistrati li condannano e a noi ci lasciano in pace. I giornali sono contenti perché c'è movimento. Gli sbirri pure perché si riempiono le pareti di diplomi di encomio.¹⁶

¹⁵ Id., *Il libro dei crimini*, cit., p. 9.

¹⁶ Id., *Vittima facile*, in *Atlante*, cit., pp. 31-130: 107.

Bernardi rappresenta quindi il meccanismo perverso dell'illegalità diffusa, quello per il quale il crimine si fonde con le attività legali e redditizie del mondo dell'imprenditoria. Si profila inoltre un altro livello di conflitto, non solo tra il mondo della ricca borghesia dal volto pulito e quello dei reietti della società, ma anche generazionale: i vincitori della partita criminale sono anagraficamente i 'padri', la vecchia generazione che esercita la tirannia del potere sui giovani, condannati alla sopraffazione. L'epopea della protagonista, Chiara, si inserirà in questa dinamica e la sua lotta per la sopravvivenza sarà anche l'occasione di riscatto di un intero soggetto socio-generazionale. Il braccio di ferro vecchi/giovani è un forte punto di contatto con *Nordest* e *Alla fine di un giorno noioso* di Massimo Carlotto. Nell'avventura criminale improvvisata da un gruppo di ragazzetti sbandati l'autore ci lascia entrare nel loro mondo per osservarne tutte le tragiche contraddizioni, al punto da far cadere le demarcazioni di buoni/cattivi in nome di un'osmosi che confonde le vittime e i carnefici. Tale compenetrabilità tra i due mondi viene già annunciata nell'incipit, con un espediente tipicamente letterario: la comunanza dell'ambiente criminale che rende metaforicamente 'fratelli' la vittima e il suo aggressore è suggerita da un libro che la ragazza stringe a sé durante il tragitto in cui verrà rapita. Il romanzo racconta la storia di un incesto tra fratello e sorella e racchiude in una cornice simbolica il senso ultimo della narrazione, quello di un ambiente chiuso, privo di ricircolo, in cui tutti sono figli della stessa madre (che, per traslazione, è la società). Un altro elemento interessante, che richiama il primo punto sopra citato nel *Libro dei crimini*, è la descrizione dell'eco mediatica della storia del rapimento. La cittadinanza insorge e si indigna ma il mondo dell'informazione sposta l'attenzione su dettagli trascurabili, lascia spazio al volume del rumore di fondo registrando le reazioni del pubblico ma perdendo di vista la notizia, rinunciando cioè a scavare in profondità sulla dinamica dei fatti e sulle indagini in corso. Sostanzialmente l'informazione abdica dalla verità preferendo il sensazionalismo del momento; quello che rimane è una forma di smarrimento del lettore: il realismo percepito della modalità giornalistica e al contempo la narrazione dei fatti fuorviante – chi legge infatti conosce l'altra storia, quella dei rapitori – attiva il dubbio meta-romanzesco sulla propria conoscenza del mondo come spettatori della cronaca narrata dai media.

In tutti i romanzi della *Trilogia* il personaggio principale ha un ruolo quasi defilato, sembra subire gli eventi più che agire su di loro, il teatro delle azioni si infittisce di altri personaggi soprattutto nel secondo volume, *Rosa piccola*. È interessante notare che la folla di disperati e piccoli criminali abita la propria vita in periferia, per soddisfare la necessità primaria della sopravvivenza: quelle rappresentate sono vite 'assediata', che tentano di difendere i propri confini e le cui identità spesso sbiadiscono nel presente¹⁷ (e infatti il narratore per ricostruirne i contorni deve tornare indietro, al tempo prima del crimine, che è l'unico tempo storico per la definizione dell'identità). Inoltre, l'umanizzazione del criminale – e quindi il disinnescamento del giudizio morale

¹⁷ V. Le riflessioni di C. Lasch, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, Milano, Feltrinelli, 2004.

da parte del lettore – avviene attraverso la prospettiva del racconto: ogni personaggio ci viene introdotto attraverso il suo bagaglio di sogni spezzati, speranze ingenuie, crimini compiuti in nome della necessità per vivere in un’*infernale libertà* (e qui tornerebbero le parole di Dürrenmatt sulla frizione tra l’io e la giustizia, ne *Il sospetto*: «La libertà è il coraggio del delitto, perché è essa stessa un delitto»¹⁸). Le digressioni che interrompono il tempo della storia diluiscono anche il regime cinetico: tradotto in termini cinematografici la storia indugia sui fermo immagine che si dilatano in flashback in cui, da brevi pennellate descrittive, possiamo ricostruire, intuire, un’antropologia destinata all’emarginazione. Sempre con modalità cinematografica il tragico viene reso dall’alternanza tra primo piano e campo lungo: quest’ultimo restituisce tutta la pena e il grottesco del guardarsi dall’esterno che amplifica la sensazione di mondo chiuso («Le mancavano i soldi, le mancava soprattutto il tempo per vivere, confinata dietro a quel ridicolo espositore di bigiotteria industriale di nessun valore»¹⁹).

Nei suoi romanzi Bernardi sembra volersi svincolare dalle etichette di genere e sconfinare in altri territori, come quello della letteratura sociale, attraverso il tratteggiamento di una corralità di personaggi, e del romanzo psicologico. Si veda, a tal proposito, come i personaggi in procinto di un’azione violenta assumano una posa riflessiva che in qualche modo distanzia i propri contorni dallo stereotipo del criminale, o ancora osserviamo la storia dalla soggettiva del criminale in cui emerge una visione depotenziata, amara, di quanto sta accadendo. Le nuances cupe del noir si avvertono in particolar modo nella descrizione dell’ambiente: interno ed esterno sono legati a doppio filo, l’ambiente seppur realistico viene ‘deformato’ dalla soggettività di chi vive quel luogo. Bernardi crea dei parallelismi tra la struttura della città e i suoi abitanti – e lo fa in *Rosa piccola* che è ambientato a Bologna, città che conosce fin troppo bene e in cui lascia trapeolare le sue impressioni attraverso il narratore che assume il punto di vista del personaggio: «Che i fondatori avessero scelto di costruirla a valle delle colline e su un lato soltanto del Reno, poteva dirla lunga sul carattere dei suoi cittadini, avvezzi ai passi concreti, insofferenti ai disagi, per natura più propensi a erigere steccati che a costruire ponti [...]»²⁰. Poco più avanti il personaggio davanti a via della Libertà dirà: «Che incongruenza, aveva pensato, un nome così impegnativo per una strada di neanche cento metri. Ecco una cosa che gli piacerebbe fare, restituire l’anima, se non a una città almeno alla sua toponomastica»²¹.

L’ampia panoramica sulla città – alcune sequenze somigliano a delle vere carrellate cinematografiche – la conosciamo soprattutto attraverso i passi dei piccoli criminali che la attraversano. Un elemento comune a tutti i personaggi è quello di un’estrema mobilità che viene interrotta solo dalla morte (molti sono stranieri, hanno percorso lunghi viaggi e continuano a lavorare per strada). Nel caso della protagonista gli spostamenti assumono anche la valenza di un percorso iniziatico poiché compongono le tappe di un unico cammino di formazione. Non a

¹⁸ F. Dürrenmatt, *Der Verdacht*, Einsiedeln-Zürich-Köln, Benziger Verlag, 1953, trad.it Enrico Filippini, *Il sospetto*, Milano, Feltrinelli, 1953.

¹⁹ L. Bernardi, *Rosa piccola*, in *Atlante*, cit., pp. 133-231: 162.

²⁰ Ivi, p. 148.

²¹ *Ibidem*.

caso l'ultima tappa in cui seguiremo Chiara coincide con quella in cui ha avuto inizio il viaggio, secondo uno schema noto alla narrativa e al cinema²². Nell'ultimo romanzo, *Musica finita*, la città che ospita le azioni è Torino, e vi è un'interessante evoluzione di alcuni temi che abbiamo visto nei precedenti romanzi. Innanzitutto cambia la configurazione dell'immigrato: se in *Rosa piccola* i criminali stranieri appartenevano alla schiera dei perdenti e sostanzialmente non vi era antagonismo tra questi e la protagonista, in *Musica finita* Bernardi sembra voler far saltare la semplificazione di alcune categorie di giudizio e complica lo scacchiere sui cui si gioca la partita del noir. Spicca infatti la figura di Abdellah: immigrato ma perfettamente integrato nel circuito economico²³, una figura vincente che ha molti tratti di somiglianza con il padre della ragazza rapita in *Vittima facile*. Questo personaggio sfrutta con abilità da acrobata le falle e le debolezze tanto del sistema quanto delle persone che lo circondano. L'integrazione paventata e sempre lontana viene qui raggiunta attraverso la collusione con la parte sporca della società e questo è emblematico di una mentalità in cui ciò che conta è unicamente il denaro – che redime, vincendo la battaglia che l'etica e la cultura hanno perso. Se da una parte quindi vi è un criminale che copre i propri traffici di droga e prostituzione con delle attività apparentemente legali, dall'altra parte c'è chi gli si oppone, ovvero alcuni vecchi compagni di lotta che gli dichiarano guerra, imprudentemente, colpendolo nelle sue attività. Bernardi disegna la vecchia generazione sessantottina che alterna tra lampi di consapevolezza di vivere in un tempo post-ideologico (come dirà il narratore di uno di loro: «era consapevole che il tempo della rivoluzione era svanito, forse per sempre»²⁴), ad altri di totale incoscienza e mitomania. Lo scontro finale infatti avverrà tra Abdellah e i compagni di lotta i quali trascineranno con sé nella disgrazia anche altre vittime innocenti ed estranee al regolamento di conti. Bernardi introduce quest'ulteriore scontro per aggiungere un altro livello al conflitto generazionale: nel confronto tra Chiara, sopravvissuta alla mattanza, e il padre dell'amica rimasta uccisa emerge una riflessione che non lascia scampo alla vecchia generazione:

Non sapete perdere. Siete stati sconfitti e non lo accettate, tu, i brigatisti, gli autonomi, i come diavolo vi chiamate, spesso neppure lo sapete. Pensate di avere qualcosa da insegnare, per questo raccontate sempre le solite tristi storie, miti costruiti sulla cartapesta [...]: Io credo che quelli come te vogliano che (il mondo) rimanga uguale, per potersene lamentare, o peggio ancora per continuare a celebrarsi come gli unici che ci hanno provato [...].²⁵

L'autore formula attraverso Chiara una feroce autocritica nei confronti della propria generazione e soprattutto della narrazione che ha generato, sottolineando da una parte le

²² C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Dino Audino, 2005.

²³ Introdurre i criminali in veste di cittadini 'al di sopra di ogni sospetto' richiama quanto sostenuto dall'autore in altra sede, circa il criminale come «persona interna al gioco sociale» (L. Bernardi, *A sangue caldo. Criminalità, mass media e politica in Italia*, Roma, DeriveApprodi, 2001, p. 8).

²⁴ Id., *Musica finita*, in *Atlante*, cit., pp. 235-329: 271.

²⁵ *Ivi*, p. 324.

controversie interpretative che tutt'oggi solleva l'esperienza della lotta armata²⁶, e ancora che «l'assenza di un vocabolario concettuale adeguato alla descrizione degli anni Settanta»²⁷ ne compromette la memoria alterando la sua efficacia nel presente.

3. *L'ideologia e il presente*

Prendendo come spunto il rapporto con il passato recente è possibile tracciare una linea di congiunzione tra il lavoro di Bernardi e quello di Carlotto, soprattutto sotto il profilo ideologico, mettendo in evidenza le somiglianze dal confronto testuale. Innanzitutto anche nel romanzo di Carlotto la cronaca gioca un ruolo centrale e questo è determinante per la modalità di descrizione delle vicende: essendo ancorate alla verosimiglianza le storie non vogliono accontentarsi di un realismo bozzettistico, ma sono in qualche modo delle storie vere perché *plausibili*. Che la realtà sia il punto di partenza di ogni successiva speculazione è un ben chiaro per Carlotto il quale articola in tre momenti fondamentali l'elaborazione del romanzo, che sono: l'osservazione di una situazione reale; la ricerca e raccolta del materiale grazie agli strumenti del giornalismo investigativo; la miscela del materiale documentario con gli elementi della finzione romanzesca²⁸. Inoltre anche per Carlotto c'è una sostanziale differenza tra poliziesco e noir: il primo è riassumibile in un congegno narrativo triadico di indagine-soluzione-assoluzione che quindi rimanda alla dimensione consolatoria della forma chiusa, il noir invece ha maggiore libertà di azione e di ricerca, non essendo legato a nessuno schema intellettuale preimpostato. La realtà è già un noir, sembrano dirci i nostri autori, bisogna solo sapere dove guardare e cosa osservare. La scrittura di Carlotto che nasce come rielaborazione autobiografica delle concitate vicende seguite ai problemi giudiziari della propria giovinezza (*Il fuggiasco*, 1995), pone i riflettori sulle relazioni che si intrecciano a più livelli tra criminalità organizzata e politica, imprenditoria, finanza. Il crimine diventa quindi un pretesto per parlare di tutto ciò che si muove intorno alle trasformazioni criminali. Ed è da queste premesse che nasce la saga di Giorgio Pellegrini che troviamo nei romanzi di *Arrivederci amore, ciao* (2001) e *Alla fine di un giorno noioso* (2011), preceduta da quattro romanzi della serie dell'*Alligatore*²⁹. Se già in questa prima saga venivano enucleati i temi 'forti' dell'autore nel personaggio di Marco Buratti, funambulo tra malavita e legalità, è nella storia di Giorgio che si fanno pregnanti elementi come il territorio (il ricco Veneto degli anni '90), il periodo storico che è determinante per permettere agli

²⁶ M. Gotor, *Generazione Settanta. Storia del decennio più lungo del secolo breve (1966-1982)*, Torino, Einaudi, 2022; F. Balestracci, C. Papa, (a cura di), *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.

²⁷ M.C. Iuli, *Gli anni Settanta? Un universo parallelo*, «Enthymema», 7, 2012, pp. 275-284, Doi: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/2700> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

²⁸ L. Faienza, *Fuori dagli schemi 11 - Massimo Carlotto*, «La Balena Bianca», 31 maggio 2021, <https://www.labalenabianca.com/2021/05/31/fuori-dagli-schemi-11-massimo-carlotto/> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

²⁹ *La verità dell'Alligatore* (1995), *Il mistero di Mangiabarche* (1997), *Nessuna cortesia all'uscita* (1999), *Il corriere colombiano* (2000).

ingredienti della narrazione di diventare una miscela detonante, l'affresco generazionale attraverso la storia criminale³⁰. La scrittura di Carlotto vuole quindi descrivere anche «i mutamenti economici ed antropologici, esprimere una denuncia etica sulle sfaldature delle strutture portanti della società italiana»³¹ e quest'atteggiamento problematizzante, di cui il noir è portavoce, non si discosta molto dal malumore che Bernardi esprime per un noir di maniera, che rifugge ogni tipo di conflitto e di esame della realtà, come quello a lui contemporaneo³².

Nel romanzo di Carlotto la storia del protagonista è legata alla transizione post-ideologica di tutto un periodo storico: la storia è quella di Giorgio Pellegrini che da giovane militante di un'organizzazione sovversiva degli anni '70 si ritrova catapultato in eventi più grandi di lui che lo trasformeranno in un killer privo di scrupoli. Giorgio è, in un certo senso, un personaggio che riassume i lineamenti di tutta una generazione cresciuta sotto l'ombrello delle lotte degli anni '70 e che ha contribuito attivamente al loro tracollo. Dall'altra parte ritroviamo i personaggi integri, gli ex-compagni di lotta appunto, vecchi idealisti che non hanno più gli strumenti per sapersi orientare nel nuovo mondo che sta sorgendo al tramonto del vecchio millennio. E infatti l'integrità dei loro ideali li taglia fuori dai cambiamenti senza riuscire a ricollocarli all'interno della società³³: non è difficile percepire l'eco di questa condizione in Sergio e nei suoi compagni di *Musica finita*; ma paradossalmente anche in Vincenzino e nei suoi complici di *Vittima facile*, perché quello che determina la loro fine è proprio l'ignoranza della nuova realtà in cui i vecchi codici criminali non funzionano più. La realtà descritta è tanto più brutale quanto più si fa veloce e inafferrabile nei suoi cambiamenti.

Un'ulteriore tangenza di schema tra i due autori va rintracciata in *Musica finita* dove solo i grandi criminali riescono a sopravvivere, grazie soprattutto a un'abile e spregiudicata operazione di riciclo della propria identità criminale, quella che permette loro di inserirsi nelle attività legali e socialmente accettate. Questo aspetto, in Carlotto, si accentua ancor nel secondo romanzo: se nel primo Giorgio traccia una traiettoria fatta di sangue e spietata violenza, in *Alla fine di un giorno noioso* i tempi sono giunti a maturazione per un cambio di registro, il paesaggio del crimine si fonde infatti con gli scambi clientelari e politici. Giunge a compimento quell'evoluzione iniziata negli anni '90 tra criminalità e politica, e che ora richiede strategie di affermazione diverse: le pubbliche relazioni e le reti diplomatiche sostituiscono, in parte, la ferocia del passato. Inoltre anche nel mondo di Carlotto, come in quello dei giovani protagonisti di Bernardi, l'unico tempo esistente è il presente: il passato di Chiara e degli altri personaggi affiora

³⁰ C. Milanesi, *Massimo Carlotto: les romans de la réalité*, in M. Bovo-Romœuf, S. Ricciardi (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Firenze, Franco Cesati, 2006, pp. 73-80.

³¹ M.P. De Paulis-Dalembert, *Nordest di Massimo Carlotto: ascesa e declino del capitalismo tra sangue e misteri familiari*, in S. Contarini (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 137-157: 156, Doi: <https://doi.org/10.4000/narrativa.1575> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

³² V. T. De Lorenzi, *Una vittoria senza trionfi*, Prefazione a L. Bernardi, *Atlante*, cit., pp. 7-28.

³³ Le riflessioni qui proposte sulla scrittura di Carlotto sono una rielaborazione di quanto analizzato nel saggio di L. Faienza, *Dal nero al vero*, Sesto S. Giovanni, Mimesis, 2020.

attraverso brevi sprazzi traumatici, che il soggetto preferisce archiviare il prima possibile, mentre il pensiero del futuro si arena spesso nell'amara constatazione della condizione presente; nel caso di Giorgio vi è una vera e propria cesura tra il prima e il dopo, l'abiura con il passato non riguarda solo la propria vita ma diventa un atto di condanna della storia e dell'ideologia. Questa continua fuga da se stessi si traduce, come abbiamo visto prima, in una vera fuga dei personaggi che scappano continuamente da qualcosa: è interessante ipotizzare che al concetto di frontiera e di periferia venga associata anche una connotazione di limbo morale, come se la liminarità sociale e culturale in cui si muove il protagonista venisse introiettata dentro la struttura psichica del personaggio – in Carlotto – e diventasse il suo destino – in Bernardi³⁴.

Questi spunti che abbiamo analizzato nella scrittura di Bernardi possono darci qualche indicazione in più sull'impronta che l'autore ha lasciato nell'editoria e nel noir italiano: in primis la rimodulazione del lavoro dello scrittore di 'genere' che implica un impegno costante e attento alle dinamiche del reale e che può intervenire su queste con la propria voce. A questo aggiungerei che l'opera di Bernardi acquista maggior spessore sociologico e letterario se messa in correlazione con gli autori della sua generazione che con i loro contributi hanno dato una spinta alla modernizzazione del noir ampliando lo spettro dei suoi contenuti in direzione riflessiva e conoscitiva.

³⁴ *Ibidem*.

Female Dicks. Il gender e il genere nella serialità letteraria bolognese

Ellen Nerenberg
(Wesleyan University)

Pubblicato: 7 marzo 2024

Abstract – In honor of Luigi Bernardi ten years after his death, this essay explores one of the most important of the author-editor's areas of research, crime fiction. Where the rich and recent scholarship on the subject has favored a more transmedial approach, I here focus on the literary text, specifically three series of novels set in and around Bologna with female detectives: the series by Carlo Lucarelli with protagonist police inspector Grazia Negro, the series by Grazia Verasani featuring the private detective Giorgia Cantini, and two recent novels in a projected trilogy by Lorella Marini whose protagonist is Commissaria Barbara Larsen Givoni. From these serial novels I distill a triptych of 'female dicks': the Deferential, the Disquieting, and the Avenger, each of whom responds differently to the exigencies of the patriarchal system in which they operate, each of whose series illustrate greater and lesser degrees of adherence to generic conventions of the noir, representing the intersection of gender e genere.

Keywords – Carlo Lucarelli; Grazia Verasani; Lorella Marini; Luigi Bernardi; noir.

Abstract – In omaggio a Luigi Bernardi a dieci anni dalla sua scomparsa, il presente saggio esplora uno dei campi più importanti nell'opera dell'autore-editore, la narrativa noir. Laddove le ricche recenti ricerche hanno adoperato un approccio transmediale, io invece mi concentro sul testo letterario, in particolare su tre serie di romanzi ubicati a Bologna e che hanno per protagonista una donna detective: la serie di Carlo Lucarelli con protagonista l'ispettrice Grazia Negro, la serie di romanzi di Grazia Verasani con protagonista l'investigatrice privata Giorgia Cantini, e due romanzi nella trilogia, in via di completamento, di Lorella Marini la cui protagonista è la commissaria Barbara Larsen Givoni. Dai romanzi seriali distillo un trittico di 'female dicks': la Deferente, la Scomoda, e la Vendicatrice, le cui narrative aderiscono in modi diversi alle convenzioni del noir, rappresentando l'intersezione di gender e genere.

Parole chiave – Carlo Lucarelli; Grazia Verasani; Lorella Marini; Luigi Bernardi; noir.

Nerenberg, Ellen, *Female Dicks. Il gender e il genere nella serialità letteraria bolognese*, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 66-82.
enerenberg@wesleyan.edu
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19198>
finzioni.unibo.it

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

Tre sono le tappe principali in un percorso critico che si concentra sui modi in cui si intersecano il genere noir e il gender nella serialità principalmente letteraria bolognese. Il compito di contemplare i vari volti dell'opera di Luigi Bernardi a dieci anni dalla sua prematura scomparsa permette un'esplorazione delle donne detective operanti sul territorio che si espongono nell'ordine cronologico in cui le loro vicende si sono rivelate per la prima volta: nel 1994, Grazia Negro, personaggio di Carlo Lucarelli, fa la sua prima comparsa come subordinata dell'Ispettore Romeo in *Lupo mannaro*. La poliziotta ritorna protagonista in altri cinque romanzi, una novella, un lungometraggio e un film fatto per la televisione¹. Nel 2004 si fa la conoscenza dell'investigatrice privata Giorgia Cantini in *Quo vadis, baby?*; successivamente, la protagonista di Grazia Verasani conduce le sue indagini attraverso cinque romanzi, un lungometraggio e una tele serie su Sky². La terza e più recente serie risale al 2021, quando viene alla luce il primo di finora due romanzi di una progettata trilogia di Lorella Marini in cui si seguono i casi felsinei della commissaria Barbara Larsen Givoni³.

1. *Le Female Dicks*

I campi del noir e della donna detective, in chiara sovrapposizione, vantano considerevole attenzione critica e in questo saggio si cercherà di farsi spazio tra ricerche ben note a chi si occupa di crime studies e di articolazioni culturali della delinquenza, tra cui: lo studio della

¹ I romanzi di Carlo Lucarelli con Grazia Negro protagonista sono: *Almost Blue*, Torino, Einaudi, 1996; *Un giorno dopo l'altro*, Torino, Einaudi, 2000; con A. Camilleri, *Acqua in bocca*, Milano, Mondadori, 2012; *Il sogno di volare*, Torino, Einaudi, 2013; *Léon*, Torino, Einaudi, 2021. La novella *A Girl Like You* è inclusa in G. De Cataldo, M. De Giovanni, D. Da Silva, C. Lucarelli, *Giochi criminali*, Torino, Einaudi, 2014; si inserisce nella serie tra *Il sogno di volare* e *Léon*. Uscirono nel 2000 entrambi gli adattamenti in lungometraggio dei primi due libri: *Lupo mannaro*, Antonio Tibaldi, 2000, MediaTrade, il 7 giugno e *Almost Blue*, Alex Infascelli, 2000, CecchiGori, il 17 novembre.

² I romanzi di Grazia Verasani con protagonista Giorgia Cantini sono: *Quo vadis, baby?*, Milano, Mondadori, 2004; *Velocemente da nessuna parte*, Milano, Feltrinelli, 2006; *Di tutti e di nessuno*, Milano, Feltrinelli, 2009; *Cosa sai della notte*, Milano, Feltrinelli, 2012; *Senza ragione apparente*, Milano, Feltrinelli, 2015; *Come la pioggia sul cellofan*, Venezia, Marsilio, 2020. Vi sono poi il lungometraggio, G. Salvatores, *Quo vadis, baby?*, Colorado Film, 2005; e la teleserie di otto puntate, G. Chiesa, *Quo vadis, baby?*, Colorado Films, 2008.

³ L. Marini, *Come la neve non fa rumore*, Casale Monferrato, la Goccia, 2021; *Il sonno dell'acqua*, Perugia, Bertoni, 2023.

donna detective⁴ e quella italiana⁵, la transmedialità del racconto noir della donna detective⁶, la teleserialità del noir al femminile⁷, e studi basati sulla geolocalizzazione e sul co-protagonismo nel noir della città di Bologna o dell'Emilia, o di entrambe le entità⁸. Molte ricerche recenti prendono come oggetto di studio prodotti audiovisivi, mentre la serialità letteraria non risulta altrettanto riccamente investigata. Su questa produzione si appunta pertanto il presente saggio, considerando in modo particolare le uscite più recenti. Le due serie di romanzi di Lucarelli e Verasani sono state pubblicate per anni, oltre un ventennio nel caso di Lucarelli e quasi vent'anni nel caso di Verasani; tuttavia, l'ultima produzione parte di queste serie, *Léon* nella serie di Lucarelli e *Come la pioggia sul cellofan* in quella di Verasani, non è ancora stata considerata dalla critica in maniera approfondita. La novità delle ultime due produzioni di Lucarelli e Verasani, insieme alla serie di Marini, che non ha ancora ricevuto attenzione dalla critica, invitano quindi all'analisi. È indubbio che entrare in un campo già carico di studio proficuo richieda una mappatura accurata di elementi ulteriormente promettenti e di assemblarli insieme ai già presenti filoni discorsivi, pur nella consapevolezza che l'assemblaggio in sé corre il rischio di mostrare suture non tanto del dottor Lacan quanto del dottor Frankenstein, le cui cicatrici ruvide testimoniano un esperimento troppo azzardato e sicuramente mostruoso⁹.

⁴ Si vedano L. Dresner, *The Female Investigator in Literature, Film and Popular Culture*, Jefferson (NC), McFarland, 2007; K. Klein, *The Woman Detective: Gender and Genre*, Urbana (IL), University of Illinois Press, 1995; P. Gates, *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*, Albany (NY), State University of New York Press, 2011; e M. Reddy, *Women Detectives* in M. Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2013, pp. 191-207.

⁵ Nella bibliografia estesa, si vedano L. Crovi, *Le dame in nero*, in *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 195-217; R. Crovi, *Le signore del thriller italiano*, in *Le maschere del mistero. Storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*, Firenze, Passigli, 2000, pp. 171-74; M. Cicioni, *Loyalties and lesbianism in the novels of Fiorella Cagnoni in Italian Women Crime Writers* in M. Cicioni, N. Di Ciolla (eds.), *Differences, Deceits and Desires. Murder and Mayhem in Italian Crime Fiction*, Newark (DE), University of Delaware Press, 2008, pp. 145-59; e G. Pieri, L. Rinaldi, *Italian Women Crime Writers* in G. Pieri (ed.), *Italian Crime Fiction*, Cardiff (UK), University of Wales Press, 2011, pp. 117-131.

⁶ M. Jansen, Y. Khamal (a cura di), *Memorie in Noir: Un'indagine pluridisciplinare*, a Bruxelles, Peter Lang, 2010; gli output del PRIN DETECT: *Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives*, <https://www.detect-project.eu/> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024); quelli del PRIN *Atlante del Giallo. Storie dei media e cultura popolare in Italia (1954-2020)*, <https://dar.unibo.it/it/ricerca/progetti-di-ricerca/prin-atlante-del-giallo-storia-dei-media-e-cultura-popolare-in-italia-1954-2020> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

⁷ E. D'Amelio, V. Re, *A 'Bottom-up' approach to Transcultural Identities: Petra and Italian Women Detectives in Italian TV Crime Drama* in M. Dall'Asta, J. Migozzi, F. Pagello, A. Pepper (eds.), *Contemporary European Crime Fiction*, New York, Palgrave MacMillan, 2023, pp. 229-252.

⁸ Per la Bologna noir si vedano S. Baroni, *Bologna in noir: la città nella crime fiction di Lorian Machiavelli, Carlo Lucarelli e Grazia Verasani*, «PRISMI» 3, 2022, pp. 71-92, Doi: <https://doi.org/10.4000/prismi.439> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024); L. Rinaldi, *Bologna's Noir Identity. Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction*, «Italian Studies», 2009, LXIV, 1, pp. 120-133; L. Somigli, *The Mysteries of Bologna: On Some Trends of the Contemporary Giallo*, in G. Pieri (ed.), *Italian Crime Fiction*, cit., pp. 73-88; G. Pieri, *Between True Crime and Fiction: The World of Carlo Lucarelli* in S. Gundle, L. Rinaldi (eds.), *Assassinations and Murder in Modern Italy*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 193-203.

⁹ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Book XI)*, tr. in. di J.-A. Miller e A. Sheridan, New York, Norton, 1998.

La mostruosità come tema è pertinente al discorso della donna detective. Prima di seguire le tracce letterarie delle tre detective ci si permetta di chiarire il titolo del saggio. ‘Female Dicks’ si basa su un ossimoro intenzionale, possibilmente mostruoso anch’esso. La premessa è che il termine ‘dick’ in inglese non richiama soltanto l’abbreviazione del sostantivo ‘detective’ frequentemente impiegato nella narrativa americana, in particolare quella hard-boiled degli anni ’40¹⁰. Il riferimento fallico e deliberatamente grossolano (oltre che anatomico ed essenzialista) punta su una delle questioni fondamentali delle ricerche sul noir di simpatie femministe¹¹: quando è la donna a condurre l’indagine (noir o giallo che sia), come risponde alle strutture sociali e ai sistemi giuridici patriarcali? Appoggia, volente o nolente, l’egemonia del potere? O la mette alla prova, danneggiandola o indebolendola? Se le convenzioni del genere noir includono mettere in gioco la possibilità di risolvere il caso e rimettere a posto l’ordine sociale, calmando in modo consolatorio le acque turbate dal reato, quali sono gli effetti e le differenze quando la detective è donna? Riesce come la sua controparte maschile a rimettere in ordine, a governare o addomesticare la trama? Ecco la genesi della contraddizione della ‘female dick’, ossimorica, ibrida e mostruosa, come sostiene Creed¹². A giudicare dalle ricerche, tale condizione paradossale è prevista, poiché «almost all female detective shows on TV are both progressive and regressive, both empowering and disempowering to women, portraying the female detective as both capable and incapable»¹³. Oltre ad onorare i notevoli contributi alle ricerche del noir di Bernardi, lo scopo dell’attuale ricerca è piuttosto specifico, forse modesto: illuminare attraverso un corpus limitato di romanzi noir ambientati a Bologna alcune risposte a queste questioni fondamentali.

Per arrivare a tale obiettivo, si propone un’analisi di un trittico di personaggi che si può distillare dalle serie di romanzi noir e che evidenzia l’intersezione di gender e genere. I tre tipi corrispondono a un’ampia gamma di prese di posizione autoriali riguardo sia inclinazioni etiche, sociali, e ideologiche che tecniche letterarie e scelte narrative e linguistiche.

1.La Dick Deferente: la poliziotta che fatica dentro i sistemi e le istituzioni di potere. A lei si assegnano omicidi efferati e quasi sempre seriali; catturando il suo uomo e risolvendo il caso, la Deferente riesce a restaurare l’ordine sociale. Viene premiata con una narrativa ineccepibile

¹⁰ Il Dizionario Collins spiega che significa «another name for a private eye» che informalmente significa «private detective», *Collins Dictionary, ad v.* “Private dick”, <https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/english/private-dick> (ultima consultazione: 10 febbraio 2024).

¹¹ Come sostiene Klein, «the feminist detective winds up supporting the existing system which oppresses women, when she re-established the ordered status quo», K. Klein, *The Woman Detective*, cit., p. 201, cit. in E. D’Amelio, V. Re, *A ‘Bottom-up’ approach to Transcultural Identities*, cit., p. 242.

¹² B. Creed, *The Monstrous Feminine: Film Feminism, and Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1993. Vale notare anche quello che sostiene Littler: «If, however, ‘feminist’ refers to a woman deconstructing phallogocentric ideologies wherever they are naturalized and structured into social, cultural and political practices, then a feminist private eye is a contradiction in terms», A. Littler, *Marele Day’s Cold Hard Bitch: The Masculinist Imperatives of the Private-Eye Genre*, «Journal of Narrative Technique», 21, 1991, pp. 121-135: 133, cit. in E. D’Amelio, V. Re, *A ‘Bottom-up’ approach to Transcultural Identities*, cit., p. 242.

¹³ L. Dresner, *The Female Investigator in Literature, Film and Popular Culture*, cit., p. 70.

dal punto di vista del genere ed è sua la chiamata alle armi, citando il suo sostenitore Lucarelli: «Prendilo, bambina».

2.La Dick Scomoda: l'investigatrice privata ma professionale. La Scomoda resta fuori dalle mura della cittadella e delle sue leggi e mette in dubbio i sistemi di potere; è possibile che non risolva nemmeno i suoi casi, che spesso sembrano insignificanti. La sua narrazione rivela crepe corrispondenti ad epistemologie lacunose e per lei, facendo cenno alla sua creatrice Verasani, si canticchia il mantra dubbioso «Quo vadis, baby?», domanda che fa pensare più ai 'forse' che alle 'forze' dell'ordine.

3.La Dick Vendicatrice offre una specie di sintesi delle altre due. È poliziotta ma, pur stando dentro i sistemi patriarcali, riesce tuttavia a capovolgere la loro logica; però, ne paga il prezzo. Gli omicidi per cui cerca giustizia sono intenzionali ma allo stesso tempo 'piccoli'. Delle female dicks leggermente mostruose che si considerano nell'attuale ricerca è la più ibrida e nella sua narrazione luccicano sprazzi di deviazioni di genere o formali se non di gender. Continuando il gioco di attribuzione degli slogan, per lei si adatterà il titolo di una canzone di Jackson Browne, (il cantautore in queste pagine non c'entra niente) «Nobody's Baby»¹⁴.

In generale, le female dicks condividono tutte qualche caratteristica¹⁵. Brave, intelligenti, vita familiare (quando c'è) complicata, vita sentimentale (quando c'è) altrettanto complicata, anche quando si dimostra radicalmente semplice. Si scoprono molto sole, sia sul lavoro, che tende a dominare la vita, sia nella vita non-lavorativa: pur avendo qualche volta colleghe di lavoro, non pare abbiano molte amiche. Oltre alle caratteristiche di genere e alla collocazione bolognese, cosa lega le protagoniste delle tre serie di romanzi noir? Dovendo dimensionare in qualche modo la questione, ci si limita qui a sondare tre temi principali per ciascuna delle dick: come sono percepite in qualità di detective, i rapporti che hanno con altre donne, e la violenza, non solo quella che ha generato il delitto che fa scaturire l'indagine, ma anche la violenza che minaccia le dick stesse, specialmente la violenza omicida e quella sessuale.

2. Omaggio a Luigi Bernardi, *Master of Noir*

Occorre dire che sull'omicidio violento Luigi Bernardi la sapeva lunga. Nell'ampio raggio della portata dei suoi studi, due sono i filoni utili per questa ricerca: l'interesse per il noir e come questo interesse proceda parallelamente alle sue ricerche sulla semiosi della delinquenza nella cultura contemporanea. I volumi e i documenti del Fondo Bernardi, assieme ai diversi convegni e giornate di studio, testimoniano un'industria che si estende alle attività in editoria e

¹⁴ J. Browne, *Somebody's Baby*, 1982.

¹⁵ Cfr. K. Klein, *The Woman Detective*, cit.

fumettistica, alle traduzioni, nonché alle proprie opere noir, e in qualche modo le collega¹⁶. Per ciò che invece concerne la saggistica nel campo dei crime studies, si possono individuare gli anni tra il 1998 e il 2003 di proficua importanza per via dei sei saggi pubblicati che indagano le cause alla base del noir, cioè la cronaca nera. Anticipando il fervore di interesse nel noir transnazionale e le sue caratteristiche, si vede alternarsi l'attenzione di Bernardi tra il locale e il nazionale. Vale notare che le sue traduzioni dal francese di diversi romanzi noir (e.g., Manchette, Dantec, tra altri) confermavano la sua apertura, anch'essa anticipatoria, verso l'idea dell'«euro noir». All'alba del nuovo millennio, Bernardi pubblica i due tomi de *Il libro dei crimini*, i quali costituiscono una specie di annuario dei fattacci accaduti lungo la penisola in due successivi periodi di 365 giorni¹⁷. Il terzo studio, *A sangue caldo* (2001), si concentra su certi famigerati episodi, come il caso di Novi Ligure, e quella voglia tardo-novecentesca del serial killer. Dal nazionale Bernardi scende di nuovo ad inquadrare il territorio bolognese con il quarto saggio del periodo, uscito nel 2002, *Macchie di rosso. Bologna avanti e oltre il delitto Alinovi*. Sempre dello stesso anno il quinto studio nella serie, *Pallottole vaganti. 101 omicidi italiani*, fa un passo indietro per puntare di nuovo lo sguardo sul piano nazionale. *Il male stanco. Alcuni omicidi quotidiani e quello che ci dicono* (2003) è il sesto e ultimo studio che chiude il cerchio di questo periodo di studio intenso.

Oltre alla straordinaria disciplina dimostrata nel pubblicare sei libri in cinque anni, va precisata l'ammirevole capacità di Bernardi di dare corpo a un fatto di cronaca, rintracciando dettagliatamente e quasi filologicamente il suo evolversi attraverso media diversi. Se consideriamo la sua ottica in vena noir transnazionale ante litteram, si potrebbe anche individuare nel suo approccio alla cronaca, se non una tendenza, un apprezzamento transmediale che va di pari passo con lo studio filologico del reato. Una delle qualità notevoli delle sue ricerche è il modo in cui Bernardi fa capire quanto e forse più significativamente come un fatto di cronaca si trasforma, rimpallandosi (come la pallottola vagante del titolo di un suo studio?) da un medium ad un altro. Quella nota emersa da un rapporto che successivamente viene inclusa in un elenco di altri crimini, e che da lì si trasforma in appunto giornalistico il quale poi si legge nella sezione locale del giornale, poi, come un virus si trasferisce ad altra specie, questa nota passa in un altro medium, e la si trova forse in onda alla radio e infine trasmessa dal TG in prima serata. È questa la traiettoria che attraversa i suoi saggi. I due *Libri dei crimini* sembrano abbracciare uno spirito postmoderno di *enumeratio* (ma mai caotica) alla Joyce, Gadda, Vollman o Foster Wallace nel suo elencare inarrestabile dei fatti più rinomati di cronaca nera e giudiziaria accaduti in un anno¹⁸. Ne segue una contrazione: contrastante con il tipo di accumulo della lista si presenta *A*

¹⁶ Si veda la Prefazione di F. Milani, A. Sebastiani (a cura di), *Un lampo obliquo*, Bologna, Biblioteca Umanistica Ezio Raimondi, 2022, pp. 9-13; e L. Reggiani, S. Giuliani, *Per amore del noir: riflessioni a partire dal Fondo Bernardi custodito presso Alliance Française di Bologna*, in *ivi*, pp. 31-46.

¹⁷ L. Bernardi, *Il libro dei crimini. Edizione 2000*, Roma, Adnkronos, 2000; e *Il libro dei crimini. Edizione 2001*, Roma, Adnkronos, 2001.

¹⁸ Il concetto dell'enumerazione caotica è di L. Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, tr. sp. di L. Raimundo Lida, Buenos Aires, Colección de estudios estilísticos, 1945.

sangue caldo, un libello che consente al suo autore di rimettere al fuoco l'obiettivo, non quell'annuario dei fattacci messi in fila per 365 giorni, ma piuttosto uno studio concentrato su quattro casi di cronaca nera. Poi, con un respiro profondo le ricerche si espandono un'altra volta e dal delitto Alinovi e il bolognese di *Macchie di rosso* si rivolgono al territorio nazionale per scrutare il male raccontato da delitti commessi in angoli lontani da Bologna: Bari, Foggia, Bergamo, Salerno, e via dicendo. Analogamente, nella propria produzione di noir la trilogia di brevi romanzi *Atlante freddo* la protagonista Chiara si sposta da Bari (*Vittima facile*) a Bologna (*Rosa piccola*) e Torino (*Musica finita*). Lo slittamento richiama molte operazioni della glocalità del noir, di cui si discute in diversi progetti e ricerche critiche, limitandosi solo alla penisola italiana¹⁹.

3. *La Dick Deferente: «Prendilo, bambina»*. *La serie di Grazia Negro di Carlo Lucarelli e convenzioni narrative*.

Grazia Negro non è protagonista del romanzo in cui fa la sua prima comparsa, *Lupo Mannaro*, pubblicato nel 1994, ma lo diventa dal secondo, *Almost Blue* (1997) e così rimane per altri quattro libri. Il ritornello, insieme infantilizzante ed erotico, «Prendilo, bambina», si sente di continuo nella serie, a cominciare con Vittorio, il suo capo nella polizia di Stato e il protagonista vero e proprio nel senso classico di *Lupo mannaro*, ma anche con gli altri colleghi (tutti maschi) specialmente l'agente Matera. Ripetendole più volte «Prendilo, bambina», Vittorio spinge la poliziotta alle prime armi a non mollare mai la caccia all'ingegner Velasco, il killer yuppie che commette i suoi omicidi seriali lungo la Via Emilia perché lo fa star meglio, o come sentenzaia lui «è un modo di eliminare lo stress, e in un lavoro da dirigente... se ne accumula parecchio»²⁰.

Grazia Negro esemplifica le condizioni contraddittorie della Female Dick 'paracadutata'²¹ dietro le linee nemiche in mezzo al campo minato del maschilismo della polizia e l'imperativo del suo mentore ('prendilo bambina') odora al tempo stesso di comando paramilitare, patriarcato e sensualità. Lucarelli fa di tutto per sottolineare l'alterità della sua protagonista, che viene marginalizzata di routine: pugliese, è una forestiera a Bologna; è una poliziotta in un'arma pesantemente e storicamente popolata da agenti maschi; spesso partecipa non con un'équipe precisa ma come agente speciale su task force costituite ad hoc per catturare delinquenti terrificanti. Frequentemente Grazia si deve difendere da attacchi di ogni genere, prevalentemente condotti da altri agenti. Un collega la schernisce stuzzicandola con «Io vi conosco voi donne nella polizia... sempre incazzatissime per far vedere che sono meglio degli uomini e poi cristo vestitevi un po' da donna». A questo la Deferente replica che, «non ci divento commissario capo perché non sono laureata» e, invocando il sostituto fallico per eccellenza, specialmente per una poliziotta, «[M]i ci vestirei anche da donna ma poi la pistola dove cazzo me la metto?»²².

¹⁹ Cfr. DETECT, cit.

²⁰ C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, Roma, Ritmi Theoria, 1994, p. 64

²¹ M. Reddy, *Women Detectives*, cit.

²² C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, cit., p. 56.

È la pistola che rende la Deferente fallica e che fa notare come i modelli per lei siano infatti tutti maschili. Come spiega ad un collega in *Almost Blue* «io non mi chiamo Callaghan ma Negro»²³ e, respirando l'aria professionale e grammaticale degli anni '90, fa riferimento alla sua non-posizione usando il maschile: «non ci divento commissario perché non sono laureata»²⁴. Sembra cioè che Grazia eviti le desinenze femminili sul posto di lavoro e continui a identificarsi con l'universale 'Ispettore', almeno fino alla novella *A Girl Like You* (2014), se non oltre.

Giovane e attraente, Grazia è sia piacente che compiacente, una 'bambina' carina. Il suo aspetto adolescenziale delle volte suscita scatti protettivi da parte dei suoi colleghi, ma non la risparmia mai dalla malvagità degli assassini a cui dà la caccia. Pur notando la statura minuta della poliziotta, gli assassini non sottostimano le sue capacità. Un testimone la guarda pensando «È carina, molto. Mediterranea. Rotonda ma snella. Vestito nero, corto sulle gambe. Calze nere e anfi [..] un sorriso aperto, molto concreto, quasi infantile [..] una ragazza solare. Selvatica e solare»²⁵. Malgrado la sua piccolezza 'quasi infantile' (oppure proprio in grazia di essa), alla poliziotta vengono assegnati gli omicidi più violenti e sanguinosi. In *Almost Blue*, ad esempio, incalza il serial killer Alessio Crotti, soprannominato l'Iguana, e nel secondo, in *Un giorno dopo l'altro*, il sicario Pit Bull. Nel terzo romanzo della serie, *Acqua in bocca* (scritto a distanza di dodici anni nel 2012 e a quattro mani con Andrea Camilleri) succede che Negro, indagando un omicidio a Bologna, si affidi alla perizia del collega siculo Salvo Montalbano per inseguire un'assassina furba. Dagli intervalli con sicari professionali si torna di nuovo ai serial killer amatoriali nel quarto romanzo, *Sogno di Volare* (2013), quando Negro nuovamente incalza un pluriomicida, stavolta 'il Cane' il cui soprannome spetta alla ferocia con cui sbrana le sue vittime. Nella novella *A Girl Like You*, nonostante la recente conferma di una gravidanza più difficile del solito e la promessa di andare subito in aspettativa, Grazia continua ad inseguire una madre e una figlia intente a giustiziare coloro che la coppia criminale ritiene responsabili per la dipendenza dal gioco del loro figlio e fratello suicida. Il romanzo più recente, *Léon*, riporta in scena l'Iguana di *Almost Blue*, raddoppiando il pericolo con l'assistenza di un secondo killer.

Delle tre female dicks, Grazia assiste alla violenza più efferata ed è colei che subisce anche degli abusi violenti in quanto donna. Non si perde mai l'opportunità di evidenziare l'esser donna di Grazia Negro e lungo la serie lo sguardo maschile inesorabilmente punta sul suo corpo²⁶ e le sue funzioni biologiche femminili, manifestato e rafforzato dall'alternanza nella prospettiva narrativa tra la terza persona onnisciente che narra le vicende della protagonista e la prima persona di personaggi esclusivamente maschi e sovente killer (come si sarà capito, «Prendilo, bambina», acquista ben altri sensi nell'evolversi delle storie di Negro). Ne consegue la condizione di isolamento della poliziotta; non solo è quasi l'unica donna in giro ma non si sente mai un commento sulla famiglia né alcun parente, sulla sua natia Nardò, né tantomeno

²³ Ivi, p. 55.

²⁴ Ivi, p. 56.

²⁵ C. Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro*, cit., pp. 181-82.

²⁶ Cfr. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», XVI, 3, 1975, pp. 6-18.

su un'amica. Sebbene in *Léon* si manifesti una presenza femminile più marcata che in qualunque altro romanzo della serie, quando le nascono due gemelle è il suo capo, il vicequestore ed esperto 'pannoliniera', che deve insegnare a Grazia come fasciarle. Come se Grazia non sapesse nulla di questioni igieniche femminili di questo tipo:

Carlisi aprì le alette adesive del pannolino e le schiacciò con i pollici perché si riappiccicassero su loro stesse, innocue. [...] Fece schiacciare le dita, come un chirurgo. Grazia si sfilò una salvietta inumidita dalla confezione e gliela passò.

– Il trucco è sfregare da su a giù, disse Carlisi, mai il contrario, se no finisce tutto nella patatina.²⁷

Ci si chiede dell'eventuale effetto che farà la doppia presenza femminile delle gemelle nella vita di Grazia, la quale sembra mescolarsi ben poco con altre donne.

Può darsi che l'assenza relativa di altre figure femminili spieghi i commenti ripetuti nei romanzi sull'essenza biologica e procreativa di Grazia, ad esempio, i tanti riferimenti al suo ciclo mestruale. Un esempio si trova nel primo incontro in assoluto con Simone in *Almost Blue*, il ragazzo cieco che in seguito diventerà il suo compagno, che con i suoi sensi acuti nota che «l'odore di Grazia non è gradevole. È odore di fumo vecchio, assorbito dalla stoffa fredda del giubbotto, acido di sudore e un po' dolce, come sangue, come quello di sua madre in certi giorni»²⁸. Nel penultimo romanzo della serie, *Il sogno di volare*, quando sta contemplando la maternità, si torna più volte al ciclo mestruale, di cui tutti i colleghi (e lettori e lettrici) sono tenuti informati. Non è fuori posto menzionare che Grazia compare per la prima volta nella novella *A Girl Like You* dalla ginecologa, guardando l'ecografia delle gemelle intrauterine. Come una specie di crogiolo, oltre gli antidolorifici post partum di *Léon*, l'amato giubbotto di Grazia, un altro tipo di grembo, genera prodotti igienici e test di gravidanza che non sa dove piazzare se non nelle proprie tasche, tanto è ambivalente verso l'idea di essere madre che cela il proprio stato al compagno.

Le intersezioni di gender e genere convergono nella serie di Lucarelli. In generale, la narrazione contemporaneamente protegge Grazia e la espone ai pericoli di quella stessa protezione. La narrazione è caratterizzata da prospettive oscillanti tra terza persona onnisciente, che racconta le vicende di Grazia, e prima persona soggettiva che narra invece quelle del compagno Simone e spesso (ma non sempre) dei killer. Il secondo gruppo fornisce uno sguardo spietatamente maschile che rende manifesta la convergenza gender-genere. Nella lettura di Somigli, uno dei punti forti nel noir recente include una tendenza verso il verosimile, che permette una riflessione sulla realtà; tuttavia bisogna notare che certe scelte a livello di trama nella serie di Lucarelli mettono questa tendenza a dura prova²⁹. Ad esempio, nel romanzo più recente *Léon*, Grazia ha partorito poco prima che inizi l'azione e si assiste al suo dolore dopo il parto cesareo

²⁷ C. Lucarelli, *Léon*, cit., p. 62.

²⁸ Id., *Almost Blue*, cit., p. 91.

²⁹ L. Somigli, *Form and Ideology in Italian Detective Fiction*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», 2, 2005, pp. 67-128.

che le ha consegnato due gemelle: Grazia per esempio «si accarezzò l'addome sotto la camicetta. Non voleva prendere un altro antidolorifico ma le bruciava la ferita, sopportabile ma fastidioso, parecchio»³⁰ e passa poco tempo prima che tiri «fuori il blister dal giubbotto. Schiacciò fuori l'ultima pillola e la ingoiò, la divorò, con gli occhi chiusi»³¹. Eppure, nemmeno 48 ore dopo il parto, nonostante il dolore appena descritto, cerca il contatto sessuale con Simone. La mera idea di un amplesso immediatamente successivo ad un intervento come un cesareo (e per due gemelle!) sfida l'idea più flessibile e ibrida di realismo.

Una valutazione critica della convergenza tra gender e genere deve anche tener conto dei momenti in cui la narrazione sembra costretta a punire la Dick Deferente, come ad esempio accade in *Un giorno dopo l'altro* quando viene violentata dal sicario Vittorio che l'ha presa in ostaggio. La violenza sessuale contro Grazia culmina perfino nell'orgasmo di lei e avviene proprio alla fine di un capitolo verso la conclusione del libro, alla quale si arriva venti pagine dopo. Durante lo stupro si legge che «è come se il corpo non ci fosse più ma solo un formicolio caldo, all'improvviso la faceva precipitare giù con un sussulto senza fiato, come succedeva a lei, che era come saltare su un letto morbidissimo»³². Due paragrafi brevi consentono alla protagonista di ripetersi che ha fatto il dovuto per sopravvivere, ma manca lo spazio, pare, per qualsiasi commento sul godimento. Si potrebbe anche dire, riguardo *le jouissance du texte*, che la violenza chiude il capitolo e che nella serie non ci si torna più a contemplare³³. Se il paradosso di un rapporto sessuale dopo un parto cesareo e di uno stupro fanno parte di una strategia narrativa che sottolinei la precarietà della donna detective, allora ci si aspetterebbe che l'orgasmo durante lo stupro venisse esplorato per altre rivelazioni contraddittorie della Female Dick. In altre parole, mentre presentare lo stupro di una poliziotta rende palese il dilemma della donna nelle forze dell'ordine, come ci si può orientare di fronte all'orgasmo e al piacere derivanti da tale violenza? Può darsi che una meditazione sulla violenza subita da Grazia Negro arriverà in un'altra storia della serie, ma bisogna notare che, pur appoggiando la *rule of law*, non è garantito alla Dick Deferente alcun privilegio.

4. *La Dick Scomoda. L'investigatrice privata Giorgia Cantini di Grazia Verasani. «Quo vadis, baby?». Crepe e lacune narrative.*

Si definisce scomoda la seconda female dick per via del suo status di distruttrice e outsider confermata, sebbene, per via delle norme sociali codificate sul comportamento femminile, sono in realtà scomode tutte le agenti investigative. Giorgia Cantini, protagonista della serie noir di Grazia Verasani, in generale per scelta sua, resta fuori da vari sistemi dell'establishment: da investigatrice privata opera fuori dagli organi della giustizia ufficiale e istituzionalizzata. Nel

³⁰ C. Lucarelli, *Léon*, cit., p. 48.

³¹ Ivi, p. 50.

³² C. Lucarelli, *Un giorno dopo l'altro*, cit., pp. 244-245.

³³ Cfr. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

mantra «*Quo vadis, baby?*» si nota subito il contrasto con la Deferente, la quale viene gestita attraverso una dinamica di potere che la diminuisce: invece, nel caso di Cantini, quel punto interrogativo che conclude il mantra, nonché il titolo del romanzo della sua prima comparsa, illumina il modo in cui slittano le basi generiche del mistero da risolvere. Il punto interrogativo non solo fa deviare l'indagine da 'chi è stato?' a 'cosa sta accadendo?', mettendo in evidenza la sovrapposizione dei parametri di genere relativi a noir e giallo, ma Giorgia stessa tende anche a mettere in discussione molte convenzioni. Prendendo spunto dalla sua passione per tutto quel che era il punk all'epoca della sua adolescenza, Giorgia tende a ignorare le gentilezze sociali. Diversamente dalla Negro lucarelliana, la ribelle Cantini è una quasi quarantenne in carne che non sente il bisogno di adeguarsi alle norme della femminilità. Condivide invece con la poliziotta di Lucarelli la laurea inesistente, nonostante abbia studiato e sia quasi arrivata in fondo, mancandole solo la discussione della tesi: dopo il suicidio della sorella non se l'era sentita. Di conseguenza, l'investigatrice privata si è messa in affari con l'ex-carabiniere padre, che aveva messo su un'agenzia di investigazione. Il solo elemento da insider che la descrive, e che serve a distinguerla nettamente dalla poliziotta Negro, è la sua provenienza: è Bolognese Docg, la Cantini.

Se la laurea assente come ostacolo professionale unisce le due protagoniste, a separarle sono molti elementi. Le indagini che conduce Giorgia, ad esempio, non hanno a che vedere con i *major crimes* dell'ispettrice Negro. Anzi, come si legge,

I casi di cui mi occupo sono per lo più storie di corna: la maggior parte dei miei clienti sono donne e il novantanove per cento sa già di averle, le corna, ma se lo deve sentir dire in modo chiaro ed inequivocabile... Quasi nessuno viene qui nel tentativo di recuperare un matrimonio: urlano tutti vendetta.³⁴

Le protagoniste si distinguono nel modo in cui si relazionano con modelli di detective che si articolano nelle rappresentazioni culturali. L'ispettrice Negro, per esempio, si allontana dal personaggio di Dirty Harry Callaghan della serie cinematografica (si noti il modello maschile) presentandosi come un unicum, quella donna detective 'paracadutata' nel mezzo di una storia tutta al maschile. Cantini da parte sua si aggrega alle raffigurazioni della donna detective, commentando per esempio «che io sia una donna non ha mai sorpreso nessuno [...] tutti hanno visto *Charlie's Angels*», ma invece di chiedere casualmente come la poliziotta nella serie di Lucarelli dove dovrebbe cacciare la pistola se si vestisse 'un po' da donna', Giorgia nota quanto «si stupiscono addirittura che non abbia una pistola»³⁵.

Infatti, se si pensa al carattere dei suoi casi, non pare che a Giorgia serva l'arma poiché solitamente non si espone tanto alla violenza in atto nello svolgimento delle sue indagini quanto alle sue conseguenze. Sottolineando nella serie la presenza della romanziera e poetessa austriaca Ingeborg Bachmann (la scrittrice preferita dell'investigatrice privata), Risi chiama gli omicidi su

³⁴ G. Verasani, *Quo vadis, baby?*, cit., p. 28.

³⁵ *Ibidem*.

cui Giorgia si concentra ‘crimini sublimi’, quella specie di delinquenza spesso senza grande spargimento di sangue e quasi di tipo quotidiano che passa inosservata³⁶. Nel primo romanzo della serie, *Quo vadis, baby?*, il crimine ‘sublime’ si manifesta nei suicidi della sorella Ada e della madre – cataclismi sia per Giorgia che per suo padre ma con poco o nessun effetto fuori dalla famiglia Cantini. In *Velocemente da nessuna parte* i crimini ruotano attorno a vita e morte di una ragazza squillo di periferia. Franca, chiamata la ‘ragazza del rospo’, la vittima del volume successivo, *Di tutti e di nessuno*, regala gratis le sue prestazioni e invece di dedicarsi ad una ricerca approfondita di clienti, Giorgia, che conosce la vittima dai tempi della sua adolescenza passata in quel quartiere di Bologna, è costretta a frugare nella memoria per dipanare la matassa. L’omicidio nel quarto romanzo della serie, *Cosa sai della notte*, ci porta nel mondo queer di Oliver, un ballerino che viene accoltellato atrocemente in un ritrovo di *cruising* decentrato. Il suicidio ritorna nel quinto romanzo, *Senza ragione apparente*, in cui Giorgia prova ad aiutare i genitori di uno studente liceale che si è ucciso, un legame diretto, come vedremo, con la serie di Marini.

Anche se il suicidio di Ada la lascia molto sola, Giorgia non è necessariamente isolata. Nel romanzo più recente, *Come la pioggia sul cellofan*, la protagonista si rende conto che «Morta Ada, non è che io abbia avuto molte amiche, e già con lei era complicata»³⁷. L’investigatrice e la sua assistente Gen hanno un rapporto di lavoro molto buono e di stima reciproca, ma non si può dire che siano amiche. Giorgia coltiva l’amicizia con Mel, ad esempio, e il suo vicino Johnny, ex divo di porno. Come ammette, «[P]er molto tempo mi sono sentita più a mio agio con gli uomini, e soprattutto con quelli che non spaccano»³⁸. Nella serie e specialmente *Come la pioggia sul cellofan* si nota quella precarietà corporea esibita dall’ispettrice nella serie di Lucarelli, anche se Giorgia non è vittima di violenza sessuale, almeno non si crede.

Sta quasi sul fondo, Cantini, all’inizio dell’ultimo romanzo. Il compagno Bruni, capo della squadra mobile di Bologna con il quale ha convissuto per più di un anno, è tornato nella casa familiare e alla moglie dopo un grave incidente che ha messo in pericolo la vita di Mattia, il figlio. E Giorgia ricorre alla sua caratteristica sbornia da bevitrice incallita, dimostrando quanto la sua breve vita da sobria ceda facilmente al momento in cui le si presenta un conflitto, pur notando che «non mi ubriacavo in modo così esagerato da tempo e avevo un’ottima ragione per farlo»³⁹. Una notte brava nel centro di Bologna in cui

Ho il vago ricordo di essere inciampata davanti ad un cinquantenne grasso che si smascellava dal ridere indicandomi, e io lì, infrollita dall’alcol [...]. Tutto questo prima che calasse il sipario nero dei sogni [...] io lì col culo per terra, anchilosata dall’umidità della notte, e con la schiena a pezzi addossata a un portone di via delle Belle Arti che puzzava di piscio universitario.

³⁶ A. Risi, *Approaches to Gender* in E. Minardi, J. Byron (eds.), *Out of Deadlock: Female Emancipation in Sara Paretsky’s V.I. Warshawski Novels, and Her Influence on Contemporary Crime Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 117-133.

³⁷ G. Verasani, *Come la pioggia sul cellofan*, cit., p. 14.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 8.

Sia messo agli atti che alle 5.45 di questa mattina ho riaperto gli occhi su un paesaggio sfocato di lattine, cicche e un anziano barista che sollevava la saracinesca ripetendo con voce petulante che questa città è ormai una grande pattumiera. Sia messo agli atti che mi sono rialzata con nel palato un sapore di plastica e ferro, la mente lacunosa ma lucida e nessun mal di testa.⁴⁰

Ma le lacune non sono solo nella mente di Giorgia, ma anche, e volutamente, nella narrativa stessa. Lo spazio bianco sulla pagina, riportato sopra, indica altri spazi vuoti nella vita dell'investigatrice (dal buco nell'anima creato dal suicidio di madre e sorella, a quello scavato dal trasloco del vicino Johnny, il recente sgombro di Bruni) e anche nell'indagine, che prende ispirazione dal film *La donna che visse due volte* di Hitchcock in cui non si può arginare l'horror vacui pur moltiplicando i personaggi (Madeline/Judy con Kim Novak ad interpretare entrambi i ruoli). Giorgia, da sempre un po' stanca del mondo, sembra arrendersi ad una cupezza di vita nel penultimo romanzo della serie, *Senza ragione apparente*, quando confessa di sentire «un senso di estraneità che mi inquieta»⁴¹. Baroni richiama l'attenzione sul «suo disorientamento», notando che la protagonista sta facendo mente locale ai cambiamenti della città, che si sta espandendo sempre di più⁴². Ma lo sgomento dell'investigatrice non spetta solo ad un'urbanistica cangiata bensì ad un *Weltschmerz* che lascia gli adolescenti in condizioni talmente meschine da volersi togliere la vita⁴³. Il tema dell'adolescenza difficoltosa, la bullizzazione, e suicidi si ripresentano anche nel terzo pannello del trittico delle female dicks, la Vendicatrice.

5. *La Dick Vendicatrice. La commissaria Barbara Larsen Givoni. «Nobody's Baby». Percorsi narrativi pluralizzati.*

È vendicatrice la commissaria italo-danese Barbara Larsen Givoni, protagonista di (finora) due romanzi gialli con sfumature noir della scrittrice perugina Lorella Marini. Larsen fa di tutto per vendicare chi non riesce a farlo da sé, i morti, specie quando si tratta di persone indifese perché vittime di pregiudizi, discriminazione e indifferenza. Larsen fa giustizia per questi soggetti e ne subisce le conseguenze. Non sarà 'baby' di nessuno Barbara, ma ne pagherà sempre il prezzo.

Il primo romanzo, che risale al 2021, si intitola *Come la neve non fa rumore* e il secondo, uscito nel 2023, *Il sonno dell'acqua*. Ultima del trio delle Female Dicks, la Commissaria Larsen offre una specie di sintesi delle altre due. È forse la più solitaria di tutte e tre le dick qui discusse, che scaccia dal letto gli amanti che non le mancano mai e trova difficile anche la presenza della madre, la quale, residente in Danimarca, non la vede che di rado. Forestiera come la poliziotta

⁴⁰ Ivi, pp. 11-12.

⁴¹ G. Verasani, *Senza ragione apparente*, cit., p. 27.

⁴² Cfr. S. Baroni, *Bologna in noir*, cit., p. 9.

⁴³ Cfr. M. Oliva, *Noir, questo (s)conosciuto 3: Grazia Verasani*, «Libroguerriero», 23 settembre 2015, <https://libroguerriero.wordpress.com/2015/09/23/noir-questo-sconosciuto-3-grazia-verasani/> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

pugliese di Lucarelli, la Commissaria fa parte del corpo di polizia e di conseguenza è costretta ad aderire a regolamenti e gerarchie, pur non riuscendo sempre ad adeguarvisi. Conseguita la laurea in legge, decide di fare carriera nella polizia di stato anziché nella magistratura o nel Ministero di Grazia e Giustizia, come sarebbe stata forse una scelta più opportuna, data la sua formazione. A parte lo stato di outsider, le due poliziotte condividono poco, a cominciare dall'aspetto: Negro è bassa e mediterranea; senza credenziali, farà una carriera da sbirra per cui si è fatta rispettare dai suoi colleghi. Barbara è invece alta, slanciata e bionda, e sono in pochi a poterla supportare, anzi, pare che ci sia un'unica persona, l'agente Cavani.

L'arrivo di Barbara Larsen Givoni alla Questura di Bologna aveva provocato scompiglio. Non solo perché era attraente – e Landi l'aveva subito soprannominata culetto d'oro – ma perché il suo essere vichinga, altro soprannome che si era guadagnato, traspariva ogni gesto, ogni parola, e la rendeva unica. I lunghi capelli biondi legati a coda di cavallo, un sorriso strafottente stampato sul volto.⁴⁴

Sia l'investigatrice privata sia la vichinga sono sui 40 anni e single confermate; come Barbara dice tra sé, è «destinata a stare da sola e farsi i cazzi suoi»⁴⁵. Però, se Giorgia si è lasciata andare all'innamoramento, Barbara evita fino all'esagerazione vincoli di qualunque tipo. Entrambe le quarantenni sono grandi lettrici (di gialli e altri generi) e tabagiste convinte e sia l'una che l'altra hanno elaborato un doppio lutto che le segna. Nel caso di Giorgia, sono i suicidi di madre e sorella che fanno da base per il suo isolamento esistenziale, nel caso di Barbara sono l'abbandono del padre siciliano quando era ancora bambina e il suicidio del fratello Tobias, vittima di bullizzazione perché gli piaceva portare pantaloni rosa a scuola. Dal loro intimo alla sfera pubblica, sia Giorgia che Barbara si rendono conto che la legge non tutela sempre né adeguatamente i soggetti sociali che non sono codificati come adulti, maschili, eterosessuali, bianchi, e italiani di nascita. Di conseguenza, quel che più le allontana da Negro di Lucarelli, e che al tempo stesso le accomuna è il tipo di delitto di cui si occupano. Come Cantini, anche Larsen si occupa di crimini 'sublimi' e piccoli.

Il trasferimento coatto aveva dato uno stop definitivo alla sua carriera. [...] A Bologna la dirigenza la tollerava, purché stesse al posto suo, in una specie di nicchia che le avevano scavato, l'Ufficio Minori della Questura. Si occupava esclusivamente di crimini che coinvolgevano bambini e adolescenti, roba da donne, le era stato fatto capire.⁴⁶

Con le sue radici nordeuropee e tutto quello che ciò sottende, Barbara vive contemporaneamente dentro e fuori dal patriarcato italiano, come segnala il suo doppio cognome. Condizionante è stata l'infanzia trascorsa in Danimarca dove le sue concittadine godono di una libertà maggiore rispetto a quelle italiane. Se l'idea del 'paracadutare' un personaggio femminile in ambiti tradizionalmente dominati da maschi caratterizza un tipo di donna detective, Larsen ne

⁴⁴ L. Marini, *Come la neve non fa rumore*, cit., p. 25.

⁴⁵ Ivi, p. 21.

⁴⁶ Ivi, p. 26.

è l'esempio letterale ma in modo diverso dalla poliziotta lucarelliana. Non è come un pesce fuor d'acqua, Barbara, in Italia, spaesata in quanto nordica e abituata a maggior parità sociale: ha deciso di lasciare la Danimarca per studiare, vivere, e lavorare nelle terre soleggiate del padre italiano. La commissaria viene catapultata dalla Capitale a Bologna perché ha messo in imbarazzo il Questore di Roma respingendo le sue *avances* davanti ad altri e attirando su di sé l'ira divina. Abbandonando la speranza di una carriera brillante a Roma, Larsen fa presto ad accontentarsi di Bologna, una città che trova accogliente per i suoi «tanti giovani, tanti colori e accenti, una realtà multietnica, calda e piena di vita»⁴⁷. Per quanto ami la città, trova i soliti problemi gerarchici e maschilisti in questura e oltre a 'vichinga' si guadagna presto anche il soprannome di 'stronza danese', e farà di tutto per difendere dagli abusi i piccoli e più deboli.

Come la neve non fa rumore tratta di un caso di cyberbullismo che provoca il suicidio a Bologna di una liceale perugina in gita scolastica, la quale, lanciandosi dalla loggia della Sala Borsa, si schianta sul pavimento di sotto. I suoi coetanei formano presto un branco auto-protettivo e quando questo branco cede, arrivano i genitori a prendere la parte dei figli contro le indagini dell'altera commissaria. Ne *Il sonno dell'acqua*, Barbara si trova in Umbria un po' per via del lockdown covidico e un po' per aver suscitato la costernazione dei suoi superiori a Bologna, i quali, pur assicurandole la loro stima, le dicono comunque che «il suo comportamento sopra le righe non ci lascia scelta. E in fondo le proponiamo solo un anno di aspettativa»⁴⁸. Nei paraggi del Lago Trasimeno, Barbara si trova nuovamente davanti a una giovane donna senza difese che muore in circostanze sospettose. Helle, madre della stessa Larsen e reduce anche lei da un matrimonio turbolento, riconosce i segni del rapporto abusivo nella giovane vicina.

In entrambi i casi, Barbara riesce a 'lasciar parlare i morti,' e qui si presentano alcune variazioni nella voce narrante che si distingue da quelle delle altre due serie di romanzi. Nel caso del cyberbullismo, la vittima, Alessia, lascia un biglietto in forma di video sul suo cellulare in cui, come Barbara nota, «Alessia aveva finalmente una voce. Niente più racconti bugiardi dei suoi finti amici, delle bulle, degli indifferenti. Era la sua voce»⁴⁹. Similmente alla resurrezione di Alessia nel tetro filmato registrato poco prima del suo gesto disperato, *Il sonno dell'acqua* evoca la defunta Elisa tramite un diario che viene trovato da Barbara e Helle. Come se non bastasse il lockdown e come se si leggesse un romanzo distopico di Margaret Atwood, Elisa scrive che era diventata una specie di prigioniera procreatrice e che il suo compagno la isolava sempre di più dalle amiche rendendola una specie di incubatrice per il figlio che sperava di avere da lei: «Vuole un figlio da me, io sono solo un utero. Non esisto»⁵⁰. Elisa, si legge nel diario, temeva di rimanere incinta e la Larsen, «Nobody's Baby», non lascia che la giovane donna non venga vendicata. Vestendosi bene e mettendosi bene in vista al vicino, fa da esca e cattura il suo uomo, strappandogli delle informazioni a lui compromettenti e passandole ai carabinieri del posto.

⁴⁷ Ivi, p. 101.

⁴⁸ L. Marini, *Il sonno dell'acqua*, cit., p. 21.

⁴⁹ Ead., *Come la neve non fa rumore*, cit., p. 106.

⁵⁰ Ead., *Il sonno dell'acqua*, cit., p. 133.

Narrativamente parlando, tutti e due i romanzi di Marini pluralizzano la prospettiva, sfruttando al livello narrativo l'ibridismo della commissaria italo danese, che si manifesta sia nella trama sia nelle caratterizzazioni. Alcune recensioni non professionali di piattaforme come Goodreads e Amazon parlano di un raddoppiamento narrativo in *Come la neve non fa rumore*: da una parte l'indagine di Barbara che vuole risolvere il caso e punire i bulli che facevano della vita di Alessia una miseria e, dall'altra, l'autopsia delle conseguenze in cui aumentano di importanza i professori e i genitori che cercano di affrontare il problema del bullismo. La morale è questa: per sradicare un problema come il bullismo nella scuola e trovare soluzioni, bisogna proporre in maniera collettiva affinché vari gruppi si assumano le proprie responsabilità. La conclusione del romanzo prende la parola e la passa, cambiando brevemente genere, assumendo forma epistolare e spostando l'attenzione da Barbara ad un testimone. In una lettera che scrive alla commissaria datata giugno 2020, il professore del liceo a Perugia le racconta i vari sforzi che hanno fatto per 'far parlare i vivi,' cioè, responsabilizzare la comunità di studenti, insegnanti, e genitori per la brutta fine di Alessia. Si può sempre cercare di combattere dal di dentro le istituzioni sociali come la polizia o la scuola, intima il professore che ha deciso di andare in pensione, ma c'è sempre un prezzo da pagare. La collaborazione del primo romanzo viene rispecchiata nel secondo nella cooperazione tra madre e figlia le quali cercano insieme di trovare giustizia per Elisa: come Helle dice a Barbara, «Fidati del mio intuito. E del tuo»⁵¹. Ne *Il sonno dell'acqua* il tentativo di innalzare la consapevolezza dei problemi dei più deboli nella società fa sì che le voci narranti si alternino tra una terza persona che narra le vicende di Barbara e Helle, e una prima persona angosciata nelle pagine del diario di Elisa, creatura segregata e ostaggio di lusso della villa del fidanzato.

Non sorprende che una vichinga sappia difendersi dalle minacce di violenza, compresa quella linguistica dell'italiano. Abbagliante con la sua statura vichinga e capelli biondissimi, riceve spesso complimenti per il suo italiano, come se non potesse essere italiana anche lei. Nel secondo romanzo un corteggiatore le chiede «“Sei straniera?”» al che Barbara risponde «con un sorriso appena accennato [e] [r]ide. “Apolide?”»⁵². In *Come la neve non fa rumore*, Larsen corregge più volte chi si sbaglia durante l'indagine nel chiamarla 'Commissario', un esempio concreto dell'annullamento del femminile nell'enunciato, incorporandolo dentro quello che Kristeva chiamava il 'mostruoso' maschile neutro.⁵³ Larsen schiettamente raddrizza gli sbagli dei liceali che interroga; a prescindere dal proprio sesso, ragazzi o ragazze che siano, sbagliano

⁵¹ Ivi, p. 110.

⁵² Ivi, p. 140.

⁵³ J. Kristeva, *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, tr. in. di L. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1992. Oltre allo studio fondamentale di Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri. Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1987, si vedano C. Marazzini, *La lingua italiana in prospettiva di gender*, «Accademia della Crusca», 5 marzo 2022, <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/la-lingua-italiana-in-una-prospettiva-di-genero/23590> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024); M. Baldo, F. Corbisiero, P. Maturi, *Ricostruire il genere attraverso il linguaggio: per un uso della lingua (italiana) non sessista e non omotransfobico*, «gender/sexuality/italy», 3, 2016, pp. XII-XVIII, Doi: <https://doi.org/10.15781/s27e-ad39> (ultima consultazione: 3 febbraio 2024).

quando si rivolgono alla protagonista. Una delle prime interviste dei compagni di scuola di Alessia rivela la tendenza. La poliziotta dice ad una studentessa:

Le domande le faccio io se non ti dispiace.
Sì, scusi, signora... commissario, io non volevo.
Commissaria, Sofia, non sono un maschio⁵⁴.

La stessa franchezza si trova in una delle ultime interviste dell'indagine, prima che il racconto devii dal suo percorso. Uno degli individui più implicati nel suicidio di Alessia, lo studente Mattia, afferma la sua innocenza a Barbara, dicendole «Esatto, Commissario». Segue la solita replica di Larsen: «Commissaria, ma chiamami dottoressa, almeno non ti sbagli»⁵⁵.

⁵⁴ L. Marini, *Come la neve non fa rumore*, cit., p. 39.

⁵⁵ Ivi, p. 171.

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19200>

«Finzioni» 6, 3 - 2023

ISSN 2785-2288

Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari

A cura di Carlo Baghetti, Mauro Candiloro, Jim Carter, Paolo Chirumbolo, Maria Luisa Mura
Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 438
ISBN 979-12-2230-053-5

Recensione di Elisa Attanasio

Pubblicato: 7 marzo 2024

Attanasio, Elisa, recensione a Baghetti, Candiloro, Carter, Chirumbolo, Mura (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, Milano-Udine, Mimesis, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 83-86.

elisa.attanasio2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19200>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Elisa Attanasio

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

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

Il volume *Ecologia e lavoro* reca il sottotitolo *Dialoghi interdisciplinari*, ed è proprio da qui che vorremmo partire: come indicato fin dalle prime righe dell'introduzione, il termine è «la traccia che unisce una serie di eventi ed esperienze che sono l'origine di queste pagine e ne costituiscono il retroterra» (p. 9). Il testo raccoglie infatti diciannove contributi divisi in quattro sezioni (contesto storico-sociologico, narrativa, poesia, cinema), seguiti da una postfazione: sono il primissimo risultato di un ampio progetto nato all'interno dell'OBERT (*Observatoire Européen des Récits du Travail*), incentrato appunto sulla messa a dialogo degli studi ecologici con quelli sulle creazioni artistiche e culturali che tematizzano il lavoro, all'interno del contesto italiano.

Il libro – ed è questa una delle sue prime qualità – non ha intenti enciclopedici o manualistici: il suo scopo è infatti quello di esplorare la dimensione ecologica delle *labor narratives*, al fine di aprire la strada a nuove ricerche, come fosse un «grande archivio insorgente, uno di quegli archivi che possono liberare dalla cattività delle narrative tossiche mainstream, dai silenzi pietrificati che ci fanno cercare risposte sempre alle stesse domande», come lo definisce Marco Armiero nella *Postfazione* (p. 438).

Le riflessioni incentrate sul nesso fra l'ecocritica e gli studi sulle rappresentazioni artistiche del lavoro partono dalla presa di coscienza di un momento di forte crisi, durante il quale ragionare sul rapporto lavoro-ambiente è più che mai un'urgenza. Non solo: come accennavamo prima riguardo l'utilizzo del termine 'dialoghi', questa riflessione deve avere un carattere interdisciplinare, al fine di «dare spazio a nuove categorie critiche e a nuovi paradigmi interpretativi, scovare nuove reti» (p. 14).

Leggendo i saggi del volume – molto diversi tra loro, non solo per la 'disciplina' di cui si occupano, ma anche per gli approcci – emerge un filo che li attraversa e che non riguarda esclusivamente il tema del rapporto fra ecologia e lavoro. Si tratta della riflessione sulla forma che questo nesso prende, sulle sue articolazioni e i suoi funzionamenti. Vorremmo quindi, all'interno del variegato corpus dei saggi, soffermarci su alcune questioni che, apparentemente legate a un preciso caso di studio, mostrano poi il loro carattere trasversale, appunto *dialogante*.

Come dire il rapporto fra ecologia e lavoro? Gli interventi esplorano diversi linguaggi – poesia, prosa, cinema – ma soprattutto si soffermano su quelle soglie di intensità dove si annodano i discorsi, come suggerisce Scaffai all'interno del suo contributo dedicato a Calvino: «l'atto critico più produttivo consiste nel riconoscere il legame necessario tra la dimensione ecologica e le strutture fondamentali della scrittura di Calvino: forme testuali, ideologia, archetipi che risalgono alle origini del suo percorso creativo, soglie di tensione» (p. 135). In effetti, tutte le autrici e gli autori individuano delle soglie, luoghi dove i temi dell'ecologia e del lavoro si mettono in dialogo e a volte in contrasto.

Due questioni, dunque, emergono dalla ricca silloge: la lingua e la soglia, per le quali prenderemo ora in rapida analisi alcuni saggi che le indagano in maniera più specifica. Il contributo di Italo Testa, che apre la sezione dedicata alla poesia, intitolato *L'epoché degli ailanti. Terza natura*

e *democrazia del vivente*, si concentra appunto sulla pianta dell'ailanto, dopo aver ripreso le riflessioni di Marx sul concetto di lavoro come forma attraverso cui si realizza lo scambio fra società/uomo e ambiente. Attraverso le immagini concettuali – imprescindibili per affrontare qualsiasi discorso sulla questione ecologica – di ambiente, natura e paesaggio Testa propone un «esercizio di visione» convocando dapprima il linguaggio della tradizione filosofica e quello della poesia, convinto che «abbiamo bisogno di mettere in comunicazione le diverse immagini del mondo da cui siamo abitati, nella speranza che praticare questa differenza possa arricchire la nostra esperienza» (pp. 262-263). Successivamente, l'autore raccoglie altri modi per raccontare l'ailanto, mostrando come un leggero spostamento dello sguardo – un esercizio di *epoché*, sospensione, «*indifferenza naturale*» – sia necessario anche solo per avvertire la complessità della questione ecologica e provare a mettere da parte un certo atteggiamento verso il mondo, una certa superbia della sua comprensione. Dopo la poesia, le altre lingue che raccontano l'ailanto sono quelle della botanica descrittiva, della storia, della fenomenologia quotidiana. Queste spiegazioni si stratificano in chi legge, obbligando ogni volta a cambiare punto di vista ridimensionando dunque quello precedente. Non solo: Testa chiude il cerchio di tale esercizio soffermandosi sull'alterità dell'ailanto. Si tratta di una pianta aliena che proviene da un altrove geografico, che male si integra nel nostro paesaggio; o meglio, si integra talmente bene da diffondersi secondo una logica imprevedibile per noi umani, senza che la avvertiamo o sappiamo darle un nome. L'ailanto, come altre specie dette vagabonde, si adattano così bene nei nostri ambienti (pur provenendo da altri luoghi) proprio a causa dell'azione antropica, poiché una condizione essenziale per la loro propagazione è il dissodamento del terreno.

Tutta questa faccenda ci mostra come il Sistema Terra – e tutto quello che ne fa parte/ lo costituisce – ha una potenza di reazione all'attività umana che molto spesso è inattesa e a volte impensabile: «la natura segue logiche che non tengono conto di noi, con le sue infestazioni, le sue invasioni, i suoi terremoti» (p. 268). Attenzione però a non ricadere nella vecchia dicotomia noi/Natura: la distanza che abbiamo creato dall'ambiente in cui viviamo è, ancora una volta, un prodotto della nostra cultura. Si dovrebbe piuttosto parlare, come suggerisce l'antropologa Anna Lowenhaupt Tsing di «terza natura», ovvero di un luogo aperto, imprevedibile, presente ma anche futuro, dove si mescolano specie diverse che a volte si scontrano a volte si alleano.

È su questo principio, in fondo, che si allineano i saggi della raccolta: pensiamo a quello di Giorgia Bongiorno dedicato al nesso ecologia-lavoro nella poesia di Zanzotto, dove l'autrice riporta una riflessione del poeta secondo cui il paesaggio è «qualcosa che punge e trapunge e di cui noi siamo una specie di spoletta, che si aggira in mezzo, che cuce... oppure qualcosa che taglia» (p. 303). Nei versi di Zanzotto, i luoghi esistono solo quando tra essi e l'uomo si instaura un legame che a volte è corrispondenza, osmosi. È qui che può esserci *lavoro*, inteso come accordo fra attività umana e attività naturale, che dissolve l'io a favore di una collettività abitata da zie scribacchine, cugine operaie, lavandaie. Per poter parlare delle loro attività, al poeta non è concesso che l'uso di una lingua antica, povera e sacra come il dialetto, l'unica che possa restituire un dialogo fra essere umano e ambiente.

Anche il saggio di Gabriele Belletti, intitolato appunto *Poetiche dialettali e paesaggio culturale*, si sofferma su questo elemento, proponendo la lettura di alcuni poeti dialettali romagnoli (Pedretti, Rocchi, Guerra, Baldini e Nadiani) che dipingono un mondo ormai mutato, deturpato e invaso da iperoggetti. La parola dialettale compie allora un doppio movimento: protegge e restituisce una diversa relazione con l'ambiente e al tempo stesso resiste a un'idea prometeica di rapporto con il mondo, *dicendo* le cose in modo corporeo, e permettendo così il recupero di un profumo, come dicono i versi di Nadiani: «nó cun i finistren avirt | ins al tangenzièl in corsa | che e' marug l'è in fior... || cl'udór ch'è pr un sgond | u s'infila int e' nöstar nês | [...] e alóra u s'pé d'sintì | che la vita | l'è tota a lè | in cl'udor | ch'a j aven incóra int e' nês | e ch'a n'saven piò | d'in do' ch'u s'vegna» («noi coi finestrini aperti / sulle tangenziali in corsa | non ce ne accorgiamo | che l'acacia è in fiore... || quel profumo che per un secondo | s'infila nel nostro naso | [...] e allora ci pare di sentire | che la vita | è tutta lì | in quel profumo | che abbiamo ancora nel naso | e che non sappiamo più | da dove provenga» (p. 327).

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19201>

«Finzioni» 6, 3 - 2023

ISSN 2785-2288

Brutti, furiosi e bestiali.
Le caricature letterarie dell'Italia fascista

Di Paolo Gervasi

Roma, Carocci, 2022, pp. 212

ISBN 978-88-4309-575-9

Recensione di Pietro Tabarroni

Pubblicato: 7 marzo 2024

Tabarroni, Pietro, recensione a Paolo Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie dell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2022, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 87-92.

pietro.tabarroni2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19201>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Pietro Tabarroni

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

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

Tra i pregi della recente incursione di Paolo Gervasi nel mondo della letteratura caricaturale del Ventennio fascista, diretta prosecuzione del suo interesse per la critica delle emozioni, figura quello di aver fornito un'ulteriore prova della complessità del rapporto tra il popolo italiano e il regime mussoliniano. Il suo ultimo saggio ricostruisce le vicende della satira letteraria italiana nell'arco cronologico della prima metà del Novecento, mostrando un amalgama fertile e ribollente, sotto la soffocante cortina culturale dell'epoca. Il materiale analizzato, per definizione, si situa entro il confine concesso dalla censura, non osteggia apertamente il regime; satireggia, non denuncia. Gli autori al centro dell'indagine declinano, ciascuno alla propria maniera, la tendenza a sublimare la contestazione in forme caricaturali, fornendo della politica fascista un ritratto deformato, marcatamente comico-satirico. Puntando la sua attenzione su questo confine tra opposizione satirica (desacralizzante) e adesione formale alle istanze del regime, Gervasi compone una breve storia dell'ironia letteraria italiana contemporanea e ne analizza alcuni degli esempi più significativi, attraverso un ampio spettro di fonti, da Warburg e Gombrich¹, fino alle teorie sull'assetto emotivo delle masse di William Reddy².

Emblematico, tra gli altri, il caso di Leo Longanesi, intellettuale capace di giostrarsi attraverso tutta la parabola della dittatura mussoliniana, «esaltandosene e prendendosi gioco quasi nello stesso gesto»³, autore in grado di sviluppare una visione ampia e orizzontale sui fenomeni di costume del suo tempo, catturati nei suoi aforismi con un intento a metà tra quello dell'umorista e quello del compilatore di didascalie per vignette. A tutelarlo, fino alla sua tardiva presa di distanza dal fascismo, sarebbe stata proprio la sua connaturata tendenza alla sublimazione ironica, la cui cifra è insita nel celebre «slogan da lui coniato, *Mussolini ha sempre ragione*», un motto «ambivalente», che «afferma l'infalibilità del capo [mentre] espone al ridicolo l'enormità di una tale affermazione»⁴. Come nota Gervasi, il procedimento caricaturale si fonda integralmente su un'esagerazione di tipo logico. Lo slogan propone una postulazione la cui ragionevolezza è fatalmente inficiata dall'eccessività dell'affermazione stessa, dall'assolutezza di quel «*sempre*». Ciò dà contezza di un fatto storico, oltre che letterario: sotto l'infalibilità proclamata, sotto la coltre dell'adesione collettiva al fascismo, le pose dei gerarchi e del duce, le mode e i fenomeni di costume promossi e inoculati artificialmente dal regime nella società italiana, dunque tutto il complesso di politiche culturali e propagandistiche messo in campo durante il

¹ Tra gli studi citati da Gervasi nella nota bibliografica annessa al suo saggio troviamo A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno, 2002; E.H. Gombrich, E. Kris, *I principi della caricatura*, in E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 185-200; E.H. Gombrich, *The Experiment of caricature*, in Id. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 1959, pp. 330-358; Id. *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, trad. it. di C. Roatta, Torino, Einaudi, 1971.

² W. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2001.

³ P. Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie dell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2022, p. 37.

⁴ *Ibidem*.

Ventennio risultavano, perlomeno agli occhi di una certa classe intellettuale, spropositate, esagerate fino al grottesco, e alimentavano un «sorriso deforma[-tosi] in una smorfia di terrore»⁵ dopo l'8 settembre 1943. Nelle pagine su Longanesi, l'analisi di Gervasi segue gli sviluppi di un'opera satirica pungente, generata dalla cronaca della società coeva, e il cui effetto ironizzante è frutto di una scrittura che riporta i fenomeni di costume attraverso un filtro deformante che esagera ciò che osserva.

Differente, per strategia rappresentativa ed esito della tematizzazione, il caso Carlo Emilio Gadda, probabilmente, il più complesso e sfaccettato tra quelli esposti da Gervasi. Con *Eros e Priapo*, il fascismo è attraversato da parte a parte, decostruito in virtù di un solido retroterra teorico di stampo freudiano e, soprattutto, riportato alla sua interazione minima, al fondamento della relazione duale tra il popolo e l'immagine erotizzata del duce. L'operazione satirica si sostituisce «all'elaborazione razionale dell'esperienza fascista», trascende e sintetizza l'universalità dei fatti di costume rilevati dalla penna di Longanesi, e diviene «strumento che rivela rapidamente, per ellissi e compressione del ragionamento, alcune verità legate al regime». Il ricorso alla strategia dell'ironia caricaturale è così ascritto alla definizione paradigmatica di «scorciatoia cognitiva che attraverso la deformazione» pone «davanti agli occhi le storture prodotte dal fascismo. L'iperbole satirica risponde in modo uguale e contrario alle forme della comunicazione ufficiale; la violenza della propaganda si rovescia nella violenza dell'opposizione, conservando la stessa intensità»⁶. In uno dei brani gaddiani analizzati da Gervasi, troviamo un campo semantico predominante, quello dell'estremizzazione delle pose, dell'ingigantimento delle figure. Con il consueto ritmo vorticoso, si sommano riferimenti all'«incontinenza» e all'«amoroso delirio», ai «furori» e ai «sudori di zambracca» del popolo impazzito, alla «trama di clamori folli» del «mascelluto» agitatore, il cui corpo pare espandersi fino a «esplodere», per eccesso, mentre si offre dal pulpito, «già briaco d'una sua pazza libidine»⁷. In queste pagine, insuperato ritratto dell'esperienza collettiva del fascismo, emerge il meccanismo fondamentale della modalità di rappresentazione caricaturale gaddiana. Se in Longanesi l'iperbole satirica si traduceva in una sintesi grafica, in un'ironia generata ricorrendo all'assurdo, come quella dello slogan *Mussolini ha sempre ragione*, con Gadda la satira si proietta tutta nella rappresentazione dell'anomalia del corpo della moltitudine mentre interagisce con la figura del duce, nell'invasamento erotico che deforma pose e fattezze degli individui, simili a quelle concatenate nel montaggio di una pellicola di slapstick comedy.

Anomalia *del* corpo e anomalia *nel* corpo sono le due declinazioni del processo caricaturale percorse, rispettivamente, da Longanesi e da Gadda. Il primo usa la pagina per imprimere un evento sostanzialmente visivo, assecondando la propria concezione vignettistica della satira politica e di costume; il secondo, come ricorda ancora Gervasi, «afferma la necessità di leggere i movimenti profondi della storia *nelle* anomalie dei corpi», nel rapporto sclerotizzato, fino alla

⁵ Ivi, p. 36.

⁶ Ivi, p. 39.

⁷ C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, Milano, Adelphi, 2016, p. 15.

folia erotica collettiva, tra la moltitudine e il singolo uomo. A colpire l'attenzione di Longanesi, nel 1938, è la promulgazione delle riforme di costume che introducono, tra le altre cose, il passo romano per le truppe italiane. Il futuro editore annota: «[...], un passo dell'oca concepito da un popolo con le gambe corte e i calzoni a soffietto. Un passo faticoso, che pochi riescono a fare, [...]»⁸. La «performance» fisica, nota sempre Gervasi, trasmette «idee e precetti», che vengono propagati «*di corpo in corpo*. Devono radicarsi nei gesti e nelle reazioni automatiche, diventare non solo ethos ma bios: più l'adesione alle richieste del regime è mimetica, corporea, più è irriflessa, meno rischia di essere intralciata dal dubbio»⁹. L'obiettivo di questo programma antropologico, oltre che politico, del fascismo è racchiuso nel significativo titolo, scelto da Gervasi per il paragrafo a cui si sta facendo riferendo, *L'uomo nuovo*. La possibilità di una rappresentazione caricaturale come quella di Longanesi si innesca proprio nel sottolineare la realtà di una Nazione abitata da cittadini geneticamente inadatti al raggiungimento degli standard fisici e prestazionali imposti dal regime, ad adattarsi al nuovo modello antropico. La medesima riforma di costume suscita una reazione analoga in Palazzeschi, che in un brano delle *Cronache* vi fa riferimento come a uno «spettacolo di burattini teutonico per eccellenza ed esclusività», di cui è possibile godere unicamente «alla rovescia»¹⁰. Come sottolinea Gervasi, ci troviamo di fronte a un principio caricaturale, a un rovesciamento nel ridicolo di una postura marziale inadatta alla corporeità che la inscena. L'andatura germanica imposta ai soldati romani ritratti da Palazzeschi suscita il riso e rivela l'anomalia, vanificando lo sforzo propagandistico del regime, intento nell'impresa dell'elaborazione teorica del suprematismo italico (al fenomeno del razzismo 'scientifico', Gervasi dedica il paragrafo *Fisiognomica di Stato* all'interno del capitolo *Una faccia una razza. Corpi conformi e dove (non) trovarli*). Ed è ancora Gadda, stavolta, in veste di lettore, a tracciare la via maestra, recensendo proprio le cronache di Palazzeschi: «Aldo percepisce quel tanto di improprio, di costretto, di doloroso, di ridicolo che segna il “compromesso” di ogni vita con le istanze “deformatrici” che la totale realtà di ogni vita suole imporre»¹¹. Il commento, evidentemente, potrebbe essere riferito anche a un certo numero di opere gaddiane, non solo a *Eros e Priapo*. Come intuisce Gervasi, le tracce del compromesso deformante riconosciuto nell'amico Aldo si trovano, perlomeno, anche nel *Pasticciaccio*, romanzo nel quale il ritratto di Mussolini, divenuto elemento costitutivo dell'ambiente, scatena la vena caricaturale di Ingravallo quando descrive le donne italiane, le «Marie Barbise d'Italia», appena «unte dalla cresima», ritratte in schiere adoranti di «Magde, [...] Milene, [...] Filomene», in attesa dei «fasti e [delle] roteanti prodezze del manganello educatore»¹².

In un certo senso, a collegare una con l'altra queste e le altre indagini letterarie condotte da Gervasi basta il sintomo principale della riuscita del processo ironizzante, il riso. La presenza

⁸ L. Longanesi, *In piedi e seduti*, Milano, Longanesi, 1980, pp. 162-163.

⁹ P. Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali*, cit., p. 41.

¹⁰ A. Palazzeschi, *Tre imperi... mancati. Cronache 1922-1945*, Milano, Mondadori, 2016, p. 10.

¹¹ C.E. Gadda, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991-1992, p. 938.

¹² Id. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi, 2018, p. 57.

dell'elemento fonetico tipicamente udibile sul confine tra opposizione e integrazione al regime è sufficiente a rendere coerente la sua operazione. Tuttavia, l'effetto comico da lui studiato, sia esso ridicolizzante, come nel caso di Longanesi, o grottesco, come in Palazzeschi e, ancor più, in Gadda, presenta anche un'altra costante, quella cioè di provocare la contestazione della norma estetica. La risata conferma la presenza di una corporeità anomala, su cui sono in atto le «istanze deformatrici», come quella del giovane Geo Jozs di ritorno dai campi di sterminio. Come ricorda Gervasi, il racconto di Bassani, *Una lapide in via Mazzini*, inizia proprio con una situazione dai tratti comici, e tetri al contempo, si potrebbe aggiungere, nella quale risuona l'attonita risata del protagonista, ricomparso sotto la lapide che lo annovera erroneamente tra le altre vittime ferraresi della Shoah. Anche in questo caso, l'effetto comico ottenuto si accompagna all'apparizione di un'alterità, di un corpo deformato, che provoca una reazione iniziale ostile, di rigetto, nella comunità in cui viene inserito. La rilettura di Bassani fornita da Gervasi, oltre a insistere efficacemente sulla componente di critica del costume di *Una lapide in via Mazzini* (si pensi, solo a titolo di esempio, all'ossessione di Geo per l'acconciatura delle barbe e dei baffi dei suoi parenti e concittadini), risulta fondamentale per aprire, definitivamente, l'orizzonte della sua riflessione sull'iperbolicità descrittiva. Sotto la patina di leggerezza, sotto la tendenza a sdrammatizzare, tipica del popolo italiano all'indomani della guerra (l'amara ironia del barista in mezzo alle macerie del proprio locale, sulla quale si chiude il *Kaputt* di Malaparte, ricorda Gervasi), il procedimento caricaturale ottiene un effetto di assoluta serietà, che può sfociare in vero e proprio terrore. Può far emergere all'improvviso, nello specchio, come dimostra il racconto di Bassani, il riflesso di un corpo precedentemente occultato, che testimonia una verità insostenibile per la comunità. L'ambiguità e l'ambivalenza del soggetto rappresentato sono connaturate al gesto della rappresentazione satirica, come apprendiamo sin dalla prima pagina del saggio di Gervasi, dedicata alla *Storia della caricatura* di Enrico 'GEC' Gianieri. Da un lato, la caricatura diverte; dall'altro, rivela un riflesso del corpo umano che ne contesta ogni «idealizzazione», vanificando il «culto della bellezza»¹³ a esso storicamente correlato dalla cultura occidentale, non solo fascista.

Più che una pratica limitata nel tempo, contestualizzata ed esaurita nelle sue potenzialità durante il Ventennio, quella della scrittura caricaturale, per come l'autore la ricostruisce, è una fase non conclusa di decostruzione letteraria del concetto di corporeità, esasperatosi definitivamente sotto il fascismo; in tal senso, egli suggerisce di rivolgersi a essa armati, preliminarmente, dell'ottica warburghiana: «La natura emotiva della caricatura, affidata alla rappresentazione deformata del corpo, la avvicina a quelle formule espressive *ritornanti* nella storia dell'arte individuate da Aby Warburg e definite *Pathosformeln*»¹⁴. E non si tratta, prosegue Gervasi, di un'analogia metaforica, ma di un confronto in grado di ampliare immensamente il settore di ricerca letterario della critica delle emozioni, dato che, esattamente «come le formule di pathos studiate da Warburg, le caricature veicolano configurazioni emotive [...] incorporate

¹³ P. Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali*, cit., p. 13.

¹⁴ Ivi, p. 24.

nell'alterazione delle linee che disegnano corpi e volti in movimento. Le torsioni nervose che scuotono il corpo caricaturale [...] hanno la stessa origine psichica [dell']esaltazione orgiastica di massa [...]»¹⁵ in cui lo storico e filosofo dell'arte rinveniva la «matrice» che imprime nella memoria le «forme espressive»¹⁶.

Paradossalmente, la fase successiva di questa storia della rappresentazione letteraria della corporeità comporterà la fine dell'oggetto stesso, divenuto «un fantasma sulla scena pubblica italiana». L'esperienza collettiva del fascismo e delle politiche di controllo sul corpo, di cui il fenomeno caricaturale ci dà testimonianza, innesca una reazione radicale, provocando l'«elisione dei corpi» e la loro «cancellazione» da un largo settore della produzione letteraria, come annota, nella pagina conclusiva del suo saggio, Gervasi: «Ci sono eccezioni, certo, che spesso emergono quando si guarda indietro verso il fascismo – D'Arrigo –, ma in larghe zone della letteratura italiana il corpo letterario scompare. È il corpo inesistente del cavaliere di Calvino, o quello dimezzato del suo visconte. Sono i geroglifici antiantropomorfi di Manganelli, la disumanizzazione generalizzata della letteratura postmoderna. La promessa del corpo eroico che doveva emergere dalla razionalizzazione del corpo caricaturale non è stata mantenuta»¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Warburg, *Mnemosyne*, cit., p. 3.

¹⁷ P. Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali*, cit., p. 194.

«Con un piede sulle note e l'altro sulle parole».
Sguardi incrociati tra letteratura e musica

Di Chiara Tavella

Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 110

ISBN 978-88-3613-343-7

Recensione di Saverio Vita

Pubblicato: 7 marzo 2024

Vita, Saverio, recensione a Chiara Tavella, «*Con un piede sulle note e l'altro sulle parole*». *Sguardi incrociati tra letteratura e musica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 93-98.

saverio.vita@unito.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19202>

finzioni.unibo.it

La storia delle relazioni tra musica e letteratura è molto lunga se è vero, come sostiene Sanguineti, che si tratta di sorelle «nate davvero da un unico parto» (p. 55). Tuttavia, si è data attenzione a questo rapporto soprattutto quando ha riguardato i lati più colti di entrambe le arti. Poco si dice – o meglio, si dice da troppo poco tempo e in modo non sempre sistematico – delle relazioni tra la musica cosiddetta popolare e la letteratura. In particolare, nel Paese della canzonetta sembra che sia sempre stato difficile ragionare sull'osmosi tra testo e nota. La cosa è senz'altro dovuta alle caratteristiche della canzone italiana dell'immediato dopoguerra, ancora molto legata alla postura dell'aria e della romanza dal punto di vista melodico e armonico, e al suo gradiente 'gastronomico', a dirla con Eco.

Chiara Tavella ormai da qualche anno si occupa proprio di questi argomenti, sondati alla scrivania ma anche sul campo, durante i corsi universitari da lei tenuti a Torino. Quel che ne deriva è un saggio composto e opportuno che per certi versi colma un vuoto, perché riordina la scrivania del letterato e la discoteca dell'audiofilo.

In prima battuta, lo spartito di Tavella indica i percorsi possibili da seguire, e seguiti nel suo lavoro. Il primo riguarda i numerosi tentativi di collaborazione tra scrittori e musicisti, un diversivo dalla più comune collaborazione tra scrittori e registi. Non è un caso che il collettivo Cantacronache (di cui facevano parte 'parolieri' come Calvino, Eco, Fortini, Rodari e altri) sia nato pochi anni dopo la prima edizione del Festival, con l'obiettivo dichiarato di «evadere dall'evasione», cioè di restituire alla canzone una presa sulla realtà «ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana» (p. 1). Questo è il primo vagito di un movimento che avrebbe comportato in Italia una consistente produzione cantautorale, inaugurata nella pratica da scrittori di professione. Quel che percepivano, molto probabilmente, era il costante incedere dei testi musicati nei territori del sentimentale favoloso, quasi da *romance*, mentre il momento storico richiedeva senz'altro la postura più realistica del *novel*, come era già chiaro sul versante letterario con la nascita del neorealismo. Non è un caso che Jona si proponesse di scrivere per cantare «le vicende sentimentali (serie, più che sdolciate, comuni più che straordinarie) della gente, «con le sue lotte, le aspirazioni [...] le ingiustizie» (*Ibidem*). Un vero e proprio agguato a Nilla Pizzi.

Il secondo filone possibile altro non è che un rovesciamento del primo, cioè il caso in cui sono i cantautori a cimentarsi con la pagina muta, generando la nuova categoria dei 'cantascrittori' (cfr. pp. 81-84) – che l'autrice rintraccia come neologismo attribuendone la paternità a Paolo Di Stefano («Corriere della Sera», 9 settembre 2004) – o 'narratori', secondo la più recente dizione di Giuseppe Antonelli. Il capostipite vero di questo filone non può che essere Guccini, a suo tempo allievo di Raimondi, definito da Severgnini come 'uno scrittore che canta'. Quasi in opposizione, verrebbe da dire, a quel Tondelli che quando scrive si sente «un po' come un cantante sul palcoscenico» (p. 45).

Tuttavia, come in ogni rapporto vero di sorellanza, esistono legami più sottili e, dunque, ulteriori ipotesi di ricerca da seguire. Per esempio, rispondere alla domanda: qual è la funzione della letteratura nella musica? Si tratta di un filone recente, come segnala Tavella, inaugurato da Francesco Ciabattone con il suo *La citazione è un sintomo d'amore* (il cui titolo è ironicamente tratto, però, dal testo di un paroliere come Mogol), nel quale si ripercorrono le pagine dei grandi cantautori nostrani accanto alle loro fonti letterarie. Infine, vale anche la domanda opposta: qual è la funzione della musica nella letteratura, la sua presenza? È una linea seguita meno sistematicamente, e vale la pena citare in merito almeno il lavoro di Elena Porciani (*Alle origini della rappresentazione della 'popular music' nella narrativa italiana*, «Polygraphia», 2, 2020).

L'autrice del saggio, dunque, propone alcuni casi di studio, che permettono al lettore di saggiare le possibilità di questi quattro filoni, i quali, chiaramente, non seguono traiettorie delimitate ma spesso possono confondersi l'un l'altro.

Non si può far altro che cominciare da Pavese, dal *Blues della grande città*. Si tratta di poesie embrionali, scritte contemporaneamente alla redazione della tesi di laurea su Walt Whitman. Potrebbe essere l'occasione per sondare l'influenza del bardo americano, ma lo è soprattutto per individuare nel blues il genere che, cromosomicamente, può coincidere con la postura dell'autore della *Luna e i falò*. Nell'*A solo, di sassofono* non si rinviene solo una scelta di strumento – immancabilmente un fiato – ma anche un dominio espressivo ben connotato, che rappresentava una novità musicale all'epoca. Tavella spiega, sin da subito, che Pavese frequentava in quel periodo un musicista americano di origini piemontesi, con il quale ha imparato a conoscere l'inglese americano e il suo slang. Antonio Chiuminatto sarà dunque fondamentale per la formazione del futuro traduttore, dando conferme su un aspetto: Pavese si avvicinò alla lingua e alla musica americana contemporaneamente, *slang* e *swing* entrarono nel suo universo dalla stessa porta. Non stupisce poi che Masino (*Ciau Masino*, scritto nel 1931-32), voglia farsi paroliere di un piccolo blues. Colpisce senz'altro, però, che Pavese ragioni come se fosse un 'cantacronista' con venticinque anni di anticipo, quando percepisce il bisogno di una musica moderna, più schietta, «che sappia esprimere “in forma popolare” i sentimenti di un mondo che è cambiato» (p. 14). L'autore avrebbe poi approfondito le proprie conoscenze attraverso l'amico e musicista Libero Novara, e calibrato il funzionamento della musica nella propria narrativa: una melodia può rievocare un ricordo, può contribuire a dettagliare un'ambientazione, ed è varia nella sua collocazione intradiegetica, perché può diffondersi da un giradischi o dalla chitarra di un personaggio.

Nel suo percorso cronologico, Tavella ripercorre a questo punto il rapporto tra Sanguineti e Vinko Globokar, unica sortita del volume – per il resto dedicato alla musica popolare – nel territorio della musica colta. L'autrice segue le tracce di questa relazione, attraverso lo spoglio delle testimonianze edite e l'integrazione di quelle inedite, rinvenute nel ricco Fondo Eredi Sanguineti, conservato presso l'omonimo Centro Interuniversitario torinese. Il lavoro di Globokar e Sanguineti contribuisce a far capire quanto una poetica comune possa generare risultati vincenti, e si presenta come un buon caso di studio, perché mostra diverse modalità di

collaborazione. La prima, *Traumdeutung*, consiste nella resa in musica di un testo composto inizialmente per essere soltanto recitato. Il musicista lo scompone, al fine di costruire «enormi tavole statistiche» (p. 28) – che in altri contesti chiameremmo occorrenze – seguendo la ripetizione di luoghi, posizioni del corpo, azioni, parole-simbolo: giunge così alla conclusione che i quattro sogni narrati da Sanguineti siano in realtà «un unico sogno raccontato da quattro persone di diverso carattere» (*Ibidem*). Così come lo scrittore mina la logica della realtà per seguire quella del sogno, il musicista compone senza seguire una logica musicale, ma affidandosi a quella onirica. Adesso gli attori devono agire «come un quartetto d’archi», ma nel successivo e rielaborato *Discours VI* saranno i quattro musicisti a diventare attori, a suonare come se stessero parlando. Qui testo e note si confondono: aggiornando il cromatismo rimbaudiano, Globokar assegna a ogni vocale una nota, a ogni consonante un’articolazione strumentale che la emuli, dividendo il testo in 31 modalità esecutive, in una logica compositiva coscientemente antimusicale, perché la logica del sogno ha la sua regola in un caos prestabilito. Seguiranno le vere e proprie collaborazioni a quattro mani: *Carrousel*, *L’armonia drammatica*, *Prestop II*, l’inedito *Spirale*. In ognuna di queste opere si perfeziona sempre più l’osmosi tra i due autori, fino a rendere evidente che la scrittura di entrambi si lega in modo indissolubilmente all’arte dell’altro, facendo di Globokar uno scrittore di note, Sanguineti un compositore di parole.

Seguendo questo percorso, non può certo mancare un autore come Tondelli, che fu tra i primi in Italia a dare un ruolo importante ai media in generale, e in particolare alla musica. Dall’incontro con Freak Antoni alle lezioni di Celati, durante il ’77 bolognese, scopriamo un Tondelli alle prese con gli stessi dilemmi del Masino pavesiano: si fa autore di cinque brani, pubblicati nel 1994, e soltanto uno, *Sciare*, sarebbe poi approdato in sala di registrazione. Ma non è questo il punto: nel *Weekend postmoderno* Tondelli riserva grande attenzione al panorama musicale che lo circonda, ascolta le novità. Nella rubrica *Culture club* della rivista «Rockstar» l’autore propone una relazione «di volta in volta diversa fra libri e musica» (p. 42). Si tratta di scalette da ascoltare durante la lettura di un determinato romanzo, analisi dei testi, critica dei romanzi «i cui protagonisti hanno a che fare con la musica». Insomma, Tondelli anticipa un dibattito e, di conseguenza, nutre la propria narrativa di elementi musicali: *Altri libertini* è un rock, *Pao Pao* una toccata e fuga, *Rimini* una sinfonia, *Camere separate* una sonata. In *Rimini* le musiche menzionate sono proprio quelle ascoltate dall’autore durante la scrittura: «Scrivere [afferma Tondelli] è il mio modo di fare musica, di esprimere quell’anelito, quell’ansia di assoluto che è la caratteristica di ogni arte» (p. 45). In ogni caso, come già aveva fatto Pavese, Tondelli cita le musiche per ricostruire con precisione un’ambientazione, per richiamare alla mente un ricordo, per delineare le caratteristiche dei personaggi, in un momento storico in cui l’ascolto di un certo genere musicale corrispondeva all’adesione a un determinato gruppo sociale. I testi poi forniscono spesso il «materiale verbale» (p. 50) dei protagonisti, per la corretta espressione dei loro sentimenti, ma Tondelli si spinge fino all’*ekphrasis* musicale, quando in *Camere separate* la canzone *I feel love* di Donna Summer, più che accompagnare, descrive e comanda il primo bacio tra Leo e Thomas.

Con la musica popolare, poi, si sarebbe confrontato anche lo stesso Sanguineti, che aveva definito la sua collaborazione con Berio e Globokar come la realizzazione di un sogno. Non è da meno quella con Andrea Liberovici, che gli permette sin da subito, con lo spettacolo *Rap*, di lavorare su una «musica “bassa”» sulla quale pende oltretutto «un pesante sospetto di immoralità e delinquenzialismo» (p. 60). Ma il poeta capisce immediatamente che il rap è una «musica-non-musica», innovativa anche a livello linguistico, con le sue allitterazioni, le rime, i *calembours*, i metri. Anche in questo caso la logica onirica è quella che conduce lo spettacolo, non discostandosi dunque tematicamente dai lavori precedenti, e ‘seri’, con l’aggiunta che il ritmo incalzante del rap contribuisce a creare una dimensione ipnotica e dunque in linea con il tema del sogno. In ogni caso, quel che colpisce ancor di più il poeta è la consustanziale militanza del genere, il suo sabotare la tradizione: fondamentale per un autore che ha sempre unito avanguardia e contestazione. La *Wunderkammer* lessicografica registra, nello stesso periodo, ingenti inserimenti di lemmi provenienti dalla controcultura i quali, *ça va sans dire*, non sono ancora presenti nei dizionari. Moltissimi sono i ritagli, evidenziati in viola, che attestano i mutamenti della lingua, che giocoforza registra l’emergere del contesto *underground*. In breve, Sanguineti sembra vederne nel rap l’occasione per una nuova sortita avanguardistica che, nei fatti, è rimasta incompiuta. Ma il tentativo, a quell’altezza storica, andava fatto.

Seguendo invece il percorso pop tonnelliano, Tavella dedica un ulteriore capitolo alle *Covers* dei cannibali Montanari, Nove e Scarpa. Operazione interessantissima perché, sottovalutata in partenza dalla critica, ha dato poi in realtà esiti di pregio. Si tratta del tentativo di «restituire [...] l’esperienza che si prova quando si ascolta una canzone» (p. 67) in poesia. *Covers* è in realtà un progetto teatrale, nel quale a turno i tre poeti avrebbero declamato i versi ispirati a delle singole canzoni, mentre le stesse venivano suonate in sottofondo, ma il grande successo di pubblico ha poi portato a una pubblicazione nella prestigiosa collana bianca Einaudi. «Si parte dai versi di una canzone per arrivare a quelli di una poesia» (p. 68). È l’occasione per confrontarsi rigorosamente con la tradizione letteraria italiana, utilizzando però un linguaggio più fresco e innovativo, come se la musica contribuisse a dare colore alla lingua (p. 70). Quel che qui interessa è che i testi nati da questa operazione sono diversissimi da quelli di partenza, facendo uso delle tecniche più congeniali a ognuno degli autori, dal rovesciamento all’ironia, dalla parodia all’espansione semantica. Senza indugiare oltre sulla notevole presenza della musica nelle altre opere degli autori, e sulle analisi dei singoli componimenti, è il caso di dire con Tavella che gli esiti di questo lavoro ribaltano nei fatti «la questione che spesso viene posta in termini di “valore” tra i due mondi [...] delle canzonette e dei versi» (p. 79).

Chiude il saggio un capitolo interessante e curioso sull’opera del rapper Caparezza, *Saghe mentali*. Tra i generi (letterari) praticati dai cantautori, spicca il romanzo, con diverse uscite che si sono imposte sul mercato a livello di vendite; seguono le autobiografie, i diari di lavorazione, l’esegesi delle canzoni. Con *Saghe mentali* invece si entra in uno spazio sperimentale in cui le categorie si confondono, anche dal punto di vista tipografico. Infatti Caparezza è il rapper colto per eccellenza, non solo per la buona fattura dei suoi testi, ma per il loro evidente rapporto con

la letteratura, che tradisce le ampie e numerose letture del loro autore. Così Michele Salvemini (questo il suo vero nome) è pienamente cosciente dei propri mezzi espressivi quando risponde positivamente all'invito (in realtà una corte serrata) da parte di Rizzoli, per la scrittura di una sorta di diario di lavorazione. Ma per il rapper «la musica è come un origami, se la spieghi diventa un foglio» (p. 86), così nel diario ripercorre in quattro 'tomi' i quattro dischi finallora pubblicati, ma lo fa sperimentando diversi stili: «dal diario intimo al racconto fantastico, dal commento critico alla parodia, fino all'inedito "fono-romanzo" che si dipana dalle tracce dell'album *Le dimensioni del mio caos*» (p. 87). Così il primo tomo è memoriale ed auto-esegetico (caro diario) corrispondente all'album *Dindalé Dindalò*; il secondo è fiabesco (c'era una volta) e ripercorre *Verità supposte*; il terzo è un commento critico in cui si recupera l'idea iniziale del disco a cui è dedicato (*Habemus Capa aka l'opera tronfia*) in cui il rapper avrebbe voluto recuperare il meccanismo del contrappasso dantesco per punire i peccati del mondo moderno; infine il quarto ripercorre narrativamente la gesta di Ilaria Condizionata, che diventa protagonista di una cornice costruita per dare un contesto alle liriche del quarto album *Le dimensioni del mio caos*. Ogni 'tomo' gode di una diversa copertina, un font e una impaginazione differenti, a marcare i cambiamenti della scrittura.

In conclusione, il saggio di Tavella ha un'ultima dote, ovvero quella di essere scritto in modo felice, tanto da far sembrare 'comoda' una ricerca che in realtà, per essere condotta in modo serio, ha bisogno di molte letture (come testimonia la bibliografia), moltissimi e disparati ascolti (dall'avanguardia all'*hip-hop* passando per il jazz, il *progressive*, la *new wave*) e la disponibilità a essere aperti e ricettivi di fronte a un oggetto di studio ancora nebuloso, sul quale c'è ancora bisogno di fare chiarezza.