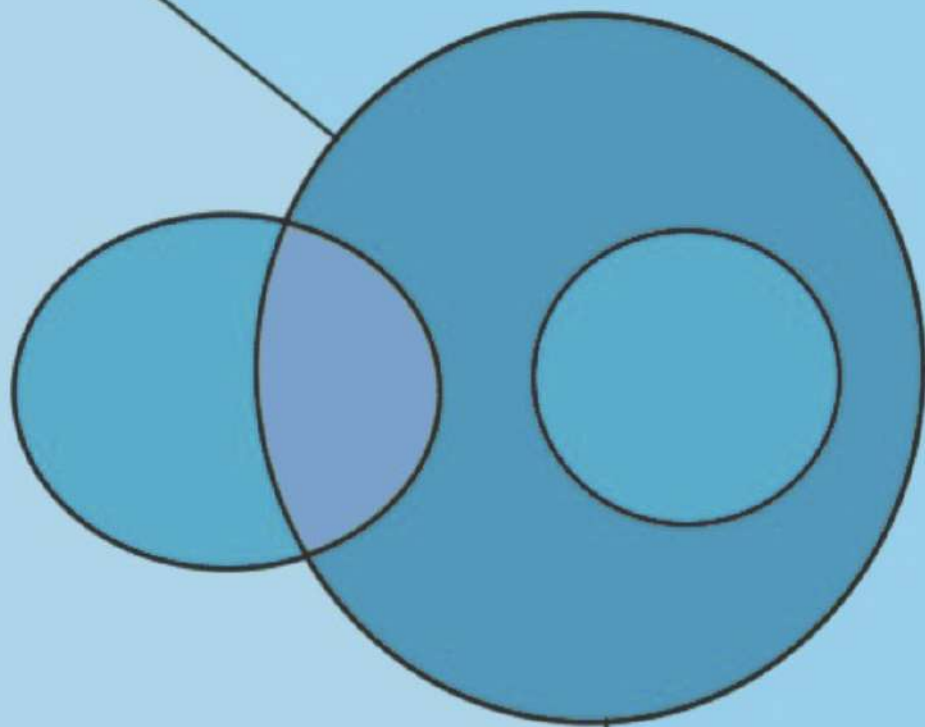


finzioni



Rivista di teoria critica
e letteratura italiana
contemporanea

V. 4 N. 8, 2024



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. 4, n. 8 – 2024

Editoriale

Elisa Attanasio, Francesca Nardi, *Slogare la voce* 1-5

Strategie

Federica Giardini, *Relazioni significative. Femminismi e Environmental Humanities* 6-17

Elena Camaeti, *Assenza e riverbero di una voce non umana ne «Il castello dei destini incrociati» di Italo Calvino e «Giuramenti» del Teatro Valdoca* 18-35

Elisa Cremone, *A più silenzi. Il potere risarcente del non detto in «Ora Intima» e ne «L'Infanta sepolta»* 36-48

Federico Lo Iacono, *«Quadrati a profondità timbrica»: la dimensione orale come chiave interpretativa degli «Spazi metrici» di Amelia Rosselli* 49-92

Elena Niccolai, *«Sconnessione profonda» e «compattezza funesta»: alcune note sulla voce poetica di Amelia Rosselli a partire dai postillati* 93-106

Sara Nocent, *Il «parlare senza suono» del fantasma. Morselli e la voce come persistenza* 107-122

Alberto Parisi, *Il vento, la voce, il nichilismo: Giorgio Caproni e il dibattito filosofico italo-francese sulla voce* 123-139

Elvira Scardaccione, *Joyce Lussu, la Resistenza e la guerra: un'autobiografia politicamente orientata* 140-152

Yuan Rui, *Sussurri della madre: voce, corpo e redenzione in «Aracoeli» di Elsa Morante* 153-168

Lecture

Eugenio Bonfiglioli, *Emilio Lussu e Giuseppe Antonio Borgese: rappresentare, analizzare e testimoniare il fascismo* 169-183

Elisa Chiochetti, *Cannibali antimoderni. Il 1799 di Francesco Mastriani* 184-199

Nicolò Vasturzo, *I «Dialoghi» su «Vie Nuove»: nasce l'autorità Pasolini* 200-212

Luigi Weber, «*Mettere in evidenza tutte le linee di fuga*»: la scrittura visuale di Emilio Tadini 213-225

Recensioni

Cecilia Bello Minciocchi, *Come agisce Nanni Balestrini. Le parole che cercano*, di Beniamino Della Gala 226-229

Silvia De Laude, *Jack. Un'estate a Milano*, di Giacomo Agosti 230-233

Fabio Moliterni, *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, di Caterina Miracle Bragantini 234-237

Nunzia Palmieri, Giacomo Raccis (a cura di), *Numeri primi. Strategie della brevità nel Novecento italiano*, di Camilla Pinto 238-241

Chiara Portesine, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, di Filippo Milani 242-245

«Editoriale»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21388>

«Finzioni» 8, 4 – 2024

ISSN 2785-2288

Slogare la voce. Riflessioni sulle vocalità del testo

Elisa Attanasio, Francesca Nardi
(Università di Bologna)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Attanasio, Elisa; Nardi, Francesca, *Slogare la voce. Riflessioni sulle vocalità del testo*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 1-5.

elisa.attanasio2@unibo.it; francesca.nardi11@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21388>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Elisa Attanasio, Francesca Nardi

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

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

I saggi raccolti in questa sezione nascono come interventi orali alla giornata di studi *Slogare la voce. Riflessioni sulle vocalità del testo*, che si è svolta all'Università di Bologna il 10 maggio 2024. Crediamo sia importante ricordare la genesi di queste riflessioni per due motivi principali, di ordine diverso. Da una parte, è significativo tenere a mente la comune origine, al fine di vedere e percepire meglio le relazioni che si creano, si disfano e si ricompongono tra i saggi; dall'altra, è fondamentale per noi il fatto che alla base dell'organizzazione della giornata – e della concezione della sezione monografica – stia un'alleanza di pensiero e amicale. Numerose sono le linee di indagine che uniscono le nostre ricerche – segnaliamo, tra le altre, la comune messa in discussione del 'contenitore' dell'ecocritica e l'impegno verso il ripensamento radicale degli assunti su cui si erge il paradigma, non solo epistemologico, occidentale, attraverso i concetti di 'vulnerabilità' e 'rischio' – ma quel che più ci preme è sottolineare, anche e soprattutto in questa sede, forse apparentemente non appropriata, l'importanza di un legame di amicizia capace di creare mondi e discorsi. «Cosa accadrebbe se l'amicizia femminile divenisse uno stile di vita?», si chiede Erin Wunker in *Notes from a Feminist Killjoy* (2016). Quasi un secolo prima, Virginia Woolf, in *A Room of One's Own* (1929), dopo aver esplorato la condizione delle donne nella storia della letteratura e le ragioni della loro esclusione dai processi creativi e intellettuali, immaginava un romanzo dove, per la prima volta, al centro della narrazione ci fossero proprio l'amicizia e l'affetto tra due donne:

Mi assicurate che siamo tutte donne? Allora posso dirvi che le prime parole che lessi furono: «Cloe aveva simpatia per Olivia...». Non sorprendetevi. Non arrossite. Qui, fra noi, ammettiamo che queste cose a volte capitano. A volte le donne hanno simpatia per le donne. «Cloe aveva simpatia per Olivia», lessi. E allora mi colpì l'immenso cambiamento insito in questa frase. Forse per la prima volta nella letteratura, Cloe aveva simpatia per Olivia.¹

Le giornate di studio, la curatela di volumi e di numeri monografici di riviste scientifiche possono svolgersi anche 'altrimenti', e non per questo perdono di valore, anzi. Il modo 'altro' che noi abbiamo trovato – e che si è concretizzato nello svolgimento della giornata segnata dall'ascolto e dalla partecipazione di tutte in un'atmosfera che è stata positivamente definita 'non accademica' – è conseguenza diretta e spontanea di un'alleanza potente, che valica il confine dell'interesse teorico per spingersi nel terreno delle pratiche e dell'esperienza, come è accaduto in questo specifico frangente, in cui il desiderio ci ha spinte ad aprire – anche ad altre – uno spazio di scambio e dialogo sul tema della voce, capace di attraversare la letteratura, la filosofia e l'antropologia.

Nei *Quaderni* Simone Weil scrive: «Qualunque essere grida in silenzio per esser letto altrimenti». In effetti, è in questa prospettiva che abbiamo considerato la presenza, sottile, e il ruolo

¹ V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* (1929), Roma, Newton 1993, p. 73.

della vocalità nei testi in cui si insinua, spesso senza imporsi apertamente, emergendo piuttosto nei silenzi, nei balbettii, nei gesti, nei ritmi spezzati della scrittura, a volte come manifestazione di una crisi (di senso, ecologica, economica, sociale, emotiva). Per lo stesso motivo, il punto di partenza delle riflessioni qui raccolte è la messa in discussione della dicotomia che ha segnato la tradizione occidentale: da un lato, la voce come pura *phônè* (irrazionale, asemantica, sovversiva, femminile, mostruosa); dall'altro, il *logos* come parola dominante, razionale, strutturata, maschile². Ma più che cancellare i confini tra queste due polarità, la proposta è quella di estendere il campo della riflessione, sfilacciare la linea, aprire lo spazio della voce a nuove possibilità espressive. Seguendo la prospettiva di Viveiros De Castro³ e il concetto deleuziano di lingua minore⁴, questa raccolta si muove lungo una frontiera mobile, dove la voce diventa evento, gesto, movimento, esperienza che, complicandola, sfugge alla rigida opposizione tra oralità e scrittura.

I contributi esplorano questa apertura teorica e testuale, interrogando i modi in cui la voce si articola, si frantuma, si reinventa nel testo letterario. Le traiettorie della ricerca si snodano attorno a domande fondamentali: in che modo il testo incorpora una voce? Quali strategie danno legittimità alla parola vulnerabile? Come esprimere il non detto? Quali 'altre' lingue – dialetti, esitazioni, balbettii, canti, vesti, silenzi, grida – possono ampliare il campo della significazione? Lungi dal ridursi a un mero supporto alla scrittura, la voce si rivela così uno spazio di tensione tra appartenenza e alterità, potere e resistenza, una forza che scuote le strutture del discorso e apre a nuove configurazioni del senso. Intrecciando letteratura, filosofia, femminismi ed ecologia, i saggi si interrogano sulle modalità con cui la voce venga plasmata, marginalizzata o reinventata nei testi, nelle pratiche discorsive e nelle esperienze storiche.

Ad aprire la riflessione è il saggio di Federica Giardini, che affronta il tema della voce in chiave filosofico-politica, esplorandone le potenzialità relazionali nel campo tensivo tra linguaggio, corpo e resistenza. Se Luce Irigaray, in *Speculum*, denuncia l'esclusione della donna dall'ordine discorsivo, Gayatri Chakravorty Spivak, con *Can the Subaltern Speak?*, radicalizza la questione: la subalterna non solo non può parlare, ma nemmeno essere ascoltata. Giardini, inoltre, amplia la riflessione alle *Environmental Humanities*, interrogandosi – con Latour, Stengers e Tsing – su come la voce possa emergere al di là del logocentrismo, come soglia instabile tra materia e soggetto, decentrato e non più soltanto umano. È proprio su questa linea che si colloca il contributo di Elena Camaeti, che esplora la voce non umana attraverso *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino e lo spettacolo *Giuramenti* del Teatro Valdoca. Nel testo di Calvino, il bosco priva i viandanti della parola, costringendoli a comunicare attraverso i Tarocchi: nell'assenza della voce, il silenzio trasforma il linguaggio in corpo e simbolo. In *Giuramenti*, invece, il Teatro Valdoca rende il bosco un soggetto vocale e sonoro, traducendo la sua

² A. Cavareto, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

³ E. Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale* (2009), Verona, ombre corte, 2017.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Macerata, Quodlibet, 2010.

presenza in parola poetica e gesto teatrale. Riprendendo il pensiero di Adriana Cavarero e María Zambrano, Camaeti mostra come la voce possa oltrepassare il *logos* per farsi materia, eco e memoria. Sul confine tra voce e silenzio si colloca l'analisi di Elisa Cremonese, che indaga *L'Infanta sepolta* di Anna Maria Ortese e *Ora intima* di Paola Masino. Qui, il silenzio non è negazione, ma resistenza, poiché l'Infanta trasforma il mutismo in sguardo, mentre Suor Arcangela evade nel suo mondo interiore, sovvertendo il proprio ruolo con fantasie trasgressive. Il silenzio diventa così un linguaggio 'altro', una soglia tra repressione e libertà. Sul *limen* tra il dicibile e ciò che, escluso, resta sospeso nel non detto, si posiziona il saggio di Federico Lo Iacono, che esplora la dimensione orale nella poesia di Amelia Rosselli. La sua metrica, più che struttura scritta, è esperienza sonora: attraverso l'analisi delle registrazioni originali della poetessa, Lo Iacono mostra, infatti, come la lettura ad alta voce amplifichi le tensioni ritmiche del testo, trasformando il respiro e la pausa in elementi strutturanti della poesia. Collegandosi alle teorie di Charles Olson sul 'verso proiettivo', l'autore evidenzia come il ritmo rosselliano si espanda oltre la scrittura, per farsi campo sonoro in continuo mutamento. Sempre su Rosselli si concentra il saggio in cui Elena Niccolai riformula la nozione di *lapsus* assegnata da Pasolini a *Variazioni belliche*, interpretandola come espressione di una voce 'slogata', priva di una lingua madre univoca. Attraverso l'analisi dei postillati e delle letture critiche della poetessa, Niccolai mostra come Rosselli trasformi la frattura linguistica in resistenza, ridefinendo il rapporto tra parola, suono e significato. La sua «compattezza funesta» non è caos, ma una ricerca poetica che interroga il confine tra voce, poesia e politica. Sara Nocent si concentra sulla persistenza vocale in *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, dove la voce si manifesta come fenomeno spettrale, sopravvivendo in tre forme alla scomparsa dell'umanità: la voce registrata, ormai ridotta a puro suono; la voce del fantasma, che permette al protagonista di dialogare con un amico defunto; e la voce-canto, incarnazione di una *phoné* femminile, irriducibile al *logos* e più vicina alla musica. Riprendendo Lacan, Derrida e Cavarero, Nocent evidenzia come la voce sia sempre un oggetto spettrale, capace di trascendere la presenza fisica. A questo stesso scenario si collega Alberto Parisi, che indaga la voce nella poesia di Giorgio Caproni, mettendola in dialogo con il dibattito filosofico italo-francese su linguaggio e nichilismo. Già nelle poesie giovanili, Caproni associa la voce all'aria e al vento, portando in primo piano la transitorietà della parola. Anticipando le riflessioni di Derrida e Agamben, il poeta – afferma Parisi – mostra come la voce non sia principio di presenza, ma di dissoluzione: nei suoi saggi, sviluppa una teoria della parola come artificio nichilista, mentre la poesia emerge come unico spazio capace di restituire alla voce una risonanza oltre la sua evanescenza. La voce come atto politicamente significativo è il perno attorno cui ruota il saggio di Elvira Scardaccione, dedicato alla scrittura di Joyce Lussu. Da tale premessa, i testi scelti da Scardaccione (*Fronti e frontiere*, *L'uomo che voleva nascere donna* e *Portrait*) dimostrano come Lussu trasformi l'esperienza personale in testimonianza collettiva, costruendo una voce decentrata, capace di attraversare confini e sfidare le narrazioni dominanti. La traduzione poetica diventa un atto politico, un mezzo per amplificare le voci degli oppressi. Chiude la raccolta il saggio di Yuan Rui, che analizza il ruolo della voce materna in *Aracoeli* di

Elsa Morante. Sottraendosi alla razionalità totalizzante della Storia, la voce di Aracoeli è un elemento corporeo e memoriale, guida che accompagna il protagonista Manuele lungo il suo viaggio esistenziale, nel corso del quale apprendere un sapere irriducibile al linguaggio, capace di opporsi alle narrazioni ufficiali. Se la voce materna è memoria e legame, quella dell'altoparlante rappresenta un nuovo fascismo, un potere disumanizzante. Tuttavia, senza cadere nella riproduzione di un pensiero dualistico, Yuan dimostra come nella voce della madre Manuele non trovi risposte univoche, quanto, se mai, possibilità 'altre' di riscrivere la propria storia, resistendo e rispondendo, altrimenti, al silenzio del mondo.

Ognuno con le proprie peculiarità, i contributi raccolti restituiscono un'immagine sfaccettata e complessa della vocalità, composta da tanti riflessi quanti sono gli sguardi delle autrici, che ringraziamo per la condivisione di pensiero, per il tempo e l'attenzione dedicata alla scrittura. Convinte dell'inevitabile parzialità di ogni studio, senza pretesa di esaustività, speriamo che la sezione monografica possa essere un punto di partenza per futuri scambi attorno al tema della voce, animati dal desiderio di fare della ricerca una pratica conoscitiva relazionale, etica e trasformativa. Seppur un poco alla volta, pensiamo sia possibile solo con la partecipazione di tutte e tutti. Infine, ringraziamo la redazione, per la disponibilità e il supporto senza il quale sarebbe stato senz'altro più difficile far emergere, in termini di spazio e parola, le 'slogature' delle voci che hanno preso parte alla giornata di studi.

Relazioni significative. Femminismi ed Environmental Humanities

Federica Giardini
(Università Roma Tre)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – The conference *Slogare la voce* provided an opportunity to weave together moments from my academic journey – both distant and recent. This connection did not unfold in a linear or progressive manner but rather in a recursive fashion. At various points, my attention has been drawn to the interplay between speech and silence, between what is said, what is sayable, and what remains outside discourse. This ‘outside’ is by no means an inert residue; rather, it belongs to the realm of forces – an attractive force, a centripetal or centrifugal impulse – that disrupts the established order in various forms and ways. This contribution traces this intellectual trajectory by engaging with key feminist thinkers – particularly Luce Irigaray, Gayatri Chakravorty Spivak, and Carol Gilligan – before moving towards more recent perspectives in the field of Environmental Humanities, which explore extralinguistic and transspecies relationships.

Keywords – Ecofeminism; Environmental Humanities; Political philosophy.

Abstract – La giornata di studi *Slogare la voce* si è presentata come un’occasione per legare momenti del mio percorso oramai antichi ad altri più recenti. Un legame che si è svolto in modo non lineare e progressivo, ma piuttosto ricorsivo. Sono infatti diversi i momenti in cui la mia attenzione si è concentrata sull’intreccio tra parola e silenzio, tra ciò che viene detto, ciò che è dicibile e ciò che ne rimane fuori. Questo ‘fuori’ non è affatto un residuo inerte, è piuttosto dell’ordine delle forze – una forza attrattiva, una spinta centripeta o centrifuga, che smuove l’ordine vigente in forme e modi diversi. Il contributo procede dunque a svolgere questo percorso appoggiandosi alla lettura di alcuni classici dei femminismi – in particolare Luce Irigaray, Gayatri Chakravorty Spivak e Carol Gilligan – per arrivare alle prospettive più recenti, aperte nel campo delle Environmental Humanities, sul tema delle relazioni extralinguistiche e transspecie.

Parole chiave – Ecofemminismi; Environmental Humanities; Filosofia politica.

Giardini, Federica, *Relazioni significative. Femminismi ed Environmental Humanities*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 6-17.
federica.giardini@uniroma3.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21391>
finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Federica Giardini
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Il corpo isterico. Il non verbale come matrice del dicibile*

Un lavoro di Luce Irigaray in particolare getta una luce inedita sui rapporti tra linguaggio, non verbalizzabile e libertà, *Speculum. L'altra donna*. *Speculum* è stato accolto come un testo fondamentale, che apre a un nuovo modo di pensare all'essere donna nella tradizione di pensiero occidentale. Si tratta di una vera e propria operazione teorica che attinge alla filosofia, alla psicoanalisi e al movimento delle donne.

In quegli anni Irigaray era allieva dello psicoanalista Jacques Lacan, psicoanalista a sua volta e attiva nel gruppo di donne *Psychanalyse et politique* fino al 1970. All'uscita di *Speculum*, nell'ottobre 1974, Irigaray viene sospesa dagli incarichi di insegnamento che ricopriva fino a quel momento all'università di Vincennes – università che era stata al centro del Sessantotto. C'è anche questo in *Speculum*, uno scontro sulla libertà per parte di donne che i protagonisti del Sessantotto non sono stati in grado di cogliere.

Filosofia e psicoanalisi, una psicoanalisi che nella versione lacaniana dà molta attenzione al linguaggio, sono gli assi portanti che Irigaray mette a frutto e scompiglia in *Speculum*. Dice dunque Irigaray: «ogni teoria del “soggetto” si trova sempre ad essere appropriata al maschile [...] e così la donna non ha ancora avuto luogo»¹.

Sono le frasi d'inizio dei due capitoli che aprono e chiudono la seconda sezione, quella dell'exkurs sui momenti del pensiero occidentale. Dichiarazioni nette, perentorie: non c'è luogo teorico, non c'è concetto che una donna possa mettere a frutto per sé, per far parlare la propria differenza. Irigaray sta dunque facendo pulizia delle illusioni; altrove critica le donne 'sapienti', quelle che pensano di poter entrare nell'ordine del sapere costituito e usarlo senza ulteriori sovversioni. Bando a queste illusioni: nella teoria una donna, la donna, non ha posto, o meglio ha un posto predefinito, quello che l'uomo e il suo discorso le riserva. Né Freud, grande pensatore dell'inconscio, né i vari filosofi sono capaci di creare uno spazio di pensiero in cui la donna, una donna, possa dire liberamente la propria esperienza, darle una forma. Anzi, e di qui il titolo, il femminile, in tutte le figure che assume – la donna castrata, la madre fallica, la materia informe, la natura gratuita, l'esclusa etc. – è lo specchio, il supporto, il suolo perché il soggetto maschile possa ritrovarsi, possa riconoscersi uguale a sé stesso.

Di fronte alla compattezza della chiusura discorsiva, Irigaray propone alcune strategie discorsive, tra le quali quella di «rinforzare, fino all'esasperazione, il malinteso»². Emerge così un uso sovversivo del linguaggio stesso. Un uso che si alimenta delle forme espressive, non linguistiche, del corpo squassato dal sintomo isterico:

come fare? poiché le parole 'sensate' [...] sono impotenti a tradurre ciò che è pulsante, sospeso e sfocato [...]. Allora... mettere ogni significato sotto sopra, dietro davanti, alto basso. *Scuoterlo*

¹ L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna* (1974), Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 129 e 210.

² Ivi, p. 138.

radicalmente, riportandovi, reintroducendovi quelle convulsioni che il suo ‘corpo’ patisce [...]. Insistere inoltre e deliberatamente su quei *vuoti* del discorso che ricordano i luoghi della sua esclusione, spazi bianchi che con la loro *silenziosa plasticità* assicurano la coesione, l’articolazione. [...] Bisogna che per un tempo non si possa più prevedere da dove, verso dove, quando, come, perché... queste cose succedono....³

Irigaray fa riferimento alla figura dell’isterica e al modo in cui mette in scena il desiderio del padre: la messa in scena è così eccessiva che produce uno svelamento di quello che invece le convenienze sociali vogliono nascondere. Nella scrittura ciò significa non stare alla lettera di quello che gli uomini effettivamente dicono della madre, della donna, del femminile, ma piuttosto cercare i punti dove non riescono più a dire, si contraddicono, saltano a delle conclusioni la cui necessità sfugge, là dove ci sono dei vuoti. È una vera e propria guerra che va mossa contro l’ordine discorsivo fallocentrico, assumendo deliberatamente il disordine di quell’ordine. Questo disordine è proprio la figura dell’isterica, con i suoi sintomi, con la ripetizione caricaturale di ‘così come tu mi vuoi’, come eccesso.

Va qui segnalato un paradosso. Irigaray ribadisce continuamente che la donna ha per destino il mutismo, non può produrre un pensiero che sia suo, che faccia riferimento a un proprio ordine, eppure, lei stessa, donna che denuncia questo mutismo, gli muove guerra, parlando, con grande finezza e maestria. Sta rivelando una trappola simbolica che si chiude sulla soggettività femminile, la rivela e la articola nei minimi dettagli, eppure in questo gesto di disvelamento della trappola lei è altrove, non vi rimane chiusa dentro. E ancora. Se la donna rimane disordine, è disordine, coincide con esso, che guerra può mai fare? *Speculum* è il grande esempio di un conflitto agito, mirato, dove la padronanza di sé, di ciò che si vuol dire, di ciò cui si mira, ha la sua parte.

In effetti, il lavoro di Irigaray è tutt’altro che disordinato e informe: la maestria della scrittura in *Speculum* smentisce quel preteso disordine. Irigaray piuttosto lo assume deliberatamente e, talora, la sua maestria è tale che la scrittura esemplifica la fluidità di cui lei parla in *Il volume senza contorno*. È già fuori da quel disordine, e anche da quell’ordine. Altrimenti non avrebbe potuto muovergli guerra. La grandezza di questo testo, la sua fecondità, sta nel fatto che il grande e imponente disvelamento dei meccanismi di esclusione che regolano il pensiero occidentale viene in qualche misura smentito nel testo stesso. La trappola descritta è una trappola in cui Irigaray non sta già più.

La lettura che voglio dare è che questo non esserci già più accade in virtù dei suoi rapporti politici con altre donne, intrattenuti fino al 1970. Reali rapporti con altre donne, rapporti che venivano elaborando un pensiero, al di là di uno stato di guerra che registra un’oppressione. Questi rapporti hanno creato lo spazio extrateorico, di esperienza, di vita, uno spazio che non è già più selvaggio, fatto com’è anche di parole teoriche, di conoscenze e letture, che hanno permesso a Irigaray di lottare sì contro le teorie dominanti, cercando di farle esplodere dal loro

³ Ivi, p. 137.

interno, ma senza esserci tutta, senza coincidere con quel che loro dicevano. Ma di questo nel testo non si dice. È il non detto.

La grandezza di *Speculum* è data dalla tensione tra l'atto di guerra dichiarata e qualcosa che il testo non riesce a dire, le condizioni che hanno reso possibile quell'atto. Alle origini di *Speculum* è la mediazione di un sapere di donne che permette a Irigaray di non essere schiacciata, ammutolita dal corpo a corpo con la teoria. Un certo rapporto tra teoria e politica in cui uno dei due termini, la politica, in questo grande testo, è rimasta non detta. In effetti, l'autrice ha vissuto, sperimentato, la possibilità di un amore delle donne per loro stesse. E con 'amore' non intendo il compiacimento o una statica accettazione di sé. In altri termini, solo sperimentando uno scambio che rende amabili a sé e all'altra, è possibile portare la guerra fuori di sé, non coincidere con essa, non stare ai suoi termini, è possibile agire lo scontro anziché essere il terreno di quello scontro. Se non fosse stato così, *Speculum* sarebbe rimasto un grido di indignazione, doloroso quanto sterile, un 'non è vero' urlato agli autori che si arrogano la pretesa di dire la verità sulla donna. L'amore in questo caso può allora essere inteso come ciò che genera la capacità di discernimento, ciò che rende capaci di mirare la rabbia, la rivolta, sapendo insieme ciò che si vuole, ciò che vale per sé. Insomma, l'amore, di sé, dell'altra, è la condizione per condurre una guerra che sia simbolica.

2. Il silenzio nella politica tra donne

Se per Irigaray il mutismo è destino femminile nell'ordine del discorso patriarcale, in un altro testo, scritto nell'immersione delle pratiche politiche tra donne, il mutismo diventa «obiezione».

Siamo a metà degli anni Settanta, trionfano i collettivi, mobilitati su diverse posizioni nella campagna per la legalizzazione dell'aborto, sancita nel 1978. Tuttavia, il più grande collettivo femminista milanese, quello di viale Col di Lana, è in crisi, non per difetto di presenze fisiche, che sono numerosissime, ma per una certa mancanza di parola partecipata. Lia Cigarini e Luisa Abbà scrivono *L'obiezione della donna muta* (1995): si tratta di un passo a lato rispetto al femminismo delle grandi manifestazioni e dei grandi numeri, che mira a cogliere il significato di un nuovo silenzio femminile, quello tra donne.

Ho sentito un senso di soffocamento quando si parlava (io stessa avevo fatto di tutto perché si arrivasse a questo discorso) del Collettivo come luogo di confronto fra pratiche politiche diverse, desideri diversi, ecc. e insieme irritazione per alcuni interventi demagogici in difesa delle donne spoliticizzate. Fisicamente mi sono allontanata dal cerchio di quelle che stavano attente alla discussione. Non era mai successo. Ho cercato di capire. L'attenzione, direi la tensione politica, al Collettivo, al suo funzionamento, aveva con violenza negato la parte muta di me, quella che non può e non vuole parlare e che per questo non accetta d'essere descritta, illustrata, difesa da nessuno. Né dal Collettivo né dagli analisti né da quella parte di me che parla. Ho deciso di finire l'analisi, durata

sette anni, dopo un lungo silenzio, l'avevo chiesta per riuscire a parlare, la chiudevo con il desiderio di non parlare.⁴

Come fare? poiché le parole 'sensate' [...] sono impotenti a tradurre ciò che è pulsante, sospeso e sfocato [...]. Allora... mettere ogni significato sotto sopra, dietro davanti, alto basso. *Scuoterlo radicalmente*, riportandovi, reintroducendovi quelle convulsioni che il suo 'corpo' patisce [...]. Insistere inoltre e deliberatamente su quei *vuoti* del discorso che ricordano i luoghi della sua esclusione, spazi bianchi che con la loro *silenziosa plasticità* assicurano la coesione, l'articolazione. [...] Bisogna che per un tempo non si possa più prevedere da dove, verso dove, quando, come, perché... queste cose succedono...⁵

Compare anche qui il corpo, ma inteso come sessualità, erotizzazione del pensiero e della presa di parola. Esiste un rifiuto del linguaggio, del verbale, quando questo non rende più conto della sua matrice libidica, desiderante. Questa indicazione mostra quanto non esistano spazi garantiti una volta per tutte quanto alla loro capacità di significare l'esperienza mantenendone le istanze di liberazione. Una capacità che è esposta all'entropia e di cui il silenzio è l'espressione. Per altri versi, il corpo isterico non compare più come sede di disordine eccedente, bensì come risorsa che costantemente richiama al nesso irrinunciabile tra linguaggio e affetti.

3. *L'indicibile e l'invisibile. L'ordine del discorso alla prova del postcoloniale*

In polemica con l'impostazione del gruppo dei Subaltern Studies, Gayatri Chakravorty Spivak – originaria di Calcutta che completa i suoi studi negli Stati Uniti – mette decisamente in discussione la possibilità che chi è subalterno possa parlare effettivamente. *Can the Subaltern speak?* esce nel 1988, scatena un dibattito molto acceso, spesso basato su fraintendimenti, tanto da essere considerato un manifesto dell'impossibilità di fare resistenza, di apparire sulla scena come soggetti narranti.

Spivak diffida della nuova posizione degli intellettuali occidentali, in particolare Foucault e Deleuze, che dichiarano la fine delle pretese occidentali: per lei parlare della fine, teorizzarla, significa rimettersi nella posizione di chi parla a nome dell'umanità intera. Anche se nella forma del pensiero critico, l'Occidente continua a produrre il proprio Altro, tanto più quando questa diagnosi di crisi viene assunta e utilizzata da soggetti non occidentali. Gli intellettuali del gruppo degli Studi subalterni assumono infatti l'impianto di Foucault, l'approccio che individua la presenza e il disciplinamento della parola del folle, per individuare i soggetti «subalterni», categoria che viene ripresa dal pensiero di Antonio Gramsci. Spivak definisce questa operazione una «violenza epistemica» che stringe nelle proprie categorie la parola degli intellettuali non occidentali che, assumendo le categorie altrui, chiedono «il permesso di narrare». Inoltre,

⁴ L. Cigarini, L. Abbà, *L'obiezione della donna muta*, in L. Cigarini, *La politica del desiderio*, Parma, Pratiche, 1995, pp. 57-62: 59.

⁵ Ivi, p. 137.

l'intellettuale indiano, utilizzando la categoria di soggetto subalterno ne riduce l'eterogeneità ed elabora un'unica posizione, quella anticoloniale.

La questione non riguarda tanto la partecipazione femminile alle insurrezioni, o le regole fondamentali della divisione sessuale del lavoro, per entrambe ci sono "prove". Piuttosto si tratta del fatto che, sia come oggetto della storiografia coloniale, sia come soggetto dell'insurrezione, la costruzione ideologica del genere mantiene l'uomo in posizione dominante. Se, nel contesto della produzione coloniale, il subalterno non ha storia e non può parlare, la subalterna è ancora più profondamente relegata nell'ombra.⁶

Ho sentito un senso di soffocamento quando si parlava (io stessa avevo fatto di tutto perché si arrivasse a questo discorso) del Collettivo come luogo di confronto fra pratiche politiche diverse, desideri diversi, ecc. e insieme irritazione per alcuni interventi demagogici in difesa delle donne spoliticizzate. Fisicamente mi sono allontanata dal cerchio di quelle che stavano attente alla discussione. Non era mai successo. Ho cercato di capire. L'attenzione, direi la tensione politica, al Collettivo, al suo funzionamento, aveva con violenza negato la parte muta di me, quella che non può e non vuole parlare e che per questo non accetta d'essere descritta, illustrata, difesa da nessuno. Né dal Collettivo né dagli analisti né da quella parte di me che parla. Ho deciso di finire l'analisi, durata sette anni, dopo un lungo silenzio, l'avevo chiesta per riuscire a parlare, la chiudevo con il desiderio di non parlare.⁷

Ne risulta che la parola della subalterna si trova all'incrocio dell'esercizio di molteplici cancellazioni: non vista dall'Occidente, non contata dall'intellettuale indiano tra i subalterni, privata della parola da parte di chi è subalterno come lei. Cancellazione rispetto all'ordine della propria cultura, quando la vuole sottomessa, rispetto alla cultura 'liberatrice' che dice, al posto suo, in cosa consista la sua libertà.

4. Un'apertura imprevista. Regimi di significazione

È senz'altro per la traccia lasciata in me dalle elaborazioni femministe sul non verbalizzabile, sul silenzio – in particolare sul fatto che non siano una dimensione meramente deprivata, ma anche una risorsa – che nel leggere a distanza di vent'anni il testo di Spivak è venuto in primo piano il modo in cui articola la soglia tra parola e silenzio, come anche il rapporto, tanto inaggrabile da diventare ovvio e impensato, tra parlare e ascoltare.

Ricordando il gesto di Bhubaneswari Bhaduri, la giovane donna che si suicida secondo il rito del sati, dell'immolazione sul rogo di cui aveva parlato in *Can the subaltern speak?* – e la cui «lezione avevo messo prima e sopra Foucault e Deleuze»⁸ – Spivak riflette se quel gesto possa

⁶ G.C. Spivak, *Can the Subaltern speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988, p. 28. Traduzione dell'autrice.

⁷ L. Cigarini, L. Abbà, *L'obiezione della donna muta*, in L. Cigarini, *La politica del desiderio*, cit., p. 59.

⁸ G.C. Spivak, *Subaltern Talk: Interview with the Editors*, in D. Landry, G. Maclean, *The Spivak Reader*, New York-London, Routledge, 1996, pp. 287-308: 288.

essere ascoltato, preso in conto. Il suo lavoro, la sua interrogazione a partire da quel gesto, risponde già affermativamente, ma per arrivarci – anche attraverso le molte incomprensioni che ha ricevuto a sua volta – è necessario un pensiero fine sulla parola e sull'ascolto. Appare infatti come parlare, pur implicando un accesso alla verbalizzazione, non necessariamente comporti il pronunciamento di una parola significativa.

Spivak ci offre così una fine distinzione tra parlare (*to talk*), prendere parola (*to speak*) ed emettere suoni (*to utter*). *Speak* indica una transazione tra chi parla e chi ascolta – è il parlare ad altri o l'uno all'altro – e «questo è esattamente ciò che non è successo nella caso di una donna che prende il proprio corpo morente»⁹ per minare i presupposti di emancipazione insiti nell'annullamento della pratica del sati. Spivak sottolinea inoltre che quel gesto non è stato compiuto da una donna subalterna. Bhubaneswari Bhaduri apparteneva alla classe media ed è dunque difficile inquadrare, e dunque rendere ascoltabile, il suo gesto come una rivolta contro l'oppressione sociale. La sua decisione è nata in una zona 'notturna', dove non agiscono conoscenze consapevoli, bensì stratificazioni di riflessi e di abitudini. Il gesto della giovane donna non può nemmeno essere equiparato al parlare (*to talk*) – all'emettere suoni articolati dotati di un significato oggettivo – quanto al proferire suoni (*to utter*), mandare segni attraverso il corpo. Torna in mente la distinzione tra parlare e fare rumore compiuta da Jacques Rancière¹⁰. Nello scontro tra plebei e patrizi, i primi compaiono come «animali fonici»¹¹, viventi che emettono suoni non decifrabili dai patrizi, che non li riconoscono nemmeno come umani e dunque tantomeno come controparte. Spivak è interessata alla posizione in cui mettersi perché quell'espressione sia recepita.

5. *Significare. Non atto, ma relazione tra ciò che si significa e l'ascoltare*

Le riflessioni di Spivak sulla posizione della subalterna mi hanno portata a cogliere la soglia che si trova all'incrocio del parlare-prendere parola-esprimere. Soglia inquietante che ripartisce la parola ascoltabile e la parola-rumore, che si riproduce continuamente come rischio e che non è collocabile in nessun luogo definitivamente circoscrivibile. Il silenzio che non entra nei conti, una «certa incapacità di compiere atti linguistici»¹², è quello stato che richiama a una vigilanza continua. La mancanza di parola è al contempo un impedimento e una risorsa – per rimettere a fuoco cosa c'è da dire, cosa si sta esprimendo – che attraversa tutti e ciascuna, nelle relazioni con altre e altri, tra altre, tra sé e sé. La questione si sposta dunque. La liberazione è qualcosa di più che l'accesso al dicibile, al visibile e, insieme, ciò che ne rimane fuori appare in una prospettiva di forza emancipativa.

⁹ Ivi, p. 289.

¹⁰ J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia* (1995), Milano, Meltemi, 2007.

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² G.C. Spivak, *Subaltern Talk: Interview with the Editors*, in D. Landry, G. Maclean, *The Spivak Reader*, cit., p. 290.

In questa direzione, più recentemente, mi è stata utile la lettura del lavoro di Carol Gilligan, *Joining the Resistance*¹³ (1993) e la riflessione su quanto aveva già scritto nel suo celebre testo *Con voce di donna*¹⁴ (1987).

A contrasto con le tesi di Lawrence Kohlberg – che ascrivono alle donne una scarsa capacità morale, perché troppo influenzate dai legami affettivi e dunque inabili a giudicare in modo imparziale – l'autrice, anziché limitarsi a denunciare questa imputazione come effetto della segregazione domestica delle donne, mette in questione gli stessi criteri che producono quella diagnosi psicologica: essere giusti è effettivamente una questione di imparzialità e distacco? Ma la sovversione dell'ordine del discorso psicologico non si trova di per sé nelle donne prese a oggetto di studio, bensì nella postura assunta dalla stessa Gilligan: rifiutare di essere misurata, lei e le donne che intervista, e giudicata secondo criteri costruiti da altri, dalla cultura dominante e, insieme, generare un pensiero capace di rendere conto di una presunta anomalia o difetto femminile.

Un aspetto particolarmente significativo della ricerca di Gilligan è in effetti l'importanza attribuita alla voce. La voce, quella delle interviste costituenti il corpus della ricerca iniziale della pensatrice, che le permette di soffermarsi su esitazioni, contraddizioni, incongruenze. La voce, segno fisico di una singolarità che esprime un'epoca intera, non può che essere tale se udita, ascoltata. Nell'assumere che silenzi, esitazioni, contraddizioni abbiano una propria consistenza, siano altrettanti segnali e tracce di un'economia differente, l'autrice si avvicina al grande lavoro che è stato svolto attorno alla figura dell'isterica, come testimonia la sua stessa rilettura del percorso di Freud. Il sintomo, segno a cavallo tra corpo e parola, è già un atto significativo, è già dotato di verità, necessita però di un ordine del discorso che gli permetta di arrivare ad espressione o, più precisamente, di entrare nel circuito di relazioni, di quegli scambi che costituiscono il vivere comune.

Per Gilligan ascoltare i silenzi, le contraddizioni, il sintomo che emerge nel discorso, diventa così l'occasione per estendere il significato di resistenza. Innanzitutto, la voce che formula tale resistenza convoca la relazione tra parola proferita e parola ascoltata. L'ascolto appare come una dimensione originaria: ancora prima di parlare qualcosa è sempre già stato udito. La subalternità della ragazza che riesce a descrivere sé stessa solo secondo i valori della virilità, competizione, aggressività, arroganza, dell'alternativa secca tra il proprio interesse e quello altrui, è in realtà un essere obbediente. L'etimologia di obbedire rimanda infatti al senso dell'udito: è attraverso l'orecchio, uno dei sensi che più ci espongono all'esterno, che ci arrivano le ingiunzioni ad essere, e così il nostro parlare è già da sempre risposta. La voce, saper parlare, rimanda a quella postura originaria che ci costituisce, l'ascoltare. E tuttavia questa non è niente più e niente meno che un'occasione. Attraverso l'udito siamo infatti esposti alle richieste di inserirci in un quadro che si è già costituito e organizzato.

¹³ C. Gilligan, *La virtù della resistenza. Resistere, prendersi cura, non cedere* (1991), Bergamo, Moretti & Vitali, 2011.

¹⁴ EAD., *Con voce di donna. Etica e formazione della personalità* (1982), Milano, Feltrinelli, 1987.

La resistenza che si manifesta nella singolarità della voce è dunque quel primo movimento attraverso cui ciò che arriva come ingiunzione fin nell'intimo viene risospinto verso l'esterno. Nello spazio così ritrovato, il parlare non si dispiega immediatamente con coerenza, con la capacità cioè di farsi ascoltare. Ecco allora il secondo versante dove la relazione voce-ascolto compare: l'ascolto non è solo intenzione soggettiva, disponibilità verso chi parla, è soprattutto tensione relazionale a dare consistenza alla parola detta. Contro troppo facili e pacificanti interpretazioni del lavoro di Gilligan, nel verso di un invito al dialogo, sottolineo come il parlare diventa voce capace di farsi ascoltare quando lavora al proprio accadimento, quando crea e genera le condizioni per essere udita. In questo caso la resistenza mostra tutto il suo lato generativo. Unirsi alla resistenza significa saperla ascoltare, saperne individuare e rilanciare le ragioni¹⁵.

6. Critica al logocentrismo e relazioni significative

Nell'ultima fase di questo percorso, che si muove tra Environmental Humanities ed ecologia politica, le considerazioni maturate sul rapporto tra linguaggio e dimensioni extralinguistiche hanno preso nuove direzioni. In effetti, come è facilmente intuibile, in questi ambiti il linguaggio e la comunicazione verbale, quali prerogative esclusivamente umane, vanno incontro a un deciso ridimensionamento. Sia nel quadro di una critica all'impostazione antropocentrica nelle analisi disciplinari più diverse, sia perché a fronte della crisi ambientale il problema da affrontare si ridefinisce in termini diversi. Vengono dunque in primo piano le capacità di enti non umani, la loro 'agency'¹⁶, oppure si lavora sul concetto di intelligenza che, non solo non è prerogativa umana – le foreste pensano¹⁷ – ma viene attribuita anche a enti e materiali studiati dalle scienze fisiche¹⁸, o ancora si estende il concetto di comunicazione oltre la sfera della comunicazione verbale e oltre la sfera dell'umano, come nelle ricerche di ecosemiotica¹⁹.

Così non sorprende il furor antropoclastico che anima la celebre proposta di Callon, Latour e Law che invitano ad abbandonare l'approccio sociologico alle interazioni tra soggetti in quanto dotati di capacità linguistiche e a adottare la prospettiva della 'rete di attanti' (Actor Network Theory), cui partecipano artefatti, ibridi, esponenti di diverse specie, inclusa quella umana²⁰. Se per Callon diventa dunque centrale il concetto di traduzione, ovvero i modi atti a cogliere interazioni che si esprimono secondo regimi diversi da quello discorsivo e

¹⁵ Si veda D. Mingardi, *Resistenze animali: una proposta di critica della violenza epistemica*, Tesi di Laurea magistrale in Environmental Humanities, Università Roma Tre, aa. 2024-2025.

¹⁶ Si veda D. Haraway, *Le promesse dei mostri* (1993), Roma, DeriveApprodi, 2019.

¹⁷ Si veda E. Kohn, *Come pensano le foreste* (2013), Milano, Nottetempo, 2021.

¹⁸ Si veda L. Tripaldi, *Menti parallele. Scoprire l'intelligenza dei materiali*, Firenze, Effequ 2020.

¹⁹ Si veda N. Zengiaro, *Prospettive per un'eco-semiotica materialista. Coesistere con le altre forme di vita e non-vita*, «E/C», 41, 2024, pp. 511-525.

²⁰ Si veda B. Latour, *Riassemblare il sociale. Actor Network Theory* (2007), Milano, Meltemi, 2022.

verbale, Latour dedica una particolare attenzione ai contributi che possono provenire dalla semiotica²¹. Come ricostruisce lo stesso Latour, la teoria della rete di attanti si affianca presto alle indagini sui comportamenti degli etologi nell'osservazione dei primati e si apre ulteriormente nell'incontro con Françoise Bastide, fisiologa e semiologa. Gli attanti non parlano, dunque, enunciano e si collocano in una rete di significazioni attraverso effetti reciproci e retroattivi²².

Non potendo fare a meno di constatare le inesorabili affinità di questa proposta con quanto viene elaborato nei diversi approcci di matrice femminista, si è tuttavia presentata una questione che è insieme etica e di metodo. Quale è infatti la posta in gioco di queste proposte, animate tutte dalla critica all'antropocentrismo e al logocentrismo? Appare evidente che per Latour il movente sia la produzione di nuovi modi di conoscenza, che lascia tuttavia ininterrogata la posizione, tutta umana, da cui emana la proposta. La rete degli attanti in quanto teoria scientifica è una produzione umana che intende rendere conto di realtà e dinamiche non umane - come peraltro avrà modo di fargli notare a più riprese la stessa Isabelle Stengers²³. Per sfuggire agli effetti paradossali di tale approccio - ossia la sequenza: non solo gli umani comunicano - altre specie comunicano - l'umano rende conto della comunicazione di altre specie - emerge allora una nuova domanda su cui si concentra la mia ricerca più recente: in cosa consiste una relazione significativa transspecie? Dove la qualifica di significativa può essere intesa come quella dimensione etica e politica, pratica-effettiva, di una relazione che espelle il dominio e lo sfruttamento come modo di relazione.

Nell'affrontare gli stessi elementi problematici appare così decisamente diverso il campo di questioni e motivazioni che muovono Isabelle Stengers e Anna Tsing, quando ci invitano a coltivare «l'arte del prestare attenzione». Ritroviamo infatti lo stesso assunto di una connessione e interazione tra enti non solo umani, che avvengono ben al di là della sfera del verbalizzabile, il nesso tra non detto e resistenza, l'ascolto come componente ineliminabile del parlare e la stratificazione tra suono/rumore, parlare e prendere parola.

L'attenzione, come l'ascolto, è una relazione; di più, il termine include la relazione e al contempo ciò che può rendere possibile o meno, la sua effettività.

Per Stengers la questione si pone in questi termini:

Ciò che ci è stato detto di dimenticare non è la capacità di prestare attenzione, ma l'arte di prestare attenzione. Se esiste un'arte, e non solo una capacità, è che si tratta di imparare e coltivare l'attenzione, cioè, letteralmente, di prestare attenzione. Prestare attenzione nel senso che l'attenzione, in questo caso, non si riferisce a ciò che è definito a priori come degno di attenzione, ma ci obbliga a immaginare, a consultare, a prevedere conseguenze che mettano in gioco connessioni tra ciò che

²¹ Si veda B. Latour, *Biografia di un'indagine*, in Id., *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità* (2012), Milano, Mimesis, 2021.

²² Ivi, pp. 159-160.

²³ Si veda F. Giardini, *Cosmopolitics. In conversation with Isabelle Stengers*, «Soft Power», 19, 2023, pp. 38-53.

siamo abituati a considerare come separato. In breve, prestare attenzione nel senso che l'attenzione richiede la capacità di resistere alla tentazione di giudicare.²⁴

Per parte sua, Tsing esemplifica l'attenzione necessaria nei frangenti delle crisi ambientali attraverso il riferimento non alla comunicazione e neanche all'atto del comunicare, bensì all'ascolto musicale, cioè a ciò che chiama in causa la sua posizione e a ciò che permette di cogliere quanto viene espresso in un ambito non verbale:

Quando ho ascoltato per la prima volta una polifonia, è stata una rivelazione nel mio modo di ascoltare. Dovevo prestare attenzione a melodie separate e simultanee e ascoltare i momenti di armonia e dissonanza tra di esse. Questo tipo di attenzione è proprio quello che serve per apprezzare i molteplici ritmi e traiettorie temporali che percorrono un assemblaggio.²⁵

Per altri versi, Stengers insiste su ciò che disturba il senso preconstituito, ciò che fa resistenza, nei termini di Stengers ciò che fa «intrusione».

Prestare attenzione significa rallentare e accettare che si aprano interstizi intrusivi anche nel mezzo di un'urgenza, è chiedersi che forse qualcosa è stato messo in sordina, che abbiamo bisogno di una sospensione per considerare la possibilità di lanciare di nuovo i dadi.²⁶

Nelle stesse righe Stengers mostra anche quanto l'antropoclastia possa ridursi a niente più che un vezzo teorico, qualora non si abbia l'avvertenza di considerare la produzione di conoscenza come una pratica umana di cui rendere conto. Prestare attenzione è un modo di fare conoscenza, capace di includere momenti di sospensione del senso, del significabile. Ciò che non si dice in modo chiaro, compiuto, verbale, è una forza in agguato, che si esprime e cui è nostro interesse rispondere.

La chiamo arte perché ha bisogno di un rituale per favorire questa possibilità. Ed è molto interessante quando lo facciamo bene e con gioia. Non si tratta di essere critici o riflessivi, non si tratta di cercare un'imperfezione, di giocare con gli argomenti. Si tratta solo di creare l'occasione per "ri-pensare", per prestare attenzione a ciò che può essere in agguato.²⁷

Vinciane Despret, compagna di strada di Stengers, esplicita la dimensione non solo limitativa ma anche creativa di questa etica, di questo modo di fare conoscenza. In effetti, ad ascoltare le forze in agguato creiamo nuove domande, che si pongono in altri termini. Se accolto con

²⁴ I. Stengers, *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire* (2013), Torino, Rosenberg & Sellier, 2021, p. 76.

²⁵ A. Lowerhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2015, p. 24. Traduzione dell'autrice.

²⁶ I. Stengers, M. Savransky, *Relearning the Art of Paying Attention: A Conversation*, «SubStance», I, 2018, pp. 130-145: 130. Traduzione dell'autrice.

²⁷ *Ibidem*.

attenzione, l'agguato si trasforma in sorpresa, che sospende il senso comune per ravvivarlo e rilanciarlo. Nel commentare i dibattiti intorno ad alcuni elefanti che sembrano saper disegnare, per Despret la questione urgente non è affatto chiedersi se abbiano in effetti una “intenzionalità” artistica, al pari di quella umana.

Dobbiamo riconoscere che si può porre la domanda: c'è effettivamente l'intenzionalità di produrre un'opera? Ma è la domanda giusta? [...] Non riesco a decidere quale risposta dare alla domanda se gli animali sono artisti, in un senso affine o diverso dal nostro. Preferirei piuttosto parlare di riuscita. E propenderei allora per le parole che si sono proposte, e poi imposte, mentre scrivevo queste pagine: animali e umani lavorano insieme. E lo fanno nella grazia e nella gioia per l'opera da realizzare. Se ricorro a questi termini, è perché ho la sensazione che siano in grado di sensibilizzarci a questa grazia e a ogni sua espressione. Alla fine, non è questo ciò che conta? Accogliere modi di dire, di descrivere, di raccontare che ci fanno rispondere, con sensibilità, a questi fatti.²⁸

È questa la lezione sulle forze della resistenza che ci viene dai femminismi, quei saperi che finora sono stati capaci di trattare le difficoltà, le anormalità, gli inciampi, non come errori da correggere ma come promesse di altri mondi.

²⁸ V. Despret, *Che cosa rispondono gli animali... se facciamo le domande giuste?* (2014), Casale Monferrato, Sonda, 2018, pp. 12 e 15-16.

Assenza e riverbero di una voce non umana ne *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino e *Giuramenti* del Teatro Valdoca

Elena Camaeti
(Università di Bologna)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – Starting from some reflections by philosopher Adriana Cavarero regarding the traditional opposition *phoné/logos*, the article aims to provide insights into the concept of the voice of the woods, seeking to reestablish the central role of the body as a medium of vocal expression: written words are alive, as they were sonorous, corporeal and meaningful.

In order to demonstrate how a literary text can incorporate a minor voice – the sonic otherness of the woods – two extreme cases will be analyzed. On one hand, the inaudible voice of the woods in *Il Castello dei destini incrociati* by Italo Calvino – apparently a voice in absence – is so powerful that it deprives of language even the people who pass through this place. On the other hand, the daily listening to the woods in the performance *Giuramenti* by Teatro Valdoca leads to the transcription/translation of this voice into poetic verses, therefore making possible – by reverberation – the entry of the woods into performative and writing practices.

Keywords – woods; vocal expression; Italo Calvino; language; Teatro Valdoca.

Abstract – A partire da alcune considerazioni della filosofa Adriana Cavarero riguardo alla tradizionale opposizione *phoné/logos*, l'articolo approfondisce il concetto di voce boschiva, cercando di ristabilire il ruolo centrale del corpo come mezzo di espressione vocale: la parola scritta è viva, dal momento che è stata innanzitutto sonora, corporea, significativa.

Al fine di mostrare come un testo letterario possa incorporare una voce minore – l'alterità sonora del bosco – verrà proposta l'analisi di due casi limite. Da una parte, la voce inudibile del bosco ne *Il Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino – apparentemente una voce in assenza – si dimostra tanto potente da privare del linguaggio anche gli uomini che attraversano tale luogo. Dall'altra, l'ascolto quotidiano del bosco nello spettacolo *Giuramenti* del Teatro Valdoca conduce alla trascrizione/traduzione di questa voce in versi poetici, rendendo così possibile – per riverbero – l'entrata del bosco nella pratica performativa e di scrittura.

Parole chiave – bosco; espressione vocale; Italo Calvino; linguaggio; Teatro Valdoca.

Camaeti, Elena, *Assenza e riverbero di una voce non umana ne «Il castello dei destini incrociati» di Italo Calvino e «Giuramenti» del Teatro Valdoca*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 18-35.

elena.camaeti@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21392> [finzioni.unibo.it](https://www.finzioni.unibo.it)

Copyright © 2024 Elena Camaeti

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

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

Ascolta non c'è parola per questo
non c'è parola per seppellire una voce¹

1. *Introduzione: interpretazione e codifica di una voce non umana e di un'invenzione letteraria*

Mi piace pensare che la scelta di riflettere sul bosco – inteso come soggetto letterario – all'interno di questo numero di «Finzioni» dedicato all'osservazione dell'aspetto vocale e sonoro della scrittura, possa corrispondere prima di tutto – come ricorda John Berger a proposito del dipinto *Taglialegna nel bosco*² – ad un tentativo di «giungere-nella-vicinanza di ciò che è lontano»³ e che inevitabilmente attrae e sfugge allo stesso tempo.

Come afferma Marius Schneider, uno dei maggiori etnomusicologi del Novecento, in un felice studio sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico dal titolo *Pietre che cantano*, «non esiste cosa che non abbia una qualche voce nascosta»⁴ dal momento che anche nelle più remote cosmologie l'origine del mondo ha come primo movimento creativo un ritmo sonoro, una voce inumana e assordante che produce un verso, una parola incomprensibile che si conserva perfino nella più pura materia⁵. Il principio di tutto è quindi sonoro: una voce che produce significato, non semplice rumore. Per tale motivo ritengo sia interessante provare a ragionare intorno al concetto di voce boschiva: anche il luogo-bosco infatti ha una propria capacità di linguaggio in stretto dialogo con l'umano. Tale interazione nella letteratura ha generato svariate forme in grado di condurre ad un rapporto sempre più profondo, svelando progressivamente come il bosco possa parlare con una sua voce autonoma. A proposito di vocalità, il contributo della filosofa Adriana Cavarero si rivela fondamentale per risalire «alle origini metafisiche del pregiudizio epistemico che ci porta ad assegnare un peso conoscitivo più alla parola scritta che non alla voce che la esprime»⁶, quando al contrario in tempi arcaici il pensiero, la parola, la voce e il respiro erano saldamente intrecciati:

¹ G. Sapienza, *Ancestrale*, Milano, La vita felice, 2013, p. 27.

² J. Berger, *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980, trad. it. di M. Nadotti, *Sul guardare* (2003), Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 115-124.

³ Ivi, pp. 122-123.

⁴ M. Schneider, *Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1995, trad. it. di A. Menduni, *Pietre che cantano: studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, Milano, Guanda, 1980, p. 16. Prosegue così: «Poiché il suono rappresenta la sostanza originaria comune a tutte le cose e a tutti gli esseri e poiché il suo svilupparsi in canto è la forza canora che muove il cosmo, il canto costituisce anche l'unico tramite per entrare in un rapporto reciproco, diretto e sostanziale, con le forze più remote».

⁵ Ivi, p. 57.

⁶ A. Pellino, *Voce, corpo, relazione*, «il Tascabile», <https://www.iltascabile.com/linguaggi/filosofia-vocale-cavarero/> (ultima consultazione 20 ottobre 2024).

L'affinità fra pensiero e parola, anzi la *derivazione* del primo dalla seconda, situa la mente e le attività intellettuali nell'apparato respiratorio e negli organi di fonazione. È, per così dire la *phonè* a decidere della fisiologia del pensiero. [...] Il pensiero è un succedaneo della parola, e la parola si colloca innanzitutto negli organi di fonazione [...]. Il veicolo dell'aria sonora garantisce la comunicazione.⁷

Dunque, prima della – per noi familiare – intuizione di Platone, che lega fisiologicamente il pensiero alla testa, l'espressione vocale, nei poemi omerici e negli altri testi rappresentativi della cultura arcaica, era essenziale per permettere la produzione e l'articolazione del pensiero che si credeva avesse sede nei polmoni:

Mentre prima il pensiero era un co-prodotto delle funzioni vitali della respirazione e dell'alimentazione, esso viene ora per *primo* e non è prodotto dal corpo. [...]. In tutta coerenza con la liquidazione della *phonè*, ridotta a un ruolo ancillare, sostanzialmente superfluo e in ogni caso inadeguato rispetto al regime di verità, questo statuto metafisico del pensiero è appunto quello che caratterizza il pensiero stesso come attività insonora. Isolata dagli organi di fonazione, la materia molle del cervello, in cui il pensiero fa il proprio nido, infatti è muta.⁸

Tale devocalizzazione del *logos* si inserisce all'origine dell'ormai consolidata polarità *phonè/ logos* della tradizione occidentale, evidenziando come diretta conseguenza la tendenza a scindere la parola dalla corporeità del fiato e della voce. Ristabilire il ruolo centrale del corpo come mezzo di espressione vocale e produttore di pensiero, superando questa tradizionale bipartizione, significa mettersi in ascolto ed entrare in una relazione di reciprocità, di scambio con ciò che si ha di fronte. Solo dopo tale esperienza la voce può mutare in scrittura: la parola scritta è viva, dal momento che è stata innanzitutto sonora, corporea, significativa. Estendendo tali suggestioni fuori dal limitato campo dell'umano si apre uno spazio stratificato e sdruciolevole nel quale possono dialogare svariate voci, vibrazioni che si trasformano «a poco a poco in pietra e in carne»⁹; tra queste ho scelto di indagare l'espressione vocale del bosco e come la voce di tale soggetto¹⁰ – considerata minore – possa essere incorporata in un testo scritto.

Tuttavia, prima di parlare di rappresentabilità della voce del bosco in letteratura, bisognerebbe riflettere su cosa si intenda precisamente con il termine bosco e quale stretto legame si celi tra quest'ultimo e la scrittura. L'immaginario del bosco accompagna la letteratura italiana fin dalle origini. Spingendosi un po' oltre si potrebbe perfino sostenere che l'idea del bosco sia

⁷ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 74-75.

⁸ Ivi, pp. 77-78.

⁹ M. Schneider, *Singende Steine*, cit., p. 14.

¹⁰ Mi riferisco al bosco come soggetto dotato di una propria *agency*. A questo proposito, Viveiros de Castro afferma: «Ogni essere vivente a cui è attribuito un punto di vista sarebbe un soggetto; o, meglio, dovunque vi sia un punto di vista c'è una posizione di soggetto. Mentre la nostra epistemologia costruttivista può riassumersi nella formula [...] il punto di vista crea l'oggetto – essendo il soggetto la condizione originale, fissa, da dove proviene il punto di vista –, l'ontologia prospettica amerindia procede secondo il principio che il punto di vista crea il soggetto, cioè qualsiasi cosa sia attivata o «agentificata» dal punto di vista sarà un soggetto» (E. Viveiros de Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove*, Macerata, Quodlibet, 2019).

nata proprio insieme alla letteratura, infatti non esiste *topos*, né più utilizzato né più adatto, nel quale inserire una narrazione. Il bosco si presta a molteplici interpretazioni: ad esempio può essere luogo allegorico di smarrimento e peccato per l'uomo, basti pensare alla «selva selvaggia»¹¹ con cui si apre il viaggio dantesco. Nel canto I dell'*Inferno* è un paesaggio astratto che «costringe il soggetto privo di orientamento a muoversi *per* la selva, nello sforzo vano di ritrovare il giusto cammino»¹². La difficile prova del poeta consiste nell'attraversare il bosco, popolato da visioni oniriche e fiere allegoriche, vincendo così le insidie, «l'oscurità e la confusione diabolica del caos originario»¹³ di cui è metafora il paesaggio. Allo stesso tempo può essere luogo di quiete e isolamento volontario, come suggerisce la scelta di Petrarca di ritirarsi in Valchiusa, ambiente boschivo dove riesce a dedicarsi senza distrazioni all'attività letteraria¹⁴. L'io lirico petrarchesco nel *Canzoniere* ripetutamente percorre boschi, foreste e selve, dal momento che la natura può anche diventare metafora della passione amorosa. Per questo si alternano paesaggi armoniosi con selve piene di insidie: è il sentimento tormentato del poeta che muta di fronte all'amata Laura. Il bosco può quindi «configurarsi di volta in volta come spazio negativo dell'errore e del traviamiento morale, ma anche come rifugio propizio al raccoglimento interiore e alla solitudine contemplativa, luogo rituale del culto e della rivelazione del sacro»¹⁵. Può essere considerato anche lo spazio prediletto dalla letteratura cavalleresca, in cui gli eroi si scontrano e superano le più svariate peripezie. Non a caso è il bosco il cuore pulsante dell'*Orlando Furioso*: da questa foresta infatti si dipana l'intreccio che lega le singole vicende. Proprio nella scena iniziale Ariosto descrive la fuga di Angelica, la quale, per sottrarsi alle insistenze dei cavalieri che duellano per contendersela, cerca rifugio in un bosco¹⁶. Si rivela così un altro aspetto non ancora citato: la sua natura labirintica. Il bosco oscuro e intricato è il luogo in cui tutti i personaggi errano senza riuscire a trovare una via di salvezza: combattono contro i propri fantasmi e sfidano invano la Fortuna. L'incanto della foresta svela così storie che non si vorrebbero conoscere, una per tutte l'incisione di Angelica e Medoro sulla corteccia di un albero, che conduce Orlando alla celebre follia. Similmente anche nella *Gerusalemme liberata* di Tasso il bosco assume le caratteristiche di un «luogo della mente offuscata in cui il caos delle passioni riproduce il groviglio labirintico della vegetazione, immagine dei recessi profondi e tenebrosi della psiche»¹⁷. A questo proposito è stato osservato che proprio a partire dal Rinascimento, in corrispondenza con l'affermazione di un modello di vita ormai prevalentemente cittadino, i boschi letterari tendono ad «assumere una funzione narrativa fissa convertendosi in una scenografia

¹¹ «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / [...] esta selva selvaggia e aspra e forte [...]», in D. Alighieri, *Inferno*, E. Pasquini, A. Quaglio (a cura di), Milano, Garzanti, 2021, p. 1.

¹² G. Baffetti, *Foresta*, in G.M. Anselmi, G. Ruoizzi (a cura di) *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 201-212: 201.

¹³ Ivi, p. 202.

¹⁴ Ivi, p. 204.

¹⁵ Ivi, p. 203.

¹⁶ «[...] poi che rimase la donzella / [...] / entrò in un bosco [...]» in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, C. Zampese (a cura di), commento di E. Bigi, Milano, BUR Rizzoli, 2013, p. 97.

¹⁷ G. Baffetti, *Foresta*, cit., p. 208.

convenzionale e ripetitiva di peripezie, smarrimenti, incontri e convegni d'amore»¹⁸. In definitiva, con il trionfo della vita urbana nei secoli successivi e la svolta realista della narrativa ottocentesca, il ruolo del bosco si marginalizza e viene sostituito progressivamente dalla città, come scriverà Walter Benjamin in *Infanzia Berlinese*: «si può vagare in una metropoli come ci si smarrisce in un bosco»¹⁹.

Proprio quando comincia ad affievolirsi la funzione narrativa del bosco, inizia un processo di precisa ridefinizione del territorio forestale. Difatti il bosco, inteso nel senso comune di un insieme di alberi ad alto fusto²⁰, nel concreto è una creazione dell'uomo di età moderna, nello specifico sviluppatasi nel territorio germanico di metà Ottocento.

Per questo mi sembra opportuno sottolineare come in realtà l'idea tradizionale di bosco sia nata prima nella mente dell'uomo, declinata sia come *locus horridus* sia come *locus amoneus* nel quale ambientare miti, fiabe e racconti, e solo in un secondo momento – non bastando più l'immaginazione – l'uomo abbia pensato di concretizzare tale idea anche sul territorio, avendo il desiderio di ricreare un ambiente selvatico, idilliaco, originario che in realtà non è mai esistito, se non appunto in letteratura.

La coincidenza temporale tra il tentativo di plasmare il territorio boschivo e l'affermarsi della cultura romantica non è per nulla casuale, infatti nell'ambiente tedesco matura, sia a livello filosofico che letterario, una sorta di «immedesimazione panica con la natura»²¹ e si crea una vera e propria «mitologia forestale»²² connessa alla nascente idea di nazione. Se quest'idea di foresta vergine, luogo selvaggio in cui gli uomini possono liberarsi dai costrutti sociali e ristabilire un contatto con una dimensione mitica e archetipica, si è radicata nella cultura germanica, e più in generale in quella nord europea, in Italia la situazione è notevolmente diversa e mostra più esplicitamente la natura antropica del territorio boschivo, dal momento che «l'intervento dell'uomo nella definizione del bosco fu intensivo ed estensivo, rendendo vaste porzioni forestali assimilabili a paesaggi semi-agrari e, come tali, anche intuitivamente interpretabili»²³. Il bosco, come noi oggi lo conosciamo, difatti non è espressione di una natura incontaminata e autonoma, come vorrebbe farci credere il mito romantico, bensì è un compromesso e un prodotto della civiltà, la quale da tempi antichissimi ha condotto una progressiva domesticazione dell'ambiente naturale.

Tuttavia appare chiaro, anche dopo tale *excursus* sull'immaginario boschivo, quanto una più autentica voce del bosco sia realmente poco presente in queste pagine così diverse per tempi e

¹⁸ Ivi, p. 207.

¹⁹ Ivi, p. 209.

²⁰ Definizione completa del Vocabolario Treccani: «Con il termine bosco si intende una vasta area di terreno sul quale sono presenti alberi ad alto fusto, arbusti e altre piante selvatiche; un bosco può svilupparsi e crescere spontaneamente (*b. di querce, di castagni, di pini, di larici; attraversare un b.; camminare, passeggiare, perdersi nel b.; raccogliere le castagne, i funghi nel b.; gli animali del b.*), oppure essere piantato dall'uomo e tagliato periodicamente per ricavarne legname (*b. ceduo, da taglio*)».

²¹ M. Melchiorre, *Per una storia degli alberi e del bosco*, «Storica», 76, 2020, pp. 91-128: 104.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 103.

forme letterarie: tale luogo infatti è descritto come semplice paesaggio – in alcuni casi parlante, in altri silenzioso – nel quale sono ambientate le vicende umane e non viceversa. Si può dunque affermare che il ruolo del bosco nei secoli si sia mantenuto bidimensionale, se pur multiforme e articolato, e sia stato inteso come sfondo incapace di comunicare, rendendo difficile la diffusione di una prospettiva di totale immersione sonora, tattile, visiva nel luogo. Il paradosso si articola da sé: il bosco, pur essendo una costruzione dell'uomo e parimenti un potenziale personaggio letterario, nella maggior parte dei casi è privo di una propria voce autonoma, è solo simbolo o riflesso di qualcos'altro e rimane entità misteriosa.

Ad ogni modo è interessante ricordare che esso in realtà nasconde una società sotterranea, un intreccio fatto di radici e funghi eterogenei in grado di comunicare creando una fitta rete invisibile di informazioni preziose. L'albero, soggetto singolo, acquista forza facendo parte di un gruppo – diventando così bosco – in modo tale che ad ogni albero sia garantito equilibrio, ricettività e attenzioni. A questo proposito le ricerche della studiosa di ecologia forestale Suzanne Simard sono state un punto di partenza imprescindibile nello svelare l'intelligenza nascosta e vitale delle piante, aprendo il campo a più ampie considerazioni. Nel capitolo *Legami*, introduzione al libro *L'Albero Madre*, riferisce:

Presto gli alberi hanno rivelato segreti sconvolgenti. Ho scoperto che formano una rete indipendente, legata da un sistema di canali sotterranei in cui possono percepire, connettersi e relazionarsi con un'antica complessità e una saggezza che non può essere negata. [...] Uno dei primi indizi è arrivato mentre cercavo di captare i messaggi che gli alberi si scambiavano attraverso una criptica rete di funghi sotterranei, in una serie di botta e risposta. Seguendo il flusso clandestino delle conversazioni, ho appreso che questa rete pervade l'intero fondo della foresta, collegando tutti gli alberi in una costellazione di hub e connessioni fungine. Una mappa appena abbozzata ha rivelato che, sorprendentemente, gli alberi più grandi, più vecchi, sono all'origine di connessioni fungine che portano alla formazione di nuove plantule.²⁴

Una delle osservazioni più interessanti nel testo di Simard riguarda il rapporto tra le diverse generazioni di alberi: quelli che vengono chiamati «Gli Alberi Madre»²⁵ sono gli alberi più vecchi che nutrono e istruiscono gli alberi più giovani, niente di così diverso rispetto alla dinamica umana. La foresta mostra il funzionamento di una società parallela molto ben organizzata:

Quando gli Alberi Madre – gli imponenti hub al centro della comunicazione, della protezione e della natura senziente della foresta – muoiono, trasmettono la loro saggezza ai familiari, generazione dopo generazione, condividendo la conoscenza di ciò che è d'aiuto e ciò che risulta dannoso, ciò che è amico o nemico, di come adattarsi e sopravvivere in un paesaggio in continua evoluzione.²⁶

²⁴ S. Simard, *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 202, trad. it. di Silvia Albesano, *L'Albero Madre*, Milano, Mondadori, 2022, pp. 6-7.

²⁵ Ivi, p. 8.

²⁶ *Ibidem*.

Ma come è possibile entrare in rapporto con questo mondo e ascoltarne la voce? Un caso convincente è quello proposto da Baptiste Morizot, filosofo francese celebre per le sue pratiche di ‘inforestamento’, il quale nel libro *Sulla pista animale*²⁷ pone l’attenzione sulle relazioni tra umano e vivente, descrivendo tale pratica come possibilità di immedesimazione in un punto di vista differente, per cercare di scardinare l’impostazione gerarchica della conoscenza umana:

[...] inforestarsi è un tentativo di andare a svernare laggiù, all’interno del punto di vista degli animali selvatici, degli alberi che comunicano, dei terreni viventi che lavorano, delle piante alleate degli orti in permacultura, per vedere attraverso i loro occhi e diventare sensibili ai loro usi e costumi, alle loro irriducibili prospettive sul cosmo, per inventare relazioni migliori con loro. Si tratta di vera diplomazia, poiché riguarda un popolo multiforme di cui comprendiamo male i linguaggi e i costumi [...]. Per ‘inforestarsi’ non si può fare a meno di acrobazie dell’intelligenza e dell’immaginazione, e di una suspense indefinita, sottile, per provare a tradurre quello che fanno, cosa comunicano e come vivono gli altri esseri viventi.²⁸

Il tentativo di posizionamento «all’interno del punto di vista [...] degli alberi che comunicano [...] per provare a tradurre quello che fanno, cosa comunicano e come vivono»²⁹ solleva immediatamente due questioni centrali ai fini di questo articolo: come si può tradurre il linguaggio boschivo – una delle tante voci dell’alterità – in linguaggio umano e poi scrittura? E inoltre come si può dare voce al bosco, interrogarlo, metterlo in scena senza umanizzarlo eccessivamente tramite la parola? Tali quesiti sono stati la base di partenza per approfondire come alcuni scrittori³⁰ del Novecento e della più prossima contemporaneità si siano rapportati a questo argomento in maniera più o meno esplicita e consapevole e di come sia possibile attraverso romanzi, racconti e poesie, restituire l’alterità e l’espressività di questo luogo. Riporto e analizzo di seguito due casi limite: *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino e lo spettacolo *Giuramenti* del Teatro Valdoca. Nel primo, la voce del bosco è inudibile – apparentemente una voce in assenza – ma talmente potente da privare del linguaggio anche gli uomini che attraversano tale luogo. Nel secondo, invece, la pratica quotidiana del bosco e l’attenzione all’ascolto conducono alla conoscenza di questa voce altra e alla sua trascrizione/traduzione in versi poetici, rendendo così possibile – per riverbero – l’entrata del bosco sulla scena teatrale.

²⁷ Libro-resoconto di un reale viaggio nella foresta durante il quale l’autore ha cercato di intercettare le tracce non umane e ha tentato di immedesimarsi nel punto di vista di qualcun altro (es. capitolo 1: I segni del lupo; capitolo 2: Un solo orso in piedi; capitolo 3: La pazienza della pantera).

²⁸ B. Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018, trad. it. di A. Palmieri e A. Lucera, *Sulla pista animale*, Milano, Nottetempo, p. 20.

²⁹ Ivi, pp. 9-10.

³⁰ Ho letto ed analizzato diversi esempi che spaziano - per modalità e tempi - dai primi del Novecento fino ad oggi. Di seguito riporto alcuni tra i più significativi: Dino Buzzati, Gianna Manzini, Italo Calvino, Anna Maria Ortese, Mario Rigoni Stern, Laura Pugno, Elisa Biagini, Antonella Anedda, Stefano Dal Bianco, Mariangela Gualtieri. Molti di questi sono stati oggetto di analisi nella mia tesi magistrale «Essere bosco per divenire parola: una mappa per orientarsi, perdersi», discussa il 5 luglio 2024 a Bologna con relatore Stefano Colangelo e correlatrice Elisa Attanasio.

2. *Calvino e la perdita della favella nel bosco: una voce in assenza*

Nella produzione letteraria di Italo Calvino non è insolito incontrare luoghi boschivi³¹: dalle sconfinite ramificazioni di Ombrosa ne *Il barone rampante* al rifugio di Pin ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, dal bosco illusorio di Michelino in *Marcavaldo* a quello radioattivo nel racconto *La Bomba Addormentata*; tuttavia, ai fini di questo articolo, è particolarmente interessante il rapporto vitale e di stretta connessione tra il bosco, la parola, la voce e il corpo all'interno de *Il castello dei destini incrociati*. L'opera, scritta per la prima volta nel 1969, ma pubblicata, nella sua attuale forma bipartita, solo nel 1973, è un abile esercizio di letteratura combinatoria nel quale il racconto orale, l'elemento narrativo primario, viene sostituito dall'elemento visivo, una serie di immagini mute e dipinte. Difatti i singoli personaggi, privati della possibilità di espressione vocale, sono costretti a ricostruire la loro vicenda personale mostrando agli altri pellegrini del castello o della taverna³² le carte di un mazzo di tarocchi. Il ruolo del bosco si rivela fin dal principio centrale, dal momento che esso è la causa originaria di questa apparente perdita della favella:

Ma a questa mensa, a differenza di ciò che sempre avviene nelle locande, e pure nelle corti, nessuno profferiva parola. Quando uno degli ospiti voleva chiedere al vicino che gli passasse il sale o lo zenzero, lo faceva con un gesto, e ugualmente con gesti si rivolgeva ai servi perché gli trinciassero una fetta del timballo di fagiano o gli versassero mezza pinta di vino.

Deciso a rompere quel che credevo un torpore delle lingue dopo le fatiche del viaggio, [...] ma dalla mia bocca non uscì alcun suono. [...] non mi restava che supporre d'essere muto. Me lo confermarono i commensali, muovendo anch'essi le labbra in silenzio con aria graziosamente rassegnata: era chiaro che la traversata del bosco era costata a ciascuno di noi la perdita della favella.³³

La perdita del linguaggio umano in realtà riconduce i viaggiatori alla dimensione della gestualità, ad un utilizzo sistematico del corpo per comunicare e questo avviene proprio perché il bosco è diventato luogo della corporeità. La foresta, espressione di «natura inarticolata»³⁴ – e quindi definibile come voce non umana – «ingloba nel suo discorso il discorso umano»³⁵ e mostra una diversa possibilità narrativa, sospendendo l'uso delle parole (quel *logos* devocalizzato) a favore di qualcosa di diverso. Il gioco di Calvino si realizza in una sorta di paradosso, poiché mette sotto forma di racconto scritto un esperimento narrativo che, nella finzione letteraria, si era articolato senza l'uso della scrittura, ma mediante l'esclusivo uso di un mazzo di

³¹ In generale l'intera produzione letteraria di Italo Calvino è disseminata di precisi riferimenti al mondo naturale, complice probabilmente l'ambiente familiare in cui si era formato fin da bambino (padre agronomo e madre docente di botanica generale), per cui non è difficile trovare romanzi e racconti con descrizioni boschive.

³² I racconti sono i medesimi, tuttavia cambia l'ambientazione tra la prima e la seconda parte del libro. Il castello rimanda ad una tradizione esplicitamente cavalleresca, mentre la taverna ad un luogo più semplice, quotidiano, meno legato alla letteratura.

³³ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati* (1973), Milano, Mondadori, 2016, p. 7.

³⁴ A. Scacchi, *Il bosco e la favella: attraversamenti del Castello dei destini incrociati*, «Bollettino di italianistica», 2013, 1, p. 210.

³⁵ *Ibidem*.

tarocchi. All'interno di questo artificio letterario, il bosco diventa il protagonista di una narrazione per simboli che si articola su più livelli. Innanzitutto l'apertura del romanzo coincide con l'arrivo in un castello, per il ristoro dei cavalieri, situato «in mezzo a un fitto bosco»³⁶, luogo di attraversamento obbligatorio nell'immaginario epico-cavalleresco³⁷. La cornice è necessaria per portare alla perdita del linguaggio e consentire l'avvio di ogni singolo racconto. In questo caso la tematica del bosco ha come riferimento letterario, oltre a quello cinquecentesco, il *topos*, ben più antico, del «locus a non lucendo»³⁸ che intende «l'esperienza del bosco come luogo chiuso, ove i personaggi sono coinvolti in una sorta di teatro interiore, in cui prendono vita i fantasmi dell'inconscio»³⁹. Non è forse la cartomanzia un ottimo strumento per risvegliare i fantasmi dell'inconscio? Naturalmente Calvino fa un uso alterato di questa pratica, dal momento che il suo sguardo sui Tarocchi è quello di un occhio profano, e le interpretazioni tradizionali vengono piegate alle necessità narrative dello scrittore. In ogni caso il seme di Bastoni viene utilizzato fin dal primo racconto, *Storia dell'ingrato punito*, per evocare il bosco, sempre per quella facile associazione tra il legno e l'immagine della foresta:

[...] la carta del *Nove di Bastoni*, la quale – con l'intrico di rami protesi su una rada vegetazione di foglie e fiorellini selvatici – ci ricordava il bosco che avevamo or è poco attraversato. [...] il segmento verticale che incrocia gli altri legni obliqui suggeriva appunto l'idea della strada che penetra nel folto della foresta.⁴⁰

Nelle carte questo seme è associato all'elemento del fuoco e a quello del corpo: rispettivamente l'energia e la forza che svegliano dal torpore e spronano a proseguire. Il bosco quindi si rivela, mediante alcune carte simboliche, immagine e garanzia di «continuità dei racconti e dell'unità del microcosmo»⁴¹ del romanzo. Nelle ultime righe di *Storia dell'ingrato punito*, una misteriosa sacerdotessa rivela all'uomo che, avendo offeso la fanciulla, ha offeso anche Cibele, la dea a cui è sacro il bosco e a questa violenza non si può rimediare. Si tratta di una personificazione del bosco, violentato dall'azione umana: questo luogo non deve essere violato, altrimenti gli spiriti si vendicano uccidendo il responsabile:

³⁶ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 7.

³⁷ Il principale riferimento letterario di Calvino in questo romanzo è l'*Orlando furioso* di Ariosto: «Ariosto, dunque sembrerebbe essere l'ispiratore della cornice del testo, un fitto bosco ed un castello che offre riparo a viandanti come a cavalieri e dame [...]. E come il leggendario paladino, il narratore viene sorpreso nel bosco da una serie di prove [...] incontri, apparizioni, duelli che impediscono allo sconosciuto Orlando del 1969 di ridare ordine sia ai movimenti sia ai pensieri». A. Scacchi, *Il bosco e la favella: attraversamenti del Castello dei destini incrociati*, cit., pp. 205-206.

³⁸ Ivi, p. 202.

³⁹ Ivi, pp. 202-203.

⁴⁰ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 10.

⁴¹ K. Sobczynski, *Italo Calvino: romanzo del bosco, città e cavaliere*, «Roczniki humanistyczne», 30, 1982, 5, p. 76.

Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perderti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato, unirti allo stuolo delle Ménadi che corre urlando nel bosco.⁴²

È chiaro che l'unico linguaggio possibile per poter comprendere la realtà boschiva è, come suggerisce Calvino, la perdita della propria soggettività e la mescolanza di punti di vista: il protagonista del racconto viene invitato, o meglio in questo caso costretto, ad abitare un corpo diverso, a disperdersi in tante particelle. Un invito alla dispersione, ad un cambio di prospettiva conclude anche il racconto *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, nel quale la carta dell'*Appeso* indica una diversa visione dello spazio. Si tratta sempre di un luogo boschivo, essendo indicato con il *Dieci di Bastoni*, in cui il paladino si trova legato a testa in giù:

E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: – Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro.⁴³

È proprio tale rovesciamento a provocare un cambio di prospettiva: l'assenza di voci umane restituisce in questi racconti la centralità al bosco. L'uomo, non potendo più parlare, è costretto dalla forza incantatrice del luogo a inventare un nuovo linguaggio: la sola parola umana non è più sufficiente, è necessario anche un gesto, un attraversamento alla maniera di Baptiste Morizot. A questo gioco di voci e silenzi si prestano anche le parole di Mario Barenghi quando, a proposito dei personaggi di Calvino, li definisce «il risultato di una mutilazione strategica»⁴⁴. Si può osservare come tale mutilazione strategica in questo testo possa essere riconosciuta nello stato di afasia dei pellegrini, il quale evidenzia non tanto l'intenzione dello scrittore di «porsi dalla parte del non-umano»⁴⁵, ma la volontà di indagare quella specifica «ansia di separazione»⁴⁶ fra l'essere umano e il mondo. La voce inudibile del bosco, solo in apparenza voce in assenza, guiderà quindi i pellegrini verso una via d'uscita che «non sarà altro che il passaggio [senza soluzione] da un labirinto ad un altro»⁴⁷. Tuttavia è bene ricordare che nella pratica di questo nuovo linguaggio il *Cavaliere di Coppe*, il *Re di Denari* o un qualsiasi arcano maggiore non vale più di un *Nove* o di un *Dieci di Bastoni*.

⁴² I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 15.

⁴³ Ivi, p. 36.

⁴⁴ M. Lobascio, *Tra il mare dell'oggettività e lo sguardo dell'archeologo. Ambivalenze dell'anti-antropocentrismo di Italo Calvino*, «Italia», 97 (2), 2020, pp. 237-263: 250.

⁴⁵ Ivi, p. 252.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 244.

3. *Trascrizione di un riverbero: la voce e la pratica del bosco ispira un testo teatrale*

Uno dei nuclei centrali d'indagine del Teatro Valdoca è proprio l'osservazione dello stretto rapporto che si instaura tra il corpo dell'attore, la parola pronunciata ad alta voce e la scena⁴⁸: si potrebbe parlare di una costante dialettica tra corpo, poesia e spazio che, come ha sottolineato Cesare Ronconi, il regista della compagnia, si muove negli «sterminati campi dell'irrazionale»⁴⁹. La parola può essere veicolata solo da un corpo presente, vivo in tutta la sua materialità, il quale per percorrere lo spazio con perizia ha bisogno di molto vuoto, corrispondente al silenzio poetico: solo questo permette ai corpi di armonizzarsi con gli altri elementi. Riecheggiano anche qui le parole di Adriana Cavarero riguardo al tema della voce a proposito dell'unicità e della relazione:

La voce pertiene al vivente, comunica la presenza di un esistente in carne e ossa, segnala una gola, un corpo particolare. [...] prima ancora di farsi parola, la voce è un'invocazione rivolta all'altro e fiduciosa di un orecchio che la accoglie.⁵⁰

In questa direzione si muove il teatro di Ronconi che elegge la poesia di Mariangela Gualtieri come sua unica parola: l'alternarsi di versi e silenzio costituisce il solo mezzo espressivo possibile, veicolato attraverso la voce, spesso amplificata dal microfono ad asta⁵¹ – definita così una voce divina, oracolare – e mediante un uso sapiente del corpo. La scena diventa quindi ampio spazio di connessione tra umano e sovrumano e gli attori, nel momento in cui pronunciano le parole, le assumono sul proprio corpo. Emanuela Dellagiovanna parla proprio di un'incarnazione delle parole che deformano, in maniera irreversibile e specifica, i versi originari scritti da Gualtieri, come se «voce, gesto, respiro, odore del corpo» si inscrivessero nel testo e lo modificassero fino addirittura a romperne in alcuni punti la trama «scavando degli alvei in cui nascono altre parole»⁵². Per garantire questa relazione tra corpi, voci e parole Ronconi, durante i laboratori, prima di leggere i testi preparati da Gualtieri per lo spettacolo, spesso appende alle pareti i fogli scritti con i suoi versi in modo che ogni attore possa scegliere autonomamente la

⁴⁸ La compresenza di questi tre elementi mi ha spinto a scegliere un'opera del Teatro Valdoca. Infatti, come si noterà successivamente, in *Giuramenti* è molto viva questa dialettica in relazione al bosco.

⁴⁹ Espressione pronunciata da Cesare Ronconi in M. Gualtieri e C. Ronconi, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca. Intervista di Mimma Valentino*, «Acting Archives Review», 14, 2017, pp. 181-216: 189.

⁵⁰ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, cit., pp. 193-194.

⁵¹ Cesare Ronconi in un'intervista riguardo all'uso del microfono ad asta afferma: «Sì, il microfono porta ad una spersonalizzazione dell'attore. Sul piano fisico allontana lo spettatore, mentre lo avvicina emotivamente. L'attore non si rivolge direttamente a qualcuno: è più solo, parla da un tabernacolo che richiude il mondo alle sue spalle». E poi, a proposito di un intervento di Milo De Angelis sull'archetipo della Sibilla nello spettacolo *Chioma*, continua così: «Sono d'accordo con l'osservazione di Milo: l'aspetto oracolare del microfono è palese. La voce risuona come dentro un antro. Trovo che sia un artificio che, per paradosso, arretra la voce a un suono spinto dal vento. Questa parola ha una relazione privilegiata con il divino. La parola risuona, non è mai detta dall'attore, sta in un luogo più astratto e profondo. Cerco di ottenere un *non naturale* della voce, uno stacco dalla funzione quotidiana per portarla in un luogo di veggenza e di rivelazione». E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, in EAD. (a cura di), *Teatro Valdoca*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 27.

⁵² EAD., *Figure di grazia*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 122.

parte che sente più affine, ciò che più lo attira. Solo a quel punto il regista ascolta le parole direttamente pronunciate da una voce che in qualche modo ha già trasfigurato e fatto propri quei versi scritti⁵³. La voce appunto plasma la parola, la trasfigura ed è vera custode di significato: tali motivi alimentano la definizione di «*poesia fisica*»⁵⁴ quando si fa riferimento alla drammaturgia del Teatro Valdoca. La parola in teatro esiste solo attraverso i corpi, i quali, raggiunto il proprio limite fisico con salti, corse o canti, riescono a parlare un'altra lingua⁵⁵. Ecco perché gli attori sono acrobati, ballerini, cantanti, atleti⁵⁶, spesso giovani senza una specifica formazione teatrale, in grado però di restituire una forte carica epica, mitica:

L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui. È come se passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si sedimenta in lui. C'è una fisicità muta, balbettante, poi all'improvviso arriva un'impennata che può essere violenta, epica oppure comica, di tradizione linguistica, recente o dialettale e sempre leggermente impertinente rispetto al soggetto che la dice. L'attore, allora, diventa un risuonatore perfetto: solo lui può parlare, può catturare quel fulmine, in quel momento, sulla scena. Quando non accade, il testo non è nel corpo, non proviene da lì: è sul corpo, come un vestito.⁵⁷

La voce molto più antica dell'attore a cui fa riferimento Ronconi, nel caso specifico dello spettacolo *Giuramenti*, opera teatrale andata in scena per la prima volta il 12 aprile 2017 al Teatro Bonci di Cesena, è senza dubbio quella del bosco. Questo spettacolo del Teatro Valdoca, infatti, ha debuttato dopo una residenza creativa di tre mesi, svoltasi a partire dall'8 gennaio dello stesso anno, a L'Arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, in Emilia Romagna: un teatro in legno immerso in sette ettari di bosco. Gli attori nei tre mesi di preparazione sono stati a stretto contatto con il bosco di Mondaino⁵⁸, rendendo così possibile la sperimentazione di ben due movimenti boschivi: l'abitare il bosco e l'indugiare in ascolto del suo silenzio, in attesa di essere insufflati da qualcosa di antico⁵⁹, originario: «Nessuna parola già scritta, nella sua fissità ed autorità, nel suo essere già nota, potrà fare da viatico a questo attraversamento. Anche la parola deve attraversare lo stesso vuoto, accogliere l'imprevedibile e da lì sgorgare»⁶⁰.

⁵³ Curiosità che racconta Mariangela Gualtieri. M. Gualtieri, *Un rito di guarigione*, in *Teatro Valdoca*, cit. p. 101.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ V. Valentini, *Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*, «Arabeschi», 2018, 11, pp. 14-22: 14: «Lo status del performer è ambivalente: prostrato, abbandonato fra il sonno e la veglia, e sprizzante, tanto leggero da sollevarsi in volo. È angelo e diavolo, colui che rotola nel fango e colui che contempla visioni di luce. E gli viene richiesto di abbandonare il governo del proprio corpo sia “nello slancio e nel coraggio insensato”, sia nella catatonìa».

⁵⁶ Ronconi spiega: «Si affida la lingua del corpo alle acrobate, la lingua del canto alla cantante» (ivi, p. 26).

⁵⁷ Ronconi parla del lavoro con gli attori (ivi, p. 54).

⁵⁸ Prima di procedere con l'analisi di *Giuramenti*, è essenziale precisare che la scelta dell'elemento boschivo – come luogo di lavoro e interazione – è stata decisamente casuale e sollecitata dalla performer Lucia Palladino, responsabile della drammaturgia del corpo di questo e di molti altri spettacoli del Teatro Valdoca.

⁵⁹ Ronconi: «L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui» in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., p. 54.

⁶⁰ Le parole sono di Mariangela Gualtieri. Ivi, p. 96.

Tale entrata fisica nel bosco è stata proposta e orientata da Lucia Palladino, danzatrice, autrice e ricercatrice indipendente nell'ambito delle arti performative, la quale oltre ad essersi occupata dell'intera drammaturgia del corpo nello spettacolo, ha introdotto la pratica di attraversamento del bosco nell'opera del Teatro Valdoca, realtà con la quale ha lavorato dal 2011 al 2019. Palladino per oltre un decennio si è occupata di indagare il camminare come attività in grado di «creare le condizioni necessarie per sospendere momentaneamente ciò che diamo per acquisito riguardo a ciò che conosciamo e di sospendere in pratica la conoscenza, intesa in quanto patrimonio esperienziale, psichico, culturale e storico»⁶¹. Le sue ricerche, infatti, si sono concentrate sulle «pratiche di movimento, coreografiche, di scrittura e video-making come forme di resistenza alla definizione di identità»⁶² con particolare attenzione alla decostruzione del corpo e del linguaggio, intesi come elementi istituzionalizzati «dalla cultura, dalla storia, dalla narrazione, da ciò che chiamiamo conoscenza»⁶³. Certamente la produzione di *Giuramenti* è stata un'occasione preziosa che ha permesso a Palladino di approfondire tali pratiche selvatiche, in quanto ha avuto la possibilità, insieme agli altri undici attori, di guidare ogni mattina per tre mesi diversi esercizi di attraversamento del paesaggio⁶⁴ immersa nei sette ettari di bosco di Mondaino. Tuttavia il ritiro nel bosco di questa tribù provvisoria non nasce con l'intento di celebrare un paesaggio idilliaco, bensì con lo scopo di portare gli attori verso un'apertura, uno spalancamento all'ignoto, che altrimenti non si sarebbe potuto raggiungere sulla scena. È un passaggio, un attraversamento spaziale. Ronconi, parlando di luoghi, afferma di prediligere «un'architettura orfica, antica»⁶⁵, molto lontana dal concetto di casa. Per lui «i luoghi ideali sono le chiese, i templi»⁶⁶ e gli spazi esterni:

Vorrei che i luoghi mi tenessero ben sveglio. Soprattutto amo gli esterni, il cielo aperto, il fuori, il grande aperto. Il teatro è un luogo chiuso, è il chiuso del chiuso. [...] Riesco ad aprirlo con gli attori, sono gli attori che rompono lo spazio, sono gli attori i dinamitardi del luogo. Sono straordinari perché il corpo è sempre eversivo. L'attore nell'oralità vive una vita moltiplicata. [...] Dunque in un luogo che è assolutamente chiuso, entra in campo un aperto sconfinato, vertiginoso; entra il paesaggio, ci entra per riverbero. Un luogo diventa proprio quel luogo, non la rappresentazione scenografica di qualcos'altro.⁶⁷

⁶¹ L. Palladino, *Entrare nel bosco*, Roma, Nero, 2023, p. 14.

⁶² *Ivi*, p. 18.

⁶³ *Ivi*, p. 19.

⁶⁴ Palladino nella sezione *errare: esercizi e note per pratiche selvatiche di movimento, in cammino e all'aperto* specifica così il termine paesaggio nella nota 18 *casa*: «entrare nel paesaggio è entrare entro di me mentre sono dimentica di me. / mentre mi svuoto per accogliere il paesaggio tutto di me esonda. / nel fango, tra le pietre, in gocce sparse sulle foglie. / e così esso mi riflette. / io sono il paesaggio e il paesaggio è io nella durata dell'incontro» (*ivi*, p. 115).

⁶⁵ Concetto espresso da Cesare Ronconi in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., pp. 66-67.

⁶⁶ *Ivi*, p. 67.

⁶⁷ *Ibidem*.

La voce del bosco nello spazio chiuso del teatro, quindi, si manifesta per riverbero: quello specifico luogo – e non la sua rappresentazione scenica – si riflette in maniera abbagliante, rivelatrice. Tale riverberare avviene attraverso il corpo degli attori, che portano sulla scena l'eco gestuale dell'attraversamento boschivo in maniera poi non così diversa dai pellegrini in *Il castello dei destini incrociati*. Difatti anche i viaggiatori nella foresta descritta da Calvino sono guidati dalla memoria fisica del luogo, con la differenza però che in Calvino i personaggi, non sapendo come relazionarsi con un'alterità, restano in un mondo rovesciato senza voce, mentre nel Teatro Valdoca questa voce viene recuperata con la stesura e la messa in scena dello spettacolo:

Passare al bosco è, anche, sporgersi all'Aperto. In questi mesi, ciò che fisicamente è nel bosco, metafisicamente è in teatro, in un continuo scambio simbolico, dove i simboli non sono trovati, ma ci trovano. Lo spazio della scena si spalanca alle colline, al cielo, nella fondazione viva di un *templum*.⁶⁸

Inoltre, tra i vari riferimenti filosofici e letterari che si possono rintracciare dalla lettura del testo e dagli appunti di lavoro per *Giuramenti* – e di cui il Teatro Valdoca non fa segreto riportandone puntualmente gli autori – le parole della pensatrice spagnola Maria Zambrano risuonano inequivocabilmente come una costante guida sottotraccia. Zambrano, nel saggio filosofico *Chiari del bosco*, nel capitolo *La parola del bosco* (ancora una volta la parola e il luogo-bosco si trovano intrecciati), fa riferimento a certi 'chiari' che, quando si manifestano, restituiscono all'osservatore:

[...] parole insieme furtive e indelebili, inafferrabili, che possono per il momento riapparire come un nucleo che chiede di svilupparsi, anche se di poco; di completarsi anzi, è quanto sembrano chiedere e a cui portano. Poche parole, un batter d'ali del senso, un balbettio anche, o una parola che resta sospesa come chiave da decifrare; una sola che era lì custodita e che si è data, essa proprio perché tale non può essere né interamente compresa né dimenticata. Una parola fatta per essere consumata senza logorarsi. [...]. E che se discende fino a nascondersi dentro la terra continua a palparvi, come seme.⁶⁹

Allo stesso modo Gualtieri in un'intervista, parlando della forza della parola pronunciata in scena, afferma: «Le parole sono frecce, e poi pezzi di pane che escono dalle bocche, sassi scagliati dalle fionde a colpire senza rimedio, petali dalle finestre, e poi unguento che scioglie. Non si possono pronunciare impunemente, se ne sentissimo tutto il peso e la potenza saremmo forse muti»⁷⁰.

⁶⁸ Ivi, p. 23.

⁶⁹ M. Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1977, trad. it. di C. Ferrucci, *Chiari del bosco*, Milano, Mondadori, 2004, p. 90.

⁷⁰ V. Valentini, *Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*, cit., p. 18.

Come si può notare dal confronto dei due estratti, Zambrano e Gualtieri similmente condividono l'idea che la parola debba essere faticosa («se ne sentissimo tutto il peso»⁷¹), enigmatica, quasi incomprensibile. Si tratta di un'esplorazione che tende all'inarticolato, diventando gesto sonoro o fuggendo in «un batter d'ali del senso»⁷²: solo così la parola può essere fruita, ascoltata, senza sgretolarsi («una parola fatta per essere consumata senza logorarsi»⁷³).

Ma cos'è esattamente il chiaro del bosco? Zambrano apre il suo saggio con questa acutissima definizione:

Il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare; lo si osserva dal limite e la comparsa di alcune impronte di animali non aiuta a compiere tale passo. È un altro regno che un'anima abita e custodisce. Qualche uccello richiama l'attenzione, invitando ad avanzare fin dove indica la sua voce. E le si dà ascolto. Poi non si incontra nulla, nulla che non sia un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in quell'istante e che mai più si darà così. Non bisogna cercarlo. Non bisogna cercare. È la lezione immediata dei chiari del bosco: non bisogna andare a cercarli, e nemmeno a cercare nulla da loro. Nulla di determinato, di prefigurato, di risaputo.⁷⁴

Quindi il chiaro del bosco, così inteso, sembrerebbe ribadire uno degli intenti primari dell'opera teatrale *Giuramenti*: l'avvicinamento a qualcosa di ignoto, di inatteso che può essere fisicamente esperito nel bosco, restando in ascolto, e poi – con una certa prodezza – trasposto metafisicamente in teatro. Quando Ronconi, riferendosi in generale al processo di allestimento degli spettacoli, parla della volontà di «distruggere il tempo e annientare il senso»⁷⁵ narrativo, «senza la rete di protezione del linguaggio»⁷⁶ in un luogo-teatro che deve essere riconosciuto e vissuto «come un campo di forze segnato da innumerevoli impronte, orme, tracce, pensieri, passaggi, incontri, sbranamenti, amori, stupri»⁷⁷ sembra che abbia sempre avuto in mente il bosco (anche se sappiamo che è solo una fantasiosa, ma seducente congettura).

Nella produzione di *Giuramenti* la relazione tra gli esercizi vocali e fisici (richiesti ogni mattina durante le corse o le camminate nel bosco), le parole e il luogo innescano una serie di conseguenze che non sono previste, né tanto meno controllabili: in questo caso si tratta delle tracce che il bosco ha impresso sul corpo di chi l'ha attraversato. Nei monologhi Gualtieri non parla direttamente dell'elemento boschivo, ma in qualche modo nella scelta e nell'ispirazione poetica è influenzata dall'osservazione di ciò che il gruppo 'inselvaticito' restituisce in scena durante le prove, dal momento che gli attori quando rientrano in teatro portano con sé quel selvatico, quell'ascolto attento. Un caso interessante nel quale emergono le tracce di tale selvatico – con

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² M. Zambrano, *Claros del bosque*, cit., p. 90.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 11.

⁷⁵ Parole pronunciate da Cesare Ronconi in V. Valentini, *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 18.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

cui gli attori si sono relazionati per tre mesi nel bosco – è senza dubbio un passaggio del Coro, (definito Coro *di questo e dell'altro mondo*):

- E IL PENSIERO? CHE COSA DICI DEL PENSIERO?
- IL PENSIERO!
- È UN POSTO PICCOLO, TI PARE?
- PICCOLO PICCOLO, SÌ
- È UN POSTO PICCOLO
- MA C'È DENTRO LA CHIAVE
- GIÀ, PER FORTUNA C'È DENTRO LA CHIAVE
- TI IMMAGINI RESTARE SEMPRE CHIUSI LÌ DENTRO?
- DENTRO IL PENSIERO INTENDI?
- DENTRO IL PENSIERO, CHIUSI DENTRO
- È UN ARGOMENTO TREMENDO, NON CI PUÒ RIGUARDARE
- USCIAMO, USCIAMO, ADESSO USCIAMO⁷⁸

A questo proposito è opportuno anche recuperare quel concetto di «riverbero»⁷⁹ poetico – citato da Ronconi – che consente ad un luogo chiuso – come il teatro – di esperire «un aperto sconfinato, vertiginoso»⁸⁰ e far entrare il paesaggio all'interno della scena. Nel bosco i corpi degli attori hanno sperimentato cosa significhi vivere «il grande aperto»⁸¹ e quanto il pensiero umano possa diventare un'attività limitante nel rapportarsi con l'alterità (la comunità di alberi, il linguaggio non umano del bosco). Difatti queste voci gridano di voler uscire dal pensiero, un posto troppo piccolo, soffocante: «TI IMMAGINI RESTARE SEMPRE CHIUSI LÌ DENTRO?»⁸² e gli altri rispondono: «È UN ARGOMENTO TREMENDO, NON CI PUÒ RIGUARDARE»⁸³. In questo senso l'invocazione finale «USCIAMO, USCIAMO, ADESSO USCIAMO»⁸⁴ esplicita la volontà di cambiamento verso qualcosa di diverso: così il teatro – che è «un luogo chiuso, è il chiuso del chiuso»⁸⁵ – riesce ad aprirsi con gli attori – coloro che «rompono lo spazio»⁸⁶ – facendo rivivere anche allo spettatore il luogo-bosco per riverbero sulla scena. Contestualmente vengono in mente le parole di Eduardo Kohn quando afferma che «la foresta pensa attraverso di noi»⁸⁷ e che l'uomo dovrebbe aprirsi «ad un altro genere di pensiero [non duale] – più vasto che abbracci e sostenga l'umano: il pensare che pensa

⁷⁸ Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 67.

⁷⁹ Termine spiegato da Cesare Ronconi in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., p. 67.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, cit., p. 67.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Parole di Cesare Ronconi in E. Dallagiovanna, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., p. 67.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ E. Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley, University of California Press 2013, trad. it. di A. Lucera e A. Palmieri, *Come pensano le foreste*, Milano, Nottetempo, 2021, p. 371.

attraverso le vite di chi [...] interagisce intimamente con gli esseri viventi della foresta in modalità che amplificano le logiche distintive della vita»⁸⁸.

Ora, tornando un'ultima volta al testo di *Giuramenti*, dopo aver attraversato e ascoltato il bosco, si osservi come il discorso della Ragazza sveglia fra morti o dormienti, *veggente e presente* possa rivelare un più ampio significato:

[...] Di certo
di certo siamo stati immensi, infiniti.

E adesso guarda.

Essere solo un corpo, un nome, solo un io
terrestre. Dentro la caduta nello spazio e nel tempo.
Stare in un luogo per volta. Sfregare sulla superficie
di una vita unica, chiusi dentro il pensiero.
Essere solo io.
Il micidiale pronome. Il ladro, il divoratore.
Essere io e basta. Messi qui a imparare
L'infelicità d'un pronome.
Tornare allora ad essere immensa slabbratura,
vagina celeste che partorisce galassie. Genera divinità.
O assorti giacere immoti nelle ere. Dormire.
Fare il sogno dei mondi. Potenza creatrice
e nullità. Gran potenza d'antico amore.⁸⁹

Questa figura, «sveglia tra morti o dormienti»⁹⁰ (essa si è accorta che la realtà non si esaurisce in una sola interpretazione), descrive le conseguenze della chiusura del soggetto nel pronome io: restare aggrappati ad un unico punto di vista («chiusi dentro il pensiero. / Essere solo io. / Il micidiale pronome»⁹¹) significa privarsi dell'esperienza molteplice del bosco e rinunciare alla conoscenza di ciò che è al di fuori dall'universo ristretto della soggettività umana («Essere solo un corpo, un nome, solo un io / terrestre. Dentro la caduta nello spazio e nel tempo / Stare in un luogo per volta. Sfregare sulla superficie / di una vita unica»⁹²). La ragazza è messaggera di un'alternativa a questo sonno contemporaneo e parla di un ritorno («Tornare allora ad essere immensa slabbratura»⁹³), che apre l'esperienza ad un tempo mitico nel quale il limite tra natura e cultura non era ancora stato tracciato («Di certo / di certo siamo stati immensi, infiniti»⁹⁴). In questo coro di voci altre, le potenzialità e le sonorità del bosco si sono rivelate essenziali per

⁸⁸ Ivi, p. 373.

⁸⁹ Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, cit., p. 63.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

restituire nuovamente centralità all'espressione vocale della parola – sia sul testo che sulla scena – evidenziando un processo intuito anche dalla stessa Cavarero:

Non si tratta tanto di rivocalizzare il logos, quanto piuttosto di affrancarlo dalla sua sostanza visiva e intenderlo finalmente come parola sonora per riascoltare, nella parola stessa, la pluralità delle voci singolari che, congeneri al gioco della risonanza [il riverbero di cui si è parlato prima] piuttosto che alla generalità del suono, si convocano nella relazione.⁹⁵

Si può, quindi, certamente affermare che nello spettacolo *Giuramenti* l'inatteso si manifesta e viene accolto dalla compagnia teatrale grazie a questa pratica di 'inforestamento', attraverso cui gli attori hanno costruito un rapporto diverso e prismatico con l'alterità. Il bosco – la sua voce – ha inselvaticato i corpi e la parola poetica, spostando l'attenzione dal conoscibile all'ignoto: un chiaro di bosco che – come direbbe sempre Maria Zambrano – si incontra solo sospendendo la domanda e arrendendosi ad un tipo di conoscenza che non cerca «nulla di determinato, di prefigurato, di risaputo»⁹⁶.

In conclusione, l'analisi di questi due casi – sicuramente estremi e agli antipodi – ha mostrato i limiti intrinseci del filtro umano, direi inevitabile dal momento che ancora (per poco, per molto chi lo sa) non esistono testi prodotti da alberi secondo le nostre attuali modalità. Tuttavia, tale inevitabile mediazione tra scrittura e voce, tra corpo umano e bosco, aprendosi all'inatteso e senza la pretesa di rispondere a rigidi schemi razionali per controllare «l'ineluttabile caoticità dell'esistente»⁹⁷, si è rivelata preziosa.

I viaggiatori de *Il castello dei destini incrociati* così come gli attori di *Giuramenti* si sono lasciati guidare e attrarre da una 'voce minore', una forma di espressività che è stato possibile intercettare solo tramite l'attraversamento fisico del bosco: in un caso un attraversamento immaginario, nell'altro reale. Ai lettori e agli spettatori è stato dunque rivolto l'invito a fermarsi ad ascoltare una voce altra; non a caso il messaggio affidato alla Ragazza sveglia fra morti o dormienti in una delle scene finali di *Giuramenti* è quello di ascoltare il silenzio della voce:

Adesso ascolta.
Senti questo vuoto. Non avere paura.
È molto bello. Sentilo.
È il vuoto fra due braccia spalancate
in larga attesa.

Sentilo. Non avere paura.⁹⁸

⁹⁵ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, cit., p. 195.

⁹⁶ M. Zambrano, *Claros del bosque*, cit., p. 11.

⁹⁷ M. Lobascio, *Tra il mare dell'oggettività e lo sguardo dell'archeologo. Ambivalenze dell'anti-antropocentrismo di Italo Calvino*, cit., p. 252.

⁹⁸ Teatro Valdoca, *Album dei Giuramenti*, cit., p. 70.

A più silenzi.
Il potere risarcente del non detto in *Ora Intima* e ne *L'Infanta sepolta*

Elisa Cremone
(Università degli studi di Parma)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – The following article aims to read two short stories by Paola Masino and Anna Maria Ortese in the perspective of the compensatory function that silence takes on in them. The absence of voice characterizes, in fact, both Ortese's *L'Infanta sepolta* - from the collection of the eponymous title published in 1950 by Adelphi - and Masino's *Ora intima* that appeared posthumously in 1992 in *Colloquio di notte*. The present reflection seeks to show how the silence to which the Black Madonna and Sister Arcangela are condemned gives them an opportunity for redemption. Their rebellion, in fact – though apparently inscribed in female silence – takes its start from the absence of voice to break free from the tradition of acquiescence and passivity.

Keywords – Anna Maria Ortese; Paola Masino; silence; fantastical; redemption.

Abstract – Il seguente intervento intende rileggere due racconti di Paola Masino e Anna Maria Ortese alla luce della funzione risarcente che in essi assume il silenzio. L'assenza di voce caratterizza, infatti, sia *L'Infanta sepolta* di Ortese – dell'omonima raccolta pubblicata nel '50 da Adelphi – sia *Ora intima* di Masino apparso postumo nel '92 in *Colloquio di notte*. La presente riflessione vuole dimostrare come il silenzio cui sono condannate la Madonna nera e Suor Arcangela fornisca loro un'occasione di riscatto. La loro ribellione, infatti – sebbene apparentemente iscritta nel tacere femminile – prende l'abbrivio dall'assenza di voce per svincolarsi dalla tradizione di acquiescenza e passività.

Parole chiave – Anna Maria Ortese; Paola Masino; silenzio; fantastico; riscatto.

Cremone, Elisa, *A più silenzi. Il potere risarcente del non detto in «Ora Intima» e ne «L'Infanta sepolta»*, «Finzioni», n. 8, 4 – 2024, pp. 36-48.

elisa.cremone@unipr.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21402>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Elisa Cremone

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

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

La presente riflessione mira a istituire un confronto tra il racconto di Anna Maria Ortese, intitolato *L'Infanta sepolta* – apparso nella raccolta omonima del '50 presso la casa editrice Adelphi – e *Ora intima* di Paola Masino, pubblicato postumo in *Colloquio di notte* del '92 presso la Luna edizioni. L'accostamento delle due storie è motivato dalla comune centralità che in esse assume la rappresentazione del silenzio o più precisamente del non detto.

Il tacere cui sono condannate la suora masiniana e l'infanta di Ortese incoraggia l'emergere di un'immaginazione che si incarica di risarcire le vite segregate delle protagoniste. Si tratta dunque di un tacere relativo che – riscattato dall'intervento della fantasia – assume finalità polemiche. In questo senso, il silenzio dei racconti che consideriamo si colloca a metà strada tra i due elementi del dibattito filosofico sulla voce: *logos* e *phonè*. Sin da Aristotele, il *logos* – inteso come *phonè semantike*,¹ voce significativa – ha costituito il discrimine tra il mondo umano in cui la voce produce significato e quello animale in cui essa è *semeion* segno a-logico. Come afferma Adriana Cavarero (2003) la discussione filosofica ha fatto coincidere le due componenti del *logos phonè* (vocalità) e *semantikon* (significato) rispettivamente col femminile e col maschile.² Sicché l'uomo, come rappresentante della mente incarna il discorso razionale, mentre la voce come pura espressione vocale è propria della donna identificata col corpo. In questa accezione svalutante, la voce femminile è stata a lungo relegata in «un istituzionale e codificato silenzio pubblico»³.

Sulla scorta di tali assunti, il silenzio rappresentato da Ortese e Masino si collocherebbe tra il *logos* – come discorso significativo – e la *phonè*, come unicità della voce. Il mutismo della Madonna nera e di Suor Arcangela coincide, infatti, con un discorso razionale che non viene pronunciato, ma che per il suo dipanarsi nell'interiorità delle protagoniste ricalca la libertà espressiva della *phonè*.

Considerato proprio delle donne, il tacere è stato lungamente ritenuto segno di saggezza e virtù. Ancora Cavarero riflette sul carattere storico del silenzio muliebre riportando tutta una serie di proverbi atti a indottrinarle alla mentalità del tacere: «Alle donne si addice il silenzio,» proclama un celebre adagio della saggezza patriarcale, apprezzato non solo da Aristotele. Sempre in materia di proverbi, «il silenzio è d'oro» significherebbe qui: «Chi tace, acconsente». Ossia obbedisce, com'è giusto che facciano figlie e spose».⁴ Il passo successivo per mostrare il carattere socialmente imposto dell'acquiescenza è l'insinuazione che «come rimedio alla ciarla femminile, la perfezione sarebbe dunque la donna muta». Al di là dei proverbi, un ulteriore

¹ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 45.

² Ivi, p. 119.

³ R. Rossi, *Le parole delle donne*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 47.

⁴ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, cit., p. 130. Dell'equivalenza donne e silenzio nei motti e nei modi di dire parla anche Nicoletta Polla-Mattiot in EAD., *Singolare femminile. Perché le donne devono fare silenzio*, Milano, Mimesis, 2019.

dimensione in cui si manifesta l'assenza di voce femminile è quella mitologica. Come rileva Paola Azzolini in *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, la voce femminile è rappresentata come un imprevisto all'interno della narrazione mitica. Uno degli esempi più pregnanti è costituito dalla figura di Cassandra. La parola di quest'ultima è infatti una parola-silenzio perché nonostante la precisione delle sue profezie, ella non viene mai creduta. La tesi di Christa Wolf, ripresa da Azzolini, della condanna all'incredulità come conseguenza della mancata unione carnale con Apollo, si fa immagine del discorso patriarcale che sovrappone il corpo della donna alla sua voce e persegue la negazione di entrambi. Un altro esempio tratto dal mito è ravvisabile nelle figure di Clitemnestra ed Elettra – madre e figlia – condannate al silenzio della follia. Nonostante il coraggio della prima – che vendicando la figlia Ifigenia, sacrificata per placare gli dèi dopo essere stata ingannata col pretesto di un finto matrimonio, uccide Agamennone – il suo destino è quello di una donna muta. L'unico eroe possibile è infatti il figlio Oreste destinato a ristabilire la giustizia e a riportare l'ordine. Eppure, la tendenza a rinnegare la parola femminile trascende i limiti del racconto mitico. Come dimostra Azzolini, infatti: «paradossalmente le donne quando vengono rappresentate come parlanti nei testi scritti dagli uomini, spesso non possono che mimare il destino di Eco o di Lara. Eco può solo ripetere le ultime sillabe delle parole dell'uomo che ama, Narciso. Lara [...] arriva solo a pronunciare una parola ripetitiva, insensata, una ciarla appunto».⁵ Un esempio evidente di questa attitudine sminuente è tratto dalla novella *La lupa* di Giovanni Verga. Come si evince già dal titolo, la protagonista della storia è una donna famelica e insaziabile che ciruisce e seduce il genero fin quando questi non la uccide. In Gna' Pina, Azzolini individua un esempio tangibile dell'interpretazione patriarcale del linguaggio femminile, poiché:

La parola della femmina/animale è diretta, martellante, puramente referenziale e ossessiva, una parola elementare, quasi non umana e il suo valore è totalmente trasgressivo perché dice il desiderio di possesso e il piacere dell'eros. Anche quando la parola di Lupa è parola imperiosa che governa, predispone, dirige chi la circonda, anche allora non esiste un suo luogo sociale riconosciuto e chi la pronuncia diventa “come un uomo”.⁶

La coincidenza di vocalità e corporeità è stata ripresa, con finalità emancipanti, dalle fautrici del pensiero della differenza francese, prima fra tutte Hélène Cixous. In un brano del famoso saggio *Le rire de la Meduse*, il discorso della donna (se non ha perso la voce) si configura come un tentativo di gettare innanzi il proprio corpo tremante: «she doesn't “speak”, she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it's with her body that she vitally supports the “logic” of her speech».⁷ L'evocativa immagine di Cixous sembra tradire il senso di inadeguatezza che pesa sul discorso pubblico delle donne

⁵ P. Azzolini, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 19.

⁶ EAD., *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, cit., p. 31.

⁷ H. Cixous, K. Cohen, P. Cohen, *The laugh of Medusa*, «Summer», 1976, I, 4, p. 881.

oltre all'invecchiata abitudine di associare la loro voce alla phoné. Il confinamento di quest'ultima all'ambito domestico e privato è messo in rilievo anche da Rosa Rossi in *Le parole delle donne*.⁸ Esistono, secondo la studiosa, tre diverse «dimensioni interne» in cui la voce femminile si esprime. Costrette a un silenzio che nega l'uso pubblico del loro linguaggio, esse dialogano negli spazi privati a loro deputati e nella coscienza. La dimensione interna più immediata è senz'altro quella della casa:

dove tra donne si svolgeva un fitto chiacchierio, un fiume linguistico in cui, oltre ad essere depositate conoscenze tecniche sulla produzione cucina, moda, sartoria, merceria, tessitura e riproduzione della vita materiale, correavano tutti i fili della esperienza femminile della vita.⁹

Vi è poi la dimensione domestica del discorso a due col partner sessuale, cui afferiscono la sfera emotiva-relazionale e quella pratica della vita in comune e infine l'«uso interiore del linguaggio» più significativo ai fini della presente riflessione: quello della preghiera. Intesa come «veicolo per la formulazione delle esperienze segrete della donna»¹⁰ essa è centrale in entrambi i racconti presi in esame. Ne *L'Infanta sepolta*, infatti, la narratrice si trova in una chiesetta tetra e poco illuminata e le sue riflessioni scaturiscono dal raccoglimento interiore che subentra alla preghiera mancata. Mentre in *Ora Intima*, Suor Arcangela pare tutta assorta nel suo silenzioso colloquio con Dio. Appartenente all'omonima raccolta del '50 *L'Infanta sepolta* narra la storia della Signora di Montemayor, la statua di una Madonna nera che si diceva sbarcata a Napoli, nel 1840, da una nave spagnola. Sin dalle prime frasi, il lessico del silenzio appare dominante, sicché abbiamo «la muta adolescente nera»¹¹ che abita una chiesetta in una «delle stradette più misere di Napoli, ma singolarmente silenziosa».¹² Altro tema subito visibile è quello della claustrofobia. La chiesa in cui la vergine vive è, infatti, recintata da un cancelletto verde «che sembrava vigilare affinché il sole e la luce [...] non potessero accedere a quel luogo santo»¹³. La descrizione dell'ambiente sacro tradisce inoltre un sottotono lugubre con la «vaga oscurità degli archi» che cela a un primo sguardo «i troni neri dei confessionali» e «l'oro delle cornici in cui erano racchiusi mille volti contenti di santi».¹⁴

In mezzo a questo tripudio di fasto e immobilismo, si erge la vergine nera, così come viene descritta:

Irrigidita in una veste di seta turchina, di cui l'ampia gonna le ricopriva i piedi fasciati d'oro; velate fronte e spalle d'un manto splendido, leggermente più pallido della veste, e scintillante di lune e di soli d'oro, sedeva su uno scanno nero, reggendo sul braccio destro una specie di tubo di raso bianco

⁸ R. Rossi, *Le parole delle donne*, cit., pp. 47-49.

⁹ Ivi, p. 48.

¹⁰ Ivi, p. 49.

¹¹ A.M. Ortese, *L'Infanta sepolta* (1950), Milano, Adelphi, 2000, p. 65.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 66.

¹⁴ *Ibidem*.

- il Figlio – anch'esso regalmente vestito, e la cui testina nera, piccolissima, emergeva da quel tubo come cosa morta.¹⁵

Al carattere inanimato del figlio, corrisponde una potentissima vitalità della madre. La voce narrante omodiegetica registra infatti «gli occhi che ardevano sotto quella rotonda fronte». Sostenendo di essi che «Erano occhi che pensavano, che ricordavano, che chiedevano; occhi spesso velati dalle memorie, distrutti da un desiderio arcano, abbagliati da canti remoti, da gridi di gioia, che lei sola [...] poteva ascoltare».¹⁶ In quest'atmosfera lugubre in cui il silenzio ristagna tra le immagini sacre, l'impressione che le parole della narratrice suggeriscono è quella di una fortissima estraneità della Madonna. Un senso di inappartenenza che, tradito dal contegno triste e indifferente della statua, la rende antipatica rispetto alla Signora del porto del Sole, che il popolo le preferisce in quanto più bella e materna:

Un'indifferenza assoluta pel Fanciullo che portava sul braccio, morto come chi non è mai nato; un fastidio, un orrore educatamente contenuti per quel luogo chiuso, allucinato, dove la sua giovinezza di idolo si consumava; un'attenzione cauta, una avidità dispersa, tremante, intesa a raccogliere il minimo passo, un grido, una voce cantante che suonassero al di là di quella porta.¹⁷

Il silenzio innesca la fantasia compensatoria della narratrice. Una sera che il suo sguardo vaga per la chiesa, dimentico di pregare, le pare che gli occhi della madonna gridino. Si alza e s'arrampica di corsa sulla scaletta di ferro che conduce alla grotta della vergine, ma il grido s'è spento. Convinta d'aver immaginato qualcosa di inesistente, afferra una mano della statua, ma subito dopo fugge via da quella tetra atmosfera:

Era calda, calda di calore umano. Avrei voluto allontanarla, ma essa si muoveva nella mia, quella mano così simile alla zampina di un uccello - così debolmente si muoveva, ch'io credetti raccogliere nei suoi moti la stanchezza di un fanciullo che muore. Era orribile ed era vero. Si muoveva. *Parlava come parlano a volte, quasi meccanicamente, una mano, un piede di poveri esseri massacrati, in cui la vita sussulta ancora.* Mi diceva che sì, era vero, viveva e non sapeva da quando. *Era una donna, non una statua.* A volte pensava che questo supplizio (di cui i monaci erano al corrente, e che accettavano come ineluttabile) fosse ragionevole, santo. A volte sentiva che non vi era alcuna ragione, ch'era l'inferno. [...] Io tremavo, e quella mano parlava ancora. Mi chiedeva notizie della primavera, della terra selvaggia, quando il vento accarezza le piante dei giardini, ed esse si curvano, e sembrano morire di gioia. Notizie della giovinezza. Urgenti notizie della notte, così amara e dolce, così profonda quando si passeggia in compagnia amata. Balbettava altre cose. Improvvisamente, con crudeltà rara, io staccai da me quella mano, corsi lamentandomi giù per la scala, attraversai, urtandole, le due ali di panche nere – che intanto si erano trasformate in una folla pensierosa di streghe – , uscii nella strada.¹⁸

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ivi*, p. 67.

¹⁸ *Ivi*, pp. 68-9 (corsivo nostro).

Nel silenzio della chiesa si consuma un dialogo muto tra la statua che confessa di essere una donna vera e la protagonista che si spaventa dell'ardore dei suoi sentimenti. Chiusa dai monaci *in una tomba, come simbolo di virtù sovraumane da adorare* e costretta in un ruolo ideale, lontano dalla luce, dall'aria, dalla vita diviene esempio di una libertà negata, di una condizione di schiavitù che non può dirsi a parole. La vergine muta non ha che il suo sguardo silenzioso per esprimere tutto il patimento, per rivendicare il suo desiderio di vivere fuori dal ruolo che i monaci le hanno imposto. In tale situazione di clausura e costrizione che le parole non scalfiscono, è al silenzio che si attribuisce il potere di risarcire la vergine. Ad esso è infatti affidato l'arduo compito di dire il non detto, di comunicarlo - attraverso il calore di una mano a un'altra donna - la narratrice - che sappia renderlo semantico attraverso le parole. La codardia di quest'ultima rappresenta invece l'impossibilità di farsi carico di un dolore tanto atavico e universale, a cui nemmeno un oggetto apparentemente inanimato può sottrarsi. Alla fine del racconto, la statua è travolta dai bombardamenti della guerra che ne hanno cancellato ogni sua umana tristezza distruggendola assieme alla chiesa:

ora la prigionia è caduta, il simulacro della Infanta travolto. Disperse le sue membra nere così delicate, mozzata la testa che pensava, non si sa dove, sotto quale pietra, schiacciate, le sue zampine d'uccello. Vi sono sciagure teneramente invocate, tristezze che danno pace.

Io sorrido quando penso che sole, vento, pioggia, le cose e gli anni si avvicendano su quelle macerie.¹⁹

Una centralità simile viene attribuita al silenzio nel racconto di Paola Masino. Scritto nel 1955²⁰ e pubblicato postumo nella raccolta *Colloquio di notte* del '92, *Ora intima* narra la storia di suor Arcangela e del suo talento di ricamatrice. L'affinità tra i due racconti è rimarcata da molteplici somiglianze: non soltanto ambedue consistono più in una narrazione di vissuti interiori che in una descrizione di eventi, ma sono accomunati dalla medesima ambientazione sacra. Suor Arcangela, insieme a Suor Anna e alle educande, si trova all'interno della grande aula fredda di un convento, inondata da «una luce spietata».²¹ L'atmosfera è lugubre e inquietante come attestano le scelte lessicali del narratore (che questa volta è eterodiegetico), per cui il gelo dicembrino «era un cuneo rovente nelle membra delle educande che avevano sulle mani chicchi di sangue [...]» o la lama gelida (di luce) che «scese sulle loro nuche verdastre».²² Il senso di angoscia è poi amplificato da alcune immagini mortifere come quella che assimila le ragazze a «tante impiccate con la testa rigida conficcata nel petto, lo sguardo tumefatto sul punto croce» e quella che descrive le suore come «catafalchi in attesa».²³ La semantica della morte, suggerita

¹⁹ Ivi, p. 69.

²⁰ L'indicazione cronologica è fornita da B. Manetti in EAD., *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001. Cfr. p. 8 a proposito dei quaderni d'appunti II-III e IV.

²¹ P. Masino, *Colloquio di notte*, Palermo, La Luna edizioni, 1992, p. 173.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

dall'adozione di termini ascrivibili al registro della decomposizione fisica e della violenza, sembra restituire precocemente il conflitto interiore della protagonista dilaniata tra la passività dei defunti e la rabbiosa vitalità della sua giovinezza. In questo senso, la preghiera come luogo del linguaggio interiore assume un'accezione molto particolare. Come ne *L'Infanta sepolta*, in *Ora intima* è fondamentale lo scarto tra ciò che è vissuto dentro e ciò che accade all'esterno. Dal punto di vista dei fatti, il racconto di Ortese si riduce all'immaginazione di una donna che mentre se ne sta seduta in chiesa incontra lo sguardo supplice e sofferente della statua e scappa via spaventata. La stessa semplicità di sintesi può applicarsi al racconto di Masino: tutto ruota infatti attorno alla bravura della protagonista che ricama una splendida pineta, degna secondo Suor Anna di essere donata persino a sua Santità. In entrambi i casi, la povertà di eventi amplifica la potenza del vissuto, sicché tanto più è netta tale contraddizione quanto più significativa risulta la rivendicazione del proprio mondo interiore. In *Ora intima* il contrasto tra esterno e interno è suggerito, sin dall'apertura del racconto, dall'uso di aggettivi antitetici per descrivere il viso della protagonista: «Il suo volto era estenuato ma ardente, il suo sguardo fermo ma distratto».²⁴ Da quest'effetto di contrasto nasce un'ironia che è facilmente comprensibile man mano che il racconto procede. La duplicità del tono è evidente, infatti, in brani come questo: «La sua pietà sembrava non avere limiti, silenzio e meditazione cuciti da infiniti punti. Dovevano strapparla dal telaio, non solo per i pasti e il sonno, ma anche per la preghiera in chiesa».²⁵ Il silenzio e la meditazione sono i capisaldi della devozione di suor Arcangela, o almeno questo è ciò che emerge dall'esterno; la verità però è un'altra. Mentre ricama, infatti, ella abbandona il suo corpo costretto nell'aula e dà sfogo alla sua immaginazione: «E finalmente Suor Arcangela fu sola. Allora, con il primo colpo d'ago, ella, dentro di sé, dette anche un colpo di tacco alla propria fantasia e uscì dall'aula gelata»²⁶.

Il gioco interno-esterno si amplifica e rischierebbe di confondere il lettore non fosse per i grafemi deputati a segnalare gli interventi del mondo esterno in quello interiore di Arcangela, ovverossia le parentesi tonde e il trattino orizzontale. Uscita dal convento, come immagina, ella si spoglia per indossare i panni di un uomo e scende in strada. Cambiando più autobus e studiando al mercato la qualità della verdura, ruba un portafogli e cinque borsellini. Dentro il portafogli trova una lettera indirizzata a Emilia Porsetti in Via Garibaldi 34 nella quale l'uomo, cui appartiene, annuncia l'appuntamento d'amore in casa loro. Fuitata l'avventura, la suora cambia abiti e nome e recatasi a casa di Emilia, finge di essere lei col marito. Inizia un amplesso voluttuoso e violento, al termine del quale la finta Emilia scappa e si traveste di nuovo da uomo. Segue, a questo punto, l'unione lesbica tra suor Arcangela – in abiti maschili – e la vera Emilia. Il carattere risarcente che il silenzio, come discriminazione tra dentro e fuori, assume in questo racconto è ben ravvisabile in diversi frangenti, in cui la distanza tra ciò che accade nell'immaginazione di Arcangela e quello che gli altri vedono minaccia di sfociare in una dissacrante ironia:

²⁴ Ivi, p. 174.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 175.

Perduta sul corpo della donna, sentiva salire da lei un odore organico che le faceva impazzire le mani. Le affondò il viso in grembo e gridò (– Bambine, chi di voi mi ha preso la scatoletta delle perle? – Ma sono qui, Suor Arcangela. Nessuno le ha toccate).²⁷

O ancora:

E nella pienezza di se stessa che le dava l'amore, Angela si smemorò in un gemito. (- Che è stato? – domandò Suor Anna dal fondo del laboratorio dove sta insegnando un punto difficile a una ragazza. – Niente – rispose Suor Arcangela, soave: - Mi sono punta con l'ago).²⁸

La carica perturbante del racconto si impernia tutta sul disaccordo tra la bellezza del ricamo che la protagonista sta realizzando e la sordidezza delle avventure che immagina. Un esempio evidente di questa discordanza è il brano in cui dopo aver strangolato Emilia, suor Arcangela pugnala il marito di lei:

Soggiogò l'uomo, e lo squarciò. Si sentiva tutto coltello in un frutto di gesso dipinto, che penetra a colpi, a scosse [...] Le reni le dolevano meravigliosamente, e tutta la spina dorsale dalla nuca al cervello le vibrava come una corda d'arpa.

(- Un tralcio di frutta? – domandò Suor Anna – Non s'era mai vista frutta su una pineta.

- I melograni sono sempre stati un frutto ornamentale – spiegò suor Arcangela – Melograni aperti e chiusi. Spaccati. L'intreccerò a tulipani e a “non ti scordar di me”).

- Così non ti scorderai di me, bel tulipano – ringhiò Angelo alzandosi da sopra l'uomo sanguinante.²⁹

Il potere risarcente dell'immaginazione che scaturisce dal silenzio è ancora più evidente nella scena successiva. Arcangela, che è ora copilota di un aviatore, decide di far precipitare il velivolo – in quanto stanca «di cielo, di azzurro, di canti eterei, di nubi a forma d'angelo...».³⁰ Anche in questo caso, la macabra intensità dell'immaginazione risarcente si stempera in ricami sopraffini e di abilissima destrezza:

Le fiamme permettevano ad Angela di vedere il volto contratto dell'uomo che ardeva, con le mani arrostiti sul ferro della manopola infocata, la paura che gli spingeva gli occhi fuori delle orbite, la bava sanguigna che gli usciva dalle labbra.

(Il disegno delle lacrime umane, sulla pianeta, andava mutandosi presso l'orlo, in una pioggia di minute fiammelle: i nostri peccati mortali).³¹

²⁷ *Ivi*, p. 176.

²⁸ *Ivi*, p. 177.

²⁹ *Ivi*, p. 180.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 182.

Il racconto improntato all'irrisione delle apparenze e delle convenzioni sociali si chiude nel segno dell'ironia, poiché dinnanzi alla domanda di Suor Anna su *come le vengono in mente, tante belle combinazioni di ornati*, ella risponde «Davvero non so. Quando ricamo non penso a niente».³²

Volendo trarre alcune considerazioni, come “l’infanta sepolta” anche suor Arcangela si sente soffocare all’interno della gelida aula di ricamo e adopera l’immaginazione come fonte di riscatto. In ambedue i casi il silenzio demarca la soglia tra il dentro (in cui echeggia una richiesta d’aiuto o in cui si succedono avventure illecite e immorali) e il fuori in cui nulla accade. Molte sono le somiglianze tra i due racconti, come ad esempio il protagonismo femminile, l’ambientazione sacra e il contrasto tra la situazione di clausura e prigionia vissuta e la libertà agognata che può trovare sfogo solo nell’immaginazione conciliata dal silenzio. Sia ne *L’Infanta* che in *Ora intima*, infatti, la *phoné* femminile – che trova spazio di espressione nella preghiera, ovvero nel raccoglimento interiore – si manifesta attraverso l’assenza dell’emissione vocale. Il silenzio, così inteso, apre una finestra di rivalsa: in quanto a risarcire la reclusione del corpo è l’evasione nella fantasia (propria, nel caso di suor Arcangela o altrui nel caso dell’*Infanta*).

In tal senso, è possibile evidenziare la vicinanza della poetica delle due scrittrici, che sebbene molto diverse, sembrano condividere, in questi racconti, alcuni punti in comune. Mentre la suora di Masino appartiene a quella «genealogia di figure femminili» che, secondo Beatrice Manetti, «sono le custodi della vita elementare, nonché le guardiane del mondo infero del rimosso, dei sogni ad occhi aperti, delle innominabili fantasie compensatorie»,³³ *L’Infanta sepolta* di Ortese sembra avvicinarsi all’Iguana, al Cardillo addolorato o al povero Alonso. In ambedue i casi, cioè, l’infanta e la suora incarnano una condizione universale che trascende le fredde stanze di un convento o la buia navata di un altare e rappresenta tutta la potenza di un discorso rimosso. Il discorso delle donne che non hanno voce, che soffocano dentro un ruolo angusto e che non trovano nel silenzio un complice altrettanto benevolo. Alle sue personagge, infatti, Masino attribuisce il compito di mettere in crisi le costruzioni sociali, mostrando il carattere ipocrita delle apparenze. Sicché, come afferma Pellorca:

[...] le rivolte masiniane sono soprattutto concettuali e di denuncia nei confronti di una società [...] contrassegnata dai pregiudizi corvivi di chi vive una vita orientata alla cura della sola apparenza, di chi ha fatto del moralismo perbenista un *modus vivendi*. In ogni donna narrata Masino sembra inserire un piccolo seme della sua forza [...].³⁴

In effetti, Suor Arcangela si colloca in continuità rispetto a Emma, al quale spetta la decostruzione drammatica della bontà assoluta del sentimento materno, alla massaia, col suo disporsi a caricatura grottesca della donna fascista e alle figure minori, tra le quali Anicia (che si

³² *Ibidem*.

³³ B. Manetti, *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, cit., p. 15.

³⁴ G. Pellorca, *A proposito di realismo magico. Personaggi, tematiche e immaginari a confronto in Bontempelli e Masino*, Città di Castello, LuoghInteriori, 2021, p. 39.

ribella al volere paterno chiudendosi in un sonno lunghissimo). Come quest'ultime, difatti, la giovane suora assume il ruolo che le viene socialmente imposto, in questo caso di religiosa, e lo sforma dall'interno, mostrandone l'ironica inconsistenza. L'immaginazione poetica è, secondo Rozier, lo strumento adoperato da Masino «per sollevare domande su un mondo gerarchico fondato su un'idea patriarcale della moralità, del genere e della famiglia». Infatti:

Ciò è particolarmente vero per i personaggi femminili, per i quali gli spazi chiusi della casa e del convento diventano il luogo dell'introspezione e della rinegoziazione della propria identità. Focalizzando l'attenzione sulla soggettività nel suo rapporto con il mondo esterno, sull'influenza reciproca e sul conflitto tra privato e pubblico, Masino crea moderne parabole la cui funzione principale è quella di minare le aspettative sociali e offrire spazi di resistenza alle sue eroine: la schizofrenica Suor Arcangela compensa la propria mancanza di libertà fuggendo in un mondo immaginario nel quale può esercitare il proprio potere.³⁵

La potenza dell'immaginazione raggiunge il suo apice all'interno della fredda aula di ricamo: evadendo la gretta monotonia della sua realtà, Arcangela immagina di esprimere la sua sessualità senza limiti, intrecciando tra loro Eros e Thanatos. Il tema della sessualità, altrove indagata (si pensi a Emma di *Monte Ignoso*), aderisce alla riflessione di Re, circa il fatto che «la donna in Masino è considerata anche nel suo aspetto materiale, erotico-sensuale e terreno, in contrapposizione all'idealizzazione femminile e alla mistica della modernità».³⁶ La concezione della fantasia come «uno strumento ontologico, un mezzo per affrontare la realtà e per comprendere la vita e l'io nella sua complessità multiforme e sfaccettata»,³⁷ è ben ravvisabile in *Ora intima*. Il riscatto offerto dall'immaginazione decostruisce la credibilità della suora masiniana e si fa portavoce di un'insofferenza generale. La medesima insofferenza che sembra nutrire l'infanta di Ortese nei riguardi della sua condizione di reclusa. Anche in questo racconto, infatti, la centralità della figura femminile suggerisce finalità risarcenti. Per la scrittrice, la donna appartiene alla più ampia categoria degli oppressi e dei diseredati, coloro cioè che non hanno voce. Il suo tacere è la condizione universale dei soggetti subalterni che non hanno il potere di esprimersi. Interessante, a proposito di ciò, è quanto sostiene in un intervento radiofonico del 1989, significativamente intitolato *Il silenzio delle donne*: «tutta la vita delle donne è piena di silenzi... Il silenzio delle vittime e delle parole bugiarde». L'uscita dal mutismo, secondo Ortese, potrà avvenire solo quando la donna proclamerà «l'inviolabilità della natura, del mondo e si batterà per essa [...]».³⁸ L'assimilazione del soggetto femminile al diverso e all'emarginato è ben visibile, ad esempio, ne *L'Iguana* (Vallecchi, 1965). L'immagine della creatura mezza bestia, mezza

³⁵ L. Rozier, *Strategie narrative di Paola Masino*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, Milano, Mondadori, 2016, p. 29.

³⁶ L. Re, *Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista*, cit., p. 167.

³⁷ L. Rozier, *Strategie narrative di Paola Masino*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, cit., p. 19.

³⁸ A.M. Ortese, *Il silenzio delle donne* (trasmissione radiofonica, RadioDue, 23 marzo 1989, trascrizione a cura di SIL, Società italiana delle letterate), citato da N. Polla-Mattiot, *Singolare femminile. Perché le donne devono fare silenzio*, cit., p. 16.

donna che viene bistrattata dai fratelli Guzman e continuamente umiliata diviene metafora degli ultimi. Come svela la stessa Ortese, infatti:

Posso dire di essere mossa a lavorare dall'indignazione. Anche la matrice del racconto lungo l'Iguana, uscito l'anno scorso, sta tutta lì. Io sento molta indignazione e molto dolore per la condizione del povero. A me sembra che chi non ha denaro, cioè potere, oggi non esiste. [...] l'Iguana che rappresenta gli esseri umani dei Paesi non industrializzati. Non hanno denaro e così sono grotteschi e anche ridicoli.³⁹

Un ulteriore tassello interpretativo, fornito da Monica Venturini,⁴⁰ secondo la quale la «bestiola verdissima» rappresenterebbe la donna-intellettuale degli anni 50-60 è avvalorato da Ortese quando scrive a Haas «Ero un'iguana anche io, nel '62».⁴¹ In questo senso, infatti, la donna che scrive è considerata diversa e mostruosa proprio come una bestia che parla. Se, come la povera Estrellita, la Madonna nera si fa portavoce del dolore e dell'umiliazione degli oppressi, ella però riflette con maggior intensità le limitazioni dettate dalla propria appartenenza di genere. Il silenzio e il ruolo di modello esemplare impostole dai monaci tradiscono la pervasività delle convenzioni sociali, da cui Ortese non si sente affatto rappresentata, come ben si evince nell'intervista di Polla-Mattiot del 1996, in cui smentisce la validità dei valori tradizionalmente considerati femminili:

L'amore può arricchire una vita, ma non deve e non può essere un destino, mentre quando io ero giovane vedevo intorno a me tutte quelle ragazze che pur di "salvarsi" si mettevano al servizio di un uomo, lo sposavano e cominciavano a governare i piatti. Orrendo. [...] Privilegio era salvare i miei pensieri, essere libera. E la libertà non invecchia mai. Quanto ai figli, "no, non ci pensavo. Avere dei figli è sdoppiarsi: è dedicarsi completamente a loro. [...] E poi la figura della donna di famiglia per me si identificava nella domestica. Una donna che deve portare i pesi, servire gli altri. Non ho mai accettato che il freezer, la lavatrice, l'uomo fossero il mio destino".⁴²

Alla statua austera e indifferente al bambino che tiene in braccio Ortese sembra trasmettere la sua medesima visione. Non le importa di essere madre o di essere Santa, chiede invece notizie della primavera e della giovinezza e rivendica la propria libertà. Come in *Ora intima*, anche ne *L'Infanta* l'immaginazione garantisce il riscatto della figura oppressa. Il prodigio della statua umana che soffre e vive come una vera donna offre la possibilità di riflettere sul dolore universale. Ma ancora è importante rilevare come il carattere risarcitore del silenzio si combini con

³⁹ A. Barberis, *È così difficile trovare a Milano il silenzio*, «Il Giorno», 6 aprile 1966, p. 6 (citato da L. Clerici, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002, p. 384).

⁴⁰ M. Venturini, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne editrice, 2008, p. 41.

⁴¹ Lettera di Anna Maria Ortese a Franz Haas, 12 giugno 1990, in A.M. Ortese, *Possibilmente il più innocente: lettere a Franz Haas (1990-1998)*, a cura di F. Rognoni, F. Haas, Mergozzo, Sedizioni, 2016, p. 42.

⁴² N. Polla-Mattiot, *Il mio paradiso è il silenzio*, «Grazia», 16 giugno 1996, p. 96.

l'ambientazione sacra che lo sollecita e giustifica. Non è un caso, infatti, che ambedue i racconti si svolgano in un contesto religioso. La Chiesa ha avuto per lungo tempo un ruolo determinante nell'organizzazione sociale svolgendo una funzione repressiva senza eguali nei confronti delle idee contrarie e divergenti. È significativo, in questi termini, che l'*Infanta* sia tenuta prigioniera da dei monaci che l'hanno sepolta viva in un simulacro di purezza e innocenza e che i pensieri profani e peccaminosi di Suor Arcangela siano covati nell'aula di un convento. Qui la questione del sacro si interseca al meraviglioso come ben rileva Beatrice Manetti quando afferma che alle autrici del fantastico novecentesco che «si riappropriano del sacro nella sua funzione peculiare di momento fondativo o di motore del fantastico»,⁴³ è consentito di «stare allo stesso tempo dentro e fuori il discorso dominante: e cioè di rovesciare gli assunti della tradizione ottocentesca del genere, individuando nel perturbante non solo ciò che frena e annienta ma anche ciò che libera e affascina, e insieme di salvaguardare, rinnovandolo, l'elemento inquietante[...].»⁴⁴ Sulla scorta della lettura di Farnetti⁴⁵ per cui «il rapporto della donna con il perturbante non produc[e] una risposta emotiva di angoscia o di fuga, ma di accoglienza e di empatia nei confronti dell'alterità»,⁴⁶ Manetti parla dell'«amicizia col mostro» per riferirsi alla tendenza empatica di Masino e Ortese. Si pensi all'atteggiamento compassionevole di Daddo per l'Iguana; di Elmina per il povero Cardillo o alla tendenza dei personaggi masiniani a ricercare l'abietto e l'inquietante. Il prezzo da pagare per l'accettazione amichevole del perturbante è lo smarrimento del senso della realtà. In quest'ottica il sacro si colloca tra il mondo reale e il sogno e sopravvive convertendosi all'«esperienza individuale dell'assolutamente altro»⁴⁷. Sia lo smarrimento della realtà che l'atteggiamento comprensivo nei riguardi dell'alterità sono facilmente ravvisabili nei racconti analizzati. Qui, infatti il sacro – da Otto inteso come il «completamente altro»⁴⁸ – acuisce il contrasto tra la situazione di clausura e tristezza delle protagoniste e il desiderio fantastico di evadere altrove. Lo stridore tra l'ambientazione religiosa e i pensieri profani suggerisce inoltre il fallimento di un'apertura all'alterità al prezzo del diniego della propria identità personale. Il carattere polemico e rivoluzionario di questi racconti si gioca, insomma, tutto sulla loro apparente convenzionalità. In fin dei conti non narrano che di due donne chiuse in un ruolo predefinito, ma la loro rivolta proprio perché tutta interiore, e giocata sull'assenza di parole, appare ancora più disturbante. È il non detto che finalmente trova la sua voce nel silenzio. Il non detto che coincide con la noia, la stanchezza, l'angoscia di essere costretti a recitare una parte da cui non si scappa, in fin dei conti, si può dire tacendo. O meglio, ancora, chiudendosi nel proprio

⁴³ B. Manetti, *Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres*, «California Italian Studies», V, 1, 2014, pp. 526-549: 530.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. M. Farnetti, *Irruzioni del semiotico nel simbolico. Appunti sul fantastico femminile*, in M. Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico*, 2 voll., Roma, Lithos, 1996-2001, vol. I, pp. 223-235.

⁴⁶ B. Manetti, *Fantasma del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, «Bollettino 900», I-II, 2018, pp. 81-91: 81.

⁴⁷ *Ivi*, p. 82.

⁴⁸ R. Otto, *Il sacro*, Milano, SE, 2014.

mondo interiore e rivendicando il potere risarcitore dell'evasione nell'immaginazione. Chiedendo notizie della primavera e della giovinezza (come l'infanta) o travestendosi da uomo per fare qualsiasi cosa, come Arcangela. Tutto, insomma, per assaporare pur fugacemente almeno un sorso dell'agognata libertà.

«Quadrati a profondità timbrica»:
la dimensione orale come chiave interpretativa degli *Spazi metrici* di
Amelia Rosselli

Federico Lo Iacono
(Università di Torino)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – In the Italian landscape, Amelia Rosselli stands out among the key poetic figures of 20th-century both for her intricate poetic experimentalism and for her ability to blend words and voice into a fluid language. This study seeks to explore new avenues for examining the formal aspects of Rosselli's work – particularly her use of meter, music, and prosody. Central to this investigation is a re-examination of her seminal essay, *Spazi metrici*, informed by data derived from a corpus of eight original recordings of Rosselli herself. These recordings are analyzed prosodically using the methodology of the *Voices of Italian Poets* project. The interdisciplinary approach taken here enables a correlation between the prosodic and textual dimensions of *Spazi metrici*, while also capturing the distinct features of Rosselli's experimental *modus legendi*. Through this analysis, a comprehensive system is outlined, revealing a holistic poetic space where multiple dimensions of language converge. This integrated view highlights the underlying regularity and complexity of Rosselli's poetic architecture, offering new insights into her work.
Keywords – Amelia Rosselli; *Spazi metrici*; voice; experimental phonetics; prosody.

Abstract – Tra le figure poetiche del Novecento italiano, Amelia Rosselli spicca non solo per il suo complesso sperimentalismo, ma anche per la sensibilità con cui è riuscita a fondere in una lingua magmatica la parola e la voce. L'obiettivo centrale del presente contributo è proprio quello di delineare alcune nuove direzioni di indagine sugli aspetti formali – metrici, musicali e prosodici – della poesia rosselliana. Per farlo, il suo più importante saggio autoeseguitico, *Spazi metrici*, viene riletto alla luce dei dati estratti da un corpus di otto registrazioni originali dell'autrice, analizzate foneticamente con la metodologia del progetto *Voices of Italian Poets*. Forte della sua natura multidisciplinare, l'approccio adottato permette di correlare gli aspetti prosodici e quelli testuali dello *Spazio metrico*. Inoltre, consente di catturare le caratteristiche più peculiari dello sperimentale *modus legendi* di Rosselli. Col supporto delle analisi sperimentali, vengono descritte le coordinate di un sistema che si presenta al lettore come spazio totale: unione di molti domini diversi della lingua che devono essere necessariamente valutati insieme per poterne far emergere la regolarità intrinseca.

Parole chiave – Amelia Rosselli; *Spazi metrici*; voce; fonetica sperimentale; prosodia.

Lo Iacono, Federico, «*Quadrati a profondità timbrica*»: la dimensione orale come chiave interpretativa degli «*Spazi metrici*» di Amelia Rosselli, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 49-92.

federico.loiacono@unito.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21403>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Federico Lo Iacono

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

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

1. Una premessa metodologica

«Il desiderio della viva voce abita ogni poesia, in esilio nella scrittura. Il poeta è voce, κλέος ἀνδρῶν [...]; il linguaggio viene da un altro luogo: dalle Muse, in Omero. Di qui l'idea di έπος, parola inaugurale dell'essere e del mondo: non il λόγος razionale, ma ciò che manifesta una φωνή, voce attiva, presenza piena, rivelazione degli Dèi»¹. Esiliata nella scrittura: questa sarebbe per Zumthor – autore della precedente citazione – la condizione della voce, della φωνή, nella poesia scritta. Un'energia che aspira a reificarsi, «a farsi, un giorno, sentire»². Per quanto questo rapporto tra φωνή e λόγος possa coinvolgere, in misure diverse di tensione, ogni tipo di componimento poetico, è possibile anche riconoscere autori e autrici che hanno provato a liberare – con strumenti e tecniche diverse – la loro voce dall'esilio del testo, arrivando a sovvertire quella legge per cui, sempre citando Zumthor, «una poesia composta per iscritto ma eseguita oralmente cambia con ciò di natura e di funzione, come cambia, all'inverso, una poesia orale che venga messa per iscritto e diffusa in questa forma»³. In questo, il caso di Amelia Rosselli è paradigmatico, poiché in ambito europeo si è rivelata una delle autrici contemporanee più raffinate nel curare la controparte sonora delle proprie tecniche di composizione testuale. Propo- nendosi, infatti, come una poetessa dalla voce dissonante e sperimentale – forte di solide conoscenze musicologiche – ha perseguito una vera e propria crasi tra λόγος e φωνή nella sua poesia e, a più riprese, ha indicato le modalità con cui la sua complessa metrica avrebbe dovuto essere riprodotta vocalmente.

Proprio alla luce di questa peculiarità, attraverso l'applicazione di strumenti di analisi che uniscono fonetica sperimentale, metricologia e musicologia, tenterò nei prossimi paragrafi di descrivere il rapporto tra le modalità di lettura della poetessa e le sue intenzioni teoriche, valutando quanto e se nel leggere Rosselli sia rimasta fedele ai principi teorizzati nei suoi scritti, su tutti *Spazi metrici*⁴, pubblicato come appendice al primo libro di poesia, *Variazioni belliche*⁵. Per rispondere a un obiettivo simile ho fatto ricorso alla metodologia sperimentale del progetto di ricerca Voices of Italian Poets (VIP)⁶, che si è rivelata adattissima a uno studio olistico della poesia rosselliana, permettendo di considerare contemporaneamente le dimensioni prosodica, testuale e ritmico-intonativa. Tale approccio, nato in seno al Laboratorio di Fonetica

¹ P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 198.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, 49.

⁴ A. Rosselli, *Spazi metrici*, allegato a *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964, in F. Caputo (a cura di), *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 63-67. In questo saggio, d'ora in poi, si ricorre alla sigla USP per *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*.

⁵ EAD., *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964.

⁶ V. Colonna, *Voices of Italian Poets. Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2022. Al link https://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_platform.html (ultima consultazione: 28 ottobre 2024) è disponibile l'archivio digitale di lettura di poesia ad alta voce, che ospita ormai più di mille letture di testi poetici contemporanei.

Sperimentale ‘Arturo Genre’ dell’Università di Torino, è stato adottato in questa occasione per analizzare otto letture poetiche che Rosselli ha realizzato – per radio, televisioni, festival letterari e case editrici – dal 1985 al 1990: *Rosa ripulita* (abbreviata in RO); *Se sinistramente* (SE); *Note che sorgono abissali dalle frange* (NO); *Seguito dalle mosche, credendomi* (SM) (provenienti dal libro *Serie ospedaliera*⁷); *Figlia di un amore che ti divorò fui* (FI); *La severa vita dei giustiziati rinnoverava* (LS); *Pietre tese nel bosco* (PI) (provenienti dal libro *Documento*⁸); e, integralmente, il poemetto *Impromptu*⁹ (IM)¹⁰. Le poesie interpretate appartengono quindi a due raccolte successive a *Variazioni belliche* e sono state scelte programmaticamente come campione rappresentativo per tentare di dimostrare quanto e se Rosselli abbia rispettato le norme del suo spazio metrico anche dopo la prima raccolta pubblicata, che – pur non essendo apparsa nella veste tipografica desiderata da Rosselli – è nota per essere costruita intorno al nuovo ordine¹¹.

2. *La faticosa conquista dello spazio metrico*¹²

Come ha rilevato Carbognin, *Spazi metrici* – il più importante saggio autoesegetico di Amelia Rosselli – è innanzitutto la narrazione di una conquista: nelle poche pagine che lo compongono, infatti, la poetessa descrive passo dopo passo l’impegno verso il faticoso raggiungimento di un «sistema metrico innovativo in grado di sostituirsi alla banalità del solito verso libero (*Introduzione a Spazi metrici*), culminata nella *formulazione* del dispositivo utilizzato per l’elaborazione delle liriche della sezione *Variazioni (1960-61)*»¹³. Inoltre, per quanto – con tentativi anche recenti¹⁴ – si sia cercato di dimostrare come l’esperimento creativo di *Spazi metrici* si fosse esaurito proprio con la composizione della seconda sezione *Variazioni belliche*, Rosselli parrebbe piuttosto non essersi

⁷ A. Rosselli, *Serie ospedaliera*, Milano, il Saggiatore, 1969.

⁸ EAD., *Documento*, Milano, Garzanti, 1976.

⁹ EAD., *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1981. Poi ripubblicato come EAD., *Impromptu*, Roma, Carlo Mancosu editore, 1993. In quest’ultima con lettura del poeta incisa su cassetta.

¹⁰ Cinque di queste (*Figlia di un amore che ti divorò fui*, *Pietre tese nel bosco*, *La severa vita dei giustiziati rinnoverava*, *Rosa ripulita* e *Se sinistramente*) provengono dalle Teche Rai e sono state lette da Rosselli in trasmissioni radiotelevisive, come la rubrica *Poeti al microfono* – condotta da Fabio Doplicher e Mario Mattia Giorgetti – e la nota trasmissione Rai, *L’Aquilone*, durante lo spazio dedicato a ‘Poeti in gara’. *Note che sorgono abissali dalle frange* e *Seguito dalle mosche, credendomi* – lette in occasione del *Premio città di Recanati 1990* – sono, invece, reperibili su YouTube al link: <https://www.youtube.com/watch?v=ImPDo2okIQo> (ultima consultazione: 28 ottobre 2024). L’interpretazione di *Impromptu*, infine, è stata registrata e pubblicata come CD nel 1989, in occasione di una ristampa del poemetto da parte della casa editrice genovese San Marco dei Giustiniani, nella collana «Quaderni di poesia»; è disponibile anche online al link: <https://www.youtube.com/watch?v=r1Ef21bSgvo> (ultima consultazione: 28 ottobre 2024).

¹¹ Cfr., tra gli altri, S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016 e ID., *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, Roma, Carocci Editore, 2023.

¹² Questo lavoro è senza alcun dubbio debitore degli acuti commenti e dell’attenta revisione ricevuta durante il processo di *peer review*. I suggerimenti, accolti tutti attivamente, hanno infatti contribuito a riconoscere i punti deboli del lavoro e, di conseguenza, a rafforzarlo nelle parti più cruciali, cambiandone il volto complessivo.

¹³ F. Carbognin, *Notizie sui testi: Variazioni Belliche*, in S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. L’opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1269-1310.

¹⁴ S. Giovannuzzi, *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, cit., pp. 7-53.

mai veramente liberata di questo dispositivo, come proverò ad argomentare attraverso alcune analisi sperimentali e come lei stessa in realtà ha scritto: «[i]o personalmente non mi sono mai sentita d'uscire dalla mia stessa sistematica metrica, e spero che per gli studiosi di metrica moderna, questo mio scritto possa essere di fondamentale aiuto nel futuro»¹⁵.

Il termine *conquista* mi trova concorde, innanzitutto, in relazione al tessuto narrativo con cui Rosselli rendiconta i progressi nella definizione del suo *nuovo ordine* metrico, messo a punto nel 1962, ma embrionalmente presente – per sua stessa ammissione¹⁶ – anche in scritti datati anteriormente, per quanto pubblicati rispettivamente nel 1980 e nel 1985: *Diario in tre lingue*¹⁷ e *La libellula*¹⁸. Inoltre, mi sembra rispettoso anche del lungo percorso di formazione e di (ri-)progettazione che ha impegnato la poetessa per tutta la sua travagliata giovinezza fino, appunto, alla condensazione finale in questo saggio «divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo»¹⁹. Si tratta, quindi, di uno scritto denso di una complessità che permea più livelli²⁰, un lavoro in cui confluiscono quasi tutte le conoscenze della poetessa – dalla musicologia, alla metrica, passando per la matematica e le esperienze con la psicologia, fino agli interessi per le arti figurative e le religioni orientali – e che per questo diventa un «punto di snodo tra progetti diversi che si succedono nel tempo»²¹ in cui non è scontato orientarsi, considerate l'oscurità della materia e la fumosità della forma. Sta proprio in questo il carattere unico del saggio rosselliano: «nella codipendenza da un sistema culturale complesso e stratificato»²². *Spazi metrici* non è dunque soltanto una teoria del verso, bensì un complesso scritto programmatico in cui viene mostrato faticosamente – e forse in modo inconcludente – quanto la conquista di un *nuovo ordine* metrico sia coincisa con il raggiungimento di un nuovo modo di pensare globalmente i rapporti tra spazio e tempo; tra pensiero e forme; tra mente e voce.

Una farraginosità latente e un'insanabile instabilità terminologica – rilevabili nella sovrapposizione di fondamentali parole del formulario rosselliano come «quadrato», «quadro», «cubo», «spazio cubico» e «verso cubo»; o ancora di «verso», «rigo» e «riga»²³ – hanno accompagnato quasi tutti i commenti che Rosselli stessa ha fatto su *Spazi metrici* dopo la sua pubblicazione, non solo nelle interviste a voce e a stampa, ma anche nella nota *Introduzione a Spazi metrici* del 1993. Tuttavia, nonostante «quello di *Spazi metrici* sia un tecnicismo ingolfato e pieno

¹⁵ A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, 1993, in USP, pp. 59-61.

¹⁶ Ivi, p. 60. Sul tema delle relazioni tra *Spazi metrici* e altri scritti rosselliani cfr. M. Manera, «Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi». *Il sistema metrico di Amelia Rosselli*, Tesi di dottorato inedita, Università degli studi di Torino, 2006.

¹⁷ A. Rosselli, *Primi scritti (1952-1963)*, Milano, Guanda, 1980.

¹⁸ EAD., *La libellula*, Milano, Studio Editoriale, 1985.

¹⁹ EAD., *Introduzione a Spazi metrici*, in USP, p. 60.

²⁰ D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013, p. 61.

²¹ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 76.

²² M. Manera, *Il sistema metrico di Amelia Rosselli*, in M. Pregliasco (a cura di), *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 127-145.

²³ Per approfondimenti sulle sovrapposizioni terminologiche rosselliane cfr. – tra gli altri – i già citati S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia* e M. Manera, «Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi».

di falle»²⁴ e nonostante si possa dimostrare un discreto scarto tra il «protocollo pseudo-scientifico»²⁵ del saggio e le liriche, in realtà è possibile non solo far emergere gli obiettivi programmatici di Rosselli circa la propria metrica, ma è anche possibile rintracciare un ordine geometrico dai contorni piuttosto nitidi. Prendendo in prestito – pur riformulandola – un’efficace sentenza della poetessa stessa²⁶, si può dire che Rosselli sia stata mossa da un triplice rifiuto nella composizione del saggio. Innanzitutto, ha sentito la necessità di liberarsi dal verso libero, che considerava uno strumento inadatto a fotografare oggettivamente il mondo, a catturarlo e a riportarlo graficamente nella pagina mantenendone la stessa energia dinamica e un valore oggettivo. Si legge, infatti, in *Spazi metrici*:

Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi. In effetti nell’interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità, ma scindevo il mio corso di pensiero in strati ineguali e in significati sconnessi. L’idea non era più nel poema intero, a guisa di un momento di realtà nella mia mente, o partecipazione della mia mente ad una realtà, ma si straziava in scalinate lente, e rintracciabile era soltanto in fine, o da nessuna parte. L’aspetto grafico del poema influenzava l’impressione logica più che non il mezzo o veicolo del mio pensiero cioè la parola o la frase o il periodo. Quanto alla metrica poi, essendo libera essa variava gentilmente a seconda dell’associazione o del mio piacere. Insofferente di disegni prestabiliti, prorompente da essi, si adattava ad un tempo strettamente psicologico musicale ed istintivo.²⁷

O ancora, successivamente, nella già citata *Introduzione*:

Da giovanissima leggendo ogni sorta di poesie, qualvolta in inglese (classici e no), qualvolta in francese o in italiano, e leggendo molta prosa (Faulkner per esempio, o la poesia prosastica di Eliot), mi sono chiesta come uscire dalla banalità del solito verso libero, che allora mi pareva sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto, esausto.²⁸

Secondariamente, la poetessa – pur avendo l’intenzione di ricreare una metrica chiusa, equilibrata e universale – ha anche cercato di andare oltre alle «sterili forme neoclassiche»²⁹, evitando così il recupero di una tecnica dalle radici antiche, che «non era accettabile nel tipo di

²⁴ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 50.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Rosselli parlava infatti di «doppio rifiuto», cfr. A. Rosselli, *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, sbobinatura della lezione tenuta il 28 aprile 1988 al Laboratorio di poesia «Primavera 88», diretto da Elio Pagliarani, ripubblicata con il titolo *Laboratorio di poesia* anche in M. Venturini, S. De March (a cura di), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 227-243.

²⁷ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 67.

²⁸ EAD., *Introduzione a Spazi metrici*, in USP, p. 59.

²⁹ *Ibidem*.

contenuto»³⁰ maneggiato da Rosselli, rappresentato da tutti i «ritmi possibili immaginabili che riempi[ono] minuziosamente»³¹ la contemporaneità fluida. «Del resto», come commenta lei stessa nella prefazione a *Sonetti e stornelli* di Cetta Petrollo, «il neoclassicismo così strettamente praticato non serve oggi a rinnovare l'arte, ma potrebbe, nei tempi lunghi, portare a classicismi moderni: molto ardui da viverli, soffrirli, rivelarsi tecnicamente»³². Oltre a queste due prime questioni logico-filosofiche – condivise per altro non solo da Rosselli, come dimostrano gli esperimenti ritmici dapprima di Pavese e poi degli esponenti del Gruppo 63³³ – mi pare se ne possa riconoscere anche un'altra, di natura linguistica. Un terzo rifiuto, appunto: il rifiuto della distruzione della lingua e della forma, attraverso il quale si manifesta la sua profonda unicità poetica. Rosselli, infatti, per quanto possa essere – a ragione – definita una poetessa votata allo sperimentalismo e apparentemente vicina anche a un certo sentire avanguardista³⁴, non ha mai condiviso l'idea di distruggere la forma linguistica per mostrarne la polverosità banale. Anzi, la ricerca rosselliana si è sempre mostrata animata dalla necessità di scoprire e di creare, più che di distruggere; di sintetizzare conoscenze per raggiungere nuove associazioni, più che di disintegrare suono e parola; di elaborare un nuovo sistema organico, più che di abbozzare formulazioni limitate. Un esempio di questa disposizione alla sintesi di linguaggi, ad esempio, è rilevabile in un cruciale passo dell'*Introduzione* del 1993:

Che le mie ricerche in campo 'folk', ossia etnomusicologico, abbiano influito nella ricerca d'un versificare più stretto, più severo, e di formulazioni geometriche, è ovvio; pur scrivendo già dai diciassette anni prose e poesie in diverse lingue, come tentando nuove forme valide in qualsiasi lingua, non riuscii, dopo molti studi di matematica, fisica, e analisi logica, a formulare questo nuovo geometrismo, sino ai ventotto anni, e cioè all'aprirsi dei primi versi del poemetto *La libellula* (1958). Tanto complesso mi pareva il problema che avevo perfino correlazionato la questione metrica a problemi di fotografia spaziale, vivendo la poesia senza scriverla, e 'filmando' mentalmente ed emozionalmente ogni realtà attorno. Come se il versificare potesse equivalere al sentire e pensare uno spazio visivo-emozionale attorno, quasi pensassi in forme approssimativamente cubiche, il sentire seguendo la vista in senso anche energetico.³⁵

Rimanendo su un piano formale, ciò che Rosselli cerca di attuare è uno stravolgimento dell'impianto metrico, dovuto alla perdita di oggettività non solo della metrica tradizionale, ma

³⁰ EAD., *Laboratorio di poesia*, cit., pp. 227-243.

³¹ EAD., *Spazi metrici*, in USP, p. 65.

³² C. Petrollo, *Sonetti e stornelli*, introduzione di A. Rosselli, Torino, Tam Tam, 1985.

³³ A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014.

³⁴ Per maggiori informazioni sui rapporti tra Amelia Rosselli e la neoavanguardia italiana cfr. A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli*, cit. pp. 21-100; G.M. Annovi, *Un'avanguardia eccentrica*, in «Nuovi Argomenti», 74, numero dedicato ad Amelia Rosselli, aprile-giugno 2016, Mondadori, Milano, pp. 56-65.

³⁵ A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, in USP, p. 60.

anche della versificazione stessa. Se, infatti, ripensiamo a Tynjanov³⁶ e Lotman³⁷, i quali riconoscevano all'unità versale – e alla sua ripetizione ridondante – lo *status* di principio costruttivo della poesia stessa, la metrica di Rosselli ci appare assai rivoluzionaria. Per quanto, infatti, «nell'impatto grafico, i testi della Rosselli [...] sembr[er]no costituire forme versali»³⁸ ascoltandola leggere «ci rendiamo conto che tali forme versali non costituiscono, come abitualmente accade, unità elementari di tipo ritmico, intonazionale e semantico»³⁹. Per questo, i versi rosselliani non possono essere né riconosciuti come unità di senso, né come unità ritmico-intonative dinamizzanti. Infatti, come sosterrò anche più avanti, nella poesia di Rosselli i versi sembrano piuttosto degli epifenomeni generati dalla collisione tra le unità di *pensiero-respiro* e il margine destro del quadrato testuale. Quella elaborata è una metrica spazio-temporale a geometrie variabili in cui i nuovi elementi minimi sono tutti di natura logico-intonativa e si dispongono gerarchicamente in una scala che – mutuando una terminologia rosselliana – è composta da *lettera-rumore*, *sillaba-monade*, *parola-idea*, *unità di pensiero-respiro*, *enunciato-flusso* fino a raggiungere il compimento ultimo in cui appaiono tutti dispiegati, la *poesia-blocco*⁴⁰. Nello *spazio metrico* rosselliano è forte, dunque, la convergenza tra la dimensione logica, quella linguistica e quella sonora, tanto che possiamo considerare l'idea stessa come un'unità metrica e in quanto tale misurabile visivamente. Di conseguenza, l'ordine metrico esiste come principio di strutturazione non solo della forma – come avviene tradizionalmente in poesia – ma anche del pensiero e della loro relazione con la voce, che permette alla materia poetica di proiettarsi nel tempo, facendosi per la poetessa stessa corpo e melodia:

Ripresi in mano le mie cinque classificazioni: lettera, sillaba, parola, frase, e periodo. Le inquadravi in un tempo-spazio assoluto. I miei versi poetici non poterono più scampare dall'universalità dello spazio unico: le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti, e sensazioni. Trasponendo la complessità ritmica della lingua parlata e pensata ma non scandita, tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica, la mia ritmica era musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo, la mia regolarità, quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi traducibili non in piedi o in misure lunghe o corte, ma in durate microscopiche appena appena annotabili, volendo, a matita su carta grafica millesimale. L'unità base del verso non era né la lettera, disgregatrice ed insignificante, né la sillaba, ritmica e mordace ma pur sempre senza idealità, ma piuttosto la parola intera,

³⁶ J. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, San Pietroburgo, Rossijskij institut istorii iskusstv, 1924, trad. it. di G. Giudici e L. Kortikova, *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore, 1968.

³⁷ J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Mosca, Iskusstvo, 1970, trad. it. di E. Bazzarelli, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990.

³⁸ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, p. 53.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Per una descrizione più dettagliata di questa gerarchia metrico-logico-intonativa si rimanda a F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*»: *analisi fonetica dello spazio metrico rosselliano attraverso la metodologia di Voices of Italian Poets*, Tesi di Laurea magistrale inedita, Università di Bologna, a.a. 2021-2022.

di qualsiasi genere indifferentemente, le parole essendo considerate tutte di egual valore e peso, tutte da manipolarsi come idee concrete ed astratte.⁴¹

Rosselli, infatti, nel desiderare una perfetta crasi tra linguaggio naturale e lingua della poesia «ha voluto attingere alle categorie di un terzo linguaggio, quello musicale»⁴². La dimensione musicale, il «sonoro in cui noi leghiamo le nostre parole»⁴³, è parte integrante di un sistema che non si propone soltanto come metrico, ma come olistico. È per questo che gli elementi che abitano il nuovo *spazio metrico* hanno una triplice natura grafico-linguistica, logica e musicale-intonativa. Interessata a dar vita a un sistema logico-metrico che riuscisse a catturare il fluire naturale del pensiero e del discorso, Rosselli individua due elementi che saranno centrali nella sua teoria. Da una parte, il *rullo cinese*, un «continuo e lento srotolarsi dell'idea e del suono»⁴⁴:

Premettevo che il discorso intero indicasse il pensiero stesso, e cioè che la frase (con tutti i suoi coloriti funzionali) fosse una idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile, e che il periodo fosse l'esposizione logica di una idea non statica come quella materializzatasi nella parola, ma piuttosto dinamica e 'in divenire' e spesso anche inconscia. Volendo allargare la mia classificazione, inserivo l'ideogramma cinese tra la frase, e la parola, e traducevo il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale. Più tardi presi ad osservare il mutare di questo delirio o rullo nel mio pensiero a seconda della situazione che il mio cervello affrontava ad ogni cantonata della vita, ad ogni spostamento spaziale o temporale della mia quotidiana pratica esperienza. Notavo strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero, strani arresti, strane coagulazioni e cambi di tempi, strani intervalli di riposo o assenza di azione; nuove fusioni sonore e ideali secondo il cambiare del tempo pratico, degli spazi grafici e degli spazi circondantimi continuamente e materialmente.⁴⁵

Dall'altra, la fluidità grafica della *scriptio continua*, visto che la materia magmatica avrebbe dovuto riempire lo spazio grafico-geometrico senza soluzioni di continuità:

Il quadro infatti era da ricoprirsì totalmente e la frase era da enunciarsi d'un fiato e senza silenzi e interruzioni; rispecchiando la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni salvo quelle esplicative e logiche della punteggiatura. Pensavo infatti che la dinamica del pensiero e del sonoro si esaurisse generalmente in fin di frase o periodo o pensiero, e che l'emissione vocale e la scrittura seguissero dunque senza interruzioni questo suo nascere e rinascere. Nello scrivere a mano invece che a macchina non potevo, come m'accorsi immediatamente, stabilire spazi perfetti e lunghezze di versi almeno in formula eguali perfettamente, aventi l'idea o parola o nesso ortografico come unità funzionali e grafiche, salvo che volendo scrivere sulla carta a quadretti dei quaderni scolastici. Scrivendo a mano normalmente, potevo soltanto tentare di carpire istintivamente lo spazio-tempo prestabilito nella formulazione del primo verso, e forse più tardi e artificiosamente, ridurre il tentativo ad una sua forma

⁴¹ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 65-66.

⁴² F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 55.

⁴³ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 66.

⁴⁴ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 55.

⁴⁵ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 64.

approssimata, riportata tramite stampa meccanica. Scrivendo a mano poi, si pensa con più lentezza; il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto, ed ha più senso il verso libero che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase. Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce.⁴⁶

È lecito domandarsi come Rosselli intendesse delimitare questo flusso-legato, come volesse renderlo geometrico, come volesse farlo vivere nelle liriche: a venirci in aiuto, in questo caso, è l'unità versale, la quale – svuotata della sua classica funzione ritmizzante – risulta essere un'unità meramente grafico-visiva, una vera e propria misura della e nella dimensione spazio-temporale. Questa misura spazio-temporale uguale per tutti i versi è una delle conseguenze della «predeterminazione calcolata»⁴⁷, cioè di quella fissazione grafica e programmata dello spazio-tempo che conferisce al nuovo ordine metrico «oggettività, unicità e di conseguenza assolutezza, perché non era più una forma arbitraria, suscettibile ai mutamenti soggettivi di pensiero, di stati emotivi»⁴⁸. Per la modalità compositiva di Rosselli l'aspetto grafico è dunque estremamente rilevante, tanto che potremmo definire il suo poetare un caso eccezionale di poesia visuale. Non solo, quindi, è riconoscibile nella musica poetica rosselliana un'influenza delle tecniche compositive della musica atonale, come si vedrà più avanti, ma è anche ravvisabile uno stretto rapporto con l'esperienza artistica di pittori a lei contemporanei, tra i quali ad esempio Piero Dorazio, figura centrale nella definizione etico-estetica dello spazio cubico. È soltanto attraverso l'ascolto accompagnato alla visione che il lettore si può accorgere che i testi di Rosselli hanno una forma poetica diversa rispetto alle liriche in verso libero ed è soltanto graficamente che si può intuire che la sua sia una metrica chiusa, in cui flussi ritmici e mentali portano il lettore-ascoltatore «nel centro di un'opera totale, in un sistema creativo in cui musica, pittura e scrittura sono le componenti basilari di un'inesauribile corrente dinamica della lingua»⁴⁹. Nel corso dell'incontro *Musica e Pittura. Dibattito su Dorazio* (1965), la poetessa discutendo con pittori e compositori tocca un nodo centrale del suo *nuovo ordine* metrico, cioè la sua tensione verso l'assoluto e verso l'oggettivo, verso uno spazio astratto «in cui non ci sia più una mano individuale»⁵⁰ che regoli la forma, rischiando di renderla arbitraria. Il materiale poetico, seguendo questo principio, avrebbe dovuto essere inquadrato in uno spazio-tempo assoluto e il rullo avrebbe dovuto essere plasmato da righe approssimativamente di eguale misura all'interno dei componimenti, ma di misure sempre diverse tra lirica e lirica⁵¹. Una delle caratteristiche peculiari dello *spazio metrico* rosselliano è, infatti, quella di essere mutevole al cambiare dei

⁴⁶ Ivi, p. 66-67.

⁴⁷ EAD., *Pastiche per Ferruccio*, in USP, pp. 287-288.

⁴⁸ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 55.

⁴⁹ A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007, p. 43.

⁵⁰ V. Gelmetti, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, «Marcatré», III, 16-17-18, 1965 pp. 225-230: 227.

⁵¹ Sul tema delle lunghezze dei versi e sulla loro sostanziale equivalenza all'interno delle raccolte poetiche rosselliane cfr. F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008.

contenuti che lo riempiono⁵², poiché ha «come unità metrica e spaziale la parola e il nesso ortografico, e come forma contenente lo spazio o tempo grafico, quest'ultimo steso però non in maniera meccanica o del tutto visuale, ma presupposto nello scandire, e agente nello scrivere e nel pensare»⁵³. Una volta individuato questo spazio, tuttavia, il materiale poetico avrebbe dovuto disporsi in modo tale da ricoprirlo «di esperienze, di realtà, sensazioni, oggetti»⁵⁴ del mondo circostante: così facendo il quadrato poetico avrebbe iniziato ad acquistare quella nuova dimensione che poi la lettura ad alta voce avrebbe reificato, proiettando lo spazio anche nel tempo. Il quadrato diventa quindi cubo: solido regolare in cui ogni elemento ha lo stesso peso. Non a caso, infatti, *Spazi metrici* è attraversato, dal principio fino alla sua conclusione, da riflessioni di taglio profondamente musicologico, attraverso le quali Rosselli indaga il rapporto profondo tra parola e suono e la necessità di pensarli congiunti, nell'atto di scrittura e nell'atto di enunciazione:

Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema. [...] Comunque nel parlare di vocali generalmente noi intendiamo suoni, o anche colori, visto che a esse spesso addebitiamo le qualità 'timbriche'; e nel parlare di consonanti o di raggruppamenti di consonanti, intendiamo non soltanto il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e 'forme' mentali. Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) e i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea nella mente. La vocale e la consonante, poi, sono valori non necessariamente fonetici ma anche semplicemente grafici, o compositivi dell'idea scritta, o parola. Anche il timbro non si ode quando pensiamo, o leggiamo mentalmente, e le durate (sillabe) sono elastiche e imprecise, a seconda dello scandire del lettore, ed a seconda delle sue individuali dinamiche, ritmicità e velocità di pensiero. Anzi, nel leggere senza vocalizzare, a volte tutti gli elementi sonori scompaiono, e la frase anche poetica è solo senso logico o associativo, percepito con l'aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (spazi e forme sono silenzi e punti referenziali della mente).⁵⁵

Come potrebbero svelare le stesse parole di Rosselli – «io penso che sia il lavoro fatto in musica che in pittura e forse anche in letteratura, puntano a una visione inaspettatamente platonica dell'universo»⁵⁶ – la poetessa fu probabilmente influenzata dalla filosofia platonica nella

⁵² Una disamina più completa e approfondita delle geometrie variabili dello spazio metrico rosselliano è offerta in F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*», già citato.

⁵³ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 66.

⁵⁴ Ivi, p. 65.

⁵⁵ Ivi, *Spazi metrici*, in USP, p. 59.

⁵⁶ V. Gelmetti, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, in USP, p. 42.

scelta del cubo⁵⁷: il solido meno soggetto ad accogliere il mutamento, ma allo stesso tempo il più plasmabile, come lo definisce a più riprese lo stesso filosofo nel suo *Timeo*⁵⁸. È proprio nelle caratteristiche di questa forma geometrica – la quale si reifica per mezzo della voce – che si intravede la grande regolarità della metrica rosselliana. Così come il pensiero, il tempo e lo spazio possono dilatarsi e contrarsi in continuazione, anche gli elementi che compongono lo *spazio metrico* possono mutare in base alla qualità delle immagini mentali che abitano i testi, riempiendo lo spazio in modo sempre diverso. A titolo esemplificativo riporto due strategie opposte di organizzazione dello *spazio metrico*, per quanto appartenenti allo stesso componimento: si tratta, infatti, di due passi contigui nella lettura dei vv. 114-121 («sostenendone la tesi, sipping, | or drilling, sollevando insomma | il labbro la tazza al mento | che contiene ogni vostra | parola alle vostre memorabili | cause, ch'io ancora tengo | strette al mio arso cuore | che ora quasi dubitativo») di *Impromptu*, il complesso poemetto con cui Rosselli ruppe il silenzio successivo alla pubblicazione di *Documento*. Come possiamo vedere nella successiva figura di *Praat*⁵⁹ (Fig. 1), dal verso 114 al verso 116 Rosselli spezza i versi ricorrendo a unità interpausali piuttosto brevi, che spesso coincidono anche con una sola *parola-idea* (come i due verbi «*sipping*» e «*[or] drilling*»). Al contrario, dal v. 117 al v. 121 (Fig. 2) la poetessa legge attraverso una sola unità interpausale quella che risulta essere un'unica lunga unità di *pensiero-respiro*, mostrando una gestione delle pause e del materiale logico-intonativo molto diversa nell'arco di soli otto versi⁶⁰.

⁵⁷ Altri autori, tuttavia, hanno riconosciuto altre ascendenze nella scelta del cubo da parte di Rosselli. Carpita, ad esempio, sostiene che nel ricorrere a questa figura geometrica, Rosselli sia stata ispirata dalle rivoluzionarie teorie in campo musicologico di Henri Pousseur. Non è un caso, infatti, che sia gli *Spazi metrici* di Rosselli sia *La nuova sensibilità musicale* di Pousseur condividano una visione gestaltica dell'arte e postulino anche una «profonda conversione psichica» per poterla comprendere (cfr. H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, «Incontri musicali», 2, 1958, p. 3). Per una descrizione completa si rimanda a C. Carpita, «*Spazi metrici*» tra *post-webernismo*, *etnomusicologia*, *Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del "nuovo geometrismo" di Amelia Rosselli*, «MODERNA», XV, 2, 2013.

⁵⁸ F.M. Petrucci (a cura di), *Platone. Timeo*, introduzione di F. Ferrari, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2022.

⁵⁹ P. Boersma, D. Weenink, *Praat: doing phonetics by computer* [Computer program], versione 6.4.13, giugno 2024.

⁶⁰ Nella metodologia di VIP sono attualmente presenti quattro livelli di annotazione prosodica, che corrispondono ai quattro *tier* visibili nelle immagini *Praat*. Il primo livello dall'alto è dedicato alle *Parole ritmiche* (PR), che sono i costituenti più piccoli della metodologia e sono riconosciuti come nuclei linguistici retti da un unico accento forte. Il secondo dominio è quello dedicato alle *Curve prosodiche* (CP): delimitati da due pause, questi elementi possono spesso coincidere anche con le unità intonative e la loro estensione viene indicata nei testi poetici con una /; quando una CP è divisa internamente in più unità intonative i confini di queste vengono segnalati con il segno %. Il dominio prosodico superiore alle CP è invece quello che viene chiamato *Enunciato poetico* (EN): questi corrispondono – al netto delle differenze legate alla particolarità del parlato poetico – al costituente prosodico noto in letteratura come Enunciato; nei testi poetici sono delimitati da //. Le *Parole ritmiche* (PR), infine, sono i costituenti più piccoli della metodologia e vengono riconosciuti come nuclei linguistici retti da un unico accento forte. Oltre a questi tre livelli, nel protocollo di VIP, vengono annotati anche i versi (rispettando le unità della pagina scritta) e le pause, che si dividono in pause brevissime <pb>, brevi <pb>, medie <pm>, lunghe <pl> e molto lunghe <pll> a seconda della loro durata. Per ulteriori approfondimenti sulla natura e sui confini di questi domini prosodici cfr. V. Colonna, «*Voices of Italian Poets*», *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento*. Torino, Edizioni dell'Orso, 2022.

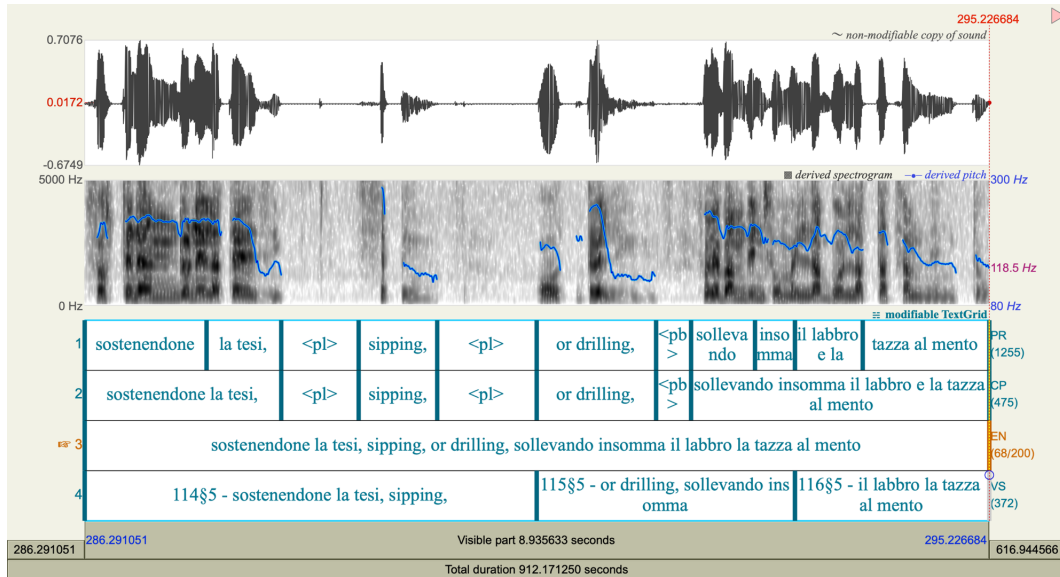


Figura 1 – Figura di Praat relativa ai vv. 114-116 di «Impromptu»

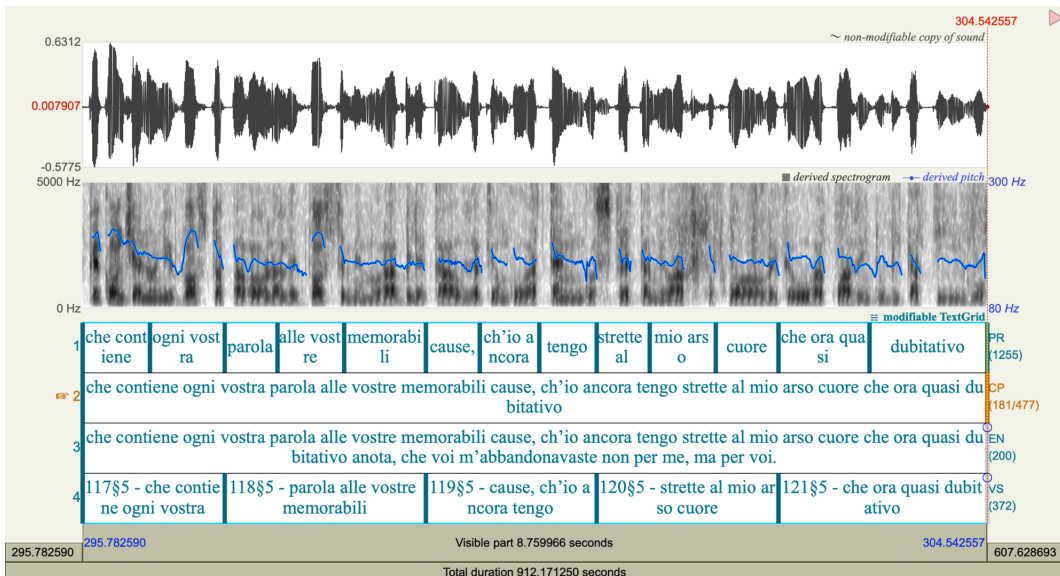


Figura 2 – Figura di Praat relativa ai vv. 117-121 di «Impromptu»

Tra lo *spazio metrico* e il fluire del pensiero v'è un reciproco condizionamento che emerge non solo nella determinazione delle dimensioni dei versi e delle liriche, ma anche nelle dimensioni dei costituenti metrici: unità di pensiero molto complesse corrisponderanno a unità di respiro altrettanto complesse, che poi avranno come conseguenza unità semantico-sintattiche

molto lunghe, riprodotte in gruppi intonativi estesi. Viceversa, immagini mentali più improvvise e rapide corrisponderanno a unità di respiro più corte, così come a unità sintattico-semantiche più semplici e frammentate. È quanto possiamo riconoscere osservando il comportamento prosodico di Rosselli in occasione della lettura di alcuni versi esemplari tratti da *Note che sorgono abissali dalle frange* e *Rosa ripulita*, poesie appartenenti rispettivamente a *Serie ospedaliera* e a *Documento*. Come si vede in Fig. 3, infatti, *Rosa ripulita* è un testo monostrofico molto breve ed equilibrato, diviso sia testualmente, sia prosodicamente in due metà speculari e geometriche: le unità di *pensiero-respiro* – che corrispondono precisamente ai versi grafici della poesia (vv. 1-4: «Rosa ripulita | solitudine dimenticabile | contadino meticoloso | migliore del mondo») – in questo caso vengono riempite regolarmente da coppie binomiali di *parole-idee* e lo spazio metrico appare ordinato e compatto. Nel caso di *Se sinistramente*, invece, immagini semanticamente più complesse trovano corrispettivi prosodici altrettanto articolati, come dimostra la lunga unità interpausale con cui Rosselli legge quasi tre versi interi (vv. 32-35: «da mia bislacca | vita in un mercato che ha | anch'esso il suo destinato | amore di copulazione») (Fig. 4).

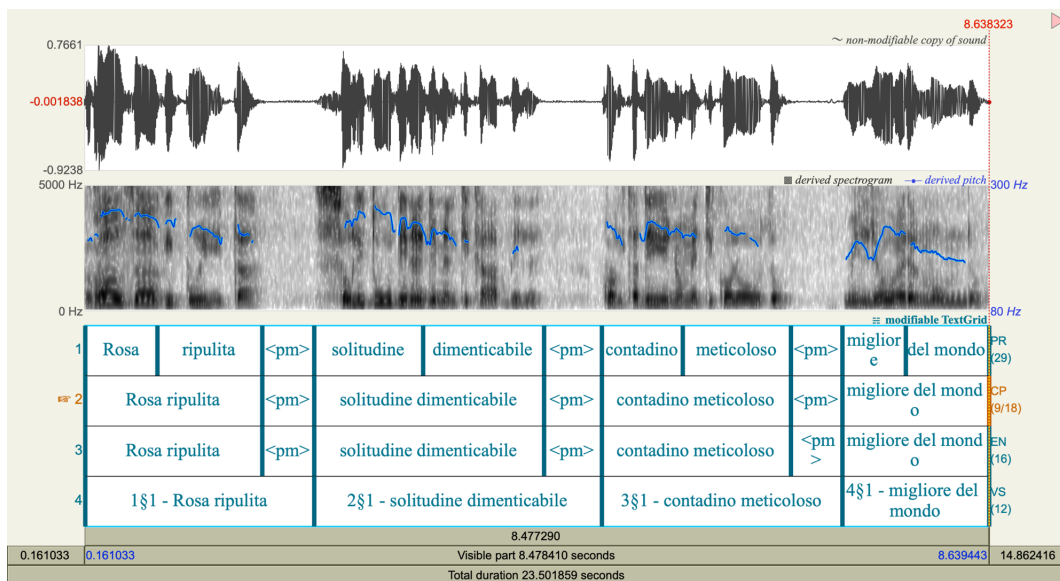


Figura 3 – Figura di Praat relativa ai vv. 1-4 di «Rosa ripulita»

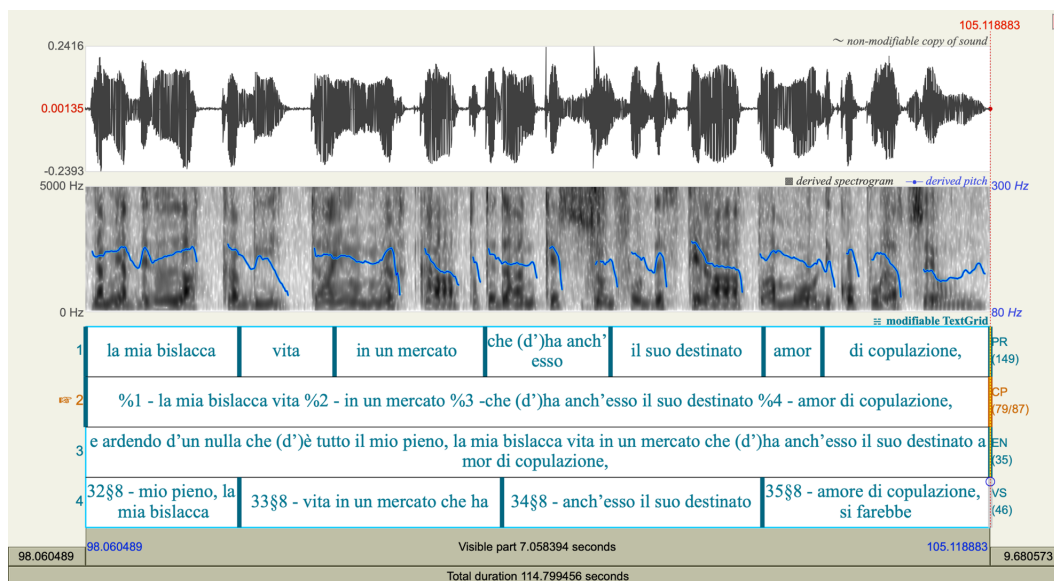


Figura 4 – Figura di Praat relativa ai vv. 32-35 di «Se sinistramente»

Pertanto, più che i piedi, i metri fissi o i versi – che secondo *Spazi metrici* avrebbero dovuto «fonetizzarsi entro identici limiti di tempo»⁶¹ – a creare il senso di unità della serie è la ridondanza degli elementi rosselliani, già descritti precedentemente: *lettera-rumore*, *sillaba-monade*, *parola-idea*, *unità di pensiero-respiro* ed *enunciato-flusso*. Tra queste quella più saliente – grazie alla quale è possibile percepire la regolarità che tiene insieme i componimenti – risulta l'*unità grafica di pensiero-respiro*, ossia un costituente prosodico-testuale già riconoscibile in alcuni passaggi di *Spazi metrici*, di cui l'analisi comparata di testo e lettura ad alta voce conferma l'esistenza⁶²:

Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l'idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio. Attribuisco agli spazi vuoti tra sezione e sezione del poema, il tempo trascorso o lo spazio percorso mentalmente nel trarre conclusioni logiche ed associative da aggiungersi ad una qualsiasi parte del poema. E infatti l'idea era logica; ma lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se comprimessi l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe e i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili; il sentimento rivissuto momentaneamente si affermava tramite qualche ritmo fisso.⁶³

⁶¹ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 66.

⁶² Non a caso, sono proprio le durate prosodiche di queste unità a rimanere maggiormente costanti lungo il corso delle letture ad alta voce rosselliane, come dimostrato in F. Lo Iacono, «La musica comunque fa la sua parte», cit., pp. 77-234.

⁶³ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 67.

Per quanto Giovannuzzi⁶⁴ abbia sostenuto che non vi siano prove sufficienti per dimostrare che Rosselli, durante la composizione di *Spazi metrici*, fosse già entrata in contatto con *Projective verse* – l'importante saggio di Charles Olson – le convergenze tra i due testi, commentate prima da Loreto⁶⁵ e poi dimostrate da La Penna⁶⁶, sono sorprendenti. Pubblicato inizialmente nel 1950 negli Stati Uniti e uscito poi su «Il Verri» nel 1961 con la traduzione di Aldo Tagliaferri, il saggio di Olson ha presto trovato un terreno fertile sia nell'ambiente letterario americano che in quello europeo, Italia compresa. *Projective verse*, infatti, cominciò a circolare in un contesto in cui idee simili, come quelle di Fortini sul verso accentuativo (*Metrica e libertà* del 1957⁶⁷) o quelle di Giuliani sul verso come unità fonico-grafica (*Il verso secondo l'orecchio* del 1961⁶⁸), erano già ampiamente discusse. È anche e soprattutto di un fermento culturale simile che Amelia Rosselli è debitrice quando nel 1962 sceglie di condensare le sue conoscenze metrico-musicologiche in un saggio come *Spazi metrici*, che racchiude anni di studi e in cui confluiscono contenuti già trattati in opere come *Diario in tre lingue*, redatto – per ammissione della poetessa – tra il 1955 e il 1956, per quanto poi pubblicato insieme ad altri testi plurilingui solo nel 1980, nella raccolta *Primi scritti (1952-1963)*.

L'operazione teorica di Olson è una «piccola, ma significativa, rivoluzione copernicana»⁶⁹, visto che il poeta americano tenta di situare «il centro propulsore della composizione dalla mente e orecchio del poeta al suo fiato, spostando quindi la matrice della composizione da un assetto intellettuale a uno biologico e performativo»⁷⁰. Dunque, similmente a ciò che Rosselli proporrà dieci anni più tardi, Olson «teorizza una costruzione poetica che risiede nell'*hic et nunc* della *performance* fatta in carne ed ossa e che usi in maniera consapevole gli strumenti che registrano e contengono tali manifestazioni»⁷¹. Due dei maggiori punti di contatto tra i saggi sono, infatti, da una parte, la centralità della relazione tra respiro, voce e poesia; e, dall'altra, la rilevanza della scrittura a macchina, che per entrambi rappresentava l'unico strumento a permettere di organizzare lo spazio poetico in modo oggettivamente regolare. Questa convergenza implica, inoltre, che tra i due saggi siano presenti anche affinità sulle indicazioni teoriche che i poeti hanno dato riguardo ai rapporti tra elementi vuoti, pause e unità temporali. Infatti, se lo spazio grafico in cui si dispone il materiale poetico, grazie alla macchina da scrivere, «può indicare, per il poeta, esattamente il respiro, le pause, le sospensioni perfino le sillabe, gli

⁶⁴ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 57.

⁶⁵ A. Loreto, *L'anti-oracolo di Variazioni belliche*, in A. Cortellesa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, Firenze, Le lettere, 2007, pp. 202-214.

⁶⁶ D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», pp. 63-68.

⁶⁷ F. Fortini, *Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III, 10-12 maggio-ottobre 1957, pp. 267-274.

⁶⁸ A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, in *I novissimi: Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

⁶⁹ D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», cit., p. 63.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 64.

avvicinamenti perfino di parti di periodi»⁷², allora si può concludere che lo spazio fisico della pagina sostiene e determina il recitativo temporale, in modo tale che il poeta possa «senza la convenzione della rima e del metro, registrare il modo in cui ha ascoltato il proprio discorso e con quell'unico atto indicare il modo in cui vorrebbe che ogni lettore, silenziosamente o no, desse voce alla sua opera»⁷³.

Lo spazio prosodico-testuale che Olson teorizza in *Projective verse* viene definito come una *composition by field* in cui il testo poetico è considerato «energia trasferita da dove il poeta la prese [...], per mezzo del componimento poetico stesso, e lungo tutto questo tragitto, fino al lettore»⁷⁴. Come vedremo nella seconda parte, è fortissima, circa questo aspetto, la convergenza con *Spazi metrici*, in cui l'atto della *performance* orale è necessario nella costruzione del cubo multidimensionale⁷⁵, poiché – da una parte – rende dinamico il materiale poetico grazie allo sfasamento tra asse sintattico, asse prosodico e asse semantico. Dall'altra, proietta il piano grafico-spaziale e orizzontale della lingua in una dimensione temporale e verticale: «è quell'atto mancando il quale la forma poetica non può completarsi, chiudersi»⁷⁶. Come ha ricostruito recentemente La Penna⁷⁷, nella visione rosselliana dello spazio poetico come campo magnetico in movimento, le competenze e le conoscenze musicologiche della poetessa hanno giocato un ruolo determinante ben prima di quelle metricologiche. Infatti, i casi in cui la relazione tra *Spazi metrici* e *Projective verse* è integrativa e non imitativa sono proprio punti nevralgici riletti attraverso strumenti fonetici e musicologici. Un esempio può essere la diversa concettualizzazione della sillaba, che per Olson è il fondamento del senso⁷⁸, mentre nella visione rosselliana è considerata uno dei vari nessi ortografici associati a un suono e a un'idea, e non l'elemento che regge tutto il sistema. In questo modo Rosselli supera una visione *atomistica* e prevede anche per l'unità sillabica una doppia natura: sonora – come somma di rumori – e logica – visto che ai rumori sono associate le immagini mentali:

Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali. Per trovare queste cercai da prima il mio (occidentale e razionale) elemento

⁷² C. Olson, *Projective Verse*, in «Poetry New York», n. 3, 1950, disponibile online tramite il link: https://writing.upenn.edu/~taransky/Projective_Verse.pdf [ultimo accesso 28/10/2024]. Trad. it. di A. Tagliaferri, *Verso proiettivo*, «il Verrì», V, 1, 1961, pp. 9-23: 18. Si cita dalla versione italiana, salvo eccezioni indicate.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 10.

⁷⁵ Ulteriori dimostrazioni della necessità della dimensione orale nella comprensione dello spazio metrico rosselliano è offerta in F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*», cit. e in M. Manera, «*Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi*», cit.

⁷⁶ M. Manera, «*Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi*», cit., p. 36.

⁷⁷ D. La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», cit., pp. 61-68.

⁷⁸ Cfr. C. Olson, *Projective Verse*, cit., p. 3: «Let's start from the smallest particle of all, the syllable. It is the king and pin of versification, what rules and holds together the lines, the larger forms, of a poem. [...] It is by their syllables that words juxtapose in beauty, by these particles of sound as clearly as by the sense of the words which they compose. In any given instance, because there is a choice of words, the choice, if a man is in there, will be, spontaneously, the obedience of his ear to the syllables. The fineness, and the practice, lie here, at the minimum and source of speech».

organizzativo minimo nello scrivere. E questo risultava chiaramente essere la ‘lettera’, sonora o no, timbrica o no, grafica o formale, simbolica e funzionale insieme. Questa lettera, sonora ma egualmente ‘rumore’, creava nodi fonetici (chl, str; sta, biv) non necessariamente sillabici, ed erano infatti soltanto forme funzionali o grafiche, e rumore. Per una classificazione non grafica o formale era necessario, nel cercare i fondi della forma poetica, parlare invece della sillaba, intesa non troppo scolasticamente, ma piuttosto come particella ritmica.⁷⁹

Per di più, Rosselli nel suo *nuovo ordine* metrico ha previsto un livello gerarchico ancora più piccolo rispetto alla *composition by field*, pervenendo «alla lettera e al suono che le lettere descrivono»⁸⁰. Questa «visione quantistica»⁸¹, molto più vicina a una concezione poundiana che olsoniana⁸², permette a Rosselli di individuare più efficacemente le forme e i ritmi universali di cui parla a lungo in *Spazi metrici* e ne *La serie degli armonici*, visto che in questo modo può «scardinare la relazione tra lingue naturali e sistemi metrici basata su misure metriche che identificano la sillaba o il piede come unità minime di misura»⁸³. Infatti, elementi come la sillaba o il piede, essendo prodotti storico-culturali, sono connaturati a una cultura e a una lingua e di conseguenza non sono oggettivi e universali, al contrario di quanto desiderato dalla poetessa. In più occasioni, infatti, Rosselli ha mostrato quanto fosse centrale «cercare forme universali»⁸⁴, e non a caso in *Armonia di gravitazione* – saggio in cui Rosselli, commentando un testo omonimo del musicista Roberto Lupi scritto nel 1946⁸⁵, espone le sue più fini teorie sugli armonici – scriveva: «è accennato in quest’opuscolo che le scale naturali e i loro rapporti verticali sono da ricercare non solo nell’arte, ma anche nella teoria musicale, universalizzando la materia nuova attraverso studi esatti di psicologia e acustica musicale»⁸⁶.

Una diretta conseguenza di queste teorizzazioni si ravvede esplicitamente nelle modalità di lettura rosselliane, in cui i fonemi stessi – più che le sillabe – vengono articolati in modo enfatico per raggiungere considerevoli effetti di fonosimbolismo. A titolo esemplificativo riporto gli spettrogrammi (Figg. 5, 6, 7) di alcuni passi di *Note che sorgono abissali dalle frange*, un componimento particolarmente connotato da questo profilo brulicante di suoni:

Note che sorgono abissali dalle frange 1
delle passioni rimpicciolite al punto

⁷⁹ A. Rosselli, *Spazi metrici*, cit., p. 64.

⁸⁰ D. La Penna, «*La promessa d’un semplice linguaggio*», cit., p. 65.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Pound, infatti, nel suo *Treatise on Metrics* del 1960 asseriva che «in making a line of verse (and hence building lines into passages) you have certain primal elements. That is to say, you have the various “articulate sounds” of the language, of its alphabet, that is, of the various groups of letters in syllables [...] those are the medium where-with the poet cuts his desing in TIME», cfr. E. Pound, *ABC of reading*, New York, New Directions, 1934, p. 198-199.

⁸³ D. La Penna, «*La promessa d’un semplice linguaggio*», cit., p. 65.

⁸⁴ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 64.

⁸⁵ R. Lupi, *Armonia di gravitazione*, Roma, De Santis, 1946.

⁸⁶ A. Rosselli, *Recensione a Roberto Lupi, Armonia di gravitazione*, «Il Diapason», I, 8-9, agosto-settembre 1950, pp. 24-29, in USP, pp. 27-33: 27. Firmato Marion Rosselli.

di sembrare veraci. // E poi con un coltello
 le sdoppio (/) e le decanto, / credendomi
 fiera al mercato. // E poi con l'altro 5
 lato del coltello ne sfinisco i bordi //
 temendo che nascesse una nuova melodia /
 a irrimediabilmente compromettere il
 mio sonno. //⁸⁷

I versi appaiono caratterizzati dalla ridondante presenza di occlusive e fricative alveolari sorde e sonore; di affricate post-alveolari sorde e sonore; di fricative labio-dentali sorde; di approssimanti laterali alveolari; di occlusive bilabiali sorde; e di varie nasali. Rosselli qui, quasi come in una rappresentazione per immagini sonore, prima scende (/s/ e /s:/ di «sorgono», «abissali» e «passioni»; /f/ di «frange») nello spazio in cui nascono (l'accostamento di /n/ e /dʒ/ in «frange» o di /n/, /t/, /r/ e /tʃ/ in «contorcendosi») – come piccole bolle (/tʃ/, /l/ e /m/ di «rimpicciolite») – le note che compongono la sua nuova musica; e poi ci mostra il modo in cui queste note piccole ma ancora grezze vengono lavorate (/l:/ e /t/ di «coltello»; /z/, /d/ e /p:/ di «sdoppio»; /d/, /n/ e /t/ di «decanto»).

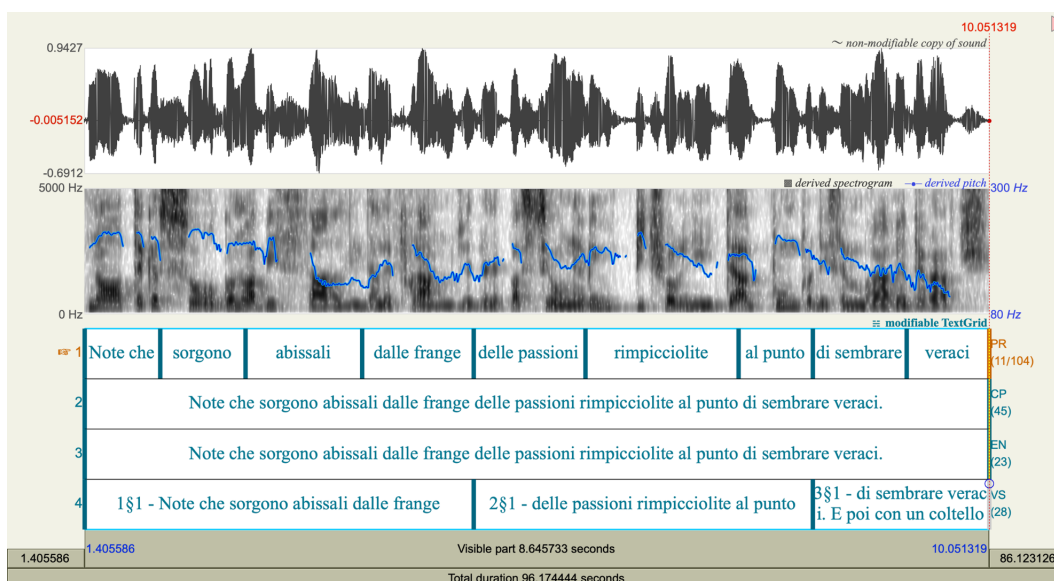


Figura 5 – Figura di Praat relativa ai vv. 1-3 di «Note che sorgono abissali dalle frange»

⁸⁷ S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. L'opera poetica*, cit., p. 304.

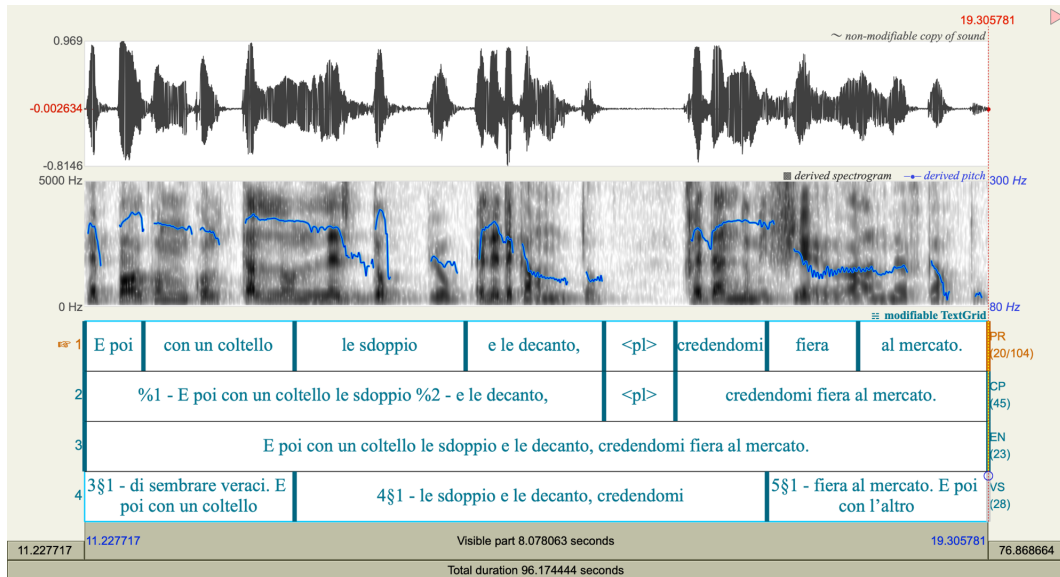


Figura 6 – Figura di Praat relativa ai vv. 3-5 di «Note che sorgono abissali dalle frange»

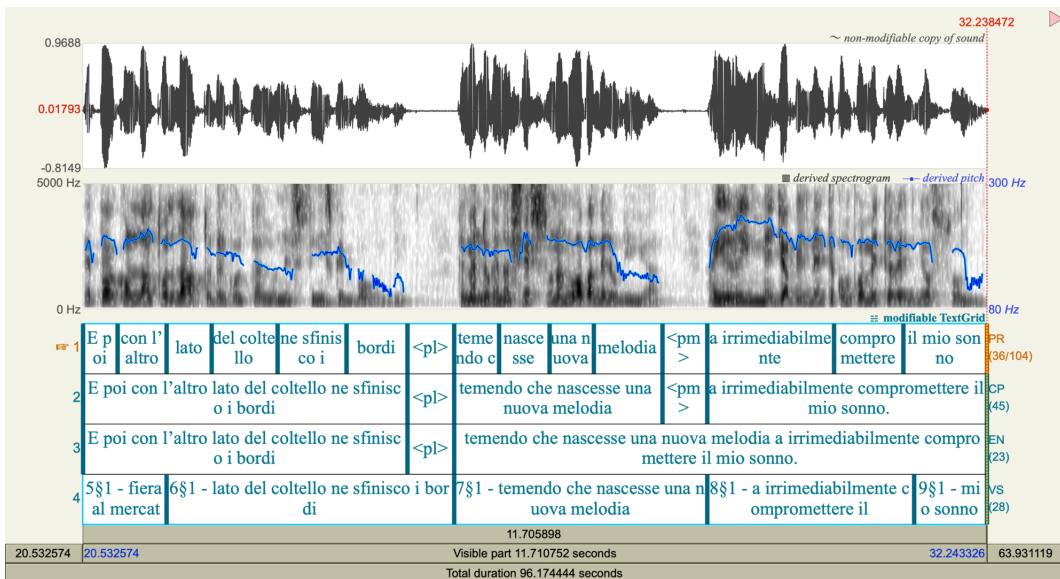


Figura 7 – Figura di Praat relativa ai vv. 5-9 di «Note che sorgono abissali dalle frange»

Sia la *composition by field* olsoniana sia lo *spazio metrico* rosselliano, vista la corrispondenza diretta tra unità metriche e unità logiche, hanno al centro «la realtà biologica e psichica del poeta che, nella registrazione di queste, trasmette un *modicum* energetico al lettore»⁸⁸: uno «spazio-

⁸⁸ D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio», cit., p. 66.

energia»⁸⁹ che equivale non alla concentrazione delle cose, ma all'inglobamento delle stesse. Questa centralità della realtà psichica del poeta che si trova a catturare il fluido mondo circostante viene gestita da entrambi in modo simile: sia Olson che Rosselli ricorrono a strumenti che possano liberare i lettori dal senso di necessaria progressione presente nei testi poetici, ossia dalla sensazione di *climax* emotiva il cui apice è la chiusura drammatica del testo. Vogliono raggiungere, piuttosto, uno spazio poetico in cui il pensiero logico del poeta può essere oggettivamente interpretato, poiché inquadrato in forme chiaramente definite. La forma dei componimenti è, dunque, «il risultato di una stringa di pensiero che determina l'espansione spaziale del testo»⁹⁰. Una volta distillata questa griglia predeterminata, in fase di composizione, il pensiero del poeta non potrà altro che adeguarsi a questo spazio e il materiale linguistico non farà altro che distribuirsi ricoprendo tutto il quadrato. Queste le parole di Rosselli:

Tentai di osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo 'quadro' dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore.⁹¹

La flessibilità dello *spazio metrico* risponde, in questo, a regole molto simili a quelle che governano la composizione olsoniana dei testi: «FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT»⁹². Il fluire logico viene compresso graficamente in spazi testuali «che si sviluppano in maniera controllata nelle due dimensioni permesse dalla pagina»⁹³ e che vengono successivamente proiettati foneticamente nella terza dimensione, quella sonora: è proprio in questa caratteristica che risiede la peculiarità dei cinque costituenti metrici individuati come gli elementi portanti della tensostruttura rosselliana: *lettera-rumore*, *sillaba-monade*, *parola-idea*, *unità di pensiero-respiro*, *enunciato-flusso*. Il loro perimetro grafico-prosodico corrisponde alla tipologia di contenuto che i costituenti veicolano e, di conseguenza, sono considerabili unità metriche plasticamente flessibili; tuttavia, i loro confini, per quanto variabili, rimangono riconoscibili: possono essere, infatti, rintracciati nelle pause e nei silenzi tra unità (un caso emblematico sono la composizione e la costruzione della poesia *Rosa ripulita*); nella punteggiatura, che essendo parte integrante dell'architettura spazio-temporale, spesso indica l'inizio e la fine delle unità grafico-metriche di livello gerarchicamente più alto (come capita nei testi e nelle interpretazioni di *La severa vita dei giustiziati rinnovava* e *Figlia di un amore che ti divorò fui*); nella divisione in strofe, che spesso coincidono con l'unità di *enunciato-flusso* (è il caso dell'architettura del componimento *Impromptu*).

⁸⁹ M. de Angelis, I. Vincentini (a cura di), *Amelia Rosselli. Intervista su Roma*, «Poesia», V, 53, luglio-agosto, pp. 29-32.

⁹⁰ D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio», cit., p. 67.

⁹¹ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 65.

⁹² C. Olson, *Projective Verse*, cit., p. 2.

⁹³ D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio», cit., p. 68.

La centralità della proiezione melodica del materiale linguistico che riempie lo *spazio metrico* porta questo commento verso un altro nodo cruciale da indagare, ossia la strettissima relazione tra musica e poesia, che emerge non solo nell’opera ma anche nella biografia di Rosselli. Si è detto che la lettura ad alta voce è per Rosselli un momento necessario nella costruzione dello *spazio metrico*, perché permette ai quadrati testuali di diventare cubi multidimensionali attraverso la dimensione temporale. Prendendo in considerazione, per esempio, la lettura ad alta voce della poesia *La severa vita dei giustiziati rinnovava*, ci si accorge che all’inizio della seconda strofa (vv. 12-18: «un gioco o un altro, una carestia o | un’altra, un gioco di circostanze o | un altro, una fama mondiale o un dovere | obbedito») l’architettura poetica gira intorno non tanto ai versi grafici, ma all’unità logico-metrico-intonativa che abbiamo descritto precedentemente: l’unità grafica di *pensiero-respiro* (Fig. 8). Rosselli, infatti, attraverso l’inserzione di pause che cadono precisamente in corrispondenza di segni di punteggiatura, o di congiunzioni, separa delle unità logico-intonative che hanno durate pressoché regolari tra loro e che condividono anche melodie simili. Attraverso l’ascolto della voce di Rosselli, dunque, la struttura testuale prende corpo e lo spazio metrico passa da una sezione bidimensionale presente – *in nuce* – nel testo, a un solido multidimensionale.

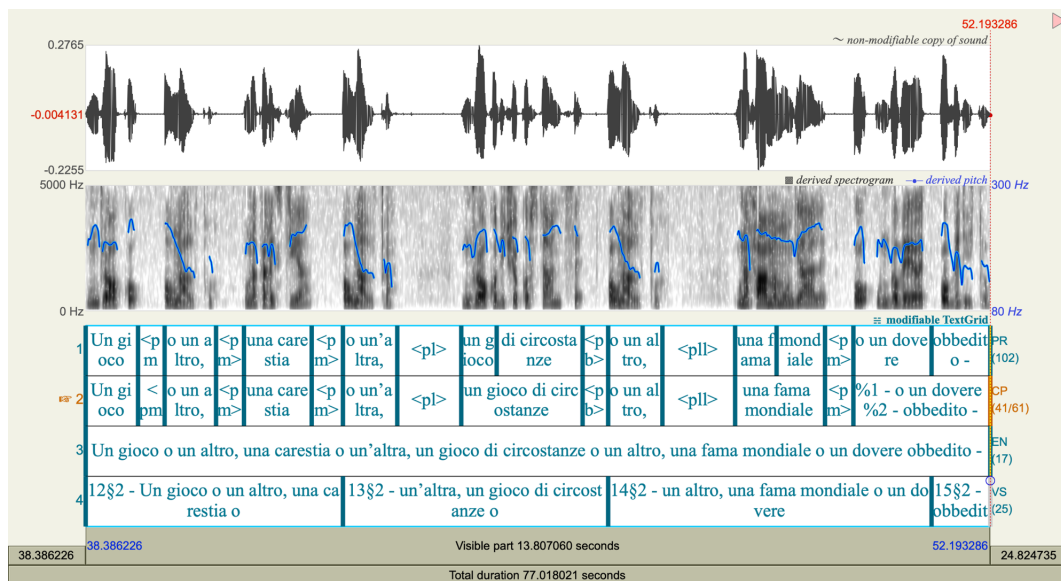


Figura 8 – Figura di Praat relativa ai vv. 12-15 di «La severa vita dei giustiziati rinnovava»

Questo esempio è, inoltre, l’occasione per commentare quanto la poesia di Rosselli si mostri debitrice non solo della musica a lei contemporanea, ma anche della tradizione musicale barocca, del folk e della musica popolare. Per quanto, infatti, abbia iniziato molto presto anche a suonare – cominciando da giovanissima a Londra con «lo studio del violino e del pianoforte, e

quello di composizione»⁹⁴ – Rosselli si è sempre dedicata molto di più alla teoria musicale e, da una parte, frequentò «gli studi elettronici della Rai, partendo però da tradizioni bartokiane, e studiando, per esempio, al Musée de l'Homme di Parigi, musiche non temperate del Terzo Mondo e orientali, [dando] spiegazione del sottostante “sistema” intuibile e analizzabile, seguito istintivamente dai musicisti non influenzati dal razionalismo leibnitziano del Sei-Settecento»⁹⁵. Dall'altra, si applicò in modo immersivo nella riflessione sulla serie degli armonici delle note musicali e sulle loro regolarità matematiche⁹⁶. Lo studio di questo tema musicologico la condusse a far costruire a proprie spese – dalla ditta Farfisa – «un piccolo pianoforte che riproduce ciò che comunemente viene chiamato la serie degli armonici, cioè gli armonici di una data nota bassa, fino al 64° armonico incluso: – e che comprende sei ottave»⁹⁷; e contemporaneamente, la spinse anche a cimentarsi nella scrittura di testi musicologici che potessero raccogliere tutte queste conoscenze accumulate nel corso degli anni (sistematizzate poi solo nel 1987 con la pubblicazione de *La serie degli armonici*, appunto). Tutto questo materiale, a giudicare da alcuni passi tratti dagli stessi testi, non è stato fondamentale solo nel processo di genesi della tensostruttura rosselliana, ma ne risulta fondamentale una controparte integrativa, utile a spiegare il peso dei fattori sonori nello spazio metrico:

per quanto riguarda il ritmo della melodia, non credo che esso possa venire rappresentato nella maniera corrente, cioè metricamente. Il tempo e lo spazio, quali vengono rappresentati dal ritmo e dall'armonia, stanno, a mio modo di vedere, in una stretta correlazione; questo vale, se non altro, per la parte maggiore della musica orientale e popolare, in quanto questa possa veramente venire chiamata 'naturale'. [...] L'interpretazione disgregatrice, analitica, della musica, con le sue arbitrarie suddivisioni metriche e le sue formazioni artificiali di accordi, potrebbe cedere il posto a uno schema che riproduca quattro dimensioni in una continuità spazio-temporale; nel quale intensità, altezza, ritmo e timbro verrebbero derivati dalla serie degli armonici, determinandosi e producendosi a vicenda. Intervengono molti altri fattori qualora si cominci a considerare la possibilità di comporre su uno strumento capace di riprodurre o una serie, o il sistema intero.⁹⁸

Abbiamo finora provato a ricostruire come Rosselli, nella conquista del suo *nuovo ordine*, abbia cercato di perseguire un'oggettività e una naturalità della parola, del pensiero e della voce, tanto da aver conferito lo *status* di unità metrica anche a due coordinate, come spazio e tempo, che compongono la realtà fisica delle cose e del mondo. In aggiunta, così come, sul piano metrico-prosodico, Rosselli proponeva di liberare le unità metriche dalla soggettività e dalla loro natura di prodotti storico-culturali, anche sul piano musicale-melodico la poetessa

⁹⁴ G. Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, pp. 149-163.

⁹⁵ Riadattata da *ibidem*. La necessità e la novità di questi studi, descritte a più riprese nell'opera rosselliana, trovano un'organica sistemazione in A. Rosselli, *Recensione a Roberto Lupi, Armonia di gravitazione*, cit.

⁹⁶ Cfr. A. Rosselli, *Recensione a Roberto Lupi, Armonia di gravitazione* e EAD., *La serie degli armonici (1953-1977)*, «il verri», VIII, 1-2, marzo-giugno, 1987, pp. 166-183, in USP, pp. 44-57.

⁹⁷ EAD., *La serie degli armonici (1953-1977)*, in USP, p. 45.

⁹⁸ A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, in USP, pp. 48-51.

intendeva impegnarsi nella ricerca di sonorità basate sulla realtà fisica e sulle leggi acustiche naturali⁹⁹, come quelle della musica popolare o delle sperimentazioni a lei contemporanee, musica atonale e serialismo dodecafonico su tutte. Non a caso, l'interesse che già aveva mostrato in *Spazi metrici* per la frantumazione del suono è presente anche ne *La serie degli armonici* e cela il desiderio di poter replicare sulla pagina – e poi attraverso la lettura – le «perturbazioni energetiche minime, ritmiche o timbriche o spaziali»¹⁰⁰, «il numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche»¹⁰¹, «il formicolio di ritmi»¹⁰² e il riflesso di queste piccolissime variazioni, ossia la realtà psichica di chi compone poesia, che doveva entrare nella pagina *naturalmente*.

Tutta questa materia magmatica, apparentemente impossibile da afferrare, trova invece un senso ultimo nel momento in cui è percepita in uno spazio chiuso, oggettivo e fissato inizialmente attraverso il primo rigo. Rosselli, infatti, ne *La Serie degli armonici* proponeva di studiare «i fattori di decremento dell'intensità dei fondamentali e dei loro armonici, sia che essi vibrino liberamente, sia che venga loro posto un “blocco” artificiale, o strumentale»¹⁰³, verificando cioè alcune «ipotesi per ciò che riguarda il *tempo-intervallo* occorrente tra gli armonici di una serie naturale, la quale anche in questo caso dovrà essere studiata nella sua propagazione “libera”, come nella sua propagazione “bloccata”»¹⁰⁴. Un effetto simile viene proposto proprio in *Spazi metrici*, in cui Rosselli progetta uno spazio chiuso (ispirato ai sonetti trecenteschi) in cui il materiale logico-melodico viene appunto bloccato creando un effetto di propagazione bloccata, nel quale – riadattando le parole di Rosselli – lo spazio prestabilito comprime «l'idea o l'esperienza o il ricordo»¹⁰⁵ e trasforma sillabe e timbri in associazioni ritmiche dense e sottili¹⁰⁶.

La strettissima relazione tra conoscenze musicologiche e composizione poetica emerge chiaramente anche quando si indagano le modalità con cui l'effetto di *propagazione bloccata* veniva perseguito da Rosselli nella creazione e nella lettura dei componimenti. Il cubo quadridimensionale si regge proprio su questo sistema di «*propagazione di serie linguistiche* (o sonore) generate da particolari cellule linguistiche (“rumori”) che definiamo *fondamentali*»¹⁰⁷, al quale si interseca «un meccanismo di iterazione e variazione dei fondamentali stessi o di altri elementi della serie»¹⁰⁸. Queste cellule non sono nient'altro che elementi metrici minimi, di natura sia linguistica che sonora, i quali – legati reciprocamente da rapporti di ridondanza – si dispongono in *serie* ricorsive. Tali *serie*, in cui ogni elemento è gerarchicamente uguale agli altri, possono essere iterate senza alcun tipo di modulazione oppure possono essere variate, formando «incroci»,

⁹⁹ Ivi, in USP, pp. 44-57.

¹⁰⁰ Ivi, in USP, p. 53.

¹⁰¹ EAD., *Spazi metrici*, cit., p. 66.

¹⁰² Ivi, 66.

¹⁰³ EAD., *La serie degli armonici (1953-1977)*, in USP, p. 55.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ EAD., *Spazi metrici*, cit., p. 67.

¹⁰⁶ Ivi, p. 65.

¹⁰⁷ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 69

¹⁰⁸ *Ibidem*.

«disegni, combinazioni e permutazioni», «effetti di interferenza»¹⁰⁹: in questo quadro, «l'esistenza di uno *spazio metrico* chiuso prestabilito crea ciò che si potrebbe definire un effetto di *propagazione bloccata*»¹¹⁰. Chiari esempi di questa tecnica di composizione, ad esempio, si ravvisano spesso nell'interpretazione di *Impromptu*, che appare a un ascolto attento, quasi tutta giocata su riprese intonative di gruppi melodici che sembrano serie dodecafoniche. Si vedano i vv. 162-168 del poemetto: «difesa da rami distanti | all'orlo del campo, un infinito | di secche penzolanti, schiaccio | col mio corpo la venustà | lo stile, di questi ultimi | arrampicatori d'una futura | celebrità» (Fig. 9):

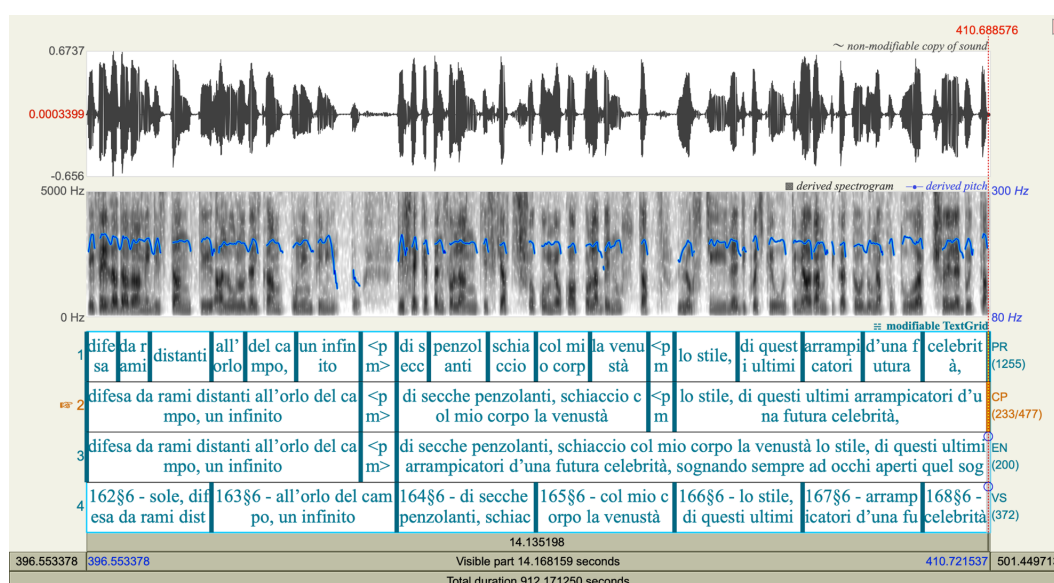


Figura 9 – Figura di Praat relativa ai vv. 162-168 di *Impromptu*

Nella lettura si susseguono addirittura tre *pattern* intonativi affini, di cui soltanto il primo mostra una leggera variazione finale, ossia una forma maggiormente discendente rispetto alle altre. Questa particolare melodia – di cui la poetessa fa uso, anche in altre strofe, quando cerca di riprodurre le unità più lunghe senza interrompersi per respirare – è una delle più frequenti nell'interpretazione del poemetto: di conseguenza può essere considerata la base melodica del poemetto, sulla quale poi la poetessa modula, intrecciandole tra loro, altre sequenze melodiche attraverso dissonanze e consonanze. Così facendo, la poetessa potrebbe apparire affine a

¹⁰⁹ A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, in USP, pp. 44-57.

¹¹⁰ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 69.

compositori come Schönberg e Webern o alle teorie di altri esponenti della dodecafonia¹¹¹: infatti, come per Rosselli ogni parola, in quanto idea, ha la stessa dignità all'interno del verso, senza gerarchie tra classi del discorso, così nella serie dodecafonica ogni nota è rivestita dallo stesso tipo di importanza e proprio per questo può apparire una sola volta¹¹². Inoltre, sia le serie dodecafoniche sia i pattern melodico-intonativi di Rosselli sono composti da monadi sonore malleabili, tanto che possono essere trasposti, rovesciati, disposti in moto retrogrado, variati nel ritmo o anche divisi in mini-serie, in modo da creare una composizione ricchissima e polifonica. Due esempi, sempre da *Impromptu*, possono essere sia l'unità con cui si apre la settima sezione (vv. 187-190: «La terra si fece pulita come | il rospo che attaccando briga | si distinse per il suo accattivante | morso»), sia quella con cui Rosselli legge i vv. 216-218 («mi sfuggivano; bloccata la promessa | d'un semplice linguaggio, il | languire era per esteso una fiaba | d'innocenza nella solitaria trovata»), nell'ottava sezione: entrambi i *pattern* melodici, pur essendo simili a quello precedentemente descritto, sono coinvolti da una netta tensione contrappuntistica, dovuta alla commistione della stessa melodia di base con altre trame intonative (Figg. 10, 11).

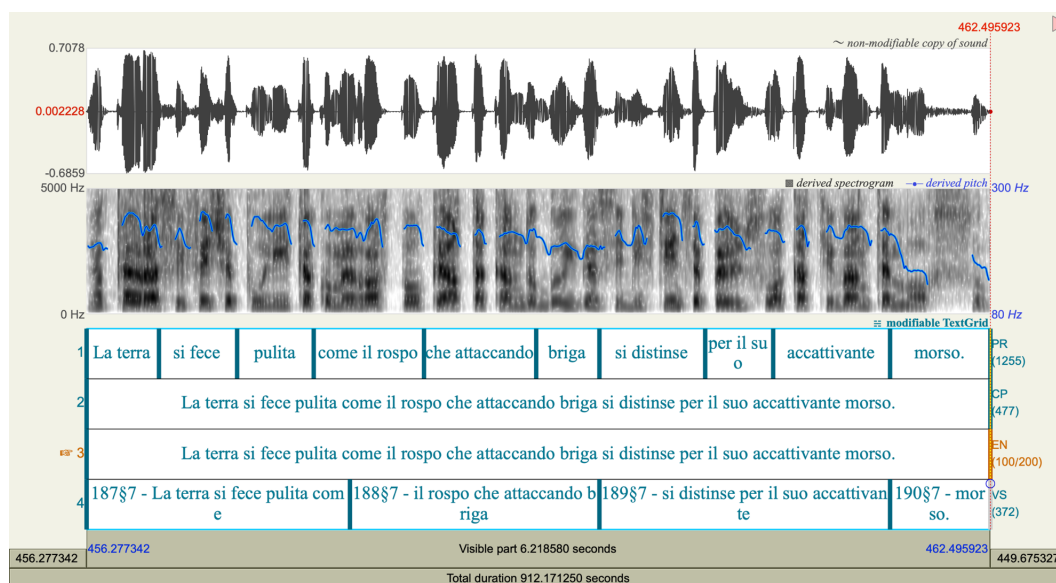


Figura 10 – Figura di Praat relativa ai vv. 187-190 di «*Impromptu*»

¹¹¹ Un'analisi che, partendo dalle stesse otto registrazioni, prende in considerazione specificatamente gli aspetti musicali del *modus legendi* rosselliano è offerta in F. Lo Iacono, «(Volume e timbro inseparabili): analisi fonetica dei riflessi e delle implicazioni musicali nelle letture poetiche di Amelia Rosselli», *L'Ulisse*, n. XXVI, 2023, pp. 24-51.

¹¹² A. Schönberg, *Harmonielehre*, Vienna, Universal Edition, 1922, trad. it. di G. Manzoni, *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1973.

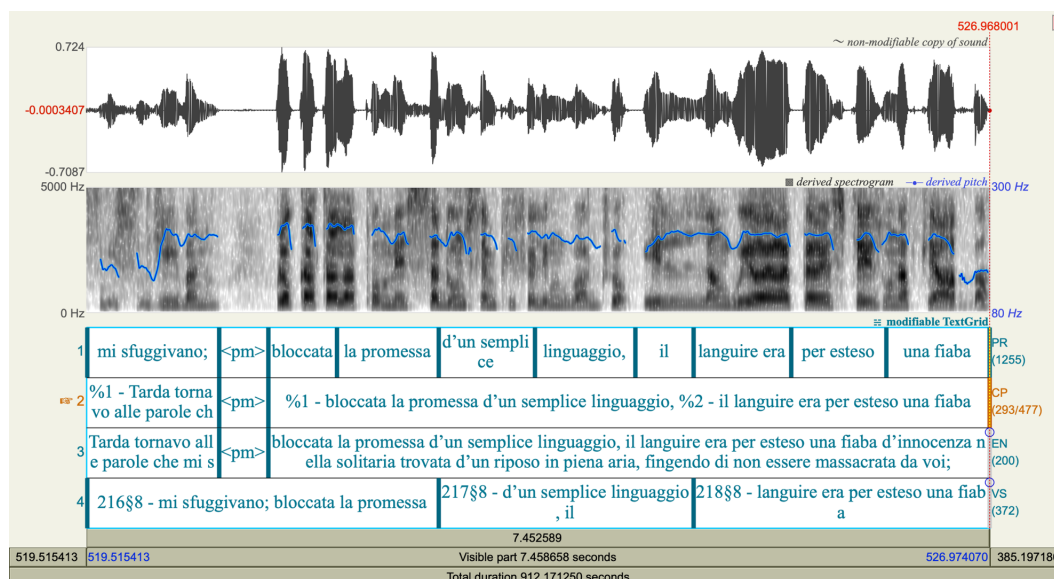


Figura 11 – Figura di Praat relativa ai vv. 216-218 di «Impromptu»

L'importante affinità teorica che legava Rosselli a uno dei più celebri tra i musicisti che si riunivano presso la scuola estiva di Darmstadt – John Cage – è, inoltre, l'anello di congiunzione tra teoria musicologica e altre due macroaree che sono centrali per comprendere la poliedricità dello *spazio metrico* rosselliano: la psicologia (soprattutto junghiana) e la spiritualità buddista. Cage fu senza dubbio un punto di riferimento centrale per Amelia Rosselli: condividevano, ad esempio, l'attenzione verso l'omissione della soggettività dalla loro arte; inoltre, conoscevano bene le teorie junghiane, e – proprio per mezzo di queste – erano arrivati a nutrire un forte interesse verso l'antico *Libro dei mutamenti*, l'*I Ching* della tradizione cinese. Nell'*I Ching* l'attenzione è tutta rivolta alla materia in movimento, ai moti perpetui di tutti gli oggetti che abitano il reale e, di conseguenza, di tutte le immagini mentali che permettono di comprendere tali oggetti: in questo la convergenza con *Spazi metrici* è fortissima. Inoltre, nel *Libro dei mutamenti* è centrale una figura geometrica affine a quello che finora è stato chiamato cubo multidimensionale, ossia l'*esagramma*, la cui lettura è una delle pratiche più importanti nella tradizione filosofico-spirituale sviluppatasi intorno a questo importante testo classico cinese. Potremmo descrivere questa figura utilizzando le stesse parole con cui Rosselli descrive il suo quadrato spazio-metrico. Entrambi sono, infatti, quadrati grafici, formati da linee parallele tutte uguali a sé stesse, ossia «spazi perfetti e lunghezze di versi almeno in formula eguali perfettamente aventi l'idea o parola [...] come unità funzionali e grafiche»¹¹³. Inoltre, ognuno dei 64 esagrammi è una forma geometrica che «racchiude ogni cosa fino al più minuto e assurdo particolare, perché

¹¹³ A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 67.

l'istante osservato è il totale di tutti gli ingredienti»¹¹⁴, è un'immagine fedele alla «confusa congerie di leggi naturali che costituisce la realtà empirica»¹¹⁵. La descrizione formale degli esagrammi – dalla quale Jung ha tratto ispirazione per concettualizzare l'idea di *sincronicità* tra realtà psichica e spazio temporale – sembra cogliere profondamente la natura di *Spazi metrici*, in cui è cruciale il rapporto dinamico tra la realtà psicofisica del poeta, lo spazio grafico-sonoro della poesia e la realtà esperienziale che deve essere inquadrata in modo oggettivo, senza interpolazioni del soggetto. Così come nella filosofia dell'*I Ching* «a ogni cosa o esperienza corrisponde un'idea presente nella vita del cosmo» e «di conseguenza la lettura dell'esagramma può aiutare il lettore a rintracciare l'idea che in quel momento si sta materializzando nella sua personale esperienza»¹¹⁶, anche nello *spazio metrico*, l'esperienza psichica del poeta viene inquadrata in unità spazio-temporali oggettive e dalla geometria variabile, le quali tendono all'universalità e ambiscono ad essere libere da condizionamenti.

Alla luce di quanto detto, ciò che normalmente vale per ogni struttura poetica, nel caso della poesia di Rosselli viene sublimato: nei suoi componimenti convivono inscindibilmente una dimensione spaziale e una dimensione temporale e per apprezzare la regolarità della sua metrica è necessario che le due estensioni – coincidenti, nel profondo – prendano vita insieme. Perfette risultano dunque le parole di Bertoni che, sull'importanza del momento enunciativo in poesia, scrive: «[l']intonazione fa sì che i materiali della poesia, le parole (con le relazioni tra i loro momenti astratti: fonetico, morfologico, sintattico ecc.), riportino alle relazioni esistenti tra le persone che agiscono nel testo»¹¹⁷.

3. Dati sperimentali per una possibile sintesi sullo spazio metrico

Cambiando il taglio critico dell'analisi, attraverso l'applicazione degli strumenti presentati inizialmente – che uniscono fonetica sperimentale, metricologia e musicologia – tenterò nei prossimi paragrafi di descrivere più specificatamente il rapporto tra le modalità di lettura della poetessa e le sue intenzioni teoriche, valutando quanto e se nel leggere Rosselli sia rimasta fedele ai principi teorizzati nei suoi scritti¹¹⁸. Iniziando da uno dei parametri più classici

¹¹⁴ C. G. Jung, *Prefazione a I Ching. Il libro dei mutamenti*, in R. Wilhelm (a cura di), *I Ching. Il libro dei mutamenti*, trad. it. di B. Veneziani e A. G. Ferrara, Milano, Adelphi, 1991.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 80.

¹¹⁷ A. Bertoni, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006.

¹¹⁸ I grafici commentati in questa sezione sono il frutto di una selezione e di una sistematizzazione dei dati a partire dal già citato lavoro F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*». Sono stati realizzati con il software RStudio, cfr. RStudio Team, *RStudio: Integrated Development Environment for R* (Version 2024.09.0+375), Computer software, Posit Software, PBC. Disponibile presso <https://posit.co/download/rstudio-desktop/> [ultimo accesso 28/10/2024]. Una rosa più ampia di grafici appare anche in V. Colonna, F. Lo Iacono e A. Romano, *Amelia Rosselli e l'angoscia del respiro: tra stile e riflessi di parlato patologico*, Collana Studi AISV, 11, Milano, Officinaventuno, in corso di stampa. In questo studio – concentrato soprattutto sulla peculiare gestione rosselliana delle pause e delle glottalizzazioni – i dati estratti dalle letture della poetessa sono al centro di una riflessione dedicata alle sue vicende cliniche e al riflesso di queste nel suo parlato atipico.

dell'analisi prosodica consideriamo la velocità d'eloquio. Nonostante questo indice sia influenzato da fattori molto diversi tra di loro (come il respiro personale del lettore, le scelte stilistiche e la struttura del testo), misurando la *Speech Rate*¹¹⁹ rosselliana emergono chiaramente alcune tendenze che confermano parzialmente quanto sostenuto in *Spazi metrici*. Se, infatti, tra i parametri che influenzano la *Speech Rate* prevalessero il particolare respiro dell'autrice o altre tendenze estetico-stilistiche, le differenze tra i valori delle letture sarebbero globalmente meno evidenti. Tuttavia, come si può osservare dallo *SpeechRate-VIP-Histogram* (Fig. 12), è presente una certa variabilità tra le otto letture annotate: conseguenza del fatto che Rosselli prevedeva per ogni testo una struttura ritmica unica, un'architettura interna sempre diversa e pensata singolarmente.

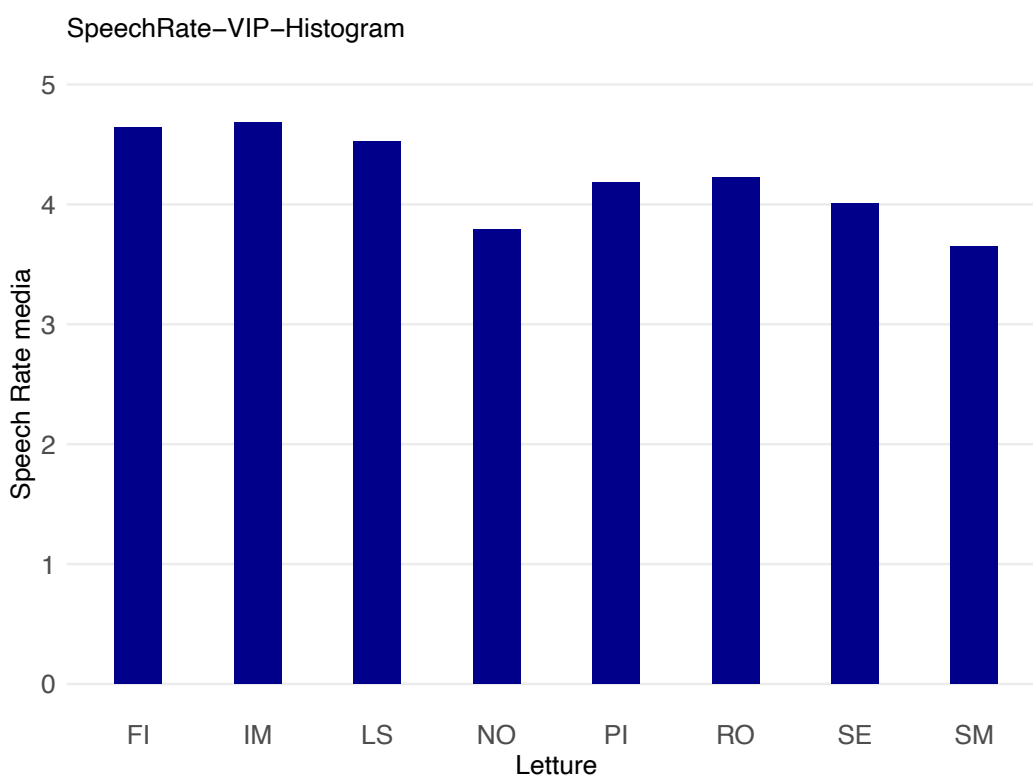


Figura 12 – *SpeechRate-VIP-Histogram*

È per questo che i componimenti complessivamente simili tra loro tendono ad avere dei valori altrettanto simili: Rosselli, nella lettura, dimostra una meticolosa attenzione all'architettura delle sue poesie e, tendendo a sovrapporre le unità interpausali ai blocchi minimi di

¹¹⁹ Calcolata facendo il rapporto tra il numero di sillabe fonetiche e la durata totale del parlato.

pensiero, mostra di essere fedele anche alle sue intenzioni teoriche sull'organizzazione logica delle micro-unità testuali. Una delle potenzialità della metodologia di VIP è quella di poter catturare anche caratteristiche dell'organizzazione musicale delle letture, come le complesse strutture accentuative e agogiche. Ad esempio, attraverso l'*Appoggiato-articolato-VIP-Histogram* (Fig. 13) si possono descrivere sia i rapporti che legano le parole ritmiche alle curve prosodiche (*appoggiato*) sia quello tra le curve prosodiche e gli enunciati poetici (*articolato*).

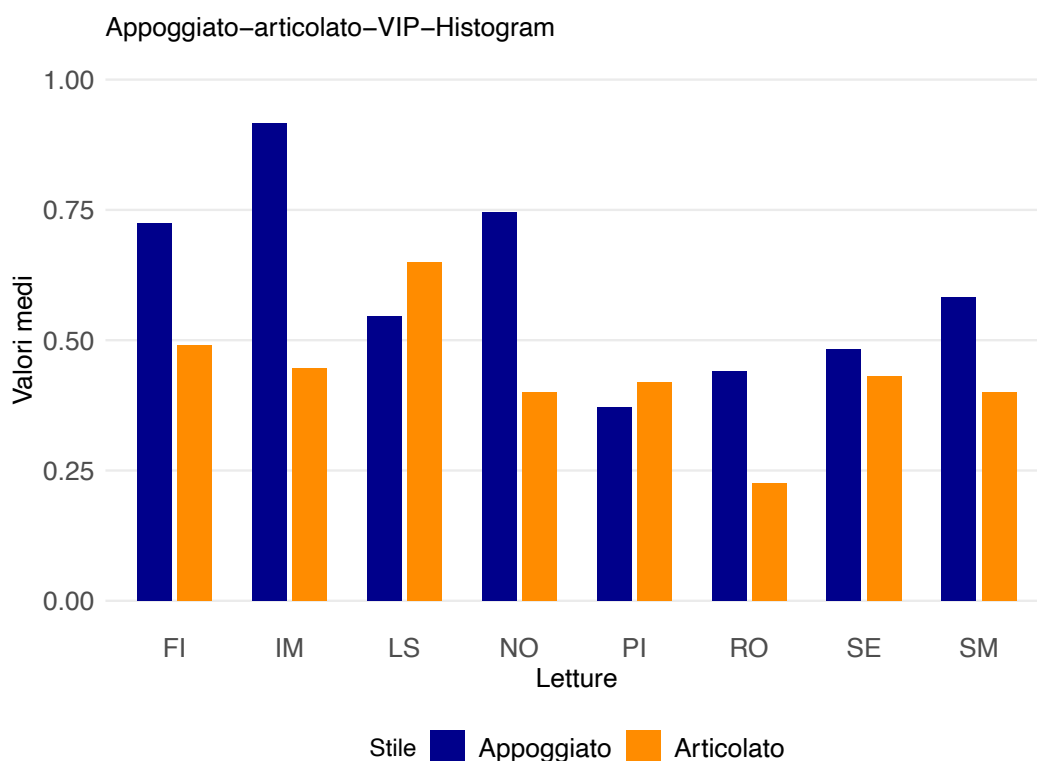


Figura 13 – *Appoggiato-articolato-VIP-Histogram*

Complessivamente nel *modus legendi* di Rosselli tende a prevalere un profilo *appoggiato* rispetto a quello *articolato*: a essere marcate sono dunque le parole ritmiche, ossia le unità minori, come possiamo osservare nello spettrogramma successivo (Fig. 14), in cui sono riportati i vv. 334-337 di *Impromptu*: «Quando vinti ci si esercita in | una passione, d'ingaggiarsi per | altri versi che non questa miopia | non si sente l'uomo che è donna». Se consideriamo l'*appoggiato* una sorta di tecnica melodico-musicale con cui realizzare – attraverso marcature intensive – accenti qualitativi, enfatizzando alcune particolari parole dei testi, allora potremmo motivare la prevalenza di quest'ultimo indice risalendo a un altro importantissimo nodo nella teoria metrico-

musicale di Rosselli, ossia l'influenza della musica dodecafonica e del webernismo. In questi metodi di composizione, infatti, variazioni, contrappunti e marcature sono gli elementi su cui chi compone gioca per creare libertà e diversità nelle serie che si ripetono. Non a caso la lettura di *Impromptu*, quella in cui le dissonanze e le variazioni nelle serie melodiche si fanno più percepibili, è anche l'interpretazione con il più alto tasso di *appoggiato*. In un quadro simile, è facile rilevare che quanto individuato è un'ulteriore prova del rispetto di Rosselli nei confronti delle teorizzazioni di *Spazi metrici*. In un sistema metrico come quello rosselliano in cui l'elemento minimo – «universale, invariante e indivisibile»¹²⁰ – è la parola, non stupisce affatto che le letture risultino più *appoggiate* e che quindi le PR (le unità di *parola-idea-accento* di *Spazi metrici*) vengano marcate dall'intonazione nelle CP.

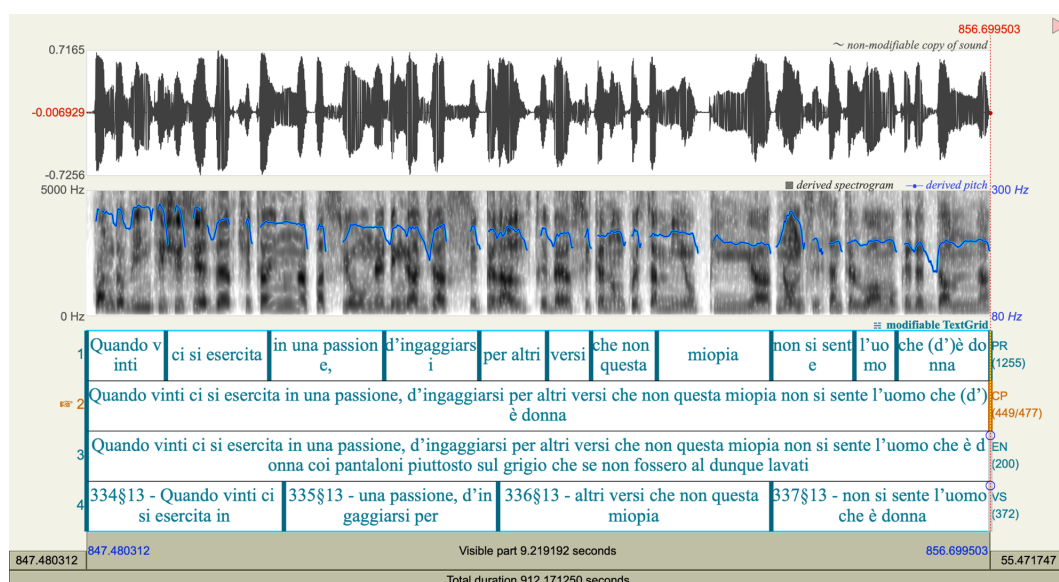


Figura 14 – Figura di Praat relativa ai vv. 334-337 di «Impromptu»

Muovendo verso un altro punto nevralgico, è importante notare che in un sistema metrico come quello di Rosselli, i confini dei versi scritti e gli *enjambement* acquisiscono una centralità sostanziale, nuova sia rispetto alla metrica classica sia rispetto al versoliberismo. Nello *spazio metrico* l'*enjambement* non è tanto «una *proprietà specifica* del discorso in versi, entro il quale funziona come un'importante *variabile*, sia agendo sui *rapporti d'intensità, di durata, d'intonazione*, sia creando *geometrie spaziali diversissime*»¹²¹, quanto un elemento necessario, «una prassi e non

¹²⁰ F. Carbonegnin, *Le armoniose dissonanze: "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008.

¹²¹ A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

un'eccezione»¹²². Le inarcature assolvono a una doppia funzione: da una parte, sono lo strumento metrico con cui Rosselli rispetta la dimensione orizzontale dei propri cubi poetici, facendo sbattere i versi contro il lato destro dello spazio-tempo geometrico; dall'altra, gli *enjambement* separano le unità sintagmatiche e, quindi, creano una dislocazione versale necessaria per riempire il cubo e per imporre a chi legge una costante ricalibrazione enunciativa¹²³. Queste intenzioni teoriche trovano conferma nei dati, come mostra il *VIP-Enjambment-Histogram* (Fig. 15): il fatto che nei testi Rosselli inserisca spesso a inarcature forti e che la maggior parte di queste venga riprodotta senza spezzare *rejet* e *contre-rejet* con una pausa, dimostra quanto la poetessa nel leggere i testi rispetti sia l'architettura dello *spazio metrico*, sia l'unità del blocco intero, che – percorso da un'unica energia dinamizzante – viene riprodotto rispettandone il fluire complessivo.

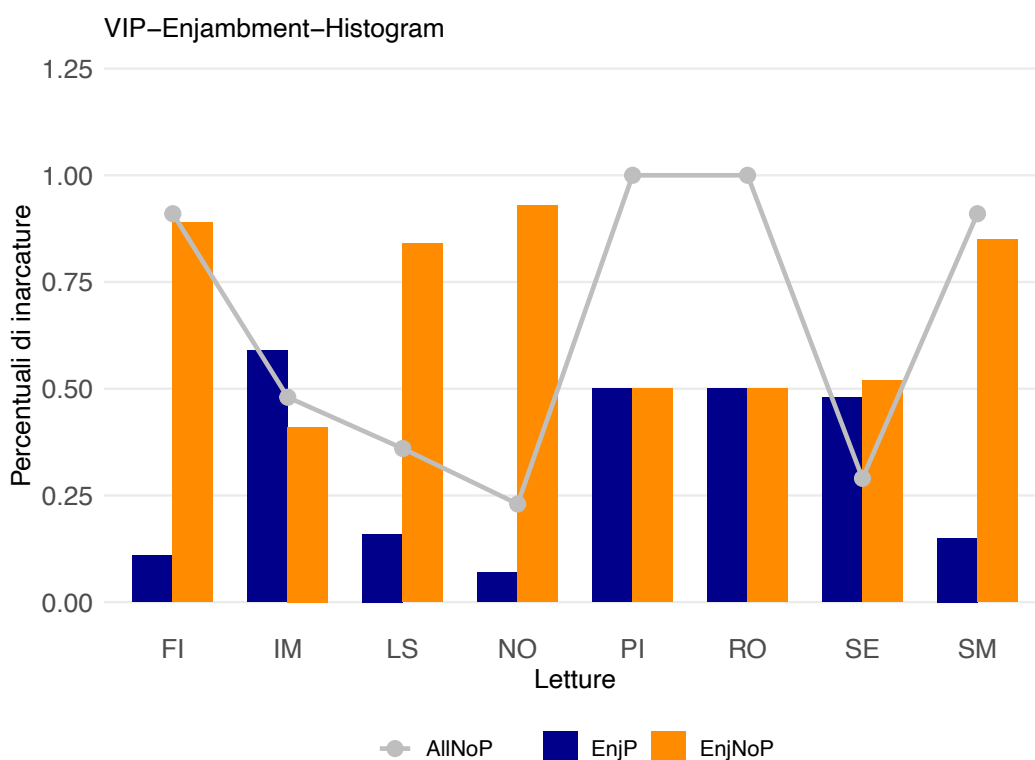


Figura 15 – VIP-Enjambment-Histogram. EnjP = inarcature realizzate con pausa; EnjNoP = inarcature realizzate senza pausa. La linea grigia riporta il tasso di allungamenti compensativi (vocalici e consonantici) in occasione degli EnjNoP

Questa prevalenza di *enjambement* letti senza l'uso di pausa contribuisce a rafforzare una sensazione già trasmessa anche dalla visione del testo grafico, ossia la consapevolezza di trovarsi

¹²² D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio», cit., p. 69.

¹²³ M. Manera, «Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi», cit., p. 121.

davanti a componimenti cubici. Se ne può assaggiare un esempio osservando il comportamento di Rosselli in occasione della lettura dei vv. 8-9 e 10-11 di *Se sinistramente* (Figg. 16, 17): «ritrovarsi | tali e quali all'adolescente | che mai crebbe». Inoltre, questo fluire continuo viene sottolineato anche dai molti allungamenti compensativi (vocalici o consonantici) a cui Rosselli spesso ricorre in occasione della riproduzione delle inarcature prive di pausa.

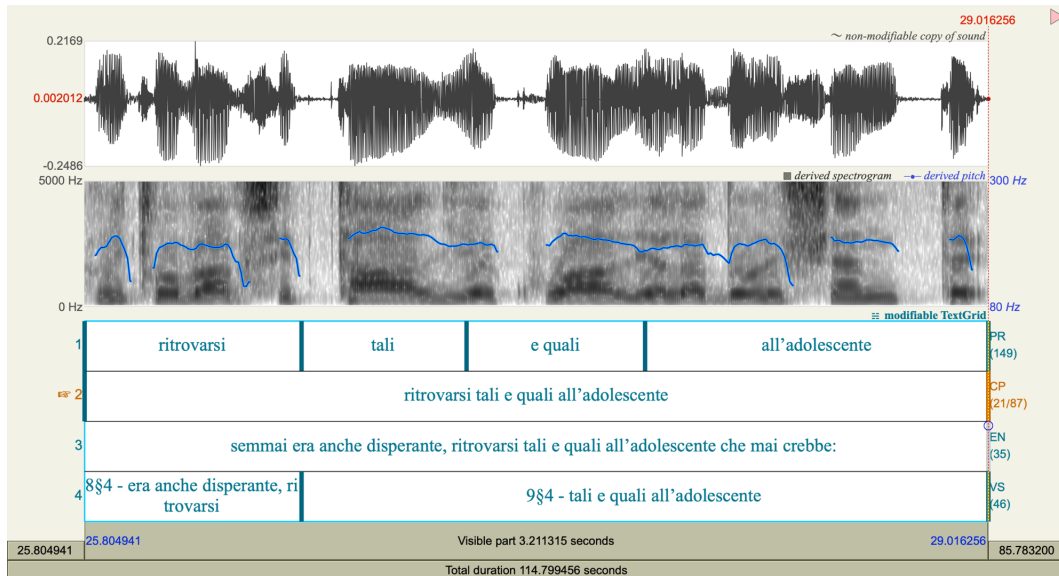


Figura 16 – Figura di Praat relativa ai vv. 8-9 di «*Se sinistramente*»



Figura 17 – Figura di Praat relativa ai vv. 10-11 di «*Se sinistramente*»

Ascoltando le letture di Rosselli, tuttavia, emerge anche un altro aspetto decisamente interessante, ossia il ricorso a *pseudo-enjambement*, cioè a inarcature che sono coinvolte da un particolare rapporto di tensione e distensione tra *rejet* e *contre-rejet*, in quanto la pausa che potenzialmente li potrebbe dividere non è affatto assente, bensì anticipata in una posizione immediatamente precedente al *pre-rejet* o posticipata in una posizione successiva al *contre-rejet*. Questa gestione, per quanto prosodicamente abbia delle conseguenze assimilabili a ciò che avviene nei normali *enjambement* forti, in realtà contribuisce a sottolineare quella sensazione di sfasamento presente tra la struttura grafico-formale e la struttura metrico-sintattica, oltre a rafforzare la sensazione percettiva di scivolare continuamente da un verso all'altro, scoprendo un senso di unità solo alla fine del blocco intero. Nello spettrogramma seguente (Fig. 18) osserviamo, ad esempio, uno dei casi più evidenti di questa gestione prosodica, i vv. 14-16 di *Note che sorgono abissali dalle frange*. «Io non ricordo quale nota svegliò in | me quel lamento di sentire in sé più | voci, le miserande».

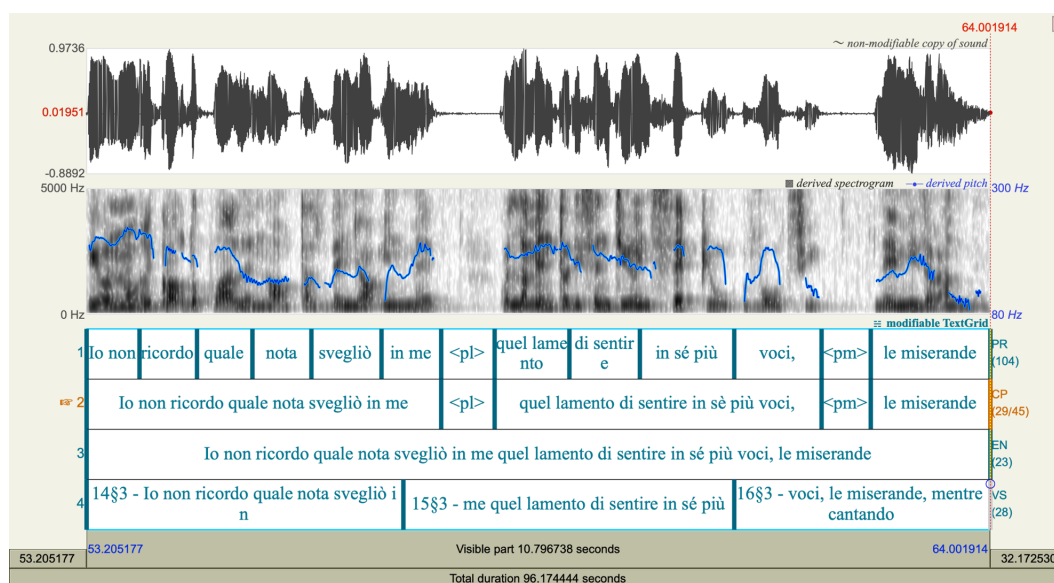


Figura 18 – Figura di Praat relativa ai vv. 14-16 di «Note che sorgono abissali dalle frange»

Rosselli invece di fare una pausa alla fine dell'unità versale, la posticipa di una sola posizione, inserendola per ben due volte consecutivamente dopo il *contre-rejet*, che risulta così l'unità messa in rilievo. Si crea dunque, nella lettura, un effetto di tensione e distensione che – per quanto sia posticipato rispetto alla posizione attesa – risulta lo stesso decisamente simile a quello di una normale inarcatura letta con una pausa. Non è difficile immaginare che il disallineamento tra piano sintattico e piano metrico sia tra le caratteristiche più peculiari del modo di Rosselli di comporre i testi: le regole dello *spazio metrico* implicano che i confini sintattici non coincidano

quasi mai con quelli versali e che «gli occhi, la voce, la mente siano sempre spinti oltre il confine di fine verso, ad attraversare lo spazio bianco tra un verso e l'altro»¹²⁴. Per quanto, ascoltando Rosselli leggere, non sia facile classificarne ed etichettarne «il movimento intonativo-enunciativo»¹²⁵, visto il latente brulichio di ritmi che vivono nel testo, è tuttavia molto facile rendersi conto di quanto le sue scelte prosodiche facciano emergere un maggiore rispetto per le unità logiche piuttosto che per quelle metrico-grafiche. Rosselli, anche per quanto riguarda questa intenzione teorica, finisce effettivamente per confermare nella pratica di lettura quanto sostiene nei suoi scritti metricologici: l'unità versale viene riprodotta rispettandone i confini soltanto quando coincide con l'unità logica di pensiero; in quasi tutti gli altri casi tra i confini dei versi e i confini prosodici delle unità di *pensiero-respiro* non v'è simmetria. Complessivamente, quindi, possiamo individuare una netta tendenza di Rosselli a prediligere una lettura che possiamo definire *logico-sintattica*, dal momento che nelle letture il numero di versi letti senza interruzioni interne è limitato, mentre risulta maggiore la quantità di CP che, rispettando la struttura sintattica della lingua, spezzano asimmetricamente l'ordine versale (Fig. 19)¹²⁶.

Dall'osservazione del grafico possiamo notare una tendenziale prevalenza di *curve emiverso* CP(vs): il 50% delle letture ne contiene, infatti, un numero che oscilla tra il 27% e il 52% del totale delle curve prosodiche; mentre un quarto delle letture annotate ne contiene addirittura oltre al 60%. Oltre alla presenza di *curve emiverso*, si nota anche una decisa rilevanza delle *curve interso* CP(vs)CP, con la metà delle letture che ne realizza una percentuale che oscilla tra il 25 e il 50% (la percentuale più alta del *corpus*, è quella della lettura di *Seguito dalle mosche, credendomi* con quasi il 60%). Meno presenti sono, invece, i *versi-curva* e le *curve bi-poliverso*. La distribuzione delle prime, infatti, è molto concentrata in una fascia ristretta, visto che la metà delle letture contiene un numero di vs(CP) che rientra tra l'11 e il 18,5% del totale delle CP. L'unico dato *outlier*, cioè quello della lettura in cui la presenza di *versi-curva* risulta anomala rispetto alla distribuzione del resto dei dati, proviene dall'interpretazione di *Rosa ripulita* – la lettura più *metrica* del *corpus*. Le *curve bi-poliverso*, infine, sono quelle complessivamente meno presenti nelle letture: nel 50% delle interpretazioni la percentuale di CP di questa tipologia oscilla tra il 3 e l'8%. Se, inoltre, estendiamo l'analisi osservando anche la distribuzione dei dati nel baffo superiore, ci accorgiamo di quanto anche l'estremo superiore sia piuttosto vicino a questa distribuzione (11%), ad esclusione di un solo valore *outlier*, quello della lettura di *Impromptu*. In questa interpretazione – rispettando l'organizzazione strutturale prevista – Rosselli ricorre in più di un terzo del totale delle CP a *curve bi-poliverso* per riprodurre metricamente le brevi strofette di due o tre versi di cui il testo è denso.

¹²⁴ Ivi, 125.

¹²⁵ Ivi, 43.

¹²⁶ Le (CP)vs sono CP che includono solo una porzione di verso. Le CP(vs)CP sono CP che, tra due versi, includono una porzione dell'uno e una dell'altro. Le vs(CP) sono CP che coincidono con la linea del verso. Le vs(CP)vs sono CP che includono due o più versi per intero. La prevalenza delle prime due tipologie sulle seconde rivela uno stile prosodico non rispettoso delle forme versali e più attento al rispetto di strutture sintattiche o semantiche.

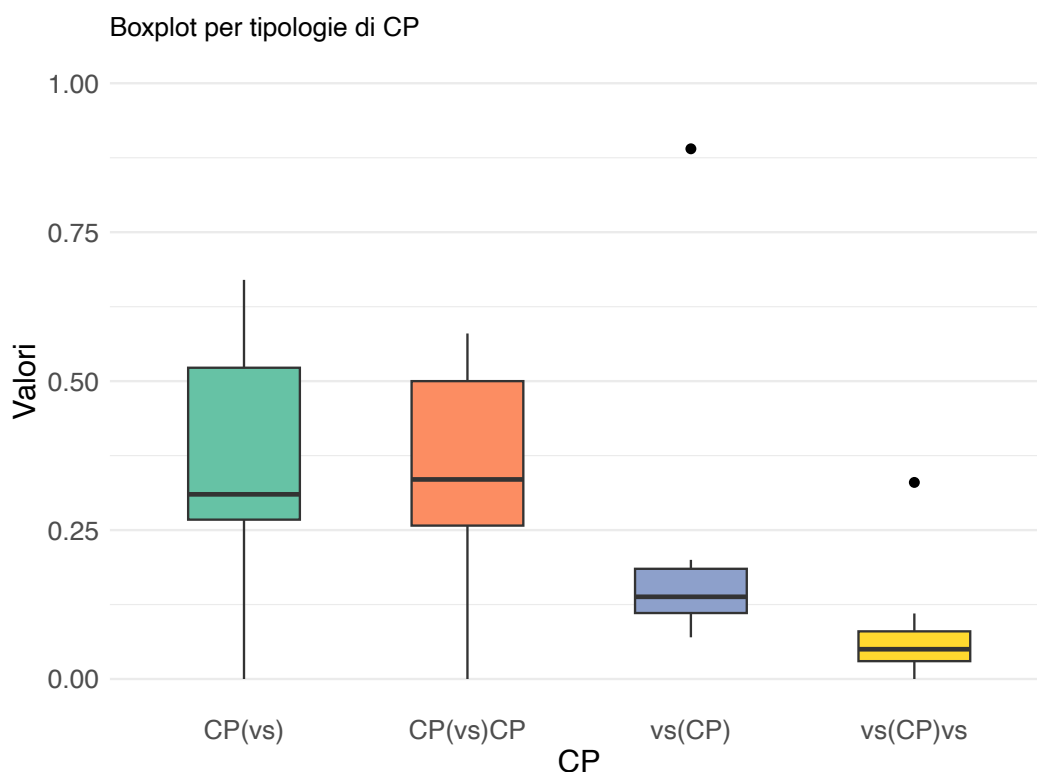


Figura 19 – Boxplot con la distribuzione complessiva delle tipologie di CP nelle otto letture poetiche

Per quanto possa apparire paradossale a una prima riflessione, nel definire lo stile prosodico rosselliano come *logico-sintattico*, vengono confermate le intenzioni teoriche che la poetessa ha proposto in *Spazi metrici*: è possibile, infatti, sostenere che il suo *modus legendi* è tendenzialmente rispettoso della sua nuova metrica risultando, pertanto, uno stile *spazio-metrico*. Per quanto, infatti, l'analisi sperimentale smentisca – da una parte – che tutti i versi siano *fonetizzati* con la stessa durata e – dall'altra – faccia cadere anche l'ipotesi che gli spazi bianchi servano da strumenti compensativi per indicare le pause con cui riempire nella lettura i versi più brevi, emerge una tendenza della poetessa a rispettare quell'unità *metrico-logico-intonativa* descritta nei saggi. Rosselli, infatti, attraverso la gestione delle CP garantisce che i confini delle sue unità di pensiero vengano tendenzialmente osservati, confermando che nel suo sistema le unità versali sono in realtà degli epifenomeni strutturali – utili a segnare la dimensione orizzontale del cubo poetico – e non un elemento metricamente decisivo, come invece sono le unità di pensiero, in cui l'atto di creazione e l'atto di enunciazione trovano il vero punto d'incontro.

Queste unità di pensiero, tra l'altro – avendo dei confini chiari, ma pur sempre flessibili – permettono alla poetessa di gestire lo spazio della prosodia in modo sempre diverso per ogni

testo, per quanto la tensostruttura risponda costantemente a caratteristiche astratte fisse. Continuando a indagare il rapporto tra testo, prosodia e metro consideriamo adesso due mappe di calore estratte da due matrici di correlazione: innanzitutto, la *VIP-UtterMeter-HeatMap* relativa al rapporto tra testo e audio, che mette in relazione per ciascuna lettura i valori di media, numero massimo e numero minimo di sillabe per verso (asse *testuale*) e la media, la deviazione standard e il range del numero di sillabe per CP (asse *sonoro*). Secondariamente, un ulteriore confronto tra la struttura prosodica e quella testuale è osservabile attraverso la *VIP-Matrix-base-HeatMap*, per mezzo della quale incrociamo il numero degli EN, delle CP e delle PR con quello delle strofe, dei versi e delle unità interpuntive. Conducendo un tale confronto è più facile individuare le letture in cui struttura prosodica e testuale convergono maggiormente (sui grafici in rosso) e quelle in cui invece divergono, a vari gradi (sui grafici in blu). La prima mappa di calore (Fig. 20) divide innanzitutto il *corpus* in due macrogruppi, costituiti rispettivamente da I. *SE; LS; RO; FI* e II. *SM; NO; IM; PI*, per poi individuare inoltre dei micro-raggruppamenti piuttosto evidenti che segnalano la presenza coppie di letture molto simili tra loro: *FI* e *RO*; *LS* e *SE*; e poi *PI* che ha un alto indice di correlazione con *NO*, *SM* e *IM*.

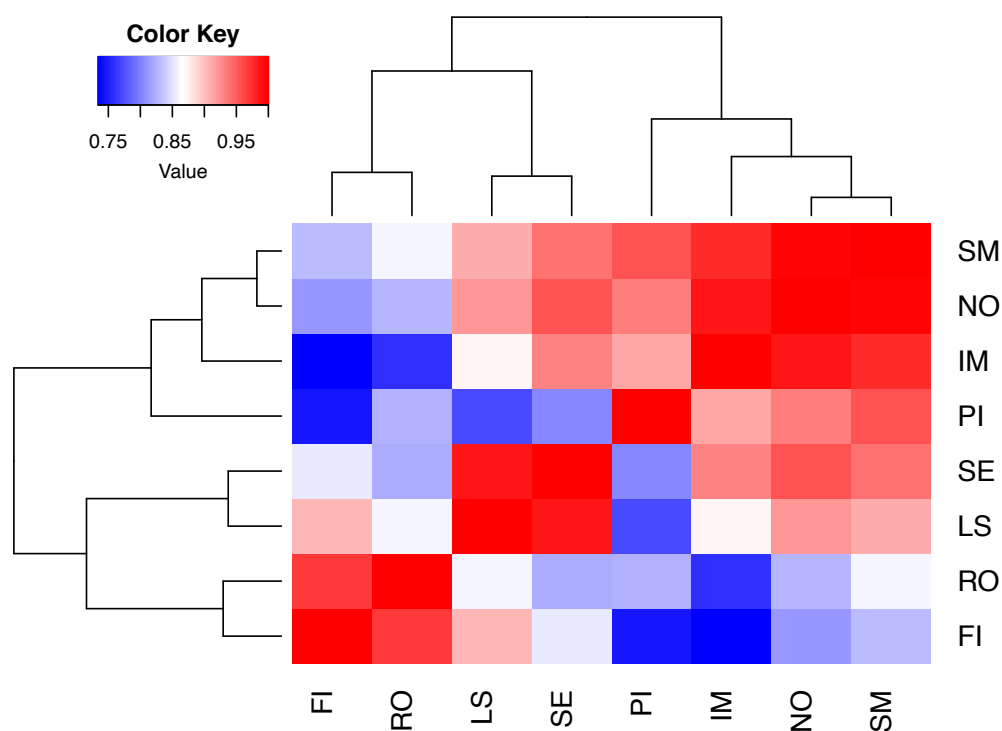


Figura 20 – *VIP-UtterMeter-Heatmap* - Amelia Rosselli

che consta di soli 10 versi brevissimi, strutturati in 9 CP. Tuttavia, le differenze grafico-formali tra i due testi vengono superate da un'affine gestione prosodica del materiale linguistico; la stessa considerazione vale, al contrario, per la bassa correlazione tra *Figlia di un amore che ti divorò fui* e un testo che formalmente le sarebbe molto più simile, per il quale, invece, Rosselli ha previsto una diversa gestione del materiale linguistico, *Pietre tese nel bosco*:

Pietre / tese nel bosco; // hanno piccoli 1
 amici, / le formiche / ed altri animali //
 che non so riconoscere. // Il vento non
 spazza via il sasso, / quelle fosse, / quei
 resti d'ombra, / quel vivere di sogni / 5
 pesanti. //

Resti nell'ombra: // ho un cuore che scotta /
 e poi si sfalda per / ingenuamente / ricordarsi /
 di non morire. //

Ho un cuore come quella foresta: // tutta 10
 sarcastica a volte, // i suoi rami lordi /
 discendono sulla testa (/) a pesarti. //¹²⁹

L'aspetto cruciale, inoltre, è che questo cubo spazio-temporale non è una struttura aprioristica¹³⁰: non condiziona la scrittura della poetessa in modo meccanico, costringendola ad andare a capo in automatico una volta arrivata al confine destro del testo. Lo *spazio metrico* nasce col e dal testo stesso: il limite del primo verso, che detta la dimensione orizzontale da rispettare, è pertanto una conseguenza dell'attività logico-creativa. Il movimento dinamico del pensare, sempre diverso per ogni testo, condiziona la creazione dei componimenti e si rinnova ogni volta che le poesie vengono interpretate: la nostra *VIP-UtterMeter-Heatmap* coglie questa caratteristica strutturale, poiché ci mostra – da una parte – l'influenza dell'atto logico-creativo sulla struttura metrica e le affinità tra le strutture formali dei testi, ma – dall'altra – ci permette anche di osservare che le correlazioni più forti sono proprio quelle che riguardano l'organizzazione prosodica delle interpretazioni, che come abbiamo visto risponde a criteri logico-sintattici. Si può sostenere, quindi, che maggiore è l'indice di correlazione e più simile è anche lo *spazio metrico* abitato dai due testi, a prescindere dalla forma grafica, che è solo un epifenomeno.

Osservando la seconda mappa di calore (Fig. 21), notiamo che emerge una correlazione generalmente più netta rispetto al grafico precedente: questo non è affatto un aspetto secondario, ma anzi conferma che – per quanto lo *spazio metrico* sia unico per ogni poesia – ci sono delle oggettive tendenze peculiari. Il grafico consente di visualizzare ciò che già si coglie a un livello di ascolto percettivo e permettono di rilevare nuovamente una netta correlazione tra un

¹²⁹ Ivi, p. 317.

¹³⁰ Su questo aspetto cfr. anche M. Manera, «Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi», cit., p. 80.

nucleo di letture che condividono uno *spazio metrico* affine prosodicamente. Oltre a questo, conferma che la lettura di *Rosa ripulita* e quella di *Impromptu* sono le più distanti: lo *spazio metrico* dal sapore narrativo di *Impromptu*, col suo procedere per immagini dal ritmo quasi pavesiano sono estremamente lontani, infatti, dalla granitica compattezza di *Rosa ripulita*, il cui incedere marziale rispetta i tempi dei versi. Tuttavia, questa variabilità più che smentire la possibile esistenza di una stessa teoria alla base dei componimenti, permette di farne emergere più chiaramente i principi. Infatti, la successione delle immagini mentali abita uno spazio sempre diverso e flessibile, i cui confini sono sì potenzialmente infiniti nell'atto creativo, ma pur sempre limitati dalla natura stessa del pensare, che segna la misura dei costituenti. In un testo come *Rosa ripulita*, sia le immagini mentali, sia le unità di pensiero sono brevi, compatte, dense: un vero e proprio distillato dei contenuti poetici del testo stesso. In *Impromptu*, invece, sia le immagini mentali sia le unità di pensiero hanno confini più ampi, perché diversa è la natura del pensiero che scorre lungo il poemetto: un pensare ampio, a tratti improvvisato, in cui Rosselli ripercorre la sua storia personale, tingendola con la tragicità umana del Novecento.

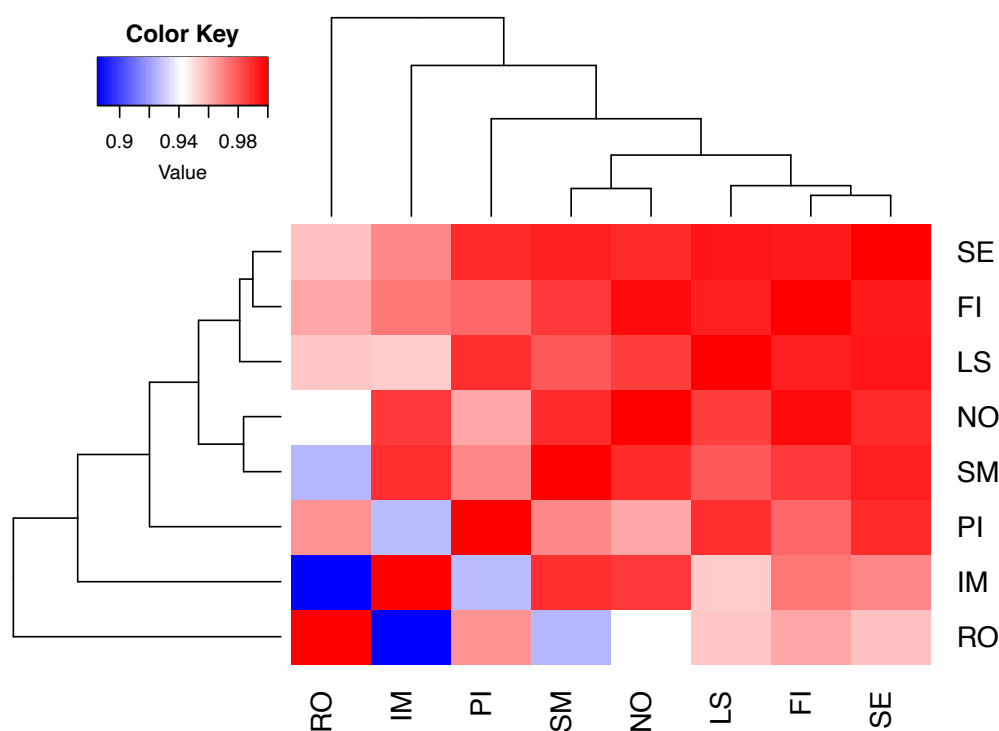


Figura 21 – VIP-Matrix-base-Heatmap-Amelia Rosselli

A prescindere dalla natura di questo succedersi, le immagini mentali e le unità di pensiero hanno però dei confini netti, che Rosselli rispetta nella scrittura e nella lettura. Innanzitutto, a una parola corrisponde sempre una e una sola idea; inoltre, le unità di pensiero si chiudono quando trovano la loro logica conclusione; infine, le unità di respiro assecondano le unità logiche e non le interrompono, spezzandone lo scorrere. Ascoltare l'interpretazione orale dei quadrati sonori di Rosselli permette, dunque, di cogliere il possibile senso ultimo della sua metrica e di riconoscere la centralità dei cinque costituenti essenziali di *Spazi metrici: lettera, sillaba, parola, frase e periodo*.

Se a queste osservazioni metrico-prosodiche si associa anche un'analisi di parametri melo-dico-retorici, si può cogliere l'estrema rilevanza del sostrato musicale dei componimenti: una centralità che vive non solo nell'atto di creazione poetica, ma che abita lo *spazio metrico* in ogni sua dimensione, anche in quella orale. Infatti, l'alta presenza di melodie che si richiamano uguali o simili ma su toni diversi è la conseguenza diretta di due aspetti cruciali nell'impianto teorico di *Spazi metrici*. Da una parte, la sua affinità con il serialismo dodecafonico e con il webernismo; dall'altra, la grande rilevanza che hanno sia il concetto di ripetizione, sia la profondità della struttura retorica. Infatti, i pattern ritmico-melodici che corrono lungo i testi e – ripetendosi – li colorano retoricamente, sono parenti stretti delle serie polifoniche della dodecaфония, le quali possono essere trasposte, rovesciate, proposte per moto retrogrado, variate nel ritmo o divise in mini-serie esattamente come Rosselli fa, nella lettura, con le sue intonazioni. È evidente, dunque, quella fitta trama retorica – collaterale alla struttura semantico-sintattica – che la poetessa descrive nei saggi: ascoltandola si possono cogliere le variazioni melodiche, che ne rendono inconfondibilmente dissonante il *modus legendi*. Tra i molti esempi possibili, riporto due casi esemplificativi tratti da *Seguito dalle mosche, credendomi*. Come possiamo vedere nella figura 22 (vv. 1-2: «Seguito dalle mosche, credendomi | svenire»), il profilo di f_0 si trova inizialmente su un tono alto, per poi discendere arrivando a un tono medio-basso (fermandosi alla pausa breve che fa da cesura tra i due emistichi). Prosegue poi con un nuovo innalzamento iniziale (su un tono medio-alto), a cui segue ancora un'ulteriore fase discendente, che in questo caso raggiunge un tono basso. Emerge dunque un effetto di reiterazione alternata, per quanto modulata su un tono più basso, in cui l'intonazione di «seguito» riprende quella di «credendomi» e l'intonazione di «dalle mosche» risuona in quella di «svenire». Analogamente, un pattern simile viene rappresentato ai vv. 6-7 («Seguendomi le mosche perfetta la | missione al bene», Fig. 23), con una *variatio* rilevabile nell'assenza di pause tra i due emistichi e in un andamento meno ascendente della prima parte.

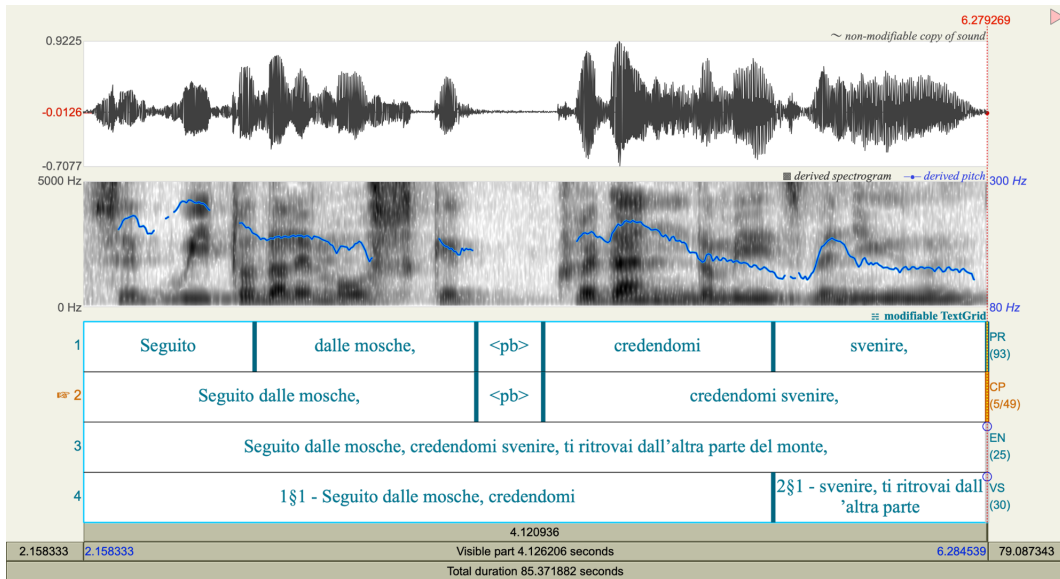


Figura 22 – Figura di Praat relativa ai vv. 1-2 di «Seguito dalle mosche, credendomi»

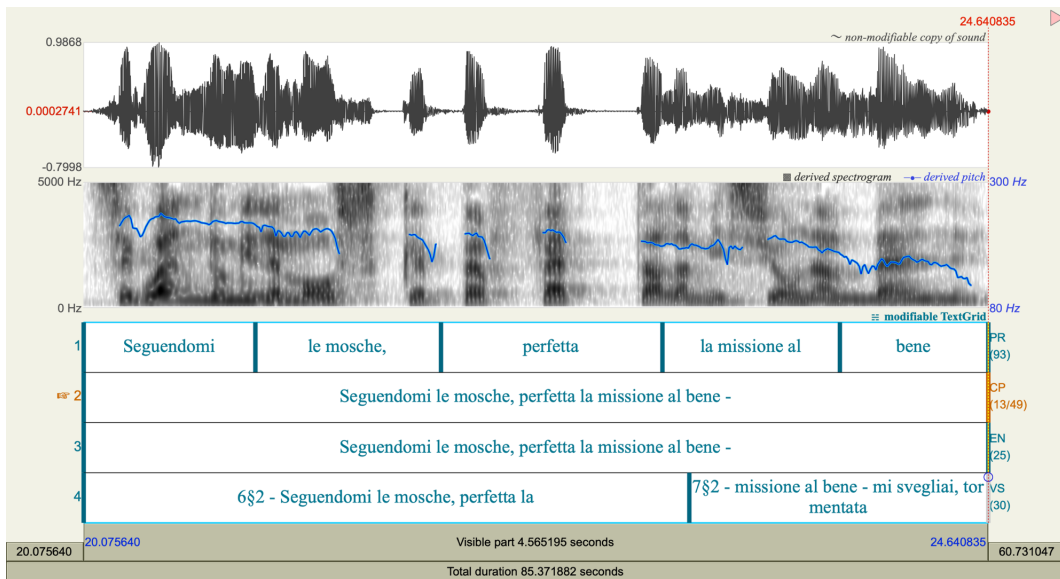


Figura 23 – Figura di Praat relativa ai vv. 6-7 di «Seguito dalle mosche, credendomi»

Un altro parametro della metodologia di VIP decisivo nel valutare la lettura rosselliana è stato quello del *focus*, per mezzo del quale si possono individuare i casi in cui la poetessa, ricorrendo a dei rilievi focali, riveste di particolare importanza alcuni *loci* dei testi. L'aspetto decisamente interessante è quello di aver riscontrato una tendenza di Rosselli a focalizzare l'ultima

parola (o l'ultimo sintagma) dei versi grafici e dei costituenti prosodici, a prescindere dalla categoria grammaticale delle parole stesse. Congiunzioni, preposizioni, avverbi di negazione, articoli e pronomi risultano spesso marcati attraverso il ricorso a dei rilievi focali che finiscono inevitabilmente per (ri-)semanticizzare questi elementi «*sincategorematici* o *transitivi*»¹³¹ che sono parole come le altre e per questo suscettibili a fenomeni come l'enfasi: *il* e *la* e *come* sono idee «e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente una idea»¹³². I vv. 14-23 di *Se sinistramente* sono fortemente esemplificativi da questo punto di vista:

mai desti, né darai ora che/
 so quanto luminosa era per / 15
 me la tua figura sfocatamente/
 giustiziera, // e lo spirito / che/
 tramortendo la vita che/
 come sempre, / scartando le(/)
 molte speranze s'annunciava / 20
 già / là pronta a rinunciare, // magari
 morendo nello sforzo di non/
 distinguere tra te / e / il male... //¹³³

A ricoprire i luoghi enfaticizzati dai rilievi focali – evidenziati in grassetto nel testo e in rosso nelle immagini successive (Figg. 24, 25 e 26) – non sono parole semanticamente piene e provenienti dalle classi aperte del discorso, bensì parole vuote, funzionali e grammaticali, come articoli, pronomi relativi, complementatori, avverbi di negazione. Spesso un artificio simile viene usato in poesia per rendere una determinata inarcatura molto marcata rispetto alle altre, per conferire un valore significativo alla spezzatura tra *rejet* e *contre-rejet*; tuttavia, in Rosselli non si tratta di usi isolati, bensì di una tecnica sistematica di cui lei stessa ci dà notizia in *Spazi Metrici*, come abbiamo visto.

¹³¹ F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze*, cit., p. 20.

¹³² A. Rosselli, *Spazi metrici*, in USP, p. 64.

¹³³ S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. L'opera poetica*, cit., p. 481.

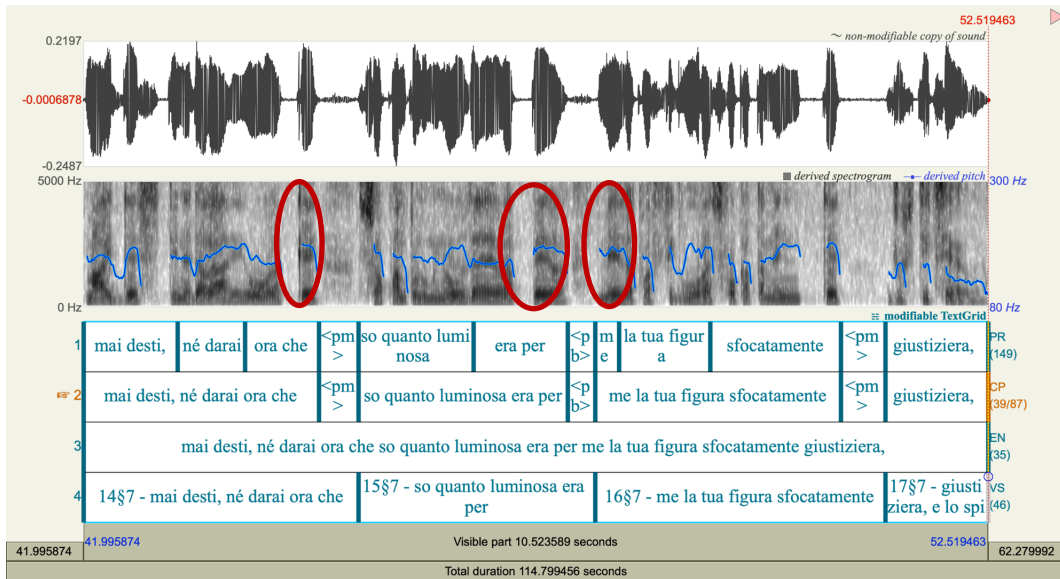


Figura 24 – Figura di Praat relativa ai vv. 14-17 di «Se sinistramente»

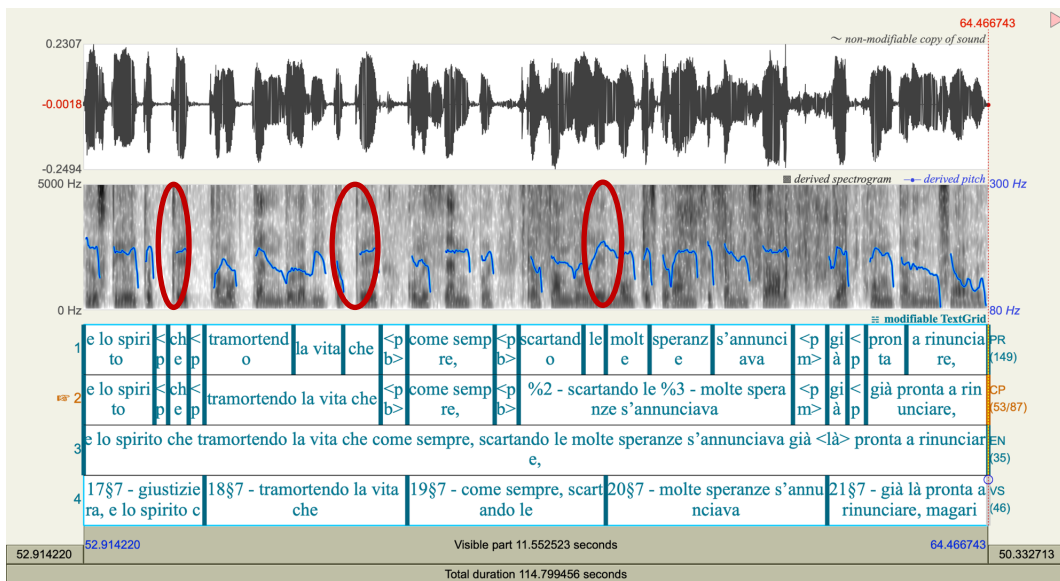


Figura 25 – Figura di Praat relativa ai vv. 17-21 di «Se sinistramente»

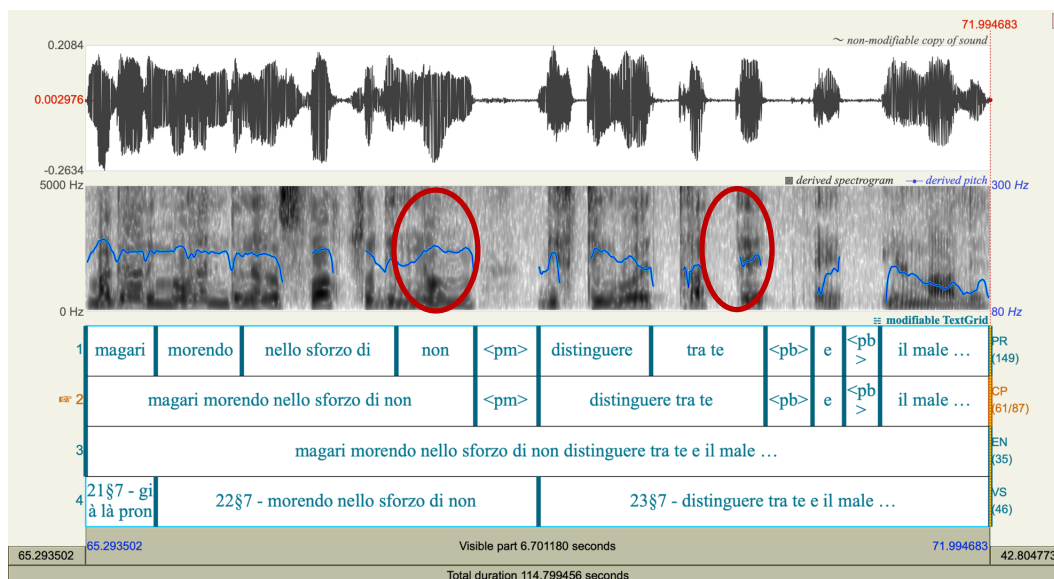


Figura 26 – Figura di Praat relativa ai vv. 21-23 di «Se sinistramente»

Dimensione metrica, dimensione logica, dimensione grafica e dimensione prosodica risultano, in conclusione, reciprocamente legate all'interno del *nuovo ordine* di Rosselli: ciò vale sia per la fase di composizione delle liriche, sia per la lettura ad alta voce, esperienza in cui le unità della gerarchia metrico-prosodica si reificano. Separare, infatti, i quattro dominî individuati – scegliendo di analizzare la metrica rosselliana attraverso un approccio esclusivo – rischierebbe di non far emergere quella regolarità che un metodo multidisciplinare può riuscire, invece, a catturare: proprio per questo un approccio come quello adottato consente di condurre una descrizione olistica e permette di sviluppare i risultati attraverso un confronto continuo con quelli delle precedenti ricerche sul tema.

«Sconnessione profonda» e «compattezza funesta»: alcune note sulla voce poetica di Amelia Rosselli a partire dai postillati

Elena Niccolai
(Università di Ferrara)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – The contribution analyzes the concept of *lapsus* proposed by Pasolini as a key word for the interpretation of *Variazioni Belliche*, proposing to integrate it with that of interlanguage borrowed from acquisitional linguistics and with the observation of the annotations preserved at the *Amelia Rosselli Fund* of the University of Tuscìa. Such perspective supports the commentary of some passages of the collection with particular reference to the relationship between annotation and poetic writing allowing to further investigate the complexity of Rosselli's linguistic proposal within the coeval literary, historical and political scenario.

Keywords – Amelia Rosselli; lapsus; *Variazioni Belliche*; annotated volumes; interlanguage.

Abstract – Il contributo analizza il concetto di *lapsus* proposto da Pasolini per l'interpretazione di *Variazioni Belliche* proponendo di integrarlo con quello, mutuandolo dalla linguistica acquisizionale, di interlingua e con l'osservazione dei postillati del *Fondo Amelia Rosselli* dell'Università della Tuscìa. Tale prospettiva sorregge il commento di alcuni passi della raccolta con particolare riferimento al rapporto tra annotazione e scrittura poetica consentendo di indagare ulteriormente la complessità della proposta linguistica rosselliana all'interno scenario letterario, storico e politico coevo.

Parole chiave – Amelia Rosselli; lapsus; *Variazioni Belliche*; postillati; interlingua.

Niccolai, Elena, «*Sconnessione profonda*» e «*compattezza funesta*»: alcune note sulla voce poetica di Amelia Rosselli a partire dai postillati, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 93-106.

ncclne@unife.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21406>

finzioni.unibo.it

«Riconquistare la propria lingua come una lingua straniera, liberata dal logorio dell'abitudine e pertanto investita di una più densa forza comunicativa, è il privilegio e a un tempo l'arduo compito del poeta».¹

«Anzi, tutta la lingua di Amelia Rosselli appare profondamente traumatizzata e questo libera il campo ancora una volta dalla ricorrente riduzione della sua malattia, del caso clinico Rosselli, [...] a una psicopatologia individuale, all'idea consolatoria della povera miss cui hanno ammazzato il padre e lo zio, a un pietismo che nasconde un atteggiamento di sufficienza, a una visione miope non tanto dei dati salienti della sua infanzia quanto della biografia della nostra nazione».²

Variazioni belliche, l'esordio poetico di Amelia Rosselli germoglia con un'infiorescenza di paratesti auto-esplicativi. La voce nasce slogata e sente il bisogno di appoggiarsi ad altro da sé.

La raccolta esce per i tipi di Garzanti nel 1964 ed è articolata in tre sezioni³: le prime due, propriamente poetiche, *Poesie* (1959) e *Variazioni* (1961), sono seguite da un allegato, *Spazi metrici* (1962). L'oscurità di quest'ultimo non ha finora permesso in ambito critico una definizione univoca del suo statuto, oscillante tra saggio critico, metrico nella fattispecie, e *personal essay*⁴. Immediatamente chiari i fini e la struttura del secondo paratesto, il *Glossarietto per «Variazioni 123»*⁵, che, sebbene edito tardivamente, sorregge l'interpretazione dei testi poetici rosselliani dal 21 giugno 1962, data della lettera diretta a Pier Paolo Pasolini che lo contiene.

Mentre il *Glossarietto*, nella sua combinazione di calchi linguistici e neologismi, rende subito evidente la trama intralinguistica della poesia rosselliana, *Spazi metrici*, ideato per chiarire su suggerimento di Pasolini stesso la sperimentazione metrica della poetessa, offre uno spaccato della riflessione di Rosselli sui rapporti tra ricerche poetiche e musicali («Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale»)⁶. Il saggio si apre col tentativo, dichiaratamente vano, di descrivere la voce umana in qualità di rumore — non suono:

Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono 'suoni' nelle lingue: — la vocale o la consonante nelle classificazioni dell'acustica mentale si definiscono come 'rumore', e ciò è naturale, vista la complessità del nostro apparato fonetico-fisiologico, e il variare da persona a persona

¹ G. Giudici, *Prefazione* ad A. Rosselli, *Impromptu* (1981), Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 109.

² G. Garrera, S. Triulzi, *Amelia Rosselli. I lustrascarpe*, Fano, Aras Edizioni, 2022, p.46.

³ La raccolta è anticipata dalla pubblicazione delle *Venti quattro poesie* in «il menabò», 6, 17 settembre 1963, pp. 42-69.

⁴ F. Brancati, *La prosa del mondo. Appunti sul saggismo di Amelia Rosselli*, «l'Ulisse», 21, 2018, pp. 66-76.

⁵ A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, pp. 27-37. Il *Glossarietto* è stato poi ripubblicato in EAD., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano Mondadori, 2012.

⁶ Ivi, p. 181.

persino delle grandezze delle corde vocali e delle cavità orali, in modo che mai sin ora sia stata raggiunta una classificazione fonetica altro che statistica.⁷

Se l'anomia linguistica e metrica di *Variazioni Belliche* riesce a imporsi all'attenzione della critica tanto da consentire a Rosselli di figurare come unica soggettività femminile all'interno dell'antologia mengaldiana del 1978, non riesce invece l'intento esplicativo del saggio che incentiva la proliferazione di etichette critiche ad alto rischio di rapido e tossico deterioramento.

La notizia con cui Pasolini accompagna la pubblicazione di *Variazioni Belliche* sul Menabò nel 1963 inchioda difatti Rosselli al «Mito dell'Irrazionalità» descrivendo la lingua dell'autrice come «nata fuori del cervello, [come] proiezione fisica di un involucro spirituale razionalmente inesprimibile» e individuando in una «serie di borchie» l'unico appiglio capace di rendere la poesia rosselliana un «prodotto culturale riconoscibile [e] leggibile»⁸. *Lapsus* e ipercultismo nascono assieme: assi portanti di un medesimo giudizio critico confezionato al fine di promuovere Rosselli a modello lirico alternativo alla Neoavanguardia⁹.

Come noto, in opposizione al giudizio pasoliniano e a favore del riconoscimento di una componente critica nella proposta linguistica e poetica di *Variazioni Belliche* non sono mancati tentativi di correzione da parte dell'autrice stessa¹⁰: e non solo in immediate comunicazioni private, come nella lettera al fratello John del 25 ottobre 1963: «As to “Mistery” and “Neurosis” and “Mito dell'Irrazionale” [...] I would have spoken rather of the “Mito del Razionale”», ma anche in seguito tramite varie interviste e in una missiva inviata a Franco Fortini il 17 aprile del 1979¹¹:

Nemmeno sono d'accordo con l'espressione «finti lapsus» di P.P.P, o di quel mio «mondo tipicamente liberale e irrazionale», di tipo «tradizioni famigliari di Cosmopolis» [...] Naturalmente il tema «lapsus» è stato ripreso da moltissimi recensori, ma in maniera sbagliata secondo me, anche nel trattare sia di *Serie Ospedaliera* sia di *Documento*.¹²

Necessaria, dunque, la riformulazione del significato di *lapsus* in termini letterari offerta da Niccolò Scaffai:

⁷ *Ibidem*. A proposito del giudizio rosselliano circa l'inadeguatezza di una definizione «altro che statistica» sembra degno di nota richiamare gli interessi antropologici di Rosselli, influenzata anche in questo senso dallo scambio con Carlo Levi, Rocco Scotellaro ed Ernesto de Martino.

⁸ P.P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il menabò di letteratura», 6, 1963, pp. 66-69; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 2416-2419.

⁹ Per la ricostruzione dei giudizi critici attorno a Rosselli si veda M. Venturini, *Alla luce della critica: la poesia di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», 2003, pp. 107-118.

¹⁰ Così anche circa l'impiego del termine di cosmopolita per cui si rimanda all'intervista di P. Zacometti in EAD., *Amelia Rosselli. «Ma la logica è il cibo degli artisti»*, «Il Giornale di Napoli», 12 maggio 1990 ora in A. Rosselli, *È vostra l'ora che ho perso, Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini, S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 116-118.

¹¹ Intervista di G. Caramore, *Paesaggio con figure* (1992), in *ivi*, pp. 265-319: 304.

¹² A. Rosselli, *Lettera a Franco Fortini*, in *La forza dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di A. Cortellesa, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 39-41.

Il concetto [di lapsus] è da ridimensionare specialmente se inteso come manifestazione inconscia, come emblema di una spontaneità creativa che non corrisponde ai processi compositivi rosselliani. Può mantenere semmai una sua efficacia se utilizzato in senso indiziario: il ‘lapsus, tale nella forma dell’errore, del travisamento, ma in sostanza da leggere [...] come segnale consapevole di una slogatura, ma anche di un’emergenza logica e grammaticale su cui fermarsi, in cui inciampare.¹³

Come analizzare le *slogature consapevoli*? O meglio, come non ricadere alternativamente nei poli ermeneutici dell’errore grammaticale e/o dell’ipercultismo compensativo? Un orizzonte interpretativo meno manicheo sembra ricostruibile a partire dall’osservazione dei postillati dell’autrice, ovvero delle sue modalità di annotazione e di lettura, e dal concetto di interlingua mututato dalla linguistica acquisizionale. Partendo da quest’ultimo, occorre evidenziare un dato altrettanto noto, autoevidente nella natura mistilingue di *Primi scritti (1952-1963)*: Rosselli non è soltanto tardivamente italoфона.¹⁴ Considerata la composizione familiare plurilingue, la precoce condizione di rifugiata politica e i numerosi spostamenti tra Francia, Inghilterra, Stati Uniti e Italia, all’autrice non sembra appartenere un pieno *status* di madrelingua in nessuna delle lingue da lei frequentate.

Appare dunque utile affiancare alla categoria letteraria di poesia intralinguistica, la nozione di interlingua che, oltre a rilevare la natura astratta della nozione di ‘madrelingua’ come parlante in possesso di un’ottima se non perfetta competenza linguistica, propone un’affascinante rappresentazione delle interazioni tra il retroterra linguistico di Rosselli e la sua produzione scritta¹⁵. La teoria dell’interlingua mette a fuoco la distanza sia dalla lingua di partenza sia dalla lingua in fase di acquisizione descrivendo una lingua intermedia, a sé stante nell’impianto e nella caratteristica elasticità tra i due, o più, sistemi linguistici di riferimento:

Interlanguage was defined by Selinker (1972) as the separate linguistic system evidenced when adult second language learners spontaneously express meaning using a language they are in the pre-process of learning. The linguistic system of interlanguage encompasses not just phonology, morphology, and syntax, but also lexis, pragmatics, and discourse. Interlanguage (IL) differs systematically from both the learner’s native language (NL) and the target language (TL) being learned. The IL is not just a relexification of the NL morphosyntactic system — NL rules with TL vocabulary; in other words, NL transfer is not the only process that shapes IL.¹⁶

¹³ N. Scaffai, *Amelia Rosselli: il dramma delle lingue, la perla della tradizione*, in *Poesia e critica nel Novecento: da Montale a Rosselli*, Roma, Carocci, 2023, p. 98. Miei i corsivi.

¹⁴ D. La Penna, *La mente interlinguistica: strategie dell’interferenza nell’opera trilingue di Amelia Rosselli*, in V. Orioles, F. Brugnolo, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 397-415.

¹⁵ A proposito di Rosselli, Giovannuzzi ha insistito sulla necessità di formulare interpretazioni che sappiano ripensare i rapporti tra biografia e letteratura oltre le ideologie e le poetiche. Si veda S. Giovannuzzi, *Derive biografiche e forma della poesia: Amelia Rosselli e gli altri*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, pp. 15-46.

¹⁶ E. Tarone, *Interlanguage. The Encyclopedia of Applied Linguistics*, Oxford, John Wiley & Sons, 2018, pp. 1-7: 4.

La nozione di interlingua come sistema linguistico separato dalla lingua madre dell'apprendente e dalla lingua target — quindi come strategia comunicativa distinta dal *code mixing* e dal *code switching* — pare inoltre allinearsi con quanto osservato da Stefano Agosti, a livello linguistico-stilistico, rispetto alla predominanza nella poesia di Rosselli della «competenza associativa (e tra lingue diverse) su quella sintagmatica»¹⁷.

Per quanto concerne i processi di acquisizione linguistica dell'autrice, i volumi dedicati all'apprendimento dell'italiano presenti nella sua biblioteca forniscono uno spunto per comprendere lo studio della lingua italiana da parte di Rosselli alla fine degli anni '50¹⁸: *La grammatica degli italiani* di Ciro Trabalza e Ettore Allodoli¹⁹, la *Grammatica italiana moderna* di Gino Saviotti²⁰, *Analisi logica ad uso della scuola media* di Rosa Zaccone e Alfonso Rizzica²¹ ed infine i *Problemi di grammatica italiana* di Emilio Peruzzi²².

Rispetto a questi ultimi, appare particolarmente pertinente al concetto di interlingua — che altera i contorni della definizione di errore linguistico, non essendo più rapportabile a un unico codice — nonché ai tipici solecismi della poesia rosselliana la seguente nota d'attenzione nel citato volume di Peruzzi dove l'autore evidenzia l'impatto della *parole* sulla *langue*, cioè la trasformabilità delle norme grammaticali: «Ora, una lingua è una realtà dinamica [...] Gli errori di oggi possono essere la regola di domani»²³.

Rivelatori di un contatto tra letture e usi poetici rosselliani anche i segni di lettura all'altezza di passaggi o esercizi dedicati alle preposizioni articolate²⁴, all'alternanza morfologica di *lo/gli* davanti vocali o *s* impura, nonché alla scelta tra articolo determinativo e indeterminativo a seconda degli usi dialettali: «L'articolo lo si sente non di rado usato a sproposito nell'Italia meridionale *lo mare, lo sale, ecc.* [...] ciò si deve all'influsso dei dialetti del Sud, che hanno solo forme corrispondenti all'italiano *lo* (e cioè lo, lu, o anche semplicemente u con perdita della consonante)»²⁵.

Se i manuali citati mostrano gli indizi di un apprendimento particolarmente intenso negli anni '50 e '60, altri volumi evidenziano tuttavia un'assimilazione progressiva dell'italiano, che non stupisce considerando il ritorno di Rosselli, nei suoi ultimi esperimenti poetici, a una trama bilingue, caratterizzata da una forte concettualizzazione metalinguistica:

¹⁷ S. Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1978, pp. 133-151: 148.

¹⁸ FAR = Fondo Archivistico Rosselliano, per le schede dei volumi si rimanda a *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e Apparati catalografici*, a cura di P. Marini, M. G. Pontesilli, L. Tavoloni, Firenze, Olschki, 2024.

¹⁹ C. Trabalza, E. Allodoli, *La grammatica degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 1955 (FAR 437).

²⁰ G. Saviotti, *Grammatica italiana moderna*, Milano, Mariani, 1956 (FAR 292).

²¹ R. Zaccone, A. Rizzica, *Analisi logica ad uso della scuola media*, Firenze, Le Monnier, 1959 (FAR 433).

²² E. Peruzzi, *Problemi di grammatica italiana*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1959 (FAR 2749).

²³ Ivi, p. 6.

²⁴ Ivi, p. 20.

²⁵ Ivi, pp. 14-15.

il volo dell'11 febbraio si rivela essere stato doppiamente assassino: dal momento che Amelia, invece, aveva appena ripreso a scrivere [...] *Pavone/prigione*, episodio enigmatico forse archiviabile come sarcastico *divertissement* a chiave, non era stato dunque un caso isolato [...] in quel giro di mesi Amelia era tornata alla scrittura — sintomaticamente, insieme in inglese e in italiano (col bilinguismo, dunque, che aveva connotato tutta la sua opera matura). E con una lucidità metalinguistica, nel suo caso esistenziale, degna degli assoluti vertici suoi.²⁶

I postillati rosselliani mostrano difatti i segni di una prassi annotativa indefessa, a tratti bulimica, mai conclusa. A fini esemplificativi, si propongono alcuni esempi tratti da materiali di diverso genere che — pur con indicazioni temporali orientative basate sull'anno di uscita o, quando presenti, sulle note di possesso — appartengono a differenti fasi della vita della poetessa. Particolarmente rilevanti, quanto a densità di postille, le *Sorelle Materassi*, nell'edizione Vallecchi del 1943 (FAR 157) e *La vita* di Benvenuto Cellini, pubblicata da Einaudi nel 1954, acquisita dall'autrice nello stesso anno (FAR 108).

Tra le pagine del romanzo di Palazzeschi, oltre a numerose annotazioni — tra cui quelle di *ganghero*²⁷, *ciance* (da avvicinare a *Verde ramo infuso* di *Documento*: «Verde ramo infuso nell'accordarsi d'un / ciambellano: una ciambella, un ramo / un cianciare [...]»)²⁸, *brindellone*²⁹, *catorci*³⁰, *calettata*³¹, *micca*³², *ballonzolava*³³ (ancora in *Documento*, *Dialogo con i Morti*: «d'una vita che ballonzola rattristata»)³⁴, *dare in ciampanelle* — si osserva la trascrizione accanto a *paiolo* e *sassaiola* delle varianti dittongate *paiuolo*, *sassainola*³⁵, che lasciano intravedere nella glossomania rosselliana l'ipotesi della «senilità delle lingue toscane» de *La libellula* (v. 100).

Nella biografia celliniana, Rosselli evidenzia sintagmi quali *innel ragionar meco*, *inella val d'ambra*, espressioni che ricordano (e probabilmente precedono, in qualità di ipotesi linguistiche) «l'uso espressionista delle preposizioni»³⁶ tipico della sua voce poetica; e lo stesso vale per le

²⁶ A. Cortellessa, *Una vita esposta*, in *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze, 2007, pp. VI-VII. Si rimanda anche a U. Fracassa, *L'oscuro specchio. Versi postumi di Amelia Rosselli*, in *ivi*, pp. 279-288.

²⁷ FAR 157, p. 88.

²⁸ *Ivi*, p. 127.

²⁹ *Ivi*, p. 197.

³⁰ *Ivi*, p. 268.

³¹ *Ivi*, p. 273.

³² *Ivi*, p. 279.

³³ *Ivi*, p. 343.

³⁴ A. Rosselli, *Documento*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 361.

³⁵ *Ivi*, pp. 343 e 377.

³⁶ D. La Penna, *La promessa di un semplice linguaggio. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013, p. 81.

sottolineature delle prostesi di *ismisurata infinità*³⁷ e di *iscellerata ribalderia*³⁸, da affiancare ai *poveri in ispirito* di *Il condominio pagava la sua parte di rancore ed accomodava*³⁹.

Nel 1952, nell'edizione per Rizzoli delle *Poesie e Sepolcri di Foscolo* (FAR 728), Rosselli trascrive l'allomorfo *liti* accanto a *lidi*, mentre nel 1965 annota lemmi meno comuni tra le poesie di Camillo Sbarbaro (FAR 2225, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1961), come *aliare* «lett. = muovere le ali, volare»⁴⁰ e *sfrombola* «tirare di fionda»⁴¹. Nello stesso anno, la poetessa si sofferma sui versi di Mallarmé (FAR 1461, *Opere scelte*, a cura di Luigi De Nardis, Parma, Guanda, 1961), segnando accanto all'aggettivo *immarscescibili* non solo il significato, ma anche l'origine latina medievale del termine: «che non può marcire; lat. mediev. *marcescibilis*»⁴².

Le annotazioni sulla lingua di Mallarmé sono varie e comprendono, senza fare riferimento al testo a fronte, note traduttive da entrambe le lingue, (ad esempio: *grief* «lagnanza»⁴³; *chu* «caduto [choir]»; *borne* «limite»⁴⁴; *blême* «pallida, smorta»; *bagarde* «stralunata»⁴⁵, riferimenti etimologici («*esalare*: emettere vapori, odori o simili, lat. *inalare* = soffiare, alitare»), e definizioni estese («*libagione*: cerimonia religiosa antica, spargere gocce di liquido sull'altare come offerta agli dèi»⁴⁶; «*loculo* = nicchia del cimitero per la bara»⁴⁷).

Le definizioni, in gran parte tratte dal *Dizionario Garzanti 1965* (FAR 2880), di cui il Fondo conserva l'esemplare appartenuto all'autrice, sono rintracciabili in molti dei suoi volumi. Ad esempio, tra le *Poesie inedite* di Boris Pasternak (Milano, Rizzoli, 1966) (FAR 217), Rosselli annota nel 1965 la connotazione letterale e dialettale di *nugolo* rispetto a *nuvolo* (p. 86). In *Satura 1962-1970* di Eugenio Montale, edizione del 1971 (FAR 760), emerge un'altra modalità tipica delle sue annotazioni: la sottolineatura di termini insoliti (come *geldra*⁴⁸, *palta*, *scolaticcio*, *cretti*)⁴⁹ e la compilazione di liste di parole, spesso in fondo al volume o sulle carte di guardia esterne.

La slogatura della voce poetica rosselliana non si declina soltanto in inciampi grammaticali, in neologismi o in giochi di rifrazione con altri codici linguistici e tradizioni letterarie, ma anche nell'alterazione della costruzione sintattica e dei piani temporali.

³⁷ FAR 108, p. 185.

³⁸ Ivi, p. 222.

³⁹ A sostegno della referenzialità della poesia rosselliana Silvia de March ha individuato come ipotesto alla lirica il ricordo dell'alluvione del Polesine avvenuta alla fine del 1951 vedi S. De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2006, p. 147.

⁴⁰ FAR 2225, p. 20.

⁴¹ Ivi, p. 117.

⁴² FAR 1461, p. 75.

⁴³ A. Rosselli, *La libellula*, in *L'opera poetica*, cit., p. 199: «[...] di disuguali incantamenti si farà la tua lagnanza, a me, che»; EAD., *Diario Ottuso*, in *L'opera poetica*, cit., p. 824: «de vostre misantropie, le mie lagnanze».

⁴⁴ Ivi, p. 106. Varie le riprese tematiche di caduta e di limite nella poesia rosselliana, per cui rimando ai citati studi di Stefano Giovannuzzi.

⁴⁵ Ivi, p. 72. Cfr. «alla mia stralunante morte» in A. Rosselli, *Impromptu*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 676.

⁴⁶ EAD., *Documento*, in *L'opera poetica*, cit., p. 365: «piede arrossato dalle libagioni eccelse».

⁴⁷ Ivi, p. 73.

⁴⁸ FAR 760, p. 13.

⁴⁹ Ivi, p. 14.

Analizzando la struttura sillogistica di vari componenti di *Variazioni Belliche*, Antonio Loreto ha evidenziato come l'io rosselliano contamina racconto e ipotesi, tempo determinato e indeterminato. Quanto più il soggetto lirico rosselliano tenta di formalizzare la realtà in rapporti di causa-effetto, tanto più si trova incapace di formulare previsioni per il futuro e impossibilitato a determinare stabilmente il passato, continuamente riproposto come potenzialità ancora in divenire:

La percezione del testo è così orientata anti-narrativamente: il racconto del soggetto è mortificato dai suoi limiti epistemici rispetto al passato, che in quanto tali possiamo definire mnestici. Quello che viene offerto è la continua riconsiderazione di uno stato di cose che riaffiora nebulosamente a causa della retrocessione modale — dal necessario al possibile, dal determinato al non ancora determinato.⁵⁰

La crisi rimane insanabile ma nell'assenza di soluzioni trova sollievo in atti linguisticamente compensatori, quali «l'ossessiva istituzione di nessi logici, anche dove [...] palesemente implausibili» e il «ricorso alla fraseologia comune, a elementi latamente stereotipi, in virtù della loro più agevole reperibilità mnestica». I postillati confermano questa seconda tendenza anche nel *modus legendi*, come dimostra l'annotazione dell'idiomatismo *pan per focaccia* nell'antologia poetica black *Negri U.S.A., Nuove poesie e canti, introduzioni critiche e traduzioni di Gianni Meranini*, Milano, Sansoni, 1969 (FAR 202) — consultato dall'autrice per la recensione pubblicata il 9 agosto dello stesso anno sull'*Unità*, col titolo *Canti e poesie della contestazione negra*⁵¹.

La tendenza all'ancoraggio alla *fraseologia comune* si complica tenendo conto dello *status* non madrelingua di Rosselli, cosicché non solo i prelievi dalla tradizione, ma anche le espressioni idiomatiche sono adoperate poeticamente, con forti rimodulazioni linguistiche, nei suoi testi. Ciò costituisce sul piano intertestuale una premessa metodologica essenziale, con forti ripercussioni sugli strumenti esegetici. Come ha rilevato Giovannuzzi riferendosi all'*Antigone* di Jean Anouilh (FAR 2352), presente tra i volumi della biblioteca rosselliana:

Non è affatto detto che una lettera attenta di Anouilh consenta anche di decifrare che cosa significa la presenza di Antigone nell'opera di Rosselli. È una premessa di metodo indispensabile, pensando all'utilità ermeneutica della biblioteca. I prelievi sono in larga misura dei prelievi di lessico o di segmenti testuali, non necessariamente 'anche' di senso. Tantomeno (o non di necessità) la spia di un dialogo intertestuale.⁵²

⁵⁰ A. Loreto, *L'anti-oracolo di Variazioni Belliche*, in *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 204-216: 208.

⁵¹ FAR 202, p. 30. Ora in A. Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici di Amelia Rosselli*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 137-138.

⁵² S. Giovannuzzi, *Attraverso la biblioteca di Amelia Rosselli: Pitagora, i numeri, l'Oriente*, in *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e Apparati catalografici*, a cura di P. Marini, M. G. Pontesilli, L. Tavoloni, Firenze, Olshchki, 2024, pp. 3-21: 4.

La voce è slogata e sloga anche le usuali modalità di innesto, di re-impiego sfidando le consuetudini interpretative.

Le annotazioni dei postillati riflettono queste modalità di assimilazione: la numerosità delle definizioni, per cui si propone il nome di ‘glossofilia funzionale’ andrà dunque letta come l’esito di un contestuale processo di arricchimento e di ricerca lessicale: inattuabile e piuttosto inutile l’accanimento sui confini tra apprendimento linguistico e ricerca poetica.

Un paio di riflessioni, infine, sull’interpretazione storica della voce poetica rosselliana. Data la sua condizione di rifugiata, anziché cosmopolita, la fisionomia particolare della voce poetica di Amelia Rosselli potrebbe apparire del tutto coerente con le sue condizioni d’origine: non tanto dislocata, dunque, ma congruente con la sua ineludibile de-collocazione. Rovesciate le coordinate di partenza, la slogatura consisterebbe piuttosto nella piena adesione a un canone, a un unico codice linguistico e letterario. Tuttavia, il rischio di tale prospettiva consisterebbe nel ridurre la poesia di Rosselli a un universo espressivo privato, di carattere informale: sarebbe in definitiva errato, non soltanto riduttivo, ricondurre le infrazioni della lingua poetica di Rosselli alla sua eccezionale biografia linguistica.

Occorre difatti ribadire che lo scarto dalla norma è una pratica comune anche tra autori che recuperano gli istituti poetici tradizionali — spesso allusi e impiegati come argine al caos dell’immediatezza espressiva — e che rifiutano il disimpegno di certe istanze neoavanguardiste, o, come scrive Rosselli stessa nella recensione a *Wirrwarr* di Sanguineti, il «flirt, semiserio o semitragico» col «problema della comunicazione»⁵³. Infrazione e scarto sono gli strumenti con cui vari poeti della generazione di Rosselli rendono dicibile la propria biografia: «La Rosselli configura un caso limite dunque, ma di una fenomenologia più diffusa di quel che potrebbe sembrare a prima vista»⁵⁴.

Se per altri tra cui Pasolini, Fortini e Sereni la partita dell’incertezza si gioca sulla strutturazione delle raccolte, sulla semantica e/o sulla sintassi⁵⁵, Rosselli porta all’estremo la tensione tra dicibile e indicibile scaricandola sulle strutture del linguaggio.

L’integrazione di Rosselli nel dibattito critico coevo, pur se marginale come spesso sottolineato dall’autrice, trova ulteriore conferma nei volumi dedicati allo strutturalismo, i cui segni di lettura offrono le tracce (non la genesi) della riflessione metalinguistica rosselliana. Tra i volumi a tema linguistico-stilistico più fittamente annotati dalla scrittrice figurano i seguenti scritti, qui riportati in ordine di pubblicazione: *Profilo di storia linguistica italiana* e *Il linguaggio d’Italia. Storie e strutture linguistiche italiane dalla preistoria ai nostri giorni* di Giacomo Devoto⁵⁶, *Linguistica generale e*

⁵³ A. Rosselli, *Wirrwarr* [1973], in *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, p. 100.

⁵⁴ S. Giovannuzzi, *Derive biografiche e forma della poesia: Amelia Rosselli e gli altri*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, p. 35.

⁵⁵ E. Testa, *Per Amelia*, «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 353-360.

⁵⁶ G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1953 (FAR 2499); ID., *Il linguaggio d’Italia. Storia e strutture linguistiche italiane dalla preistoria ai nostri giorni*, Milano, Rizzoli, 1977 (FAR 2401).

linguistica francese di Charles Bally⁵⁷, *Cours de linguistique générale* di Ferdinand De Saussure (con nota di possesso del '65)⁵⁸, *Essais de linguistique générale* di Roman Jakobson⁵⁹, *Elementi di semiologia, Il grado zero della scrittura, Miti d'oggi e Il piacere del testo* di Roland Barthes⁶⁰, *La semantica* di Stephen Ullmann⁶¹, *Il formalismo russo* di Victor Erlich⁶², il volume collettaneo *Théorie de la littérature*⁶³, *Il marxismo e la linguistica* di Joseph Stalin⁶⁴, *Linguistica* di Bruno Migliorini⁶⁵, *Nuovi orizzonti della linguistica* e di Giacomo Devoto⁶⁶.

Un paio di note sui segni di lettura apposti al *Cours* di Saussure. Tra le tematiche più annotate, un ruolo di primo piano spetta alla diacronia linguistica. Si noti a proposito la vicinanza, in termini di riferimenti culturali, tra la nota a *sgragnatiture*⁶⁷ del *Glossarietto* — «*sgragnatiture* (onomatopea e fusione di “sgraffiature”; “sgranare”; allude anche anche a “sgrammaticato”; “sgranocchiare”; “sgraziato”; “gragnolare” (“cader la gragnuola” = popol. per “grandine”))»⁶⁸ e la sottolineatura del seguente passaggio dedicato alle onomatopee:

en outre, une fois introduites dans la langue, elles sont plus ou moins entraînées dans l'évolution phonétique, morphologique, etc. que subissent les autres mots (cf. *pigeon*, du latin vulgaire *pīpio*, dérivé lui-même d'une onomatopée): preuve évidente qu'elles ont perdu quelque chose de leur caractère premier pour revêtir celui du signe linguistique en général, qui est immotivé.⁶⁹

Le tipiche associazioni fonetiche della poesia rosselliana — *le ginestre (finestre)*⁷⁰ — rendono inoltre interessante il segno di lettura apposto al seguente estratto, incentrato sul rapporto tra alterazione del significante e alterazione semantica:

Certains faits diachroniques sont très caractéristiques à cet égard : ce sont les innombrables cas où l'altération du signifiant amène l'altération de l'idée, et où l'on voit qu'en principe la somme des idées distinguées correspond à la somme des signes distinctifs. Quand deux termes se confondent

⁵⁷ C. Bally, *Linguistica generale e linguistica francese*, introduzione e appendice di Cesare Segre, trad. di Giovanni Caravaggi, Milano, il Saggiatore, 1963 (FAR 270).

⁵⁸ F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1965 (FAR 279).

⁵⁹ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. fr. di Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966 (FAR 646).

⁶⁰ R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966 (FAR 241); ID., *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1966 (FAR 682); ID., *Miti d'oggi*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1974 (FAR 266); ID., *Il piacere del testo*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1975 (FAR 505).

⁶¹ S. Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna, il Mulino, 1966 (FAR 862).

⁶² V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966 (FAR 1705).

⁶³ T. Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 (FAR 2847).

⁶⁴ J. Stalin, *Il marxismo e la linguistica*, Milano, Feltrinelli, 1968 (FAR 1075).

⁶⁵ B. Migliorini, *Linguistica*, Firenze, Le Monnier, 1970 (FAR 753).

⁶⁶ J. Lyons (a cura di), *Nuovi orizzonti della linguistica*, trad. it. di D. Zancani, Torino, Einaudi, 1975 (FAR 737).

⁶⁷ In *i rapporti più armoniosi e i rapporti più dissonanti, tu povero* si veda A. Rosselli, *Variazioni Belliche*, cit., p. 35.

⁶⁸ Ivi, p. 1274.

⁶⁹ FAR 279, p. 102.

⁷⁰ In *Roberto chiama la mamma, trastullantesi nel canapè* in A. Rosselli, *Variazioni Belliche*, cit., p. 7.

par altération phonétique (par exemple *décépité* = *decrepítus* et *décépí* de *crispus*), les idées tendront à se confondre aussi, pour peu qu'elles s'y prêtent.⁷¹

Rispetto ai concetti di diacronia e alterazione fonetica, così come rispetto all'«asse diacronico del linguaggio delle *Belliche*»⁷², si segnalano inoltre sia i segni di attenzione apposti alla descrizione linguistica degli allomorfi e alle ortografie fluttuanti⁷³, sia le note che costellano i postillati menzionati.

Pare tuttavia riduttivo concludere un'indagine sulla voce poetica rosselliana senza fornire alcun riferimento a una dimensione fortemente interconnessa con quanto descritto oltre che slogata, de-collocata rispetto alle appartenenze partitiche o di movimento della poesia rosselliana, quale quella politica.

Pur non intendendo forzare l'interpretazione della figura e dell'opera poetica rosselliana in chiave esclusivamente politica occorrerà difatti non tacere il ruolo della denuncia sociale, che costituisce una delle tematiche più frequentate della sua poesia, soggetta a «continue ricontestualizzazioni di parole, sintagmi e situazioni» in *Variazioni Belliche*⁷⁴, come conferma il componimento forse più celebre della raccolta esordiale:

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.
Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!
La calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio.
Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male,
la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità
dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni
d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere
d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco riposto attraverso
il filtro dell'incoscienza. Amore amore che cadi e giaci
supino la tua stella è la mia dimora.

Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello
che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea della
demarcazione tra poveri e ricchi.⁷⁵

⁷¹ FAR 279, p. 167.

⁷² F. Carbognin, *Notizie sui testi. Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., pp. 1269-1310: 1305.

⁷³ Si veda E. Niccolai, «*L'écriture hésite*: una sistematicità probabile, più conscia che no. Alcune note su Amelia Rosselli e lo strutturalismo linguistico a partire dai postillati», in *Il Fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia*, cit., pp. 185-205.

⁷⁴ A. Casadei, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni Belliche*, «Strumenti critici», XXIV, 3, 2009, pp. 353-388: 360.

⁷⁵ Per la rappresentazione della *chute* cfr. A. Rosselli, *Variazioni belliche*, cit., p. 15: «Se si ripetono gli / semoventi affanni, se la ribellione deve smorzarsi, se la tua piuma cade per terra»; ivi, p. 61: «Contro dell'opinione pubblica essa giaceva in un / letto di fango ed elemosina, convinta d'esser peggiore / di tutte le donzelle arricchite fra degli uomini voraci»; ivi, p. 64: «Rimasi per terra e caddi supina»; ivi, p. 72: «Il bene cadeva supino disteso sul letto / bocconi fra delle sue quattro candele morte»; ivi, p. 107: «Perversa mi dolgo della brutalità ma / vi cado supina con un bambino in braccio»; ivi, p. 117: «Io che cado supina dalla croce m'investo della / sua mantella di fasto originario»; ivi, p. 120: «Con la pietà cadevo disfatta con la noia vincevo ogni desiderio»; ivi, p. 121: «non è per niente ch'io / cado ai piedi del primo venuto»; ivi, p. 173: «[...] buttandomi bocconi / sul letto passatempo».

Nel testo bistrofico il conflitto erotico e sociale si richiamano vicendevolmente — anche nel «dramma pronominale» che passa dal *noi* all'*io* — fino alla battaglia tra la bontà (non il suo *ritornello*, ma il suo assunto teorico) e il potere della società neocapitalista, come ha bene messo in evidenza il commento di Laura Barile⁷⁶. L'apertura *in medias res* avviene all'insegna del *noi* richiamando sia il ruolo della dimensione collettiva sia la lacerazione storica del dopoguerra, rispetto alle quali è di certo significativo notare che tra i titoli abortiti per la silloge esordiale compare, di nuovo, un neologismo quale *Mecropoli*: «Il titolo “Blu” non mi dispiace affatto, ed è certo il meno letterario [...] “Improbabilità” troppo ragionato, intellettuale [...] “Mecropoli” è una forma mista, cioè fusione di Necropoli e Metropoli; ma nell'insieme mi sembra forzato, benché espressivo»⁷⁷.

La dimensione collettiva costituisce un tema frequentato e variamente declinato all'interno della raccolta: dal lessico economico («[...] Timidamente sorvegliavo / *l'imposte di consumo* [...]»⁷⁸; «[...] per *l'amministrazione dei beni*»⁷⁹; «Sventravo il nodo della questione ma mi si ribatteva / che il *costo* del grano era salito [...]»⁸⁰), all'insistita semantica del conflitto: «[...] io m'assiedo e / rido e sputo sui franchi visi dei *giovinotti ammazziati* dal tuo / ordine»⁸¹; «Ma la / pece, il nero, la grandine, le sfuriate, *la rivolta, la cannonata, il paese fuori di sé* controllava ogni mia mossa. Antica civiltà descritta nei libri tu sei la *rivolta* che / non si fece domare, tu sei il mare che tinge di rosso la / sfuriata dei venti e porta all'alba una canzone»⁸²; «[...] Le *fosse ardeatine* combinavano credenze»⁸³; «[...] Convinta del contrario ponderavo / *le crisi interne del paese* [...]»⁸⁴; «*I miei concittadini levavano bandiere e gridi* e risollevarono / i cuori. Io dormivo — assaggiavo il sole»⁸⁵; «[...] Senza scampo gli dei senza scampo gli / Americani senza cibo i preti e le cattive donzelle / morte per l'alluvione. Conducetemi allo spirito di / Dio conducetemi alle *strade non manganellate* dagli / poveri in ispirito»⁸⁶; «Amore o gentilezza / suonavo cantando? Concupiscenza nell'ordine biologico / *caricava la bandiera rossa*»⁸⁷; «donne stagiare erbe su della piazza che ardeva di / malizia: *la milizia*»⁸⁸; «[...] Combattiamo contro / della *rivolta inutile* [...] / [...] / santa che guidava il *plotone*

⁷⁶ L. Barile, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Milano, nottetempo, 2014, p. 129.

⁷⁷ A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008 pp. 10-11.

⁷⁸ EAD, *Variazioni belliche*, cit., p. 67. Cfr. *ivi*, p. 64: «o trovo *clientela?* Corrotta la gioventù di oggi, corrotto / il *mercato* corrotta la gente che compra corrotto il mercato / e la *mercantilia*»; p. 87: «Elettra! Le tue terribili università! Le esperienze / del peccato arrotondano il tuo *misero stipendio*». Miei i corsivi.

⁷⁹ *Ivi*, p. 79.

⁸⁰ *Ivi*, p. 166.

⁸¹ *Ivi*, p. 9. Miei i corsivi, così anche nelle citazioni che seguono.

⁸² *Ivi*, p. 49.

⁸³ *Ivi*, p. 52.

⁸⁴ *Ivi*, p. 56.

⁸⁵ *Ivi*, p. 63.

⁸⁶ *Ivi*, p. 66.

⁸⁷ *Ivi*, p. 67.

⁸⁸ *Ivi*, p. 69.

dell'esecuzione scanzava»⁸⁹; «[...] Con il tirocinio del parente avaro si / *smuoveva la rivoltella dei rivoltosi*»⁹⁰; «Se dall'amore della disciplina nascesse / *il passo del soldato che non vince ma si ritira senza / colpo ferire*. Se dalla luce si sprigionasse un nuovo / sole fiammeggiante d'amore e di silenzi...»⁹¹.

La tensione socio-politica e i conseguenti timori, o minacce, di ritorsioni personali emergono inoltre in *Pistola levata infallibile sul mio ritorno in patria*, dove l'atto della scrittura è rappresentato nella sua doppia funzione di testimonianza dell'angoscia storica e di tentativo di argine al caos — e in cui *girovago delle mie fortune* sembra richiamare il sottotitolo della *Libella, panegirico della libertà*:

Pistola levata infallibile sul mio ritorno in patria
tu cominci bene e finisci male ma non fallisci. La
tendenza al bene era rimessa agli dei. Gli dei scendevano
scendevano scendevano dilapidati.

Colma di ansie io mi misi a scrivere, il girovago
delle mie fortune.⁹²

A conferma della necessità, per chi legge Rosselli, di rimodulare i confini estetici e critici prestabiliti e dell'esistenza di una stretta connessione tra slogatura linguistica e verità, intesa sia come valore poetico sia, anzi soprattutto, come lucidità di sguardo critico sulla società coeva, funestata — com'è tutt'ora dolorosamente esperibile — dal sostanziale mantenimento delle istituzioni fasciste, sembra rilevante il seguente parere di Fortini:

Non posso qui dare un giudizio sulla poesia della Rosselli. Dirò che dopo un periodo abbastanza lungo in cui la qualità della sua versificazione mi era resa poco visibile — come molto spesso, purtroppo, mi è accaduto — per poca simpatia verso il gruppo letterario che la considerava e vantava, *ho avuto l'impressione che la sua sconnesione profonda fosse sostenuta da un senso molto forte del ritmo e ne venissero testi di compattezza funesta, di 'verità' ottenuta a colpi di pugno*. Anni fa, a Londra, un pomeriggio, all'Istituto Italiano di Cultura, l'ho sentita benissimo leggere versi suoi e quella lettura mi confermò in un'opinione che *non ho saputo, fino a questo momento, giustificare da critico* ma che tengo a ripetere: la Rosselli è uno dei pochi poeti italiani dello scorso trentennio che mi emozionano e persuadono. Figura di persona distrutta e ricostruita, percossa, attonita ma rivendicativa, *che ha capito bene di quale morte stiamo morendo*.⁹³

Nelle liriche rosselliane, lo scarto dalla norma grammaticale non è soltanto un retaggio biografico, né rappresenta unicamente una scelta ritmico-stilistica, ma diviene un tramite per

⁸⁹ Ivi, p. 71.

⁹⁰ Ivi, p. 77.

⁹¹ Ivi, p. 104.

⁹² Ivi, p. 68.

⁹³ F. Fortini, P. Jachia, *Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi Editore, 1993, p. 91.

esprimere il conflitto sociale e politico che funesta l'Italia del secondo dopoguerra. Sebbene non sia possibile, né auspicabile, interpretare la poesia di Rosselli in chiave esclusivamente politica, la postura antiborghese si manifesta in numerose concretizzazioni linguistiche. Dichiaratrice, a proposito, la glossa che l'autrice fornisce per il neologismo, *tralappiare*, di *Impromptu*:

Non esiste nella nostra lingua questo termine. L'ho cercato e non trovandolo l'ho inventato unendo due verbi che racchiudono e sintetizzano l'atteggiamento della borghesia in genere e di quegli anni in particolare. Se da una parte il borghese 'tralascia', dall'altra 'acchiappa'. E così, nel momento in cui rifiutavo l'ingresso in un sistema di vita borghese, mi è sembrato importante dire che mi rifiutavo di essere in ogni modo il borghese che 'tralappia'.

Sembra dunque possibile leggere in questa prospettiva anche una delle liriche che aprono *Variazioni Belliche*:

del tuo oh nulla è il mondo e nulla
 dire è la tua parola, lo mantiene sul suo asse
 diagonato il passo degli analfabeti. Ed oltre dire è il vero
 libro da scuola. Sorride l'estate in un dolce frugore di molli
 verdi foglie, ma l'oscuro della sua trama non racconto.
 E la mia collana di ideali (la marina che batteva mentre gli uomini
 premevano il fiore solo il terreno sapeva) è un sogno
 più reale della tua luce candita pressata nella macchina di oggi.

Persino una parafrasi per sommi capi individua l'opposizione tra *ideale-oscuro-analfabeta* e *reale-luce-parola*, o meglio tra l'inevitabile parzialità di una pretesa conoscitiva, si direbbe, di matrice tardo positivista e una visione necessariamente dotata di maggiore profondità in quanto foriera del rischio afasico. La possibilità di un ponte, ovvero di una mediazione tra la complessità del reale e la parola è offerta proprio dal passo *diagonato*, in bilico, tra il sistema linguistico convenzionale e l'assenza di parola. E in questo senso, a emblema del ponte, della mediazione, e della capacità di fuoriuscita dai canali comunicativi istituzionali sembra rilevante l'influenza di Rocco Scotellaro, delle sue sperimentazioni e delle sue «strutture di tensione»: «*Contadini del sud* è stata la mia Bibbia per un mare di tempo... proprio linguisticamente, per gli esperimenti che faceva Scotellaro, col linguaggio dell'analfabeta che trascrive»⁹⁴.

⁹⁴ P. Pirilli, *Tra le lingue*, in M. Venturini, S. De March (a cura di), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 167-171: 168. Per i rapporti tra Scotellaro e Rosselli si veda L. Marchese, C. Schirato, *Paesaggio Scotellaro. Materiali per Cantilena (e la prima Rosselli)*, «L'Ospite ingrato», 13, 2023, pp. 119-143 e M. Gatto, *Rocco Scotellaro nella biblioteca di Amelia Rosselli*, in *Il fondo Amelia Rosselli* dell'Università della Tuscia, cit., pp. 57-92.

Il «parlare senza suono» del fantasma. Morselli e la voce come persistenza

Sara Nocent
(Università di Udine – Trieste)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – In the novel *Dissipatio H.G.* by Guido Morselli, the disappeared humanity leaves the protagonist with various traces of its persistence, among which the voice stands out. This contribution intends to investigate the voice as the persistence of the phantasm, in the Lacanian sense, and as a presence that goes beyond the end. The voice in *Dissipatio H.G.* manifests itself in three forms: the recorded voice, like the «phonic-visual wrecks» at the beginning of the novel, the voice of the phantasm, with which the protagonist's friend manifests himself, and the voice as music. The analysis wants to clarify how the phantasm's voice is always *phoné semantiqué*, so much that the protagonist states for his friend: «I heard his speaking without sound, I received the meaning». There will also be an opening to a female *phoné* through the study of the unreleased *Uonna*, in which the protagonist Fenimore, an intersex singer, is successful due to her superhuman voice. The protagonist of *Dissipatio H.G.* thinks he is having hallucinations that make him hear the voice of his friend who died before the dissipation, even if he later admits that «it was a living voice». But this is precisely the point: the voice can only be living as the voice of a dead person.

Keywords – voice; phantasm; Morselli; persistence; dead.

Abstract – Nel romanzo *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, l'umanità scomparsa lascia al protagonista diverse tracce della sua persistenza, tra cui spicca la voce. Il presente contributo intende indagare la voce come persistenza del fantasma, in senso lacaniano, e come presenza che travalica la fine. La voce in *Dissipatio H.G.* si manifesta in tre forme: la voce registrata, come i «relitti fonico-visivi» all'inizio del romanzo, la voce del fantasma, con cui si manifesta l'amico del protagonista, e la voce come musica. L'analisi vuole chiarire come la voce del fantasma sia sempre *phoné semantiqué*, tanto che il protagonista afferma per l'amico: «Udivo il suo parlare senza suono, ne ricevevo il significato». Vi sarà anche l'apertura a una *phoné* femminile attraverso lo studio dell'inedito *Uonna*, in cui la protagonista Fenimore, cantante *intersex*, ha successo per la sua voce sovrumana. Il protagonista di *Dissipatio H.G.* pensa di avere delle allucinazioni che gli fanno sentire la voce dell'amico morto prima della dissipazione, anche se poi ammette che «era una voce viva». Ma è proprio questo il punto: la voce può essere viva solo in quanto voce di un morto.

Parole chiave – voce; fantasma; Morselli; persistenza; morto.

Nocent, Sara, *Il «parlare senza suono» del fantasma. Morselli e la voce come persistenza*, «Finzioni», n. 8, 4 – 2024, pp. 107-122.

nocent.sara@spes.uniud.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21407>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Sara Nocent

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

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

1. Introduzione

Nel romanzo *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, la persistenza fantasmatica delle persone scomparse si manifesta in modi distinti, anche a seconda del genere. La maggior parte dei fenomeni di persistenza ha carattere sonoro, ma come si vedrà ci sono anche manifestazioni tattili e olfattive del «fantasma», termine che va inteso in senso lacaniano.

In *Dissipatio* il protagonista fallisce (forse) il suo suicidio perché si addormenta prima di spararsi con la sua pistola. Dopo un sonno profondo, l'uomo si risveglia in un mondo completamente disabitato e vaga alla ricerca di contatti e di tracce di vita. L'hotel, l'aeroporto, la casa degli amici gli restituiscono sempre e solo l'assenza degli Altri: all'ultimo uomo non resta che prolungare il suo cammino tra le «*voiceless towns*», come vengono chiamate in *The Last Man* (1826) di Mary Shelley, «le città deserte e silenziose, che diventano vere e proprie allegorie collettive della morte»¹.

Tuttavia, le città di Morselli sono tutt'altro che silenziose e disabitate: l'ultimo uomo è costantemente accompagnato nei suoi spostamenti da voci e rifiuti abbandonati che testimoniano la persistenza degli Altri. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, viene approfondita la spettralità degli scarti e del potere nell'ambiente urbano, con l'obiettivo di dimostrare che la città nella letteratura del secondo Novecento può diventare un luogo con una sua 'archeologia spettrale' che combina più tipi di persistenze, relative sia agli umani che alle cose.

Il presente contributo si sofferma soprattutto sulla voce come persistenza, ovvero come traccia del morto nel mondo dei vivi e, al contempo, elemento autonomo ed estraneo anche in vita. Per parlare di persistenza, si dà spazio all'inizio a una sintetica ricognizione teorica che pone in dialogo Lacan e Derrida.

La parte centrale del contributo analizza il testo di Morselli individuando tre tipologie di voce come persistenza: la voce registrata, la voce del fantasma e la voce come musica e canto. Ogni tipo viene presentato in rapporto alle teorie descritte in precedenza e mettendo in luce il modo in cui ciascuno caratterizza il particolare ambiente spettrale di *Dissipatio*. Alla fine dell'analisi emerge una differenziazione di genere rispetto ai fenomeni di persistenza nel romanzo, per cui si parla anche di 'altre persistenze'. L'analisi del testo mette in evidenza, infatti, che le manifestazioni legate al senso del tatto oppure la valorizzazione del canto sono collegate esclusivamente alla persistenza femminile. A tal proposito, si fa un breve cenno all'opera inedita di Morselli, *Uonna*, in cui la voce femminile gioca un ruolo fondamentale nella storia.

¹ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 60.

2. *L'archeologia spettrale di Crisopoli*

Florian Mussgnug ha inserito *Dissipatio* nella categoria del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta, a cui sono riconducibili le opere che raccontano la fine del mondo o si confrontano con la minaccia atomica di autori come Italo Calvino, Antonio Porta e Paolo Volponi². La lettura apocalittica del libro di Morselli è largamente condivisa, tuttavia si è anche delineata un'interpretazione più legata alla specificità dell'autore che vuole mettere in risalto il percorso filosofico che spesso prevale sulla narrazione nel romanzo³. Infatti, in *Dissipatio* il narratore ci presenta lunghe sequenze monologanti in cui riflette sul mondo senza Altri spesso a partire da saggi di sociologia, filosofia e psicoanalisi⁴, mentre la narrazione del suo vagabondare e la descrizione degli ambienti occupano una parte marginale nel romanzo.

L'interesse di Morselli per saggi di tipo filosofico è evidente dalla sua biblioteca, in parte digitalizzata presso la Biblioteca civica di Varese, e molte delle meditazioni del narratore di *Dissipatio* evidenziano le sue letture⁵. Di fatto, la narrazione viene dopo il pensiero, tanto che Cesare Segre ha commentato le ultime opere di Morselli parlando di una volontà di «narrativizzare un imponente materiale riflessivo e saggistico»⁶.

Una lettura filosofica e psicoanalitica di *Dissipatio* non rappresenta quindi un'operazione azzardata e potrebbe affrontare in particolare le implicazioni di quello che sembra il problema centrale dell'intero romanzo: la sparizione dell'umanità. L'assenza di Altri non ha solo conseguenze politiche e sociali, ma si ripercuote prima di tutto sul modo in cui il soggetto entra in rapporto con il mondo e con sé stesso. In questo contesto, le forme di persistenza fantasmatica accompagnano l'abitante della città anche prima dell'apocalisse.

Stefano Lazzarin, nel suo saggio contenuto in *Ritorni spettrali*, elenca quindici «tipi spettrali» corrispondenti ad altrettante forme ricorrenti di presenze immateriali e indipendenti dalla volontà umana come il denaro, la scrittura o il potere⁷. In *Dissipatio* si potrebbe parlare a tal

² F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», 1, 2003, pp. 19-32.

³ Ivi, p. 28.

⁴ Ivi, p. 29.

⁵ Si rimanda al sito del Fondo Guido Morselli della Biblioteca Digitale Lombarda per poter constatare l'abbondante presenza di saggi di filosofia e sociologia in questa sezione del patrimonio librario dell'autore, web: <https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-COLLEZIONE-561> (ultima consultazione: 14 settembre 2024). Per quanto si è detto sulla possibile coincidenza, anche parziale, tra il pensiero dell'autore e quello del narratore si faccia riferimento alla nota 29 in F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 30.

⁶ C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 80. Cfr. F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 29.

⁷ S. Lazzarin, *Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, in E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, A.M. Mangini (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 133-145. La scelta lessicale che discrimina tra i termini 'spettralità' e 'fantasma' nel presente contributo viene chiarita più avanti sulla base di precisi rimandi teorici. Per ora si rimanda ad alcuni saggi fondanti per la teoria della spettralità, come J. Derrida, *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994 e M. del P. Blanco e E. Peeren (a cura di), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, London, Bloomsbury, 2013.

proposito di un'«archeologia spettrale» per dare l'idea della stratificazione delle spettralità e per combattere con la metafora dello scavo archeologico l'immagine tradizionale del fantasma che ha una natura impalpabile e fugace. Infatti, l'ultimo uomo è costantemente accompagnato nei suoi spostamenti dalla presenza di rifiuti e oggetti abbandonati che si fanno portatori della persistenza degli abitanti scomparsi.

La città è Crisopoli, un ricco centro finanziario modellato su Zurigo, ma che può rimandare anche a Costantinopoli come simbolo di persistenza e decadenza, come ha notato Frederika Randall nell'introduzione alla traduzione inglese del romanzo⁸. L'ambientazione urbana è significativa proprio per queste due allusioni interne e per la contrapposizione alla zona montana di Widmad, preferita dal protagonista. La minaccia dello stravolgimento di questa vallata a causa di un traforo rappresenta, come se fosse un'apocalisse antropologica, l'«innesco» non solo della sua intenzione suicidaria ma anche della fabula⁹.

Al contrario, la «Città d'Oro» viene presentata al negativo fin dalle prime pagine, come simbolo di tutto ciò che il protagonista rifiuta¹⁰. Su Crisopoli aleggiavano due spettri prima di tutto di ordine geopolitico, la Mitteleuropa¹¹ e il Tardo impero romano¹², che contribuiscono a connotare questo spazio con un'atmosfera decadente saturata dalla spettralità del potere, di cui i palazzi si fanno simulacri ancora prima della *dissipatio*.

In particolare, il denaro è il primo «tipo spettrale» che incontriamo nel romanzo. Le altre forme spettrali del potere per cui Crisopoli viene via via ribattezzata sono le chiese vuote (Crisopoli), il cimitero (Necropoli), i centri del commercio (Monopolio) e la base militare americana abbandonata, in cui il protagonista si reca «per assicurarsi che l'impero non sia crollato»¹³.

Crisopoli è uno spazio *hanté* in cui una serie di tracce dell'apocalisse si sovrascrivono alle forme di spettralità già presenti. In una città così «vuota e ordinata»¹⁴, le voci e le impronte delle persone scomparse sono precedute dalla diffusione dei rifiuti, che testimonia lo schiacciamento apocalittico di tutti i tempi nello spazio, come nota Rinaldo Rinaldi nell'articolo *Mors – Morselli*¹⁵.

⁸ F. Randall, *Introduction*, in G. Morselli, *Dissipatio H.G. The Vanishing*, New York, Nyrb, 2020, p. XI. Crisopoli era una città posta sulla costa opposta dello stretto del Bosforo rispetto a Costantinopoli.

⁹ Lo sconvolgimento del paesaggio rappresenta per Ernesto De Martino uno degli esempi di esperienza di fine del mondo. Si veda E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, pp. 97-113. Per quanto riguarda l'innesco, si veda G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977, p. 21. Il termine è ripreso dallo studio di Émile Durkheim sul suicidio.

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ *Ibidem*. Per quanto riguarda la spettralità della Mitteleuropa, si torni a S. Lazzarin, *Spettralità: teoria e storia di un tema nella tradizione letteraria otto-novecentesca*, cit., p. 137.

¹² F. Randall, *Introduction*, cit., pp. XI-XII.

¹³ Per le declinazioni di Crisopoli, si veda rispettivamente G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 122, p. 63, p. 73. Per quanto riguarda il riferimento all'impero americano, F. Randall, *Introduction*, cit., p. XII, trad. mia.

¹⁴ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 11.

¹⁵ R. Rinaldi, *Mors – Morselli*, «Transalpina. Études italiennes», 5, 2001, pp. 129-142: 142.

Se da più parti nella teoria della letteratura e nell'ecocritica si è sottolineata l'importanza dei rifiuti nei romanzi in quanto immaginario spettrale e ritorno del represso¹⁶, nell'archeologia spettrale di *Dissipatio* le manifestazioni fenomeniche del fantasma successive all'apocalisse sono in realtà prefigurate da elementi non organici come gli scarti. Si consideri, per esempio, il seguente passo per la brillante caratterizzazione dei rifiuti come estraneità non organica nel corpo-città, analoga alla definizione della voce, di cui si parlerà, come *objet petit a* in senso lacaniano, «parte anestetica» del corpo¹⁷ che rimane estranea:

Rimane ciò che pur essendo corporeo, non era organico. Il minimo lordume delle vie, i biglietti usati del cinema, le scatole vuote di sigarette; rimangono le insegne al neon (e sono accese), i getti d'acqua delle fontane, le auto, in fila sotto i palazzi, nei viali del parco. La Città d'Oro è intatta.¹⁸

3. Alcuni cenni teorici sulla voce come presenza e persistenza

Nella presente analisi, il termine 'spettralità' viene utilizzato coerentemente alla raccolta di saggi *The Spectralities Reader* curata da Maria del Pilar Blanco ed Esther Peeren, ovvero riferendosi a forme di persistenza diffuse in diverse categorie (per esempio nella politica, nei *media*, nella storia), come le spettralità urbane di cui abbiamo già parlato. Il termine 'fantasma' è invece un esplicito riferimento alla psicoanalisi di Lacan e viene impiegato nella descrizione di ciò che succede alla percezione e al desiderio del protagonista di *Dissipatio*.

Nell'undicesimo e nel quattordicesimo seminario, Lacan include la voce tra le parti del corpo che sono identificabili come oggetto *a*: «Lo sapete bene: il seno, la scibala, lo sguardo, la voce - è di questi pezzi staccabili eppure fondamentalmente collegati al corpo che si tratta nell'oggetto *a*»¹⁹. L'oggetto *a* è il punto di contatto tra il soggetto e l'Altro ma, al tempo stesso, è la mancanza e l'amputazione del soggetto nell'Altro. Rispetto al desiderio, l'*objet petit a* non può esserne semplicemente l'oggetto perché rimanda sempre a qualcosa di più, che si potrebbe chiamare fantasma. Il fantasma è quella struttura che sopperisce alla carenza nel desiderio ed è costituito dall'oggetto *a* e da un significante: l'esempio che riporta Lacan, riprendendolo da Freud, è la famosa frase *Un bambino viene picchiato* che costituisce il fantasma perché si integra con l'*objet petit a* dello sguardo che eccede e continua ad «aleggiare» sul testo²⁰.

¹⁶ Si vedano ad esempio J. Scanlan, *On Garbage*, London, Reaktion Books, 2005; trad. it. di M. Monterisi, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, Roma, Donzelli, 2006 e F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), Torino, Einaudi, 2015. Per quanto riguarda la prospettiva ecocritica, si rimanda a N. Scaffai, *Entropia dei rifiuti: contenere l'incontenibile*, in C. Salabè, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013, pp. 179-186.

¹⁷ J. Lacan, *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma* (1966-1967), Torino, Einaudi, 2024, p. 355. Lacan definisce come «parte anestetica» lo sguardo, ma questo vale anche per la voce.

¹⁸ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 12.

¹⁹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma*, cit., p. 9.

²⁰ Ivi, p. 376.

In modo analogo, in questo contributo si tiene conto della voce come oggetto *a* in quanto parte estranea del corpo e, al tempo stesso, elemento partecipe della struttura del fantasma.

Lacan, che riconosce sia la voce che lo sguardo come oggetti *a*, parla per quest'ultimo di una schisi tra 'occhio' e 'sguardo'²¹. Tuttavia, è possibile recuperare questa dicotomia anche nel parlare del rapporto tra orecchio e voce. Come afferma Mladen Dolar commentando Lacan in *La voce del padrone*, «c'è una scissione tra voce e orecchio»²²: con un leggero spostamento logico, potremmo pensare che non solo possiamo fare esperienza di una voce laddove nessun parlante c'è, ma potenzialmente anche di una voce che supera l'ascolto, che non viene riconosciuta dall'orecchio.

Questo passaggio ha delle implicazioni filosofiche importanti. Jacques Derrida ha fondato la sua decostruzione della metafisica occidentale sulla critica del primato dell'oralità e della presenza rispetto alla scrittura e alla *différance*. In questo senso, la voce permette il monologo razionale della coscienza e il sentirsi parlare, «*s'entendre parler*»²³, che fonda la stessa presenza. Per criticare questo privilegio logocentrico, in *Margini della filosofia* Derrida mette in luce l'aspetto estraneo della *phoné* per cui il timbro della propria voce resta irriconoscibile a chi si ascolta:

L'illusione dell'io, della coscienza come intendersi-parlare consisterebbe nel sognare un'operazione di dominio ideale, idealizzante, che trasforma l'eteroaffezione in autoaffezione, l'eteronomia in autonomia. In questo processo di appropriazione si insiederebbe in qualche modo un regime di allucinazione normale.²⁴

Tuttavia, la voce ha uno statuto decisamente più problematico per Lacan proprio se si considera il fatto che è un oggetto *a* e, esattamente come lo sguardo, rivela il taglio insito nella presenza. Per Lacan il discorso sulla voce non si concentra sulla dicotomia tra *logos* e *phoné*, e tra la voce del Padre incarnata nello *shofar* biblico citato nel decimo seminario²⁵ e la voce femminile o della Musa che ispira i poeti classici non c'è alcuna differenza sostanziale: come afferma Dolar, «si tratta della stessa voce; [...] non ci sono due voci ma solo l'oggetto voce che taglia e barra l'altro in una extimità [*estimacy*] inestirpabile»²⁶.

Per questo motivo, si preferisce in questa sede parlare di voce come persistenza e non come presenza proprio per dare l'idea di un oggetto fin dall'inizio estraneo a chi cerca di percepirlo.

²¹ Soprattutto nell'undicesimo seminario e a partire da un'attenzione per i fenomeni scopici già presente in Freud e nella contemporanea teorizzazione di Maurice Merleau-Ponty.

²² M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2006, trad. it. di L. G. Clemente, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014, p. 54.

²³ J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl* (1967), a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 2021, pp. 45 e ss.

²⁴ Id., *Margini della filosofia* (1971), a cura di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997, p. 381.

²⁵ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia*, cit., pp. 270-302.

²⁶ M. Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, cit., p. 70.

4. I tipi di voce come persistenza in «*Dissipatio*»

La voce in *Dissipatio* si manifesta in tre forme distinte: la voce registrata, la voce del fantasma e la voce come musica e canto.

La voce registrata apre il romanzo con i «relitti fonico-visivi [...] reliquie»²⁷ che introducono un mondo dove nessun essere umano è rimasto. Nella prima bozza del romanzo conservata al Fondo Guido Morselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, questa prima frase è diversa e riporta l'ambiente sonoro di «relitti mortali, emessi da una radio, chissà quando»²⁸. Lo scarto tra le due versioni è minimo, ma possiamo cogliere la resa finale dell'effetto «acusmatico»²⁹ legato alla compresenza, senza correlazione, dei «relitti» trasmessi alla radio e di quelli visivi, racchiusi nell'obiettivo del binocolo dell'ultimo uomo *voyeur* e spettatore della fine.

Nelle prime pagine del romanzo il narratore descrive l'accumularsi degli oggetti abbandonati nella città. Questa descrizione attenta di Crisopoli ormai abitata dagli scarti è, in realtà, comprensibile se viene interpretata come un'esperienza antropologica di fine del mondo. Infatti, nella sua ricerca sulle apocalissi Ernesto De Martino descrive la fine del mondo anche come una crisi del vedere, in cui le cose appaiono artificiali, teatrali o addirittura minacciose, ma soprattutto svelano il loro sguardo da sempre presente³⁰. Anche in *Dissipatio*, gli oggetti e i suoni stessi della città mostrano la loro esistenza autonoma e la loro spettralità, per cui non rappresentano più uno spettacolo, ma sono a loro volta «spettatori», come ricorda Ezio Puglia nell'introduzione di *Ritorni spettrali*:

Molto spesso lo spettro, anche etimologicamente legato alla visività, è spettatore più che semplice spettacolo; e talvolta fa corpo unico con la sensazione dell'emergere di uno sguardo là dove nessun occhio è presente. Lo stesso Derrida [1993] ha parlato a questo proposito dell'«effetto visiera» del fantasma, [...] uno sguardo che affascina, cattura, conduce altrove.³¹

I «relitti fonico-visivi» ingaggiano ben presto un gioco di sguardi e di richiami sonori con il protagonista. Ritornando alla dimensione acusmatica, si può trasferire alla voce spettrale quello che è stato detto per lo sguardo delle cose: se dopo la fine emerge uno sguardo come oggetto

²⁷ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 1.

²⁸ ID., *Dissipatio H.G.* (1972-1973), Fondo Guido Morselli (DHG1), Centro Manoscritti - Università di Pavia.

²⁹ M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 71: «Radio, phonograph, and telephoné, all which transmit sounds without showing their emitter, are acousmatic media by definition». La dimensione acusmatica è sempre caratterizzata dalla mancata correlazione tra suono e visione, per cui l'origine del suono non si vede.

³⁰ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, cit., pp. 387-396 per il commento su Sartre e la crisi del vedere, mentre si rimanda a pp. 570-574 per la descrizione dei casi psicopatologici in cui il mondo delle cose perde la sua unità alla vista. Per quanto riguarda il discorso teorico sullo sguardo delle cose che precede da sempre quello del soggetto, si veda almeno J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), a cura di G. Del Bo, Milano, Il Saggiatore, 1965 e M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1988), a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani, 2003.

³¹ E. Puglia, *Introduzione*, in E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, A.M. Mangini, *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, cit., p. 9.

a senza che ci sia un occhio, vi è anche la manifestazione di una voce là dove non solo non c'è un emittente, ma soprattutto non ci dovrebbe essere un orecchio. Così le voci alla radio rivelano di essere state registrate non tanto per essere ascoltate, ma solo per essere trasmesse. Dopo le cose, anche il silenzio popolato da registrazioni e rumori si accumula, come viene descritto nei due passaggi seguenti (il primo relativo allo sguardo e il secondo all'ascolto) che confermano la reversibilità delle posizioni spettatore-spettacolo tra il mondo e il soggetto:

Widmad è senza vita. Le bandiere in fila sulla terrazza del Kursaal fanno festa, stupidamente, solo a me. E i gerani che gremiscono la palazzina del Municipio, e il semaforo che occhieggia all'imbocco di Piazza del Mercato. L'asfalto bagnato riecheggia i lumi, le facciate gessose dei grandi alberghi, solo per me.³²

Mi sono seduto su una panchina del viale di Lewrosen, prestando orecchio al silenzio. Che poi non era totale, quindi non pauroso; una grondaia alle mie spalle sgocciolava pian piano, il carillon della chiesa segnava con garbo i quarti e la mezzora, uno scatolone metallico scandiva i solitari minuti con gli scatti di un pulsante [...] Eppure il silenzio gravava e io lo *registravo* con un senso diverso da quello uditivo, forse emozionale, forse riflesso e ragionante. Ciò che 'fa' il silenzio e il suo contrario, in ultima analisi è la presenza umana, gradita o sgradita [...]. E il silenzio da assenza umana, mi accorgevo, è un silenzio che non scorre. Si accumula.³³

Parlando di voce come persistenza, è opportuno specificare che l'atteggiamento del protagonista coincide con le caratteristiche dell'«ascolto ridotto» riportate da Chion in *Audio-Vision*. Questo modo della percezione si concentra sul suono in quanto tale, tralasciando il significato dell'eventuale messaggio e indipendentemente dal fatto che si tratti di una voce umana, di musica o rumore³⁴.

L'«ascolto ridotto» è il modo in cui la voce registrata viene sentita in *Dissipatio H.G.*, anche quando si tratta della *phoné semantike* di una persona e addirittura quando il protagonista riascolta la propria voce. È proprio questa la situazione che il narratore descrive dopo aver ricordato in analessi il momento in cui ha cercato di suicidarsi sul suo letto, finendo invece per addormentarsi:

Avevo preso sonno, un sonno mortale. Anche rumoroso. [...] Dovrei spiegare che sono provvisto di un dispositivo che registra su nastro, ogni notte, i suoni che emetto dormendo. [...] Suoni vari, inclusi gemiti, risate, apostrofi, imprecazioni, appelli, preghiere, un materiale di considerevolissimo valore.³⁵

Il commento relativo a questa abitudine è tutt'altro che accessorio, anzi l'autore già in un romanzo scritto tra il 1961 e il 1962, *Un dramma borghese*, aveva ragionato sugli effetti che la

³² G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 15.

³³ Ivi, p. 33, corsivo mio.

³⁴ M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, cit., p. 29. L'ascolto ridotto è quello più legato all'acusmaticità.

³⁵ ID., *Dissipatio H.G.*, cit., p. 26.

presenza di un registratore può avere nella vita quotidiana³⁶. In *Dissipatio*, la registrazione notturna testimonia una voce che non è cosciente, ma viene ascoltata solo per le sue realizzazioni involontarie o per l'aspetto performativo, mai per il significato. La voce registrata del narratore rende evidenti due ulteriori esperienze legate all'«ascolto ridotto», ovvero l'estraneità della propria voce e la riproduzione del suono. Per quanto riguarda il primo aspetto, Chion fa notare come questo tipo di ascolto sia quello più legato alla dimensione acusmatica rispetto all'ascolto causale (attento alla fonte del suono) o semantico (attento al messaggio), dato che la mancanza di una fonte visibile spinge l'ascoltatore a intensificare la sua attenzione nei confronti delle caratteristiche del suono³⁷. Per quanto riguarda l'ascolto ripetuto, invece, questo si rende necessario per «registrare» nella mente il suono³⁸. In un certo senso, il nastro si presta a un ascolto reiterato, a volte ossessivo e non per forza attento al significato della registrazione (si pensi al protagonista ne *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett), ma al tempo stesso l'ultimo uomo di Morselli si fa paradossale registratore della fine del mondo che, a rigor di logica, avrebbe dovuto far sparire il genere umano.

La voce registrata viene ascoltata solo per il suo aspetto pre-linguistico anche nella tipologia seguente, ovvero quando corrisponde alla voce dell'Altro.

In un hotel, il protagonista si trova di fronte a un'opera d'arte, ispirata a una *performance* tenutasi realmente durante la Biennale di Venezia del 1972 ad opera di Eliseo Mattiacci: si tratta di un telefono collegato potenzialmente con tutta l'Europa.

Una dipendenza del Kursaal ospita una mostra d'arte. [...] L'italiano Mattiacci: una composizione dal titolo *Spazio* consistente in un tavolo di vetro con sopra un telefono, "collegato con tutta l'Europa", e gli elenchi telefonici "di tutta l'Europa". [...] Non una risposta, nemmeno qui. Anche questi tacevano. [...] O fortuna, e delizia: una voce mi arriva. Una graziosa voce di donna.³⁹

La «graziosa voce di donna» tornerà anche quando l'ultimo uomo cercherà di contattare un dentista parigino e riceverà la risposta registrata della sua segreteria⁴⁰. La *phoné* femminile viene sempre presentata come assenza di *logos*, un intermezzo fonico tra l'atto della chiamata e il colloquio vero e proprio con il destinatario (nel romanzo, non a caso, sempre maschile).

³⁶ In questo romanzo, il protagonista è un giornalista che vive con la figlia. Nel ricordare gli strumenti che caratterizzano il suo mondo, fa riferimento a un registratore (che, utilizzato in casa, diventa una presenza perturbante per la figlia), a una macchina da scrivere e alla pistola Browning che compare anche in *Dissipatio*. Per quanto riguarda il registratore, si faccia riferimento a ID., *Un dramma borghese*, Milano, Adelphi, 1978, pp. 28-29 e pp. 50-51. In particolare, a p. 28 il protagonista commenta il legame con questi oggetti in modo interessante per questa trattazione: «Distinti da me, felicemente compiuti e autonomi (filosofi, che vorreste negarlo), eppure tutti a loro modo animati della mia vita». Infine, faccio presente che per la datazione della stesura di *Un dramma borghese* ho consultato il catalogo del Centro Manoscritti di Pavia, per cui le bozze risalgono a un periodo compreso tra il 1961 e il 1962, con una revisione nel 1967. Cfr. ID., *Un dramma borghese* (1961-1962), Fondo Guido Morselli (DB1), Centro Manoscritti - Università di Pavia.

³⁷ M. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, cit., p. 32.

³⁸ Ivi, p. 30.

³⁹ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 38-39.

⁴⁰ Ivi, p. 117.

La voce registrata nel telefono è un «tipo spettrale» riconosciuto e intrinsecamente legato ai progressi tecnologici. Il telefono, la radio e la televisione sono stati studiati come «*spectral media*» nel saggio di Jeffrey Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*⁴¹, in parte confluito in *The Spectralities Reader*.

Secondo Sconce un *medium* come il telefono è stato culturalmente caratterizzato dalla compresenza di tre flussi: il flusso di elettricità che lo fa funzionare, il flusso di coscienza dei parlanti e il flusso di informazione del messaggio⁴². L'illusione della «presenza» entra in gioco quando questi flussi vengono percepiti come intercambiabili⁴³.

Dopo l'apocalisse, la persistenza del flusso di elettricità sostituisce la reale presenza di un flusso di coscienza, e spesso di informazioni, da parte di chi trasmette il messaggio. Il tavolo di vetro dell'opera di Mattiacci diventa il tavolo di una seduta spiritica. Sembra che il tentativo del protagonista di contattare altri sopravvissuti alla dissipazione fallisca e vada nella direzione di confermare il fatto sconcertante che le macchine possono funzionare benissimo e la città può continuare a vivere senza gli umani. Tecnologie diverse (la radio, il nastro del registratore, il telefono) conservano, della voce umana, quello che può ancora avere senso una volta che le persone sono sparite: non tanto il messaggio, ma la natura di voce tra le voci e i suoni delle cose, di perenne estraneità che non nasconde nessuna coscienza in sé.

Il secondo tipo di persistenza sonora è la voce del fantasma, ovvero di Karpinsky, l'analista del protagonista che è morto prima della dissipazione nel tentativo di difendere un paziente da un'aggressione. Sin dalla prima presentazione, Karpinsky è caratterizzato dall'emergere della sua voce e della sua immagine:

Sentivo una voce, la sua. Karpinsky, il medico che mi curava, era un uomo intelligente. [...] Vedevo il suo visetto nella barba castana [...]. E teneva le due mani posate sul petto a me (in clinica non se lo sarebbe permesso), appese ai risvolti della mia giacca. Udivo il suo parlare senza suono, ne ricevevo il significato [...] era lui che parlava, piano e suasivo, ai malati. [...] Nella visione o evocazione involontaria, o apparizione, sentivo ripetere quelle stesse parole. Ma era una voce viva.⁴⁴

Un primo elemento interessante da notare è che la voce del fantasma maschile è sempre *phoné semantike*, tanto che il protagonista afferma a proposito dell'amico: «Udivo il suo parlare senza suono, ne ricevevo il significato». Sebbene sia associata al *logos*, questa voce si presenta comunque come l'oggetto fantasmatico del godimento del protagonista e quindi, di fatto, rappresenta la ricostruzione della relazione di transfert, fondata sulla parola, tra medico e paziente.

⁴¹ J. Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham & London, Duke University Press, 2000.

⁴² Ivi, p. 8.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 60.

Non è un caso se, nell'edizione inglese di *Dissipatio*, la curatrice Randall parli di una relazione quasi omoerotica tra il protagonista e Karpinsky⁴⁵.

La voce di Karpinsky viene accolta sempre con affetto e suggestione, non è mai mediata e viene definita dal protagonista «una voce viva»⁴⁶. È interessante notare come la voce viva sia la voce del (presunto) unico morto del romanzo. Non sarebbe la prima volta che Morselli scrive una storia basata su questo rovesciamento di prospettiva: anche nel racconto *La voce*, scritto probabilmente nello stesso periodo di *Dissipatio*⁴⁷, due morti si ritrovano in un luogo totalmente privo di suoni a confessarsi l'un l'altro di aver commesso il proprio suicidio per rispondere alla Voce che li chiamava alla morte e che ora li condanna ad essere vestiti, a muoversi e a scambiarsi le sigarette (lo stesso gesto che chiude *Dissipatio*) come quando erano vivi⁴⁸.

Il protagonista insiste nel definire questa prima manifestazione del fantasma come un'«allucinazione», un'«apparizione». Si parla di allucinazione quando immagine e voce sono coerenti, mentre la seconda manifestazione della presenza di Karpinsky non è più definita così: potrebbe essere un'allucinazione uditiva, dato che manca l'immagine dell'amico, ma in realtà il protagonista si rende conto della natura fantasmatica della voce dell'Altro, indipendente quindi dal suo stato mentale.

La voce di Karpinsky si manifesta una seconda volta in questo modo:

Sosto, umiliato dall'esito idiota, all'uscio della cabina. [...] Il timbro (maschile) della nuova voce, non è quello di chi si esprime attraverso un microfono. D'altronde il microfono l'ho riappeso, non può funzionare. “Sì,” dice l'uomo “mi riconosca, sono io”. Riconosco la voce. [...] L'allucinazione (ma è allucinazione?) è lucida e precisa, non ha nulla di capzioso, come non ha nulla di pauroso.⁴⁹

Il controsenso di un'allucinazione lucida in realtà fa risaltare il fatto che la voce viene percepita nitidamente dal protagonista e rispetta le caratteristiche già individuate nella prima manifestazione. In particolare, questa volta si sottolinea che la voce non è mediata:

Questo neo-mondo del paradosso, ammette fantasmi cari e pii, ammette un Karpinsky. Fantasmi che (curioso) usano il “lei” e si servono delle cabine telefoniche. Il mezzo, per fortuna, non è il messaggio. Il messaggio è bontà, soccorso.⁵⁰

⁴⁵ G. Morselli, *Dissipatio H.G. The Vanishing*, cit., p. XIII. Interessante anche l'anticipazione da parte della curatrice (non si sa se casuale o voluta) dei temi che sono propri di *Uonna*: «The love the last man feels for him [Karpinsky] is not sexual, but his unconscious seems to confess to, if not homoerotic feelings, at least a distinct desire for androgyny».

⁴⁶ ID., *Dissipatio H.G.*, cit., p. 59.

⁴⁷ Nella raccolta che contiene *La voce* viene indicato che il racconto è «senza data: probabilmente, anni '70». Visto che il testo fa riferimento alla morte di Luigi Calabresi, avvenuta nel 1972, ipotizzo che *La voce* sia stato scritto tra quell'anno e la morte di Morselli nel 1973. Cfr. ID., *Una missione fortunata e altri racconti*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 1999, p. 118.

⁴⁸ Ivi, pp. 113-118.

⁴⁹ ID., *Dissipatio H.G.*, cit., pp. 118-119.

⁵⁰ Ivi, p. 119.

Questo commento del narratore sembra denunciare la conoscenza di Morselli delle teorie di Marshall McLuhan; per l'autore canadese, inoltre, il *medium* del telefono è freddo, per via della scarsità delle informazioni trasmesse, mentre al contrario la radio è un mezzo caldo⁵¹. A livello affettivo, il protagonista ci dimostra il ribaltamento di questa distinzione per cui il messaggio nella cabina telefonica (sebbene la voce non sia mediata dal microfono) trasmette vicinanza umana, mentre quello registrato nella radio è del tutto artificiale e distante. Questa percezione è esattamente il contrario di quello che succede con la voce femminile registrata, in cui il mezzo vince sul significato e la vocalità senza senso ma piacevole è l'unico tratto che giunge alle orecchie del protagonista.

Non trattandosi più di una voce registrata e del tutto estranea, anche l'ascolto cambia e non è più ridotto, ma attento alla comunicazione della propria presenza da parte dell'amico scomparso. Anzi, ben presto la *phoné semantiqué* di Karpinsky non basta più e l'ultimo uomo sente il bisogno di rivedere l'amico, di ritrovare la visibilità del fantasma: «Karpinsky, amico Karpinsky, non ho che te. Il transfert non c'entra, tu lo sai bene. È che sono solo. Il mondo sono io, e io sono stanco di questo mondo, di questo io. Lasciati vedere»⁵². Chiaramente non è più un'allucinazione, è il fantasma che in maniera autonoma decide se farsi vedere o no. Poche righe più avanti, la presenza dell'amico guida il protagonista verso una libreria, dove sulla copertina di un libro trova scritto «*Ti aspetto. Non qui*»⁵³. In effetti, il romanzo finisce con l'attesa beckettiana dell'ultimo uomo, che aspetta l'amico con le sue sigarette preferite⁵⁴.

La voce di Karpinsky è a tutti gli effetti un oggetto *a* che si fa portatore del fantasma del desiderio del protagonista. In quanto oggetto *a*, è autonomo rispetto al corpo a cui appartiene ed è al tempo stesso l'oggetto del godimento dell'ultimo uomo, che gode proprio dal momento in cui il suo amico non è più visibile né evocabile dalla sua mente. Il fatto che la voce di Karpinsky diventi un messaggio scritto è coerente alla distinzione tra la persistenza maschile e quella femminile in *Dissipatio*: la parola scritta è il lato maschile rispetto alla 'femminilità' perturbante della voce come oggetto *a*. A tal proposito, nel suo intervento contenuto in *Gaze and Voice as Love Objects*, Žižek fa notare come la scrittura sia la presenza viva del senso mentre la

⁵¹ Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, Il Saggiatore, 2023. Ho pensato che Morselli potesse conoscere McLuhan perché «Il mezzo è il messaggio» [*The Medium is the Message*] è una delle famose espressioni con cui il filosofo sintetizzò le sue teorie. Ho cercato nel Fondo Guido Morselli della Biblioteca Digitale Lombarda e mi sono rivolta alla Biblioteca Civica di Varese per una consultazione del catalogo del Fondo Morselli, ma non ho trovato *Gli strumenti del comunicare* né altri saggi di sociologia che facessero riferimento a questo testo. Ipotizzo che Morselli, da avido lettore di giornali come *L'Espresso* o il *Corriere della Sera*, possa aver letto una recensione del saggio di McLuhan, come quella di Alberto Arbasino del 1966 (si rimanda a Fondo Alberto Arbasino (ARB-01-0011.C.37), Centro Manoscritti - Università di Pavia). Altrimenti, potrebbe aver sentito la frase diffusa senza aver letto direttamente il saggio: McLuhan negli anni Sessanta fu un autore più citato che letto, come sostiene P. Ortoleva, *I conti con McLuhan trent'anni dopo*, «Problemi dell'informazione», II, 1997, pp. 161-165.

⁵² G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 128.

⁵³ Ivi, p. 129.

⁵⁴ Ivi, p. 142.

voce abbia un'esistenza analoga a quella dei morti viventi, essendo «un'apparizione spettrale che in qualche modo sopravvive alla sua stessa morte»⁵⁵.

5. *La voce come canto e altre persistenze*

La voce femminile come superamento del senso è invece rappresentata dal canto. Il protagonista ricorda il canto delle donne che conosceva prima dell'apocalisse con fastidio, soffermandosi ancora una volta solo sulla qualità della voce. Al suo posto, sceglie di ascoltare un concerto di violino di Alban Berg, che presenta una struttura compositiva rigorosa che, commenta il narratore, «a un conservatore come me non dispiace»⁵⁶:

Un comportamento anomalo è invece quest'altro. Non sento il bisogno di riudire le loro voci. Possiedo un cimelio storico, un disco con un discorso di De Gaulle (“Aidez-moi!...”). Personaggio fossile, voce non gradevole, ma è pur sempre la voce di un uomo. Non mi attira. Non mi attirerebbe il falsetto acidulo di Henriette, [...] o il contralto pastoso, viriloide, della Frederica, che ripassava, sfaccendando per casa, i versetti del salterio luterano. In iscatola, ho il vecchio Alban Berg, e l'ho riascoltato.⁵⁷

Per capire la differenziazione tra musica e canto, è utile riprendere le teorie che Adriana Cavarero espone in *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*. La filosofa infatti chiarisce che la musica strumentale non rappresenta un rischio per la *phoné semantike* in quanto non è portatrice di parola, come la voce animale. Al contrario, il canto è una sfida diretta alla significazione e rende visibile la dicotomia al cuore della *phoné*, ovvero la distanza tra voce e parola in cui la prima prevale sulla seconda⁵⁸. C'è comunque da notare che il canto non si allontana dalla *phoné semantike* che resta il suo obiettivo, tuttavia nel testo continuiamo ad assistere alla svalutazione della voce femminile che non viene considerata dal narratore come portatrice di senso. Tuttavia, c'è anche al rifiuto del protagonista di ascoltare la voce di De Gaulle, definita «non gradevole», sebbene sia «la voce di un uomo»: qui torniamo al discorso fatto in precedenza sulla voce registrata che spinge il narratore che riascolta il nastro o il disco a prestare attenzione solo alla qualità degli aspetti sonori del messaggio. In più, il fatto che riconosca in sé la mancanza del bisogno di risentire le voci degli Altri conferma il fatto che la voce registrata non può farsi portatrice della presenza umana, ormai per definizione impossibile dopo la fine del mondo, mentre quella fantasmatica può effettivamente creare l'illusione di una persona ancora presente.

La persistenza delle donne scomparse in *Dissipatio* si manifesta raramente attraverso la voce e molto più spesso raggiunge i sensi del tatto e della vista. È emblematico il caso del ritorno

⁵⁵ S. Žižek, *I Hear You with My Eyes: or, The Invisible Master*, in R. Salecl, S. Žižek, *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham & London, Duke University Press, 1996, p. 103, trad. mia.

⁵⁶ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 70.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Roma, Castelvecchi Editore, 2022, pp. 182 e ss.

del protagonista nella stanza dell'ex compagna Tuti, dove l'uomo si accorge che la donna è ancora presente nell'«impronta»⁵⁹ del suo corpo sul letto. I manoscritti dell'autore riportano una genesi particolarmente travagliata di questo passaggio, tanto che l'ultima bozza presenta una parte in più rispetto alla versione pubblicata che potrebbe essere significativa: «La Tuti non ha lasciato la sua camera, la sua casa, la città che ha preso (per caso) il suo nome “*Zeit-stadt*”. Non è morta, quantunque non si offra ai miei sensi, vista e udito, tatto. Nemmeno una carezza sui tuoi capelli»⁶⁰. Nel manoscritto, la vista non era l'unico senso colpito dalla presenza della donna, come invece avviene nel testo pubblicato. Piuttosto, Tuti va incontro a un processo di astrazione nella mente del protagonista, che ne sente quasi a livello tattile la non-morte ma che al contempo la identifica con l'intera città (il nome *Zeitstadt* sparirà nella versione di Adelphi). Sappiamo dell'ammirazione che Morselli nutriva per il romanzo più recente di Italo Calvino, *Le città invisibili*, che uscì nel 1972, e forse l'autore può aver considerato di sviluppare (come già in parte fa) un sistema di città immaginarie sul modello di queste⁶¹.

Ci sono dei casi analoghi in cui la voce non è l'unico modo in cui la persistenza del fantasma si manifesta. Altri esempi sono l'incavo del letto matrimoniale da cui Giovanni e Frederica, amici del protagonista, si sono «sfilati»⁶², il cane che non lascia l'uscio di casa perché sa che il padrone non è uscito⁶³ o il «buon odore di pulito»⁶⁴ di un vagone che la sera della *dissipatio* era sicuramente vuoto. Sebbene il senso dell'udito sia quello più presente nel ricordo degli Altri, tutti i sensi sono coinvolti nel percepire la presenza dei non-morti. Tornando alla questione della voce maschile, per avere un'apertura a una *phoné* femminile e originaria bisogna rivolgersi all'opera rimasta inedita che Morselli stava scrivendo nel 1973 contemporaneamente a *Dissipatio*, ovvero *Uonna*, in cui la protagonista Fenimore, cantante *intersex*, ha successo proprio per la sua voce sovrumana e seducente⁶⁵.

Dal sottotitolo *L'amore visto con «occhi» asessuato*, il romanzo avrebbe dovuto sviluppare una critica al sesso in quanto «oppio del popolo»⁶⁶ e svincolarlo dal rapporto con la riproduzione per aprirlo a forme alternative di piacere, di cui Fenimore sarebbe stata la promotrice. Fenimore è sia consapevole della sua identità di genere, per cui sperimenta anche desinenze 'neutre' per parlare di sé con «y» o «*», sia delle proprie inclinazioni sessuali: politicamente asessuale, tanto che vorrebbe fondare il Partito per il superamento del sesso, prova piacere nell'osservare da

⁵⁹ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, cit., p. 48.

⁶⁰ ID., *Dissipatio H.G.* (1972-1973), cit.

⁶¹ Un articolo di critica letteraria relativo a *Le città invisibili* rientra nel materiale preparatorio di *Dissipatio H.G.* conservato nel Fondo Guido Morselli del Centro Manoscritti di Pavia.

⁶² Ivi, p. 57.

⁶³ Ivi, p. 90.

⁶⁴ Ivi, p. 123.

⁶⁵ La scelta del genere femminile per riferirsi a Fenimore, persona intersessuale, è motivata dallo stesso autore. Cfr. ID., *Uonna* (1973), Fondo Guido Morselli (U1), Centro Manoscritti - Università di Pavia: «Quando è l'io narrante che parla a Fenimore: userà il genere femminile».

⁶⁶ *Ibidem*.

lontano l'esecuzione di *«the matter»*, come chiama l'atto sessuale di altri, ma al tempo stesso si interessa di voyeurismo passivo⁶⁷.

La sua voce ha un timbro né femminile né maschile, viene definita come «pura musica»⁶⁸ e seduce chi la ascolta: è il sogno della voce come *objet petit a*, come oggetto autonomo staccato dal corpo, è il canto della sirena. Cavarero fa notare che la voce è la parte femminile di ogni cantante e che contesti come l'opera sono aperti a una ricezione non eteronormativa del canto⁶⁹. Lo stesso Morselli sembra voler proseguire nella direzione di questa riflessione in *Uonna*.

6. Conclusioni

La persistenza in *Dissipatio* è stata caratterizzata, a un primo livello di analisi, come spettralità e fantasma. La spettralità sta negli scarti e negli spettri del potere e della storia che si stratificano nella città di Crisopoli ben prima della fine del mondo; il fantasma riguarda un'estraneità ben più profonda, che ci divide dalla nostra voce e dallo sguardo e sta alla base del nostro desiderio per l'Altro. Il riferimento a Lacan è servito come struttura portante dell'analisi sulla voce del fantasma Karpinsky, tuttavia le teorie sulla voce mediata e sull'ascolto (come quelle di Sconce e Chion) hanno rappresentato un'integrazione necessaria per arrivare a queste conclusioni.

Nel romanzo si osserva che il mezzo con cui viene trasmessa la voce contribuisce a differenziare i tipi di persistenza. I «relitti fonico-visivi» e la registrazione notturna del protagonista richiedono un ascolto ridotto e quindi attento alla qualità sonora a discapito del significato, mentre la voce del fantasma, non essendo registrata, si presta a un ascolto attento al *logos*. Tuttavia, questa prima conclusione deve essere perfezionata perché abbiamo notato che la voce femminile non viene considerata *phoné semantike* indipendentemente dal fatto che sia registrata. A sostegno di questa tesi, il romanzo inedito *Uonna* dimostra che la voce può essere considerata come pura seduzione nel canto, che come sostiene Cavarero è una manifestazione tipicamente femminile della voce.

Un'altra considerazione riguarda l'illusione della presenza. Questo effetto può veramente prodursi solo nel caso dell'allucinazione del protagonista che pensa di sentire la voce del suo amico morto e desidera vederne il fantasma, mentre la voce registrata e la voce come canto non danno luogo ad alcuna allucinazione. Tornando a Derrida, l'autocoscienza della propria presenza basata sul sentire la propria voce è allucinatoria e fantasmatica fin dall'inizio: l'illusione della presenza non riguarda quindi solo il fantasma degli Altri, ma anche il fantasma che siamo. Forse il protagonista di *Dissipatio* è davvero morto e quello che lo circonda e che gli sembra irraggiungibile è il mondo dei vivi.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, cit., pp. 180 e ss.

Con il presente saggio si spera di aver chiarito che la persistenza della voce è un fenomeno che non necessita della sparizione degli umani per manifestarsi. L'apocalisse è sicuramente un avvenimento che contribuisce a renderlo più evidente, ma la voce è sempre il fondamento negativo dell'Esserci e il non-morto per eccellenza, come ha più volte dimostrato Giorgio Agamben⁷⁰.

Infine, si vuol far notare come l'opera di Morselli si presti agevolmente a una lettura filosofica anche grazie allo stile saggistico e al monologo razionale spesso adottato dal narratore.

⁷⁰ Si vedano a tal proposito soprattutto G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982 e ID., *La voce umana*, Macerata, Quodlibet, 2023.

Il vento, la voce, il nichilismo: Giorgio Caproni e il dibattito filosofico italo-francese sulla voce

Alberto Parisi
(Kobe University)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – The article demonstrates how, already in the 1940s, the poet Giorgio Caproni anticipated the philosophical debate on the concept of voice that from the 1970s onward emerged between Italy and France, involving philosophers such as Jacques Derrida, Giorgio Agamben, and Adriana Cavarero. Building on Heidegger's critique of metaphysics as nihilism, the debate argues that Western culture's nihilism stems from the structure of the voice and its neglect: metaphysics views the voice as something negative – breath that is always already lost – and thus is destined to overlook its material dimension. An analysis of Caproni's early poetry, particularly the sonnets written in the late 1930s and during the war, reveals that he had already connected nihilism, the transience of the world, to the elements of air and wind, identifying the relationship between voice and air as the core of this nihilism. Later, in his critical essays from the late 1940s, Caproni further develops these insights theoretically, proposing a way out of nihilism through a return to voice in and through poetic language.

Keywords – Giorgio Caproni; voice; wind; philosophy; nihilism.

Abstract – L'articolo dimostra come già negli anni Quaranta il poeta Giorgio Caproni avesse anticipato il dibattito filosofico italo-francese sul concetto di voce, che dagli anni Settanta in poi avrebbe coinvolto figure come Jacques Derrida, Giorgio Agamben e Adriana Cavarero. Partendo dalla critica di Heidegger alla metafisica come nichilismo, il dibattito sostiene che il nichilismo della cultura occidentale derivi dalla struttura della voce e dalla sua dimenticanza: la metafisica vede la voce come qualcosa di negativo, un soffio già perduto, e decide perciò di tralasciare la sua dimensione materiale. Un'analisi delle poesie giovanili di Caproni, in particolare dei sonetti scritti alla fine degli anni '30 e durante la guerra, rivela come egli avesse fin da subito collegato il nichilismo, la caducità del mondo, all'elemento dell'aria e del vento, identificando nella relazione tra voce e aria il nucleo centrale di questo nichilismo. Successivamente, nei suoi testi critici della fine degli anni '40, Caproni sviluppa queste intuizioni da un punto di vista teorico, proponendo una via d'uscita dal nichilismo attraverso un ritorno alla voce nel linguaggio poetico.

Parole chiave – Giorgio Caproni; voce; vento; filosofia; nichilismo.

Parisi, Alberto, *Il vento, la voce, il nichilismo: Giorgio Caproni e il dibattito filosofico italo-francese sulla voce*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 123-139.

parisi.alberto@yahoo.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21408>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Alberto Parisi

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

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

Tra la fine del 1982 e l'inizio del 1983 a Firenze ebbe luogo una rassegna di conferenze, conversazioni, letture poetiche e concerti intitolata «Fonè. La voce, la traccia»¹. Inaugurata da Mario Luzi, che era anche tra le organizzatrici, e chiusa da Andrea Zanzotto, la rassegna accolse poeti di fama nazionale e internazionale², ma soprattutto alcune tra le filosofe e i filosofi (perlopiù francesi) più famosi di quegli anni, che proprio sulla voce avevano speso parole fondamentali: Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Giorgio Agamben, Julia Kristeva, e Jean Baudrillard, mentre la «grana della voce» di Roland Barthes poteva essere solo citata³, dato che l'autore era scomparso solo due anni prima. La rilevanza dell'evento doveva essere stata notata immediatamente se venne deciso di replicare l'intera rassegna in lingua francese a Parigi solo un anno dopo, presso il Centre Pompidou. A vederla oggi, essa sembra rappresentare – anche se non esaustivamente – un momento centrale di quel dibattito filosofico (e non) riguardo al concetto di «voce», che ebbe luogo tra Italia e Francia, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, e che continua ancora oggi⁴.

Tra tanti e tanto importanti nomi, uno doveva sembrare, all'epoca come adesso, in qualche modo fuori luogo in questo dibattito: e cioè quello di Giorgio Caproni. Certo, non mancano plausibili e semplici giustificazioni per la sua presenza alla rassegna: da una parte, è ormai ben testimoniato il rapporto che legava Caproni e Luzi, fin dalla prima recensione caproniana della *Barca* del 1935⁵, e, *post factum*, si può dire che un filo di parola e lingua legò questi tre poeti italiani, Luzi, Caproni e Zanzotto, che presero parte agli eventi⁶. Dall'altra è conosciuto il rapporto che legava, a quel punto solo da pochi anni, ma comunque in modo stretto, Caproni e Agamben, e il peso che le letture di Agamben possano aver avuto su Caproni è già in parte stato studiato⁷ – si consideri anche solo il fatto che una poesia del *Conte di Kevenhüller* dedicata

¹ Di cui sono poi apparsi gli atti: S. Mecatti, *Fonè. La voce e la traccia*, Firenze, La Casa Usher, 1985.

² Si nota nella rassegna l'assenza di poetesse; le donne parteciparono perlopiù in qualità di critiche letterarie o filosofe.

³ Un breve saggio di Barthes intitolato «Le grain de la voix» era apparso nel 1972 sulla rivista *Musique en jeu* e ripubblicato nel 1981, solo un anno prima degli eventi fiorentini, in una raccolta di interventi e interviste dallo stesso titolo. R. Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Parigi, Seuil, 1981; trad. it. di L. Lonzi, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1997.

⁴ Riferimenti a questi eventi nelle ricostruzioni della storia di questo dibattito sono completamente assenti, eppure se considerati potrebbero spingere critiche e critici a pensare che, forse, filosofia e letteratura non dovrebbero essere separate. Per un riassunto del dibattito si veda M. Garda, *Voice*, in *International Lexicon of Aesthetics*, Milano, Mimesis, 2021, vol. 4, pp. 59-66.

⁵ L. Toppan, *Giorgio Caproni et Mario Luzi: une amitié fidèle, croisée et antinomique*, «Revue des études italiennes» LXII, 1-4, 2016, pp. 11-22; F. Miliucci, «Questo mite ma severo e indefettibile faber». *Caproni recensore di Mario Luzi*, «Studi Novecenteschi» XLIII, 91, 2016, pp. 109-125.

⁶ Si pensi solo al recentissimo libro di Antonio Prete, altro protagonista di quella rassegna: A. Prete, *Luzi, Caproni, Zanzotto. Note di lettura*, Roma, Carocci Editore, 2023.

⁷ L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, pp. 131-149; A. Montani, *Della citazione: Caproni legge Agamben*, «Studi Novecenteschi» XXVII, 60, 2000, pp. 423-450; P. Zublena, *Giorgio Caproni. La lingua, la*

ad Agamben è direttamente ispirata dal testo che Agamben lesse proprio a questa conferenza a Firenze⁸. Eppure, a giudicare dalla ormai ricchissima critica caproniana, e perfino da quella agambeniana, sembra quasi che Caproni non si sia mai soffermato sulla voce, e sicuramente non da un punto di vista filosofico, se non successivamente al suo incontro con Agambene⁹.

Quello che vorrei iniziare a dimostrare è che è vero l'esatto contrario: in quegli eventi filosofico-poetici sulla voce, Caproni non era affatto un estraneo, anzi. Caproni aveva anticipato di almeno trent'anni il dibattito che questa rassegna di eventi rappresentava. Aveva fatto ciò in alcuni suoi testi critici minori ma, ancora prima, nelle sue poesie. Per dimostrare ciò, inizierò riassumendo il dibattito filosofico sulla voce, che ridurrò in questa sede alle posizioni di Derrida, Agamben e Adriana Cavarero. Successivamente mostrerò come queste posizioni di filosofia del linguaggio, che vanno però al cuore della metafisica, erano state anticipate da Caproni nelle sue poesie giovanili e, in particolare, nei sonetti scritti durante la guerra; prima di essere sviluppate, poco più tardi, da un punto di vista teorico in alcuni suoi testi critici della fine degli anni Quaranta. L'affinità che Agamben aveva sentito immediatamente con la poesia di Caproni deriva dal fatto che Caproni aveva anticipato non solo Agamben¹⁰, ma anche Derrida e l'intero dibattito sulla voce che nel 1982 trovava sfogo negli eventi fiorentini di «Fonè. La voce, la traccia».

1. *Il dibattito filosofico*

Per capire il dibattito che dalla fine degli anni Sessanta iniziò a svilupparsi intorno al tema della voce tra Italia e Francia bisogna partire da Heidegger e dalla sua critica alla filosofia occidentale e alla millenaria cultura che secondo lui su questa si fondava: in altre parole ciò che lui chiamava col nome di «metafisica». È questa critica a fondare, positivamente o negativamente, la filosofia sia francese che italiana del secondo Novecento.

Secondo Heidegger, la storia della metafisica è la storia della dimenticanza dell'Essere, con la E maiuscola, e cioè la storia di come l'Essere sia stato sempre interpretato dalla filosofia occidentale non come Essere ma sulla base degli enti, cioè degli oggetti nella loro presenza. Pensando l'Essere sempre e solo come l'*a priori*, come il fondamento e presupposto di ogni ente, cioè di ciò che è presente, secondo Heidegger, la cultura europea ha da sempre lasciato

morte, Milano, Edizioni del Verri, 2013; A. Saieva, *La filosofia di Giorgio Agamben e la poesia di Giorgio Caproni: un'ipotesi di lettura*, «Polemos» 1, 2020, pp. 271-284.

⁸ G. Caproni, *L'Opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, pp. 625-626; 702; 1650. Lo faceva notare già Luigi Surdich. L. Surdich, *Giorgio Caproni*, pp. 130-132.

⁹ Unica eccezione l'introduzione di Anna Dolfi al volume delle interviste di Caproni. A. Dolfi, *Le modulazioni della voce tra interviste e autocommenti*, in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno di poeti: interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 11-23.

¹⁰ Si veda G. Agamben, *Lettere a Giorgio Caproni (1980-1985)*, «Polemos» 1, 2020, pp. 285-292.

impensato l'Essere in quanto tale, riducendo così tutto a un ente¹¹. A causa di questa predilezione dell'ente presente, anche l'essere umano è allora stato pensato come un ente tra altri enti (con l'aggiunta della ragione, psiche, anima, coscienza, etc.), un soggetto davanti a degli oggetti; e anche Dio, l'Essere Supremo, è stato pensato come una cosa, l'ente perfetto, un Soggetto Assoluto davanti a un mondo di oggetti che egli ha creato¹².

È importante notare che Heidegger aveva collegato questa visione della storia della metafisica a quella di un altro pensatore centrale per la filosofia del Novecento: Nietzsche. Quest'ultimo aveva letto la storia della filosofia occidentale come la storia del nichilismo, cioè come la storia della negazione di tutti i valori che, iniziata con la negazione, tipicamente platonica e poi cristiana, di tutto ciò che è vita materiale, raggiunge, secondo sia Heidegger che Nietzsche, il suo apice alla fine dell'Ottocento e forse continua ancora¹³. Se per Nietzsche nichilismo vuol dire negare l'ente in vista di enti più perfetti oltre la materia, Heidegger argomenta che questa concezione di un ente perfetto, di una pura presenza, deriva proprio dall'essersi dimenticati che l'Essere è qualcosa di completamente diverso dagli enti. Per Heidegger la metafisica è nichilista perché rivolgendosi all'Essere come un ente, ha lasciato l'Essere impensato nella sua essenza, sempre già presupposto, e l'ha così ridotto a un niente: «L'Essere stesso, per una necessità essenziale, rimane impensato nella metafisica. La metafisica è la storia nella quale, per essenza, dell'essere stesso non ne è niente: *la metafisica è in quanto tale il nichilismo autentico*»¹⁴. Pensare a partire solo e soltanto dall'ente significa ridurre l'Essere a Niente, significa fare del Niente il fondamento della realtà.

Inoltre, Heidegger collega esplicitamente questa visione dell'Essere al linguaggio logico e grammaticale, che egli vede come causa fondante del problema. Mentre il linguaggio dovrebbe raccogliere le cose e illuminarle, rivelando così l'Essere – ed è questo che, anni più tardi, dirà fare il linguaggio poetico¹⁵ – il linguaggio logico non fa altro che ridurre l'essere agli enti¹⁶. È proprio quando guardiamo al mondo, come fa dopotutto la filosofia europea, come una serie di giudizi logici, che tendiamo a dimenticare di più l'Essere. Nel classico giudizio logico «A è B», la copula «è» viene ridotta agli enti A e B, e scompare così di vista.¹⁷ È prima di tutto nel linguaggio logico e grammaticale che l'Essere resta impensato come un semplice presupposto della realtà.

¹¹ M. Heidegger, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1994, p. 819. Si veda anche M. Heidegger, *Che cos'è la metafisica?*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 2019.

¹² M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 819.

¹³ Ivi, pp. 758-766.

¹⁴ Ivi, 211.

¹⁵ «Ciò che si nasconde in questo accadimento, oggi lo possiamo solo sospettare. La liberazione del linguaggio dalla grammatica per una strutturazione più originaria della sua essenza tocca al pensare e al poetare». M. Heidegger, *Lettera sull'umanesimo*, in *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1987, pp. 267-315: 268.

¹⁶ M. Heidegger, *Essere e tempo, L'essenza del fondamento*, a cura di P. Chiodi, Torino, UTET, 1969, pp. 91-99, pp. 251-268.

¹⁷ Ivi, pp. 258-259.

Riassumendo, per Heidegger la metafisica, cioè la filosofia occidentale, è quel pensiero che, focalizzandosi solo e soltanto sull'ente, sugli oggetti nella loro presenza, lascia impensato l'Essere in quanto tale e finisce per ridurre tutto a una cosa (anche l'uomo, Dio e l'Essere). In altre parole, è da questa dimenticanza dell'Essere che, secondo Heidegger, deriva la concezione dell'uomo come un soggetto separato da un mondo di oggetti, e tutte le dicotomie tipiche della tradizione occidentale (essenza/esistenza, presenza/assenza, intellegibile/sensibile, ecc.). Inoltre, riducendo l'Essere a un ente e lasciandolo come presupposto impensato del reale, la metafisica trasforma l'Essere nel Niente ed è, perciò, puro nichilismo.

Si potrebbe dire che il dibattito filosofico sulla voce ha avuto inizio nel 1967¹⁸. In quell'anno, per lui sicuramente *mirabilis*, il filosofo francese Jacques Derrida inaugurò, con la pubblicazione di ben tre testi imprescindibili in un solo anno, la sua famosa critica alla metafisica¹⁹. La critica di Derrida alla metafisica spostava quella heideggeriana su un livello ancora più prettamente linguistico: per Derrida, la metafisica (che lui ri-soprannominava, «metafisica della presenza») non si fondava tanto sulla dimenticanza dell'Essere quanto sulla dimenticanza di ciò che lui chiamava scrittura, *écriture*, o traccia, che secondo lui era causata dalla vera origine della metafisica, e cioè dalla voce intesa nel senso della parola della presenza²⁰. In questo nuovo schema la scrittura corrisponde all'Essere di Heidegger, quindi l'Essere come traccia scritta, e la voce corrisponde invece agli enti, cioè agli oggetti nella loro presenza. Per Derrida come per Heidegger, la metafisica è quel pensiero che riduce l'Essere all'essere presente. La vera differenza è che la presenza viene qui fatta risalire all'esperienza della voce.

In altre parole, per Derrida, la metafisica era caratterizzata da un fondamentale logocentrismo o fonocentrismo, cioè dall'idea che prima di tutto – è presente qui un sottotono biblico, ovviamente voluto – che all'origine di tutto ci fosse la parola, ma non semplicemente la parola, il fatto linguistico, quanto la parola della presenza, cioè la parola significante, la parola dotata di significato grazie a un legame diretto e mai intaccato con il soggetto da cui proviene, proprio grazie alla voce. Difatti, secondo Derrida, era proprio l'esperienza della voce, che lui interpretava come esperienza del «s'entendre parler», del sentirsi e intendersi parlare, cioè come voce interiore del pensiero, a fondare tutta la metafisica e le sue idee fondamentali, nonché le dicotomie su cui esse poggiano: presenza/assenza; soggetto/oggetto; intellettuale/sensibile; anima/corpo; interiorità/esteriorità; spirito/materia; universale/particolare; ma soprattutto, significato/significante²¹. È solo quando mi sento parlare, quando sento la mia voce stessa perfettamente chiara e significante che mi riesco a riconoscere come un soggetto separato dal

¹⁸ Rimando a un mio precedente articolo per una discussione ancora più ampia del dibattito filosofico sulla voce, il pneuma e l'aria tra Francia e Italia dal secondo Novecento fino ad oggi. A. Parisi, *From Voice to Pneuma and Back: Italian Pneumatologies Against Derrida's Grammatology*, «Journal of Italian Philosophy» V, 2022, pp. 1-24.

¹⁹ I tre testi sono: *La voix et le phénomène, De la grammatologie e L'écriture et la différence*.

²⁰ J. Derrida, *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Books, 1998, pp. 19-48.

²¹ ID., *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 1968, pp. 103-124.

mondo e immaginare la possibilità un soggetto universale, perfettamente presente, una pura interiorità che non ha niente a che fare con la materia.

Per superare finalmente la metafisica, come avrebbero voluto sia Heidegger che Nietzsche, Derrida proponeva di rifarsi all'altro polo della dialettica, il quale secondo lui era dotato di caratteristiche che gli avrebbero impedito di riprodurre le categorie della presenza che il predominio della voce aveva causato: la scrittura. Nella tradizione metafisica che Derrida aveva studiato, la scrittura era sempre stata relegata al lato negativo delle dicotomie già elencate: rispetto alla voce, essa era simbolo dell'assenza dell'origine, della voce parlante; era una mera traccia materiale ed esteriore della voce parlata. Alla parola di Dio, del Padre, della Legge, del Soggetto, che non lascia mai la sua origine perché risiede nella voce che la pronuncia, Derrida opponeva la parola come traccia scritta, o come dirà con un neologismo, la parola come *différance*, cioè come puro gioco di differenze, differimenti e rimandi senza un'origine²².

Pensare che prima di ogni cosa non venga la voce della presenza, come la metafisica aveva sempre pensato, ma la traccia scritta significava smontare, secondo Derrida, il concetto di origine e di soggetto dall'interno (infatti, il vero punto è che il concetto di origine stesso è metafisico e discende dall'esperienza della voce): come aveva iniziato a mostrare un altro grande teorico francese, Maurice Blanchot, all'origine di tutto non c'è un'origine ma una non-origine, una traccia scritta il cui soggetto parlante, l'origine, è irrintracciabile, e il cui significato perciò è indeterminabile se non prendendo parte al gioco di differenze e differimenti delle tracce stesse²³.

Qui Derrida si rifà anche alla sua lettura di Saussure, il fondatore della linguistica strutturalista, che così egli poteva attaccare dall'interno o decostruire. Saussure aveva infatti mostrato che, visto che non c'era nessuna relazione necessaria a unire significante e significato – la famosa arbitrarietà del segno – il linguaggio non era allora altro che un mero gioco di differenze²⁴. Sia a livello dei significanti che al livello dei significati le parole assumevano la loro forma e il loro significato solo sulla base delle loro differenze con tutte le altre parole: la parola 'ramo' è la parola 'ramo' solo perché non è la parola 'rame' né la parola 'rima', né tutte le altre, e significa quella cosa lì solo perché non significa un certo tipo di metallo né una struttura poetica²⁵. Prima di ogni soggetto, c'è la scrittura e il suo gioco di differenze, che è il motivo per cui Derrida può sostenere forse una delle tesi più estreme e affascinanti del '900: cioè che «il n'y a pas de hors-texte», «non esiste fuori-del-testo»²⁶.

Come già dimostrato ampiamente da Kevin Attell, le radici della critica del filosofo italiano Giorgio Agamben a Derrida sono molto profonde e risalgono quasi all'anno *mirabili* 1967, in

²² ID., *Della grammatologia*, cit., pp. 44-45.

²³ Ivi, pp. 97-110.

²⁴ Ivi, pp. 69-110.

²⁵ Ivi, pp. 79-81.

²⁶ Ivi, p. 219. Traduzione modificata.

cui Agamben aveva già letto la *Grammatologia* di Derrida²⁷. Eppure è proprio del 1982 – lo stesso anno dei convegni fiorentini sulla voce – la sua maggiore critica al filosofo francese, in cui la voce e un suo primo esplicito recupero diventano l'argomento fondamentale. Nel libro, *Il linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*, l'obiettivo di Agamben era quello di mostrare che Derrida aveva ragione, all'origine della metafisica c'è la voce, come egli aveva mostrato, ma non la voce animale, cioè la voce nella sua materialità e sonorità, ma quella che Agamben inizia a chiamare la Voce con la V maiuscola, e cioè la voce significante, la *phoné semantike*²⁸.

Partendo dalla critica derridiana alla metafisica e allo stesso tempo ribaltandola, attraverso la discussione della metafisica come nichilismo di Heidegger, Agamben afferma che la metafisica è nichilista perché essa pone come fondamento della realtà la Voce ma questa voce non ha niente a che fare con la presenza, o meglio la sua presenza è predicata sulla inevitabile scomparsa della voce animale, cioè della voce come mero suono²⁹. La Voce significante, l'unica voce che alla metafisica interessa, come Derrida aveva mostrato, non è altro che ciò che appare una volta che la voce come mero suono si è tolta per farle spazio. Essa è perciò pura negatività. O come recitò proprio davanti a Caproni quel giorno del 1983:

La logica mostra che il linguaggio non è la mia voce. La voce - essa dice - è stata, ma non è più, né mai potrà essere. Il linguaggio ha luogo nel non-luogo della voce. Ciò significa che il pensiero ha da pensare *nulla* della voce.³⁰

Per Agamben, la metafisica è quel pensiero che interpreta l'Essere come Voce, cioè come presenza, come argomentano Heidegger e Derrida, ma il suo fondamentale nichilismo deriva dal fatto che per la metafisica questa voce è sempre già persa: essa può apparire solo quando la voce animale, il soffio insignificante (in ogni senso del termine), è scomparso. Essa è nichilista perché pone il niente di questo soffio alla sua origine, dimenticandolo, o nei termini di Agamben, perché lo include escludendolo.

Quello che Derrida non aveva capito è che la metafisica è la storia della ricerca della Voce ma di una voce divisa e sempre già persa. Inoltre, ciò che ironicamente ha reso possibile, secondo Agamben, la divisione concettuale tra una voce animale e una voce articolata, che sarebbe poi la voce umana, fu proprio l'invenzione della scrittura³¹. È solo attraverso le lettere

²⁷ K. Attell, *Giorgio Agamben: Beyond the Threshold of Deconstruction*, New York, Fordham University Press, 2015, 13-83.

²⁸ «La metafisica non è, infatti, semplicemente il primato della voce sul gramma. Se metafisica è quel pensiero che pone in origine la voce, è anche vero che questa voce è, fin dall'inizio, pensata come tolta, come Voce». G. Agamben, *Il linguaggio e la morte: Seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982, p. 54.

²⁹ ID., *Il linguaggio e la morte*, cit., pp. 43-51.

³⁰ ID., *La fine del pensiero*, in Fonè. *La voce e la traccia*, a cura di S. Mecatti, Firenze, La Casa Usher, 1985, p. 81.

³¹ «Identificare l'orizzonte della metafisica semplicemente nella supremazia della $\varphi\omega\eta$ e credere, quindi, di poter oltrepassare quest'orizzonte attraverso il $\gamma\rho\acute{\alpha}\mu\mu\alpha$, significa pensare la metafisica senza la negatività che le è coesistente. La metafisica è sempre già grammatologia e questa è fondamentologia, nel senso che al gramma (alla Voce) compete la funzione di fondamento ontologico negativo». ID., *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 54. Agamben è

che la voce può essere articolata in suoni e diventa possibile separare voce animale da voce significante (e quindi separare l'animale dall'animale uomo), significante da significato. La via d'uscita dalla metafisica che Derrida aveva individuato è, secondo Agamben, la vera origine della metafisica: e cioè la scrittura come dimenticanza della voce animale, che la metafisica può immaginare sempre e solo come già persa nel vento.

Bisognerà aspettare altri vent'anni per un altro fondamentale salto in questo dibattito, in parte preannunciato dal famoso lavoro di Corrado Bologna, *Flatus vocis: Metafisica e antropologia della voce* del 1992³². È infatti del 2001 il libro di Adriana Cavarero, *A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale*, che porta (implicitamente, perché non la cita mai) la critica di Agamben a Derrida e la sua riflessione sulla voce alle sue estreme, materialiste conseguenze³³. Mobilitando anche tutta una tradizione femminista che dal dibattito tra Derrida e Agamben era rimasta parzialmente esclusa, ma che invece nel 1982 a Firenze vedeva nella figura di Kristeva la sua rappresentante principale, anche Cavarero argomenta che la storia della metafisica non è la storia della dimenticanza della scrittura a causa del predominio della voce, ma l'esatto opposto.

Secondo Cavarero, la metafisica coincide con la storia della «devocalizzazione del logos», cioè di come la voce materiale sia stata progressivamente ostracizzata dal regno del pensiero e trasformata in qualcosa di meramente sensibile³⁴. Quello che dimostra, analizzando alcuni momenti fondamentali di questa storia, il cui inizio lei trova ancora una volta in Platone, è che tutte quelle dicotomie tra sensibile e intellegibile, particolare e universale, esteriorità e interiorità, ecc., che Derrida aveva detto derivare dall'esperienza della voce della presenza, sono causate invece dalla dimenticanza della voce, dal fatto che a un certo punto pensiero (*logos*) e voce sono stati separati³⁵. Se in questo senso la sua critica pare estremamente simile a quella di Agamben, Cavarero aggiunge però un passaggio fondamentale: la voce che la metafisica ha già da sempre dimenticato è la voce animale, sì, ma nella sua materialità, la voce materiale come soffio e aria.

Mentre scopre e presenta il costante tentativo della filosofia occidentale di devocalizzare il *logos* (linguaggio e pensiero), Cavarero si rivolge anche a tradizioni, precedenti o immanenti a quella metafisica, in cui la voce fisica – come aria, respiro e materialità – giocava un ruolo fondamentale nel processo linguistico e di pensiero. Torna, ad esempio, alle cosiddette origini

rimasto molto legato a queste tesi che ha poi continuato a sviluppare fino ad oggi. ID., *Che cos'è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 35. ID., *La voce umana*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 79-85.

³² Il nucleo originale di *Flatus vocis* risale alla voce "Voce" dell'Enciclopedia Einaudi apparsa nel vol. XIV della stessa nel 1981. Bologna era stato invitato a collaborare proprio su suggerimento di Giorgio Agamben. C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce* (1992), Bologna, il Mulino, 2000, p. 16.

³³ Mentre i lavori di Agamben non sono citati, il testo è esplicitamente dedicato a Derrida attraverso un'appendice dal titolo «Dedicato a Derrida», in cui Cavarero teorizza la sua critica al concetto di voce del filosofo francese. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 231-265.

³⁴ Ivi, p. 43.

³⁵ Ivi, pp. 43-57.

della tradizione giudeo-cristiana e riflette sull'importanza del respiro (*ruah*) e della voce (*qol*) nella *Genesis*, dove la voce di Dio è intesa materialmente³⁶.

Ma torna anche all'antichità greca, dove scopre, grazie ai singolari studi del filologo inglese Richard Brixton Onians, che prima di Platone, «fosse più naturale credere che il pensiero fosse un prodotto dei polmoni. [...] L'affinità fra pensiero e parola, anzi, la derivazione del primo dalla seconda, situa la mente e le attività intellettuali nell'apparato respiratorio e negli organi di fonazione. È, per così dire, la *phonè* a decidere della fisiologia del pensiero»³⁷. Al contrario di ciò che poi la metafisica non si è mai stancata di ripetere, pensare significava parlare e parlare significava respirare, afferma Cavarero.

Uscire allora dalla metafisica per Agamben e Cavarero non vorrebbe dire tornare alla scrittura, ma tornare alla voce, ritornare a pensare alla voce in modo diverso, fuori da ogni schema proprio della metafisica. Contro la metafisica nichilista e il gioco infinito delle tracce che la caratterizza (con Derrida contro Derrida), queste pensatrici italiane proponevano e propongono un ritorno alla voce, alla materia, a qualcosa che sta oltre la lingua, ma senza esserlo. Ma questa voce resta forse ancora tutta da pensare.

2. *Il vento, il nichilismo e la voce nelle poesie giovanili di Caproni*

A questo punto è legittimo chiedersi: che legame ha il poeta Caproni con un dibattito così profondamente filosofico, oltre alla sua breve presenza accanto ad Agamben quella sera del 1983? Quello che vorrei dimostrare è che, in realtà, Caproni aveva anticipato questo intero dibattito filosofico e aveva fatto ciò non solo, come vedremo successivamente, attraverso alcuni testi di critica e filosofia del linguaggio della fine degli anni Quaranta, ma ancora prima nelle sue poesie giovanili. Un nuovo sguardo alle sue prime raccolte, ma in particolare ai sonetti scritti durante la guerra, capace di rivolgersi al testo poetico anche da un punto di vista filosofico, ci permetterà di mostrare che Caproni aveva già individuato nella voce e nell'aria il nucleo del nichilismo.

Se come è stato notato, la poesia di Caproni intrattiene già dalle prime raccolte un rapporto privilegiato con la morte, il lutto, la caducità della vita e il nulla, cioè con ciò che potremmo chiamare 'nichilismo'³⁸, ciò che non è quasi mai stato notato è che questi temi sono espressi

³⁶ Ivi, pp. 27-42. Sull'aria e il respiro nell'ebraismo in relazione al linguaggio si veda anche D. Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human-World*, New York, Vintage Books, 1997.

³⁷ A. Cavarero, *A più voci*, cit., p. 75.

³⁸ D. Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini Editore, 2002. P. Zublena, *Giorgio Caproni*, cit.. Per le origini filosofiche scettiche del primo Caproni e un'ulteriore riflessione sul tema dell'assenza nelle sue poesie giovanili, si veda A. Malaguti, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2008.

nelle prime raccolte da immagini eminentemente aeree³⁹. Il vento e la brezza sono protagonisti principali di queste poesie, così come gli odori, i suoni e i fumi che esse trasportano (o sono), ma lo sono anche le voci, il soffio, il fiato o l'alito di cose e persone che circondano l'io lirico. Ed è proprio attraverso questo contesto aereo che Caproni esprime la caducità del reale tipica delle sue prime poesie.

Per questioni di spazio, si vedano qui giusto alcuni esempi calzanti tratti dalla prima raccolta di Caproni, *Come un'allegoria*: «Ma se mi passa accanto | un ragazzo, nel soffio | della sua bocca sento | quant'è labile il fiato | del giorno»⁴⁰; «Di cose labili appare | la terra: di voci e di calde | folate»⁴¹; «(Voci e canzoni cancella | la brezza: fra poco il fuoco | si spenge. Ma io sento ancora | fresco sulla mia pelle il vento | d'una fanciulla passatami a fianco | di corsa)»⁴². Comune a tutti questi esempi è l'idea che la realtà sia qualcosa di effimero e fragile destinato a scomparire *in un soffio*. A indicare questa labilità ci sono proprio riferimenti all'aria: «soffio», «fiato»; «voci e calde folate»; «voci e canzoni», «brezza», «vento». Allo stesso tempo, è importante notare la presenza di un elemento di ambiguità in queste immagini, dove la realtà è vento che porta via o alito destinato a scomparire, ma anche soffio che misteriosamente resiste.

Come s'intravede già da questi pochi esempi, fin dalla primissima raccolta, la poesia di Caproni fonde insieme il tema della caducità del reale e del nichilismo con l'aria, il vento e perfino la voce. Ma è solo con le poesie scritte verso la fine degli anni '30 e durante la guerra, e in particolare nei primi sonetti, che questo rapporto diventa il tema centrale della poesia caproniana e la voce vera e propria protagonista. Ma non solo, insieme a essa comincia ad apparire un altro termine fondamentale che sposta la riflessione su un livello ancora più strettamente linguistico, cioè quello di 'nome'. Per esempio, nei «Sonetti dell'anniversario», scritti in ricordo della morte della giovanissima fidanzata Olga nel 1936, leggiamo: «Basterà un soffio d'erba, un agitato | moto dell'aria serale, e il tuo nome | più non resisterà, già dissipato | col sospiro del giorno»⁴³. Anche qui gli esempi potrebbero moltiplicarsi⁴⁴, ma quello che si osserva in queste poesie, come questo caso evidenzia, è una tematizzazione ancora più esplicitamente linguistica

³⁹ La presenza dell'aria e del vento nelle prime poesie di Caproni, così come la loro vicinanza alle voci, agli odori, ai sensi, ma anche alle ombre, sono sempre state notate dalle studiose ma mai teorizzate esplicitamente. A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 12-16; P. V. Mengaldo, «Per la poesia di Giorgio Caproni», in *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, pp. xv-xix. Forse l'unico ad aver postulato la fondamentale importanza del vento nella poesia caproniana è stato Riccardo Pineri, pur lasciandola poi pressoché inesplorata: «Beaucoup plus qu'un thème, qu'une figure de langage dérivée, le vent, dans les poèmes de Caproni, est un élément, au sens présocratique du terme, qui porte toute relation, qui ôte et donne présence et mémoire. Une poésie, celle de Caproni, comme "pneumatologie", qui permet l'entrée en présence des choses, [...] un interstice à travers lequel se constitue le réel comme passage». R. Pineri, *Aux sources du vent*, «Critique», 526, 1991, pp. 172-185: 174.

⁴⁰ Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 16.

⁴¹ Ivi, p. 18.

⁴² Ivi, p. 19.

⁴³ Ivi, p. 102. In una poesia precedente: «Era un debole vento | che portava lontano | il tuo nome – un umano | vento acceso sul fronte | d'un continuo orizzonte». Ivi, p. 68.

⁴⁴ «Farai sera corale | di lacrime, quando il tuo nome | ripeterò: una vana | vampa che si consuma | in cenere al tuo davanzale». Ivi, p. 73.

del nichilismo. La caducità del reale è rivelata per Caproni prima di tutto dall'esperienza dei nomi come mera voce o aria destinati ad essere portati via dal vento e a dissiparsi in un soffio, fino a culminare nella constatazione della loro totale vacuità⁴⁵.

Prendiamo come ulteriore esempio due attacchi di altri due sonetti, uno dai «Sonetti dell'anniversario» e uno dai successivi «Lamenti», i sonetti risalenti agli anni della guerra e della resistenza: «Il vento ahi quale tenue sepoltura, | amore, alla tua voce»⁴⁶; oppure: «Ahi i nomi per l'eterno abbandonati | sui sassi. Quale voce, quale cuore | è negli empiti lunghi – nei velati | soprassalti dei cani?»⁴⁷. È vero che se andassimo a leggere queste poesie per intero ciò che troveremmo sarebbero molteplici riferimenti alla morte, al lutto, alle bare – pur se, troppo spesso, in stretta vicinanza con ulteriori immagini aeree. È vero, cioè, che alla base di queste poesie ci sono eventi storico-contingenti, quali la morte della promessa sposa Olga Franzoni, nel 1936, e gli eventi della guerra e l'esperienza della resistenza⁴⁸. È Caproni stesso a raccontare di aver scritto il secondo sonetto appena citato in risposta alla vista dei primi partigiani caduti in combattimento⁴⁹. Ma è anche Caproni stesso ad affermare subito dopo che proprio qui cominciava ad affiorare «questa mia sfiducia nella parola, questo mio chiamiamolo “nominalismo” [...] diventato oggi di moda con Blanchot e altri teorici»⁵⁰. Sarà questo un punto che approfondirò, ma questo riferimento mostra che queste poesie teorizzano, allo stesso tempo, l'origine linguistica di questo nichilismo: e cioè la struttura della voce. È perché la voce è già da sempre soffio e aria destinata a essere portata via dal vento e scomparire che i nomi sono vuoti, abbandonati sui sassi, incapaci di raggiungere i loro referenti (la fidanzata, gli amici, tutto).

Ma è nel rivolgersi indietro su se stesso, nel riflettere sul ruolo della poesia nell'era dei «nomi ormai vacui», che Caproni sviluppa una riflessione poetico-filosofica estremamente vicina a quella dei filosofi francesi e italiani successivi. Il sonetto IV dei *Lamenti* diventa esplicito a riguardo: «Pastore di parole, la tua voce | che può?»⁵¹. Pastore di parole sembra qui essere il poeta stesso, o addirittura l'essere umano⁵², che viene chiamato in causa dalla poesia a

⁴⁵ Per una lettura simile di questi sonetti, a cui manca però la tematizzazione della voce, si veda A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 73-76.

⁴⁶ Ivi, p. 99. Non ci sarà modo in questo saggio di trattare più esaurientemente dell'uso dell'interiezione nella poesia caproniana. Ma, come si può vedere da questa poesia, esso è strettamente legato alla riflessione sull'aria, il vento e la voce che le poesie di Caproni sviluppano. Sull'interiezione in attacco di Caproni rimando al bellissimo saggio di Pasolini e al commento di Agamben. P.P. Pasolini, *Caproni*, in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 465-469. G. Agamben, «Interiezione in cesura», in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Bari, Laterza, pp. 152-154.

⁴⁷ G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 115.

⁴⁸ Questo è in particolare l'argomento di Zublena, ma prima anche di Surdich. Cfr. P. Zublena, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 13-77; L. Surdich, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 51-56.

⁴⁹ Ivi, p. 1135. G. Caproni, «Era così bello parlare:» *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, a cura di L. Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 164.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 118.

⁵² «Pastore di parole» ricorda vagamente il «pastore dell'essere» di Heidegger, che sarebbe poi l'essere umano. Da notare che, in questo caso, Caproni precede Heidegger, dato che la poesia è del 1944 e l'espressione heideggeriana risale alla *Lettera sull'«umanismo»* del 1946. M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, cit., p. 284.

rispondere alla domanda che, come è già stato notato dalla critica, forse era rimasta implicita fin dalla prima raccolta caproniana⁵³: cosa può la poesia contro l'onnipresente vento del tempo/morte, cioè della caducità e labilità del reale, che in questi sonetti è semplicemente portata al suo estremo? E qual è la relazione tra il vento, la voce, e la poesia stessa?

Il lamento VII sembra rispondere a questa domanda:

Le giovinette così nude e umane
 senza maglia sul fiume, con che miti
 membra, presso le pietre acri e l'odore
 stupefatto dell'acqua, aprono inviti
 taciturni nel sangue! Mentre il sole
 scalda le loro dolci reni e l'aria
 ha l'agrezza dei corpi, io in che parole
 fuggo – perché m'esilio a una contraria
 vita, dove quei teneri sudori,
 sciolti da pori vergini, non hanno
 che il respiro d'un nome?... Dagli afrosi
 leggeri dei capelli nacque il danno
 che il mio cuore ora sconta. E ai bei madori
 terrestri, ecco che oppongo: oh versil oh danno!⁵⁴

Il sonetto comincia con una scena abbastanza familiare, soprattutto nelle prime raccolte. Ci ricorda poesie in cui il «soffio» della donna, l'odore dei suoi capelli bagnati, sono centro dell'esperienza poetica stessa. Anche qui l'aria è pregna dei loro corpi. È proprio quest'aria, come vedremo nei versi successivi, che apre «inviti | taciturni nel sangue».

La metafisica del vento che è qui all'opera è la stessa delle prime raccolte ma l'accettazione del nichilismo assoluto, che è diventata ora più di una semplice consapevolezza della morte che invade tutto, provoca una differenza fondamentale: vento e linguaggio si sono ormai separati e la loro separazione diviene materia esplicita della poesia. Davanti a questa scena l'esperienza poetica non consiste nella semplice constatazione del soffio e del respiro delle donne, come accadeva una volta; invece a diventare tema è la differenza stessa tra il soffio esterno della realtà e il soffio poetico, le parole. In questa poesia, l'io lirico / poeta sente il soffio delle bagnanti ma si rende improvvisamente conto di non poterlo comunicare con il linguaggio: «Mentre il sole | scalda le loro dolci reni e l'aria | ha l'agrezza dei corpi, | io in che parole | fuggo»; la poesia sembra essere, come tutto il resto del linguaggio, solo «una contraria | vita» in cui il soffio della realtà non è destinato a diventare altro «che il respiro d'un nome». Gli ultimi versi chiudono allora su questo «danno» che la constatazione del soffio della realtà ha causato all'io lirico, cioè

⁵³ Dei aveva già letto il prossimo sonetto proprio in tale prospettiva. A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 74-75. Sulla poesia come inganno in Caproni, si veda anche: P.V. Mengaldo, Giorgio Caproni, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, pp. 699-704: 701; ID., «Per la poesia di Giorgio Caproni», pp. xviii-xvi; L. Surdich, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 56-57.

⁵⁴ G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 121.

la nuova consapevolezza di non poter avere accesso alla realtà, almeno non attraverso il linguaggio.

In altre parole, questa poesia sancisce la tesi fondamentale della metafisica occidentale che, come la tradizione heideggeriana ci ha insegnato, è già sempre nichilista. Essa afferma che il linguaggio, almeno quello logico, non raggiunge l'Essere ma, anzi, lo deve sempre già presupporre come ciò che deve scomparire affinché il linguaggio appaia: cioè, dirà poi Agamben, come voce. E l'acume indiscusso di questa poesia e delle altre poesie di Caproni risiede proprio nell'individuare il nichilismo moderno, che qui nella sua poesia tocca l'apice, nella relazione tra la voce/vento e il linguaggio stesso. Ciò che non si può esprimere nel linguaggio è la voce stessa che lo produce, perché essendo *flatus* essa è già sempre persa nel vento.

3. Caproni e le tesi sul linguaggio degli anni Quaranta

Come abbiamo visto, Caproni aveva anticipato – e per di più attraverso le sue poesie – la scoperta del ruolo della voce materiale, della voce come soffio, nel dibattito sul nichilismo e sul linguaggio che avrebbe poi segnato il confronto filosofico tra Francia e Italia. Caproni stesso sembrava avere una certa consapevolezza di questo primato, anche se non direttamente in relazione alla sua poesia. In una serie di interviste degli anni Ottanta, infatti, è lui stesso a riconoscere di aver anticipato alcuni aspetti di quelle teorie del linguaggio decenni prima:

Quanto all'uso della parola, è sempre stato un mio rovello l'imprendibilità del reale, tramite, appunto, la parola. Il nome vanifica la cosa - ho sempre pensato fin dagli esordi -, e ho cercato di spiegarlo poi in tre brevi articoletti, anticipando a lume di naso, e di vari decenni, certe teorie oggi di pubblico dominio.⁵⁵

Il linguaggio è nichilista, dice Caproni, e lui l'ha sempre saputo, fin dagli esordi. Caproni ha, negli anni Ottanta – quarant'anni dopo i sonetti e gli articoletti che guarderemo a breve e grazie probabilmente anche a letture di autori come Blanchot e Agamben⁵⁶ – una comprensione chiarissima del problema filosofico in questione: «Il nome vanifica la cosa», dice Caproni, come

⁵⁵ ID., *Il mondo ha bisogno di poeti: interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 426. Anche in un'altra occasione Caproni nota: «Qualche giorno fa, frugando tra le mie carte, ho trovato dei miei vecchi articoli del 1947 che affrontavano la questione del linguaggio. Ho provato sempre diffidenza verso la parola. Mentre gli ermetici, che dominavano gli anni Trenta, gli anni della mia formazione, avevano il culto della parola, io ho sempre visto nella parola, forse perché un mio lontanissimo antenato bazzicava la scuola dei nominalisti, la vanificazione della cosa nominata. Gli *universalia* annullano il reale, cioè gli individui, e questo è un ostacolo per il poeta». Ivi, p. 372.

⁵⁶ Spesso Caproni associa esplicitamente queste teorie a Blanchot, altra influenza fondamentale su Derrida e sul dibattito filosofico post-strutturalista che abbiamo introdotto. Ivi, 372. Sulla vicinanza tra Caproni e Blanchot si veda E. Donzelli, *Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2016.

avrebbe detto Blanchot⁵⁷; o meglio il linguaggio è intrinsecamente nichilista, perché, come avrebbe mostrato anche Derrida, tra segno e oggetto non c'è relazione necessaria o, come aveva detto Mallarmé, il quale è forse la vera ispirazione comune di tutti questi autori: la parola ci dà solo la «sparizione vibratile» dell'oggetto⁵⁸.

Se il ruolo delle sue poesie, per quanto riguarda questo primato teorico, resta come dimenticato da Caproni – così come dai suoi critici – il ruolo dei tre brevi testi è menzionato esplicitamente. Secondo Caproni, la tesi del nichilismo intrinseco al linguaggio era stata da lui ampiamente anticipata in tre brevi testi critici della fine degli anni Quaranta: «Scrittura prefabbricata e linguaggio» (1946); «Il quadrato della verità» (1947); «La precisione dei vocaboli ossia la Babele» (1947)⁵⁹. Ciò che vorrei dimostrare è che questi saggi sviluppano, e in parte risolvono, proprio quelle tesi sul linguaggio, la voce e il nichilismo che Caproni aveva portato avanti nei suoi sonetti della guerra. Il risultato è un abbozzo di teoria del linguaggio e della poesia che, almeno in parte, risulta in perfetta continuità con – e perciò anticipa – alcune delle tesi fondamentali di Derrida, Agamben e Cavarero sulla voce. Caproni non peccava di arroganza: qualcosa aveva effettivamente anticipato.

In questi testi, Caproni porta avanti teorie filosoficamente non semplici ma soprattutto estreme⁶⁰. Probabilmente ispirato dagli scritti di poetica di Mallarmé, Caproni parte dall'idea che tra linguaggio logico convenzionale e linguaggio poetico ci sia una differenza fondamentale. Del primo offre una critica dilettesca ma puntuale: il linguaggio di tutti i giorni è pura convenzione – «dei semplici segni convenuti che appartengono al linguaggio quanto i segnali codificati d'una cornetta militare appartengono alla musica»⁶¹; pura definizione, tentativo inutile di definire la realtà attraverso una realtà completamente diversa da essa, e perciò nichilista, come abbiamo già visto⁶².

La critica al linguaggio logico e convenzionale resta però superficiale, finché Caproni non sembra toccare, chissà grazie a quale suggestione, il punto centrale della linguistica saussuriana da cui Derrida stesso era partito: «Se mi piacersero le frasi ad effetto scriverei questa senza strizzare gli occhi “Dio ha creato l'universo – l'uomo l'ha nominato”. Farei un bel punto e una lunga pausa, e aggiungerei: “E sono due universi distinti?”»⁶³.

⁵⁷ Si pensi a certe affermazioni nello *Spazio letterario* in relazione all'opera di Mallarmé: «Le parole, come sappiamo, hanno il potere di far scomparire le cose, di farle apparire in quanto scomparse, apparenza che è soltanto quella di una sparizione, presenza che, a sua volta, fa ritorno all'assenza attraverso quel movimento di erosione e usura che è l'anima e la vita delle parole, che da esse trae luce proprio perché essi si spengono, che trae chiarezza dall'oscurità». M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, a cura di F. Ardenghi, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 39.

⁵⁸ «À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire [...] si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure». Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 251.

⁵⁹ Ora contenuti in G. Caproni, *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, Torino, Nino Aragno Editore, vol. 1, 2012.

⁶⁰ Per una lettura preliminare di questi articoli si veda: A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 66-68.

⁶¹ G. Caproni, *Prose critiche*, cit. p. 187.

⁶² Ivi, p. 232.

⁶³ Ivi, p. 201.

Il linguaggio non ha nulla a che fare con la realtà, ci dice Caproni, perché «esiste tra un nome collocato nel linguaggio e l'oggetto naturale da esso nominato la stessa legge d'impenetrabilità vigente tra oggetto e oggetto»⁶⁴. Ma questa non è altro che la legge dell'arbitrarietà del segno di Saussure: cioè che tra segno e referente non c'è alcuna relazione necessaria.

Restiamo ancora più sorpresi quando subito dopo Caproni tira un'altra conseguenza fondamentale per il linguaggio logico, la stessa che aveva tirato Derrida. Il linguaggio è pura convenzione e perciò gioco di pure differenze:

I vocaboli che non vivono isolati – lo sapete come vivono i vocaboli una volta messi al mondo, ciascuno di essi vive in quanto esistono gli altri, esige le sue relazioni d'odio e d'amore, ci trascina insomma nel giuoco d'una realtà o meglio società autonoma, dove nulla o ben poco può la nostra volontà, in quanto soltanto da *quelle* leggi il vocabolo trae [...] la sua condizione di vita.⁶⁵

Il linguaggio coincide, proprio come per Derrida, col gioco delle differenze, cioè con il gioco del testo e della scrittura, in cui il soggetto, la volontà umana, non può nulla, perché non esiste nemmeno.

Uno studio più attento di questi testi critici mostrerà qualche confusione di fondo nell'argomentazione a puntate caproniana, soprattutto nella differenza tra linguaggio e realtà. Ma credo di potermi permettere qui di seguire una possibile interpretazione delle sue tesi, forse la più affascinante. Infatti, se ci fermassimo a ciò che abbiamo appena letto, Caproni sembrerebbe un perfetto derridiano *ante litteram*: il linguaggio è puro gioco di *différance*, di differenze e differimenti tra vocaboli, una realtà a parte in cui siamo immersi. Ma se per Derrida questo è il fondamento senza fondo della realtà, che vuol dire che per lui oltre a questo, oltre al testo, non c'è nulla e perdersi nelle differenze è l'unico modo per uscire dal nichilismo, per Caproni invece questo è il nichilismo. In questo gioco di differenze noi soffochiamo e siamo persi perché, a differenza di Derrida, per Caproni non c'è solo il testo ma esiste ancora *l'altra* realtà, la realtà fisica degli oggetti.

Il linguaggio non permette di raggiungere la realtà, riassumerà Caproni quasi 40 anni dopo, citando Blanchot: il linguaggio è, in questo senso, nichilista per Caproni; esso vanifica le cose⁶⁶. Ma per Caproni c'è anche una via di ritorno verso la realtà, fuori dal nichilismo: la poesia. Sarebbe però un errore leggere questa risposta in maniera riduttiva e semplicistica riportandola a un Romanticismo o idealismo ingenuo di tarda data e, in fin dei conti, alla metafisica della presenza che Derrida aveva criticato. La fede che ha Caproni nella poesia si fonda anch'essa su una riflessione filosofica di non poco conto e che sfugge forse alle critiche derridiane. La poesia infatti per Caproni, o il linguaggio poetico, come lui lo chiama in questi saggetti, non è

⁶⁴ Ivi, pp. 201-202.

⁶⁵ Ivi, p. 232.

⁶⁶ Questo diverrà, infatti, tema centrale delle ultime raccolte, spesso considerate le uniche veramente filosofiche del poeta. Cfr. L. Surdich, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 137-149; I. Testa, «Ragione eversa». *La filosofia dell'ultimo Caproni*, in *Giorgio Caproni: Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 213-249.

semplicemente, rispetto al linguaggio logico di tutti i giorni, un linguaggio più reale e autentico perché più vicino al soggetto, perché più vicino alla voce della presenza, alla voce del pensiero, che invece il linguaggio di convenzione avrebbe dimenticato.

La differenza è sottile ma più che degna di nota: per Caproni, il linguaggio poetico è una via d'uscita dal linguaggio convenzionale nichilista non perché è più vicino alla voce e quindi è pregno di significato e rappresenta qualcosa fedelmente, ma perché non rappresenta un bel nulla. Anzi, esso diventa esso stesso realtà. Le parole in poesia, per Caproni, non sono parole bensì oggetti, esse stesse parti di quella realtà che il linguaggio non può mai raggiungere: «Si capisce che io qui non parlo delle parole nel linguaggio poetico, nel canto, dove i vocaboli restando oggetti liberi, senza il secondo fine (o pretesa) di definire la verità, sono essi stessi verità indefinita appunto come le cose fisiche, cioè mistero»⁶⁷.

Ciò che forse non ci aspetteremmo, e forse invece dovremmo aspettarci, è che, in questo modo, il linguaggio poetico non ci riporta alla parola significante della presenza, al *logos* e alla *phoné semantike*. Anticipando le conclusioni agambeniane e quel breve testo sulla fine del pensiero che Agamben avrebbe letto proprio quella sera del 1983 davanti a Caproni, il linguaggio poetico ci riporta invece alla voce, o meglio, esso diventa per Caproni quella voce che da sempre la metafisica ha perso:

E in questo, appunto, risiede la dignità del linguaggio poetico: in questa sua potenza non nel trasmettere identica bensì nel generare una realtà – quell'altra realtà di cui dicevo dove la parola, rotto l'involucro concettuale (la convenzione) e girato tutto il circolo della cultura, si ritrova all'origine e all'originalità (alla prima pronuncia), tessendo più che un discorso logico, un ruggito di belva, il muggito di quell'animale estremamente dotato e complesso ch'è l'uomo: cioè qualcosa di ben più 'convincente' di qualsiasi eloquio.⁶⁸

Improvvisamente ci torna in mente la poesia da cui eravamo partiti, quella in cui Caproni teorizzava il nichilismo insito al linguaggio come l'impossibilità di raggiungere il soffio della realtà perché il linguaggio ci può offrire solo il «respiro d'un nome», cioè un nome vuoto. Nel lamento VII, «Le giovinette così nude e umane», l'io lirico / poeta si rendeva improvvisamente conto, davanti al soffio della realtà, di non poterlo comunicare con il linguaggio⁶⁹. La poesia si chiudeva su questo «danno» che l'aria intorno a lui gli aveva recato, cioè la consapevolezza del nichilismo dei nomi. Ma non era tutto. I due versi finali aggiungevano qualcosa a questa nuova consapevolezza.

Davanti a questo «danno», che non è altro che il nichilismo del linguaggio, Caproni allora decideva di opporre qualcos'altro: «E ai bei madori | terrestri, ecco che oppongo: oh versi! oh danno!» Al soffio della realtà egli opponeva l'interiezione ripetuta «oh», l'esclamazione musicale «oh versi!», la rima identica insistita che conclude il sonetto, «danno-danno», il verso stesso: «oh

⁶⁷ G. Caproni, *Prose critiche*, cit., p. 231.

⁶⁸ Ivi, p. 202.

⁶⁹ G. Caproni, *L'Opera in versi*, cit., p. 121.

versi! oh danno!»⁷⁰. Avendo constatato l'impossibilità di raggiungere la realtà attraverso il linguaggio logico e significativo, la poesia oppone alla realtà il linguaggio poetico, cioè non semplici parole ma parole che diventano esse stesse realtà, cioè un altro soffio materiale di realtà: pura voce. È come se, «rotto l'involucro concettuale (la convenzione) e girato tutto il circolo della cultura», ci si ritrovasse improvvisamente all'origine, a quel soffio musicale né significativo né insignificante, «più convincente di qualsiasi eloquio», che è la voce dell'animale uomo.

Prima del linguaggio logico della metafisica, prima della «scrittura prefabbricata», come l'aveva chiamata in uno dei suoi primi saggi, c'è il linguaggio poetico, che non è altro che la voce di quell'animale-uomo che la metafisica nichilista non può far altro che cercare senza sosta, perché ha già perso da sempre. Eppure – la poesia ce lo dimostra – la nostra voce è sempre lì, a due passi da noi.

⁷⁰ *Ibidem.*

Joyce Lussu, la Resistenza e la guerra: un'autobiografia politicamente orientata

Elvira Scardaccione
(Università di Bologna)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – The paper aims to analyze Joyce Lussu's writing in reference to the Resistance and the theme of war, to highlight how the author's cosmopolitan identity, her geographical, gendered and literary marginality give her writing a hybrid, boundary between genres and politically oriented character. Specifically, the early prose work *Fronti e frontiere*, the 1970s work *L'uomo che voleva nascere donna*, the autobiography *Portrait*, and the author's approach to poetry will be analyzed, with references also to her relationship with revolutionary poets and her tendency to reuse autobiographical pieces in an attempt at identity construction.

Keywords – autobiography; identity; memory; Joyce Lussu; Resistance.

Abstract – L'articolo si propone di analizzare la scrittura di Joyce Lussu in riferimento alla Resistenza e al tema della guerra, per mettere in evidenza come l'identità cosmopolita dell'autrice, la sua marginalità geografica, di genere e letteraria, conferiscano alla sua scrittura un carattere ibrido, al confine tra i generi e politicamente orientato. Nello specifico verranno analizzati la prima opera in prosa *Fronti e frontiere*, l'opera degli anni Settanta *L'uomo che voleva nascere donna*, l'autobiografia *Portrait* e l'approccio dell'autrice alla poesia, con riferimenti anche al suo rapporto con i poeti rivoluzionari e alla sua tendenza al riuso di tasselli autobiografici, in un tentativo di costruzione identitaria.

Parole chiave – autobiografia; identità; memoria; Joyce Lussu; Resistenza.

Scardaccione, Elvira, *Joyce Lussu, la Resistenza e la guerra: un'autobiografia politicamente orientata*, «Finzioni», n. 8, 4 – 2024, pp. 140-152.

elvira.scardaccione@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21410>

finzioni.unibo.it

A differenza di altre autrici del Novecento, Joyce Lussu compie sin da giovanissima una scelta radicale e consapevole: anteporre sempre la politica e la militanza, negli sfaccettati modi in cui intende le due sfere, alla sperimentazione letteraria e alla ricerca formale. Ciò impone, nello studio delle sue opere, un'attenzione particolare alle motivazioni della scrittura, dal momento che è l'autrice stessa ad affermare, diverse volte, che essa rappresenta per lei un «semplice veicolo per raccontare cose a un pubblico più vasto», tanto da ritenere di essere «una scrittrice di complemento, non di professione»¹. Del resto, è proprio il legame tra scrittura ed esperienza, tra l'azione e la sua necessità di racconto, a rendere peculiare la voce di Joyce Lussu, caratterizzata dalla concretezza ma anche dalla riflessione ideologica; tale voce, da privata ed esperienziale, viene inoltre trasformata, attraverso questa connessione, in voce collettiva.

Durante la Seconda guerra mondiale, Lussu si impegna in prima linea nella Resistenza al nazifascismo in varie città europee; la sua è una lotta in movimento, condotta clandestinamente tra Parigi, Marsiglia – dove produce documenti falsi per supportare la fuga dei ricercati – Lisbona e Londra. Proprio in Gran Bretagna, dove il War Office britannico vuole interloquire con il marito Emilio Lussu sul suo piano insurrezionale², Joyce Lussu viene arruolata, come unica donna, per l'addestramento dei soldati che poi verranno paracadutati nelle zone di lotta partigiana. Dopo l'esperienza inglese, nel 1942 i due Lussu tornano in Francia, e poi nella penisola, dove l'autrice porta a termine una delicata operazione per il Cln: un accordo con gli americani, nell'Italia liberata, su un lancio di armi a favore delle formazioni partigiane. Negli anni successivi alla guerra, Lussu non smetterà di girare il mondo, impegnata nei Movimenti per la pace. Il movimento è dunque una costante nella vita dell'autrice, tanto che influisce a tutti gli effetti sui suoi scritti. A qualsiasi genere Lussu si avvicini – autobiografia, saggio storico, poesia – lo fa in modo non convenzionale, e per questo spesso criticato: si pensi alla poesia degli esordi giovanili, giudicata anacronistica, o al suo metodo storico poco ortodosso, caratterizzato dalla predilezione delle fonti orali e popolari a discapito di quelle documentarie³.

Per considerare le modalità attraverso cui Joyce Lussu usa la sua voce per trasformare l'esperienza privata in scrittura pubblica, è necessario prendere in considerazione alcuni elementi che, lungi dall'essere meri autobiografismi, contribuiscono alla costruzione di una precisa postura autoriale. È di primaria importanza, innanzitutto, l'impatto che su di essa ha il rapporto con i luoghi, a partire da quelli di provenienza: è possibile analizzare la scrittura di Lussu in stretta

¹ S. Ballestra, *J. Lussu. Una vita contro. Diciannove conversazioni incise su nastro*, Milano, Baldini&Castoldi, 1996, p. 174.

² Emilio Lussu aveva ideato un piano che prevedeva di far partire dalla Sardegna un'insurrezione popolare, che avrebbe portato alla liberazione dal nazifascismo.

³ Della sua poesia, di gusto tardo-ottocentesco, ha sottolineato la peculiarità F. Trenti in *Il Novecento di Joyce Salvadori Lussu. Vita e opere di una donna antifascista*, Sasso Marconi, Le voci della luna, 2009, p. 61. Delle critiche ricevute da molti storici per il suo metodo atipico parla invece la stessa J. Lussu in *L'acqua del 2000. Su come la donna, e anche l'uomo, abbiano tentato di sopravvivere e intendano continuare a vivere*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 11.

relazione con i concetti di casa e di frontiera. A partire dal primo esilio, a cui va incontro a soli dodici anni per seguire in Svizzera i genitori perseguitati dalla polizia fascista, Lussu intraprende una vita nuova caratterizzata da spostamenti continui e repentini; ciò nonostante, continua ad intrattenere con i luoghi della sua infanzia, specie con la zona delle Marche intorno a Porto San Giorgio, un rapporto a distanza molto intenso, in bilico tra attaccamento e sradicamento; anche la Sardegna, conosciuta attraverso il marito, è un luogo fondamentale nella sua funzione di ponte verso una nuova prospettiva decoloniale poiché, come Lussu stessa ammette, è una realtà estranea alla sua formazione tradizionale, e di conseguenza a malapena considerata dalla prospettiva eurocentrica. Il nomadismo costituisce dunque un tassello fondamentale della vita di Lussu, da un punto di vista sia fisico che intellettuale, e per questo non può non influenzare la sua attività letteraria, rendendo il suo sguardo particolarmente adatto a descrivere realtà non convenzionali: la piccola comunità ignorata dalla storia nazionale e la dimensione globale dei poeti rivoluzionari sono infatti più vicine di quanto potrebbe sembrare⁴.

La scrittura di Lussu può essere facilmente accostata all'idea di soggettività nomade che Marina Zancan riprende da Rosi Braidotti⁵, la quale analizza in *Soggetti nomadi*, da una prospettiva femminista, una nuova soggettività, alternativa alla visione dominante, insistendo sulla «qualità “nomade” della coscienza» come «imperativo epistemologico e politico»⁶. Questa nuova idea di soggettività è fluida, tendente alla trasformazione: Braidotti sottolinea che parlare di donna come soggetto dell'enunciazione non implica considerarla come identità stabile e unitaria, bensì inserita in un intreccio di esperienze. Questa tendenza all'ibridazione e al movimento è utile per analizzare la scrittura di Joyce Lussu, vicina all'idea di una soggettività che riesce ad attraversare i saperi codificati, transitando tra luoghi, esperienze e linguaggi. È possibile, infatti, leggere la scrittura di Lussu sulla base del suo rapporto con la frontiera, oggi quanto mai attuale, intendendola come scrittura del *dispatrio* come lo concepisce Carla Pisani, a partire dal romanzo omonimo di Luigi Meneghello: «lontananza dai luoghi natali, migrazione, ma anche lacerazione, perdita e straniamento in un *altrove* metaforico-metafisico. O al contrario, vissuto come rinnovamento, scoperta di nuove forme di scrittura»⁷. La scrittrice e lo scrittore nomade non sostituiscono una cultura con un'altra, ma possono, come fa Lussu, stratificare le esperienze fino a fornire una prospettiva sull'Altrove e sull'Altro del tutto nuove: come sottolinea Meneghello, il *dispatrio* non è infatti annullamento, bensì raddoppiamento, movimento costante tra due poli culturali⁸.

⁴ Tali realtà convivono nella sua produzione, con le traduzioni poetiche e i libri di storia locale, e nella sua vita, come dimostrano l'impegno sociale nelle scuole e nelle comunità del suo territorio, le Marche del Sud, e precedentemente l'attivismo con i Movimenti per la pace.

⁵ M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. XVII.

⁶ R. Braidotti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, Roma, Castelvecchi, 2023, p. 13.

⁷ C. Pisani, *Premessa: una «corrente tra i due poli»*, in EAD. (a cura di), *Scritture del dispatrio*, Atti del XX Convegno internazionale della MOD 14-16 giugno 2018, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 5-11: 6.

⁸ *Ivi*, p. 8.

È doveroso, inoltre, prendere spunto dalla nozione di *marginie* elaborata dall'attivista e scrittrice bell hooks per comprendere in che modo uno sguardo collocato in uno spazio non istituzionale, nomade ma anche strettamente legato alla comunità e alla casa, possa mettere in discussione i principi della narrazione dominante, a partire dalla centralità della prospettiva maschile nella cultura occidentale. Bell hooks scrive che si può intendere per “casa” «uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà, le frontiere della differenza»⁹. Nonostante l'autrice parli della comunità nera della diaspora, questa concezione della casa al di fuori della dimensione oppressiva è molto utile per comprendere l'importanza del movimento nella costruzione di un punto di vista decentrato per Joyce Lussu. Bell hooks considera il margine come «spazio di apertura radicale» e «di resistenza»¹⁰, e quindi luogo da cui resistere alla colonizzazione e lottare per la libertà di espressione; si tratta di uno spazio liminale, dal quale si può assumere una prospettiva diversa rispetto sia a chi si trova nel centro sia a chi si trova esterno ad esso. Soprattutto, il margine deve essere uno spazio di lotta. Questo concetto è molto utile per capire la postura ideologica che Lussu assume nella sua scrittura, soprattutto in seguito all'incontro con i poeti non europei e con la Sardegna, momenti fondamentali per il superamento di una mentalità eurocentrica.

Il filo rosso che mette in relazione i poeti rivoluzionari, la Sardegna e in parte la piccola realtà di Porto San Giorgio è proprio la marginalità, che rende difficile dare voce ai loro atti di resistenza, renderli noti. Nel *Pensiero meridiano*, Franco Cassano rifletterà sulla necessità di ripensare il Sud Italia, considerandolo non una periferia affetta da un «deficit di modernità», bensì un *soggetto* del pensiero¹¹: in modo simile, Lussu si pone in modo dialettico nei confronti dell'Altro, a cui cede la propria voce come strumento di espressione e autoaffermazione. Risulta allora doveroso analizzarne le sue opere con un'ottica anch'essa in movimento, come suggerisce Marina Zancan in riferimento alla letteratura delle donne: «porre la soggettività femminile come nuova misura della ricerca [...] significa allora attraversare i saperi codificati – senza subalternità né identificazione – con l'attitudine intellettuale di una soggettività itinerante, in transizione, tra luoghi, esperienze, ruoli e linguaggi diversi»¹².

È proprio sulla base della marginalità e della fluidità della scrittura di Joyce Lussu, della sua prospettiva femminista e anticoloniale, che è necessario guardare, attraverso alcune opere fondamentali (*Fronti e frontiere*, *Tradurre poesia*, *L'uomo che voleva nascere donna* e *Portrait*) alle modalità con cui l'autrice utilizza la propria voce per mettere in discussione i cardini della cultura dominante, e così facendo le dà un valore collettivo e pubblico.

⁹ b. hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 66.

¹⁰ Ivi, p. 63.

¹¹ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 3-5.

¹² M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura*, cit., p. XVII.

1. «*Fronti e frontiere*»: la voce di una donna sulla Resistenza

La prima opera completata e pubblicata da Joyce Lussu è una raccolta poetica, le *Liriche* edite da Ricciardi nel 1939. Tra queste ultime e *Fronti e frontiere*, edito nel 1945, c'è ovviamente la guerra, l'esperienza chiave che stravolge non solo la vita, bensì anche la poetica stessa della giovane autrice. Emblematica, a tal proposito, è la prima poesia della raccolta, intitolata *La terra* e scritta a Bengasi nel 1933:

Perché vai cercando la gioia e la pace
nei libri, nell'arte, nei baci?
L'amore è un tormento, la scienza è fallace,
e l'arte, una febbre di sogni mendaci.
A che mai lottar pe' più santi ideali,
dovere, giustizia, virtù?
[...]
Perché mai t'affanni? La pace è sì bella
e semplice. È quella che sol ti può dare
la terra, la terra, la terra.¹³

Il componimento si concentra sul fallimento dell'arte e della scienza, e sulla ricerca di una pace che si può trovare nella terra; la lotta per l'ideale, che qui sembra abbandonata, sarà invece al centro della tensione etica che la spingerà a mettere da parte la poesia, e poi a riscoprirla dopo la guerra sotto tutt'altra veste. A caratterizzare questa prima raccolta rispetto alla produzione successiva è, quindi, il carattere spiccatamente privato dei componimenti, incentrati su una spiccata soggettività lirica. In tal senso, *Ad astra*, la penultima poesia in tedesco (del 1938) segnala che Lussu si trova ad un momento di passaggio tra questa prima raccolta e la poetica successiva:

Io avevo trovato un'oasi nel deserto.
[...] Le fresche foglie rinfrescavano le ferite, la fontana era lucida e pura, i frutti profumati, e tutto tranquillo e benefico: così stupendo che io ridevo e pensavo: - Che cosa mi manca ormai? Io ho tutto. Qui scorrono le ore in tanta pace! Perché andare oltre peregrinando?
Io avevo trovato un'oasi nel deserto.
Pure, più volte, nella verde pace, le foglie mormoravano e sussultavano d'un subito, con strane voci [...]. Da lontano, dall'infinitamente lontano, il vento mi portò il soffio dell'infinito e sussurrò:
- Ti diletta nel piccolo? Dimentichi tu il grande? Va' oltre. Questo non è il Vero!¹⁴

Da questo componimento, come da altri, emerge il bisogno di pace di fronte alle continue peregrinazioni e all'adolescenza nomade in giro per l'Europa; emerge anche, tuttavia, l'impossibilità per Lussu di fermarsi, adagiarsi in una vita che non sente utile, completa. L'autrice

¹³ J. Lussu, *Liriche*, Napoli, Ricciardi, 1939, p. 7.

¹⁴ Ivi, p. 73.

comprende che le è impossibile accontentarsi, perché significherebbe dimenticare il Vero che è parte di lei, il suo sogno d'oro, da inseguire ad ogni costo.

Non è dunque un caso che, durante la guerra, Lussu si distingua da altre autrici per l'abbandono completo della scrittura: mentre molte sue contemporanee scelgono, a ben vedere, di utilizzare la scrittura come arma, e le parole come strumento di lotta, Lussu rimanda tale attività al dopo, alla forma del resoconto. *Fronti e frontiere* rappresenta, in questo senso, il tentativo di mettere ordine negli eventi trascorsi, in un'opera al confine tra autobiografia e racconto resistenziale. Pubblicato in una prima versione nel 1945, che vedrà modifiche consistenti a partire dall'edizione successiva del 1967, *Fronti e frontiere* verrà anche pubblicato in due edizioni miscelanee, tra le quali spicca *Alba rossa*, contenente, oltre a quest'opera di Joyce Lussu, anche *Che cos'è un marito* e lo scritto di Emilio Lussu *Diplomazia clandestina*.

Intervistata da Silvia Ballestra, l'autrice afferma di aver scritto *Fronti e frontiere* perché, dopo la guerra, in molti le chiedevano di raccontare sempre gli stessi episodi, e «arrivata alla ventesima versione dello stesso episodio» ha capito di doverlo scrivere¹⁵; l'attenzione nel curare un'edizione successiva che vedesse diverse modifiche di carattere linguistico e storico, atipica considerando il rapporto di Lussu con i propri testi, evidenzia la sua volontà di trasformare la memoria personale in un testo che abbia valore di testimonianza storica, e di connettere, quindi, memoria e storia, tradizionalmente contrapposte dalla storiografia tradizionale¹⁶. Raccontare la Resistenza ha comportato per tutti gli autori e le autrici interrogarsi sul rapporto da istituire tra memoria e letteratura, didascalismo ideologico e messaggio. Usando la distinzione di Gabriele Pedullà tra scrittori dell'Io, del Noi e del Loro¹⁷, Lussu può essere considerata una scrittrice dell'Io, poiché la Resistenza è per l'autrice un importante momento di formazione personale, ma proiettato verso il Noi: la scrittura è una scelta che significa per Lussu far conoscere a tutti, senza distinzioni di classe o genere, la lotta contro il nazifascismo e le difficoltà di una donna in guerra. Si pensi, a riguardo, anche alle edizioni scolastiche dell'opera, segnale dell'interesse dell'autrice per la divulgazione di tali idee anche tra le giovani generazioni.

È possibile individuare alcuni temi che, sebbene frequenti in tutta l'opera di Lussu, emergono con particolare chiarezza in *Fronti e frontiere*, e sono esemplificativi dell'atipicità, nel panorama letterario postbellico, della voce dell'autrice. Primo fra tutti, notevole soprattutto per la lunga elaborazione formale dell'opera, il tema della lingua e dell'identità: la clandestinità, vera e propria *condizione* che la protagonista porta addosso, comporta la necessità di dissimulare continuamente la sua vera identità, reso possibile per l'autrice grazie alla conoscenza di diverse lingue. Sono moltissimi gli episodi in cui Lussu riesce a salvarsi grazie alle astuzie del linguaggio, come quando, catturata e interrogata dai tedeschi, finge di essere francese:

¹⁵ S. Ballestra, *J. Lussu. Una vita contro*, cit., p. 118.

¹⁶ F. Lussana, L. Motti, A. Orti (a cura di), *La memoria della politica. Esperienza e autorappresentazione nel racconto di uomini e donne*, Roma, Ediesse, 2007, p. 15.

¹⁷ G. Pedullà, *Una lieve colomba*, in ID. (a cura di) *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2006, pp. XVI-XVII.

Decisi di parlare soltanto francese, e di non dare a vedere che conoscevo il tedesco [...] – Sedete – disse il capitano. – Come vi chiamate? – Parlava assai male il francese. Spesso si rivolgeva al tenente, che lo conosceva un po' meglio, perché gli facesse da interprete. [...] E chiacchierai a lungo, per giungere infine alla conclusione che eravamo andati a fare un po' di borsa nera in previsione delle prossime feste di Natale. Sembravano un po' storditi da tanta parlantina gallica.¹⁸

Lussu finge di non conoscere il tedesco per poter ascoltare i commenti degli altri soldati, capire se le stanno credendo e correggere all'occorrenza le sue dichiarazioni. La lingua costituisce così per la protagonista una vera e propria arma, con cui riesce a convincere i suoi nemici, affabularli, persuaderli. Non mancano, a tal proposito, anche momenti tragicomici, ad esempio quando, per riuscire a far arrivare Emilio Lussu da Annecy ad Annemasse, i Lussu si prendono gioco di un poliziotto:

Bisognava trovare un'automobile che andasse a prenderlo a Aix-les-Bains o a Annecy. I compagni della resistenza francese scovarono un taxi, lo munirono del permesso necessario [...]. Usciti dalla stazione, vedemmo il nostro autista che confabulava con un tizio d'aspetto inequivocabilmente poliziesco. – Il signor commissario, - disse l'autista, - ha perso il treno per Annemasse, e domanda se potrebbe approfittare della macchina per scendere giù con noi. - Ma certo, con grandissimo piacere, - rispose Lussu. I controlli vennero superati brillantemente, con quel poliziotto a bordo.¹⁹

Questi elementi assumono rilevanza in quanto parte fondamentale della rappresentazione dell'autrice di una Resistenza fatta di piccoli gesti quotidiani e astuzie, il più delle volte compiuti da donne. Benedetta Tobagi descrive, nel suo libro *La Resistenza delle donne*, alcuni comportamenti che hanno un riscontro evidente nell'opera, come la capacità delle donne di sfruttare alcuni stereotipi, una volta catturate dai nazisti o dai fascisti, per salvarsi e convincerli della loro innocenza²⁰: ad esempio, Lussu utilizza il suo bell'aspetto, l'abbigliamento in ordine e i suoi tratti somatici nordeuropei per disorientare i nemici.

La lingua assume importanza come elemento identitario, e tale elemento acquista una forza ancora maggiore al momento dell'arrivo in Italia, dopo la caduta di Mussolini. Sentir parlare italiano è infatti, per Lussu, un ricongiungimento con l'identità che ha dovuto nascondere durante la clandestinità:

Il fatto di trovarmi tra italiani, di sentir parlare italiano da tutti, di vedere paesaggi italiani mi dava, dopo tanta nostalgia e tanto esilio, un senso costante di euforia. Attaccavo discorso con tutti, mi pareva che tutti fossero un po' miei parenti, poiché parlavano la mia stessa lingua. M'interessava prodigiosamente sentire i loro giudizi sul fascismo, sulla guerra, su tutte le questioni attuali.²¹

¹⁸ J. Lussu, *Fronti e frontiere*, Bari, Laterza, 1967, p. 69.

¹⁹ Ivi, p. 65.

²⁰ B. Tobagi, *La Resistenza delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 102.

²¹ J. Lussu, *Fronti e frontiere*, cit., p. 108.

In questa parte dell'opera emerge quindi come, nonostante il cosmopolitismo dell'autrice, i suoi luoghi di riferimento rimangano come punti fermi. Tuttavia, i continui spostamenti dell'autrice non comportano mai, come Lussu ricorderà più avanti nell'autobiografia *Portrait*, il sentimento della solitudine: leggendo l'opera si ha l'impressione di una comprensione profonda tra personaggi anche sconosciuti tra loro, nonostante lo stile asciutto e la scarsa caratterizzazione. Ogni persona che Lussu incontra viene descritta nella prospettiva di un progetto collettivo di resistenza e di ricostruzione del paese.

Punto cardine dell'opera, a cui sono connessi tutti gli altri temi, è ovviamente proprio la frontiera, intesa come soglia innanzitutto fisica, ma anche spirituale, di formazione dell'individuo: un individuo specificatamente donna. La frontiera, spazio di demarcazione geografica, si oppone solitamente al fronte, spazio che fa parte della dimensione bellica; i due, tuttavia, in guerra si sovrappongono, diventando un'entità dal forte potere simbolico. L'intera opera si può interpretare come racconto di vari passaggi di frontiera, che costruiscono la protagonista come soggetto politico e come donna militante. Il nomadismo dell'autrice acquista quindi in questa prima opera un carattere centrale, così come l'identità di genere va a dare specificità al racconto della Resistenza: la caratteristica che rende questo racconto unico è proprio la prospettiva femminile su un periodo storico tradizionalmente raccontato e codificato dall'uomo.

In un intervento del 1978, sulla partecipazione delle donne alla Resistenza, Lussu si concentrerà sulla loro laicità, specificando che in quel momento storico, quindi più di trent'anni dopo la Resistenza, la resistenza delle donne «assume questo senso liberatorio, personale e collettivo; significa raccogliere una parola d'ordine che era stata data, ma poi dimenticata per strada nei decenni trascorsi, ed era una parola laica»²².

L'identità di genere è, infatti, un altro snodo fondamentale in *Fronti e frontiere*: le donne sono presenti in maniera apparentemente marginale, ma sono in realtà le fondamenta su cui Lussu, insieme al marito, può costruire la sua personale Resistenza. Ballestra, nella biografia di Lussu, sottolinea come «il lavoro di Joyce memorialista, scrittrice, si componga e disponga alla rievocazione di figure femminili che sembrano minori ma che, a ben vedere, sono la rete minuscola (invero manco troppo minuscola) di quella solidarietà che ha permesso l'organizzazione della resistenza»²³.

Una parte importante di *Fronti e frontiere*, a proposito dell'esperienza della guerra dal punto di vista delle donne, è quella in cui Lussu descrive il periodo passato in carcere con altre tre donne: l'ebrea Minna, Marcella e suor Bertha. «Vi avverto» dice loro Lussu, «che qui è proibito piangere»²⁴: le tre donne, diversissime tra loro, costruiscono in breve tempo un legame forte, offrono l'un l'altra le proprie doti e conoscenze per passare il tempo:

²² Lussu, *Joyce*, in L. Franceschini, I. Gaeta et al., *L'altra metà della Resistenza*, Milano, Mazzotta, 1978, p. 117.

²³ S. Ballestra, *La sibilla. Vita di Joyce Lussu*, Roma-Bari, Laterza, 2022, p. 81.

²⁴ J. Lussu, *Fronti e frontiere*, cit., p. 95.

Ma reagimmo subito contro la depressione e organizzammo un programma ricreativo. Minna ci avrebbe insegnato l'alfabeto ebraico, sulla lavagna appesa al muro. Suor Bertha vi avrebbe disegnato nature morte di polli e frutta, per ingannare la fame. Marcella avrebbe cantato canzonette in voga. E io, che avevo le forbici nella borsa, avrei ritagliato dei pupazzi dai fogli di giornale.²⁵

Lo spazio di reclusione diviene luogo di condivisione e solidarietà, di sorellanza. La scelta di descrivere questa scena è molto significativa, poiché è molto rara, nella letteratura resistente, la rappresentazione del carcere da un punto di vista femminile.

Fronti e frontiere è dunque un'opera che ripercorre, in forma quasi diaristica, l'esperienza della Resistenza, circoscrivendo uno specifico lasso temporale ed avvicinandosi, forse per l'unica volta nel *corpus* dell'autrice, ad uno specifico genere, la memorialistica; a rendere quest'opera pressoché unica nel panorama postbellico è proprio la voce di Lussu, che mette in discussione il racconto partigiano maschile raccontando la Resistenza dal punto di vista di una donna combattente, parlando di temi condivisi da tutti i soggetti attraversati dalla guerra: il fronte, la frontiera, la lingua, l'identità.

2. «Un vero poeta non canta la rivoluzione: fa la rivoluzione cantando»

L'attività di traduttrice di poesia, iniziata da Lussu negli anni Sessanta e proseguita negli anni successivi, lungi da essere una parentesi nella sua carriera è invece uno strumento chiave per comprendere il legame tra privato e politico così importante per la poetica dell'autrice. Al 1967 risale il volume *Tradurre poesia*, un'antologia di poesie di Nazim Hikmet, Agostinho Neto, Ho Chi Minh e non solo; le poesie di ogni sezione sono precedute da cappelli introduttivi di Joyce Lussu, caratterizzati da un forte autobiografismo. Nell'introduzione generale all'opera, Lussu scrive:

Tradurre poesia non è arido esercizio accademico e filologico sulle complicazioni grammaticali e sintattiche di una lingua. Tradurre poesia è lo sforzo per comprenderla, è quasi riviverla. Basta solo (ma è indispensabile) avere col poeta il denominatore comune della posizione dell'uomo nei confronti della vita. [...] Gli autori presentati non hanno tra loro affinità linguistiche o geografiche [...]. Esiste, tuttavia, il filo rosso che li lega e ne motiva la scelta: l'amore per il mondo, l'impegno nella lotta per modificarlo, la carica e l'impegno rivoluzionario in senso storico e politico.²⁶

Con la poesia rivoluzionaria si compie il connubio tra etica ed estetica che Lussu cercherà sempre di riprodurre attraverso le sue opere: tale desiderio è, infatti, il punto di partenza dello slancio etico che motiva la sua scrittura. Lussu sceglie un tipo di poesia che comincia «dall'umano, dal corpo, dalla natura e dalla vita», per cui basta un «vocabolario essenziale»

²⁵ Ivi, p. 98.

²⁶ J. Lussu, *Tradurre poesia*, Roma, Robin Edizioni, 1998, p. 5.

comprensibile da tutti²⁷. L'atipicità delle traduzioni di Lussu è strettamente connessa con la sua poetica più generale, concentrata proprio sulla condivisione di valori e di memoria, sulla lotta delle categorie emarginate, che non può far altro che avvenire con un linguaggio trasparente, chiaro, sincero. Per Joyce Lussu poetare è «la facoltà di raggiungere l'essenza delle cose. Con poche parole puoi esprimere un concetto che altrove dovrebbe essere affidato a un saggio intero»²⁸. La ferrea volontà di trasmettere valori a chi legge, e idealmente ai posteri, è ravvisabile fin da *Fronti e frontiere*, ma persiste negli anni attraverso la scoperta della Sardegna del marito Emilio, la conoscenza della poesia non europea e la divulgazione della storia delle sue antenate e dei luoghi della sua infanzia.

Per Lussu la poesia deve essere dinamica, spingere chi la legge a modificare l'ambiente in cui vive, anche quando non ha un argomento specificamente politico: a prescindere dal tema prescelto, che deve però sempre essere comprensibile da tutti e lontano dagli intellettualismi, il poeta deve essere in grado di inserire un «discorso umano e politico» nella sua poesia²⁹. Lussu, infatti, gramscianamente non considera l'intellettuale un individuo separato dalla massa, bensì un individuo che intrattiene con essa un rapporto dinamico e dialettico³⁰. Il suo pensiero è molto vicino all'idea del passaggio dal «sapere» al «comprendere» di cui scrive lo stesso Gramsci:

L'elemento popolare "sente", ma non sempre comprende o sa; l'elemento intellettuale "sa", ma non sempre comprende e specialmente "sente". [...] L'errore dell'intellettuale consiste nel credere che si possa *sapere* senza comprendere e specialmente senza sentire ed esser appassionato[...] cioè che l'intellettuale possa essere tale [...] se distinto e staccato dal popolo-nazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica, e collegandole dialetticamente alle leggi della storia, a una superiore concezione del mondo, scientificamente e coerentemente elaborata, il "sapere."³¹

Concordando con Massimo Raffaeli, si può affermare che l'eccezionalità dell'idea di poesia di Joyce Lussu sta nel fatto che «ha tentato di recuperare qualcosa che in Occidente si è estinto da almeno settant'anni, cioè il mandato sociale degli scrittori, la possibilità, a nome di qualcosa o di qualcuno, di poter dire "io" (o addirittura "noi"), e di poterlo dire come in presa diretta sulle persone e sulle cose»³². In questo senso, l'attività di traduttrice è un ulteriore elemento che dimostra come Lussu intenda trasformare la propria voce in un megafono per l'espressione dell'Altro, inteso come concetto che accoglie varie soggettività oppresse: i popoli colonizzati,

²⁷ S. Ballestra, *J. Lussu. Una vita contro*, cit., p. 221.

²⁸ Ivi, p. 257.

²⁹ J. Lussu, *Il turco in Italia*, Roma, L'asino d'oro, 2013, p. 65.

³⁰ A. Gramsci, *Quaderni del carcere. Volume primo*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 2007, p. 476.

³¹ ID., *Il materialismo storico*, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 135-136

³² M. Raffaeli, *Un'idea di poesia*, «Quaderni del Circolo Rosselli», LXXVIII, 3, 2002, pp. 31-35: 32.

ma anche donne sagge, streghe, sibille³³; è inoltre la dimostrazione del potere che Lussu attribuisce alla parola, ritenuta capace di divulgare alla contemporaneità, ma anche al futuro, messaggi di lotta ed emancipazione, di pace e speranza.

3. «L'uomo che voleva nascere donna» e «Portrait»: il recupero della memoria

L'importanza di due opere successive a *Fronti e frontiere* – *L'uomo che voleva nascere donna* e *Portrait* – riguardo il racconto e la voce di Joyce Lussu sulla Resistenza, risiede nel costante rapporto tra storia e memoria, che funge da veicolo del legame tra privato e pubblico che attraversa tutta la sua opera. Nelle due opere, rispettivamente del 1978 e del 1988, emerge infatti come l'esperienza della guerra e della Resistenza abbiano contribuito a far maturare una voce ormai collettivizzata e politicamente schierata, che parla al futuro e alle generazioni successive.

Osservando le opere scritte da Joyce Lussu tra *Fronti e frontiere* e *L'uomo che voleva nascere donna* – alcuni racconti che confluiranno in *L'olivastro e l'innesto*, le prime traduzioni poetiche e *Tradurre poesia*, *Le inglesi in Italia*, *Storia del fermano*, *Padre padrone padreterno*, *L'acqua del 2000* – è possibile notare da una parte come l'esperienza della guerra abbia fornito all'autrice dei punti di riferimento ideologici stabili e concreti, mai abbandonati nella vita e nelle opere successive, e dall'altra l'importanza che il racconto dell'esperienza stessa ha avuto sulla sua produzione letteraria. Sebbene, infatti, l'autrice si dedichi a temi diversi tra loro (il racconto crudo della miseria in Sardegna, la storia locale nelle Marche, i poeti rivoluzionari, il femminismo e l'ecologismo), il filo rosso tra tutte queste opere, fino a *L'uomo che voleva nascere donna*, è proprio una voce che riesce a portare a termine un perfetto connubio tra privato e politico. Non è un caso che la breve *Premessa* all'opera si rifaccia ad un episodio già presente in *Fronti e frontiere*, ovvero il racconto della morte di un bombardiere americano:

Il bombardiere fu colpito dalla contraerea tedesca e prese fuoco. [...] Mentre correva avvolto nel fuoco, nell'atroce disperazione della morte sicura, sotto i capelli che bruciavano passò un'ultima immagine: vide la madre, la sorella e la fidanzata sulla soglia della sua casa nel Minnesota, col cappello e i guanti, che si avviavano verso la chiesa metodista. «Vorrei essere nato donna vorrei essere nato donna donna donna donna...» furono le parole che gli turbinarono nello spasimo estremo del cervello [...]. C'era un gran sole, il cielo era tutto azzurro, e nessuno andò a raccoglierlo.³⁴

La differenza tra il rapporto degli uomini e delle donne con la guerra è un argomento caro a Lussu, che per prima devia dagli stereotipi di genere mettendosi in gioco in prima persona in attività considerate storicamente maschili. L'inserimento di un episodio di questo tipo in un'opera completamente nuova spiega come, per l'autrice, l'esperienza della guerra possa

³³ A riguardo, si vedano testi come *Il libro perognò*, Ancona, Il Lavoro, 1982; *Il libro delle streghe*, Ancona, Transeuropa, 1990; *Padre padrone padreterno*, Milano, Mazzotta, 1976.

³⁴ J. Lussu, *L'uomo che voleva nascere donna. Diario femminista a proposito della guerra*, Urbino, Malamente, 2021, p. 13.

funzionare come punto di partenza per continue e nuove riflessioni sulla sua contemporaneità. *L'uomo che voleva nascere donna* nasce come storia della militarizzazione progressiva dell'Europa e allo stesso tempo polemica contro il riarmo della maggior parte dei paesi occidentali dalla Guerra fredda in poi. Per Lussu, le parole possono funzionare come armi bianche in grado di modificare, congiuntamente alle azioni concrete, il mondo in cui si vive; in quest'opera, distante trent'anni dalla prima, Lussu utilizza ancora una volta la sua esperienza personale per parlare alla collettività, nello specifico alle donne che ritengono di non dover discutere di guerra insieme agli uomini, insistendo su come sia invece importante proprio prendere parola, utilizzare la propria voce come strumento di cambiamento.

Successivamente, con l'autobiografia *Portrait* si chiude per molti versi un cerchio iniziato con *Fronti e frontiere*: condividendo e riutilizzando la nozione, elaborata da Gigliola Sulis, di «riuso narrativo»³⁵, si può affermare che attraverso quest'opera Lussu dà una forma quasi definitiva ad una voce sviluppatasi nel corso del tempo. Tutte le opere di Lussu sono caratterizzate da un forte autobiografismo, inevitabilmente connesso al rapporto peculiare tra storia personale e storia collettiva che caratterizza la poetica dell'autrice; l'autobiografia del 1988 è un vero e proprio ritratto in cui Lussu ripercorre le tappe salienti della sua vita, dall'infanzia al presente, con uno sguardo retrospettivo; tuttavia, non è la prima opera in cui la vita privata funge da punto di partenza per un'analisi storica. Del resto, per Lussu «vivere è dare storia alla vita», e fare storia significa «essere nel presente con soggettività e consapevolezza»³⁶: non esiste storia che sia obiettiva, ed è per questo che la ricostruzione storica, anche a fini pedagogici, è sempre in primo luogo autobiografica. Tali ragionamenti acquistano una rilevanza ancora maggiore se si guarda all'autobiografia con una prospettiva *gendered*, ossia cercando di comprendere se ci sia qualcosa, e in caso che cosa, in grado di distinguere la voce autobiografica di una donna, considerata in quanto soggetto inserito in un determinato contesto storico, politico e culturale. Per Joyce Lussu la voce autobiografica, nel momento in cui riesce a divenire collettiva per la sua capacità di riflettere il tempo storico e parteggiare per gli ultimi, è anche inevitabilmente strumento di definizione del sé, di costruzione di una propria, personale mitobiografia di donna militante. Riutilizzando, infatti, molte volte gli stessi brani, Lussu finisce per mostrare ai suoi lettori alcuni momenti chiave della sua vita, come pietre miliari della sua formazione. Si prenda come esempio l'episodio del pestaggio del padre ad opera dei fascisti, nella Firenze del 1924, motivo del primo esilio in Svizzera:

«Non è niente, non è niente», diceva mio padre, cercando di sorridere con le labbra tumefatte. Capii in quel momento quanto ci volesse bene. Ma un altro pensiero mi traversò il cervello come una

³⁵ G. Sulis, *Le parole di tutti i giorni. Appunti sulla scrittura di Joyce Lussu*, in M.L. Plaisant (a cura di), *Joyce Lussu. Una donna nella storia*, Cagliari, Cucc, 2003, p. 99. Con tale formula, Sulis si riferisce alla tendenza di Lussu a riutilizzare più volte alcuni stralci, spesso autobiografici, modificandoli o lasciandoli immutati. Attraverso un'analisi comparata di tali frammenti, emerge come la scelta di riproporre tali brani, e in quale forma, sia influenzata dal tema dell'opera.

³⁶ P. Caporossi, *Joyce Lussu e la storia*, in M.L. Plaisant (a cura di), *Joyce Lussu. Una donna nella storia*, cit., p. 111 e 115.

freccia. Noi donne eravamo rimaste a casa, in relativa sicurezza; mentre i due uomini della famiglia avevano dovuto buttarsi allo sbaraglio, affrontare i pericoli esterni, la brutalità di una lotta senza quartiere. E giurai a me stessa che mai avrei usato i tradizionali privilegi femminili: se rissa aveva da esserci, nella rissa ci sarei stata anch'io.³⁷

Questo episodio viene narrato come momento in cui decide di impegnarsi in prima persona in difesa dei suoi valori e di quelli della sua famiglia. Lussu, inoltre, con sguardo retrospettivo riconduce quell'episodio alla sua radicata convinzione secondo cui le donne abbiano la responsabilità di occuparsi della politica, della guerra e delle armi. Il tema è centrale in *L'uomo che voleva nascere donna*, e non è un caso che, anche in quest'opera precedente, l'episodio del pestaggio del padre venga riferito dalla narratrice:

Lo aspettammo a lungo. Alle dieci non era ancora tornato. E nemmeno alle undici. Fu verso mezzanotte che sentimmo aprire il portone, e dalla tromba delle scale lo vedemmo salire guardando verso di noi, penosamente, col viso insanguinato e reso informe dai colpi di pugnale e di bastone. L'infanzia era finita, avevo quasi dodici anni, e la via dell'esilio appariva piena di meravigliosi imprevisti.³⁸

L'antifascismo militante viene dunque considerato dall'autrice un elemento chiave della propria biografia e della propria formazione politica e poetica: motivo per cui, a partire da *Fronti e frontiere*, l'autrice torna a parlarne lungo tutta la sua opera, senza soluzione di continuità.

In conclusione, si può affermare che Joyce Lussu, dalle prime opere fino alla vecchiaia, sceglie di mettere la politica e la Resistenza al centro della sua scrittura, in quanto punto di partenza di una poetica che vuole tenere insieme estetica ed etica, letteratura, bellezza e azione. È in questa prospettiva che la voce di Lussu può essere accostata alla soggettività nomade di Braidotti, che transita i saperi codificati, e al concetto di margine elaborato da bell hooks: lontana da ogni intellettualismo e attenta a non mettere sé stessa – come personaggio – al centro di tale elaborazione, Lussu racconta la sua Storia, e definisce così la sua identità di donna militante, attraversando i generi e le convenzioni letterarie, con un punto di vista inedito nella sua capacità di trasformare il racconto autobiografico in azione politica, prestando la propria voce ad altri soggetti marginalizzati e proiettandola verso il futuro, con un unico obiettivo: tramandare i suoi valori alle generazioni successive.

³⁷ J. Lussu, *Portrait*, cit., p. 40.

³⁸ EAD., *L'uomo che voleva nascere donna*, cit., p. 32.

Sussurri della madre: voce, corpo e redenzione in *Aracoeli* di Elsa Morante

Yuan Rui
(Sorbonne Université)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – This paper focuses on the maternal voice represented in *Aracoeli* by Elsa Morante, interpreting it as a component of corporeality and a potential redemption for existential agonies. The analysis begins by examining the vocal elements associated with the maternal body in the novel, which contribute to the construction of the protagonist's subjectivity and his narrative. It closely examines the traumatic history of the 20th century, highlighting conflicts between the obsessive and totalizing fascist discourse and the voice, which embodies the irreducible singularity of the subject. Drawing on philosophical and psychoanalytic critical theories, the study suggests reading *Aracoeli* as a novel articulated through the voice, proposing that the voice itself acts as a subversive element capable of deconstructing official historical narratives and representing the ultimate Truth that enables both the author and her character to transcend the *logos*.

Keywords – Morante; voice; body; history; redemption.

Abstract – Questo contributo si concentra sulla voce materna rappresentata in *Aracoeli* di Elsa Morante nello scopo di interpretarla come componente della corporeità e come possibile riscatto per le agonie esistenziali. L'analisi inizia con l'esame degli elementi vocali associati al corpo materno nel romanzo, interpretati come contributi alla costruzione della soggettività del protagonista e alla sua narrazione. Interessandosi allo svolgimento perturbante della Storia del XX secolo, lo studio mette a fuoco anche le conflittualità tra il discorso ossessivo e totalizzante del potere fascista e la voce, vista come luogo dell'irriducibile singolarità del soggetto. Avvalendosi di teorie critiche filosofiche e psicanalitiche, lo studio propone di interpretare il romanzo stesso come un'opera che si articola attorno alla voce e di considerare questa ultima come un elemento sovversivo capace di decostruire qualsiasi racconto ufficiale della Storia, nonché come l'ultima Verità che consente sia all'autrice sia al suo personaggio di trascendere il *logos*.

Parole chiave – Morante; voce; corpo; storia; riscatto.

Rui, Yuan, *Sussurri della madre. Voce, corpo e redenzione in «Aracoeli» di Elsa Morante*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 153-168.

vivianayuanrui@163.com

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21412>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Yuan Rui

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

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

1. *Un viaggio verso il vuoto, guidato dalla voce materna*

In *Aracoeli*, l'ultimo romanzo di Elsa Morante pubblicato nel 1982, il protagonista, Manuele, approfitta delle vacanze di Ognissanti del 1975 per intraprendere un viaggio da Milano a un piccolo villaggio in Andalusia alla ricerca di Aracoeli, sua madre defunta. Infatti, la madre di Manuele, originaria dell'Andalusia, è morta nel 1939, prima dello scoppio della Seconda Guerra mondiale, ed è sepolta nel cimitero di Campo Verano a Roma. Nella realtà storica, questo luogo fu colpito dalle forze aeree alleate durante il primo grande bombardamento di Roma, avvenuto il 19 luglio 1943. Nel romanzo, la tomba di Aracoeli è stata distrutta proprio a causa di questo evento storico, e i resti di questa donna sono stati dispersi sotto i bombardamenti. Quindi, per ricongiungersi con la madre, Manuele è costretto a viaggiare fino a El Almendral, il paese natale di Aracoeli, dove si conserva l'ultima sua traccia: la lingua spagnola. Dopo tanti anni dalla morte di Aracoeli, Manuele, ormai adulto, non riesce più a comprendere appieno lo spagnolo. Tuttavia, riesce ancora a riconoscerne gli elementi vocali, come i suoni, i ritmi e gli accenti, poiché essi sono strettamente collegati al modo di parlare della madre, che gli è molto familiare:

Sui nostri primi tempi nella cameretta di periferia, ancora essa parlava in prevalenza lo spagnolo, specie nei suoi moti istintivi. E certo nel suo discorso, che ora ascolto, riconosco gli accenti spagnoli. Non ne intendo, però, nessuna frase. Ne colgo solo i suoni, che piovono su di me dalla sua bocca ridarella come un tubare dall'alto.¹

Trentacinque anni dopo la separazione definitiva tra madre e figlio, la voce di Aracoeli ricomincia all'improvviso a invadere i sensi di Manuele, suscitando in lui un irreprensibile desiderio di ritornare alle origini. In realtà, sin dall'inizio del romanzo, Manuele ha esplicitato che la sua decisione di intraprendere un viaggio per l'Andalusia non è frutto di un ragionamento logico, ma è scatenata da un richiamo articolato dalla voce della madre:

Il suo era un richiamo senza nessuna promessa, né speranza. Sapevo, di là da ogni dubbio, che esso non mi proveniva dalla ragione, ma da una nostalgia dei sensi, tale che nemmeno la certezza della sua esistenza non mi era una condizione necessaria. Il mio stato era proprio quello di un animale bastardo, che appena cucciolo portarono via dal suo covone, dentro un sacco, scaricandolo, per disfarsene, sul margine di una carraia. Chi sa come lui sopravvisse; però, qua d'intorno, ha trovato solo delle tribù ostili, che lo trattano da intruso e da rabbioso. E allora, portato dai suoi sensi acuti, lui rifà tutto il cammino all'indietro, verso il punto del principio (forse a una agnizione?)

Esto niño chiquito
no tiene madre.
Lo parió una gitana
Io echò en la calle.²

¹ E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 13.

² Ivi, p. 9.

La voce materna si rivela quindi per Manuele una guida che lo conduce fino a El Almendral, il luogo delle origini, dove l'aspetta la risposta ultima sull'esistenza. Il narratore tiene a sottolineare che la voce materna da lui sentita «non è stata una trascrizione astratta della memoria [...] ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva»³. Con la rievocazione della voce materna, Manuele ha «riavuto sul palato la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca; e [ha] avvertito il suo fiato ancora di bambina»⁴. Si nota che Manuele non coglie il richiamo di *Aracoeli* in termini di linguaggio o di significato, ma si concentra proprio sulla sua dimensione fisica, ovvero sulla voce stessa. Essendo uno dei prodotti del corpo, come il fiato e l'odore, la voce richiama immediatamente la materialità fisica del corpo che la emette. Pertanto, la riapparizione della voce di *Aracoeli* si rivela per Manuele un'esperienza corporale, assimilabile alla resurrezione carnale dei morti:

Non so come gli scienziati spieghino l'esistenza, dentro la nostra materia corporale, di questi altri organi di senso occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti; ma pure capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura, e anche di altre. Si direbbero forniti di antenne e scandagli. Agiscono in una zona esclusa dallo spazio, però di movimento illimitato. E là in quella zona si avvera (almeno finché noi viviamo) la resurrezione carnale dei morti.⁵

Come si osserva in questo passaggio, nel discutere i fenomeni della materia carnale, come la riapparizione della voce materna, il narratore mette in dubbio persino il discorso scientifico, che si fonda sulla credenza in un Sapere completo e assoluto. In realtà, già nel XVII secolo, Galileo Galilei, riconosciuto come il padre della scienza moderna, aveva descritto la natura come un grande libro scritto in linguaggio matematico, capace di svelarci tutte le conoscenze. Tuttavia, con il misterioso richiamo della madre, il narratore del romanzo assume una posizione diametralmente opposta, sostenendo che il corpo possa agire in una zona oscura, esclusa dal Sapere. In questo contesto, per Manuele, la voce, essendo un prodotto del corpo, si rivela dotata di un aspetto fuori senso, inintelligibile, incommensurabile, che sfugge all'ambito del linguaggio.

Il riferimento alla resurrezione attraverso la voce materna in *Aracoeli* potrebbe relazionarsi con la *Commedia* di Dante, dato che è indubbio che la Morante «conosceva a fondo la *Commedia*»⁶ e che il doppio procedimento di viaggio/narrazione di *Aracoeli* trova la sua fonte nel modello dantesco. In *Amor che move*, Manuele Gragnolati analizza *Aracoeli* in dialogo con la *Commedia*, partendo proprio dal tema della resurrezione presente in entrambe le opere. Secondo l'autore, nella *Commedia*, private di corpo carnale, «le anime dell'aldilà non sono che ombre prive

³ Ivi, p. 10.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo savalto dai ragazzini*, Milano, Garzanti, 1971, p. 28.

di una componente fondamentale di sé⁷, e «per quanto beata e luminosa, anche in Paradiso l'anima non è che un frammento incompleto di un'interezza che si ricostituirà solo con la resurrezione della carne»⁸; analogamente, in *Aracoeli*, il «concetto di resurrezione [...] riconosce l'importanza del corpo [...] e lo pone al centro del romanzo come portatore della memoria e della storia di ciascuno tanto nel suo carattere intersoggettivo quanto nella sua unicità»⁹. Nella prospettiva della Morante, il corpo è quindi destinato a restituire a ciascun individuo un «sapere» corporeo che gli appartiene. Pur adottando il motivo della resurrezione nel suo romanzo, Elsa Morante propone per il viaggio del protagonista una destinazione che appare opposta a quella del pellegrinaggio dantesco: quando Manuele, guidato dalla voce materna, giunge a El Almendral, si trova di fronte a un mondo apocalittico, privo di speranza e redenzione, ormai abbandonato da Dio – «una sorta di sassaia desertica, succhiata da un vento africano, dove spuntavano arbusti che davano solo spine, e la poca erba appena nata si moriva di sete»¹⁰. Se nella *Commedia*, il poeta Dante, al termine del suo viaggio ultraterreno, riesce a raggiungere l'Empireo, la dimora di Dio onnisciente, contemplando il mistero della Trinità, in *Aracoeli*, l'autrice ha scelto una via opposta al modello dantesco: fa del corpo, oscuro in sé, l'unica possibilità di redenzione, di fronte all'inesistenza di un Essere supposto onnisciente e all'impossibilità di un Sapere completo e assoluto. In questo modo, Elsa Morante detronizza Dio come assoluto, avvicinandosi alla riflessione di Simone Weil.

Per la filosofa francese, un punto di riferimento importante per Elsa Morante, l'attesa di Dio è un'attesa del vuoto: bisogna «pregare Iddio [...] pensando che Dio non esiste»¹¹ e l'attendere sapendo che «colui che dobbiamo amare è assente»¹². Se ogni individuo porta nella propria esperienza umana e corporea una particolarità che va oltre il Sapere assoluto di Dio, allora, secondo Simone Weil, è Dio stesso a farci esistere attraverso la sua inesistenza: soltanto nella morte di Dio possiamo riconoscerlo e amarlo.

La creazione è un atto d'amore ed è perpetua. In ogni istante, la nostra esistenza è amore di Dio per noi. Ma Dio può amare solo se stesso. Il suo amore per noi è amore per se stesso attraverso di noi. Così egli, che ci dà l'essere, ama in noi il consenso a non essere.

La nostra esistenza è fatta solo della sua attesa, del nostro consenso a non esistere.

Perpetuamente egli mendica da noi l'esistenza che ci dà. Ce la dà per chiedercela in elemosina.¹³

Che Dio non esista implica l'assenza di un garante del Sapere completo e assoluto. Di conseguenza, l'umanità si trova costretta a confrontarsi con la mancanza di risposta e con il silenzio

⁷ M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 136.

⁸ Ivi, p. 150.

⁹ Ivi, p. 116.

¹⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 3-4.

¹¹ S. Weil, *La pesanteur et la Grâce*, Paris, Librairie Plon, 1947, trad. it. di F. Fortini, *L'ombra e la grazia*, Milano, Bompiani, 2002, p. 41.

¹² Ivi, p. 126.

¹³ Ivi, p. 59.

radicale dell'Universo. Nel romanzo, è Manuele ad assumere questo destino oscuro dell'umanità: quando lui, guidato dalla voce di Aracoeli, arriva a El Almendral con la speranza di riunirsi con Aracoeli e di scoprire il mistero più profondo dell'esistenza, non trova che il vuoto, incarnato da El Almendral, ormai demistificato.

Il primo essere vivente che incontro è un cane, che galoppa, buttato a una fuga senza scampo in tutte le direzioni, portandosi dietro uno strepito di ferracci [...].

Voglio liberarlo; e fra i miei vani tentativi di raggiungerlo, mi do a chiamarlo a gran voce [...].

Appaiono le prime casupole, del solito materiale argilloso, comune da queste parti. Sono chiuse, e si direbbero disabitate. Solo un uscio è aperto, in cima a una corta rampa di terra battuta. Se ne affaccia un vecchio, di statura molto piccola, assai colorito in volto; e da lui m'informo: «Vado bene, di qui, per El Almendral?»

Allarga le braccia in giro: «È questo, El Almendral».

Insisto, anche a gesti, per sapere dove si estenda il villaggio. E il vecchio non tarda affatto a capirmi.

«Ma è questo, El Almendral», ripete. E stira le labbra, in una forma di sorriso fra ironico e tollerante, mentre di nuovo gira il braccio per l'aria intorno, a significarmi: «È tutto qui».¹⁴

2. *La voce materna come rivelatrice della verità*

In realtà, la visione profondamente pessimistica che permea la narrazione di Manuele scaturisce proprio dalla mancanza di risposta riguardo sia alla sua vita personale mancata, sia alla Storia tragica del XX secolo, oltre che dall'impossibilità di redenzione che ne consegue. A livello personale, la sfortuna non ha mai smesso di colpire la famiglia del protagonista. Lo zio materno è stato ucciso sul campo di battaglia durante la guerra civile spagnola; la sorellina, invece, è morta prematura solo poche settimane dopo la nascita. In seguito a queste due perdite dolorose, Aracoeli è stata colpita da una misteriosa malattia psicosomatica che l'ha resa ninfo-mane. Dopo la morte della madre, ormai ridotta a prostituta, il piccolo Manuele ha dovuto affrontare anche la decadenza del padre Eugenio e il matrimonio fallimentare e ridicolizzato della zia Monda. Va sottolineato che, nel romanzo, la vera causa della malattia di Aracoeli non viene mai rivelata esplicitamente. L'aspetto enigmatico della sua condizione riflette il fatto che, nonostante i progressi della medicina moderna, il corpo conserva sempre una dimensione impenetrabile alla conoscenza umana.

Tra tutte le vicende tragiche e inspiegabili, è la morte della madre a traumatizzare maggiormente il piccolo Manuele, poiché si rivela per lui un abbandono definitivo. Da quel momento in poi, lui si trova solo in un mondo senza amore, dove «tutto [gli] fa paura»¹⁵. Bisogna notare che, nel romanzo, la risposta che proviene da un'altra persona rappresenta sempre la prova d'amore, ne sono un esempio i primi discorsi e i sussurri articolati dalla voce tenera e

¹⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 308-309.

¹⁵ *Ivi*, p. 308.

canticchiante della madre, durante il loro soggiorno nella prima residenza clandestina, situata a Monte Sacro. Tuttavia, dopo la scomparsa di Aracoeli, il piccolo Manuele si trova improvvisamente esposto all'indifferenza radicale di un mondo che non gli risponde e del quale non sa nulla:

La mia natura è negata alla politica e alla storia: miseri e vani i miei tentativi di smentirlo. Io sono un animale schiacciato sulla schiena da una grossa pietra. Con le zampe disperate raspo la terra, e scorgo al di sopra, mezzo cieco, degli azzurri vapori. Non so perché sono incollato alla terra. Non so quale sostanza siano quei vapori. Non so chi mi ha scaricato addosso la pietra. Non so che animale sono.¹⁶

In realtà, la miseria che consuma la vita del protagonista e il tono cupo che caratterizza tutta la sua narrazione nascono proprio dal suo «non sapere». Nessuno in questo mondo è in grado di offrirgli una risposta sul perché del grande scandalo della Storia, né di insegnargli come vivere in un «mondo ridotto a un'apocalisse di macerie, crolli, motori sibilanti, frastuoni, fumo e polvere cieca»¹⁷. In un dialogo immaginario che la protagonista intrattiene con lo zio Manuel Muñoz Muñoz, viene persino ipotizzata l'esistenza di un Dio perverso, creatore del Lager.

La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager. Io, Manuel, resto chiuso qua nel Lager: dove ogni atto è una degradazione, e qualsiasi libertà si sconta con la frusta. [...] E dunque si rimane dentro il carcere senza uscita, murati fra due orrori: la sopravvivenza e la morte, l'una e l'altra impossibili. [...] E se voglio riconoscerti per vero, sei forse in vista del Trono? Allora, presentati a quell'uno che sta là seduto, e cantagliela, al Nostro Signore: che nella sua grande settimana lavorativa, lui, giorno dopo giorno, ha fabbricato un Lager. E il suo capolavoro del sesto giorno, è stato quest'ultimo scherzo di natura: un grumo di mali più pesante del caos, e senz'altri organi motori che due alucce di tignola. Cresci e moltiplicati nel tuo caro Lager, gli ha detto, in guisa di addio. E da allora, s'è ritirato a riposare, senza più occuparsi della fabbrica.¹⁸

Purtroppo, anche questo Dio malvagio rimane in silenzio, senza rispondere. La sua malvagità più profonda risiede proprio nella sua inesistenza e nella conseguente incapacità di spiegare il motivo della sofferenza. La mancanza di risposta fa del mondo intero un enorme Lager senza scampo, dove si nasce solo per morire tra agonie. In un saggio intitolato *La sofferenza inutile*, il filosofo francese Emmanuel Lévinas sostiene che, nella sofferenza, vi è sempre qualcosa di incomprensibile e sfuggente, un aspetto al quale non è possibile attribuire un senso. La sofferenza, secondo Lévinas, contiene un nucleo irriducibile di nonsenso: «Il male del dolore, la nocività stessa, è l'esplosione e come l'articolazione più profonda dell'assurdità»¹⁹. In fondo, è proprio questa assurdità al cuore della sofferenza che rende la vita invivibile. In *Aracoeli*, come

¹⁶ Ivi, pp. 142-143.

¹⁷ Ivi, p. 311.

¹⁸ Ivi, pp. 168-169.

¹⁹ E. Lévinas, *Entre nous. Essai sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, trad. it. di E. Baccarini, *Tra noi. Saggi sul pensare all'altro*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 125.

osserva Emanuele Zinato, «le catastrofi [...] sono di fatto almeno tre, rese omologhe tra loro [...]: la prima è di ordine privato, sensoriale e memoriale; la seconda di ordine collettivo, storico e antropologico; la terza, infine di tipo stellare, tellurico e cosmico»²⁰. Queste tre catastrofi individuate da Zinato in *Aracoeli* corrispondono proprio alla mancanza di risposta su tre livelli distinti: la sfortuna della vita personale, la tragedia della Storia e l'aspetto enigmatico e insondabile dell'Universo.

Secondo Jacques Lacan, psicanalista francese, la mancanza di risposta e l'impossibilità di un Sapere assoluto derivano dall'incompletezza intrinseca del linguaggio. Poiché il linguaggio è un sistema che aspira all'universalità, esso non può cogliere la particolarità più profonda di ciascun individuo²¹. Di conseguenza, anche il Sapere è inevitabilmente perforato, limitato e circoscritto: fallisce ogni volta che si confronta con l'unicità irriducibile di ogni persona. Sempre secondo Lacan, l'unica forma di guarigione e di riscatto risiede nella possibilità di fare raccontare al paziente la propria storia che non rientra nel senso comune. Forse è proprio per questo motivo che la resurrezione alla fine dei tempi appare necessaria: il corpo, in quanto sede dell'unicità, custodisce la memoria e la storia di ogni essere umano nella sua forma fisica e materiale.

Se il linguaggio si dimostra incapace di cogliere la singolarità inassimilabile di ciascun individuo e di fare emergere la dimensione indicibile del corpo, come è possibile allora comporre la propria storia? La risposta di Elsa Morante risiede nella voce: si ricorda che in *Aracoeli*, è proprio la voce della madre a innescare il pellegrinaggio e la narrazione di Manuele conducendolo fino a El Almendral, luogo del vuoto. Tuttavia, la voce di Aracoeli non serve per immergere Manuele in una disperazione ancora più profonda; al contrario, essa gli permette di recuperare i bei ricordi d'infanzia con la madre e di ristabilire il contatto con lo spagnolo, la lingua madre che poi gli consente di riscrivere la propria storia.

Nel suo libro *A più voci*, Adriana Cavarero afferma: «Quando vibra la voce umana, c'è qualcuno in carne e ossa che la emette. L'unicità non è una caratteristica dell'uomo in generale, bensì di ogni essere umano in quanto vive e respira»²². La voce, infatti, non è soltanto il veicolo materiale del linguaggio, ma incarna anche l'unicità individuale, distinguendosi in ogni persona per caratteristiche uniche come timbro, tono e intensità sonora.

A differenza del linguaggio, che veicola un Sapere universalistico e il *logos*, accessibile a tutti attraverso la ragione, la voce può trasmettere ciò che trascende il Sapere. Lacan, nel suo insegnamento, contrappone la verità al sapere, sottolineando che la verità risiede in ciò che è singolare, particolarizzato, quasi ermetico e impossibile da comunicare e simbolizzare²³. Così, oltre al linguaggio, la voce porta anche la verità di un corpo vivente e unico, nonché la verità del suo modo distintivo di interagire con il mondo esterno. Analogamente alla Madeleine di Proust, la voce potrebbe evocare sensazioni, istinti, ricordi, emozioni e impulsi che sfuggono all'ordine

²⁰ E. Zinato, *Letteratura come storiografia? : mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 180.

²¹ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*, Paris, Édition de La Martinière et le Champ Freudien Éditeur, 2013.

²² A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 10.

²³ J. Lacan, *Je parle aux murs*, Paris, Seuil, 2011.

simbolico, concetto proposto da Lacan per indicare il modo in cui il linguaggio struttura la realtà e le relazioni umane, fornendo un sistema di leggi, norme e regole che gli individui devono seguire. Questa verità inintelligibile del corpo costruisce un contro-discorso per qualsiasi ideologia che si proclami infallibile, assoluta, e detentrica della realtà.

Da questo punto di vista, *Aracoeli* potrebbe essere considerato come un romanzo che si articola sulla base della spontaneità pulsionale della voce, poiché la scrittura di Elsa Morante non mira a mettere in luce la realtà oggettiva del mondo o ad attribuire un senso alla storia personale del protagonista e alla macrostoria, ma si traduce nella rappresentazione di una realtà corporale e psicologica del narratore stesso. Ad esempio, verso la fine della sua narrazione, benché abbia recuperato, in un certo senso, la capacità di comprendere la lingua spagnola durante il viaggio per la Spagna, il protagonista è costretto a rinunciare alla facoltà linguistica per comunicare con la madre morta durante il loro breve incontro allo Zenit. È notevole che l'apparizione di Aracoeli, ormai trasformata in un «minuscolo sacco d'ombra»²⁴ quasi irriconoscibile, sia contrassegnata dalla sua «voce, strappata, mista di risa cortissime, [che] somiglia a un rantolo futile di animale»²⁵. In questa apparizione, Aracoeli sembra perplessa e chiede al figlio, «Quale lingua parli – non ti capisco»²⁶. Prima di svanire nuovamente, la madre lascia al figlio un ultimo messaggio: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire»²⁷. Al termine dell'incontro, Manuele percepisce che Aracoeli «manda un riso, tenero»²⁸: per lui, «questo è l'addio»²⁹. Come mostrato, è molto probabile che durante l'incontro, la comunicazione tra la madre e il figlio non si realizzi attraverso il linguaggio, ma piuttosto con la voce. L'ultima parola di Aracoeli è per Manuele una rivelazione del mistero più profondo dell'esistenza: non c'è niente da capire, perché sul Trono del Nostro Signore, non c'è che il vuoto; l'Universo è in sostanza un enigma eterno.

Dopo la sparizione di Aracoeli, Manuele dichiara, paradossalmente, che «questo incontro è stato una [sua] invenzione»³⁰. Questo suggerisce che ciò che il narratore ci descrive non appartiene all'ambito del Sapere, il quale serve a distinguere il vero dal falso attraverso il funzionamento della ragione; al contrario, l'incontro con la madre morta allo Zenit si rivela una realtà veridica e legittima esclusivamente per Manuele, situandosi così nella dimensione della verità. E questa verità dell'incontro ultraterreno non può essere catturata dal linguaggio senza essere etichettata come menzogna o delirio; solo la voce può rivelarla e convalidarla, perché, a differenza del linguaggio, la voce non mente né si piega alla dicotomia del vero e del falso.

²⁴ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 307.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 308.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

L'autrice esprime la sua idea attraverso la voce narrante di Manuele che «l'intelligenza contaminata i misteri»³¹ e che «solo una morte prematura può [...] salvare la verità dell'assurdo contro i falsi della logica»³². Anche nel suo saggio intitolato *Sul romanzo*, Morante ribadisce questa posizione, attribuendo alle vicende fittizie del romanzo un valore di verità.

Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle “relazioni” umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà).³³

Per Elsa Morante, l'intera immagine dell'universo reale fornita dall'autore del romanzo non è finalizzata a confermare l'esistenza di una Storia oggettiva, in quanto la Storia costante e universale è solo un ideale irraggiungibile. L'unica storia accessibile è la realtà vissuta individualmente da ciascuno nella propria vita. Per questo motivo, nel suo ultimo romanzo *Aracoeli*, Morante ha scelto di rifiutare definitivamente il racconto ufficiale della Storia, focalizzandosi soprattutto su esperienze intime e corporali dei personaggi, come le pulsioni sessuali, gli sguardi ambigui, la sensazione della pelle e, infine, la voce. La voce, con la sua natura fisica e materiale, è capace di dire l'indicibile e di rappresentare l'irrappresentabile dell'individuo trascurato dal racconto ufficiale della Storia.

3. *La lingua madre: redenzione dalla mancanza di risposta sull'esistenza*

Appare essenziale chiedersi in che modo la voce possa permettere a un individuo di scrivere la propria storia e di trovare risposta alla propria esistenza di fronte al vuoto e al silenzio dell'Universo.

Nel romanzo di Morante, Manuele esplora l'origine del linguaggio legandola al corpo materno:

Con le sue prime nenie di culla (che furono, in realtà, il primo linguaggio umano da me udito) essa accompagna invariabilmente, in queste mie «rimembranze apocriefe» l'atto di porgermi il petto o di dondolarmi. E proprio la sua tenera voce di gola, intrisa di saliva, che mi ricanta all'orecchio quelle sue canzoncine di paese. Essa le mischia con certe piccole voci di affetto e risatine scherzanti. E in queste, sembra che la sua lingua si scioglia a tenermi un discorso.³⁴

La voce, proprio come il latte, le lacrime o il sudore, proviene dal corpo. Emanata dalla madre verso il bambino, la voce materna si accompagna ai ritmi dei movimenti del suo corpo,

³¹ Ivi, p. 289.

³² Ivi, pp. 289-290.

³³ EAD., *Sul romanzo* in *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, vol. 2, pp. 1495-1520: 1498.

³⁴ ID., *Aracoeli*, cit., p. 13.

all'odore e al calore della sua pelle, ai suoi baci e alle sue carezze. Come il latte, essa non solo nutre la vita del bambino, ma ricrea un collegamento tra i due corpi separati al momento della nascita. Oltre al suo aspetto corporale, la tenera voce della madre forma per il piccolo Manuele il tessuto dei primi significanti che costituiranno poi il suo linguaggio.

In modo simile, la scrittrice francese Hélène Cixous ha coniato il concetto di *lingualatte* (*languelait*) nel suo libro *Entre l'écriture* a partire da un suo piccolo aneddoto d'infanzia: da bambina, Hélène non mangiava finché non sentiva la voce della madre e imparava a parlare proprio a tavola, nutrendosi sia di cibo preparato dalla madre che delle sue parole. Così, la piccola Hélène ha potuto accedere al linguaggio attraverso il godimento vocale. Con il concetto della *lingualatte*, la scrittrice francese intende valorizzare la dimensione fisica e corporale del linguaggio, evidenziando come la lingua materna – parlata con affetto nei primi anni di vita – trasmette non solo i significanti astratti, ma anche le particolarità di un corpo vivente a lei familiare.

Dans la langue que je parle, vibre la langue maternelle, langue de ma mère, moins langue que musique, moins syntaxe que chant de mots, beau Hochdeutsch, chaleur rauquedu Nord dans le frais parler du Sud. L'allemand maternel est le corps qui nage dans le courant, entre mes bords de langue, l'amant maternel, la langue sauvage qui donne forme aux plus anciennes aux plus jeunes passions, qui fait nuit lactée dans le jour du français. Ne s'écrit pas: me traverse, me fait l'amour, aimer, parler, rire de sentir son air me caresser la gorge.
Ma mère allemande à la bouche, au larynx, me rythme.³⁵

Si ricorda che anche nel *Paradiso* di Dante, l'origine del linguaggio viene attribuita al seno materno e associata al latte. Nel poema, quando il poeta si trova finalmente di fronte alla visione di Dio, denuncia l'imperfezione del linguaggio umano nel descrivere ciò che sperimenta davanti allo splendore divino, paragonandosi a un infante attaccato alla mammella.

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella.³⁶

In questo modo, la lingua madre, generata dal contatto con il corpo materno, viene collegata a un'esperienza trascendentale ed estatica che oltrepassa il linguaggio stesso. Nel passaggio citato di Cixous, la scrittrice racconta come il tedesco, lingua del Terzo Reich codificata da rigide norme disciplinari, risuonasse per lei come la musica più bella del mondo che le attraversava il corpo. Questa percezione deriva dal fatto che il tedesco era la lingua parlata dalla sua madre. Pertanto, al contrario di un'esperienza di castrazione simbolica che tenderebbe a normalizzare il soggetto, la piccola Hélène esperiva l'apprendimento del tedesco come una vivida esperienza sensoriale, piena di piacere per l'orecchio e la bocca.

³⁵ H. Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 31.

³⁶ D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di U. Bosco, G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 551.

Dal rapporto di Hélène Cixous con la lingua tedesca emerge il valore redentivo della lingua materna, che risiede nella sua capacità di riscrivere la storia personale di un individuo. Per Cixous, il tedesco, nonostante sia stato manipolato e alterato dalla propaganda nazista negli anni Trenta e Quaranta³⁷, non evoca le barbarie naziste di quell'epoca, ma piuttosto i ricordi felici con la madre. La madre di Cixous, un'ebrea tedesca esiliata in Algeria a causa delle persecuzioni del regime nazista, portava sempre con sé una memoria collettiva dolorosa. Tuttavia, è proprio il tedesco, la lingua materna sostenuta dalla voce affettuosa della madre, che restituisce alla piccola Hélène una verità di amore e di gioia, legittima solo per lei, in un contesto storico segnato da massacri e guerra.

In *Aracoeli*, anche i sussurri e le canzoncine che Aracoeli articola in spagnolo svolgono una funzione cruciale nel modulare il tono dell'esperienza vissuta e nel riscrivere le vicende per il protagonista. Questo si riflette chiaramente nel processo di apprendimento linguistico del piccolo Manuele.

Aracoeli, essendo un'immigrata, deve imparare l'italiano una volta stabilitasi a Roma e subito dopo inizia a insegnare la lingua al figlio con ciò che ha appena appreso. In questo modo, l'apprendimento della lingua si trasforma in un gioco divertente e gioioso tra madre e figlio:

dopo la mia nascita, raddoppiò l'impegno nella sua propria conquista della lingua italiana. E si può dire, così, che imparammo a parlare insieme: poiché, nel tempo stesso che imparava l'italiano, essa m'insegnava a parlare (di là mi proviene l'uso - che tuttora conservo - di raddoppiare le erre all'inizio delle parole). Presto io volli pure ingegnarmi a imitare i suoi volonterosi esercizi sul sillabario.³⁸

Come si può osservare, l'apprendimento linguistico del piccolo Manuele inizia proprio con l'imitazione dell'articolazione vocale della madre. Durante questo periodo, lo spagnolo, lingua materna e l'italiano, lingua paterna, coesistono liberamente e armoniosamente nella loro residenza clandestina, contaminandosi a vicenda a tal punto da fondersi in una nuova lingua ibrida.

Se un cane si affacciava col muso al nostro cancello, essa mi chiamava festante: «Mira! que bonito!» E quando passava un gregge di pecore, o un volo di storni: «Mira! mira! belli!» A tutte le ore, capitava sempre qualche bellezza di passaggio, da mirar. Ma le bellezze più belle, chi le teneva? Io! Dal naso agli orecchi al culillo alle dita dei piedi, non c'era luogo del mio corpo che lei non giudicasse perfetto. E tanto le piacevo, che a volte fra i suoi baci schioccanti mi dava dei morsetti innocui, dicendo che mi mangiava, e decantando i miei vari sapori. Le guance: manzane. Le cosce: pane fresco. I capelli: grappoletti de uvas. A guardare i miei occhi, poi, s'insuperbiva, come a un segnale gaudioso del suo grande sposalizio esotico:

los ojos azules
la cara morena.³⁹

³⁷ V. Klemperer, *LTI-Notizbuch eines Philologen*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1947, trad. it. di P. Buscagione, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina, 1998.

³⁸ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 122.

³⁹ *Ivi*, p. 121.

Nel suo libro *La rivoluzione del linguaggio poetico*⁴⁰, Julia Kristeva introduce il concetto di «*chora* semiotica», riferendosi a una dimensione pre-linguistica che emerge nelle interazioni corporee tra madre e figlio e si posiziona tra la pura produzione vocale e la formazione di fonemi. Nel romanzo, la «*chora* semiotica» è evocata dai sussurri e dalle canzoncine in spagnolo che Aracoeli rivolge a suo figlio Manuele. Parallelamente, il «simbolico», un concetto ripreso da Jacques Lacan per indicare il processo di significazione che costringe il soggetto alla sottomissione alla legge paterna, è rappresentato dalla lingua italiana. La lingua ibrida parlata da Aracoeli e Manuele nella loro prima residenza è quindi un esempio di evoluzione linguistica che consente la coesistenza della «*chora* semiotica» e del «simbolico». In questo modo, l'italiano, che rappresenta il linguaggio composto da vari significanti e strutturato secondo rigide regole grammaticali, viene penetrato e perturbato dallo spagnolo, la lingua materna veicolata dalla voce affettuosa della madre. La lingua imperfetta e senza regole utilizzata da Aracoeli nel parlare con il piccolo Manuele evidenzia il fatto che non esiste un linguaggio perfetto, ideale e costante, sottolineando come il linguaggio astratto sia continuamente contaminato e infranto dalla dimensione vocale, corporale e materiale del soggetto parlante.

Pertanto, il linguaggio non può essere radicalmente totalizzante; ci sarà sempre un residuo di «dire» che sfugge al «detto». Porre l'accento sull'atto di dire piuttosto che sul contenuto del detto significa valorizzare non solo la voce della persona che parla, ma anche il suo corpo da cui essa proviene. Questo approccio permette di superare la dicotomia tra il vero e il falso, riconoscendo l'unicità irriducibile di ogni individuo e valorizzando la verità singolare che si manifesta nella sua storia personale.

In *Aracoeli*, la loro prima residenza clandestina viene chiamata «Totetaco» dal piccolo Manuele, un nome che nasce dalla lallazione del bambino durante le sue prime interazioni vocali-linguistiche con Aracoeli. Per il piccolo Manuele, che non comprende il significato di «clandestina», le quattro sillabe - To-te-ta-co - rappresentano proprio questa sua casa specifica, il suo insostituibile «nido»⁴¹, il suo paradiso terrestre caratterizzato dalla perfetta simbiosi corporea che ha vissuto con Aracoeli. «Totetaco» è una parola inventata dal bambino per se stesso, i cui effetti trascendono la semplice comunicazione, toccando profondamente il corpo e l'anima.

In queste quattro sillabe, che non possono essere condivise con nessun'altro, si cristallizzano tutti i momenti intimi e felici trascorsi tra madre e figlio nella loro cameretta. Questa parola non veicola un significato preciso né può essere spiegata attraverso altri significanti; essa parla di e per sé stessa, rappresentando un residuo che sfugge a qualsiasi categoria linguistica definita da aggettivi e sostantivi. In altri termini, «Totetaco» dice ciò che il linguaggio convenzionale non può dire.

⁴⁰ J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, trad. it. di S. Eccher Dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, *La rivoluzione del linguaggio poetico: l'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio, 1979.

⁴¹ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 13.

A differenza di Manuele, per gli altri membri della famiglia, «Totetaco» rappresenta un tabù, una memoria da cancellare. Questa parola, infatti, evoca l'origine vergognosa di Aracoeli e la nascita clandestina di Manuele. Considerare le quattro sillabe – To-te-ta-co – come un mero sinonimo della residenza di Monte Sacro significa focalizzarsi esclusivamente sul «detto», trascurando la dimensione fisica e relazionale del «dire» che questa parola porta con sé. Queste quattro sillabe, radicate nell'oralità fin dall'inizio, trascendono quindi il semplice significato letterale.

In questo senso, la parola «Totetaco» si rivela una riscrittura della storia personale di Manuele, poiché essa non si riferisce alla casa situata in «un quartiere periferico di Roma fittamente invaso da costruzioni di massa, tipiche della speculazione immobiliare»⁴², né alla residenza clandestina dove vive la famiglia di Manuele a causa della situazione irregolare della madre e del figlio. Piuttosto, essa evoca «una grande foresta»⁴³ favolosa e un luogo di «Eterno amore»⁴⁴. «Totetaco» svela, infatti, una verità che vale solo per il piccolo Manuele, una verità distaccata dalla sua nascita vergognosa e dagli eventi storici degli anni Trenta. Essa riguarda esclusivamente la carezza affettuosa di Aracoeli, l'odore fresco della sua pelle, il latte tiepido del suo seno, nonché i suoi baci, risate, sussurri e canzoncine. Così, per Manuele, rimane sempre «Totetaco», sinonimo di amore puro che resiste all'insostenibile assurdità dell'esistenza.

Nella sua conferenza *In cammino verso il linguaggio*⁴⁵, Heidegger sostiene che il pensiero del poeta può essere letto direttamente nel suo dire poetico senza bisogno di ricercare un sapere esterno per tradurlo. In effetti, nella poesia non c'è nulla da tradurre. Si tratta piuttosto di ascoltare e leggere ciò che il poeta esprime, restituendolo alla provenienza da cui si è sviluppato. In questo senso, la poesia non può dire altro che se stessa; non serve a formulare giudizi basati sulla distinzione tra il vero e il falso, né mira alla ricerca di un senso; al contrario, dichiarando incessantemente «Io sono ciò che sono», la poesia conduce sempre alla rivelazione della cosa in sé. Quindi, il vero valore della poesia risiede proprio nell'atto del dire e nella musicalità che ne risulta. Da questo punto di vista, la parola «Totetaco», arricchita dai sussurri e canzoncine di Aracoeli, incarna proprio il dire poetico, poiché non si traduce, ma si autodefinisce. Essa permette a Manuele di confermare l'esistenza dell'amore eterno che ha vissuto nei suoi primi anni, offrendogli un possibile riscatto per affrontare le sfide adulte nonché il gran Male storico.

⁴² Ivi, p. 115.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, G. Neske, 1959, trad. it. di A. Caracciolo, M. Caracciolo Perrotti, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 2014.

4. *La voce dell'altoparlante: simbolo del nuovo fascismo*

In *Aracoeli*, la narrazione dei ricordi non segue una logica temporale lineare; è invece spinta e guidata dalla voce narrante di Manuele, che risuona costantemente con quella riemergente di sua madre. Poiché la voce è intrinsecamente spontanea, libera e pulsionale, la narrazione assume una struttura basata su una temporalità multidirezionale.

Oltre alla temporalità non lineare del flusso dei ricordi, il romanzo presenta anche una temporalità lineare, che struttura la narrazione del viaggio reale del protagonista. Lungo questo secondo filo temporale emergono numerosi altri riferimenti alla voce. Tuttavia, la voce che Manuele percepisce durante il suo viaggio reale ha un significato opposto alla voce di Aracoeli che gli riappare.

Una delle voci più significative che Manuele ascolta è quella dell'altoparlante, essa bombarda incessantemente le sue orecchie e il suo cervello, a tal punto che lui inizia a considerare l'altoparlante come il nuovo Dio della sua epoca.

ALTOPARLANTE, del resto, vale per un sinonimo di Dio. L'Altoparlante! Presente in ogni luogo. Si direbbe che gli umani rifiutano, oggi, il Dio che parlava il linguaggio del silenzio. In tutte le loro azioni quotidiane: lavarsi, nutrirsi, lavorare, accoppiarsi, camminare o star fermi; e dovunque: nelle case e nei caffè, negli alberghi nei bordelli e negli asili, nelle carceri e negli uffici, nelle automobili e nei treni e negli aerei; dovunque e sempre, individui e masse; vivono soggetti a questa Maestà elettrica, rimbambita e sinistra, infuriante nelle sue casse di plastica da cui escono «dampi e voci e tuoni». E un ultimo Dio del pianeta industriale, forse teso a vendicare la furia assordante delle fabbriche imitandone la degradazione e lo strazio.⁴⁶

Nel 1975, la voce dell'altoparlante è onnipresente, ossessiva, ripetitiva e monotona. Si tratta di una voce artificiale che non proviene da un corpo vivente e singolare, ma da una macchina fredda. Pertanto, questa voce è priva di corporeità e si manifesta come l'incarnazione del bombardamento di simboli, slogan politici e pubblicitari, iscrivendosi nel registro del discorso di potere. Tale discorso, imposto e pervasivo, è vuoto e corrotto, privo di affettività corporea. L'onnipresenza dell'altoparlante funziona come un comandamento assoluto, ineludibile per tutti gli individui.

In realtà, l'altoparlante è stato uno strumento cruciale della propaganda del regime fascista. Durante il Ventennio, per raggiungere il maggior numero di persone, i discorsi di Mussolini venivano trasmessi via radio e amplificati dagli altoparlanti in tutte le piazze d'Italia. Così, la voce dell'altoparlante, che invade ogni spazio, diventa un chiaro simbolo del potere fascista.

Inoltre, l'immagine dell'altoparlante che riempie le orecchie della gente negli anni Settanta potrebbe essere considerata anche come un riflesso della critica di Pasolini sulla televisione. Per Pasolini, amico stretto di Elsa Morante, nell'Italia del dopoguerra, particolarmente negli anni Sessanta e Settanta, appariva un «nuovo fascismo», la cui forma di oppressione e omologazione

⁴⁶ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 127-128.

è più sottile e insidiosa rispetto al fascismo tradizionale. Questo nuovo potere, che si impone attraverso un comandamento edonista, è un potere cieco e senza volto, celato dentro i beni di consumo. Pasolini sostiene che il nuovo fascismo stia conducendo una vera e propria mutazione antropologica nella civiltà moderna. Se il fascismo tradizionale mirava a omogeneizzare gli individui tramite censura, violenza, terrore e guerra, il nuovo fascismo realizza questo scopo attraverso l'edonismo, il consumo esacerbato dei prodotti industriali e la ricerca incessante di comfort e benessere, producendo masse profondamente conformiste e uniformate.

In un articolo del 1973 intitolato *Acculturazione e acculturazione*, Pasolini sottolinea che la televisione rappresenta il mezzo più efficace del nuovo fascismo:

Non c'è dubbio [...] che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo. Il fascismo [...] non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre...⁴⁷

Nel romanzo di Morante, l'altoparlante, descritto come l'ultimo Dio della terra industriale che non tace mai, funge da variante della televisione pasoliniana. La voce vuota dell'altoparlante segue il protagonista lungo tutto il viaggio fino alla sua destinazione. Giunto a El Almendral, Manuele scopre che la voce dell'altoparlante ha colonizzato persino questo piccolo villaggio andaluso, ormai deserto.

Nell'opera di Elsa Morante, «il Sud della Spagna simbolizza la terra selvaggia, non ancora corrotta dai vertiginosi e devastanti ritmi della Storia e del Progresso»⁴⁸. Quest'ossessione per il Progresso e lo Sviluppo della civiltà moderna si fonda a sua volta proprio sulla credenza nell'accessibilità di un Sapere assoluto e nell'universalità della scienza. In un altro suo saggio, Pasolini critica «la smania [...] di attuare fino in fondo lo “Sviluppo”»⁴⁹, il quale è il tratto distintivo del potere neofascista «ancora senza volto»⁵⁰. Nel romanzo, le canzoni e le poesie andaluse, espresse dalla voce tenera di Aracoeli, rappresentano proprio un confine al fanatismo del Progresso e dello Sviluppo, che, a lungo andare, divora la coscienza dell'umanità moderna, poiché la voce materna richiama incessantemente la verità che sfugge all'assimilazione e all'inglobamento da parte del Sapere. In linea con le idee del suo amico Pier Paolo Pasolini, Morante afferma esplicitamente che «la realtà non ha bisogno di prefabbricarsi un linguaggio: parla da sola»⁵¹.

In *Aracoeli*, si osserva un'altra voce vuota e assurda del discorso di potere, oltre a quella dell'altoparlante. Il viaggio del protagonista coincide con gli ultimi giorni di Franco, il dittatore della Spagna, che è sul punto di morire. Durante tutto il suo percorso, Manuele sente parlare

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Torino, Garzanti, 1975, p. 30.

⁴⁸ E. Martinez Garrido, *I romanzi di Elsa Morante*, Lugano, Agorà & co., 2016, p. 175.

⁴⁹ P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 54.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ E. Morante, *Pro e contro la bomba atomica* in EAD., *Opere*, pp. 1537-1554: 1554.

del Generalissimo Franco ovunque, poiché lui si trova in uno stato di incertezza e non è chiaro se sia ancora vivo o già morto. Nei discorsi dei passanti che Manuele origlia, il dittatore spagnolo è percepito come un morto vivente, mantenuto artificialmente in vita da interessi politici, economici o dinastici. In questo contesto, Franco viene trasformato da persona in carne e ossa in un simbolo, perdendo così la dimensione corporea e relazionale della sua esistenza. Questo riafferma il fatto che il sistema simbolico del linguaggio e il Sapere non possono abbracciare completamente la realtà del mondo; nessun discorso di potere né ideologia può fornire una risposta esaustiva alla macrostoria o alla storia personale degli individui, che vivono nella carne il procedimento della Storia.

In conclusione, ci si interroga spesso su come sia possibile vivere una vita schiacciata dall'insostenibile peso dell'esistenza. In *Aracoeli*, Elsa Morante cerca di dare una risposta a questa domanda attraverso la voce materna. Il protagonista quarantenne, Manuele, viaggia in Andalusia, sperando di riunirsi con la madre defunta, che potrebbe fornirgli una risposta sulla sua vita insoddisfatta e sul turbolento contesto storico del Novecento. Questo viaggio, scatenato dalla voce fisica di Aracoeli, lo porta a confrontarsi con un vuoto esistenziale ancora più radicale. Tuttavia, nel romanzo, è proprio la voce della madre che emerge come un possibile mezzo di redenzione, offrendo a Manuele una nuova prospettiva su come affrontare l'assenza di risposta e il silenzio dell'Universo. Iscrivendosi nell'ambito della corporeità, la voce porta con sé l'irriducibile unicità di ogni individuo, la quale, a sua volta, smentisce la credenza in un Sapere completo e universalistico. Attraverso un incontro a Zenit che trascende il linguaggio verbale, Aracoeli trasmette, sempre con la voce, a suo figlio un messaggio cruciale: non c'è niente da capire, non c'è nessuna risposta universale; bisogna quindi trovare un modo di riscrivere la propria storia e di legittimare la propria esistenza. Così, la voce materna è diventata l'ultimo riscatto per Manuele, poiché con il ritorno della lingua madre, sostenuta a sua volta dalla voce materna, riesce a recuperare le memorie felici d'infanzia e l'amore materno, costruendo così una storia che autorizza la sua stessa esistenza. Inoltre, nel romanzo, sono apparse anche altre voci totalizzanti o ingannevoli che simbolizzano il potere del nuovo fascismo del dopoguerra, ma come mostrato, solo la voce, piena di corporeità e di relazionalità, potrebbe servire come resistenza.

Emilio Lussu e Giuseppe Antonio Borgese: rappresentare, analizzare e testimoniare il fascismo

Eugenio Bonfiglioli
(Università di Bologna)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – This article presents a comparison between *Goliath. The March of the Fascism* by Giuseppe Antonio Borgese, a little-known work in the Italian literary context, and *Marcia su Roma e dintorni* by Emilio Lussu, one of the most famous books of antifascist exile literature. The analysis highlights the similarities between the two works, from the centrality of morality in their critique of fascism to shared stylistic elements, such as the presence of ‘open endings’ and the blending of literature and testimony. Additionally, both works will be studied for their reconstruction of the March on Rome, which in both cases stands in clear opposition to the version presented by Curzio Malaparte in *Tecnica del colpo di Stato*.

Keywords – anti-fascism; antifascist exile literature; Borgese; Lussu; testimony.

Abstract – In questo articolo si propone un confronto tra *Golia. Marcia del fascismo* di Giuseppe Antonio Borgese, testo poco noto nell’ambiente letterario italiano, e uno dei libri più celebri della letteratura antifascista dell’esilio: *Marcia su Roma e dintorni*, di Emilio Lussu. Verranno illustrati i punti di incontro tra le due opere, dalla centralità della morale nell’analisi sul fascismo alla condivisione di alcuni tratti stilistici, come la presenza di ‘finali aperti’ o della commistione tra letteratura e testimonianza, passando per una comune ricostruzione della Marcia su Roma in aperta opposizione rispetto a quella data da Curzio Malaparte in *Tecnica del colpo di Stato*.

Parole chiave – antifascismo; letteratura antifascista; Borgese; Lussu; testimonianza.

Bonfiglioli, Eugenio, *Emilio Lussu e Giuseppe Antonio Borgese: rappresentare, analizzare e testimoniare il fascismo*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 169-183.

eugenio.bonfiglioli@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21411>

finzioni.unibo.it

Nonostante l'importanza del suo autore, *Golia. Marcia del fascismo* di Giuseppe Antonio Borgese è senza dubbio tra i testi meno conosciuti della letteratura italiana del Novecento. Il libro rappresenta l'ingresso dello scrittore poliziano nel dibattito sul regime fascista degli esuli italiani, i cosiddetti *fuoriusciti*. Nel corso degli anni Venti e Trenta, infatti, significative analisi sul fenomeno fascista furono prodotte dai nostri intellettuali in esilio, spostando all'estero un dibattito diffuso in patria già all'indomani della Marcia su Roma¹. Gli esempi più celebri sono certamente *Marcia su Roma e dintorni* di Emilio Lussu, *La dittatura fascista in Italia* e *Mussolini diplomatico* di Gaetano Salvemini, *Il fascismo. Origini e sviluppo* e *La scuola dei dittatori* di Ignazio Silone e *Nascita e avvento del fascismo* di Angelo Tasca. Si tratta di opere molto distanti tra loro, ma accomunate dal tentativo di rispondere a domande come 'cos'è il fascismo?', 'come è nato?', 'chi è veramente Benito Mussolini?', o 'il fascismo può arrivare in altri paesi?'.

Sono domande centrali anche nell'opera di Borgese, che risulta tuttavia, come anticipato, oggi ancora poco studiata. Questo particolare disinteresse si lega senz'altro all'ormai nota sfortuna critica abbattutasi su Borgese, denunciata per la prima volta da Leonardo Sciascia e poi indagata da Massimo Onofri². Nel caso specifico del *Golia*, il libro incontrò una buona ricezione nel dibattito antifascista internazionale – occasione, tra l'altro, per l'incontro importantissimo con Thomas Mann – ma ebbe grandi difficoltà a diffondersi nell'Italia del Dopoguerra. Questo certamente per due motivi: la stroncatura del 1945 da parte di Benedetto Croce³, al tempo al vertice del panorama culturale italiano, probabilmente risentitosi per essere stato indicato da Borgese tra i responsabili dell'ascesa del fascismo; in secondo luogo, per la grande distanza dalla cultura di sinistra di un libro dichiaratamente non marxista.

Per questi motivi, dopo le due sfortunate edizioni nel '46 e del '49, il libro, riedito nel 2022 (La Nave di Teseo), fu pubblicato in Italia solo nel 1983 (Mondadori). Si tratta, quindi, di un libro certamente poco indagato. In particolare, di rado si è studiato il *Golia* parallelamente agli altri scritti antifascisti. Si è persuasi, invece, della necessità e della potenzialità di un'analisi che riporti il *Golia* nell'alveo della letteratura antifascista dell'esilio e che collochi Borgese al suo interno. Per questo motivo, si propone qui un confronto con *Marcia su Roma e dintorni* di Emilio Lussu, forse il più celebre tra gli scritti antifascisti dell'esilio.

¹ Cfr. P.G. Zunino, *Interpretazione e memoria del fascismo. Gli anni del regime*, Bari, Laterza, 1991.

² Cfr. M. Onofri, *Il caso Borgese*, in ID., *La modernità infelice*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003, pp. 11-30. Nel testo si utilizzerà l'abbreviazione GO per le citazioni da G.A. Borgese, *Golia. Marcia del fascismo*, trad. it. di Doletta Caprin Oxilia, introduzione di Francesco Merlo, postfazione di Gandolfo Librizzi, Milano, La nave di Teseo, 2022.

³ In particolare, Croce accusava Borgese di abbandonarsi a «un eretismo di patologica esaltazione di se medesimo con correlativo discredito gettato su tutti gli italiani», contribuendo così «a nostro danno nell'opinione che è stata diffusa nei paesi stranieri di un'Italia tradizionalmente avida d'impero e senza scrupoli nel suo fare, e perciò degna di castigo come vuole la pia pubblicistica anglosassone». Cit. in M. Billeri, *Storia di un libro antifascista. 'Goliath. The March of Fascism' di G.A. Borgese*, in «Antologia Vieusseux», n.s., XVIII, 52, gennaio-aprile 2012, pp.75-101: 101.

1. *Due analisi moralistiche del fascismo*

A una prima lettura, il *Golia* colpisce per l'originalità con cui esamina l'origine e l'evoluzione del fenomeno fascista. L'analisi di Borgese parte da Dante e attraversa secoli di storia italiana fino all'avvento di Mussolini. Come già osservato da altri studiosi, Borgese avanza una lettura 'moralistica' del fascismo che mette al centro l'individuo e il suo libero arbitrio, in una chiara polemica nei confronti di quelle interpretazioni antifasciste che leggevano il fascismo come il semplice prodotto di fattori economici e materiali. Diversamente, per Borgese il fascismo è una specie di 'malattia morale' che ha colpito lo spirito degli italiani. Per questo è necessario partire da coloro che più di tutti hanno contribuito a formare lo 'spirito italiano': poeti e scrittori, da Dante a D'Annunzio passando per Machiavelli, Leopardi e Manzoni. Questa lettura inevitabilmente allontana Borgese da analisi del dibattito antifascista più schierate a sinistra, come *Il fascismo. Origini e sviluppo* di Silone o gli stessi scritti teorici di Lussu, il quale, in quanto capofila dell'area socialista di Giustizia e Libertà, legge la lotta al fascismo prima di tutto come lotta di classe. Eppure, l'impostazione moralistica di Borgese non è del tutto estranea nemmeno a Lussu.

In *Marcia su Roma*, infatti, viene recuperata con energia la portata morale dell'antifascismo, con la figura di Lussu stesso che, a differenza degli altri personaggi del libro, non si fa corrompere dall'ascesa del fascismo, riuscendo a mantenere salda la sua coscienza e il suo credo politico. In particolare, termine chiave del libro diventa la 'coerenza', che Lussu tematizza con maestria in un dialogo tra sé stesso e l'onorevole Lissia, vero e proprio archetipo del voltagabana votatosi alla causa fascista:

«Io non volevo prestar fede alla notizia della tua entrata nel ministero Mussolini. Io credevo che tu stessi scrivendo il trattato sulla teoria della 'contro-violenza'...» «La realtà, amico mio, la realtà! Parliamoci chiaramente. Mutano vertiginosamente umori e tempi. La politica non è un'astrazione: la politica è un'arte.» «E la coerenza?» «La coerenza? La realtà, la realtà è sempre coerente.» Egli, ormai, non aveva più astrazioni. Non aveva più imbarazzi. Si sentiva sicuro di sé. Ora, sorrideva. Fu così che arrivò a farmi chiare proposte d'intesa e di collaborazione.⁴

Proprio la 'coerenza' è uno dei perni fondamentali dell'analisi di Borgese. Nella ricostruzione che ne dà nel *Golia*, Borgese individua nella storia d'Italia vere e proprie «contraddizioni morali» che hanno influito negativamente sulla «mente italiana», per cui, anziché realizzare fino in fondo le promesse del Risorgimento come pensato e immaginato soprattutto da Mazzini, si è fatto ricorso a stratagemmi, colpi di mano e furberie. In questo modo, l'alleanza con la Francia di Napoleone III in occasione della Seconda guerra di indipendenza diventa quantomeno problematica:

⁴ E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 73-74.

Un ambiguo profumo di voluttà femminile e di intrigo aleggiava per il palazzo imperiale di Parigi, e Cavour, *ingannato dalla convinzione che il fine, quando è puro, giustifica i mezzi*, non ebbe paura di usare i vezzi di una dama italiana, la contessa di Castiglione, mezza Venere e mezza Minerva, una cortigiana patriota, per adescare il capo del governo francese con l'estasi di una passione adultera e con la gloria della campagna italiana. Ecco di nuovo che, mentre l'Italia doveva essere creata in nome della libertà e della giustizia, la campagna francese in Italia doveva servire alle mire di Napoleone di aumentare il prestigio personale e quindi rafforzare la sua potenza in Francia e prolungare la sua tirannia. Il sogno degli esuli italiani si sarebbe avverato, Dante e Foscolo sarebbero stati contenti nel loro impero, mentre la vittoria dei loro ideali, aiutando la dittatura napoleonica in Francia, prolungava l'esilio di Victor Hugo. Cavour morì, ma le contraddizioni morali dalle quali nacque l'Italia non perirono con lui. (GO, p. 122)

In questo breve passo si rivela già il bersaglio principale della polemica di Borgese: l'ideologia machiavelliana, colpevole della scoperta, «che se fosse vera sarebbe devastatrice, che l'attività politica è indipendente dalla morale e dalla religione» (GO, p. 71). E proprio da Machiavelli Borgese parte per criticare Benedetto Croce, accusandolo, con il suo neoidealismo, di giustificare il fascismo, divenendo colui «che con eloquenza parteggia per le cose come sono e non tien conto delle cose come dovrebbero essere» (GO, p. 388). Unico merito di Croce, agli occhi di Borgese, è la decisione politica di non accettare il fascismo, la quale, però, risulta problematica dal momento che «la politica di un filosofo non può essere efficace se non si accorda con la sua filosofia» (*ibidem*). Ad ogni modo, la speciale commistione tra Croce e Machiavelli nel *Golia* è tale che Borgese parla di «filosofia di Croce e Machiavelli» (*ibidem*), demolendola senza riserve:

È vero che un fine morale o religioso si dimostra vano davanti al fiorire della volontà economica o della potenza politica; ma, ogni volta che queste sembrano essersi impossessate di tutta la libertà compatibile con i loro primi istinti, si vede subentrare la nemesi a vendicare le divinità dimenticate. È logico che un Machiavelli o un machiavellico canzonino lo sciocco frate Savonarola. «I profeti inermi crollano.» Ma crollano anche i banditi armati. E quando questa nemesi ha avuto quanto le spetta e il potere illegale è crollato più stupidamente del diritto senza potenza, al Machiavelli o al machiavellico non rimane che tirare avanti fino alla morte [...] oppure dare libero sfogo alla antipatia isterica contro cui né la ragione né il sapere possono nulla. (*ibidem*)

Le affinità tra questo discorso e il dialogo tra Lussu e Lissia sono evidenti. In particolare, l'espressione «la coerenza? La realtà, la realtà è sempre coerente» ricorda il motto hegeliano «tutto ciò che è razionale è reale e tutto ciò che è reale è razionale», che, secondo Borgese, conduce Croce a una specie di giustificazione del fascismo.⁵ Il fatto che Emilio Lussu scelga come epigrafe proprio la citazione di Machiavelli «Tutti e profeti armati vincono e li disarmati ruinano», inaspettatamente, non fa che dimostrare la vicinanza sul piano della morale tra Lussu

⁵ Cfr. «La sua [di Croce] filosofia si basava sul neoidealismo, che a sua volta si riassume nel dogma hegeliano che dice che “tutto ciò che è razionale è reale e tutto ciò che è reale è razionale”. Disgraziatamente non era reale solo il nazionalismo, con i suoi bacchanali di odio cieco, ma anche il fascismo con la sua stupefacente autorità. Quindi il fascismo era razionale; e il successo di Mussolini, poiché il successo era la sola prova che convalidasse gli eventi politici, era equivalente ad un'azione regale fatta dalla dea della storia attraverso i suoi sacerdoti idealisti» (GO, p. 386).

e Borgeese. Come nota anche Marco Belpoliti⁶, infatti, Lussu non cita Machiavelli per esaltare la *Realpolitik* in sé e per sé, ma per trasmettere un urgente monito alle democrazie occidentali: sottovalutare il fascismo è un errore perché anche da una mancata opposizione da parte delle altre forze politiche dipese la sua ascesa.

2. *La Marcia su Roma e l'anti-modello di Malaparte*

Un secondo aspetto che collega il testo di Borgeese a quello di Lussu è poi il particolare modo di trattare la Marcia su Roma. Nel *Golia*, Borgeese legge l'evento cardine della storia fascista come una grande messa in scena, negando al fascismo il carattere di 'rivoluzione'. Questa interpretazione è condivisa anche da altri scrittori antifascisti. Silone, per esempio, parla della Marcia come di una gigantesca «farsa»⁷, mostrando la fiducia, nella fase di pianificazione dell'azione, di Mussolini nell'appoggio da parte di esercito e polizia; parlando di fondi ricevuti da parte dell'associazione degli industriali e dalla Massoneria; elencando, caso per caso, tutte le caserme e stazioni di polizia che alla vigilia del 28 ottobre si misero a disposizione dei fascisti. Allo stesso modo, Borgeese denuncia la «confessata protezione dei comandi militari e dello Stato liberale», rivelando che «i ministri della guerra [...] avevano permesso al fascismo di armarsi rifornendolo direttamente dai depositi militari» (GO, p. 298-299) e indugia sulla psicologia di Vittorio Emanuele III, emblema del «borghese italiano della sua generazione» che, incapace di cogliere la portata distruttiva del fascismo, «nato re sancì, quasi nolente, la sentenza che lo rese schiavo» (GO, p. 317). In particolare, al termine del capitoletto *28 ottobre*, scrive:

Sono stati fatti grandi nomi, da Machiavelli a Nietzsche e da Cesare a Napoleone, parlando delle origini spirituali del fascismo. Ma la Marcia su Roma e la *tecnica del colpo di Stato* avevano precedenti molto più modesti. Senza risalire tanto indietro fino a Teodoro di Neuhoff, re di Corsica in un allegro momento del diciottesimo secolo, c'era stato, alla vigilia della Grande guerra, il capitano di Köpenick, un ciabattino che, valendosi come unica arma del fascino di una uniforme prussiana rubata, aveva conquistato e dominato, se non la Prussia, almeno un villaggio prussiano alla periferia di Berlino. (GO, pp. 318-319, corsivi miei)

È questo il culmine del processo di svalutazione della Marcia su Roma, per cui addirittura i fatti vengono abbassati alla beffa di Friedrich Wilhelm Voigt, che, nel 1906, semplicemente rubando una divisa di un ufficiale, riuscì a impadronirsi del municipio di Köpenick, oggi quartiere di Berlino. Particolarmente interessante è l'utilizzo da parte di Borgeese della formula «tecnica del colpo di Stato», che rievoca il celebre e omonimo saggio pubblicato da Curzio Malaparte in Francia nel 1931. Che Borgeese fosse a conoscenza del testo di Malaparte, lo dimostra

⁶ Cfr. M. Belpoliti, «*Marcia su Roma e dintorni*» di Emilio Lussu, «Doppiozero», 25 febbraio 2019, <https://www.doppiozero.com/marcia-su-roma-e-dintorni-di-emilio-lussu> (ultima consultazione: 3 febbraio 2025).

⁷ I. Silone, *Il fascismo. Origini e sviluppo*, a cura di M. Franzinelli, trad.it. di M. Buttarelli, Milano, Mondadori, 2021, pp. 135-151.

una sua guida sulla letteratura italiana contemporanea in cui la *Tecnica* figura come il libro «where he teaches would-be dictators, no matter if rightist or leftist, how to do things»⁸. E il fatto che, nell'edizione americana in lingua inglese del *Golia*, Borgese utilizzi l'espressione francesizzante «the technique of the coup d'état»⁹, lascia pensare che dietro a queste pagine ci sia proprio Malaparte, il quale viene richiamato, però, solo per essere confutato e contraddetto. Infatti, *Tecnica del colpo di Stato*, libro che ha come oggetto «le modalità di attuazione dei colpi di stato moderni» in una logica in cui il conflitto tra chi difende lo stato e chi lo attacca «non è un conflitto sociale o politico, come normalmente si credeva e si crede tuttora, bensì strettamente tecnico»¹⁰, affronta proprio il tema della Marcia su Roma. Agli occhi di Malaparte, ex-squadrista, si trattò di un «golpe in puro stile leninista-trozkista, fondato sul controllo dei centri di potere tecnologico e delle comunicazioni, con l'occupazione di questure e prefetture, di centrali telefoniche e snodi ferroviari»¹¹: tutt'altra cosa rispetto alla «farsa» di Silone o all'inganno del capitano di Köpenick descritto da Borgese. Anzi, la trattazione della Marcia su Roma nella *Tecnica* viene condotta proprio per smentire lo scrittore inglese Israel Zangwill, il quale sosteneva che «Quella di Mussolini, [...] non è una rivoluzione, è una commedia»¹², mostrando invece l'abilità e, appunto, la tecnica che Mussolini impiegò per conquistare il potere. Mussolini stesso, tra l'altro, viene rappresentato da Malaparte in modo assai lontano rispetto all'anarchico e piccolo borghese che viene tratteggiato nel *Golia*¹³: per Malaparte, Mussolini «non aveva nulla di un D'Annunzio, di un Kapp, di un Primo de Rivera o di un Hitler», non era, cioè, un reazionario, ma, al contrario, un uomo dotato di una «sensibilità moderna» e di una «intelligenza marxista»¹⁴, capace di organizzare una tattica per impadronirsi dello Stato.

Confutando polemicamente quanto scritto da Malaparte sulla Marcia su Roma, queste pagine avvicinano ancora una volta Borgese a Lussu. Nel 1936 Lussu pubblicò *Teoria dell'insurrezione* proprio in risposta al libro di Malaparte, dal quale adottò l'intuizione dell'aspetto 'tecnico'

⁸ G.A. Borgese, *Contemporary Italian Literature*, «Books Abroad», XI, 3, estate, 1937, pp. 271-280.

⁹ ID., *Goliath. The March of Fascism*, New York, The Viking Press, 1937, p. 242.

¹⁰ R. Bruni, *Il conflitto rivoluzionario nell'età della tecnica: considerazioni su Tecnica del colpo di Stato di Curzio Malaparte*, in Elżbieta Jamrozik, Kamila Milkowska-Samul, Roman Sosnowski (a cura di), *Il conflitto nella lingua e nella cultura italiana: analisi, interpretazioni, prospettive*, Poznań, Silva Rerum - Università SWPS, Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, 2018, pp.165-172: 166.

¹¹ R. Festorazzi, *Marcia su Roma, tutti colpevoli*, «Avvenire», 23 ottobre 2012, www.avvenire.it/agora/pagine/marcia-su-roma-tutti-colpevoli (ultima consultazione: 3 febbraio 2025).

¹² C. Malaparte, *Tecnica del colpo di Stato*, in ID., *Opere scelte*, a cura di Luigi Martellini, Milano, Mondadori, 1997, pp. 111-303: 256.

¹³ Nel *Golia*, Borgese procede a un vero e proprio abbassamento della figura di Mussolini, svuotandolo di ogni contenuto politico e ideologico e legandolo alla piccola borghesia: «Indubbiamente il fascismo reclutò le sue schiere fra la così della piccola borghesia, di cui lo stesso Mussolini, mezzo operaio e mezzo intellettuale, maestro elementare, ufficiale senza soldati, giornalista autodidatta, troppo istruito per i suoi pari e troppo ignaro di latino e di filosofia per gli austeri intellettuali, poteva dirsi figlio. Povero spiritualmente e materialmente, non conoscendo forse la fame ma privo di risparmi, egli aveva sempre vissuto ai margini, fra le due classi. In lui, il piccolo borghese si manifestava sotto forma di una confusa inquietudine e di una vergognosa coscienza di se stesso; egli apparteneva alla piccola borghesia, e questa apparteneva a lui» (GO, p. 288).

¹⁴ Ivi, p. 279.

della presa del potere per poi allontanarsene nelle conclusioni.¹⁵ Ancor di più rispetto a quella di Borgeese, quindi, anche la scrittura antifascista di Lussu passa attraverso il rapporto con la *Tecnica* di Malaparte. Non è improbabile, allora, che anche *Marcia su Roma e dintorni*, scritto proprio nell'anno di pubblicazione della *Tecnica*, costituisca una consapevole smentita dell'immagine del colpo di stato fascista data da Malaparte. Si potrebbe ragionevolmente vedere il libro di Lussu come una vera e propria confutazione di quello di Malaparte, dal momento che la scrittura degli eventi del 1922, in cui entrambi i libri mescolano testimonianza e riflessione storica, porta a due interpretazioni alquanto lontane: la lettura 'trostkista' della Marcia di Malaparte è inconciliabile con quella fatta da Lussu, dalla quale emerge soprattutto l'inettitudine del governo e del re, incapaci di impedire la presa del potere di un esercito tutt'altro che inarrestabile, guidato da un comandante, Mussolini, asserragliato a Milano e pronto per fuggire in Svizzera.¹⁶

Ricordando come anche Carlo Levi¹⁷ stroncò la *Tecnica*, emerge a questo punto un Borgeese in linea con gli altri scrittori antifascisti nel ricostruire la Marcia su Roma criticando la lettura di Malaparte.

3. Testimonianza e letterarietà

Certamente, la caratteristica principale di *Marcia su Roma e dintorni* è il suo essere testimonianza importantissima dell'ascesa del fascismo, scritta da un testimone privilegiato della storia d'Italia. Diversamente dalla più acerba *Catena*, questa testimonianza non nasce da una scrittura 'd'occasione', ma è parte di un'opera ben congeniata, in cui Lussu dà prova di tutte le sue qualità di scrittore. Uno dei passi in cui si comprende la portata letteraria del libro è sicuramente il resoconto del primo discorso di Mussolini da primo ministro alla Camera dei deputati, a cui Lussu assistette di persona in quanto parlamentare:

Alla Camera dei deputati, l'aspettativa era immensa. Le tribune erano in gran parte occupate dagli squadristi. I deputati erano, pressoché tutti, ai loro scanni. Essi speravano solamente nel rispetto della Costituzione. Attendevano agitati, con nel volto la stessa espressione di quegli amatori di cavalli che, avendo giocato tutto su un puro sangue molto quotato, lo vedono perdere sempre più terreno, ma sperano ancora nel miracolo. L'onorevole Giolitti sedeva impassibile, come il senatore Papirio all'invasione dei Galli. Il viso sembrava avvolto da una maschera impenetrabile. Guardava in alto e, con le lunghe e ossute dita, tambureggiava leggermente sul banco. Ne risultava, nel silenzio solenne, una specie di marcia di accompagnamento funebre. Il vecchio ottantenne capiva che si stavano per celebrare i funerali del Parlamento italiano. I tre ex presidente del Consiglio, Salandra, Bonomi e Facta, erano anch'essi ai loro posti: il primo nel settore della destra, gli altri due nel settore delle sinistre. Tutti e tre sembravano soddisfatti. Il banco dell'onorevole Nitti era vuoto. Il presidente della Camera, onorevole De Nicola, scambiava misurati sorrisi con le tribune. Mussolini entrò nell'aula, alla testa dei membri del governo, con passo trionfale. Egli era, naturalmente, a piedi, ma, camminando, sembrava a cavallo. Da tutte le tribune e dai banchi della destra lo accolse un uragano

¹⁵ Cfr. M. Castellucci, *Raddrizzare poeticamente il mondo*, in *Azionisti e scrittura tra memoria e narrazione*, a cura di G. Lavezzi, G. Panizza, «Autografo», XXIX, 65, 2021, pp. 13-23.

¹⁶ E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, cit., pp. 54-60.

¹⁷ Cfr. C. Levi, *Malaparte e Bonaparte*, in *Scritti politici*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 62-71.

di applausi. I fascisti si levarono in piedi e intonarono gli inni della guerra civile. Mussolini si irrigidì sull'attenti e, ripetutamente, salutò alla romana.¹⁸

In poche righe, Lussu dimostra di essere un grande scrittore: prepara l'apparizione di Mussolini elencando i presenti in aula e soffermandosi sulle loro emozioni. Tutta la descrizione è guidata dal registro del volto: quelli agitati dei deputati, la «maschera impenetrabile» di Giolitti, i sorrisi di De Nicola, la soddisfazione degli ex-presidenti. Allo stesso tempo, fondamentali sono le osservazioni sui dettagli sonori: il silenzio, il tamburellare delle dita di Giolitti, l'«uragano di applausi» e i canti dei fascisti. L'impressione è che Lussu stia caricando di aspettativa l'imminente discorso di Mussolini, ricreando quella stessa attesa e trepidazione che nelle platee accompagna l'entrata in scena degli attori. Effettivamente, Lussu sta 'mettendo in scena' uno dei momenti fondamentali della storia del fascismo.

Nel *Golia*, Borgese realizza una testimonianza letteraria non così diversa da quella di Lussu, sebbene la confini in un unico punto preciso del libro. Si tratta del capitoletto *Wilson se ne va*, in cui Borgese abbandona la prospettiva a volo d'uccello con cui aveva guardato i fatti della storia d'Italia fino a quel punto per ricostruire un evento particolare: l'azione di disturbo al discorso di Bissolati da parte di Mussolini e Marinetti svoltasi durante una conferenza sulla 'questione adriatica' alla Scala di Milano nel gennaio del 1919. Borgese assistette di persona all'evento che, anzi, avrebbe probabilmente previsto anche un suo intervento, mai avvenuto proprio a causa della contestazione di Mussolini. Così Borgese rievoca l'episodio:

Ciò avvenne pure alla Scala, non nel ridotto ove era stato offerto il pranzo di gala a Wilson, bensì nella vasta e affollata platea, ove erano risonate tante dolci melodie. Ma quella sera non si udirono melodie. Sul palcoscenico, in mezzo a un gruppo di amici, stava un uomo magro, anziano, vestito modestamente: era Bissolati, capo del Partito socialista e volontario seguace della causa alleata. La sua voce era esile come il suo corpo, priva di calore sensuale, di enfasi volgare, ma l'accento che la rendeva chiaramente udibile a tutti era quello di una convinzione pura e costante. Egli lesse un discorso che era una dichiarazione di fede. Non voleva la Dalmazia; non voleva neppure l'Alto Adige con i suoi duecentomila tedeschi, nonostante che le sue acque scorressero verso il mare italiano, e le sue montagne sovrastassero le vallate italiane. Egli voleva la Società delle Nazioni e una pace wilsoniana o anche più che wilsoniana, che assicurasse al mondo la giustizia e la libertà. Appena una metà del discorso giunse alle orecchie del pubblico. Poche decine di individui occupavano alcuni palchi alla destra dell'oratore, appoggiando i gomiti sul parapetto di velluto che abitualmente incorniciava le scollature indiamantate delle signore. Uno di questi era Marinetti, il poeta futurista. [...] Quella sera del gennaio 1919, Marinetti era seduto in mezzo a un gruppo di discepoli in un palco della Scala, alla destra dell'oratore. La sua voce era bene allenata. (GO, pp. 198-199)

Come Lussu, Borgese imbastisce la scena soffermandosi sui dettagli visivi e uditivi, dall'aspetto dimesso e la voce «esile» di Bissolati ai gomiti della compagnia di Marinetti appoggiati sul parapetto. Se però Lussu sceglie i volti come perno della narrazione, Borgese si concentra sulle voci:

¹⁸ E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, cit., p. 86.

Per pochi minuti Bissolati poté andare avanti, apparentemente indisturbato dal confuso mormorio della sala. Poi, a un dato momento, come se una bacchetta fatata avesse dato il via, incominciò una infernale sinfonia. Grida, strilli, fischi, grugniti, tutti i versi possibili e immaginabili di una gabbia di bestie selvatiche, formarono il tono dominante di quella sinfonia. Una voce umana, anzi patriottica, che ogni tanto si distingueva, dirigeva con un ritmo di marcia brutale il fragore inarticolato. Questa voce diceva: “Croati no! Croati no!”, intendendo che essi non erano croati, che non volevano nessuna amicizia con i croati e gli jugoslavi, e che perfino Bissolati era un croato. Questi sostenne la prova e raddoppiò il volume della voce. Alcune proteste a suo favore – troppo umane per dominare quella sinfonia bestiale – sorsero da altre parti del teatro. Ma quando Bissolati fu circa a metà del discorso, accadde qualche cosa di inatteso. Mussolini era in teatro. Lui e Marinetti, benché di temperamento diversissimo – il primo non sorrideva mai, mentre il secondo spesso rideva di cuore – erano grandi amici. Improvvisamente Bissolati riconobbe nel coro la voce di Mussolini: quella voce inconfondibile, scoraggiatamente legnosa, perentoriamente insistente, come il suono delle nacchere. Volse la testa verso gli amici che gli erano più vicini e disse a bassa voce: “Quell’uomo no!” Da quel momento lesse le sue pagine per formalità, come se leggesse a se stesso. Alla fine non vi fu nessun applauso. La folla, in parte trionfante, in parte disgustata ma impotente, lasciò il teatro. (GO, pp. 202-203)

Quello che Borgese costruisce è un ‘teatro di voci’, le quali emergono da una nebbia che lascia indistinti i personaggi se non per pochi particolari. La sua è una scrittura di grande effetto, che, drammatizzandolo, rende teatrale un momento cruciale della storia italiana. Ed è proprio questo che fa anche Lussu che, spostando continuamente la prospettiva dal ‘palcoscenico’ alla ‘platea’, smembra il discorso di Mussolini alla camera:

«Mi onoro di comunicare alla Camera che S.M. il re, con decreto 31 ottobre scorso, ha accettato le dimissioni presentate dall’onorevole avvocato Luigi Facta...» Tutti gli occhi si rivolsero all’onorevole Facta che fece un gesto di pudico ringraziamento. L’esordio era di un costituzionalismo ortodosso e sembrava volesse sottolineare alla Camera che tutto si era svolto nell’ambito delle leggi fondamentali dello Stato. I deputati l’apprezzarono molto. «Signori, quello che io compio oggi è un atto di formale deferenza verso di voi e per il quale non chiedo nessun attestato di riconoscenza speciale.» Lunga pausa. «Sono state lese le prerogative del Parlamento?... Lascio ai melanconici zelatori del supercostituzionalismo il compito di dissertare più o meno lamentosamente su ciò.» La destra e il centro accolsero favorevolmente questa battuta: risate prolungate da diversi banchi e dalle tribune. La duchessa d’Aosta, Elena di Francia, consorte del duca d’Aosta, rise a tal punto che dovette asciugarsi le lacrime con un fazzoletto di fine batista. Nelle tribune diplomatiche, abbozzarono sorrisi compiacenti i plenipotenziari del Portogallo e dell’Ungheria.¹⁹

Tale oscillazione fra le parole di Mussolini e i movimenti del pubblico crea quello stesso effetto di drammatizzazione che spetta al gioco di voci nella testimonianza di Borgese. Nelle pagine di entrambi gli scrittori le voci sembrano rimbombare nell’aria: Lussu e Borgese stanno portando a teatro le tappe fondamentali della storia dell’Italia e del fascismo. Notiamo poi che entrambe le testimonianze sono per così dire connotate: Borgese riferisce che le grida dei fascisti in platea creavano un’«infernale sinfonia», mentre Lussu vede il silenzio dell’aula come la marcia funebre per i «funerali del parlamento». Si è osservato, proprio in relazione a queste pagine di *Marcia su Roma*, che tra gli effetti ricercati dal Lussu scrittore ci sia quello di realizzare

¹⁹ Ivi, pp. 87-88.

«un'atmosfera», che «estenda anche a noi il senso della fine di un'epoca e contemporaneamente d'uno scambio di consegne in famiglia»²⁰. Lussu fa entrare il lettore dentro i fatti, i quali sono divenuti però gravidi di senso, di rappresentatività, di drammaticità appunto, «come se ogni cosa avvenisse su un palcoscenico in cui tutti agiscano insieme come attori e spettatori, sulla scorta di un canovaccio da cui tuttavia non è esclusa una dose di imprevedibilità e di attesa preoccupata»²¹. Un effetto che, lo abbiamo visto, ritroviamo nelle pagine del *Golia* appena analizzate.

Come Lussu, Borgese drammatizza il resoconto di quello che, secondo lui, è un momento cruciale nell'affermazione del fascismo in Italia. Anzi, si potrebbe quasi dire che, per Borgese, il fascismo sia nato proprio quella sera d'inverno del 1919, alla Scala di Milano. Comprendiamo così il taglio 'personale' dell'analisi sul fascismo di Borgese, fatto che costituisce, poi, un'ulteriore somiglianza con il libro di Lussu. Nel *Golia*, infatti, l'evoluzione del fascismo è strettamente connessa alla 'questione adriatica', tematica in cui Borgese fu estremamente coinvolto e che offrì il pretesto per gli attacchi subiti dai fascisti all'Università di Milano. In *Marcia su Roma e dintorni*, invece, Lussu costruisce una particolare doppia narrazione, alternando il punto di vista dall'orizzonte nazionale a quello isolano della Sardegna. Ad ogni modo, ritornando alle pagine-testimonianza di Borgese, emerge un altro elemento importante della natura del *Golia*: il suo essere, anche, un'opera letteraria o, diversamente, un'opera sul fascismo in cui è presente un'evidente irruzione della letteratura, e non solo limitatamente al passo appena analizzato. Per lo stile appassionato con cui è scritto, siamo convinti che il *Golia* non possa essere in alcun modo rinchiuso entro gli stretti confini della scrittura tecnica e saggistica, per quanto presenti un'analisi sul fascismo rigorosa e puntuale. D'altra parte, in uno dei passi più celebri del libro, è lo stesso Borgese a confessare di aver utilizzato strumenti propri della letteratura: per affrontare l'imponente e complessa figura di Mussolini, Borgese spiega che occorre adottare «l'occhio di un buon romanziere», dal momento che «nessuno storico moderno ha raggiunto quella *visione completa* che troviamo in Balzac e in Tolstoj» (GO, p. 236). E anche sotto questo punto di vista, il *Golia* non risulterebbe un *unicum* nel campo della letteratura antifascista: oltre a quella di Lussu, analisi sul fascismo 'letterarie' sono anche *La scuola dei dittatori* di Silone, in cui la riflessione passa attraverso la costruzione di un dialogo tra i personaggi di Tommaso il Cinico, Pickup e Doppio Vu, o come il *De profundis* di Salvatore Satta, dove il discorso viene più volte interrotto da suggestivi scorci narrativi.

4. I 'finali aperti'

Simonetta Salvestroni ha osservato che una costante degli scritti antifascisti di Lussu è la presenza di «finali aperti e rivolti al futuro», che sono «il riflesso dell'atteggiamento costruttivo,

²⁰ M. Isnenghi, *Emilio Lussu*, «Belfagor», XXI, 3, 31 maggio 1966, pp.300-323: 308.

²¹ *Ibidem*.

che è alla base di tutta l'attività di Lussu, letteraria e pratica»²². Così, per esempio, nel finale della *Catena* Lussu annuncia la necessità di combattere impiegando un linguaggio certamente scarno ma, allo stesso tempo, mistico:

I capi, nelle grandi ore, hanno preparato, animato, guidato, non atteso dalla moltitudine anonima il gesto liberatore. Hanno suscitato, non mendicato energia e azioni. Che la libertà sia conquistata in Italia senza sacrifici, è un sogno di ingenui. Solo una via di sacrifici e di martiri condurrà alla mèta. I giorni più tragici debbono ancora conoscersi in Italia. Una banda non cede la preda senza combattere. Ma il diritto di chi si batte per riacquistare i propri beni rubati, infonde animo più che non la pretesa di quanti difendono una rapina compiuta.²³

Nel finale di *Marcia su Roma e dintorni*, invece, Lussu cambia registro in favore di un epilogo molto più aperto, in cui il messaggio di speranza passa attraverso quello che Belpoliti definisce un «messaggio di saggezza»²⁴, più o meno ottimistico:

«Ma durerà in eterno questo fascismo?» «Dappertutto dittature!» «La dittatura è ancora forte in Spagna.» «In Portogallo!» «Dammi il cognac.» «E in Polonia!» «Anche in Jugoslavia, si sta allegri.» «In Francia si dice che Coty, il quale è corso, aspiri a diventare imperatore.» «Dove sono le sigarette?» «Non parliamo dell'Ungheria!» «I nazionalisti tedeschi aumentano di giorno in giorno.» «Attenzione alla benzina!» «Il mondo va a destra!» «Il mondo non va né a destra né a sinistra. Il mondo continua a girare attorno a se stesso, con regolari eclissi di luna e di sole».²⁵

Guardando ora al libro di Borgeese, colpisce il ritrovare non un finale positivo e di speranza, ma addirittura due. La 'storia dell'Italia e del Fascismo', che si chiude con il capitoletto *Epilogo* (inserito nella sesta parte, *Marcia sul mondo*), è seguita da un'appendice, intitolata *Ai fratelli d'Italia*. Questo crea una specie di doppio finale, in cui entrambe le parti sono cariche di pathos e aprono a un futuro in cui il fascismo sarà sconfitto. I due finali, ovviamente, rispondono a necessità diverse: il primo è calato nella prospettiva internazionale e si rivolge a tutte le nazioni nemiche dei fascismi; il secondo, invece, è indirizzato esclusivamente al popolo italiano. Così, nell'*Epilogo*, Borgeese veste i panni del profeta e annuncia che:

l'alba sorgerà, fra giorni o fra generazioni. E un grande insegnamento sarà lasciato in retaggio dall'uomo dell'era nera. Dalla inutilità del fascismo, dalla distruzione assurta a vette eccelse e fondata sulla sola perversità e idiozia, senza il concorso di necessità o di motivi, l'uomo imparerà a tener molto più da conto le capacità di fantasia e di volontà che sono in lui. Una nuova terra e una nuova società stanno sorgendo, dalla fantasia e dalla volontà dell'uomo. Questa società riunirà tutte le vecchie religioni in una fede comune, illuminata dalla libertà filosofica e scientifica. Questa società capirà finalmente che la terra, fecondata da una scienza che l'uomo, che l'ha inventata, non sa più dominare, è matura per un'età dell'oro, generosa a miliardi. Gli sforzi dell'individuo verranno ricompensati; caste e privilegi verranno aboliti. Il pane dimenticherà la paura, l'amore non conoscerà la vergogna. La politica, che di solito è l'assoggettamento dei migliori ai peggiori, cadrà in

²² S. Salvestroni, *Emilio Lussu Scrittore*, Firenze, La nuova Italia, 1974, pp. 13-14.

²³ E. Lussu, *La catena*, a cura di M. Franzinelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, p. 82.

²⁴ M. Belpoliti, "Marcia su Roma e dintorni" di Emilio Lussu, cit.

²⁵ E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, cit., p. 188.

dissuetudine. Tutte le patrie sbiadite formeranno un'unica terra di fratelli, dove gli uomini lotteranno uniti, come nel canto testamentario del Leopardi, contro il comune nemico, l'indomata natura e la morte. Questa è pura utopia. Ma che cos'è la terra dell'uomo se non il luogo predestinato all'utopia? (GO, p. 596)

In questa insistenza sul tema dell'utopia, si vedono i prodromi di quello che sarà il principale impegno di Borgese a partire dagli anni '40: il progetto utopico di un Governo Mondiale, perseguito attraverso la partecipazione al Committee to Frame a World Constitution.

Nel secondo finale del *Golia*, invece, Borgese cambia completamente registro e si rivolge al contesto italiano. In queste pagine, che realizzano assieme ai finali 'civili' del *Principe* di Machiavelli e della *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis una particolare genealogia, viene imbastito un vero e proprio «atto di accusa» rivolto ai cittadini italiani che hanno permesso l'ascesa di Mussolini, la cui grandezza

gli fu data da loro stessi e che non è altro che la loro grandezza collettiva, acquistata attraverso i travagli e gli errori secolari. Sono loro che con i voli della fantasia hanno riempito questo vuoto automa; sono loro che hanno messo le loro stesse parole sulle sue labbra, sono loro che con sette secoli di sogni hanno creato questo incubo. (GO, p. 601)

Questo atto di accusa finisce per tramutarsi in un'autentica esortazione, che, come nel finale della *Catena*, pone sulle spalle degli italiani la responsabilità e la possibilità di una redenzione. Così, Borgese conclude l'intero libro ribadendo che «non dagli altri gli italiani riceveranno la libertà, ma da loro stessi; non dalla morte essi avranno la vita, ma dalla VITA» (GO, p. 609).

Per quanto i finali di Lussu e quelli di Borgese non convergano da un punto di vista strettamente ideologico, riteniamo significativo il fatto che entrambi gli autori decidano di chiudere le loro opere con un messaggio di speranza per almeno due motivi. In primo luogo perché questo rivela forse la vera cifra caratteristica di entrambe le opere: l'ambizione, tra le altre cose, di essere veri e propri strumenti di lotta antifascista, di essere cioè dei libri intrinsecamente politici, i quali proprio attraverso i finali coinvolgono, scuotono e interpellano il lettore. Per quanto riguarda Lussu, vale la pena ricordare che *Marcia su Roma e dintorni* fu pensato per le democrazie occidentali, come monito di «quali errori non si dovevano commettere, quali erano state le cause del successo fascista, per evitare che la tragedia potesse ripetersi in Francia, in Germania, in Spagna, ecc.»²⁶. Mentre del *Golia* basti recuperare le parole dello stesso Borgese nella *Premessa all'edizione italiana del 1946*, in cui si spiega che il libro «non fu concepito in astratto. Fogge e accenti gli furono conferiti dalle circostanze e dal pubblico di altra e non italiana cultura su cui l'autore voleva direttamente agire» (GO, p. 28). In più, a dimostrazione dell'impegno politico che sta alla base delle pagine del *Golia*, occorre ricordare anche i contatti avuti da Borgese con Carlo Rosselli per una diffusione clandestina del libro in Italia e il desiderio che il *Golia* venisse letto dallo stesso presidente Roosevelt.

²⁶ G. De Luna, *Introduzione* in E. Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, pp.1-8: 2.

Il secondo motivo, invece, lo si intuisce allargando il campo di indagine ad altre opere antifasciste. Osserviamo, infatti, che anche Angelo Tasca conclude la sua *Nascita e avvento del fascismo* con un finale aperto, in cui si profetizza la guerra decisiva contro le dittature nazifasciste e, con il tono patetico e l'enfasi già incontrati in Lussu e Borgese, si rivendica la centralità della coscienza nella lotta antifascista:

L'umanità dovrà cercare in profondità la sua salvezza, e le passioni più profonde e più tenaci sono quelle della coscienza, della coscienza illuminata. Dopo la catastrofe, se resteranno terre non sommerse, il sole si leverà dalla parte di quelli che meglio avranno conservato il fondo di umanità che il fascismo si sforza di compromettere e distruggere per sempre²⁷

Si può inserire anche Silone in questo discorso, anche se non propriamente attraverso *Il fascismo. Origini e sviluppo*, che pure si chiude con tale annuncio:

il fascismo forse durerà ancora anni. Forse durerà decine d'anni. Ma la vittoria del capitale sul lavoro non può essere eterna. Il futuro appartiene al socialismo. Il futuro appartiene alla libertà.²⁸

Paradossalmente, il suo vero finale 'di speranza' Silone lo realizza in un romanzo: *Fontamara*. Il libro può essere considerato come un'opera della letteratura antifascista dell'esilio a tutti gli effetti, dal momento che ripropone gli elementi delle analisi sul fascismo presenti nei saggi in chiave romanzesca. Silone fa sì che riecheggi il 'che fare?' di Lenin, che se da un lato allude alla condizione disperata dei fontamaresi, dall'altro non può che essere letto come messaggio rivolto al futuro in una prospettiva di evidente impegno politico.

Potremmo, allora, riconoscere il 'finale aperto', osservato originariamente come peculiarità degli scritti di Lussu, come una componente strutturale ricorrente delle opere della letteratura antifascista dell'esilio, una specie di *topos* di quello che, forse, potrebbe essere studiato come un vero e proprio genere. Se così fosse, allora, il *Golia* ne rappresenterebbe uno dei possibili esiti.

5. Recuperare il «Golia»

Le connessioni individuate tra il *Golia* e Marcia su Roma e dintorni rivelano la fecondità dell'accostamento tra Lussu e Borgese. Si è convinti che approfondire questo accostamento darebbe degli ulteriori frutti. In particolare, permetterebbe di capire come la riflessione antifascista affrontò la Prima guerra mondiale, della quale furono protagonisti, sia come intellettuali che come militari, entrambi gli scrittori. Del resto, sappiamo già della stretta relazione tra *Un anno sull'altipiano*, scritto in esilio, e gli scritti di Lusso propriamente sul fascismo.

Soprattutto, siamo convinti della necessità di studiare il libro di Borgese in parallelo alle altre opere della letteratura antifascista dell'esilio. L'accostamento proposto poco sopra spinge a

²⁷ A. Tasca, *Nascita e avvento del fascismo*, vol. II, Bari, Laterza, 1974, p. 584.

²⁸ I. Silone, *Il fascismo*, cit., p. 289.

insistere su questo tipo di operazione. Affiancare Borgese ad altri scrittori antifascisti permette di collocarlo all'interno di quello che, se non propriamente un genere letterario, è certamente un contenitore di opere che ben dialogano l'una con l'altra. Sebbene il contenitore della letteratura antifascista dell'esilio non sia ancora stato indagato a sufficienza, studi come quelli di Stefano Magni²⁹ o Matteo Castellucci³⁰ lasciano pensare che nelle opere che ne fanno parte sia possibile individuare parallelismi e connessioni, se non addirittura autentici *topoi* strutturali. Ad esempio, Magni riesce a collegare fra loro scritti antifascisti dell'esilio sulla base dell'impostazione assunta da ciascun autore nel raccontare le violenze del fascismo. In questo modo, avvicina Salvemini a Tasca e a Silone in virtù del carattere prettamente scientifico-tecnico delle loro analisi, in cui la «decostruzione del fascismo è prima logica e poi emotiva»³¹. Diversamente, gli scritti di Lussu sono accostati a quelli di Paolo Treves per l'impostazione fortemente soggettiva e l'utilizzo di una narrazione omodiegetica. Al centro di questi due poli Magni colloca proprio il *Golia*, dal momento che, lo abbiamo visto anche qui, «l'autore sceglie di inserire la propria esperienza personale, ma in cui la maggior parte dei fatti sono raccontati da un punto di vista eterodiegetico, con precisione storica, e da un narratore onnisciente»³². Studiare Borgese in relazione alla letteratura antifascista dell'esilio, allora, può aiutare a capire se, anche sotto questo punto di vista, Borgese sia ancora uno scrittore 'isolato' o 'ai margini', come lo era rispetto al mondo culturale italiano che lo aveva escluso, o se, piuttosto, non ne sia uno dei principali esponenti, autore di un'opera imparentata ad altre, con le quali condivide aspirazioni, obiettivi, *topoi* e stili. Non è un caso, poi, che gli studi di Librizzi³³ e De Seta³⁴ abbiano evidenziato la centralità della militanza antifascista nella carriera intellettuale di Borgese. Per tutti questi motivi e alla luce del confronto con Lussu, crediamo che oggi sia importante cominciare a parlare di Borgese non solo come romanziere e critico letterario ma anche come militante, intellettuale e, soprattutto, scrittore antifascista.

Ma non solo: più in generale, il *Golia* è un testo che merita di essere reinserito all'interno degli studi di letteratura italiana. Questo perché si tratta di un libro estremamente denso, stratificato, che per la mole di pagine e per la varietà dei temi toccati va inevitabilmente oltre l'aspetto primario di denuncia del fascismo nel dibattito degli anni Trenta. In altre parole, è necessario recuperare il *Golia* non solo come documento di una stagione storica particolare, ma anche come riflessione sociale, letteraria, antropologica sulla storia d'Italia, consegnataci da uno dei nostri più importanti intellettuali del Novecento. Vincenzo Consolo, uno dei pochi lettori del *Golia*, suggerì una simmetria tra la riflessione sul fascismo di Borgese e quella di Carlo Levi, che sappiamo essere estremamente originale, perché condotta attraverso la prospettiva

²⁹ S. Magni, *Racconti di fuoriusciti. Gli intellettuali dissidenti all'estero parlano del fascismo*, in M.P. de Paulis (a cura di), *Dire i traumi dell'Italia del Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 101-118.

³⁰ M. Castellucci, *Raddrizzare poeticamente il mondo*, cit.

³¹ S. Magni, *Racconti di fuoriusciti*, cit., p. 111.

³² Ivi, p. 108.

³³ G. Librizzi, «No, io non giuro». *Il rifiuto di G.A. Borgese, una storia antifascista*, Palermo, Navarra, 2013.

³⁴ I. De Seta, *American citizen*, Roma, Donzelli, 2016.

dell'antropologia e della psicanalisi³⁵. L'osservazione di Consolo si basa sul fatto che, nel *Golia*, l'individuazione «delle cause della nascita del fascismo, della Grande Involuzione, più che in oggettivi fatti storici, nel soggettivo disordine etico, nella malattia spirituale che di tempo in tempo riaffiora nel carattere italiano» ricorda proprio «quello che Carlo Levi ha chiamato “l'eterno fascismo italiano”»³⁶.

Allo stesso modo, potrebbe essere interessante accostare il libro di Borgese al *De profundis* di Salvatore Satta, altra analisi non sistematica del fascismo come quelle di Levi. Si noterebbe, ad esempio, come in un certo senso questi due testi, posizionandosi agli estremi della parabola fascista, Borgese pubblica nel '37, momento di massima potenza del regime, mentre Satta conclude il libro nell'aprile del '45, svolgano la medesima funzione di 'esame di coscienza' sugli italiani rispetto all'esperienza del fascismo. Così, infatti, definisce il *Golia* Ambra Carta³⁷, e per Sciascia Borgese si era «come rifugiato in quella terra quasi di nessuno (o di qualcuno), in quell'esile striscia di territorio intellettuale e morale in cui – come sulla luna il senno di Astolfo e di tutti gli uomini che l'hanno perduto – sta il senno e il senso della storia d'Italia»³⁸. Ugualmente, nel suo libro Satta presenta una delle disamine più severe dell'atteggiamento degli italiani durante gli anni della guerra civile e dell'occupazione nazifascista, tanto che per molti cittadini l'opposizione alla Repubblica di Salò fu semplicemente l'occasione «di combattere con venti anni di ritardo la battaglia della libertà, e scrivere accortamente in un mese l'errata-corrige della storia»³⁹.

In sintesi, il *Golia* di Borgese è un'opera in grado di andare oltre i confini della semplice riflessione antifascista, nella direzione di un'opera 'globale', il cui vero oggetto di meditazione non è soltanto il ventennio fascista quanto l'intera vicenda umana, politica e culturale dell'Italia. Proprio per questo è un'opera che deve essere necessariamente ricollocata nello spazio della letteratura italiana. D'altra parte, fu lo stesso Borgese a ribadire che «il libro era d'italiano, sull'Italia, all'Italia – benché la destinataria non potesse allora, nonché rispondergli, riceverlo», affermando che «fui sorpreso a mia volta della sorpresa di amici americani al trovarlo rubricato, da me stesso, nell'Encyclopædia Britannica sotto “Letteratura italiana del secolo XX”» (GO, p. 28).

³⁵ Cfr. C. Levi, *Paura della libertà*, con introduzione di Giorgio Agamben, Vicenza, Neri Pozza, 2018; ID., *Cristo si è fermato a Eboli*, con saggi di Italo Calvino e Jean Paul Sartre, Torino, Einaudi e ID., *L'Orologio*, Torino, Einaudi, 2015.

³⁶ V. Consolo, *Incontri (Storie di cause celebri). Mostra fotografica di Giovanna Borgese*, <https://vincenzoconsolo.it/?p=2657> (ultima consultazione: 3 febbraio 2025).

³⁷ A. Carta, *L'esame di coscienza della cultura italiana. Golia di Giuseppe Antonio Borgese* in L. Auteri, M. Di Gesù, S. Tedesco (a cura di), *La cultura in guerra. Dibattiti, protagonisti, nazionalismi in Europa (1870-1922)*, Roma, Carocci, 2015, pp.61-68.

³⁸ L. Sciascia, *Cruciverba*, in ID., *Opere*, vol. II, t. II, *Saggi letterari, storici e civili*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 691-697: p. 697.

³⁹ S. Satta, *De profundis*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 174-175.

Cannibali antimoderni. Il 1799 di Francesco Mastriani

Elisa Chiocchetti
(Università Cattolica del Sacro Cuore)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – Mastriani’s traditional classification as an author of social novels now seems overly restrictive. In some of his major works, he transforms his novels into a privileged space for exploring the complex relationships between history and fiction. This paper intends to explore the relationship between history and fiction in Francesco Mastriani’s novels dedicated to the Revolution of 1799. In fact, during the Risorgimento, Mastriani finds in this significant event of Neapolitan history a way to understand the present and to write a national history. In particular, the focus on Neapolitan cannibalism proves useful in probing the author’s ideology and the sources he used in his narrative.

Keywords – brigandage; cannibalism; feed; historical novel; Neapolitan Revolution.

Abstract – La tradizionale definizione di Mastriani come autore di romanzi sociali appare ormai stretta per definire la sua produzione letteraria. In alcune delle sue opere principali, Mastriani mostra infatti le attitudini di uno storico, così che i suoi romanzi si presentano come uno spazio privilegiato per provare le sottili e complesse relazioni tra storia e finzione. Nei delicati anni risorgimentali, l’autore è impegnato a più riprese nella comprensione del presente e in una riscrittura della storia nazionale dalla prospettiva napoletana, trovando un’importante ispirazione nella Rivoluzione del 1799. In questo contributo si intende indagare il rapporto tra fedeltà storica e libera reinvenzione degli eventi rivoluzionari all’interno dei romanzi mastrianei dedicati alla Rivoluzione. Per farlo, si segue un *focus* specifico, quello del cannibalismo napoletano, utile per sondare l’ideologia dell’autore e per aprire riflessioni sul rapporto intessuto dall’autore con le fonti utilizzate per l’elaborazione finzionale.

Parole chiave – alimentazione; brigantaggio; cannibalismo; Rivoluzione napoletana; romanzo storico.

Chiocchetti, Elisa, *Cannibali antimoderni. Il 1799 di Francesco Mastriani*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 184-199.
elisa.chiocchetti@unicatt.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21413>
finzioni.unibo.it

1. *Napoli dentro al tempo*

Il dibattito critico moderno si è spesso dedicato all'indagine della complessa relazione tra verità storica e finzione che, almeno a partire dall'esempio manzoniano, si è presentata come un quesito narratologico proprio della modernità letteraria. Se poi si considera il romanzo ottocentesco, almeno fino a una certa altezza d'anni dipendente dalla lezione di Manzoni e impegnato nella ricerca di un'identità nazionale o, all'opposto, nella rivendicazione dei particolarismi territoriali, la questione si mostra ancora più cruciale. Il Risorgimento, d'altra parte, non ha ancora esaurito le sue potenzialità conoscitive, proponendosi come il periodo ideale per rilevare il legame tra produzione letteraria e storiografia¹.

L'urto risorgimentale ha infatti spinto gli intellettuali a scavare nella storia per rileggere e comprendere il presente. Questa operazione è stata condotta a volte attraverso lo sguardo razionalista dello storico, altre volte attraverso una finzione spesso utile per proporre una versione ideologicamente connotata degli avvenimenti. Specialmente nel Meridione, quando urgeva la necessità di ritagliarsi ruoli e immagini nuovi nel perimetro nazionale, gli intellettuali si sono ossessivamente interrogati sulla Storia, talvolta interpretando gli avvenimenti risorgimentali attraverso letture controstoriche e «alla rovescia», altre volte lasciando intendere sensazioni di immobilismo e sfiducia nei confronti del fenomeno unitario².

Il discorso vale ancor più se si pensa a Napoli che, proprio nei decenni unitari, cerca nel suo passato un appiglio utile per revisionare la sua identità, trovandolo nei fatti del 1799. Durante il Risorgimento presso le lettere della città nasce quello che Emma Giammattei ha battezzato come «mito letterario del '99», per cui i cruenti eventi della Rivoluzione partenopea di fine secolo, riproposti da prodotti letterari o teatrali e dalle meditazioni di Croce, sulla base delle prime grandi indagini storiche di Vincenzo Cuoco o Carlo Botta, pubblicate a caldo dopo gli eventi, sono serviti alla sapienza napoletana come filtro di interpretazione e comprensione dell'Unità³. Del resto, le rivoluzioni o vengono coperte dalla «cultura dominante» con un «velo d'oblio», o «vengono demonizzate, ridotte a folklore barbarico», o ancora «istituzionalizzate, immesse nella storia di un popolo e di una civiltà come un anello necessario per la costruzione di un nuovo stato»; ed è questo ciò che accade al 1799, evento contrassegnato da un «fervore continuo di studi e una rimozione dalla memoria» condotta dalla cultura italiana nei decenni successivi⁴.

¹ R. Colombi (a cura di), *Il Risorgimento tra storia e finzione*, Firenze, Franco Cesati, 2021; C. Gigante, D. Vanden Berghe (a cura di), *Il romanzo del Risorgimento*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

² G. Lupo, *La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021.

³ E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Napoli, Guida, 2016, p. 108. Le edizioni in questione sono: V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* (1801), Firenze, Vallecchi, 1806; C. Botta, *Storia d'Italia*, Firenze, Borghi, 1835.

⁴ V. Sommella, *1799. La rivoluzione napoletana*, Roma, Prospettiva, 2007, pp. 127-128.

Non che negli anni immediatamente successivi il 1799 fosse passato sotto silenzio: gli esuli giacobini, trovando rifugio a Milano o, come Cuoco, in Insubria, avevano fin da subito diffuso la conoscenza degli eventi al punto da affascinare e influenzare il giovane Alessandro Manzoni impegnato con le sue prime prove poetiche⁵. Il fatto è che durante il Risorgimento, in particolare nell'ex capitale borbonica, alcuni intellettuali, temendo un'emarginazione di Napoli e l'oblio delle sue imprese, avevano trovato nel recupero di quei fatti una via per includere la città nel moto di scrittura di una storia nazionale⁶.

Il «Risorgimento dei meridionali è un *flashback*» – scrive Giammattei – uno sguardo retrospettivo rivolto non al romantico recupero di un culto perduto, ma indirizzato alle pieghe oscure e violente del tempo⁷. Di Napoli gli intellettuali di metà Ottocento hanno scelto il capitolo truce del suo tentativo rivoluzionario – dal sogno della libertà repubblicana all'anarchia e alla violenza repressiva dei Borbone – per capire, risanare e riscattare quella che Raffaele La Capria ha definito la «ferita invisibile» nel passato del Sud, quando la Storia e la modernità furono arrestate sul nascere⁸. Quell'anno si presenta come un tassello fondamentale nella sapienza collettiva napoletana, nonché un argomento utile per capire la città, dal 1861 inserita nei processi di una storia di cui non risultava più la protagonista, e per questo indagato da un numero considerevole di intellettuali. Tra questi è possibile annoverare anche Francesco Mastriani, che è stato assillato da quegli eventi lungo tutta la sua produzione. Lo dimostrano, come ha notato Francesco Guardiani, i ben cinque titoli dedicati alla rivoluzione: dagli accenni presenti nei *Vermi* (1863-64), nei *Lazzari* (1865) e nei *Misteri di Napoli* (1869-70), a scritti appositi, come *Luigia San Felice* (1870), poi cambiato in *Due feste al mercato* (1876), *Il campanello dei Luizzzi* (1885) e *Il padrone della vetraia all'Arenaccia* (1890)⁹.

Le motivazioni nascoste dietro a una simile scelta sono molteplici: oltre al desiderio di replicare alla *San Felice* (1864) di Alexandre Dumas padre, romanzo accolto sfavorevolmente dai lettori napoletani per la sua raffigurazione fin troppo stereotipata del popolo partenopeo, Guardiani vi riconosce un'attrazione dell'autore per la storia, che «dai *Vermi* in poi diventa

⁵ Dell'influenza di Lomonaco e Cuoco nella produzione giovanile di Manzoni ne accenna diffusamente nel cap. *Esordi giacobini* G. Langella, *Amor di patria. Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 11-20: 13-17.

⁶ Si consideri a proposito la produzione di Giuseppe Ricciardi spinta da uguali motivazioni: C. Gigante, *Tra meridionalismo e unità nazionale. Le finzioni narrative di Giuseppe Ricciardi*, in R. Colombi (a cura di), *Il Risorgimento tra storia e finzione*, pp. 31-49: 43.

⁷ E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli*, cit., p. 67.

⁸ R. La Capria, *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*, introduzione di S. Perella, Milano, Rizzoli, 1999, p. 119.

⁹ F. Guardiani, *Napoli città mondo nell'opera narrativa di Francesco Mastriani*, Firenze, Franco Cesati, 2019, p. 63. Lo studio dei romanzi storici di Francesco Mastriani è piuttosto recente e richiede ancora ulteriori approfondimenti. Oltre al già citato Guardiani, si ricorda infatti C. Coppin, *I romanzi storici di Francesco Mastriani*, Avellino, Sinestesia, 2018 e il precedente intervento di C.A. Adesso, «*Napoli diverso si alzerà al livello delle più civili sorelle italiane*? Le speranze (deluse) di Mastriani per la soluzione unitaria», in T. Iermano, P. Sabbatino (a cura di), *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, pp. 121-140. Per quanto riguarda la rappresentazione della Napoli postunitaria nei romanzi dell'autore, cfr. C. Borrelli, *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2013.

per lui un tema principale nel processo emancipativo delle masse popolari verso cui [...] sente un forte impegno», forse retto da un tale bisogno di assimilazione del presente, da spingerlo a cimentarsi in romanzi ambientati nella Napoli preunitaria¹⁰. Dopo l'Unità, infatti, Napoli «non gode. Lo scrittore interpreta questa sofferenza e ripercorre le tappe della epocale sconfitta borbonica», trovando nel tentativo della Repubblica del '99 proprio il punto di partenza per la sua riflessione¹¹. In questo ritorno al passato non si deve sottovalutare la determinazione di Mastriani nello svincolarsi dall'immagine di intellettuale collaboratore del governo borbonico, che si era dipinto, suo malgrado, durante i primi anni di carriera, la quale si ripresenta nei romanzi postunitari sottoforma di una violenta critica nei confronti delle repressioni alla libertà attuate dalla monarchia¹².

Nel continuo ritorno all'episodio sembra urgere in Mastriani anche il bisogno di una legittimazione di Napoli dentro alla nuova Italia, poiché riconosce in quei moti il contributo tutto partenopeo alla costruzione dell'Unità e alla ricerca della libertà. Un passo contenuto nei *Lazzari* (1865) a tale riguardo è quanto di più emblematico:

Tu vuoi sapere che cosa è l'Italia? Essa è tua madre, o sventurato, è mia madre, è la madre nostra, la madre di ventisette milioni di figli; la quale questi despoti, per cui tu ti vuoi far cavare un occhio, hanno fatto a brani divorandone il cuore e le membra... I nostri lazzari, i nostri fratelli si gittarono come cani affamati su i visceri di questa nostra madre e li dilaniarono... Ma i tempi si avvicinano [...]. Questi despotucci che la smembrano saranno tra non guari dissipati come granelli di sabbia dal soffio onnipotente di Dio... E questa volta i nostri lazzari, i nostri fratelli, laveranno in faccia al mondo le macchie del '99 e del '21.¹³

Chi pronuncia simili parole nella finzione romanzesca è Giacomo Palombo, una volta protagonista della rivoluzione, e da lui ora interpretata come un sacrificio necessario al completamento unitario. In questo romanzo del 1865 gli eventi del passato partenopeo non sono dunque isolati od estemporanei, ma vengono immessi da Mastriani nella storia d'Italia, come se solo il tempo, una volta definito come memoria collettiva, prima ancora che i confini geografici, potesse edificare la nuova Nazione. È questo il segno di una fiducia verso il Risorgimento poi irrimediabilmente smarrita se con *La Capria* la «ferita» del '99 diventa lo snodo attraverso cui comprendere le cause dell'isolamento di Napoli nella penisola.

Mentre per *La Capria*, nella sua ottica ormai tardonovecentesca, l'utopia rivoluzionaria napoletana ha portato una plebe timorosa di perdere i propri privilegi presso la corte borbonica e guidata dai lazzari alla soppressione della borghesia illuminista, caduta nel paternalismo e nel clientelismo; per Mastriani il 1799 è ancora una colpa da espiare, come si legge nei *Lazzari*, ed è già, anche, l'anno della possibile e futura redenzione di Napoli¹⁴. Non è casuale

¹⁰ Per la vicenda della *San Felice* e la disputa con Dumas, cfr. F. Guardiani, *Napoli città mondo nell'opera narrativa di Francesco Mastriani*, cit., pp. 62-72; 92-94; 323-324. La citazione è prelevata da ivi, p. 26.

¹¹ Ivi, p. 51.

¹² C.A. Adesso, «*Napoli diverso si alzerà al livello delle più civili sorelle italiane?*», cit., pp. 121-125.

¹³ F. Mastriani, *I lazzari*, Napoli, Gargiulo, 1865, vol. 2, p. 51.

¹⁴ R. La Capria, *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*, p. 30 *passim*.

che nel *Campanello dei Luiggi* il 1799 sia definito come la «tappa dell'umanità verso il progresso» e l'«epopea napoletana», dunque come un avvenimento dalla portata universale ma capace di definire il ruolo giocato da Napoli nella costruzione dell'Unità¹⁵. E non sorprende ugualmente il costante ritorno di Mastriani su questi fatti. Per lui valgono le stesse parole espresse da Luigi Weber in riferimento a un'altra importante rivoluzione, quella francese, osservata e studiata da Manzoni per riflettere sugli eventi italiani: «La storia della grande rivoluzione era la storia della sua generazione, divenuta storia del mondo»¹⁶. Solo che Napoli aveva avuto la sua di Rivoluzione e occorreva renderla nazionale, come tenta di fare proprio Mastriani inserendola tra le principali coordinate risorgimentali – «il 1799, il 1820, il 1848, il 1860 hanno formato l'Italia» – e dipingendo i repubblicani alla maniera di eroi classici¹⁷.

Affrontare il 1799 per l'autore significa scrivere un'«epopea napoletana», un dovere da rispettare attraverso un duplice atteggiamento nei confronti della Storia. Già Guardiani ha parlato di lui come di un «manzoniano» incapace di amalgamare con i giusti artifici e i corretti toni la storia con l'invenzione. Riprendendo le categorie di Northrop Frye, Guardiani rileva nei testi di Mastriani una prevalenza, specie in seguito alla caduta della censura borbonica, dell'*anatomy* sul *novel*, ovvero di un tipo di *fiction* che dichiaratamente persegue la pretesa di esporre il vero con una struttura saggistica e con la prevalenza di inserti analitici e descrittivi, di commenti e digressioni sugli eventi di volta in volta trattati¹⁸. Difatti, nei romanzi l'uso della storia oscilla da cornice a vera e propria protagonista della narrazione, così che non solo uguali episodi, come la Rivoluzione del '99, assumono di volta in volta prospettive differenti l'una dall'altra, ma gli stessi testi si differenziano tra romanzi *effettivamente* storici, come *Due feste al mercato*, e narrazioni che si permettono solo *escursioni* momentanee negli eventi del passato, come accade nei *Misteri di Napoli*.

Di certo, la proposta di romanzo storico avanzata da Mastriani negli anni postunitari è ormai anacronistica se con Nievo si era ormai riusciti a trovare una via alternativa a questo genere, facendo «sentire meno necessario il patto di fedeltà con la storia e ad autorizzare il romanzo a quell'intreccio di vero e verosimile»¹⁹. A differenza di Nievo, Mastriani sente ancora il dovere di dimostrare ai lettori la verità degli accadimenti narrati attraverso il ricorso a documenti e fonti, in particolare nel momento in cui le sue digressioni storiche si soffermano sul racconto dell'orrore delle azioni umane. In quei casi, apparentemente inverosimili, è la voce stessa di Mastriani che interviene per proporre ai suoi lettori ulteriori testimonianze. Tramite citazioni a

¹⁵ F. Mastriani, *Il campanello dei Luiggi*, Napoli, Guida, 2021, p. 261.

¹⁶ A. Manzoni, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Osservazioni comparative*, a cura di L. Weber, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015, p. XIII.

¹⁷ F. Mastriani, *Il campanello dei Luiggi*, cit., p. 261.

¹⁸ F. Guardiani, *Napoli città mondo nell'opera narrativa di Francesco Mastriani*, cit., pp. 150-153. Per la citazione, cfr. *ivi*, p. 28. Per le similitudini tra i romanzi di Mastriani e *I promessi sposi* si consideri anche C. Coppin, *I romanzi storici di Francesco Mastriani*, cit., pp. 25-28.

¹⁹ Per la citazione, cfr. R. Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Roma, Carocci, p. 18.

testo o in nota, Cuoco e Botta sono chiamati in causa per svestire la finzione sotto gli occhi dei lettori e renderla attendibile; quello stesso Cuoco che era già stato «il primo vero maestro di Manzoni», avendogli impartito il valore della verità, «il primo avvertimento del popolo come soggetto politico dei grandi rivolgimenti storici, l'attenzione metodologica ai costumi e al sistema delle istituzioni civili»²⁰.

2. *Cannibali antirepubblicani*

Per cogliere appieno il suo metodo di accostamento alla storia, si può considerare un episodio esemplificativo della Rivoluzione del '99, proposto in quasi tutti i romanzi di Mastriani: quello del cannibalismo napoletano.

Lo spunto tematico deriva dalla curiosa presenza, nei *Misteri di Napoli*, di descrizioni antropofagiche correlate all'episodio della rivoluzione lì narrato. In quell'occasione Mastriani accusa di atti cannibaleschi sia le bande guidate da Fra Diavolo, sostenitrici del sanfedismo, sia l'esercito filoborbonico dei lazzari che prese il possesso della città nel periodo anarchico. Se i primi sono chiamati «drappello di cannibali» e «venditori di carne umana» mentre portano avanti il loro «macello» di giacobini; i lazzari, intenti a commettere l'atroce delitto del marchese di Sant'Orsola, accusato di filofrancesismo per aver prestato soccorso al generale Championnet, assumono la fisionomia di veri e propri cuochi, tanto per le parole pronunciate – «Or della vostra pelle ne vogliam fare dei tamburi e delle vostre ossa bacchette da suonarvi» –, quanto per la volontà di «rosolare» la vittima. La festosa folla di «canaglie» di lazzari e di *vermi* radunata nella piazza nei giorni peggiori della repressione sanfedista è infine denunciata da Mastriani come «l'olocausto dei cannibali, il banchetto degli antropofagi», sintomo di una grave miseria e corruzione morale scese nelle viscere di Napoli²¹.

Il cannibalismo ritorna con costanza anche negli altri romanzi dedicati al 1799 e si presenta sempre come una peculiarità dei repressori. Già nei *Lazzari* (1865) Giacomo Palombo, nel riportare la sua testimonianza degli eventi, chiama gli oppressori della Repubblica «que' cannibali» e, giunto al 17 giugno, giorno della fine del sogno rivoluzionario, ricorda come «la canaglia» compia le più atroci crudeltà contro i «repubblicani caduti nelle mani di quegli antropofagi»²². Tuttavia, ad eccezione di simili accuse, attraverso la bocca dell'ex carbonaro non sono riportati episodi di vero cannibalismo, sebbene permanga l'immagine mortifera del banchetto festivo dei vermi sotto i roghi dei rivoluzionari: «si vedevano i figli di uno de' più colti e ingegnosi popoli del mondo banchettare come nere tregende sotto un nembo di fumo»²³. Nel *Campanello dei Lazzari* (1885), invece, sono riproposti gli «amorosi appetiti» dei sanfedisti, la loro

²⁰ G. Langella, *Amor di patria*, cit., p. 16.

²¹ F. Mastriani, *I misteri di Napoli. Studi storico-sociali*, Napoli, G. Nobile, 1869-70, pp. 632; 635; 642; 644.

²² ID., *I lazzari*, cit., vol. 2, p. 56; ID., *I lazzari*, cit., vol. 3, p. 17.

²³ Ivi, p. 21.

attività di vendita a «tre carlini» della «carne dei repubblicani» e le loro promesse di «*mangiarsi il cuore*» dei giacobini²⁴.

Di fronte a queste descrizioni è prima di tutto chiamata in causa la questione della rappresentazione del brigante-lazzaro nella cultura meridionale, ripresa quanto più significativa se si considera che con il brigantaggio postunitario era risorto a Napoli l'«incubo del sanfedismo»²⁵. Fra Diavolo e Mammone, i due protagonisti della restaurazione borbonica del '99, godevano di buona fama fin dall'inizio dell'Ottocento, venendo ritratti con il fascino di eroi per la libertà o di violenti assassini. Sono queste, d'altronde, le due letture – la «colta» e quella «che arriva dal basso» – che Raffaele Nigro ha identificato nelle dipinture dei briganti nella letteratura; due tradizioni che oscillano, rispettivamente, tra una loro raffigurazione come «cavalieri antichi» o come «creature feroci, spietate e soprattutto temute»²⁶. In particolare, dalla metà dell'Ottocento la figura del brigante è stata trattata, da un lato, come il rappresentante di una «contro-società» violenta, instabile, opposta alla logica borghese e unitaria, dall'altro come un personaggio prediletto per una letteratura dei bassifondi tendente al gotico e al sociale²⁷. Ai tempi dei *Misteri di Napoli*, in particolare, Fra Diavolo e Gaetano Mammone, divulgati tramite le storie di Botta, Cuoco e Colletta in tutta Europa, erano divenuti dei miti soggetti a continue riletture: dall'eroe «ingentilito» e folkloristico di certe commedie francesi all'emblema della piaga del brigantaggio come giustificazione per una sua violenta repressione da parte del neo Regno d'Italia²⁸.

Dentro a questo circuito di riscrittura postunitaria del brigante, Mastriani nei suoi *Misteri* accoglie la tradizione «dal basso», a cui unisce il gusto per il gotico, arrivando ad accusare questi personaggi di atti antropofagici²⁹. Ad essere accusati di cannibalismo non sono di certo i repubblicani, bensì i loro oppressori, ovvero i repressori della modernità e del progresso storico che, per questo, sono riportati da Mastriani a una condizione di primitività attraverso un artificio metaforico piuttosto tipico. Nelle produzioni letterarie non è infatti un caso riscontrare il termine «cannibale» come mezzo di identificazione dei subalterni, che sono così abbinati al «selvaggio» d'oltreoceano³⁰. Secondo Fabio La Mantia il cannibalismo è sempre stato

²⁴ ID., *Il campanello dei Luicchi*, cit., pp. 266; 268; 269.

²⁵ A. De Francesco, *1799. Una storia d'Italia*, Milano, Guerini, 2004, p. 126.

²⁶ R. Nigro, *Giustiziateli sul campo. Letteratura e banditismo da Robin Hood ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 13. Per la figura di Fra Diavolo nelle produzioni di primo Ottocento, cfr. *ivi*, p. 97; per quella di Mammone, *ivi*, p. 100.

²⁷ G. Tatasciore, *Rappresentare il crimine. Strategie politiche e immaginario letterario nella rappresentazione del brigantaggio (1860-70)*, «Meridiana», 84, 2015, pp. 237-258: 239.

²⁸ Le informazioni a proposito della rilettura delle figure di Fra Diavolo e Gaetano Mammone sono riprese da *ivi*, pp. 247-248.

²⁹ Il gusto per il gotico, d'altronde, è un aspetto tipico della scrittura di Mastriani: cfr. P. Noce Bottoni, *Il romanzo gotico di Francesco Mastriani*, Firenze, Franco Cesati, 2015; A. De Luca, *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019.

³⁰ «Il tema evolve dal tragico all'esotico in corrispondenza della scoperta delle Americhe e della diffusione in Europa del termine “cannibali”, utilizzato per designare alcune popolazioni del Nuovo Mondo o più in generale come sinonimo di “selvaggi”»: V. Pernice, «Verso una nuova morale cannibale». *Cucina futurista e antropofagismo letterario*,

considerato come un pretesto tipico della cultura occidentale per giustificare azioni di colonialismo e di dominio, che avrebbe permesso non solo di definire l'Occidente in opposizione al diverso tribale, ma anche a soppesare il successo e lo sviluppo della modernità³¹. Tutto ciò che infatti si trova al di fuori dei confini del moderno e della civiltà è ricondotto alla tribalità di costumi che rompono il tabù primitivo per eccellenza: cannibale è dunque un termine opposto ma decisivo all'«essere civilizzato», capace di collocare chi ne è accusato al di fuori «dell'umanità in toto»³².

I briganti assoldati nell'esercito dei sanfedisti di Mastriani sono rilette come un *altro* primitivo, distante dallo spazio urbano e collocato in un mondo rurale contromitico e assumono l'aspetto di un selvaggio rurale, un essere mostruoso ed estraneo all'ordine, su cui soppesare il progresso della città, già avviata verso una modernità politica arrestata sul nascere. La sua è una visione di chiara denuncia e di rinnegamento, priva di attrazione folcloristica, dove il cannibalismo si presenta sì come un «luogo di confine», ma temporale, tra i giacobini repubblicani già tesi verso il futuro dell'Italia e i briganti rurali come forza oppositiva³³. Ma a essere tacciati di antropofagia sono anche i lazzari, la guida della plebe napoletana, nonché l'anima della città.

Il «banchetto degli antropofagi» nei *Misteri* è come un'indecente festa di popolo, un paese di Cuccagna oscuro, dove il mito sfocia nell'orrore della rottura del tabù. Una definizione quanto mai indovinata, quella della Cuccagna, soprattutto se si considera il respiro del mito antropofagico nella cultura carnevalesca, in cui, secondo Piero Camporesi, è stato traslato. Dato che nell'ambiente urbano Cuccagna e Carnevale hanno raffigurato la distruzione e il ribaltamento dell'ordine stabilito – «la comunione dei beni, l'abolizione della proprietà privata e il sogno della *renovatio*» – e dato che il cannibalismo, seguendo La Mantia, altro non è se non il ribaltamento dell'ordine universale – «in Occidente il cannibale è il messaggero del disordine, la prova che il caos morale è sceso su di noi [...]. Oltre i confini della civiltà c'è un mondo capovolto in cui tutte le leggi vengono sfidate» –, il «banchetto» dei cannibali si presenta nelle mani di Mastriani anche come una metaforica trasfigurazione della controrivoluzione, dell'anarchico rovesciamento sociale del 1799, condotto da sanfedisti e borbonici³⁴.

L'uso del cannibalismo nei romanzi dell'autore non si spiega allora esclusivamente come un ricercato inserto gotico per incutere terrore al lettore, secondo la lettura proposta da Patrizia Noce Bottoni; ma è anche un espediente con cui suggerire la posizione dell'autore sul '99,

in R. Lorenzi, B. Meazzi, S.L. Milan (a cura di), *Futurismo a Nizza. La mostra ritrovata (1934)*, Chambéry, Presses universitaires Savoie Mont Blanc, 2023, pp. 177-197: 178. Per altri esempi del cannibalismo in letteratura, specie nelle opere calviniane, cfr. L. Carrara, *Intorno alla tavola. Cibo da leggere, cibo da mangiare*, Torino, Codice, 2013, pp. 226-235.

³¹ Si consideri in particolare l'*Introduzione pre-prandiale* in F. La Mantia, *Il sapore dell'Altro. Antropofagia e letteratura*, Palermo, il Palindromo, 2023, pp. 11-24.

³² Per le citazioni cfr. rispettivamente ivi, p. 13 e M. Aime, D. Papotti, *Confini. Realtà e invenzioni*, Torino, GruppoAbele, 2023, p. 75.

³³ Per la definizione, cfr. F. La Mantia, *Il sapore dell'Altro*, cit., p. 21.

³⁴ P. Camporesi, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 30 e 74; F. La Mantia, *Il sapore dell'Altro*, cit., p. 21.

quando il rinnovamento di Napoli è stato capovolto da individui dipinti come barbari, in contrasto con l'eroismo dei repubblicani³⁵. L'«epopea napoletana» è dunque riscritta dall'autore in tutti i suoi aspetti, accogliendo la violenza di una storia apparentemente manipolata da una finzione indicibile e incomprensibile.

3. *Il cannibalismo nella storia*

In apparenza sembra che Mastriani, per riproporre la sua versione della storia napoletana, si muova nella sfera dell'impossibilità e della finzione narratologica, ovvero di un verosimile impossibile a dirsi, ma utile per esprimere precise posizioni ideologiche. Non sfugge come il cannibalismo sia impiegato anche in funzione attanziale, come un mezzo per costruire e identificare i nemici della Rivoluzione, assegnando loro turpitudini calcate quasi in chiave propagandistica. Nei *Misteri di Napoli*, alternando divulgazioni sugli eventi e approfondimenti sui personaggi, Mastriani inserisce infatti l'episodio della rivoluzione come tassello nella ricostruzione della famiglia dei Massa Vitelli, corrotti aristocratici che assediano l'intero romanzo. Tobia Massa Vitelli, in particolare, con l'omicidio del quale, da parte di Cecatiello e dello Strangolatore, si aprono *I Misteri di Napoli*, è l'emblema di vizi e avarizia nonché il responsabile dell'atroce omicidio dello zio, il marchese di Sant'Orsola: per impossessarsi della sua eredità, Tobia sfrutta gli eventi rivoluzionari, invitando il generale Championnet nel casino di famiglia e provocando così l'ira degli «antropofagi».

Tuttavia, nel passaggio dai *Lazzari* al *Campanello dei Luizzzi*, rispettivamente il primo e l'ultimo dei romanzi dedicati alla Rivoluzione, è possibile individuare un cambiamento nella declinazione del cannibalismo che suggerisce una maturazione nell'uso della finzione storica da parte dell'autore. Mentre nei *Lazzari* e nei *Misteri di Napoli* la storia si inserisce come un inserto e una vera e propria digressione che sospende il racconto – con un significativo passaggio dall'espedito della testimonianza di Giacomo Palombo all'intervento diretto della voce di Mastriani –, il *Campanello dei Luizzzi* ripropone il motivo della Rivoluzione attraverso la focalizzazione sul protagonista Ciccio Ruospo, il boia della Sanfelice. Ne è testimone proprio un intervento dello stesso Mastriani, che nel cap. XXVII del *Campanello dei Luizzzi*, intitolato *Il 1799*, rinunciando alle sue digressioni storiche, anticipa l'aspettativa del lettore e lo invita a documentarsi sui fatti altrove: «Chi abbia vaghezza di conoscere le *gloriose* gesta dei *Santafedisti*, legga le nostre opere *I Lazzari* e *Due feste al Mercato*, quante volte non abbia il fastidio di ricercare la storia delle tristi giornate in altri volumi»³⁶.

Mastriani ha dunque ben chiara in mente una distinzione interna alle sue opere, al punto da suggerire ai lettori quando la storia è per lui solo produzione narrativa – è il caso del

³⁵ P. Noce Bottoni, *Il romanzo gotico di Francesco Mastriani*, cit., p. 51.

³⁶ F. Mastriani, *Il campanello dei Luizzzi*, cit., p. 264.

Campanello dei Luizzi – e quando, viceversa, la sua scrittura si offre al servizio della divulgazione della verità.

Il punto di svolta è *Luigia Sanfelice*, romanzo del 1870 ripubblicato nel 1876 con il titolo *Due feste al mercato. Memorie del 1799*. Già il cambiamento del titolo, necessario vista la conclusione della disputa con Dumas, suggerisce la volontà da parte dell'autore di ritornare sui passi storici e di dare loro la dovuta attenzione attraverso un prodotto che è «forse il più storico fra i “romanzi storici”» di Mastriani a causa della sua originale struttura, dove a capitoli di contesto storico, predominanti nella prima e nella seconda parte, seguono le vicende ben più narrative della San Felice³⁷. L'indignazione nata dall'operazione di Dumas è solo il pretesto per permettere a Mastriani, dopo i *Misteri*, di distendere ulteriormente il suo sguardo sulla Rivoluzione e di divulgare la consapevolezza di quegli episodi a lettori ignari.

Fin dalla premessa della *Sanfelice* Mastriani dichiara di non essersi mai distanziato eccessivamente dalla storia se non, in termini manzoniani, per inserire alcuni «elementi fantastici che possono renderla più interessante e fruibile» agli occhi del pubblico³⁸. Tuttavia, tra tutti i romanzi di Mastriani *Due feste al mercato* si accosta maggiormente al genere del trattato storico, dove «tutto è “contesto”» e poco è finzione, e appare come un testamento redatto dall'autore per giustificare la verità degli altri romanzi dedicati al 1799³⁹. Istante un dialogo intertestuale, Mastriani scandaglia gli avvenimenti attraverso la citazione di fonti e documenti e arriva così a sconfinare nel genere del trattato storico. Per questa ragione *Due feste al mercato* non è soltanto, come propone Guardiani, «stilisticamente [...] concorde perfettamente ai contemporanei *Misteri di Napoli*», ma è molto di più: è una cronaca razionale degli eventi rivoluzionari intenzionalmente raccontata attraverso lo sguardo dello storico piuttosto che quello finzionale del narratore⁴⁰.

Per la costruzione della sua narrativa Mastriani fa spesso un ampio uso di fonti storiche, inchieste e studi scientifici e, sebbene nella maggior parte dei casi sia complesso identificarne le fila, a volte è lo stesso autore a lasciare una traccia delle sue letture come dimostrazione della verità dei fatti riportati. Proprio l'esempio dei cannibali è un'utile chiarificazione.

Anche in *Due feste al mercato* ritorna la finzione dei *Misteri*, in cui il disgusto e l'orrido dei consumi conviviali servono a sottolineare il carattere terribile e spaventoso del brigante Mammoni. La prima accusa di antropofagia lì presente è infatti riscontrabile nella dipintura del personaggio, incriminato dall'autore per peculiari usi culinari a tavola: «Il suo particolare divertimento era quello di vedere sgozzare le sue vittime stando egli a mensa. Le grida degli agonizzanti erano per lui come i concerti d'una musica gradevolissima. Spesso ei volle assaggiare il sangue dei giacobini, e sel fe' mescere e porgere a tavola, iena dall'umano sembiante»⁴¹.

³⁷ F. Guardiani, *Napoli città mondo nell'opera narrativa di Francesco Mastriani*, cit., pp. 67-68.

³⁸ C. Coppin, *I romanzi storici di Francesco Mastriani*, cit., p. 166.

³⁹ Per la citazione, cfr. F. Guardiani, *Napoli città mondo nell'opera narrativa di Francesco Mastriani*, cit., p. 68.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ F. Mastriani, *Due feste al mercato. Memorie del 1799*, Nocera Superiore, D'Amico, 2021, p. 235.

Eppure, proprio quella che Nigro definisce l'«efferatezza vampiresca di Mammone» è presente anche nei resoconti degli storici, come nel *Saggio storico sulla Rivoluzione Napoletana* (1801) di Cuoco dove si legge che «il desiderio di sangue era tale, che [Mammone] si beveva tutto quello che usciva da corpi di coloro che faceva scannare»⁴². Ma è soprattutto da Colletta e dalla sua *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825* che si evince la stessa usanza “conviviale” riportata anche da Mastriani, per cui Mammone era «ingordo di sangue umano, lo beveva per diletto» e «gradiva, desinando, avere sulla mensa un capo umano, di fresco reciso e sanguinoso: sorbiva sangue o liquori in teschio d'uomo e gli era diletto a mirarlo»⁴³.

Questi passi ci forniscono informazioni sul processo di scrittura di Mastriani, che trae le informazioni non solo dalla sua «erudizione enciclopedica», ma anche da un'accurata documentazione delle principali fonti storiche⁴⁴. Ciò vale ancora di più se si considera che il cannibalismo sembra inserirsi in una più ampia questione storiografica, di recente ripresa dallo storico Luca Addante nel primo capitolo dei *Cannibali dei Borbone. La controrivoluzione napoletana del 1799* (2021). Attraverso un'attenta e cauta ricostruzione e interpretazione delle fonti storiche napoletane ottocentesche, Addante ha infatti ammesso il verificarsi di violenti fenomeni antropofagici da parte della popolazione partenopea come forma di vendetta verso i giacobini repubblicani e come sostegno del restaurato governo borbonico⁴⁵. Una sorta di esocannibalismo, dunque, o di esofagia si sarebbe diffusa nella Napoli rivoluzionaria, ovvero un tipo di violenza conviviale che spesso si accompagna a mutilazioni e all'«uso di crani come trofei»⁴⁶.

Pur ammettendo una verità sui fatti antropofagici durante la rivoluzione napoletana, l'aspetto che preme sottolineare è la rassicurazione che la storia offre a Mastriani e il bisogno dell'autore di ricorrere alle fonti per giustificare il suo racconto. In *Due feste al mercato* il cannibalismo è il resoconto di una cronaca che vuole presentarsi agli occhi dei lettori con la pretesa della verità, in particolare nell'introduzione alla terza parte, vera e propria disamina sulla carneficina verificatasi dal 13 al 20 giugno '99. Il termine «cannibali» è ancora una volta usato per nominare il feroce esercito guidato da Ruffo e per sottolineare il comportamento selvaggio ed esecrabile degli antirivoluzionari, a cui fa eccezionalmente seguito anche una dichiarazione 'dello storico':

⁴² E se Cuoco è stato il maestro di Manzoni si può forse comprendere ulteriormente il ritratto famelico e cannibalesco (memore dell'Ugolino dantesco) che Manzoni offre di Maria Antonietta nel *Trionfo della Libertà*. Sul ritratto, cfr. G. Langella, *Amor di patria*, cit., p. 15.

⁴³ R. Nigro, *Giustiziateli sul campo*, cit., p. 100.

⁴⁴ Per la citazione, cfr. A.G. Pessina, *Francesco Mastriani. Un autore dentro e oltre la napoletanità*, San Cesario di Lecce, Manni, 2023, p. 26. Pessina ha infatti messo in luce la passione per lo studio perseguita dall'autore presso la biblioteca dell'Istituto di don Raffaele Farini e non sembra quindi improbabile un'estesa conoscenza da parte di Mastriani di scritti storici poi impiegati per la ricostruzione dei fatti rivoluzionari.

⁴⁵ L. Addante, *I cannibali dei Borbone. Antropofagia e politica nell'Europa moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2021, per la puntuale ricostruzione dei fatti storici, si rimanda a ivi, pp. 3-24. Sui fenomeni di cannibalismo ritorna anche V. Sommella, *1799. La rivoluzione napoletana*, cit., pp. 106-107.

⁴⁶ F. La Mantia, *Il sapore dell'Altro*, cit., p. 85, per la definizione di esocannibalismo/esofagia.

Certo, se fu mai stramba immaginazione di poeta che co' più neri colori dipignesse gli orrendi baccanali degli antropofagi in qualcuna delle più selvagge isole dell'arcipelago indiano, una tal dipintura dovè rimanere inferiore al vero ne' fatti di Napoli in quelle giornate del giugno 1799.⁴⁷

Ed ecco che il retroterra antropologico e coloniale del cannibalismo è chiamato in causa da Mastriani non solo come mezzo di paragone con l'atroce storia partenopea, ma come pretesto del «vero ne' fatti di Napoli». Mastriani mette così subito in guardia il lettore, illustrandogli che troverà nelle pagine seguenti la verità della testimonianza, dunque un *vero* cannibalismo, a cui unisce una consapevole differenziazione tra poesia e storia, *fabula* e *verité*, *fiction* e *history*, al punto che nessun poeta riuscirebbe a immaginare la crudeltà verificatasi a Napoli e, qualora ci riuscisse, il risultato sarebbe «inferiore»⁴⁸. Ed è pur vero che quest'affermazione da sola potrebbe apparentemente comportarsi solo come un artificio retorico e iperbolico, se non fosse seguita, e a suo modo supportata, dalla dichiarazione di verità storica.

Mastriani non affronta subito la questione, ma si abbandona ai resoconti del massacro guidato dal cardinale Ruffo; l'apice è toccato il 16 giugno, giorno dell'arresto della Sanfelice, quando «alla piazza dove sorge la dimora de' re, fu fatto un ampio cerchio, come anfiteatro in cui dar si dovea spettacolo vieppiù atroce»:

Ripugna la penna a narrare il banchetto atrocissimo a cui presero parte quegli antropofagi. L'una dopo l'altra delle miserande vittime fu tagliata a pezzi in su un gran tavolo ivi imbandito; e di quelle misere e palpitanti membra fu alcuno che volle *gustare!*⁴⁹

Come se non bastasse la sua di autorevolezza, queste righe sono accompagnate dalla citazione della fonte storica, in un tentativo di convincere il lettore circa la verità dell'orrore: «Il Botta che accenna a queste inaudite nefandezze aggiugne che egli *non sa se scrive storia d'uomini o pur di fiere*»⁵⁰.

Nel libro XVIII della sua *Storia d'Italia* Carlo Botta riporta infatti l'analogo episodio di «chi era lacerato, vivente ancora, a brani a brani, chi strangolato, chi arso», ovvero di «orribili roghi» con «uomini gettati a furia dentro, vi si abbruciavano»:

Godevano i barbari, a guisa di veri cannibali, e facevano le loro tresche, le loro grida, le loro danze festevoli intorno. Un prete venuto con Ruffo si vantava di aver mangiato carni di repubblicani abbrustolite. [...] Pensi il lettore quale immagine di città fosse quella, in cui una plebe barbara correva per le contrade e

⁴⁷ F. Mastriani, *Due feste al mercato*, cit., p. 251.

⁴⁸ Nel sondare il rapporto tra *fabula* e *verité*, *fiction* e *history* ci si è fatti guidare da C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto* (2006), Macerata, Quodlibet, 2023.

⁴⁹ F. Mastriani, *Due feste al mercato*, cit., p. 264.

⁵⁰ *Ibidem*. Già Coppin aveva accennato come «nella *Luigia Sanfelice*, l'apparato delle note risulta particolarmente ricco e dettagliato» e riporta «commenti personali del narratore e riferimenti alle fonti» utili a rendere verosimile il racconto: C. Coppin, *I romanzi storici di Francesco Mastriani*, cit., p. 19.

per le case, mescolando gli scherni alle crudeltà, ed in cui si ardevano uomini vivi, e le carni loro si mangiavano.⁵¹

Nel citare la fonte storica di Botta, Mastriani delega alle *Due feste al mercato* il ruolo di testo divulgativo di una verità che non può essere riportata in esclusiva dalla poesia, ma, affinché sia creduta, dev'essere necessariamente retta dalla storiografia. Per riprendere Carlo Ginzburg, se la «fede poetica» trasmette «una parvenza di verità», la «fede storica [...] consente di superare l'incredulità, alimentata dalle obiezioni ricorrenti dello scetticismo, riferendo a un passato invisibile, attraverso una serie di opportune operazioni, segni tracciati sulla carta o sulla pergamena»⁵². È così che Mastriani raggiunge quello che sempre Ginzburg ha definito l'«effetto di verità» degli scritti storici, costruito grazie a note e paratesti che spingono i lettori a credere reali i fatti riportati⁵³.

Nonostante sia pur vero che, come scrive Colombi, «nel caso ci sia una dichiarata fedeltà alle fonti storiche, essa non si limita mai a dare una “copia”, piuttosto offre di quella realtà una riscrittura che è interpretazione [...] di ciò che verosimilmente sarebbe potuto accadere»; nel caso di Mastriani si è di fronte a una dichiarata fedeltà alla fonte inserita come sostegno alla verità⁵⁴. L'orrore può essere letto e concepito solo se supportato da altre voci, ovvero quelle della storia, materia verso cui l'autore mostra una fiducia ingenua ma decisiva nel distanziarlo dal modello di Manzoni, all'opposto consapevole della «natura problematica, spesso ingannevole» delle fonti maneggiate dallo storico⁵⁵.

4. *Cannibali moderni*

Le fonti storiche e sociali sono dunque prelevate da Mastriani e utilizzate indiscriminatamente come un sistema di elaborazione narrativa e di informazione ai lettori. Anche laddove la sua finzione si spinge fino al ritratto del mondo e della società a lui contemporanei, le fonti agli occhi dell'autore sono validi strumenti di raccolta di dati reali utili ad accostare il testo al vero⁵⁶.

Nella scrittura di Mastriani è possibile distinguere una differenza tra cannibalismo storico, osservato finora, e cannibalismo sociale. Quest'ultimo è rilevabile nei capitoli di romanzi come *I vermi* o *I misteri di Napoli* che sono ambientati al tempo dell'Unità e dove il cannibalismo assume la parvenza di una metafora, con ogni probabilità prelevata da Rousseau, con

⁵¹ C. Botta, *Storia d'Italia*, cit., vol. 2, p. 372.

⁵² C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., p. 108.

⁵³ Ivi, p. 16.

⁵⁴ R. Colombi, *La verità della finzione*, cit., p. 30.

⁵⁵ R. Palumbo Mosca, *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci, 2023, p. 65.

⁵⁶ Già Borrelli aveva accennato all'unione nei romanzi postunitari di Mastriani tra «ingredienti romanzeschi» e studi, articoli e tabelle statistiche varie: C. Borrelli, *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, cit., p. 160.

cui descrivere la composizione della società scissa tra l'ingordigia di aristocratici-divoratori e un popolo-divorato, condannato alla miseria⁵⁷. Se nel riportare gli eventi del '99 l'atto antropofagico sembra assumere il significato della teoria di Fischler, secondo la quale il cannibale (briganti e lazzari), tramite l'atto della digestione, supera le differenze sociali, riportandole sul piano dell'omogeneità; negli stessi romanzi, qualora siano ambientati nel presente risorgimentale, il cannibalismo è lo strumento metaforico tramite cui le disuguaglianze sociali sono rimarcate e mantenute dagli aristocratici⁵⁸. Tra i due solo il primo necessita di una dimostrazione coerente e visibile ai lettori, attraverso il richiamo della testimonianza storica.

Con Mastriani non si è ancora di fronte al cannibalismo come metafora raffigurativa dell'«avidità del capitalismo consumistico», che tanto si diffonderà nelle narrazioni di fine secolo, ma è una visione ancora debitrice dell'Illuminismo, per cui la Napoli dei suoi romanzi risulta spaccata tra lupi e agnelli, tra aristocratici e plebe, in ultima tra divoratori e divorati⁵⁹. Ne consegue un'approfondita attenzione verso la questione alimentare dilagante nel ventre partenopeo, l'unica tematica capace di mettere in luce gli squilibri tra affamati e affamatori, divenendo addirittura nei *Misteri di Napoli* uno degli obiettivi ricercati dallo scrittore: poiché Napoli è un palcoscenico su cui sono esibite le disuguaglianze sociali celate ai più abbienti Mastriani si attribuisce il compito di mostrare la questione alimentare ai «ricchi» e a «tutti quelli che sono chiamati a reggere la sorte de' popoli»⁶⁰.

E se, per «far comprendere a' ricchi epuloni che cosa è la fame», intere pagine del secondo volume dei *Misteri di Napoli* sono dedicate a una minuziosa descrizione, da manuale medico, degli effetti dell'inedia sull'organismo e sullo spirito, nei *Vermi*, per riportare le vere condizioni alimentari del sottosuolo, Mastriani fa uso di un'altra fonte per la sua costruzione narrativa. Che sia per il passato o per il presente, il *modus operandi* è dunque sempre lo stesso, con l'unica eccezione che la fonte in questione è a lui piuttosto contemporanea ed è proprio un'inchiesta alimentare particolarmente rilevante negli anni dell'Unità.

In anticipo rispetto al resto della penisola e sotto spinte ancora illuministiche, la ricerca medica di Napoli «si distinse per l'approccio pionieristico ed innovativo ai problemi della salute pubblica, dell'alimentazione popolare e dei loro riflessi sulla storia sociale del paese»⁶¹. Determinante è stato il concorso indetto nel 1861 dall'Accademia Pontaniana, volto ad analizzare l'alimentazione popolare della città con particolare attenzione al rapporto tra cibo e malattia. Il bando fu vinto dall'inchiesta *Saggi igienici e medici sull'alimentazione del popolo minuto a Napoli* dei medici Achille Spatuzzi e Luigi Somma, pubblicata in volume nel 1863 insieme al saggio del secondo classificato, Errico De Renzi, dal titolo *Sull'alimentazione del popolo minuto*

⁵⁷ L. Addante, *I cannibali dei Borbone*, cit., p. 35.

⁵⁸ F. La Mantia, *Il sapore dell'Altro*, cit., p. 18.

⁵⁹ Per la citazione, ivi, p. 55.

⁶⁰ F. Mastriani, *I misteri di Napoli*, cit., p. 619.

⁶¹ L. Ottini, R. Mariani Costantini, A. Mariani Costantini, *Malnutrizione ambientale del popolo minuto come causa sociale di malattia: ricerche nella Napoli ottocentesca*, «Medicina nei secoli, arte e scienza», 13, 2001, pp. 93-114: 94.

di Napoli⁶². L'alimentazione è trattata da Spatuzzi e Somma attraverso un approccio scientifico, mirante a considerare le proprietà nutritive degli alimenti e il ruolo giocato dal cibo nel diffondere o prevenire malattie ed epidemie. I metodi della produzione e conservazione degli alimenti, le loro componenti chimiche, il legame con le principali malattie e con la statura corporea o con la fisiologia, l'igiene della cucina e dei cibi sono tutte nuove tematiche che, per la prima volta, vengono affrontate con una certa assiduità, anticipando di pochi anni le analoghe operazioni divulgative di Paolo Mantegazza.

Proprio questa inchiesta, con ogni probabilità, è servita a Mastriani come sostrato della sua costruzione narrativa, specie quando nel III libro dei *Vermi* viene descritta la disgustosa bettola di Lepri. Si considerino alcuni degli esempi tratti dai *Vermi*, con il testo delle inchieste riportato tra parentesi: «Egli lavava cinque o sei volte le carni a mezzo putrefatte e le imbottiva di forti aromi» (a proposito delle carni, nel lavoro di Spatuzzi e Somma si legge che in «quelle bettole [...] vedremo lavarsi ripetutamente le carni sovente per toglierne il puzzo della incipiente putrescenza, per modo che tutto il succo nutritivo si disperde»⁶³; «schiacciava sotto la pestarola le polpette già apparecchiate parecchi giorni innanzi e le ritritava e vi ficcava entro a pepe e cannella e menta peperata ed agli» («ghiotte preparazioni variamente condite con grassi, con sostanze aromatiche come pepe, aglio, menta, foglie di lauro ed altre simili»⁶⁴; «non si faceva scrupolo di spacciare i funghi a gran cappello di pericolosa natura» (anche De Renzi insiste sull'abitudine dei napoletani di spacciare cibo avariato o contaminato, tra cui i funghi: «dovrebbero gli stessi medici, ad esempio, [...] impedire che si vendano molluschi che riescono nocivi a chi se ne ciba, e le diverse specie di funghi velenosi»⁶⁵; «apparecchiava con equivoci grassi le minestre di radicchi e di cavoli cappucci» («Vedremo i rinfrescanti e magnifici erbaggi del nostro suolo ridotti a minestre, le quali tanto più si pregiano per quanto più riccamente sono condite di sostanze grasse, e di carni salate»⁶⁶; «Non diremo della qualità di pesci che il nostro bettoliere ponea davanti gli avventori; inoliati, infarinati, o inacetati alla meglio, pur talvolta la putrefazione se ne sentiva a gran distanza» («le frittiture di pesci nelle bettole del volgo si fanno con grassi rancidi, ed olii cattivi [...] siffatti cibi si sogliono talvolta conservare per molti giorni e perciò alterarsi; e massime poi se consideriamo che ordinariamente si vendono a minor mercato alle persone del volgo quei pesci già mezzo putrefatti»⁶⁷;

⁶² Per una panoramica sulle due inchieste, il concorso pontaniano e l'alimentazione citata da entrambi gli studi, cfr. *ibidem*. A. Spatuzzi, L. Somma, *Saggi igienici e medici sull'alimentazione del popolo minuto a Napoli*, in *Sull'alimentazione del popolo minuto in Napoli*, Napoli, Stamperia della R. Università, 1863.

⁶³ Ivi, p. 103. Si legge ancora nell'inchiesta: «il conservare le carni troppo lungamente, come spesso si fa presso di noi, in modo che comincia in esse una specie di semiputrefazione, è un vizio pessimo [...] conservandole lungamente, come fanno certi bettolieri, esse si guastano» (ivi, p. 34).

⁶⁴ Ivi, p. 104.

⁶⁵ E. De Renzi, *Sull'alimentazione del popolo minuto in Napoli*, in *ivi*, pp. 119-120.

⁶⁶ A. Spatuzzi, L. Somma, *Saggi igienici e medici sull'alimentazione del popolo minuto a Napoli*, cit., p. 104.

⁶⁷ Ivi, pp. 43-44.

«il vestire di salse acetose le carni lesse» («con diverse salse come quella di pomodoro tanto usata nella stagione estiva»)⁶⁸.

È dunque possibile che Mastriani abbia letto i due lavori pubblicati dall'Accademia e li abbia adoperati come fonti preziose per riconsegnare con maggiore fedeltà al lettore le condizioni alimentari del popolo partenopeo, praticando un'operazione non molto distante da quella intravista per i capitoli storici. Che sia nell'intenzionalità di riconsegnare alla sua narrativa l'«effetto di reale» o che sia una libera rielaborazione di inchieste contemporanee priva di traccia, il vero è sempre ricercato dall'autore, poiché è solo dalla verità dei fatti che la letteratura acquista una valenza di utilità: è dal reale che si deve partire per l'edificazione dell'Italia, ormai sì unita, ma disgiunta nelle sue differenze.

Dietro la metafora cannibalesca si nasconde infatti il progetto di una riforma sociale che parta, prima di tutto, dall'eliminazione della questione alimentare: poiché lo stomaco vuoto corrompe l'uomo nel fisico e nello spirito, spingendolo a delinquenza e a reati; e poiché la fame è la regola su cui si regge Napoli e da cui discendono le piaghe dell'accattonaggio, dell'usura, del lotto e della prostituzione che indignano «i gaudenti del banchetto della vita»; l'unica soluzione per salvare la città – e, con Napoli, l'Italia intera – consiste per Mastriani nella risoluzione dell'inedia e delle feroci abbuffate, così da raggiungere infine una moderazione egualitaria⁶⁹. Proprio in questa prospettiva di interventismo sociale e nell'elezione di Napoli come città-esempio per la nazione si ripresenta la fiducia nel progresso e si compie infine l'intento di inserire l'ex capitale borbonica nel tempo unitario.

⁶⁸ Ivi, p. 104. Tutte le citazioni qui riportate dai *Vermi* sono tratte da: F. Mastriani, *I vermi*, Napoli, Regina, 1877, vol. 3, pp. 173-174.

⁶⁹ Ivi, p. 200.

I *Dialoghi* su «Vie Nuove»: nasce l'autorità Pasolini

Nicolò Vasturzo
(Università di Bologna)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – In 1960, Pier Paolo Pasolini began his collaboration with the magazine «Vie Nuove», marking a pivotal moment in his intellectual journey. His contributions, featured in the *Dialoghi* column, became a unique experiment in engaging with readers, blending cultural critique, pedagogical reflection, and personal interaction. This experience highlighted Pasolini's independence from the magazine's editorial line, aligned with the Italian Communist Party, showcasing his ability to address controversial topics with a critical and autonomous perspective. Through the *Dialoghi*, Pasolini delved into the relationship between media, power, and ideology, alternating between provocative and pedagogical approaches to foster deep reflection among readers. The column became a space for open dialogue, characterized by polemics, analysis, and direct interactions that allowed Pasolini to consolidate his public image as a dissident intellectual. This experience represented a crucial stage in his career, foreshadowing his future engagement with mass communication and his enduring influence on Italian journalism and culture.

Keywords – character; cultural critique; journalism; media criticism; semiotics.

Abstract – Nel 1960 Pier Paolo Pasolini iniziò la sua collaborazione con la rivista *Vie Nuove*, segnando una svolta cruciale nel suo percorso intellettuale. I suoi interventi, raccolti nella rubrica *Dialoghi*, rappresentarono un esperimento unico di interazione con i lettori, mescolando critica culturale, riflessione pedagogica e coinvolgimento personale. Questa esperienza mise in evidenza l'autonomia di Pasolini rispetto alla linea editoriale della rivista, allineata con il Partito Comunista Italiano, dimostrando la sua capacità di affrontare temi controversi con uno sguardo critico e indipendente. Attraverso i *Dialoghi*, Pasolini esplorò il rapporto tra media, potere e ideologia, alternando approcci provocatori e pedagogici per stimolare una profonda riflessione nei lettori. La rubrica divenne uno spazio di dialogo aperto, caratterizzato da polemiche, analisi e interazioni dirette, che permisero a Pasolini di consolidare la sua immagine pubblica di intellettuale dissidente. Questa esperienza rappresentò una fase cruciale della sua carriera, anticipando il suo futuro impegno con i mezzi di comunicazione di massa e la sua duratura influenza sul giornalismo e sulla cultura italiana.

Parole chiave – critica culturale; critica dei media; giornalismo; personaggio; semiotica.

Vasturzo, Nicolò, *I «Dialoghi» su «Vie Nuove»: nasce l'autorità Pasolini*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 200-212.

nicolo.vasturzo2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21414>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Nicolò Vasturzo

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

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

La stagione ‘giornalistica’ di Pasolini su scala nazionale¹ si apre ufficialmente il 28 giugno 1960, data che sancisce l’inizio della collaborazione con «Vie Nuove», per non interrompersi mai più: i *Dialoghi*, cioè l’esito di questa prima rubrica, rappresentano a tutti gli effetti il primo di tanti esperimenti che accompagneranno l’autore fino al 1975, anno della tragica (e misteriosa) scomparsa.

A tal proposito, Franco Contorbia, in un intervento su «Paragone» del 2021, nota come il lato giornalistico dell’opera pasoliniana rimanga sostanzialmente ancora inesplorato². Egli individua cioè la presenza di «zone segrete, cunicoli mai investigati, zone d’ombra» nell’esistenza di Pasolini; un’esistenza, giova ripeterlo, «interamente pubblica, essoterica, volontariamente o preterintenzionalmente spettacolarizzata (e solo fino a un certo punto coincidente con la bibliografia del suo titolare)»³. L’invito rivolto alla comunità scientifica è dunque quello di approcciare il tema evitando stravolgimenti, ma ripensandone premesse e dettami costitutivi e, si potrebbe aggiungere, considerandolo come una porzione indipendente dell’opera pasoliniana, per la cui comprensione sono necessari strumenti nuovi e originali.

Ad ogni modo, la rapida analisi di Contorbia verte sul concetto di «inseparabilità della vita e dell’opera di Pasolini dal mondo della carta stampata quotidiana e periodica»⁴ in ragione di tre aspetti definiti essenziali: «1. l’ampiezza dell’arco temporale investito; 2. l’atteggiamento regalmente (forzatamente? cinicamente?) agnostico nei confronti della curvatura ‘ideologica’ dei contenitori; 3. la sconfinata latitudine dei temi e dei generi, spesso e volentieri callidamente ibridati e contaminati»⁵. L’analisi dei *Dialoghi* intrattenuti da Pier Paolo Pasolini coi lettori di «Vie Nuove» parte proprio da questi presupposti.

Nel primo intervento della rubrica, Pasolini si presenta innanzitutto spiegando i motivi che lo hanno condotto a collaborare con il giornale: i meriti, dice, sono tutti della signora Macciocchi che «come sempre [...] ha vinto», cioè «ha superato ogni difficoltà» e «ha toccato dritta il cuore», ponendogli «come un dolce dovere una “corrispondenza” coi lettori di “Vie Nuove”»⁶.

¹ Si ricordi, a tal proposito, che l’esperienza giornalistica di Pasolini a livello locale affonda le proprie radici nelle non saltuarie apparizioni su riviste friulane e bolognesi degli anni ’40; interventi, questi, che hanno goduto di una cassa di risonanza sicuramente più limitata perché appunto localizzata, ma in grado comunque di occupare una posizione di rilievo nella produzione pasoliniana dei primissimi anni.

² In questo senso, un contributo importante è il volume appena pubblicato *L’agorà di Pasolini: appelli all’UNESCO, Marginalità dei luoghi, giornalismo*, curato da Stefano Casi, Gerardo Guccini, Matteo Paoletti (Bologna, Alma Mater Studiorum - Dipartimento delle Arti, 2024); volume che offre spunti interessanti circa l’attività giornalistica di Pasolini in vari momenti della sua carriera, dagli albori alle apparizioni televisive più tarde.

³ F. Contorbia, *Pasolini e i giornali*, «Paragone», LXXII, 156-157-158, 2021, p. 45.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 47.

⁶ P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, in W. Siti (a cura di), *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 875-1089: 877.

Significa che, nonostante l'inesauribile mole di lavoro⁷, egli accetta. Accetta di 'dialogare' «con il pubblico non specializzato» senza fare il «conferenziere», ma attraverso l'espedito della «conferenza stampa pubblica»⁸ in cui gli ascoltatori (in questo caso i lettori) gli fanno delle domande libere, e lui risponde. Gli intenti di Pasolini, sui quali si tornerà a breve, appaiono allora chiariti già dall'inizio.

Più complicata sembra invece la volontà di «Vie Nuove», nella persona di Maria Antonietta Macciocchi, di affidare la rubrica proprio a Pasolini. Secondo Anna Maria Lorusso e Patrizia Violi, ogni giornale si costituisce «come 'voce' riconoscibile, portatrice di un discorso che ne definisce l'identità specifica all'interno del sistema complessivo di tutte le altre testate»⁹: «voce che indica al lettore come interpretare la pluralità delle notizie»¹⁰. Adottando questa terminologia, ne consegue che la 'voce' di «Vie Nuove» è indubbiamente orientata politicamente a sinistra, cioè strettamente legata al Pci fin dalla sua fondazione nel 1946 per mano di Luigi Longo, che abdica dieci anni dopo proprio in favore della già citata Macciocchi. Quello del direttore di un giornale è uno statuto tutt'altro che trascurabile, se è vero che la sua figura «è per eccellenza l'enunciatore delegato della testata, colui che ne rappresenta in modo più chiaro la linea e ne impersona l'identità stessa»¹¹. Si passa quindi da una direzione parzialmente integrata nelle file del Partito¹² ad una direzione volutamente più defilata, quella del «rinnovamento nella continuità» dopo «Kruscev e il XX Congresso»¹³, ventata d'aria evidentemente giudicata troppo fresca già nel giro di qualche anno¹⁴.

⁷ «Sto lavorando a tre sceneggiature, sto preparando un film di cui sarò regista, sto correggendo le bozze di un volume di saggi di seicento pagine, sto organizzando un romanzo su cui, in definitiva, punto ormai tutto, sto scrivendo versi e articoli, secondo le intermittenze e le ossessioni della vocazione e del mestiere: non ho tempo neanche di respirare, come si dice» (P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., p. 877).

⁸ Ivi, p. 878.

⁹ A.M. Lorusso, P. Violi, *Semiotica del testo giornalistico*, Bari, Laterza, 2004, p. 49.

¹⁰ Ivi, p. 52.

¹¹ Ivi, p. 60. A proposito del passaggio di testimone fra un direttore e l'altro, si aggiunge che «ogni cambiamento di direzione può suscitare preoccupati interrogativi sulla continuità della linea stessa del giornale» (*ibidem*). Nel caso specifico di «Vie Nuove», l'evidente preoccupazione traspare dalla lettera di congedo dell'ormai ex-direttore Luigi Longo, che da una parte rappresenta l'avvenuto cambio ai vertici come un passaggio naturale, non traumatico e soprattutto come cosa già avvenuta, silenziosamente, sotto traccia («Ma i lettori attenti che hanno seguito le vicende del nostro settimanale, forse si saranno già resi conto di una cosa: che negli ultimi anni "Vie Nuove" ha continuato la sua marcia per merito soprattutto dei suoi redattori e collaboratori e che la mia opera di direzione si era ridotta a ben poca cosa. Solo la cortesia dei compagni ha voluto ch'io continuassi lo stesso a firmare il giornale, nonostante le mie ripetute richieste perché risultasse apertamente dato a Cesare quel ch'era di Cesare», L. Longo, *Ai lettori*, «Vie Nuove», 44, 1956, p. 2); dall'altra si rivolge direttamente al pubblico invitando «i lettori a mantenere inalterato l'attaccamento a questo giornale» che assieme hanno fatto «crescere e prosperare» (*ibidem*).

¹² Parzialmente perché, secondo quanto riportato nelle memorie della stessa Macciocchi, la direttiva di «togliere il giornale a Longo» discende direttamente da Pajetta e Togliatti, in nome della cosiddetta «svolta del '56» e del conseguente mutamento antistaliniano operato dal Partito Comunista Italiano (M.A. Macciocchi, *Due mila anni di felicità. Diario di un'eretica*, Milano, il Saggiatore, 2000, p. 253).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ La direttrice di «Vie Nuove» sarà infatti destituita, o forse propriamente silurata, nel novembre del 1961: e pare che anche la collaborazione con Pasolini abbia avuto il suo peso in questa decisione. Quanto ai complicati

La voce ‘eretica’ della Macciocchi sceglie quindi, per quello che temporaneamente è il ‘suo’ giornale, la voce ‘eretica’¹⁵ di Pasolini, che a sua volta accetta di buon grado l’invito. Solo alla luce di questa dualità condivisa di interessi è possibile comprendere la specificità e l’originalità dei *Dialoghi* nell’orizzonte letterario e giornalistico italiano. Dalla prospettiva della direttrice, la collaborazione è conseguenza diretta della necessità di affrontare il momento di crisi generale creando «un giornale capace di riferirsi a tutte le forze che si richiamano agli ideali del socialismo», in grado cioè di sottolineare «l’importanza della battaglia socialista» e «unitaria»¹⁶; dal lato dell’intellettuale, invece, il prestare «un’ora alla settimana»¹⁷ alla redazione del periodico significa, molto semplicemente, l’avvicinamento al mezzo giornalistico secondo la strategia del cosiddetto ‘braccio di ferro’. In breve, l’approdo su «Vie Nuove» rappresenta l’inizio della sfida coi mezzi d’informazione e di divulgazione per appropriarsene, ma accettando consapevolmente il rischio di poterne diventare in ogni momento preda. A testimonianza del fatto che i *Dialoghi* non sono i primi passi di uno sprovveduto nel campo della comunicazione, ma al contrario gli ‘esperimenti’ preliminari di manipolazione dell’industria massmediatica da parte di un esperto conoscitore di tali meccanismi, si riportano di seguito tre passi estratti direttamente dalla rubrica. Il primo è relativo allo *scoop* del tentato suicidio di Brigitte Bardot, fatto di cui un’appassionata lettrice non può proprio raccapezzarsi visto il successo dell’attrice e modella, successo erroneamente accostato alla sicura felicità della stessa:

So quanto l’operazione giornalistica sia falsa: prende, della realtà, dei brani isolati, appariscenti, il cui significato sia immediatamente accettabile, diventi subito una specie di formula: e poi li ricucisce insieme malamente attraverso un «tono» moralistico che è al puro e semplice servizio del lettore. Non pensa, il giornalista borghese, nemmeno per un istante, a servire la verità: a essere in qualche modo onesto: cioè personale. Egli si spersonalizza totalmente, per far parlare al suo posto un ipotetico pubblico, che egli naturalmente considera benpensante ma idiota, normale ma feroce, incensurato ma vile.¹⁸

Il secondo passo riguarda invece il fascismo e il conseguente controllo degli organi di informazione operato dall’alto, in un circolo vizioso di duplice implicazione (e amplificazione) fra stampa e pubblico, pubblico e stampa:

rapporti della Macciocchi col Pci, cominciati con l’allontanamento dal giornale e culminati con la clamorosa espulsione comminata dal Partito nel 1977 in seguito ad un sommario ‘processo disciplinare’ tenutosi nella sezione del Rione Trevi.

¹⁵ A proposito del concetto di ‘eresia’ come *trait d’union* dei due, si osservi nuovamente quanto riportato dalla Macciocchi nel suo libro-diario: «Dopo i nostri incontri, una volta alla settimana, uscivamo insieme per via Sicilia e andavamo a sederci al tavolino di ferro smaltato di un caffè, e lì lo interrogavo sulla vita culturale italiana. Diventò il mio unico maestro. Parlava con la sua voce bassa, discreta, un po’ afona. Quel che di essenziale mi insegnò fu il disprezzo per la vigliaccheria intellettuale, e l’amore per l’eresia» (M.A. Macciocchi, *Duemila anni di felicità. Diario di un’eretica*, op. cit., p. 347).

¹⁶ M.A. Macciocchi, *Dagli avvenimenti ungheresi alla guerra in Egitto*, «Vie Nuove», 45, 1956, p. 3.

¹⁷ P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., p. 877.

¹⁸ Ivi, p. 909.

Non so se il regime di Mussolini avrebbe potuto reggere per tanti anni se la stampa e la radio non avessero potuto contare su un numeroso gruppo di persone simili all'autore di questa lettera.¹⁹

Ha quindi ragione Mario Isnenghi nel momento in cui afferma che Pasolini, «quando scioglie le sue riserve e accetta di tenere il suo settimanale dialogo con i lettori [...] è già *discorso pubblico*, prima ancora di parlare»²⁰. In gergo tecnico, si può dire che Pasolini su «Vie Nuove» diventa autore di *features*. Illuminante in tal senso la definizione di Alberto Papuzzi, che descrive le *features* come un caso particolare di articoli che «informano su avvenimenti reali, oltrepassando i dati di cronaca e costruendo una storia dalla quale si può cogliere anche l'atmosfera ed elementi come [...] emozioni, passioni, reazioni psicologiche e significati simbolici»²¹. Due sono le immediate conseguenze di un simile approccio: l'imperativo giornalistico di informare il lettore viene meno, o comunque si attenua di molto, preferendo «offrirgli una possibile chiave di lettura alternativa o un'occasione di approfondimento» su una determinata notizia, piuttosto che la notizia stessa; una forte soggettivazione del testo prodotto, in cui cioè «l'enunciatore marca in modo evidente la sua presenza all'interno del discorso rivendicando il proprio punto di vista, esprimendo giudizi di valore, orientando la lettura degli eventi in modo dichiarato»²².

I due aspetti, ovviamente, vanno di pari passo. A lungo si è discusso sulla posizione di Pasolini nella redazione di «Vie Nuove», sottolineando il fatto che spesso i suoi *Dialoghi* appaiono svincolati dalla linea editoriale del giornale²³. Anna Tonelli, ad esempio, analizzando i primi *reportages* commissionati a Pasolini nel 1957 proprio per conto del settimanale comunista, individua come questa collaborazione «non manifesti una volontà chiara di asservimento [...] alla politica del PCI», perché «già in questa prima corrispondenza, è esplicita l'autonomia di pensiero di un autore che non si muove sulle strade politiche tracciate dal partito, seguendo invece i fili della sua ispirazione e coscienza critica»²⁴. Un tale procedimento inesorabilmente si acuisce nella rubrica; è lo statuto stesso di «enunciatore-commentatore, in virtù di una competenza

¹⁹ Ivi, p. 952.

²⁰ M. Isnenghi, *Pasolini giornalista. L'esperienza di «Vie Nuove»*, in G. Santato (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: l'opera e il suo tempo*, Padova, Cleup, 1983, pp. 153-168: 154.

²¹ A. Papuzzi, *Professione giornalista. Tecniche e regole di un mestiere*, Roma, Donzelli, 2003, p. 79.

²² P. Peverini, *I media: strumenti di analisi semiotica*, Roma, Carocci, 2012, p. 91.

²³ Un caso su tutti è l'intervento del sig. Paolo Boccaletti di Modena, che chiede informazioni circa il 'puritanesimo' sessuale tipicamente marxista. La risposta di Pasolini non risparmia nessuno, nemmeno il giornale su cui sta scrivendo in quell'esatto momento: «C'è della pruderie, nella stampa comunista italiana: delle volte, certi articoli dell'«Unità» sembrano scritti con l'angoscia proibizionistica di una vecchia zitella. E anche «Vie Nuove» (diciamolo brutalmente) non scherza...» (P. P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., p. 882). Un altro interessante attacco 'corsaro' nei confronti del Partito si registra nei mesi in cui *Il Vangelo secondo Matteo* viene girato e prodotto. Il tema è quello dell'inconciliabilità fra cattolicesimo e comunismo, contro cui Pasolini si scaglia accusando di razzismo i 'compagni': «Ora, da parte dei comunisti verso i preti, e da parte dei preti verso i comunisti, c'è una specie di atteggiamento "razzistico": essi, volendolo o no, cedono a una specie di tentazione discriminatoria, che svaluta l'interesse umano e storica dell'altro, lo destituisce di realtà, lo dissocia. Un prete davanti a un comunista, e un comunista davanti a un prete, quasi sempre, rappresenta l'apparizione dell'altro: una "razza" degradata dal tabù, inattendibile, umanamente deperita e ripugnante» (ivi, p. 1029).

²⁴ A. Tonelli, *Pasolini e la stampa comunista: i Dialoghi di «Vie Nuove»*, in L. De Giusti, A. Felice (a cura di), *Gettiamo il nostro corpo nella lotta. Il giornalismo di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 69-78: 70-71.

culturale riconosciuta [...] da diverse fonti di autorità, indipendenti sia dal giornalismo che dalla politica»²⁵ ad esigere dagli intellettuali una certa dissidenza e un certo ‘anarchismo ideologico’ nel momento in cui si accostano ad un giornale, e proprio per questa ragione «essi si presentano come enunciatori altamente individuali, che parlano soltanto in nome di se stessi»²⁶.

È dunque del tutto lecito far rientrare i *Dialoghi* in una casistica mediale compresa fra i *personal columns*, cioè «“pezzi” di opinione» pubblicati in «uno spazio riservato a una firma di successo, che pubblica opinioni o pettegolezzi, con l’obiettivo di suscitare curiosità nel lettore o trattare temi controversi» e gli *opinion piece*, ovvero uno «spazio nel quale i giornalisti possono esprimere liberamente le loro opinioni»²⁷ non sempre in accordo con la linea editoriale, ma anzi spesso in netto contrasto secondo la prassi delle *contrary views*. Proprio da queste premesse nasce la specifica rubrica di Pasolini, che come ogni altra rubrica è il «luogo per eccellenza del contratto fra una testata e i suoi lettori» con l’obiettivo di «installare nel testo non soltanto la rappresentazione dei singoli lettori, ma la loro esistenza in quanto comunità di appartenenza»: e infatti «spesso le lettere sono risposte o commenti a precedenti interventi di altri lettori» oppure rappresentano l’occasione «per un dialogo interno fra vari giornalisti enunciatori che entrano nel merito, magari dissentendo, di altri interventi»²⁸. Il genio e il primato di Pasolini stanno nell’aver introdotto «un ruolo da protagonista intellettuale che cambia la figura del giornalista»²⁹, figura fino ad allora «abbastanza interna al ‘Palazzo’» e priva di quel protagonismo che gli consentirà, dopo l’esperienza su «Vie Nuove», di «approdare infine al “Corriere della Sera”, [...] in quegli anni il giornale che meglio rappresentava compiutamente la borghesia»³⁰. Poliedricità e versatilità che diventano ‘solipsismo mediatico’, cioè volontà di parlare solo di sé stesso e di esporsi solo per sé stesso: in questo senso vanno interpretate le parole di Franco Contorbio, quando ammette che «sui giornali Pasolini è [...] in grado di sperimentare l’intero ventaglio dei possibili»³¹.

Con i *Dialoghi*, Pasolini ha l’occasione di crearsi un’*audience*. Significa che il pubblico deve essere fidelizzato; c’è bisogno di innestare fiducia nei lettori di «Vie Nuove». Si entra quindi nel campo del «*rapporto fiduciario*» che lega enunciatore ed enunciatario secondo «alcune tipologie consolidate di contratto»³², partendo l’analisi semiotica dal presupposto che l’enunciazione sia di fatto una forma di azione, perché:

Così come un qualsiasi oggetto porta iscritte le tracce del suo produttore, e dunque le azioni per costruirlo, allo stesso modo un enunciato possiede al suo interno delle *marche* [...] che rinviano al

²⁵ A.M. Lorusso, P. Violi, *Semiotica del testo giornalistico*, cit., p. 63.

²⁶ Ivi, pp. 63-64.

²⁷ U. Cardinale, *Manuale di scrittura giornalistica*, Novara, UTET Università, 2011, p. 96.

²⁸ A.M. Lorusso, P. Violi, *Semiotica del testo giornalistico*, cit., p. 76.

²⁹ T. Di Francesco, *La polifonia di un poeta*, in L. De Giusti, A. Felice (a cura di), *Gettiamo il nostro corpo nella lotta*, cit., pp. 235-240: 237.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ F. Contorbio, *Pasolini e i giornali*, cit., p. 50.

³² P. Peverini, *I media: strumenti di analisi semiotica*, cit., p. 90.

soggetto dell'enunciazione, ossia, da un lato, all'*enunciatore* (simulacro testuale di chi lo ha prodotto) e, dall'altro, all'*enunciario* (simulacro testuale di colui al quale si rivolge).³³

Ora, i *Dialoghi* rappresentano il caso di un intellettuale abilissimo a negoziare continuamente il contratto stipulato col lettore. Le lettere che arrivano nella redazione di «Vie Nuove» sono numerosissime e dal punto di vista tematico incredibilmente eterogenee; Pasolini sa bene che per mantenere l'attenzione del pubblico l'atteggiamento vincente è quello sempre cangiante e proteiforme, un pensiero pronto ed elastico che gli consenta non di occupare una sola posizione per volta, ma di occuparle tutte contemporaneamente, diventando così «oltre che scrittore e regista, filosofo e pedagogo, politico e teologo, psicologo e giurista, amico e consulente, confidente privato e pubblico fustigatore, o al contrario [...] pericoloso e pubblico corruttore»³⁴.

Il Pasolini 'polemista' è quello che probabilmente emerge più di frequente³⁵. I *Dialoghi* sono disseminati di baruffe, polemiche, scontri con eventuali detrattori o veri e propri oppositori, che si situano su una scala orientata dal dissenso diplomatico ed educato alla ferocia più inaudita, con interventi ed osservazioni che sono più insulti volti a ledere la dignità personale, morale ed etica di Pasolini. Ad ogni modo, ed è fondamentale sottolinearlo, sarà proprio questo versante comunicativo ad acuirsi e svilupparsi nel tempo. I contratti di lettura saranno, insomma, sempre più di natura polemica. Ecco perché Gian Carlo Ferretti può affermare che l'esperienza su «Vie Nuove» si configura a tutti gli effetti come l'«apprendistato del corsaro» sottolineando l'importanza del «rapporto continuativo con un destinatario di massa»³⁶, dialogo che continuerà poi nelle pagine del «Corriere della Sera» e del «Mondo». L'ultimo Pasolini è, allora, già ben presente nel primo Pasolini. Con una differenza sostanziale: egli, a questa altezza, non è la voce nel deserto degli anni '70, ma qualcuno che si sente ancora responsabile verso un pubblico «che conosce e che in qualche modo gli è caro anche nelle sue illusioni e nei suoi difetti», in un'avventura comune che è, sì, una guerra, «ma vicino a costa, tra scogli e approdi conosciuti»³⁷. Esempio in tal senso la polemica con un lettore anonimo, dannunziano

³³ G. Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 107.

³⁴ G. C. Ferretti, *Introduzione*, in *Le Belle bandiere. Dialoghi 1960-'65*, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 7-39: 21.

³⁵ Paolo Peverini individua quattro tipi di contratto stipulabili tra enunciario ed enunciatore: 1) contratti informativi, in cui «il giornalista si presenta come un enunciatore il cui ruolo consiste nel dover informare e nel saper trovare la notizia senza segnalare in modo esplicito all'enunciario il punto di vista sugli eventi», 2) contratti di tipo polemico, caratterizzati dal fatto che «l'enunciario definisce la propria presenza in maniera provocatoria, ponendosi in contrapposizione con un soggetto politico raffigurato come rivale», 3) contratti pedagogici, dove si attesta «la presenza di un enunciatore che non si limita a informare ma illustra al lettore il senso delle notizie, descrivendo lo scenario delle conseguenze che spesso interessano direttamente il vissuto del pubblico», 4) contratti paritetici, che guardano alla figura di enunciatore ed enunciario come a «soggetti solidali, dotati dello stesso voler sapere e poter comprendere, impegnati nella ricerca della verità dei fatti» (P. Peverini, *I media: strumenti di analisi semiotica*, cit., p. 91).

³⁶ G.C. Ferretti, *Prefazione*, in P.P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di Giovanni Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. XI-LIV: XI.

³⁷ M. Isnenghi, *Pasolini giornalista*, cit., pp. 158-159.

convinto e fortemente risentito contro colui che ha osato mettere in discussione l'autorità del Vate. Pasolini incassa, e ne approfitta per descrivere minuziosamente che cosa sia un fascista:

Ora, che cos'era un letterato, un professore universitario, un giornalista in orbace? Un fatto umoristico, prima di tutto, se si ha voglia di ridere. Ma in realtà la graduazione psicologica di tale deprezzazione non è poi così complicata: essa avveniva pressappoco così: il nostro uomo (mettiamo l'anonimo di questa lettera) era alle origini un dannunziano (ossia un decadente provinciale, con la testa piena di prosa d'arte, di narcisismo di cattiva lega, di letteratura classica intesa come gloria nazionale anziché come prodotto storico in evoluzione, insomma di umanesimo corrotto e accademico); il secondo gradino ideale era la trasformazione di tale titanismo sedentario e scolastico in smania d'azione (le imprese patriottiche, le divise, i manganelli, le marce: la riesumazione attiva di un passato morto e sepolto, nella fattispecie il legionario romano, il navigatore veneziano, ecc. ecc.); il terzo gradino... E qui bisogna ricordare che il piccoloborghese italiano conformista ha come caratteristica principale, insieme alla sete di servilismo, la paura del ridicolo (la lettera dell'anonimo in questione parla chiaro: «... Non esagerate, perché esagerando si casca nel ridicolo ed il ridicolo seppellisce»). Il terzo gradino è dunque una «correzione» – verso la normalità benpensante, piccoloborghese, «furba» – del mostro dannunziano, del guerriero in orbace. Così tutto va a posto.³⁸

Ma non è tutto. Nei *Dialoghi* emerge anche, ed è piuttosto sentita, una finalità pedagogica. A Pasolini, infatti, non si ricorre solo per discussioni convenzionali. Domande e risposte sono spesso attraversate da una retorica del 'piccolo', o per dirla con le parole di Roland Barthes, da una retorica del «tenue, futile, insignificante»³⁹. Proprio lo stesso Barthes riflette sull'effetto distorsivo della stampa, la cui lente d'ingrandimento fa sembrare che al mondo vi siano sempre 'avvenimenti' e che necessariamente «questi avvenimenti siano forti»⁴⁰. Ma poi, si chiede, «se ci fossero anche avvenimenti 'deboli', la cui tenuità non mancherebbe comunque di smuovere significati, di designare ciò che nel mondo 'non va bene?'»⁴¹. Ecco, proprio in quest'ottica di «rimaneggiare la griglia delle intensità»⁴² vanno interpretati i vari legami pedagogici stretti da Pasolini nella sua rubrica. Il caso forse più eclatante è quello di Anna da Firenze, una ragazza di diciotto anni incerta sul suo futuro, divisa cioè nella scelta di proseguire gli studi o abbandonarli per dedicarsi al lavoro di maestra, una possibilità che pare allettarla particolarmente. Il consiglio di Pasolini per aiutarla a districarsi dalla situazione è davvero confidenziale, come potrebbe esserlo quello di un padre, di un fratello o di un amico:

Pretendi da tuo padre e da te stessa di continuare gli studi. Tuo padre sarà felice di questa tua pretesa. L'ho detto tante volte, in questa rubrica: il sacrificio, l'angoscia non sono mai aprioristici, e ogni volta che si affrontano è come se fosse la prima volta, e non c'è esperienza né nostra né altrui che valga qualcosa. Perciò il sacrificio e l'angoscia economica che chiedi a tuo padre saranno reali, non ci sarà modo di addolcirli, di eluderli. Questo farà sì che probabilmente tuo padre non avrà chiara coscienza, subito, «di essere felice della tua richiesta». Se ne accorgerà alla fine. Perciò tutto il peso è sulle tue spalle. Ma se tu desideri veramente studiare, e lo studiare per te rappresenta

³⁸ P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., pp. 953-954.

³⁹ R. Barthes, *Cos'è uno scandalo. Testi su se stesso, l'arte, la scrittura e la società*, Roma, L'orma, 2021, p. 191.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

una ribellione alla necessita idiota e crudele che ti impedisce di farlo, ci riuscirai. Può darsi tuttavia che la tua volontà a studiare non sia così vera e sincera. Può darsi che sia un alibi per mascherare il tuo avvilitamento e la tua umiliazione a non poter continuare a studiare normalmente e agevolmente. E allora devi inventare davanti a te stessa la scusa del sacrificio dei tuoi. Non ti faccio assolutamente un rimprovero: voglio semplicemente aiutarti a chiarire la tua reale posizione. E allora devo usare una certa crudeltà (come quella dei medici). Se dunque la volontà a studiare è un alibi, e si tratta invece semplicemente del dispiacere passivo di non poter studiare, allora devi affrontare la situazione in un altro modo. Accettando cioè il fatto di essere socialmente abilitata a fare la maestra.⁴³

Infine, il Pasolini paritetico. Che è quello, secondo Anna Tonelli, in grado di «destreggiarsi spostando l'attenzione da sé agli altri e viceversa, in un continuo cambio di prospettive che gli permette di uscire indenne dal rischio di onniscienza»⁴⁴. Il Pasolini più umano, che talvolta si concede il lusso dello sconforto abbandonando per un attimo «la sua autorevolezza intellettuale, il suo *spirito di servizio*, la sua sintonia comunicativa, le sue posizioni scomode e controcorrente, le sue critiche alla società borghese, e in definitiva la sua *diversità* osteggiata e perseguitata dalle forze più retrive»⁴⁵ per trovare conforto proprio coi propri lettori, tra i propri lettori. In questo caso sono essi ad offrirgli un 'servizio', ad accoglierne lo sfogo e a lenirgli, attraverso l'ascolto, le crisi dovute ad incertezze, paure, debolezze. Quello di «Vie Nuove» è, in breve, un pubblico su cui Pasolini sa di poter contare. E ci conta davvero, sconcolato dalla folle accusa di Bernardino De Santis, cui seguirà l'ennesima denuncia e l'ennesimo processo. Di seguito le parole datate 12 luglio 1962, in cui l'amore per gli amici del giornale è dichiarato a chiare lettere:

Voi siete, lettori di «Vie Nuove», tra i miei amici più cari: anzi, i più cari. Me ne sono reso conto ieri, tornando da Latina in macchina. Era stata appena pronunciata contro me la condanna a quindici giorni per minaccia a mano armata. Non so se voi conosciate i sentimenti di chi è accusato innocente: anzi, condannato. È qualcosa di orribile, che non auguro a nessuno, nemmeno a Bernardino De Santis e al suo avvocato difensore. [...] Qualcosa che non si può esprimere se non nell'urlo bestiale, nella furia epilettica. Ora, io, tornando l'altra sera da Latina, avevo dentro di me quest'urlo e questa furia. Dominati, oh, certo, dominati: e riordinati subito, com'è ormai mia antica abitudine, in pensieri, in sforzo di capire: in amore, infine. Ciò che più di tutto mi doleva, in quel momento, era il vostro pensiero. Come? – mi dicevo, con le lacrime agli occhi, mordendomi le dita – sono mesi, sono anni che ripeto, su «Vie Nuove» che odio le armi e gli armati, che trovo stupida ogni forma di violenza, che considero ancora valido il metodo di lotta di Cristo, che è, oggi, quello di Gandhi: la non-violenza, la mitezza, la persuasione, sono anni che ripeto questo, e adesso qualcuno, o Qualcosa di tremendo, mi condanna per minaccia a mano armata? È un fatto che non si può tollerare: su quel qualcuno o su quel Qualcosa dovrà prima o poi ricadere tanta e così stupida, cieca, disumana ingiustizia.⁴⁶

Ancora qualcosa sul Pasolini personaggio. Gli studi recenti e quelli più datati concordano nell'affermare che l'opera di Pasolini rappresenti un'originale compenetrazione di sfera

⁴³ P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., p. 1076.

⁴⁴ A. Tonelli, *Pasolini e la stampa comunista: i Dialoghi di «Vie Nuove»*, cit., p. 74.

⁴⁵ G.C. Ferretti, *Pasolini: un carisma multiforme*, in L. De Giusti, A. Felice (a cura di), *Gettiamo il nostro corpo nella lotta*, cit., pp. 59-68: 66.

⁴⁶ P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., pp. 1008-1009.

pubblica e privata, che si rimandano continuamente l'un l'altra in una dialettica entro la quale bisogna fare attenzione a non smarrirsi. Guido Santato osserva ad esempio che «Pasolini è stato realmente e consapevolmente 'personaggio', autore-attore sulla scena della propria esistenza e della storia collettiva» in quanto «interprete di un dramma in cui le componenti di gioco intellettuale e quelle di tragedia personale si intrecciavano in modo inestricabile»⁴⁷. Gli fa eco Gian Carlo Ferretti, quando scrive che Pasolini è un «*personaggio pubblico* di notevole complessità, pregnanza e anche ambiguità, per una molteplice e serrata produttività letteraria ed extraletteraria»⁴⁸.

A questo punto, sembrerebbe esserci una stretta correlazione fra lo 'pseudo-Pasolini' dei giornali e il 'Pasolini-personaggio'. L'impressione è che il secondo nasca dal primo; oppure, ribaltando i termini del discorso, che il primo contribuisca in qualche modo alla nascita, e poi allo sviluppo del secondo. Queste sono le circostanze che rendono i *Dialoghi* veramente centrali nell'orizzonte di una produzione svariatissima. Cioè Pasolini, per la prima volta, ha l'occasione di 'appropriarsi' della propria immagine: significa che finalmente, ed è questo l'elemento che non si può non sottolineare, egli contribuisce attivamente alla creazione della sua immagine. In merito al grado di volontarietà soggiacente a questo processo di *character-building*, la critica è piuttosto cauta⁴⁹. Due sono gli estremi entro i quali si sviluppa il Pasolini-personaggio lungo la carriera di intellettuale 'totale'. Da un lato c'è «l'illuminante provocatore, la vittima di continue persecuzioni»; dall'altra «il narcisista impudico, il protagonista compiaciuto»⁵⁰. Direttive non dissimili si rintracciano nei *Dialoghi*. Relativamente al secondo polo, più semplice e più facilmente districabile, è sempre Gian Carlo Ferretti ad affermare che Pasolini, «secondo la logica del *personaggio* di successo», porta su «Vie Nuove» «una tendenza all'autocompiacimento, [...] all'enfatizzazione *eroica* di esperienze piuttosto ordinarie, all'autocitazione e all'autoelogio»⁵¹. E infatti spesso, sfogliando le pagine della rubrica, si ha l'impressione di scorgere sottotraccia un filone 'epico', quasi da leggenda, che partendo da Pasolini si richiude circolarmente su Pasolini stesso, anche (e soprattutto) a discapito del lettore e delle sue osservazioni in merito ad un dato

⁴⁷ G. Santato, *Per una rilettura di Pasolini: una proposta*, in ID. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: l'opera e il suo tempo*, cit., pp. 7-20: 7. Parte dei saggi scritti da Guido Santato relativamente alla ricezione dell'opera pasoliniana sono stati pubblicati di recente in un nuovo volume: *Pasolini oggi. Studi e letture*, Roma, Carocci editore, 2024. Per approfondire il concetto di Pasolini-personaggio, si rinvia invece a W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Mondadori, 2022.

⁴⁸ G.C. Ferretti, *Pasolini: un carisma multiforme*, cit., p. 65.

⁴⁹ Gian Carlo Ferretti si limita a rintracciare, senza assumere una posizione decisa, «un ricorrente, perfetto, diabolico sincronismo tra la sua produzione intellettuale o il suo comportamento pubblico (o entrambi) da una parte e dall'altra le varie situazioni culturali, sociali, politiche, ambientali, che fanno esplodere puntualmente volta a volta lo *scandalo* e perciò anche il successo. Sincronismo determinato o imposto da situazioni oggettive, da contesti e interlocutori volta a volta dissenzienti e disinteressati, prevenuti e ostili, e perciò involontario da parte di Pasolini; o invece prevedibile, preordinato e addirittura cercato, provocato da parte sua, sia pur nella logica perversa dei mass media e del mercato, e su un vasto fronte di posizioni a lui contrapposte, dai fascisti alla stessa sinistra talora» (ivi, p. 67).

⁵⁰ Ivi, p. 65.

⁵¹ Ivi, p. 67.

argomento. L'occasione più evidente in cui la personalità dell'interrogato svetta platealmente, quasi a oscurare i diritti del richiedente, è quella del Pasolini un po' eroe un po' esploratore del sottosuolo. L'appello di Giuliano Sorresina a porre una maggiore attenzione sulle precarie condizioni di lavoro tipiche della vita in miniera, spalanca le porte ad una divagazione in cui centrale è l'assalto portato da Pasolini ai meandri più profondi della Terra, chiusa nei confronti dell'ospite indesiderato e pronta a difendersi ferocemente mostrando il suo lato ctonio, infernale, selvaggiamente arcaico:

So che il suo è un lavoro terribile. Un giorno – per ragioni del mio lavoro – sono sceso in fondo a una miniera di carbone, nei pressi di Lilla. Non riuscirò mai a dimenticare questa specie di discesa all'inferno. [...] Prima l'ascensore, come assorbito da una buia forza misteriosa e tremenda, mi ha trasportato in fondo a un interminabile pozzo, a un migliaio di metri di profondità: poi ho dovuto viaggiare a lungo per una galleria centrale, sopra un piccolo convoglio di carrelli, e poi camminare a piedi, per una galleria più bassa e stretta. Intanto il ricordo del mondo, del sole, degli odori terrestri andava spegnendosi anche nel ricordo: parevano, queste, cose di un altro pianeta. Lì non c'era che una fredda, sepolcrale, brutale oscurità, e un sentore d'umido che agghiacciava i sensi. Dopo una interminabile camminata in questo putrido e riarso cunicolo, mi sono trovato davanti a una specie di buco, non più alto di un'ottantina di centimetri, semi-otturato da dei paletti e da dei macigni. Bisognava infilarsi lì dentro. [...] Così mi sono infilato in quell'interstizio, e, mezzo morto per il senso di soffocamento, sono entrato nella taglia. Un budello attraverso cui bisognava camminare gobbi, tra i paletti che reggevano l'incombente, terrificante tetto di terra, l'intera montagna ch'era sopra di noi. Ognuno in una specie di nicchia, gli operai erano lì che lavoravano da molte ore.⁵²

Il Pasolini provocatore e contemporaneamente vittima delle sue stesse provocazioni si avvale invece di una strategia differente, ma che conserva comunque qualcosa della 'teatralizzazione' appena vista a proposito del binomio autocompiacimento-narcisismo. È la strategia dello scandalo, che ne avvolge la figura in un costante clima di tensione. Nessuno meglio di Roland Barthes è in grado di descrivere che cosa sia uno scandalo, ovvero «per essenza ciò a cui non partecipiamo» perché «uno spettacolo non è soltanto ciò che occupa la scena, ma ciò che respinge lo spettatore nell'ombra della galleria o della platea, e lo convince di una differenza di natura tra quello che vede e quello che è, tra quanto accade e quanto gli accade»⁵³. In sostanza lo scandalo è «uno spettacolo del mistero» in cui «l'intrigo è al tempo stesso l'essere e la forma che ne giustificano la divulgazione» e «l'indifferenza alla verità e allo scioglimento è totale». In questo contesto è del tutto normale che, contrariamente al caso di cronaca nera, «gli accusati si trasformano senza posa in accusatori e i testimoni in imputati»: vero e proprio cortocircuito mediatico, è allora un precisissimo momento di non-senso caratterizzato da un'assenza di «tabù» e di «ordine» che vengono momentaneamente rimpiazzati da «un moltiplicarsi senza fine delle parti civili, come a mosca cieca»⁵⁴. In conclusione, quindi, uno scandalo arresta il fluire scorrevole della vita societaria introducendo una crisi, un *tilt* di alcune componenti della determinata società che è costretta ad arrestarsi per capire cosa stia succedendo al suo interno.

⁵² P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., pp. 98-99.

⁵³ R. Barthes, *Cos'è uno scandalo*, cit., pp. 94-95.

⁵⁴ Ivi, p. 93.

Pasolini di scandali se ne intende. All'altezza della collaborazione con «Vie Nuove», i processi intentati contro di lui non si contano già più: nel '49 i 'fatti di Casarsa', nel '55 il processo a *Ragazzi di vita* e nel '60 a *Una vita violenta*, poi ancora i 'fatti di via Panico', quelli del Circeo, la censura che nel '62 si abbatte contro *Mamma Roma*, nel '63 il sequestro de *La Ricotta*, le cui vicissitudini giudiziarie si sopiranno solamente l'anno successivo⁵⁵. E infatti i *Dialoghi* recano le tracce evidenti di queste battaglie condotte sempre in prima persona e sempre con toni a dir poco accesi⁵⁶. Ma, ad ogni modo, all'origine del concetto di scandalo c'è il concetto di nemico: come ricorda Barthes è strettamente necessaria la presenza di accusati e accusatori, che possono scambiarsi i ruoli senza però superare il momento di opposizione che li divide, momento che è contemporaneamente base e terreno fertile dello scontro. Di ostilità e dei processi ed essa sottesi parla diffusamente Umberto Eco nella sua raccolta di saggi *Costruire il nemico*, il cui titolo è abbastanza univoco e diretto. Egli sostiene che del nemico non si può proprio fare a meno, perché questa figura «non può essere abolita dai processi di civilizzazione» e soprattutto perché il bisogno di avere almeno un rivale «è connaturato anche all'uomo mite e amico della pace»⁵⁷. Lo stesso Pasolini è, a suo dire, un uomo mite e amico della pace⁵⁸. Tuttavia, neanch'egli può sfuggire al meccanismo, insito nell'animo umano, di spostare «l'immagine del nemico da un oggetto umano a una forza naturale o sociale che in qualche modo ci minaccia e che deve essere vinta, sia essa lo sfruttamento capitalistico, l'inquinamento ambientale, la fame del Terzo

⁵⁵ Per resoconto puntale ed approfondito dei difficili rapporti di Pasolini con tribunali e magistratura, cfr. L. Betti e F. Bandini, *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 225-245.

⁵⁶ Sui 'fatti di via Panico', scrive Pasolini: «Qualcuno si ricorderà forse di un fatto in cui sono stato implicato come paciere: ho diviso due litiganti, un uomo e una donna, e, per evitare il peggio (dato che tutto il vicolo dov'ero capitato per caso era in subbuglio) ho portato via il giovane sulla mia macchina, per poi riportarlo lì una mezz'ora dopo. Tutti i giornali borghesi hanno parlato di "favoreggiamento a un rapinatore e a un ladro". È risultato invece che quel giovane non ha rubato proprio nulla. Il reato di cui sono dunque imputato è ora di "favoreggiamento di rissante": così si chiama, nel mio caso, l'opera di paciere fra due litiganti» (P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., pp. 940-941). Sugli avvenimenti controversi del Circeo, dopo aver esposto la propria versione relativamente a quanto avvenuto, aggiunge: «Ma la mia prima reazione, appena ho saputo della denuncia (era il giorno della prima a Roma del mio *Accattone*) è che Bernardino, fratello di Benedetto, sia semplicemente una povera creatura in preda a una nevrosi: uso nevrosi per indicare con un termine clinico generico una forma comunque patologica della psicologia del giovane. I termini con cui egli ha dettato ai carabinieri il verbale hanno tutte le caratteristiche dell'allucinazione. Sembrano scritti per un manuale» (ivi, pp. 991-992). Infine, in merito a *Mamma Roma*, egli confessa: «Perché il lavoro di *Mamma Roma* è quasi un incubo, ormai. Io non posso permettermi di sbagliare un'opera; sono ridotto a questo. Non sbagliare è un dovere che ho davanti a nemici e amici: i primi mi sbranerebbero, i secondi mancherebbero immediatamente di un'arma di difesa nei miei riguardi. Sento che la fine di *Mamma Roma* sarebbe un po' la mia fine. Perché ben poche sono le persone il cui giudizio critico è autonomo, basato su reali ragioni di cultura: e quindi capace di resistere agli esperimenti di un autore. Le masse sono spietate. Sono come dei re. E io di fronte a questi re, ormai, sono un po' come un giullare che se sbaglia un motto viene condannato a morte» (ivi, p. 1008).

⁵⁷ U. Eco, *Costruire il nemico*, Milano, Bompiani, 2011, p. 31.

⁵⁸ L'estraneità alla violenza e la conseguente esaltazione della non-violenza è un concetto ribadito con fermezza su «Vie Nuove»: «Nulla è più contrario alla mia natura che la violenza. Ridete pure: ma io mille volte ho fatto come Tobia: ho preso una mosca, e poi l'ho lasciata andare perché non avevo il coraggio di ucciderla. Non solo non ho mai posseduto una pistola, io: ma potrei giurare di non averne mai neanche toccata una, e di averne vista una sì e no una o due volte in vita mia. Sono stato in India, in Africa, in regioni anche pericolose, dove andare armati può essere consigliabile: io non solo non avevo in tasca una pistola, ma neanche un coltellino, un temperino» (P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., p. 1009).

mondo»⁵⁹. Casi, gli ultimi, solo apparentemente più virtuosi, in quanto «anche l'odio per l'ingiustizia stravolge la faccia»⁶⁰.

Al di là dei nemici reali, che comunque già ci sono, «Vie Nuove» rappresenta l'inizio della crociata di Pasolini contro quei numerosissimi avversari ideali come fascismo, moralismo, capitalismo e neo-capitalismo, insomma contro tutti gli 'ismi' che rientrano nel più vasto fenomeno del Potere. Di qui la necessità di andarlo a scovare volta per volta, a costo di rivedere costantemente il proprio punto di vista seguendo «una dinamica di spostamento continuo, e di spiazzamento, sia rispetto alla propria posizione precedente, sia rispetto all'orizzonte di attesa del pubblico, o di una fascia particolare d'esso»⁶¹. Si capisce allora il ricorso allo scandalo, perché la sfida al Potere non può che scandalizzare, trattandosi in fondo di una battaglia disperata e senza alcuna possibilità di vittoria. Ma questo a Pasolini non interessa. Emblematica è infine la dichiarazione di guerra lanciata nei *Dialoghi* contro questo Potere, stavolta impersonato dalla stampa borghese⁶²:

Ma scriverò contro i veri responsabili di questo caso: i redattori e i giornalisti del «Tempo» e degli altri giornali fascisti. Scriverò, e ho già scritto. Dei versi, naturalmente. Scrivere dei versi non è così facile come scrivere un articolo. Per tante ragioni... Una di queste è che gli articoli scritti sul fatto del Circeo sono totalmente basati sul nulla, e quindi scritti in completa e cosciente malafede: mentre i versi in risposta hanno dovuto (e dovranno) basarsi sulla mia totale presenza, sulla fisica concretezza di un atto di angoscia, di sdegno e di ira, e sono stati scritti (e saranno scritti) in assoluta e imprescindibile buona fede.⁶³

⁵⁹ U. Eco, *Costruire il nemico*, cit., p. 31.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ G. Santato, *Per una rilettura di Pasolini: una proposta*, cit., p. 16.

⁶² A proposito del risentimento nei confronti della stampa, commenta Pasolini: «Molti, troppi giornalisti hanno finito col rappresentare, un po' alla volta, questo mondo nemico che vuole che i suoi personaggi siano come lui crede che siano. E, un po' alla volta, ho finito col provare, verso di loro, una specie di rancore, di risentimento oscuro, di patologica irritazione; solo la vista di un'edicola, in certi momenti della giornata, può farmi star male» (P.P. Pasolini, *Dialoghi con i lettori*, cit., pp. 1014-1015). Cfr. anche il controverso episodio con una giornalista, che abusa della sua buona fede per insultarlo e diffamarlo (ivi, pp. 1015-1018).

⁶³ Ivi, p. 993.

«Mettere in evidenza tutte le linee di fuga»: la scrittura visuale di Emilio Tadini

Luigi Weber
(Università di Bologna)

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Abstract – The essay analyses the composition of Emilio Tadini's first novel, *Le armi l'amore* (1963), its theoretical and stylistic genesis in the context of the experimental ferment of the late 1950s and early 1960s, especially within the «Quaderni milanesi», and the parallel contemporary trajectories of leading French writers such as Michel Butor and Claude Simon, within a general legacy of Faulkner's late modernism and a common acute sensitivity to the interaction between visual phenomena and verbal practices.

Keywords – Butor; Faulkner; *Le armi l'amore*; neo-historical novel; Tadini.

Abstract – Il saggio prende in esame la formazione del primo romanzo di Emilio Tadini, *Le armi l'amore* (1963), la sua genesi teorica e stilistica nel quadro del fervore sperimentale dei tardi anni Cinquanta e dei primi Sessanta, specie nei «Quaderni milanesi», e le parallele traiettorie coeve di scrittori di punta della scena francese come Michel Butor e Claude Simon, all'interno di una generale eredità del tardo modernismo di Faulkner e di una comune acuta sensibilità per l'interazione tra fenomeni visuali e pratiche verbali.

Parole chiave – Butor; Faulkner; *Le armi l'amore*; romanzo neostorico; Simon.

Weber, Luigi, «Mettere in evidenza tutte le linee di fuga»: la scrittura visuale di Emilio Tadini, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 213-225.

luigi.weber@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21415>

finzioni.unibo.it

1. *Con il senno di poi*

Anni fa, per la precisione undici, scrissi un contributo per la riedizione, curata ancora da Nanni Balestrini, come nel 1965, degli atti de *Il romanzo sperimentale*, nel bell'oggetto 'fuoriformato' (era la collana di Andrea Cortellessa, passata da Le Lettere a L'orma editore) che si chiamò *Con il senno di poi*. E puntando il dito verso quella che mi pareva una delle più meritorie conquiste del Gruppo 63 e del secondo epocale dibattito tenutosi a Palermo, ricapitolavo così: «il segno che rimane, incisivo come un taglio di Fontana, è l'apertura a generi e autori impensabili fino a poco prima: Michel Butor, Malcolm Lowry, William Burroughs, Uwe Johnson, Lawrence Durrell, Philip Roth (a cui Arbasino dedica pagine molto acute già in *Sessanta posizioni*), lo stesso Pynchon allora fresco esordiente»¹. La cosa divertente, *con il senno di poi*, di cui mi accorsi solo a libro stampato, era che, indice dei nomi alla mano, Durrell e Lowry li citavo soltanto io; Butor e Burroughs (nonché Simon) avevano raccolto la miseria di due menzioni a testa, Roth e Johnson appena una; l'unico, incredibilmente, ricordato in modo consistente, era Pynchon, ma questo ci porterebbe lontano: verso la questione critica secondo cui il postmoderno in Italia iniziò con la neoavanguardia, che pure sarebbe non del tutto stravagante.

Ovviamente, mi riferivo a un ambito più vasto di quello rappresentato dai soli atti del convegno del 1965 che stavamo riproponendo in anastatica; basti pensare che nel '68 «il verri» dedicò un intero fascicolo a William Burroughs, primo e forse unico caso nel nostro paese, e che a Lowry il nostro Nanni avrebbe reso omaggio, molto in ritardo ma in modo memorabile, nelle pagine de *L'editore*, e di Simon sempre Nanni, non certo un traduttore particolarmente alacre, avrebbe tradotto *Triptyque* nel 1975; *La violenza illustrata* e *Blackout* non sarebbero stati esattamente gli stessi, senza il confronto con la pratica del *patchwork* simoniana. È una circostanza interessante – parlo del non leggero disallineamento tra una sensazione che avevo nitida, da studioso di lungo corso delle produzioni neoavanguardiste, e i risultati di una verifica concreta, delimitata ma in un ambito quanto mai rappresentativo –: su cui vale la pena di riflettere.

2. I «Quaderni milanesi»

Emilio Tadini senz'altro interseca, con la costellazione culturale a cui apparteneva (lo potremmo definire il gruppo di Brera, formatosi nel dopoguerra dalle parti del celebre bar Giamaica e del circolo culturale Il Diogene, in cui col tempo finì per assumere un ruolo di almeno parziale preminenza la figura di Oreste del Buono) e con l'altra di cui avvertiva l'influenza gravitazionale (angloamericana e francese), l'esperienza del Gruppo 63 con un'orbita eccentrica. Taglia cioè, all'altezza degli ultimi anni Cinquanta e dei primi Sessanta, un campo

¹ L. Weber, *Come un insetto nell'ambra*, in N. Balestrini, A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'orma, 2013, pp. 357-361: 360.

intellettual-artistico non perfettamente sovrapponibile a quello che produce il Gruppo 63, ma abbastanza prossimo ad esso da giustificare l'inserimento di un suo racconto, *Paesaggio con figure*, scritto a partire dal 1955 e pubblicato su «Inventario» nel 1959, poi radicalmente accorciato nella prima antologia feltrinelliana, *Gruppo 63. La nuova letteratura*. Il contributo, così come quelli di Oreste del Buono, Giuliano Gramigna e Raffaele La Capria, verrà poi escluso dalla ristampa 2002 del volume per Testo&Immagine; scelta che appare di ardua comprensione se non si pone mente, per esempio, alla tiepidità più volte dimostrata da Renato Barilli verso Tadini soprattutto e verso *Le armi l'amore*, dove percepiva un sentore di 'inettitudine' novecentesca. Viceversa fu Balestrini, come è noto il più radicale nelle scelte di poetica, ad invitare Tadini. Che non andò fisicamente a Palermo, e nondimeno accettò volentieri che un suo testo figurasse nel volume inaugurale della storia del Gruppo 63.

Si tratta in realtà, e Bourdieu ci aiuta in certi frangenti, di posizionamenti nel campo letterario; la cassatura a posteriori di questi quattro grandi scrittori, così come la loro inclusione nel 1964 – quando era necessario far posto alla nascente realtà del Gruppo coinvolgendo piuttosto che escludendo – implica stavolta ai miei occhi il rifiuto, più che di ragioni stilistiche e di poetica in fondo non troppo remote da quelle di altri del Gruppo, della vicenda di «Quaderni milanesi», una rivista che ebbe vita breve² ma luminosa, e su cui pubblicò anche Luciano Bianciardi, da sempre amico di Tadini e mai tenero con la neoavanguardia, seppur più prossimo ad essa di quanto volle ammettere. Rivista non dissimile per intenti, interdisciplinarietà e ambizioni internazionali, dal «verri»³. Pubblicò tra l'altro nell'autunno del 1960 l'inedito di Malcolm Lowry *Elefante e Colosseo*, con prefazione di Tadini⁴, poi *Qualche parola sull'antiromanzo* di Nathalie Sarraute, *Conon in esilio* di Lawrence Durrell, un estratto dal *Terzo libro su Achim* di Uwe Johnson con un saggio di Filippini sul precedente *Congetture su Jakob*, un inedito di Michel Butor⁵.

Nella sua intensa attività di critico, Tadini produce oltre centocinquanta interventi di argomento artistico-letterario tra il 1950 e il 1970⁶ e li pubblica su «Inventario», «Questo e altro», «Civiltà delle macchine», lo stesso «verri», ma forse è proprio in «Quaderni milanesi» che prendono forma gli eventi per lui più stimolanti. Su tutte, la manifestazione esplicita della cosiddetta poetica del *realismo integrale* (o, secondo del Buono, della *Narrativa integrale*, formula citata come un trend molto *up-to-date* dell'epoca in una pagina famosa de *La vita agra*). Poetica cui naturalmente non è estranea la presenza del pensiero fenomenologico di Husserl e Merleau-Ponty, mediata dal magistero in Statale di Enzo Paci, che proprio sul n. 1 dei «Quaderni» propone lo scritto *Indicazioni fenomenologiche per il romanzo*. E di infatuazione fenomenologica sapeva molto,

² Appena cinque fascicoli (l'ultimo doppio) tra 1960 e 1962.

³ È la musa scienziata dell'epoca, non a caso epoca anche di grandi fortune strutturaliste: il terzo numero in gran parte tratta questioni di meccanica quantistica e riflessioni sul romanzo.

⁴ Svista redazionale in seguito corretta: *Elefantessa e Colosseo* faceva parte dell'incompiuto *Hear Us o Lord*, che sarebbe apparso in inglese qualche mese dopo, e tradotto in italiano come *Ascoltaci signore* nel 1969. Va ricordato che Feltrinelli porta in libreria *Sotto il vulcano* solo l'anno seguente, nel 1961.

⁵ *Rete aerea*, uscirà per Scheiwiller nel 1967 tradotto da Oreste del Buono.

⁶ Oggi ne abbiamo una meditata selezione in ventitré pezzi nella silloge dal titolo faulkneriano E. Tadini, *Quando l'orologio si ferma... Scritti 1958-1970*, a cura di G. Raccis, Bologna, il Mulino, 2017.

in senso buono, anche il debutto milanese 1960 del Gruppo T, giusto per tener d'occhio la scena artistica, cruciale per Tadini. Fenomenologia a cui, peraltro, si richiamò sempre l'anceschiano Barilli, a riprova che talvolta certe tangenze e certe affinità si risolvono più in smarcamenti che in accompagnamenti. È appunto in queste pagine e in questi anni che matura, e non nel solo Tadini, un'idea di sperimentalismo non d'avanguardia⁷ in rapporto alla quale si spiega ulteriormente, forse, l'ostilità di alcuni ideologi del Gruppo 63. Questioni di poetica, di estetica e di filosofia, accompagnate però da concreti assaggi testuali: nei «Quaderni» apparvero in anteprima un capitolo di *Ferito a morte*, uno de *La vita agra*, uno di *Le armi e l'amore*. Nel panorama italiano di quegli anni, pur così straordinariamente vivace, era difficile trovare di meglio.

Tadini nei confronti del romanzo intende muoversi tesaurizzando e ripensando l'eredità di una triade di scrittori anglofoni da lui studiati e apprezzati: Joyce, Faulkner e, più recente acquisizione, Lowry; non è uomo da concentrarsi particolarmente sulle tematiche, ma *Under the Volcano* si costituisce di due miti intrecciati, l'Eden perduto di una storia d'amore fallita e una volontaria discesa agli inferi, e il protagonista de *Le armi e l'amore* li sperimenta entrambi (come farà, tanti anni dopo, il Giangiacomo Feltrinelli de *L'editore*). Il nostro sembra più freddo o addirittura critico verso il panorama francese: ridimensiona addirittura Proust, seppur con un articolo di penetrante intelligenza⁸, dove esplicita la sua intenzione di creatore romanzesco a venire: «il problema centrale della nuova concezione del tempo nella narrativa è in fondo quello di superare la cronologia (o addirittura la cronometria) convenzionale»; è spesso severo nei confronti del *nouveau roman*, e non ha ancora scoperto Céline, di cui si rivestirà, in forme di stupefacente ricreazione non mimetica, l'altra sua opera maggiore, tanti anni dopo, ossia *La lunga notte*. Tuttavia, le cose non sono così semplici, e anche il rapporto con la scena d'oltrealpe non si risolve in una battuta.

3. Emilio Tadini: genesi di una scrittura visuale

La maggior popolarità del Tadini pittore fa spesso dimenticare che Tadini arriva alla pratica della pittura solo in un secondo tempo (nel biennio 1959-60, ufficialmente; prima in forme sotterranee e private) rispetto alla poesia⁹ e perfino rispetto alla prosa. Ci arriva inevitabilmente, dato che l'ambito prediletto della sua teoresi e dei suoi interventi saggistici ha a che fare con le arti visive, e nondimeno ci arriva dopo. Non è un pittore vocato alla scrittura, è semmai uno scrittore posseduto da un demone scopico, che però non è così totalizzante, in lui, da scalzare la priorità della parola. Inoltre, osservando *Paesaggio con figure* oggi, ci accorgiamo di qualcosa che all'epoca non era affatto percepibile, ossia la quasi perfetta simultaneità tra questo lungo e

⁷ Cfr. G. Turchetta, *Tragico è comico. Incontro con Emilio Tadini*, in «Linea d'ombra», 38, maggio 1989, pp. 72 e ssg., e poi ID., «Io quelli che sbadigliano li ammazzerai»: un mondo pieno raso di cose. Tadini, «Eccetera», Milano, Cuem, 2004.

⁸ E. Tadini, *Il tempo e il cuore*, su «Inventario» del 1960, poi in *Quando l'orologio si ferma*, cit., pp. 65-73.

⁹ Con cui esordisce nel dopoguerra, proprio ricorrendo alla forma del poemetto, in bilico tra Pavese e il futuro Pasolini: *La Passione secondo Matteo* in «Il Politecnico», settembre 1947.

disincarnato racconto e le opere, anzi soprattutto le operazioni, dei due maggiori autori delle Éditions de Minuit, Butor e Simon.

Al centro di *Paesaggio con figure* c'è una 'grande casa' e, un po' come nel *Passage de Milan* di Butor¹⁰, la casa e la durata sono l'intelaiatura necessaria per esprimere la complessità e insieme il bisogno di un suo ordinamento non semplificante: sei piani, dodici ore, dodici capitoli, un personaggio-pittore al centro e la messa in scena di una sofisticata logica narrativa combinatoria che anticipa chiaramente Perec. Con la differenza che i tre assi su cui Tadini lavora non sono compressi come in Butor quanto espansi sulla linea del tempo. In *Paesaggio con figure* coesistono il passato delle ambizioni del nonno, il presente in cui un lontano erede ritorna nella casa con un gruppo di amici, il futuro in cui la natura del giardino abbandonato a se stesso si riappropria degli spazi un tempo umani. In più, il metodo peculiarmente ecfastico di Tadini, che si incentra soprattutto sugli oggetti e sulla tridimensionalizzazione cronologica dei fermi immagine delle fotografie, specie quelle del nonno, trova una perfetta omologia con la fase maggiore dell'opera di Simon, aperta da *Le vent* (anno 1957, cioè leggermente posteriore). Là la fotografia ha un rilievo, sia tematico che strutturale, assolutamente di primo piano. Fotografo il protagonista, fotografo il narratore e – aggiungiamo – fotografo, all'epoca della stesura del romanzo, anche l'autore reale, giacché alcuni dei luoghi, delle figure e delle scene descritte minuziosamente appariranno, oltre trent'anni dopo, datati agli anni Cinquanta, nella loro concretezza di scatti autentici nel volume *Photographies*¹¹.

In un testo pionieristico per i *visual studies* italiani, *Il fotogramma e la frase*, Simonetta Micale scrive: «Chiunque abbia una qualche pratica della scrittura di Claude Simon sa bene che la creatività di questo artista scaturisce dall'unione di una sensibilità visiva e di una capacità associativa, entrambe mobilitatrici di scrittura romanzesca: ma mentre la prima di queste due facoltà, quella visiva, trova evidentemente nella fotografia un medium d'elezione, al contrario l'istinto analogico, soffocato dallo spazio asfittico dell'immagine e dalla totale coincidenza di quest'ultima con il proprio referente, attende di potersi liberare entro orizzonti più ampi e articolati»¹². Tadini all'inizio sembra più interessato alla pittura che alla fotografia. In verità però la dialettica tra le due sensibilità è identica, e anche la differenza, come vedremo, tra le arti tende ad assottigliarsi nelle opere di entrambi, così come sulla scena artistica internazionale.

Un po' come Robbe-Grillet, Tadini si crea una personale *via per il romanzo futuro*, muovendosi secondo una propria traiettoria (metaforica) da Brera a Palermo (e ritorno). Accanto a lui, all'inizio, c'è l'altro grande faulkneriano d'Italia, ossia La Capria, ed entrambi saranno costretti, dopo aver prodotto ciascuno un romanzo eccezionale, a tacere per moltissimo tempo; La Capria per dodici anni fino ad *Amore e psiche*, Tadini per diciassette fino a *L'opera*, il che prova non che la formula fosse fallimentare, ma certo che fosse di ardua realizzazione, sia per l'altezza del modello, sia per la complessità di un suo trapianto in un diverso habitat stilistico e culturale.

¹⁰ Ed. originale nel 1954; tradotto poi nel '66 per Mondadori guarda caso da OdB.

¹¹ C. Simon, *Photographies*, Paris, Maeght, 1992.

¹² S. Micale, *Il fotogramma e la frase*, Napoli, Esi, 2005, p. 39.

Peraltro entrambi muoveranno poi verso assetti formali piuttosto differenti. Insieme a loro, ma più visibilmente orientato verso la Francia, c'è del Buono, che tra il '61 e il '63 pubblica opere tra le più ambiziose del gruppo di «Quaderni milanesi», cioè *Né vivere né morire* e *Per pura ingratitude*.

È difficile parlare di Tadini senza parlare di OdB, ma almeno in un punto il primo si distacca con un netto colpo d'ala dal secondo, e pure da La Capria, così come dallo *Zeitgeist* del Gruppo 63; ed è con l'invenzione di un non-romanzo storico che sia la negazione tanto del romanzo di ambito sordidamente piccolo-borghese e rigorosamente contemporaneo di OdB e di La Capria – ma anche di quasi tutta la neoavanguardia, dove le eccezioni si contano sulle dita di una mano; il momento onirico infernale del *Capriccio italiano* e di *Hilarotragoedia*, la fase museale del *Giuoco de l'Oca*, il surrealismo biologico del *Parafossile*, il kolossal *kitsch* e *peplum* di *Super-Eliogabalo* – quanto del romanzo poststorico medesimo, ancora di là da venire.

Di solito si parla di riformulazione-rovesciamento del romanzo storico, per *Le armi l'amore*, ponendogli a fianco testi coevi; diversi quanto si vuole, ma pur partecipi di qualche comune inquietudine, e che sembrano atti di reazione al fenomeno *Gattopardo*: *Caccia all'uomo* di Roversi, *Il consiglio d'Egitto* di Sciascia, *L'ora di tutti* di Corti, *La battaglia soda* di Bianciardi, fino ad *Aprire il fuoco*, che ne rappresenta la deflagrazione ultima; e i due Bianciardi non vi sarebbero stati, senza quel Tadini che in essi si affaccia addirittura come personaggio. Se ne parla dimenticando quanto ogni precisa informazione storica sulla vicenda esplorata sia sistematicamente omessa o opacata dall'autore, e recuperata, semmai, solo in sede paratestuale e critica. Ogni quarta o prefazione o bandella o saggio relativo a *Le armi l'amore* spende nome e cognome di un personaggio patetico e illustre del nostro Risorgimento, Carlo Pisacane, e rievoca la sua generosa ma velleitaria e disastrosa avventura, e vi aggiunge nozioni biografiche o aneddotiche varie per meglio accompagnare il lettore nel recupero del *plot* sottostante, ma di fatto tutto ciò si muove nella direzione opposta a quella percorsa da Tadini. Nel romanzo, certo, troviamo tutto un Ottocento pittorico e vedutistico puntualmente ricreato, e sono menzionate Ponza, Genova, Londra e la Svizzera, perfino il piroscifo *Cagliari*. Non v'è dubbio sull'identificazione del referente originario, su cui anzi Tadini poté lavorare – lo hanno ben dimostrato Martignoni e Raccis – perché negli anni Cinquanta sono tante le pubblicazioni storiche e biografiche ad esso dedicate; dubbia è invece l'utilità di aggiungere dati a un'opera, un'unica macro-frase di quasi cinquecento pagine, che li ha espulsi da sé per espletare il proprio funzionamento labirintico in sovrana indipendenza. Un funzionamento che ha tangenza *solo polemica* con la storia, soprattutto per la reinvenzione dell'uso dei tempi verbali (notissima, analizzata da tutti gli studiosi di Tadini, da Gramigna a Turchetta, da Pischetta a Modena e Martignoni, da Raccis a Turi, fino a Fastelli): abbiamo la soppressione dei canonici perfetto e presente narrativi e la sostituzione di essi con il futuro, il condizionale, l'imperfetto e il trapassato, più un massivo ricorso al gerundio. Prima di lui in Italia sull'estensione del gerundio aveva lavorato solo Filippini in *Settembre*, e dopo lo farà Porta in *Partita*, più radicalmente di ogni altro, ma Tadini non ha qui veri modelli, al massimo un fenomeno parallelo oltralpe, ossia l'uso altrettanto massivo dei participi nella

scrittura di Simon. A cui potremmo avvicinare anche l'altra invenzione più singolare e caratterizzante del *nouveau roman* di quegli anni, il 'tu' de *La modification* di Butor, che Calvino omaggerà nella cornice di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, omaggiando di nuovo Butor, stavolta quello dell'*Emploi du temps*, anche con il primo dei romanzi interrotti di cui si compone l'opera; ma siamo in tempi diversi, lontani, è il 1979, e quella di Calvino è archeologia, non sintonia. Anche la scrittura de *La modification* è in gran parte spericolatamente protesa nel futuro e continuamente esposta ai bivi del possibile. Rileggere insieme, liberamente alternati, passi prelevati da *La modification*, *Le armi l'amore* e *Le vent* produrrebbe un salutare ed istruttivo effetto di spaesamento, e si sarebbe in qualche difficoltà nel compiere le corrette attribuzioni autoriali. Butor e Simon, dunque, sono con Tadini su quella via per il romanzo futuro, nel senso che esplorano soluzioni formali e compositive simili in reciproca autonomia e in parallelismo quasi perfetto.

Simon e Tadini hanno a che fare con la storia dal punto di vista tematico, e la evitano, o ne evitano la fissità, sia essa monumentale o lacrimevole o edificante, ricorrendo a modi indefiniti e a tempi d'aspetto non puntuativo. Perfino la scelta dell'elemento di paratesto editoriale più in evidenza, la copertina, nelle due edizioni de *Le armi l'amore* segnala un'intenzione integrativa ed esplicativa nella seconda (un ritratto di Carlo Pisacane), mentre si era fatta, correttamente, una scelta non figurativa, nella prima. Come critico e pittore Tadini è interessato alla 'nuova figurazione', ma una *cover* astratta è più adeguata al suo primo romanzo.

«In termini barthesiani – ha osservato Federico Fastelli – nel racconto storico [...] il reale si pone [...], come “il riferimento essenziale” per il fatto che il compito principale della narrazione appare quello di “riferire ciò che è realmente accaduto”» – ed è lo stesso ragionamento, mi sento di chiosare, che produce *La camera chiara* – «In questo senso, “il reale concreto diventa la giustificazione sufficiente del dire”. Nel romanzo di Tadini, invece, il dato storico si modula su ritmi propri del mondo finzionale di destinazione, come a distinguersi [...] dal mondo reale da cui pure è stato estratto, sospendendo cioè, rispetto ad esso, qualsiasi forma di referenza diretta»¹³.

Per capire davvero come lavora Tadini, più ancora che con prelievi da *Le armi l'amore*, serve l'incipit del tardo saggio *L'occhio della pittura*¹⁴ dove troviamo il punto di massima esplicitazione della sua poetica in atto, poi approfondito nel seguente *La distanza*¹⁵:

Proprio per arrivare a vederlo meglio, questo dipinto – così com'è, tutto intero – potremmo immaginare di incominciare a dividerlo in quattro parti. Anche se sembra una contraddizione.¹⁶

¹³ Cfr. F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 215. E ancora: «Se insomma i *nouveaux romans* si presentano tutti come il tentativo di restituzione di una storia, e mai come una storia completa e coerente (come vuole Mireille Calle-Gruber) a maggior ragione ciò riguarderà quelli a sfondo storico, poiché l'aspetto memoriale che viene in genere messo in discussione, qui fa saltare la coerenza stessa del dato storico, eliminando il più delle volte i vincoli di referenza tra la finzione e la realtà», *ivi*, p. 218.

¹⁴ E. Tadini, *L'occhio della pittura*, Milano, Garzanti, 1995.

¹⁵ ID., *La distanza*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁶ ID., *L'occhio della pittura*, *cit.*, p. 7.

L'occhio della pittura è composto di cinque studi non accademici dedicati alla decifrazione di altrettante tele celeberrime ma, come nel caso del personaggio che si nasconde sotto il 'lui' de *Le armi l'amore*, non è particolarmente utile spiegare che è di un Degas, *L'orchestra de L'Opéra*, che si parla; più interessante, invece, è osservare l'ingresso della scrittura nel vuoto della pagina, senza il viatico di un titolo, di una qualche forma di numerazione, di un indice qualsiasi con funzione strutturante; un ingresso che mobilita insieme:

a) un senso di continuità temporale – *come se* il discorso fosse già in atto altrove, e noi solo in un punto qualsiasi di esso ci fossimo sintonizzati con esso; lo avessimo incrociato –;

b) un senso di prossimità spaziale – *vederlo meglio, questo dipinto*; i deittici sono preziosissimi in Tadini, e il centro deittico, pur essendo ovviamente rappresentato dal locutore, tende ad avvicinarsi in modo non comune al lettore, che non sa e non vede ma viene apostrofato *come se* sapesse e *come se* vedesse –;

c) un senso di partecipazione comunitaria, che chiude il circolo; *come se*, ancora, chi legge fosse già edotto di ciò che il testo narra o spiega o sta narrando o narrerà. E quel Butor evocato prima, in *Relazioni di parentela nell'Orso di Faulkner*, scrive: «Il lettore dev'essere sempre all'interno, cioè deve sempre essere trattato come appartenente anche lui alla storia che gli si racconta. I fatti devono apparirgli il più possibile come appaiono ai personaggi che sono all'interno dell'opera»¹⁷.

A tre siffatte procedure tadiniane, in coda, potremmo aggiungere un metodo apparentemente 'paradossale': raggiungere l'unità attraverso la parcellizzazione.

Tutti questi 'come se' non erano poi casuali; il *come se* è il meccanismo generativo, per dirla alla maniera di Jean Ricardou, massimo teorico del *nouveau roman*, de *Le armi l'amore*. Ed è un meccanismo faulkneriano, da cui muove solenne il grande vascello del romanzo.

Come se tutto fosse già incominciato e la nave oscillasse nel sole sotto le coste dell'isola e i giorni che verranno fossero già tutti passati senza errori e senza confusione – e in realtà ogni cosa, indolente e concreta, sarà già pronta: la nave, il mare, il cielo, e nell'aria il caldo di una eterna estate indistruttibile, e il parapetto della nave che lui sentirà sotto la mano mentre guarderà senza fretta le colline sopra le ultime case di Genova e il porto, e poi il molo, e la folla disattenta, e poi la donna in piedi nell'ombra contro il muro scrostato della dogana, le mani calme, le lunghe dita abbandonate e ferme [...].¹⁸

Non è l'aggettivazione carica e ridondante la vera cifra della prosa di Faulkner; è la moltiplicazione strutturale. L'accumulo di qualificativi e determinativi ne costituisce l'inconfondibile superficie, ma è per l'appunto solo la superficie. Era già stato Vittorini, in un articolo del 1938 intitolato da *Conrad a Faulkner*, e poi in *Faulkner come Picasso*, a individuare il *come se* e l'*anche se* come nuclei distintivi della prosa più originale dell'americano: biforcazione e moltiplicazione¹⁹.

¹⁷ Cfr. M. Butor, *Repertorio I*, Milano, il Saggiatore, 1961, p. 264.

¹⁸ E. Tadini, *Le armi l'amore*, Milano, Rizzoli, 1963, incipit.

¹⁹ Cfr. N. Turi *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 196.

Da *Sanctuary* a *Light in August*, da *The Hamlet* ad *Absalom, Absalom!*, fino a *Go down, Moses*²⁰ si era avuta in Italia, per la mediazione in primis di Vittorini e di Pavese, traduttori l'uno di *Luca d'agosto* l'altro de *Il borgo*, un'attenta diffusione del *magnum opus* faulkneriano, e perfino Cecchi e Praz, notoriamente sospettosi verso certi 'eccessi' della scrittura nordamericana, non potevano ridimensionarne più che tanto la grandezza; nondimeno, Faulkner è l'opposto di Hemingway; è ammirabile, ma quasi inimitabile. Joyce e Proust, seppur inattingibili nella loro effettiva statura di creatori, sono ben più alla portata di un epigono. Sia consentito un inciso sulle traduzioni: tanto poco Tadini era intimidito dalla complessità (e dalla grandezza), che nel 1965 tradusse *Mardi* di Melville²¹, prova generale, fallita ma ambiziosissima, del *Moby Dick*.

Scrivendo Tadini nell'articolo *I mostri e la ragione*: «mi sembra che Joyce si sia servito di una parodia intensamente culturalizzata per rendere più folta non solo una articolazione linguistica ma anche la consistenza di un fatto. Ma credo che questo procedimento sia legato allo specifico carattere della sua narrazione. Tanto è vero che uno scrittore come Faulkner, per esempio, dopo la lettura-rivelazione di Joyce, può anche fare a meno di questo particolare procedimento senza che la complessità del suo racconto ne sia diminuita»²². I pochi che osano ripartire dall'autore de *L'urlo e il furore* lo fanno per una necessità consapevole e autentica, non meno distinguendosi di quanto proseguano. E tra loro vi è, in Francia, Claude Simon, che appunto rielabora profondamente il modello; tagliando fuori l'ossessione faulkneriana per il sangue e la razza²³, sovrapponendovi invece il trauma della memoria di un uomo che ha vissuto la Seconda guerra mondiale, e in particolare i rovesci drammatici dell'esercito francese nel 1940; tutto materiale di cui si sostanzia *La route des Flandres*²⁴. Se il tema ricorrente dell'opera di Simon è il disfaccimento della realtà, come si è disfatta l'armata francese nel fango delle Fiandre, tale tema non potrebbe mai raggiungere la pagina e la forma se non passando attraverso elementi vicari, almeno in parte stabili, supporti per la memoria e l'identità che ad essa faticosamente si sorregge. E questi, qui come nel *Palace*, in *Histoire*, ne *La bataille de Pharsale*, sono soprattutto «elementi disarticolati di storie già raccontate, e dunque di storia "inautentica": finzione in qualche modo già romanzesca, consegnata alle immagini visive, che sono il luogo non della verità, ma dell'interpretazione [...]. Luoghi e cose prendono la parola in veste di *interpreti* in una casa di campagna; e dentro la casa un pacco di cartoline illustrate conservate alla rinfusa [...]; un manuale di Storia con le sue illustrazioni; una veduta di Barcellona; [...] la foto scattata

²⁰ Di cui offre una puntuale analisi Michel Butor nel primo *Repertorio*, dopo due altrettanto approfonditi studi sull'*Ulisse* e su *Finnegans Wake*, tutte letture in perfetta sintonia con ciò che Tadini andava elaborando ed enunciando nello stesso momento.

²¹ Tuttora nel catalogo Garzanti la sua è la sola versione.

²² Su «Questo e altro», 1964, ora in *Quando l'orologio si ferma*, cit., p. 119.

²³ E pure sarebbe stata uno stimolo prezioso, per un francese nato in una colonia dell'Africa profonda, a Tananarive in Madagascar.

²⁴ Su cui, giustamente, lavora Raccis nella sua tesi di dottorato, cfr. G. Raccis, *L'opera letteraria di Emilio Tadini*, tesi di dottorato in Culture umanistiche e visive, ciclo XXVII, Università degli studi di Bergamo, A.A. 2014-5, poi edita come *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 158-169.

nello studio di un pittore [...]; le impronte chiare lasciate sulla carta da parati dai quadri rimossi; di qui, il ricordo di quei quadri – ritratti di antenati -, poi di un altro ritratto, ingrandimento fotografico, color seppia, e così via. [...] In margine al ricordo, l'esplorazione dilaga nel mondo di fuori, lo sguardo (la frase) non cessa di appuntare il suo paziente furore interrogativo su ogni sorta di immagini: pianta di città, tavola didattica, manifesti pubblicitari, fumetti, personaggi e figure allegoriche delle banconote e dei francobolli, tabelle, iscrizioni ecc. [...] Con un procedimento che ha l'esattezza artigianale di un'operazione chirurgica, l'euforia di una esibizione di fantasista, l'humour oggettivo di una imbalsamazione»²⁵. *Histoire*, cui si riferiscono queste parole di Guido Neri, esce nel 1967, quattro anni dopo *Le armi l'amore*. Non è un suo modello; è, semmai, un fratello, o un parente stretto.

«La pagina tadiniana – ha scritto Pischetta in *Mettere giudizio*, e poco importa che avesse a oggetto *La lunga notte* – riflette senza sosta una doppia strategia: l'evocazione *per verba*, con il vario echeggiare di sonorità drammaturgiche che impegnano il lettore in uno sforzo di ascolto, e il racconto attraverso una sequenza ininterrotta di immagini, ferme o in movimento, semplici o dotate di un rinforzo metaforico a carattere multimediale»²⁶. E ancora: «nella serie analogica e sinestetica è iscritto un compito arduo, tradurre il visivo a mezzo della letterarietà, offrire attraverso un'opera a stampa l'*eidesis* di una civiltà che sin dal secolo XIX, con la fotografia, poi il cinema e i suoi succedanei, ha inteso valorizzare le apparenze fenomeniche a discapito dei moti dell'animo e del sentimentalismo pulsionale»²⁷.

Ecco, *tradurre il visivo a mezzo della letterarietà* è una valida sintesi per avvicinarsi al nucleo profondo di ciò che Tadini ha inteso fare. Henry Miller, così prezioso per il suo amico Bianciardi, nella prefazione a *Justine*, il primo tomo del *Quartetto di Alessandria*, di un Durrell che invece Tadini non amava, ebbe a dire: «Il racconto non progredisce secondo l'abituale andamento del romanzo; balugina e ondeggia nella trama fluttuante di quella materia sacra così raramente invocata dal romanziere: *la luce*»²⁸. Non lo amava, ma avrebbe, sospetto, apprezzato questa diagnosi, perché anche lui, da futuro pittore e da uomo del Novecento, dunque profondamente influenzato dall'esperienza del cinema²⁹, lavora soprattutto con la luce. O meglio, lavora con l'ombra, che è il rovescio della luce, il suo imprimersi sulle cose, una sorta di corrispettivo pre-tecnologico della scrittura della luce.

“Trovammo le nostre ombre” “Lì c'erano le nostre ombre” “Andammo, con le nostre ombre” “Le nostre ombre erano sull'erba” ... Benjy vede ombre, sempre, dappertutto. È come se lui, con la

²⁵ Cfr. G. Neri, *Lettura di «Histoire»*, postfazione a C. Simon, *Histoire*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 343-344.

²⁶ Cfr. B. Pischetta, *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006, p. 111.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. L. Durrell, *Justine*, trad. di R. Giroux, prefazione di H. Miller, Paris, Buchet-Castel, 1961, p. VI.

²⁹ Memorabile il *Prologo al cinema*, scena iniziale de *La lunga notte* (Milano, Rizzoli, 1987), racconto di un incantamento infantile per la settima arte che vale certo a delineare il protagonista della trilogia, il giornalista miope, ma possiede soprattutto una componente autobiografica evidente.

sua ossessione percettiva, lui, incapace di collegare, di disporre le cose nell'ordine dello spazio e del tempo – e forse proprio per questo, escluso da ogni esaltazione metafisica – si tenesse all'inconsistenza silenziosa e imponderabile dell'ombra, di quell'ombra che vede seguire immancabilmente non soltanto cose e persone ma anche la luce, come se dentro quell'in più, quel resto, quel residuo quasi immateriale, potesse illudersi di sentire la minima presenza di qualcosa cui, se fosse in grado di farlo, potrebbe aver voglia di dare il nome di “senso”, o addirittura di “valore”.³⁰

Sono parole di Tadini, nella prefazione a *L'urlo e il furore*, il saldo di una lunga fedeltà. E ancora:

La Molly dell'*Ulisse* di Joyce pensa abbandonandosi tra il sonno e la veglia. [...] Nel libro di Faulkner, Benjy percepisce e basta. Tra frenetica attenzione meccanica – e assenza categoriale³¹.

[...]

È una specie di presente eterno, quello in cui si muove Benjy. [...] A fare in modo che si sgangheri tutta, qui, la dimensione del tempo, sono i colpi e la pressione di uno sguardo avido – invulnerabile perché senza memoria.³²

Ovviamente, Faulkner non è solo *The Sound and The Fury*, ma è istruttivo leggere quella prefazione, che pure arriva con quasi quarant'anni di ritardo rispetto alla fase elaborativa del primo romanzo di Tadini. Da un lato vi si testimonia la coerenza di una riflessione che non si è mai interrotta e che non ha mai preso le distanze dalla sua aurorale messa a fuoco. Non ci sarebbe stato nessun *Le armi l'amore* senza i quattro monologhi de *L'urlo e il furore*, che Tadini sembra fondere in un unico flusso; Benjy è solo percezione, mentre il protagonista del romanzo italiano è progetto, prospettiva, fantasticheria, ricordo, rimpianto, tutti colati dentro un densissimo magma di percezioni. D'altra parte nella sua evoluzione – ancora una volta, formale e stilistica, come necessaria manifestazione esteriore di una concettualizzazione – lo scrittore-pittore milanese ci aiuta a comprendere cosa è cambiato nel suo mondo rispetto agli anni Sessanta. Il Tadini critico, almeno da *Lo sguardo della pittura* – e qui siamo nel 1999, giusto due anni dopo – ha dismesso il flusso e ha adibito, al contrario, la frammentazione della scrittura, il modo aforismatico, a propria risorsa espressiva esclusiva, mentre nei romanzi il flusso permane: ne *Lo specchio che pensa* affermava: «La struttura, si può dire, è il sistema logico che consente allo scrittore di riprodurre nella sua materia il complesso movimento della realtà»³³, e la considerazione vale tanto per la narrativa quanto per la saggistica. Spiega molto bene perché non vi sia contraddizione ma semmai precisazione, in questa scelta, nel volumetto teorico *La distanza*:

Forse non si dà niente – né cosa né corpo – che possa essere collocato in modo così assolutamente “prossimo” da abolire per intero la distanza-come-taglio che ce ne separa.

³⁰ E. Tadini, prefazione a W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, Torino, Einaudi, 1997, pp. IX-X.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. X.

³³ In «Il corriere d'informazione», giugno 1963. Cfr. *Quando l'orologio si ferma*, cit., p. 106.

Ma forse, paradossalmente, è anche vero ciò che è quasi l'opposto. Forse non si dà niente che possa essere collocato in modo così assolutamente lontano da non consentirci più di leggerlo nell'immaginazione di una distanza-come-legame.³⁴

[...]

Nelle fiabe, come nei sogni, si mostra enfatizzandolo l'aspetto dello scomposto, del separato. Ma, nello stesso tempo, nello stesso spazio, si evoca enigmaticamente un senso, si risolve ciò che noi si chiama "il senso" nella forma stessa dell'enigma.³⁵

[...]

Nelle fiabe, come nei sogni, il senso, protetto e avvalorato nel suo darsi in quanto enigma, si pone come garanzia di una ricomposizione.³⁶

Come si vede dagli esempi selezionati, frammentazione e aforisma non si disgiungono dalla formularità, tratto che rimanda a una tecnica già matura e vistosa nella costruzione satura de *Le armi l'amore*; un ritrovato, anzi, che ne aumenta la densità e potremmo dire la matericità, la pasta pittorica e sensibile della pagina. Con un duplice effetto: «Renitenza all'ermeneutica – lo diceva bene Gramigna nella sua imprescindibile prefazione³⁷ – e insieme una seduzione di lettura innegabile».

Vanno considerate anche altre dichiarazioni programmatiche da *L'occhio della pittura*:

La distanza è la matrice stessa di ogni differenza. E di ogni congiunzione, naturalmente. Lo spazio originario...

È sulla distanza che si fondano grammatica e sintassi del vedere. Nella pura e semplice lingua del vedere, l'equivalente del verbo "essere" è il darsi imperioso di qualcosa nella presenza. Ma, contemporaneamente, è l'aprirsi della distanza.

La distanza non è un vuoto. [...] La distanza è il grembo entro il quale si dà ogni congiunzione. [...]

Mentre ci si sta sforzando di interpretare un qualsiasi testo, è più che lecito lasciarsi andare a divagazioni e a digressioni. [...]

Forse potremmo arrischiarci a sostenere che quello della digressione è il modello originario di ogni interpretazione. Un modello in base al quale non si pretende di andare nella direzione di quello che dovrebbe essere il centro del testo interpretato, ma ci si preoccupa, piuttosto, di mettere in evidenza, di quel testo, tutte le linee di fuga.³⁸

Mettere in evidenza tutte le linee di fuga; formula autoesegetica perfetta, pure se in una sede e in un tempo tanto lontani dal primo romanzo del nostro, e così apparentemente rivolta ad altro, per questo racconto ottocentesco di amore e di guerra, dove l'amore e la guerra latitano, mentre predominano gli oggetti, i cromatismi, gli effetti di luce, le infinite manifestazioni della scrittura e del tratteggio, e soprattutto le associazioni e gli slittamenti dalla sfera dell'immaginario a quella del possibile, da quella del ricordo a quella del progetto, e l'unico dato direttamente assente è il presente attuale e fattuale, perché è solo dall'unione di tutti gli altri possibili, dalla loro compresenza, che lo si estrae.

³⁴ E. Tadini, *La distanza*, cit., pp. 8-9.

³⁵ Ivi, p. 22.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. Gramigna, *Introduzione* a E. Tadini, *Le armi l'amore*, Bur, Milano, 1989, p. II.

³⁸ E. Tadini, *L'occhio della pittura*, cit., pp. 16-17.

«In Claude Simon – osserva Guido Neri, con parole che possiamo ben virare su Tadini – le associazioni sono di ordine morfologico prima ancora che analogico; il racconto non è una registrazione passiva prelevata dalla continuità psichica, ma un atto di organizzazione percettiva; e la lettura si fa percezione di rapporti. [...] Le rilevazioni, le associazioni analogiche, i piani di memoria, gli schermi iconografici moltiplicano le prospettive divergenti, che solo epistemicamente denunciano un punto di raccordo»³⁹.

Torniamo un'ultima volta sul titolo, *Le armi l'amore*. Pensare all'Ariosto non serve, la sostanza del titolo indica davvero e solo ciò che in esso si enuncia, ossia l'eros e la guerra. E anche qui abbiamo modo di rilevare una patente tangenza con Simon. Scrive ancora Guido Neri, suo traduttore e partecipe studioso: «Luogo privilegiato della correlazione tra movimento e immobilità è la scena di battaglia, dove l'antinomia è visualizzata dalla compresenza di due termini, o bloccata nella figura del combattente che va incontro alla propria morte»⁴⁰. Il romanzo di Tadini, si può aggiungere, è precisamente l'infinita espansione di due fermo-immagine, un po' come la celebre foto del miliziano di Capa, tra la nave pronta a partire nel porto di Genova, e il dito del suicida sul grilletto ormai senza più peso, 480 pagine dopo. «La rappresentazione iconografica – riprende Neri – che raddoppia il paradosso comprimendo temporalità e movimento, sollecita la loro attivazione in una sorta di sguardo verbale. E alle visioni di battaglia – con o senza la mediazione di una superficie dipinta – si trovano accostate le scene amorose, sede di una identica esperienza testuale: la descrizione in forma narrativa, o piuttosto la narrazione in forma descrittiva, che è il tratto più specifico del linguaggio romanzesco di Claude Simon»⁴¹.

Tadini è stato un intellettuale e un artista di straordinaria creatività e rigore. La sua opera d'esordio, testo tra i più complessi, suggestivi e perfetti del nostro Novecento, ha conosciuto solo la stampa Rizzoli nel 1963 e una lontana riedizione BUR nel 1989. A oggi molte case editrici medio-piccole stanno, incredibilmente, recuperando classici dimenticati e fuori catalogo del nostro Novecento, da Bontempelli a Ottieri (Utopia), da Cialente (Nottetempo) a Gramigna (Il ramo e la foglia), da Arpino a Bianciardi (minimum fax). Sarebbe, forse, anche il momento di riproporre a una nuova generazione di lettori *Le armi l'amore*.

³⁹ Cfr. G. Neri, *Il romanzo come intersezione*, postfazione a C. Simon, *La battaglia di Farsalo* (1969), Einaudi, Torino 1987, pp. 229-242: 231.

⁴⁰ Ivi, p. 234.

⁴¹ *Ibidem*.

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21424>

«Finzioni» 8, 4 - 2024

ISSN 2785-2288

Come agisce Nanni Balestrini. Le parole che cercano

di Cecilia Bello Minciocchi
Roma, Carocci, 2024, pp. 388
ISBN 978-88-290-0000-5

Recensione di Beniamino Della Gala

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Della Gala, Beniamino, recensione a Cecilia Bello Minciocchi, *Come agisce Nanni Balestrini. Le parole che cercano*, Roma, Carocci, 2024, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 226-229.

beniamino.dellagala2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21424>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Beniamino Della Gala

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

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

A poco più di un lustro dalla scomparsa di Nanni Balestrini nel maggio 2019, le numerose iniziative che lo celebrano sono prova del suo ruolo da protagonista nel mondo intellettuale italiano a partire dai primissimi anni Sessanta. Una lista non esaustiva comprende il volume collettaneo di DeriveApprodi *nanni balestrini – millepiani*, a cura di Sergio Bianchi (2022), la tre giorni di omaggio *Mille Nanni* con mostre, letture, dibattiti tenutasi presso la Fondazione Morra di Napoli nel luglio 2022 (progetto di Andrea Cortellessa e Giuseppe Morra a cura di Maria Teresa Carbone, Andrea Cortellessa e Ada Tosatti), e le due mostre curate da Marco Scotini *Balestrini – Altre e infinite voci* (Galleria Michela Rizzo, Venezia, 2023) e *Nanni Balestrini – Una Lunga Primavera* (AF Gallery, Bologna, 2025). Anche l'inclusione di un'opera di Balestrini, peraltro menomata, nell'esposizione *Il tempo del futurismo* alla Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma (2024) forse ci dice molto a riguardo, benché – anzi, forse proprio perché – avvenuta senza informare gli eredi, che ne hanno chiesto il ritiro.

In questo composito panorama assume allora un'importanza cruciale la monografia di Cecilia Bello Minciocchi *Come agisce Nanni Balestrini. Le parole che cercano*, incentrata sul metodo di lavoro dell'autore, comune a tutta la sua attività multi e trans-mediale. Si tratta di un'utilissima mappa per orientarsi in una produzione assai vasta, in cui si intrecciano poesia, romanzo, arti visive e performative, musica, attivismo politico, militanza culturale: dall'esordio nell'antologia dei *Novissimi* (1961, preludio alla fondazione del Gruppo 63), passando per la svolta politica del romanzo *Vogliamo tutto* (1971) fino alle collaborazioni musicali di *Milleuna* (2007) e alle ultime poesie di *Caosmogonia* (2018). Il filo rosso seguito è quello della pratica compositiva, basata su tecniche di montaggio d'ascendenza avanguardista come *cut-up* e *collage*, squadernata con grande precisione dall'autrice, testo per testo. Un pregio del libro è infatti rivivificare il genere del commento per illustrare, appunto, come agisce Nanni Balestrini: mantenendo la promessa di un titolo già di per sé balestriniano, in quanto «doppio furto» (p. 11). Da una parte, infatti, attinge al saggio di Edoardo Sanguineti incluso in *Ideologia e linguaggio* (1965), a sua volta ispirato al *Come si agisce* titolo della raccolta di poesie uscita nel fatale anno 1963; dall'altra, per il sottotitolo, a un verso di una poesia dello stesso Balestrini rivolta a Paolo Fabbri (*Paolo che ci facciamo con le parole*, 1999), dove alle parole sono attribuite «una centralità, una capacità di azione e un impulso desiderante in cui può ben raccogliersi la poetica balestriniana, che delle parole ha fatto soggetto e oggetto, materiale e immagine» (p. 12).

Se Balestrini, come diceva con bonaria ironia Umberto Eco, è lo scrittore più pigro mai esistito, perché anziché scrivere ha messo insieme parole scritte da altri, la lettura ravvicinata qui punta allora alla ricostruzione dei «materiali» affollati sul suo «tavolo di montaggio» (p. 62). La ricerca delle fonti dei prelievi, dei pre-testi, è propedeutica d'altronde alla ricostruzione del contesto della produzione balestriniana: un lavoro che risulta sempre più necessario, specialmente mano a mano che quel contesto – inteso anche come temperie storica che ha prodotto i materiali prelevati – si allontana da lettori e lettrici. L'autrice si incarica pertanto di spiegare

minuziosamente strutture, rimandi interni e prestiti nei testi di Balestrini nonostante, come si ricostruisce nella prima parte del libro, l'autore stesso tendesse spesso a negare ogni spiegazione, didascalia o glossa. Reagisce per esempio così alla proposta di Alfredo Giuliani di aggiungere note a piè di pagina alle poesie 'novissime', in una lettera dell'agosto 1960: «sinceramente, la tua idea delle note m'infastidisce molto. [...] spiegare passi, parole, cose ecc. può essere utile per Dante, ma è, secondo me, nel migliore dei casi insignificante per la nostra poesia – per me, p. es., dannoso e nel 99% dei casi mi rifiuto di spiegare fatti, luoghi ecc. di una poesia: può crollare tutto; il non detto ha le sue ragioni per non venire detto» (cit. a p. 40). O anche, quando Giuliani gli chiede chi siano «gli antichi Garamanti» citati nelle *Osservazioni sul volo degli uccelli* (in *Come si agisce*), risponde: «non so chi sono i Garamanti: ho letto da qualche parte (penso un rotocalco) GLI ANTICHI GARAMANTI e l'ho preso» (cit. a p. 62).

Lungi dall'essere pura aneddotica, simili scambi permettono di connettere limpidamente la poetica balestriniana a quella dell'*objet trouvé* e di ribadire, per esempio, l'omologia con i collage di Kurt Schwitters che l'autore cita proprio a Giuliani come modello – intuendo così, sottolinea l'autrice, la forte politicità del Dada tedesco (unica avanguardia non bellicista). La conclusione a cui intende condurre programmaticamente il saggio è dunque che «Balestrini attinge al linguaggio come Schwitters agli oggetti. Il linguaggio per Balestrini è concreto, fisico e plastico, oggettuale. È tangibile, manipolabile» (p. 41). In quest'ottica, non stupisce dunque che quei collages a un certo punto abbiano acquisito materialità e autonomia fuori dalla pagina letteraria, diventando oggetti come le opere esposte nelle mostre sopracitate.

Un altro aspetto da sottolineare è che, nelle accuratissime collazioni del libro, spesso l'autrice non può affermare con certezza se la variante di una lezione sia dovuta a scelta d'autore, a *lapsus* o a errore tipografico. Il dubbio è indicativo, perché ci dice molto del ruolo che l'errore, l'indeterminazione, l'alea svolgono nella poetica di Balestrini (uno dei primi autori di letteratura elettronica in Italia). Siamo d'altronde nel territorio di quella che, com'è noto, Eco negli stessi anni definiva *Opera aperta*, in un saggio sottotitolato, appunto, *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962). Ma nel relazionarsi a una simile indeterminazione, spesso l'attitudine di Balestrini è fortemente ironica: un elemento spesso tralasciato dalla critica, ma che preme molto all'autrice del saggio. Ecco, dunque, che la voce di Balestrini, anche se «tra i cinque Novissimi, è colui che meglio, più severamente e con maggiore e onesta efficacia, ha tenuto a bada l'io» (p. 30), emerge nei commenti metapoetici segnalati nel libro, sparsi in opere apparentemente 'impersonali' e volte a sollecitare l'interpretazione attiva di chi legge. Un esempio su tutti: quel «scompigliate le righe di piombo» con cui in un capitolo de *La violenza illustrata* (1976) racconta gli effetti dell'assalto del 7 e 8 giugno 1968 alla redazione milanese del «Corriere della Sera» da parte di militanti di estrema sinistra e allo stesso tempo allude al *cut-up*. Di contro allo stereotipo critico di un «montaggio algido» come norma compositiva dell'autore, di una «freddezza nei meccanismi compositivi e nei risultati», Bello Minciacchi ci tiene allora a sottolineare che gli effetti di quei «congegni esatti [...] fondati su procedimenti calcolatissimi e rigorosi» che sono i testi di Balestrini «hanno temperatura tutt'altro che fredda» (p. 32). Altrimenti non potrebbe

essere, del resto, per uno scrittore che ha concepito ogni sua opera come parte di un progetto di militanza culturale e politica ingaggiato in prima persona.

A partire da tali presupposti, il libro ne cartografa dunque l'intera attività letteraria in versi e in prosa, con l'aggiunta di una ricca appendice verbo-visuale. In questa mappatura emergono molto bene il contatto dell'autore con la tradizione letteraria (i prelievi da Petrarca, il recupero della sestina, la modalità epica, ecc.) e allo stesso tempo il fruttuoso incontro con altre forme espressive, codici, arti, media. Il tutto nel segno di un abbattimento delle gerarchie che separano l'alto dal basso, il colto dal *pop*: per fare un esempio nel campo della musica, si va dalle collaborazioni con un compositore sperimentale come Luigi Nono a quelle con un cantante rock, anche se con competenze teoriche fuori dal comune, come Demetrio Stratos.

Quanto ai riferimenti forniti per orientarvisi, l'autrice individua in due testi chiave gli epicentri delle poetiche balestriniane. Il primo è l'unico intervento saggistico dell'autore, *Linguaggio e opposizione* (1960), che ne informa l'opera dal punto di vista delle modalità compositive. Qui Balestrini, nel segno di una teoria dello straniamento che ricorda Viktor Šklovskij (piuttosto che un altro autore a lui caro come Bertolt Brecht), definisce programmaticamente «un modo di concepire la poesia, la scrittura tutta, come una pratica in opposizione alle formule linguistiche abusate, consumate e corrive», una lotta a colpi di montaggio «contro l'inerzia del linguaggio ma anche contro quella del pensiero» (p. 29). Il secondo è il poemetto *Lo sventramento della storia* (1963), fondamentale invece dal punto di vista tematico (e ideologico). Qui il nume tutelare è il Walter Benjamin delle *Tesi di filosofia della storia*, dove si sostiene che il compito delle classi rivoluzionarie è far saltare il continuum storico: il che trova corrispondenza nell'indagine sulle relazioni tra la storia stessa e la violenza con cui questa sembra coincidere – la storia è *sventrata* o *sventra*?, viene da chiedersi leggendo il poemetto –, che corre lungo la produzione balestriniana; condotta, ancora, con tecniche di montaggio che rifuggono ogni linearità semplicistica. Anche il saggio di Cecilia Bello Minciacchi, del resto, in consonanza con questa visione, sembra cercare di aggirare la linearità dello storicismo nella struttura dell'analisi critica, in «un attraversamento all'apparenza diacronico, in realtà spesso sincronico, dell'opera letteraria di Balestrini» (p. 12), come dichiarato in sede introduttiva.

Straniamento e antistoricismo, dunque, come intelaiatura teorica della pratica del montaggio, concepita dall'autore in senso eminentemente politico: nell'accostamento di «cose distanti», si scoprono «gli attriti, il guizzo linguistico creativo e spiazzante, le impossibili conciliazioni, i conti storici e sociali che continuano a non tornare» (p. 337). Ma il grado di conflittualità che scaturisce dagli accostamenti può essere colto a pieno da chi legge solo a partire dalla provenienza dei frammenti posti in frizione. Ed è proprio per questo che un saggio come quello di Bello Minciacchi è quanto mai necessario; di più, può fungere da paradigma per relazionarsi in sede critica con attività collagistiche come quelle di Balestrini, al di là di ogni *intentio auctoris*.

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21416>

«Finzioni» 8, 4 - 2024

ISSN 2785-2288

Jack.
Un'estate a Milano

di Silvia De Laude

Dueville (VI), Ronzani Editore, 2024, pp. 268

ISBN 979-12-599-7140-1

Recensione di Giacomo Agosti

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Agosti, Giacomo, recensione a Silvia De Laude, *Jack. Un'estate a Milano*, Dueville (VI), Ronzani Editore, 2024, «Finzioni», n. 8, 4 – 2024, pp. 230-233.

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21416>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Giacomo Agosti

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

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

Il libro di Silvia De Laude, *Jack. Un'estate a Milano*, ha la rara capacità di ricreare uno spazio letterario ed emotivo che nel corso della vita adulta finisce spesso per svanire poco a poco: fra i vari autori del canone scolastico italiano, infatti, Leopardi è forse quello che, più di tutti, offre l'accesso a uno spazio amico, di fiducia, che nel corso degli anni accompagna il passaggio complesso dall'infanzia all'adolescenza. La struttura del libro è propedeutica a raggiungere un simile orizzonte, perché pone subito al centro del discorso il sé della scrivente e facilita una costruzione prismatica che – di primo acchito – si potrebbe riassumere così: una donna che scrive di uomini, i quali hanno scritto a loro volta di Leopardi. Ci sono però delle differenze fra questi uomini, su tutte quella di natura temporale: l'autrice, ad esempio, non ha mai conosciuto personalmente Giorgio Manganelli, al quale è dedicato il primo capitolo; è amica invece di Michele Mari e coetanea di Alessandro Zaccuri (secondo e quinto capitolo); ha lavorato a lungo con Walter Siti e Cesare Garboli (terzo e quarto capitolo), ma Siti è vivo mentre Garboli è morto.

È proprio il filtro della morte a dirimere gli eventi narrati e a delineare un racconto dalla temporalità circolare e opaca, come nel coro famoso, ma al contempo vivida in determinati passaggi verbali, quasi fisici. L'autrice allude agli anni di studio all'Università e alla sua maternità. In quel frangente Manganelli scompariva, lasciando i suoi materiali al Fondo Manoscritti di Pavia; Mari cominciava a entrare in scena; Garboli prima e Siti poi avevano o conquistavano una ribalta alla quale collaborava anche la stessa autrice, con un senso di sottomissione che costituisce una prima spia di rivelazione.

Tertium fra l'autrice e il lettore, Leopardi resta una specie di sorpresa costante. Vive tra le riscritture (i dialoghi col padre immaginati da Manganelli) e le invenzioni (Leopardi licanthropo di Mari, Leopardi in Inghilterra di Zaccuri) ed è sempre nuovo e al contempo lo stesso. È un sesto amore che necessita di una qualche distanza ulteriore, manifestata nel bisogno – momentaneo – di anglicizzarne il nome: da Giacomo a Jack, come recita il titolo. Ma dopo tutto è il poeta che abbiamo conosciuto tutti noi, quello di cui ha scritto Nietzsche e di cui il Professore di religione, al Liceo Parini, offrì nel 1979 una disamina dissecante in relazione al rapporto con la madre. La figura e l'opera di Leopardi fungono da contenitore che accoglie e risemantizza le vicende narrate, mentre l'autrice si assume l'onere di formalizzare l'espressione verbale accanto al grembo materno, in una maniera che può divertire ma anche sorprendere i diretti interessati nei vari capitoli. A una lettura esterna, per chi conosce almeno in maniera vaga i protagonisti e i testi trattati, i due capitoli centrali del libro offrono il quadro di una situazione culturale del passato prossimo, ma in parte ancora attuale, focalizzata su una dialettica di potere.

L'autrice racconta, con una vivace trasparenza, le pagine letterarie di Siti dedicate a Leopardi. Si tratta del celebre romanzo d'esordio ambientato all'Università di Pisa, *Scuola di nudo* del 1994, in cui De Laude sottolinea il ruolo centrale del poeta recanatese all'interno di una rivendicazione scritta in prima persona. Lo sconto (o il perdono?) che Siti chiede al lettore per la sua omosessualità è lontanissimo dall'attitudine di Leopardi, che si pone spesso in un materialismo non dialettico rispetto a chi legge, e forse proprio per questo rimane così affascinante ancora

oggi. Ciò che rende efficace il rapporto leopardiano tra Siti e l'autrice è la loro comune attività precedente, ovvero gli anni di lavoro fianco a fianco sull'edizione dei "Meridiani" di Pasolini. Entrambi si rendono "corsivi" – in un certo senso – perché la parola di Leopardi, grazie allo *Zibaldone*, offre anche la versione in prosa di una poesia futura: una parola che sta sotto al neutro o, ancora meglio, "lo scrivere prima di scrivere". Così, la retorica letteraria del Professor Siti si fissa in alcuni frammenti che, nel racconto dell'autrice, risultano ancora più incisivi rispetto al romanzo da cui sono tratti, come se De Laude fosse riuscita a elevarli alla potenza affrontandoli da un altro punto di vista: è un'ulteriore messa a nudo, determinante per far entrare il pubblico nei meandri del principio di autorità. Se Siti si era vendicato di fronte ai suoi lettori, per certi versi ora l'autrice canta di lui – con garbo – di fronte ai lettori di *Jack*.

Ben diversa è l'empatia espressa nel capitolo dedicato a Cesare Garboli. L'autrice ha avuto una collaborazione con lui a tutto tondo (dal video su Leopardi ai "Meridiani" su Pascoli) e ha condiviso gli aspetti molteplici di un personaggio da cui ha fatto fatica a emanciparsi. Garboli l'ha fatta "esporre" e sovraesporre, confondendola in un principio rappresentativo di cui anch'egli era il primo a essere soggiogato: un'ideologia della bellezza che, felice in un'aula di scuola, si dissolveva allo sguardo esterno. Garboli sapeva bene cosa fosse un attore, tanto che Mario Soldati gli ha dedicato il romanzo omonimo. Agiva appunto come se fosse un attore e scriveva col fluido orientato verso le grandi attrici. Quest'ambivalenza di genere, in un mondo culturale che era direzionato in maniera inequivocabile (da parte di donne e uomini, etero e omosessuali) verso il modello maschile, gli era costata un'irrisione negli anni che non aveva avuto cura di valori sostanziali (la sua Garbo era diversa, ma non meno vera di quella di Barthes). Garboli era stato un interprete del suo tempo anche per questa ragione, perché graffiava ad esempio Franco Fortini con un'ironia non banale: lo rifaceva, piuttosto, e "diventava" Fortini per far sorridere e non per far ridere. Sbrogliando il cumulo che l'aveva resa personaggio ancillare (la Silvia "carina" all'ombra del professore-attore), l'autrice ci regala uno dei nuclei generativi della scrittura di Garboli, e cioè la capacità di illuminare il testo con uno sguardo a sua volta letterario, come accade appunto nella raccolta dei canti leopardiani curata per il famoso volumetto Einaudi. Sedotta e seduttrice, De Laude ci offre i momenti migliori quando riprende il lavoro lasciato da Garboli, e ci guarda da dietro il documento antico, da dietro l'oggetto trovato, come nelle scaglie del diario di Matilde Manzoni che racconta in francese le sue letture di Leopardi. L'autrice si mette allo specchio con le creazioni del grande critico (le *trouvailles* che gli venivano rimproverate) e riesce a farci dimenticare la pesantezza affabulatoria di certi passaggi, quando cioè Garboli si voleva e ci voleva convincere che ciò che scriveva fosse "vero". Al pari di Siti, sebbene con passaggi diversi (perché qui è coinvolta la memoria del corpo, che è più individuale), l'operazione esperita da De Laude snellisce il modello e ci permette di percepire quello spazio vaporoso (come nelle fotografie di Luxardo) dove Garboli armava di voce i suoi occhi e faceva capire che solo in una persona aveva visto la "fame" come nello sguardo di Berenson: Charlie Chaplin.

Rispetto a modelli così corposi, Mari e Zaccuri aprono una dimensione letteraria che si può definire brillante, sebbene molto diversa da quella di Manganelli. Laddove quest'ultimo si chiude, si ascolta e invita l'autrice a trattarlo come un puro fatto testuale (dove la depressione scolorisce le idee più argute), i due scrittori più giovani rappresentano i titoli vivaci di una sorta di "programmazione leopardiana", la quale, per riprendere l'immagine del sottotitolo (*Un'estate a Milano*), ricorda i film che si proiettavano nei cinema rimasti aperti per l'aria condizionata. La parola di De Laude è semplice, colloquiale, e dal racconto leopardiano di Mari preleva il contenuto orrorifico per scandagliarne gli effetti di sorpresa: Leopardi sarà o non sarà stato un uomo lupo? È un mondo del "possibile", che la scrittrice ci restituisce ignorando l'orecchio interno dei libri antichi, cioè la componente antichizzante della scrittura: il famoso "fattore mimetico".

Sciolta da un simile assillo, la parola attraversa il racconto di Zaccuri e si spinge ancora più in là, al *fantasy*, a Leopardi in Inghilterra, a Kipling, e lambisce finalmente il tema che è sotteso a tutto il libro: per tanto che Jack è vivo e si diverte, d'altra parte Giacomo è morto. Questa verità basilare si affianca e convive con le considerazioni sul "possibile" storico, come quando ci si chiede cosa avrebbe scritto Bellini dopo *I puritani*. È una verità diversa, che ci fa capire che il patto che si stringe da ragazzi con Leopardi è già basato, sin da subito, sulla consapevolezza di una mancanza. Per questo parlarne abbatte gli steccati e ravvicina, in un certo senso, tutti i suoi interlocutori.

«Prende il bambino e lo porta su fino a Canova e poi giù a Raffaello», diceva un leopardiano. È un po' come per la morte di Virgilio, che non arriva mai perché c'è già stata. Nella notte mitica essere "brave" o "bravi" non è più una questione di merito, quanto di suoni: alle prime luci dell'alba arriva per tutti il richiamo del gallo cedrone.

Finzioni meridionali.
Il Sud e la letteratura italiana contemporanea

di Fabio Moliterni

Roma, Carocci, 2024, pp. 134

ISBN 978-88-290-2247-2

Recensione di Caterina Miracle Bragantini

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Miracle Bragantini, Caterina, recensione a Fabio Moliterni, *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2024, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 234-237.

caterina.miraclebragantini@uniroma3.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21417>

finzioni.unibo.it

Non inganni l'agilità di *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, uscito nell'anno appena trascorso per Carocci: ciascuno dei dieci saggi che lo compone (già editi, in volume o rivista) è un campo di tensioni complesso e stratificato, coerentemente con il binomio che ne costituisce l'oggetto sfaccettato, il Sud e la nostra contemporaneità letteraria. L'autore Fabio Moliterni, professore di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università del Salento, in una riflessione d'ordine metodologico affidata a «Nazione Indiana», spiega: «Si tratta di un percorso storico e letterario di tipo strabico e anfibio, che attraversa luoghi e lingue diverse, generi plurali, tra prose e poesie, tra inchieste e romanzi, e si mette in dialogo con discipline e con saperi non strettamente letterari, dalla storia degli intellettuali alla nuova narratologia, dalla sociologia alla demologia, dall'etnologia all'antropologia»¹; un approccio riassunto, nell'*Introduzione* al volume, nell'espressione «poetica delle forme sociali» (p. 12), sulla scia di Frederic Jameson. I due perni tra cui si muove l'indagine poli-prospettica e multidisciplinare di *Finzioni meridionali* sono analizzati da un critico «restante»² – elemento che va sottolineato, in un volume così legittimamente sensibile al punto d'osservazione di chi scrive –, in un *corpus* di testi firmati da autori che, nella nostra più recente tradizione, dagli anni Cinquanta del Novecento fino all'ipercontemporaneità, hanno saputo dar spazio, corpo e voce ai “subalterni” in senso gramsciano: i «soggetti di storia non egemonici»³. Le forme letterarie adottate da scrittori trascurati dal canone o da protagonisti della tradizione del XX secolo, fotografati in una fase finora solo sfiorata dalla critica, tutti aventi però a che fare con luoghi e gruppi sociali considerati marginali, sono esaminate come frutto della reazione a «un pensiero di stampo meridionalistico – un pensiero critico, antimoderno o apocalittico» (p. 10). Gli esiti sono, per l'appunto, le *finzioni* («al confine, cioè, tra mondi reali e mondi possibili, documento e invenzione, egemonia e conflitto» p. 11) del titolo, identificate dall'adozione di strutture narrative e stilistiche che convalidano la loro importanza anche storiografica; testimoni e interpreti di un Sud sfaccettato, contraddittorio, molecolare; moderno in maniera ostinatamente e significativamente antitetica alle «immagini trionfalistiche ed ecumeniche della modernità» (p. 10).

Il primo capitolo è dedicato a Rina Durante, intellettuale, giornalista, autrice di un'opera «in movimento» (p. 25) tra generi e codici diversi, che trova nei giornali, come spesso accade nel Novecento, «un'officina narrativa [...] perennemente aperta e aggrovigliata» (p. 15) suscettibile di usi, riusi e montaggi. È il caso dei racconti autobiografici pubblicati nella terza pagina della «Gazzetta del Mezzogiorno» nel 1966, che dieci anni più tardi confluiranno nella prima parte di *Tutto il teatro a Malandrino*. Moliterni si interroga sull'adozione della forma breve del racconto, che gli pare rispecchiare l'intima e volontaria incompiutezza che l'autrice riconosce alla propria

¹ F. Moliterni, *Scritture subalterne nella letteratura meridionale contemporanea*, «Nazione Indiana», 1/05/2024 (disponibile online: <https://www.nazioneindiana.com/2024/05/01/>, data ultima consultazione: 13/01/2025).

² V. Teti, *La restanza*, Torino, Einaudi, 2022.

³ A.M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 1971.

opera letteraria; sulla voce narrante che ne accompagna la «galleria di antieroi e solitari» (p. 19), finalmente legittimati a prendere parola (che linguisticamente sembra nutrirsi del coevo neo-sperimentalismo), con effetti comici e grotteschi che riflettono il loro isolamento sociale ed esistenziale. È da queste coordinate, scrive l'autore, che emergono la «natura politica e la radice antropologica della sua vocazione letteraria, di una parola che si trasforma in archivio vivente di narrazioni altrui e presta scena alle “contro-memorie” dei subalterni e dei marginali che si muovono negli interstizi o nelle periferie della storia» (p. 23).

Seguono due capitoli dedicati a Ernesto de Martino, nei quali Moliterni adotta un'«ottica strabica e telescopica» (p. 28) per individuare il *fil rouge* della sua molteplice produzione: il sacro e l'arcaico che persistono, in maniera latente, irrazionale ma irriducibile, manifestandosi nelle sopravvivenze della cultura popolare, esaminate alla luce di precise dinamiche storiche, culturali e sociali, come avviene nella seconda parte di *Sud e magia*. È invece con lo sguardo allo «stile etnografico» (categoria coniata da David Forgacs)⁴, combinazione tra modalità di costruzione del testo, strategie retoriche adottate e metodo etnoantropologico, che nel terzo capitolo l'autore tenta di sollevare la polvere gettata dall'etnografo sulle proprie tracce, per ricostruirne i rapporti con l'opera di Carlo Levi. Oggetto dell'analisi sono i loro libri fondativi: *Il mondo magico* (1948) di de Martino e *Paura della libertà* (1946) di Levi, ambedue segnati dalla ricerca di quel fondo oscuro che sopravvive nel quotidiano e nell'intera civiltà europea, e che li porta a confrontarsi, in modi e con esiti diversi, con la teoria del sacro e la questione meridionale.

Leonardo Sciascia è il protagonista del trittico di saggi che segue: uno Sciascia preso d'anticipo, nei suoi scritti d'esordio, ma anche di lato, con una focalizzazione su alcuni aspetti della narratologia di *Consiglio d'Egitto*. Nei tre capitoli, emerge quanto e come sin dalla sua “preistoria”, il siciliano abbia contezza della «funzione etica e civile della parola letteraria» (p. 45). È così almeno dal 1950, anno in cui escono le *Favole della dittatura*: la forma della favola e dell'apologo, «dispositivo testuale polisemico e multifocale» (p. 54), si fa nella penna dello scrittore strumento della critica al Potere, inteso come sopravvivenza del male nella storia umana. Nella svolta rappresentata da quell'ibrida creatura narrativa che è *Consiglio d'Egitto*, oggetto del quinto capitolo, Moliterni si sofferma sul «gioco prospettico» (p. 57) affidato ai punti di vista e alle voci del racconto, cui riconosce un valore ideologico: è attraverso le strutture discorsive che prende corpo la posizione dell'autore sugli eventi, in particolare nei riguardi dei rapporti di forza tra le classi sociali presenti nel romanzo. Nel terzo saggio dedicato a Sciascia, infine, il critico porta alla luce una «funzione-Gramsci» particolarmente presente negli anni della sua formazione. È alla *Questione meridionale* che l'intellettuale di Racalmuto sembra riferirsi allora, elaborando un proprio Gramsci, «eretico ed eterodosso [...] riletto in chiave liberale o libertaria» (p. 71), fondamento di un moralismo meridionalistico che col passare del tempo si farà sempre più pessimista e antistoricistico. Segno di una contraddizione insolubile che apre tuttavia lo

⁴ D. Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

sguardo a un concetto di Sud plurale e transnazionale, cresciuto «tra le viscere degli eventi»⁵ (Leogrande 2017).

Settimo e decimo capitolo sono dedicati alle esperienze poetiche, rispettivamente, di Vittorio Bodini e Nino de Vita. L'uno è analizzato diacronicamente, osservando l'evoluzione della lirica attraverso la peculiare rappresentazione del paesaggio salentino, «geografia poetica» (p. 86) che emana una contraddizione inesauribile tra tensioni vitalistiche e impulsi funebri, mediante la sovrapposizione stilistica e tematica di piani di realtà e irrealtà che virerà sempre più, nell'ultimo periodo, verso l'onirismo allucinato (forse debitore, come giustamente osserva Moliterni, dell'attività di Bodini come ispanista e traduttore). Nella poesia dell'altro, il critico coglie un'opera corale, il cui lavoro linguistico e stilistico è in grado di restituire la voce a una memoria privata e collettiva.

L'ottavo capitolo s'incanta sull'ultima apparizione pubblica di Pier Paolo Pasolini prima del suo omicidio, in occasione di una conferenza presso il Liceo Palmieri di Lecce, intitolata il *Volgar'eloquio*. È con una riflessione linguistica, sugli effetti nefasti della società capitalista e consumistica sulla lingua e sui dialetti, sempre più «annichiliti» (p. 94), che si chiude con violenza eppure – paradossalmente – con coerenza l'arco intellettuale dell'autore, attento da sempre ai rapporti tra lingua e società.

Infine, nell'ultimo saggio (*Vieni a narrare in Puglia*), Moliterni elabora un ritratto del variegato romanzo pugliese contemporaneo, soffermandosi sugli autori e le autrici che hanno saputo elaborare percorsi personali e inediti, e riconoscendo il lavoro di case editrici fortemente legate al territorio: Manni e Besa, salentine, e Terrarossa edizioni, di Alberobello. È un percorso fra-stagliato, quello che traccia l'autore, scrupoloso nell'evitare comode ma inutili categorizzazioni, e attento piuttosto a riconoscere, all'evenienza, segni di una comune «pugliesità letteraria» (p. 101) che lega «restanti» e «spatriati» (p. 104): «è una tipologia letteraria capace di farsi sguardo allargato sui conflitti persistenti che nel corso del tempo intaccano il proprio vissuto insieme al territorio di provenienza» (p. 110).

Con *Finzioni meridionali*, Fabio Moliterni consegna ai lettori non solo uno studio di valore, in grado di approfondire autori e percorsi spesso trascurati e invece estremamente significativi, ma anche un modello metodologico di riferimento per lo studio della modernità letteraria, aperto al confronto tra le discipline grazie all'adozione di un punto di vista dinamico sul proprio oggetto, cui non guasta – e anzi, arricchisce profondamente – una decisa e fondamentale postura intellettuale.

⁵ A. Leogrande, *Il canto della vita. Riflessioni su Vittorio Bodini*, «Giannone», t. II, 2017, p. 700.

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21418>

«Finzioni» 8, 4 - 2024

ISSN 2785-2288

Numeri primi.
Strategie della brevità nel Novecento italiano

a cura di Nunzia Palmieri e Giacomo Raccis

Modena, Mucchi Editore, 2024, pp. 179

ISBN 979-12-8171-623-0

Recensione di Camilla Pinto

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Pinto, Camilla, recensione a Nunzia Palmieri e Giacomo Raccis (a cura di), *Numeri primi. Strategie della brevità nel Novecento italiano*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 238-241.

camilla.pinto2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21418>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Camilla Pinto

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

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

Una delle questioni che più attanaglia sia la critica letteraria sia il mercato editoriale è legata all'assetto da conferire alla forma del racconto breve: qual è il confine tra il racconto breve e il racconto lungo? E quello tra il racconto lungo e il romanzo? Come riuscire a categorizzare la molteplicità delle forme brevi? Come ripensare, poi, le potenzialità della prosa breve alla luce delle trasformazioni tecnologiche e dell'intelligenza artificiale? A tal proposito, il volume *Numeri primi*, recentemente pubblicato da Mucchi Editore (Modena, 2024) a cura di Nunzia Palmieri e Giacomo Raccis, raccoglie una serie di interventi – provenienti da un convegno tenutosi a Bergamo nel dicembre 2022 –, che hanno il proposito di indagare da diverse angolazioni i meccanismi strategici che regolano il funzionamento delle forme letterarie brevi.

Eppure, la raccolta – che si inserisce fra le attività coordinate dal gruppo di ricerca internazionale SINAB (*Seminario Internazionale di Narrativa Breve*) – non ha l'audace pretesa di sbrogliare i dubbi che da sempre riguardano la forma breve, bensì tratteggia – come di fatto suggerisce il sottotitolo *Strategie della brevità nel Novecento italiano* – attraverso lo sguardo acuto di nove studiosi, uno spaccato su alcuni dei più interessanti esempi di brevità della nostra narrativa contemporanea, individuandone e analizzandone i dispositivi messi in pratica dai relativi autori.

D'altronde, come suggerisce Palmieri nel suo intervento che apre la strada ai successivi otto, quando si parla di brevità in letteratura non si lo si fa solo in riferimento alle misure di un testo – a cui, proprio in quanto stringato, viene attribuito un valore positivo, in un'epoca in cui i tempi di lettura e la soglia d'attenzione si fanno progressivamente sempre più deboli – ma soprattutto alle strategie che lo regolano, ai meccanismi che lo fanno funzionare e alla predisposizione all'anarchia che li porta a sfuggire a un incasellamento all'interno della nozione di genere.

Certo, come nota Massimiliano Tortora, ci possono essere delle 'tendenze' che coincidono con archi cronologici più o meno definiti sotto i quali ricade anche la forma romanzesca, come accade con i tre grandi cicli con cui si è soliti periodizzare il Novecento italiano – modernismo, neorealismo, avanguardia-postmoderno. In questo senso, l'autore indaga i finali nella novellistica italiana, individuando in diversi casi letterari – *La vedova* (1924) di Stuparich; *Spaccanapoli* (1947) di Rea; *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) di Tabucchi – il modo in cui, diversamente dal romanzo, i finali nella narrativa breve abbiano un assetto diverso, perché essi sovraccaricano l'ultima pagina di un'energia che riesce a racchiudere l'intera poetica dell'autore.

Ma è chiaro che il volume nella sua totalità conferma la propensione di molti autori alla scelta della soluzione breve perché essa concede maggiore libertà espressiva e compositiva nel narrare. Si pensi, ad esempio, alla possibilità che offre una raccolta di racconti di fare a meno della centralità di un narratore: in questo senso, Enrico Palandri porta come esempio opere corali come *Narratori delle pianure* (1985) e *Verso la foce* (1989) di Celati e *Libera nos a Malo* (1963) di Meneghello che hanno nella loro forma rapsodica la capacità di restituire al lettore un elemento magico, un incantamento che è dato dall'unicità della voce. Palandri, infatti, insiste

proprio su questo, quando dice che «si tratta di trovare la voce» piuttosto che di «fossilizzarsi nelle scelte che si fanno di volta in volta» (p.49) nella stesura di un testo.

La scelta della brevità, dunque, sembra nascere molto spesso come una necessità di protesta nei confronti della tradizione, che in ambito letterario è incarnata dalla rigida configurazione del romanzo borghese: Valeria Giannetti ne propone un esempio analizzando una novella di Italo Svevo, *Una burla riuscita* (1926). Svevo in questo caso si serve della forma della burla per svincolarsi dall'impegno di delineare un personaggio nella sua complessa totalità, avvalendosi anzi del funzionale binomio burlato/burlatore, e introducendo inoltre una riflessione metaletteraria proprio sulla rinuncia da parte del protagonista al romanzo a favore delle favole, che attraverso la loro concisione permettono di essere improvvisate e di coincidere spesso con un valore intimo, confidenziale, privato. Soprattutto, – siamo in tempi diversi da oggi, in cui il racconto gode di buona salute sugli scaffali delle librerie, dopo una lunga fase di crisi commerciale – esse permettono di sottrarsi alla sventurata sorte di mercificazione cui è sottoposto il romanzo.

Ci sono casi, poi, come nota Giacomo Raccis, in cui un'incursione nei racconti di un determinato autore può permettere di considerare alcuni dei segni distintivi della sua penna. Questo accade con i racconti di Anna Banti, che spesso si presentano come romanzi in miniatura, non tanto per una maggiore lunghezza, quanto per l'architettura temporale più lenta e diluita: questi, sebbene nascano «per vivere poi di vita propria», in realtà poi trovano «all'interno delle raccolte in cui sono inseriti, risponderne e riflessi che rendono questi volumi degli effettivi macrotesti» (pp. 82-83). Un esempio a tal proposito è riscontrabile nella raccolta *Le donne muoiono* (1950) che si distingue per una serie di peculiarità. Prima fra tutte la scelta di delineare la storia in un'ambientazione distopica; in secondo luogo, l'inconciliabilità tra donne e uomini che porta le prime ad abbandonarsi a una condizione di isolamento e solitudine. La molteplicità d'intenti si riscontra anche nella modalità narrativa: Raccis nota che «chi narra si fa cronista ed etnografa; alternando un punto di vista 'perfetto, impersonale' e uno immerso nella *vox populi*» (p.92).

D'altronde, una delle potenzialità più rilevanti del racconto sta proprio nella sua malleabilità, nella facoltà di sottrarsi a un'architettura costrittiva e procedere nella narrazione non tanto per accadimenti ma per pensieri, suggestioni o illusioni. Angela Borghesi esamina in quest'ottica un'opera che per estremi spaziali e temporali è opposta a quella proposta da Raccis: si tratta di *Interno familiare* di Anna Maria Ortese, secondo racconto della raccolta *Il mare non bagna Napoli* (1953), che si svolge nell'arco temporale di una giornata – il 25 dicembre di un anno non precisato – all'interno delle mura domestiche di una casa partenopea. È interessante notare come la duttilità della natura dell'opera, fatta più di dialoghi e riflessioni che di eventi concreti, si presti alla trasposizione teatrale – che in effetti è stata più volte realizzata – e, come nota la stessa Borghesi, richiama per struttura e tempi *Natale in casa Cupiello* di Edoardo De Filippo.

L'intervento di Bruno Falchetto mostra poi come «l'asciuttezza espressiva» (p.122) di Calvino, derivante sia dalla fruizione giovanile di contenuti visuali come fumetti e film sia dalle secche lezioni montaliane, ungarettiane e morandiane, si delinei già a partire dal ciclo di

raccontini-apologo del '43-'44, caratterizzati da uno stile asciutto e dall'attenzione alla materialità delle cose. Ma è ne *L'avventura di un soldato* (1949), racconto che apre *Gli amori difficili*, che Falchetto individua l'espressione stilistica che più lo caratterizza, ossia quella di «restringere e espandere» (p.130). Anche in questo caso, il critico ci mostra come nella configurazione del racconto breve s'innesci un gioco di dilatazioni e restringimenti, scomposizioni e ricomposizioni, avanzamenti e arretramenti.

Anche Beatrice Manetti, come Borghesi, si sofferma su alcuni esempi di racconto che si svolgono nell'arco temporale di una giornata e in cui la trama passa in secondo piano: si tratta in questo caso di alcuni racconti giovanili di Natalia Ginzburg, in particolare *L'assenza*, *Casa al mare* e *Mio marito*. La studiosa nota come «nella gestione della temporalità sta la forza e la debolezza degli esperimenti giovanili ginzburghiani con la forma breve», e in effetti i racconti presi in esame trovano la propria massima espressione nella sospensione degli avvenimenti.

Chiude infine la rassegna di saggi l'intervento di Gino Ruoizzi, che si concentra su alcune strategie narrative operate da Ennio Flaiano, nonostante l'autore venga tendenzialmente associato alle più lunghe cadenze del suo romanzo d'esordio *Tempo di uccidere* (1947). Ebbene, Ruoizzi non solo ci ricorda che l'abilità principale di Flaiano è la concisione, ma anche che egli va considerato per diversi esempi riusciti di opere brevi che si sottraggono a una precisa definizione di genere. *Diario notturno* (1956), ad esempio, sebbene contenga nel titolo il chiaro riferimento alla forma diaristica, manifesta un debito verso il genere aforistico, provocando una commistione che, ancor più di alcuni esempi di racconto o novella precedentemente illustrati, dà il via libera a un alternarsi di singoli elementi di natura eterogenea, frammentari e potenzialmente intercambiabili. Interessante, inoltre, l'uso della forma del taccuino, anche in questo caso lontana dal rispettare un asse cronologico preciso. In generale, Ruoizzi nota come «i volumi postumi di Flaiano hanno quasi tutti scansione aforistica e epigrammatica» (p.165), ma anche come spesso i suoi personaggi parlino per aforismi.

Come si può intuire dalla breve rassegna qui tratteggiata, il volume *Numeri primi* offre uno sguardo ampio e articolato su quella che a tutti gli effetti può definirsi una tradizione della letteratura italiana. Gli interventi raccolti, seppur nella loro diversità di taglio e di metodo, delineano abilmente una mappatura delle forme e delle strategie della narrativa breve nella contemporaneità, rappresentando inoltre un punto di riferimento fondamentale per la necessaria indagine futura del tema. A questo proposito, si auspica che su tale modello si possa prossimamente riflettere e allargare il campo a molti altri esempi di brevità letteraria, i quali pur arricchendo la nostra letteratura risultano ancora scarsamente considerati dalla critica.

La continuazione degli occhi.
Ecfrasi e forma-*Galeria* nelle poesie della Neoavanguardia
(1956-1979)

di Chiara Portesine

Pisa, Edizioni della Normale, 2024, pp. 332

ISBN 978-88-7642-778-7

Recensione di Filippo Milani

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Milani, Filippo, recensione a Chiara Portesine, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 242-245.

filippo.milani@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21419>

finzioni.unibo.it

Negli ultimi anni è stato scritto molto sull'esperienza letteraria della Neoavanguardia, soprattutto in seguito alle celebrazioni correlate ai 50 anni del Gruppo 63, ma in realtà sul rapporto con le arti figurative c'è ancora molto da dire e da esplorare. Infatti, le arti figurative (soprattutto la pittura) hanno avuto una notevole incidenza sulla nascita e sullo sviluppo della sperimentazione neoavanguardista: un'incidenza che non si limita solo ai sodalizi artistici (come quello tra Edoardo Sanguineti e Enrico Baj) o alla correlazione tra la poetica dei Novissimi e le correnti artistiche coeve (come Informale, Nuclearismo e Nuova Figurazione), ma influisce direttamente sulla vocazione intertestuale della Neoavanguardia e sulla realizzazione di vere e proprie opere doppie. In questa prospettiva, il saggio di Chiara Portesine – che da anni sta indagando con grande perizia e acume critico documenti d'archivio inediti e di grande rilevanza – si propone di colmare questa lacuna ridefinendo i frastagliati confini delle sperimentazioni artistico-letterarie che hanno caratterizzato il panorama letterario italiano dal Secondo dopoguerra almeno fino alla fine degli anni Settanta.

L'obiettivo della ricerca viene esposto in modo chiaro e esaustivo fin dalle prime pagine e «consiste nel verificare come una moda generazionale, istituzionalizzata e quasi fomentata dalle nuove riviste interdisciplinari, venga di volta in volta rimodulata dagli esponenti del Gruppo 63» (p. 10). Quindi, la studiosa focalizza la propria attenzione sulla galassia di riviste neoavanguardiste di varia diffusione e di alterna fortuna (dalla «Parrucca» a «Linea Sud», da «Marcatré» a «Grammatica»), che hanno fatto della sperimentazione interdisciplinare il loro motivo dominante, testimoniando sulle loro pagine quella che – usando le parole di Mario Spinella – si potrebbe chiamare «sete di interdisciplinarietà» della Neoavanguardia. In questo senso, l'indagine delle differenti strategie efrastiche messe in campo da autori e autrici risulta indispensabile per dipanare le molteplici contaminazioni tra poesia e arti visive, in un cortocircuito creativo che ha fornito un significativo apporto al rinnovamento culturale del secondo Novecento.

La metodologia d'indagine si fonda necessariamente sul lavoro d'archivio e sulla analisi delle differenti tipologie di documenti, come testimonia la struttura del volume: un primo lungo capitolo introduttivo dedicato alla necessaria contestualizzazione storica e a una acuta riflessione critica – sollevando perplessità verso alcune categorie stereotipate ancora in auge; una serie di interessanti approfondimenti su specifici casi di studio (Balestrini, Vivaldi, Spatola, Sanguineti, Baruchello, il Mulino di Bazzano). Il periodo preso in considerazione va dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta, e precisamente: dal 1956 con la prima pubblicazione di alcuni testi poetici di futuri componenti dei Novissimi sui *Documenti d'arte d'oggi* del «MAC» (Movimento d'Arte Concreta), un esordio su pagine d'arte che secondo l'autrice risulta «un buon punto di partenza per avviare una ricognizione su spazi e contenitori editoriali co-gestiti»; al 1979 con gli ultimi sussulti della Neoavanguardia in corrispondenza della fondazione della nuova rivista «Alfabeta», che invece di rivitalizzare l'esperienza ne sancisce una “spettacolare” fine.

Tale periodizzazione consente di individuare diversi aspetti connessi agli esperimenti ecfrastici nella convergenza tra poesia e arte in ambito neoavanguardistico, che Portesine declina in questo modo: un iniziale entusiasmo per l'ibridazione compositiva che corrisponde alla nascita di nuove riviste d'arte (come «Azimuth» fondata da Castellani e Manzoni) fino alle manifestazioni pubbliche principali del Gruppo 63; un successivo accantonamento nella seconda metà degli anni Sessanta; una rinascita manierista negli anni Settanta. Infatti, l'analisi dell'ultimo periodo fa emergere con maggiore chiarezza le diverse funzioni che ha avuto l'ecfrasi nelle sperimentazioni poetiche del movimento: una certa standardizzazione procedurale sviluppata negli anni; un valore politico-ideologico nelle collaborazioni tra poeti e artisti; e in particolare un consolidamento della forma-*Galeria* legato alla necessità da parte degli autori – sottolinea la studiosa – di «allestire le raccolte come se si trattasse di pinacoteche private [al fine di] schivare l'annosa questione dell'io lirico e delle latenze canzonieristiche, garantendo al contempo un ordinamento coerente e non giustappositivo ai versi» (p14). Così, è possibile osservare il complesso andamento della forma ecfrastica nel campo neoavanguardista, dall'esigenza di trovare nuove possibilità espressive non convenzionali alla trasformazione in una sorta di “feticcio testamentario” per tutte le successive sperimentazioni verbo-visive.

L'interrogativo che guida tutta l'indagine viene così sintetizzato con estrema consapevolezza: «In un contesto d'avanguardia, in cui il dibattito sull'autenticità della visione vale soltanto come idolo polemico o rimosso collettivo da esorcizzare sotto forma di persistente vizio borghese, quale sarà la funzione dell'ecfrasi?» (p. 18). La traduzione verbale di un'opera d'arte sollecita inevitabilmente l'adesione mimetica della parola al referente esterno, ma questa non può darsi come descrizione oggettiva e fedele della realtà, perché vanno sempre tenuti in considerazione sia lo iato epistemologico tra scrittura e visività sia la consapevolezza del relativismo nella modernità. Di conseguenza, il rischio potrebbe essere quello di istituire facili paragoni tra letterati e pittori – come accade in molti studi sulla verbo-visualità –, ma Portesine se ne tiene alla larga fondando la propria ricerca su dati filologicamente dimostrabili, attraverso lo studio puntuale di materiali d'archivio.

La struttura del volume dà conto proprio di un meticoloso rigore metodologico e di una piena consapevolezza critica della studiosa. Dopo la premessa generale che presenta il campo d'azione della ricerca, si passa all'analisi di singoli casi di studio. Nel secondo capitolo si affronta la particolare forma-*Galeria* “novissima” che si offre innanzitutto – recuperando l'archetipo mariniano – come macrostruttura adatta a contenere testi poetici nati per specifiche collaborazioni con artisti e per la pubblicazione prima su riviste d'arte e poi in volume; ma anche come strategia per sfuggire all'ingombrante presenza dell'io lirico caratteristica della poesia italiana a partire dal canzoniere petrarchesco. Tra i casi di anti-canzonieri indagati ci sono: *Ma noi facciamo un'altra* (1964-1968) di Nanni Balestrini; *Le occasioni dell'arte* (1964-1972) di Cesare Vivaldi; *L'abolizione della realtà* (1975) di Adriano Spatola. Nel terzo capitolo, si indaga la critica d'arte in versi messa in atto da alcuni poeti novissimi (come Vivaldi) in sinergia con gli artisti con cui

sentivano particolare affinità ideologico-estetiche, intessendo un reciproco svelamento di poetiche e avviando proficue collaborazioni interdisciplinari.

I successivi due capitoli (quarto e quinto) sono dedicati all'opera di Gianfranco Baruchello, artista che ha avuto un ruolo a tal punto determinante all'interno del frastagliato panorama neoavanguardista – ha dichiarato lui stesso – «fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo». Baruchello non è solo un artista vicino alla poetica novissima ma – come puntualizza Portesine – assume il ruolo di vero e proprio «co-protagonista di una serie di progetti a doppia firma realizzati in sinergia con gli esponenti del Gruppo 63» (p. 170). Infatti, lo stile ibrido della sua pittura verbo-visiva influisce sulla composizione di alcune raccolte poetiche novissime – è il caso della *Signorina Richmond* (1977) di Balestrini – oppure diventa lo spunto per esercizi di ermeneutica figurativa – come nel caso di Giorgio Manganelli. Di certo, il rapporto di collaborazione più intenso si è sviluppato tra Baruchello e Sanguineti, dando vita a numerosi progetti congiunti, come *Limbeantipouvoir* (1967) e *T.A.T.* (1968). Si tratta del capitolo più esteso e innovativo, perché grazie al lavoro di ricerca d'archivio porta alla luce numerosi documenti inediti che consentono di districare il complesso “Gioco dell'Oca a quattro mani” che caratterizza il loro rapporto umano e artistico (come nel tabellone del gioco disegnato da Baruchello). Attraverso l'indagine del carteggio e di una recente acquisizione della Fondazione Baruchello, Portesine svela inoltre l'inedito progetto di una possibile versione illustrata dal pittore livornese del testo teatrale *Traumdeutung* di Sanguineti, pubblicato sul «Menabò» nel gennaio del 1965 e poi incluso nel volume *Teatro* (Feltrinelli, 1969). Si tratta di alcuni disegni inediti risalenti al 1966-67 in cui Baruchello rielabora visivamente alcuni sintagmi del testo sanguinetiano inserendoli in un sistema più ampio di segni e immagini attraverso la tecnica mista del disegno a china e del collage: un ritrovamento di indubbio valore.

Il penultimo capitolo è dedicato all'esperienza simbiotica del Mulino di Bazzano: i tre ideatori (Corrado Costa, Giulia Niccolai e Adriano Spatola) hanno fatto dell'interdisciplinarietà un principio sostanziale della loro attività, stabilendo assidui rapporti di collaborazione creativa con artisti locali per particolari eventi collettivi. I tre sodali hanno composto numerosi testi poetici per i cataloghi di mostre organizzate da pittori e scultori emiliani (tra questi risalta il caso di Claudio Parmiggiani), attuando una vera e propria icono-militanza “geolocalizzata” che si concretizza nell'organizzazione di una serie di progetti culturali sul territorio ma con un respiro internazionale. Infine, l'ultimo capitolo propone alcune ipotesi di ampliamenti futuri della ricerca, poiché il campo d'esplorazione risulta ancora ampio e proficuo. È un dato di fatto che nella poesia del secondo Novecento la centralità dell'ecfrasi sia determinante, soprattutto in ambito sperimentale per contrapporsi al crescente dominio dei nuovi media visuali. Quindi, si attendono con curiosità gli sviluppi di questa importante ricerca sulla funzione che hanno avuto le riviste d'arte per la ridefinizione di una cultura d'avanguardia che per un certo periodo ha creduto di poter essere davvero interdisciplinare, internazionale e libera.