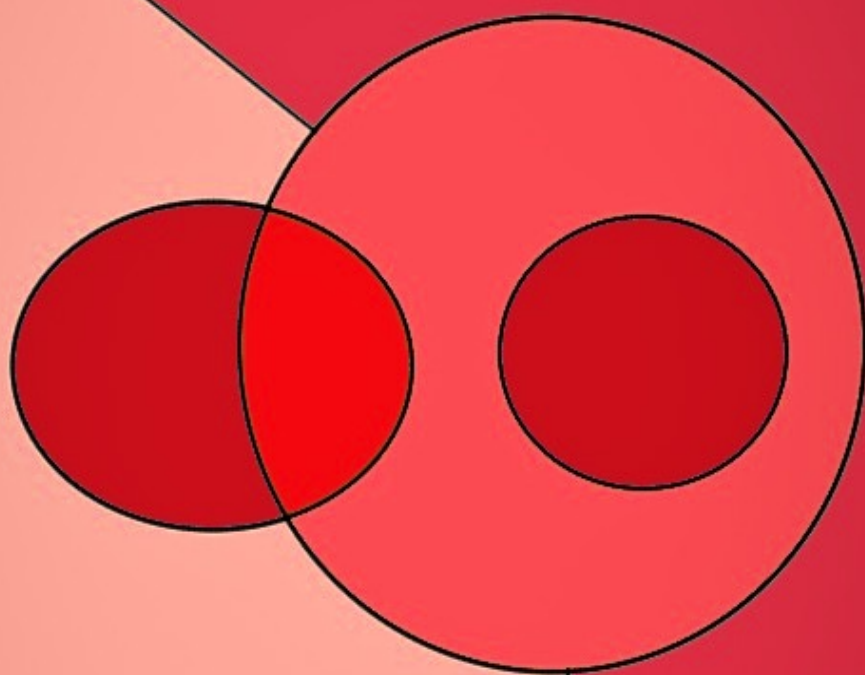


immagini



Rivista di teoria critica
e letteratura italiana
contemporanea

V. 5, N. 9, 2025



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. 5, n. 9 – 2025

Strategie

- Alberto Bertoni, *Rousseau in Gadda: un paradigma negativo, con un'eccezione* 1-9
- Mimmo Cangiano, *Il borghese, il novel e una metafora. Il campo metonimico del 'flusso' nella letteratura di fine '700* 10-41

Lecture

- Federico Carrera, *Intorno all'«Omaggio a Catullo» di Edoardo Sanguineti* 42-55
- Letizia Chiale, *Cercare oltre i confini: il mandala di Antonio Tabucchi* 56-68
- Camilla Pinto, *L'«effetto» Beckett su Antonio Tabucchi: il senso della Storia in «Malone muore» e «Tristano muore»* 69-85
- Eva Zandonà, *Schermarsi: l'autobiografismo obliquo di Michele Mari in «Filologia dell'anfibio» e «Rondini sul filo»* 86-104

Recensioni

- Ferdinando Amigoni, *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic*, di Elisa Attanasio 105-18
- Elisa Attanasio (a cura di), *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, di Beatrice Basile 109-112
- Roberto Carnero, *Pasolini e i giovani*, di Riccardo Magli 113-116
- Lavinia Torti, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, di Simone Giorgio 117-120

Rousseau in Gadda: un paradigma negativo, con un'eccezione

Alberto Bertoni
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – The article explores the role played by Jean-Jacques Rousseau in Carlo Emilio Gadda's thinking, as a negative paradigm with which to engage intensely – especially in *Meditazione milanese* – in order to develop a highly personal and anti-systemic gnoseological reflection. Gadda several times refers to *Emile* and the *Confessions* to argue ironically with the French philosopher both in the technical-scientific field, in his 'engineering' writings, and in the humanities. However, a different position on Rousseau can be found in two essays collected in the book *I viaggi la morte* (1958), in which the Engineer presents him as a precursor to Freud and Proust in the psychoanalytic investigation of the subject.

Keywords – Carlo Emilio Gadda; *I viaggi la morte*; Jean-Jacques Rousseau; *Meditazione milanese*.

Abstract – L'articolo indaga il ruolo svolto dalla figura di Jean-Jacques Rousseau nella riflessione di Carlo Emilio Gadda, in quanto paradigma negativo con il quale confrontarsi intensamente – soprattutto nella *Meditazione milanese* – al fine di sviluppare una personalissima e antisistemica riflessione gnoseologica. Più volte Gadda prende in considerazione l'*Emilio* e le *Confessioni* per polemizzare in tono ironico con il filosofo francese sia in ambito tecnico-scientifico, negli scritti 'ingegneristici', sia in ambito umanistico. Ma è possibile rintracciare una posizione differente nei confronti di Rousseau in due saggi raccolti nel volume *I viaggi la morte* (1958), in cui l'Ingegnere lo pone come precursore di Freud e Proust nell'indagine psicanalitica del soggetto.

Parole chiave – Carlo Emilio Gadda; *I viaggi la morte*; Jean-Jacques Rousseau; *Meditazione milanese*.

Bertoni, Alberto, *Rousseau in Gadda: un paradigma negativo, con un'eccezione*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 1-9.
alberto.bertoni@unibo.it
<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23208>
finzioni.unibo.it

A orientarsi con la dovuta attenzione (e cautela) nel gomitolo-labirinto dell'opera di Carlo Emilio Gadda¹, ci s'imbatte con discreta frequenza nella costante di un idolo polemico che lo scrittore milanese fa assurgere spesso a paradigma negativo, soprattutto nelle fasi delicate del passaggio fra l'autoanalisi (decisamente diagnostica) dell'io narrante e la sua pulsione gnoseologica, accreditata da quella laurea in Ingegneria elettrotecnica che lo rende un *unicum* fra i narratori italiani del Novecento. Tale paradigma coincide col nome di Jean-Jacques Rousseau (per Gadda non di rado «Gian Giacomo»), che comincia ad affiorare nelle riflessioni gaddiane fin dai paragrafi di una tesi di laurea in filosofia mai discussa, *Meditazione milanese*, e pubblicata postuma solo nel 1974. Il tempo della sua stesura, però, è ascrivibile al 1928, un anno cruciale per Gadda, nel quale si rafforza la sua collaborazione alla rivista di Carocci e Noventa «Solaria» (mal tollerata dal fascismo), ma nel quale – soprattutto – l'intelligenza versatile dell'ingegnere milanese capisce che il suo fine è la letteratura. Interventista tornato sconvolto dalla guerra e fra il '22 e il '23 peregrinante fino all'Argentina per ragioni di lavoro tecnico, proprio in quel periodo Gadda impone alla propria *curiositas*, fin lì allargata anche all'analisi matematica, all'economia e all'antropologia, di concentrarsi su una vocazione letteraria sempre più pressante e spiccata.

Cruciale e perentoria risuona così l'entrata in scena di Rousseau nel trattato del Gadda laureando: è un punto decisivo del XIX capitolo di *Meditazione milanese*, quello per l'appunto intitolato *I fini* che conclude la Parte Seconda della dissertazione anticipandone la Terza intitolata *Il sentimento e l'autocoscienza* (quasi una sigla di non poche fasi del Gadda narratore): «È un vero peccato che il Rousseau abbia artificiosamente separato l'autore delle cose (dalle cui mani tutto esce perfetto) o almeno la natura dall'artificio umano, che mutila e sovverte e deforma le cose»,

¹ Carlo Emilio Gadda (Milano 1893-Roma 1973) è uno dei protagonisti del Modernismo europeo: e senz'altro il più importante, insieme con Italo Svevo, narratore novecentesco di lingua italiana, tanto da poter essere equiparato a un Joyce e a un Céline, in particolare per la sua abilità a forgiare un plurilinguismo polifonico d'intento euristico e conoscitivo, sulla scia di un realismo critico, problematico e lombardo, ispirato da quell'asse espressionistico che legava la grande sperimentazione figurativa di Caravaggio a Parini e a Manzoni. Autore di due romanzi dal finale aperto, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) e *La cognizione del dolore* (1963), di numerosi racconti e di diversi saggi a sfondo di volta in volta letterario, filosofico e scientifico, Gadda gode di un'ottima edizione complessiva della sua opera, dalla quale sono tratte tutte le citazioni del saggio presente: C.E. Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da D. Isella, Milano, Garzanti, 1988-1993, cui si rimanda anche per l'impostazione se non per la risoluzione di diversi problemi filologici posti dall'intricato ed entropico sistema delle scritture gaddiane, siano esse narrative, critico-saggistiche, cronistiche, geografico-descrittive, filosofiche o scientifiche. L'intrapresa è suddivisa nei seguenti volumi: *Romanzi e racconti I* [RRI], 1988; *Romanzi e racconti II* [RRII], 1989; *Saggi, giornali, favole e altri scritti I* [SGF I], 1991; *Saggi, giornali, favole e altri scritti II* [SGF II], 1992; *Scritti vari e postumi*, t. I [SVP I] e t. II [SVP II], comprensivo di *Bibliografia e Indici*, 1993. Per leggere oggi Gadda, è molto significativa la riedizione sistematica e progressiva da parte dell'editore Adelphi di tutte le sue singole opere, sotto la direzione di Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela, approdati a non poche risistemazioni di ordine filologico non meno che storico-ermeneutico. Tra i siti dedicati a Gadda, spicca per acume, attenzione filologica e acribia interpretativa «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» diretto a Edimburgo da Federica G. Pedriali, al cui interno è venuta plasmandosi una *Pocket Gadda Encyclopedia*.

tanto che – a parere dello scrittore ancora *in nuce* – «questa inutile distinzione ha allontanato i nostri occhi dall'osservazione del processo euristico», che si svolge nel tempo. Ma ancora più significativa è la meccanica dimostrativa del postulato, nella quale Gadda si sdoppia fra un preteso «critico» che difende Rousseau accreditandogli l'intenzione di condannare così «le soprastrutture artificiali della realtà» e un io narrante che scandisce con tanto di *exemplum fictum* la propria convinta risposta: «Non esistono soprastrutture né Ersatz [qui nell'accezione di 'surrogati']. Il caffè di cicoria (Ersatz) è realtà quanto il caffè caffè. I "postiches" delle madame cinquantenni sono realtà quanto le chiome arruffate d'una monella. Il motore elettrico non è meno "natura" d'un ciottolo o d'un Vulcano. La distinzione del Rousseau è arbitraria»².

Tutt'altro che provvisoria, semmai apodittica, è la conclusione di Gadda in merito a una pretesa arbitarietà di Rousseau, anche se già un appunto vergato nel giugno 1923 in vista della preparazione agli esami di filosofia che lo aspettavano ad ottobre annetteva a una «preparazione speciale» per Storia della Pedagogia la lettura dell'*Emilio* ed «eventualmente» delle *Confessioni*, mentre – a proposito della «libertà/bene» – occorre contestualmente e d'acchito rivolgere una «critica al Rousseau pei selvaggi»³. Questa, però, può essere considerata appena una schermaglia, introdotta dall'adepto ormai prossimo di Leibniz e Spinoza e rivolta al più apparentemente ingenuo e religioso degli illuministi, secondo il dogma di una natura nutrita anche delle competenze tecniche che pertengono all'intervento umano sull'ambiente non meno che sulla storia. E oggetto dei suoi strali sarà destinato a rimanere il Rousseau pedagogico di *Emilio*, mentre ad altra considerazione sarebbe stato elevato quello postumo e «autobiologico» – per introdurre una formula felice di Giovanni Giudici – delle *Confessioni*.

In ogni caso, la questione di Rousseau quale paradigma negativo delle meccaniche euristiche che sono alla base del Gadda scrittore comincia a non apparire più casuale, se si prendono in considerazione gli incipit di due articoli per così dire «tecnici»⁴ pubblicati rispettivamente nel '32 e nel '37 e calati dunque nel giro d'anni di passaggio dal Gadda ingegnere elettrotecnico (e in seguito laureato di pochissimo mancato in Filosofia, a riparazione dell'obbligo materno a iscriversi al Politecnico) verso il Gadda sempre più convintamente scrittore: vale a dire, fra l'esordio in questa seconda veste con *La Madonna dei Filosofi* (1931) e il primo tratto della *Cognizione del dolore*, pubblicato su «Letteratura» nel luglio del '38.

Il primo articolo, *Divulgazione tecnica: L'azoto*, uscì sul quotidiano milanese «L'Ambrosiano» (fondato dal futurista Umberto Notari nel '22, ma dal 1930 caduto sotto l'egida di Arnaldo Mussolini, benché aperto anche allora a contributi letterari di qualità) il 21 marzo 1932. Tra parentesi, occorre ricordare che un buon gruppo di articoli (non quelli di tenore tecnico, tuttavia) pubblicati da Gadda sull'«Ambrosiano» sarebbero confluiti nella sequenza di prose creative

² C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi* [d'ora in avanti SVP], a cura di A. Silvestri et al., in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, cit., 1993, pp. 782-783.

³ Cfr. G. Lucchini, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)*, in *Per Carlo Emilio Gadda*, Atti del Convegno di Studi, Pavia 22-23 novembre 1993, «Strumenti critici», IX, 75 (2), 1994, pp. 223-245.

⁴ A questo proposito, cfr. le note – relative alle esperienze lavorative di Gadda con azoto, ammoniaca e magnesio – redatte da Andrea Silvestri in merito alle *Pagine di divulgazione tecnica*, in SVP, pp. 1179-1224.

di cui era intessuto il secondo libro di Gadda, *Il Castello di Udine*, pubblicato presso le Edizioni di Solaria nel '34. In ogni caso, l'attacco di *Azoto*, che ha suscitato l'attenzione di una delle più acute e preparate critiche di Gadda, Federica G. Pedriali⁵, dice davvero molto sul ruolo assieme contrastivo e archetipico di Rousseau per Gadda. Proprio per questo motivo dev'essere riportato per esteso, dal momento che chiarisce come a Gadda non sia mai venuta meno l'idea positivista di una progressività tecnica e tecnologica nel rapporto fra processo di civilizzazione, natura e cultura, riconoscendo a Rousseau la potenza martellante del suo punto di vista contrapposto:

L'uomo, che Rousseau incolpava di falsare e coartare l'opera felice della natura, è in realtà un inguaribile falsificatore, un 'ingegnere' inguaribile. Vien voglia di chiedere all'autore del fantasmagorico paradosso che cosa egli pensi del cemento armato, delle centrali elettriche e dell'ammoniaca sintetica: svolgendo il suo tema prediletto, potentemente martellato nell'ouverture dell'*Émile* («Tout est bien, sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme»), egli ci risponderebbe che le costruzioni in cemento armato sono una falsificazione della caverna, dove il troglodita si rannicchia sul suo giaciglio di strame, «cui la fedel sposa ed i cari suoi figliuoli intiepidir la notte»; che le centrali elettriche sono una falsificazione della gravità, o meglio una fabbrica di gravità «degenerata» in lavoro; che l'ammoniaca sintetica è l'ultimo e più sfrontato falso perpetrato dall'uomo, il quale ha sorpreso una pausa tipica del ciclo naturale dell'azoto, e «ne deorum quidem satis metuens», l'ha rifatta sostituendosi alla natura, crumiro diabolico della natura; cui ha condotto a «degenerare» nell'opera delle macchine.⁶

Nel rileggere con un minimo d'attenzione questo passo di Gadda si deve porre l'accento su alcuni elementi fattuali: in primo luogo, Rousseau non è più trattato come una monade filosofica, soggetta alla constatazione apodittica di un «critico», alla quale contrapporsi col perentorio «Rispondo» confutativo della *Meditazione milanese*. Rousseau qui è piuttosto uno scrittore in carne e ossa, chiamato in causa come autore di un «fantasmagorico paradosso», citato alla lettera e in francese nell'incipit di una sua opera specifica (antifrastricamente per Gadda fondamentale – come si vedrà – anche negli anni a venire), *Emilio o dell'educazione* – in prima edizione nel 1762 – e calato in una dimensione davvero dialogica, all'interno della quale la voce del soggetto argomentante incarna un'autentica reazione scientifica e contemporanea alle sollecitazioni di un passato da assumere problematicamente, ma niente affatto da rimuovere.

A testimonianza di ciò, è doveroso constatare anche una certa intonazione parenetica dell'articolo, mai estranea nemmeno al Gadda *maior*, oltre alla sicurezza con la quale lo scrittore ragiona integrando liberamente gli elementi primi del suo intento di divulgazione tecnica (che erano oggetto in quello stesso periodo di diverse sue collaborazioni lavorative, almeno fino al 1940) e citazioni esplicite di passi letterari significativi in chiave interpretativa piuttosto che esornativa. È il caso in particolare della giustapposizione all'incipit di *Émile* di una parafrasi

⁵ Cfr. F.G. Pedriali, *La Bibbia illustrata dell'ingegnere*, «Modern Language Notes», CXVII, 1, 2002, pp. 194-206, poi ripreso – come anche l'articolo citato sopra di Guido Lucchini – sul periodico online curato dalla stessa Pedriali «The Edinburgh Journal of Gadda Studies».

⁶ SVP, p. 68.

prosastica di alcuni endecasillabi sciolti tratti dalla prima parte del *Giorno* di Giuseppe Parini (ascrivibile al 1763, l'anno successivo alla prima edizione del trattato russoviano), quel *Mattino* che comprende il risveglio del debosciato Giovin Signore protagonista. Gadda cita evidentemente a memoria il passo che celebra il contrastivo risveglio – forse con un'eco del tutto parodica del «buon selvaggio» di Rousseau – del «buon villan» che «sorge dal caro | letto cui la fedel moglie e i minori | suoi figlioletti intiepidir la notte» (vv. 37-39). Così, non troppo lungo è il salto dalla poesia alla storia se l'ironia dedicata da Gadda al divino viene affidata a una frase del Tito Livio della *Battaglia del Trasimeno* (libro XXII, cap. 3, par. 4), ove soggetto è il console che «non aveva abbastanza timore non solo dell'autorità delle leggi e dei senatori, ma neppure degli dei»: e questo console sarà forse un'*auctoritas* decisamente prossima a quel mito dell'*homo faber* (e tecnologicamente ancora molto ingegnere) che in questa sua fase formativa Gadda propugna con ferma risolutezza.

A rafforzare e ribadire la prospettiva antropologica e in certo modo evolutiva dell'intero genere umano che Gadda introduce tirando di fioretto con Rousseau, interviene un altro articolo di tenore tecnico-scientifico, *Pane e chimica sintetica*, pubblicato il 27 aprile 1937 sulla «Gazzetta del Popolo». Il crescendo conclusivo rappresenta in tutta evidenza un anello di congiunzione fra l'impulso profondo dell'«ingegnere inguaribile» e il destino dello scrittore giunto ormai sull'orlo abissale della *Cognizione del dolore*: ma non meno cogente è la denuncia assai profetica dei processi di accaparramento delle risorse del pianeta da parte delle potenze colonizzatrici. Così l'incipit:

L'uomo, a cui Rousseau addebitò di falsare e coartare le felici operazioni di natura, è un ingegnere inguaribile. Come ingegnere egli tenta di riscattarsi dallo stato di indigenza e di angoscia dove lo han collocato il cùmo dei pigri destini o la distorsione dei repentini cataclismi. E batte l'antico ferro e incide la terra perenne: per sfamarsi, per dominare.

C'è chi vuol tutto, anche il superfluo e l'assurdo, come il bambino nelle crisi iniziali della vita: vuole convulsivamente: stringe per il bisogno di stringere. Ipoteche immense dei popoli ricchi e avidi sui continenti, sui mari. Fili spinati tesi da mano anglosassone a ricingere le terre disabitate e incolte, le foreste che tali rimarranno, chissà fino a quando. «Accaparramento delle materie prime»: e non solo delle materie: guerre: feroci dibattiti al tavolo. Camuffati di magri ideali, puzzano talora di petrolio; tal'altra, in fondo agl'ideali ci sono il rame, l'oro, i diamanti.

E l'uomo-ingegnere studia, rimugina. E certi popoli poveri, di terre non d'animo, s'ingegnano «a bene adoperare lo ingegno».

Così noi giudichiamo le operazioni della tecnica non già come illecite contraddizioni della natura, ma come ritrovati dello studio e del coraggio dedaleo, a cui l'artefice pervenga sotto lo stimolo di vitali esigenze, di angosciose necessità. Prigioniero nell'isola del destino, egli attua la evasione eroica.⁷

Al netto della critica, che non dovette dispiacere al regime, alla «mano anglosassone», Gadda è come sempre molto attento a connettere in un unico disegno tecnica e stato di natura, stile e passione, umanità o violenza dei singoli individui e destino della specie, combinando la formula sull'ingegno bene adoperato – che accomuna Guicciardini e Tasso – con lo stimolo che

⁷ Ivi, pp. 125-130: 125.

nell'«artefice» riunisce «vitali esigenze» e «angosciose necessità». E paradigma negativo, una volta ancora, non può essere altri che un Rousseau reinterpretato da un punto di vista tutto novecentesco e contemporaneo, convinto com'è della colpa atavica – attribuita all'uomo – di falsificare e coartare «le felici operazioni di natura».

In ogni caso, se la critica di Gadda a Rousseau si limitasse a simili esercizi di divulgazione tecnica, oltre che ai paragrafi di una meditazione/tesi di laurea risalente ancora agli anni Venti in cui si concentrò il faticoso apprendistato espressivo non meno che gnoseologico di un ingegnere *malgré soi* reduce dall'illusione della guerra, sarebbe lecito considerarla una semplice presa di distanza dai luoghi comuni di un simulacro pedagogico e antropologico ormai lontano nel tempo. Ma la partita non finisce qui, bensì serpeggia fino al culmine di due saggi molto impegnativi e significativi per comprendere l'insieme noetico e operativo dell'opera di Gadda: due capitoli eminenti dell'unica sua raccolta saggistica, uscita da Garzanti nell'ottobre 1958 (a *Pa-sticcaccio* pubblicato l'anno prima, con ottimo riscontro di pubblico), *I viaggi la morte*⁸.

Ci si riferisce a *Psicanalisi e letteratura*, pubblicato sulla «Rassegna d'Italia» nell'aprile del '49, ma riportato dall'autore al 1946⁹; e ad *Emilio e Narciso*, al centro della terza parte del volume, uscito sui due primi numeri della rivista fiorentina «Ca balà» nel giugno e del luglio del 1950, con un titolo che rimandava alla prima apparizione di Rousseau in Gadda, *Meditazione I^a: sulla rosta o ruota del tacchino*. In tre parti, per l'appunto, vennero suddivisi i ventiquattro capitoli del volume saggistico, distribuiti lungo un intervallo compositivo di trent'anni, fra il '27 e il '57, e raccolti grazie all'aiuto determinante di Pietro Citati e – più in secondo piano – di Attilio Bertolucci.

Tutt'altro che casuale, la tripartizione assegna al primo gruppo nove saggi di autoriflessione compositiva, fra i quali figura per l'appunto *Psicanalisi e letteratura*; al secondo tredici contributi di argomento vario dedicati volta a volta a opere teatrali, rassegne pittoriche ed episodi letterari; al terzo soltanto due contributi (oltre ad *Emilio e Narciso* anche *L'egoista*, strutturato in forma dialogica sul modello delle *Operette morali* di Leopardi e posto in clausola di volume), però particolarmente significativi perché dedicati alla questione dell'Io protagonista di ogni atto di scrittura, a miglior titolo all'interno di un sistema come quello dell'opera di Gadda, ove di norma un solido sfondo autobiografico agisce da tramite fra gli estremi di vere e proprie ossessioni soggettive (per non dire proprio psicoanalitiche) e di quadri di realtà fortemente oggettivati.

È noto infatti che l'Io gaddiano è sottoposto a un processo ininterrotto di critica da parte del Soggetto che lo incarna: una (auto)critica ed anche un'autoanalisi che associa alla sfera letteraria – in realtà mai persa del tutto di vista da Gadda, nel dipanarsi delle più diverse

⁸ Cfr. C.E. Gadda, *Saggi, giornali, favole e altri scritti I* [d'ora in avanti SGF I], a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, cit., 1991, pp. 419-667. Indispensabile l'apparato di note firmato da Clelia Martignoni, ivi, pp. 1297-1355. Di recente, nell'ambito della riedizione dell'opera di Gadda per Adelphi, diretta da Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela, *I viaggi la morte* è stato ristampato a cura di M. Bricchi (Milano, 2023). Autorevole e minuziosa anche in questo caso la *Nota al testo* firmata dalla curatrice (pp. 303-423), alla quale si rimanda per ogni curiosità di ordine storico, filologico e testuale.

⁹ SGF I, pp. 455-473.

argomentazioni e situazioni di scrittura – quelle riferibili a gnoseologia, psicologia-psicoanalisi ed etica. A ciò si aggiunga che il pensiero di Gadda è costitutivamente negato a ogni forma di sintesi di matrice anche solo vagamente hegeliana. Per conseguenza diretta, il suo metodo d'indagine coinvolge elementi che – interagendo in funzione conoscitiva – procurano deformazione, in modo ancora più accentuato se nel processo intervengono materiali psichici inerenti alla prima persona singolare, in quanto tale soggetta a metamorfosi ed esiti (pensieri, comportamenti) altamente imprevedibili.

Basti pensare, nel caso presente, a come Gadda metta in chiave – a distanza di poche pagine e pochi anni – secondo due modalità decisamente contrastive il Rousseau delle *Confessioni* e quello di *Emilio*, anche se nell'esercizio parodico di *Emilio e Narcisso* non è difficile intuire che il ritorno di Gadda a una considerazione molto più sistematica di *Emilio* conduce anche a un superamento della semplice *pointe* ironica o polemica esibita in passato per volgarizzarne il punto di vista pedagogico. Capovolgendo l'ordine cronologico, si deve subito osservare che il saggio *Emilio e Narcisso* (la cui bipartizione riproduce la divisione in due puntate del saggio originario, saldate insieme con l'indicazione cronologica del 1949)¹⁰ espone con dovizia di esempi la doppia deriva patologica dell'Io contemporaneo: da una parte l'Egoismo/Egotismo; e dall'altra il Narcisismo. Rousseau e Freud ne sono i rispettivi campioni, ma non due campioni isolati o immobili (né così radicalmente contrapposti come potrebbe parere a prima vista) dal momento che l'iniziatore perfetto della distorsione egotistica a giudizio di Gadda è semmai Stendhal e che Freud non è comprensibile se non si risale alla favola archetipica di Eco e Narciso, nelle *Metamorfosi* di Ovidio (con riferimento specifico al libro III, vv. 339-510), così come antefatti psicanalitici devono essere riconosciuti nell'opera di Virgilio, a partire dalla quarta ecloga.

La psicoanalisi non è mai una panacea, nel pensiero di Gadda, né un metodo onnicomprensivo: semmai, un tentativo di «sgrovigliare» quell'«aggrovigliato complesso di cause e concause biologiche e mentali»¹¹ che interagiscono nell'interiorità umana: e si noti, anche solo di passaggio, la capacità gaddiana di coinvolgere direttamente – attraverso la chiamata in causa del biologico accanto al mentale – la nostra più stretta contemporaneità. Tanto più significativa risuona tale sentenza se la si connette – come connessa è in Gadda – alla definizione del «sentimento vero» che intercorre fra genitori e figli.

In ogni caso, Egoismo/Egotismo e Narcisismo sono due facce della stessa medaglia, presenti e interagenti nello stesso individuo. E Gadda, entro il saggio che chiama ad archetipi il Rousseau del primo libro di *Émile* e la coppia Ovidio/Freud, s'immerge in una narrazione tutta parodica, che comincia con la messa alla berlina – in antifrasi – della 'scuola napoletana' capeggiata dall'esimio Ernesto Cacace, fondatore della neonata disciplina della nipiologia e continua, ancora a cronologia capovolta, con il coinvolgimento di tue testi pedagogici capitali quali il *Levana* del tedesco Jean Paul (Richter) e per l'appunto l'*Émile*, qua chiamato in causa con

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 633-653.

¹¹ *Ivi*, p. 460.

ampie citazioni dirette, esposte soprattutto in francese¹² e tutte volte a giocare sul filo dell'ironia e del vivissimo coinvolgimento rappresentativo: «con il sicuro suo dettato e con la nettezza e col magistero del fulgurante stile, Gian Giacomo ne rapirà fino alla Grande Cataratta delle idee: la sua prosa, al contrario della nostra, s'è iridata d'idee. Ha in esecrazione i medici, ahimè! Non credo forse i nipiologi»¹³. A chiosa di simili battute, di cui non può sfuggire l'ironia costitutiva, occorre sottolineare anche il tempo storico di dopoguerra ancora molto prossimo in cui Gadda scrive questi paragrafi: un tempo che è anche quello dell'elaborazione di una Pedagogia completamente rinnovata, entro la quale Rousseau svolse una funzione tutt'altro che laterale.

Le cose cambiano considerevolmente se dalle pagine di *Emilio e Narcisso* si arretra ai paragrafi di *Psicanalisi e letteratura*, un affresco davvero magnifico, originale e attualissimo anche oggi, nel quale Gadda disegna una sorta di storia e di antropologia parallela della tradizione letteraria occidentale (entro la quale la poesia incarna un ruolo tutt'altro che secondario, a proposito della sua indelebile inclinazione e pulsione lirica), alla luce di una interazione produttiva e positiva con la psicoanalisi. Tesi di fondo è che la psicoanalisi sia del tutto in sintonia con il fondamento latino della sua tradizione otto-novecentesca (tanto è vero che Virgilio vi è assunto ad archetipo), a partire dal «dubbio che Freud non abbia scoperto nulla di interamente nuovo, ma soltanto ordinato, schematizzato, sistemato, ridotto in termini un materiale probante già noto da secoli». Ad attestarlo, nel giudizio di un Gadda qui tutt'altro che antifrastico è il «sistema» dei testi, senza alcuna distinzione di genere: «cronache, miti, romanzi, confessioni e lettere e autobiografie di ogni epoca»¹⁴.

Il pantheon autoriale accreditato in questa chiave da Gadda aggiunge al nome di Virgilio quelli di Pietro Verri e di Darwin, di Dostoevskij e di Flaubert, di Leopardi e di Rimbaud, di Baudelaire e di Moravia, di Saba e – ad incarnare il culmine del ragionamento – di Proust. Non è questa la sede per entrare nello specifico di una *summa* tanto folgorante (e condivisibile) tratteggiata dal Gadda del 1946, ma è un fatto che – a fare da perno a un'argomentazione come poche altre del Gadda saggista serrata e chiara, energica e puntualissima nell'intrecciare scienza, antropologia e letteratura – è proprio il Rousseau delle *Confessioni*. E non sussiste la minima remora, nello scrittore milanese, a cogliere analiticamente in Rousseau quella «specie di amorosa accensione» quando la signorina Lambercier «gentile pedagoghessa» di lui ancora decenne lo fustigava impietosamente.

Così Gadda può elevare Rousseau a un gotha del quale farebbero parte anche Dante e Goethe, nel segno di un «recupero mnemonico [...] sottile e costante», con la decisiva precisazione – tuttavia – che le parole della memoria dovranno appoggiarsi «alla memoria organica, a una tal quale memoria biologica, anziché alla memoria dialettica». Non sfugge infatti che il ricordo accade concretamente, diventa scrittura personale, autobiografia in funzione psicoanalitica soltanto – ed è Rousseau a parlare qui – «En remontant de cette sorte aux premières traces de

¹² Ivi, pp. 634-637.

¹³ Ivi, p. 635.

¹⁴ Ivi, p. 462.

mon être sensible...». Tanto che, a questa unica citazione di Rousseau in francese entro il saggio *Psicanalisi e letteratura*, Gadda aggiunge una chiosa molto semplice e dettata da una morale che coincide con una pragmatica della letteratura. In Rousseau, infatti, è «già in atto una ricostruzione freudiana, proustiana»¹⁵. Ma all'interprete attento non può sfuggire che, nello stesso 1946 al quale fa risalire l'ideazione del saggio poi pubblicato tre anni dopo, Gadda aveva pubblicato sulla rivista «Letteratura» ben cinque tratti dell'incipiente capolavoro narrativo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, poi in volume solo nel 1957, in prossimità della silloge *I viaggi la morte* entro la quale Rousseau è assieme l'ingenuo pedagogo di Emilio e il folgorante precursore di Freud e di Proust.

¹⁵ Ivi, p. 465.

Il borghese, il *novel* e una metafora. Il campo metonimico del ‘flusso’ nella letteratura di fine ’700

Mimmo Cangiano
(Università Ca’ Foscari Venezia)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – The aim of this article is to conduct a survey concerning the cultural use of the concept and image of flux at the dawn of capitalist modernity. Although this work is certainly indebted to Hans Blumenberg’s reflections on the metaphor’s catalytic power for the conceptual universe, my intention is also to treat the metaphorical concretion as an indicator of a metonymic field. The concept and image of flux and fluidity are seen as the most conspicuous element in a series of cultural operations that, from the mid-18th century, pervade cultural reflection with images pertaining to the sphere of liquidity, becoming, and protean forms. The metaphor is thus explored when referred to a precise conceptual order linked to the collapse of certainties (solidity) of an epistemological, social, or aesthetic nature. Although the metaphor in question tends to permeate all types of intellectual reflection (economic, sociological, philosophical, etc.), in this article, while acknowledging some references to extra-literary debates, I will focus mainly on the metaphor in relation to the development of the novel.

Keywords – bourgeoisie; capitalism; flux; novel.

Abstract – L’intento di questo articolo è operare una ricognizione concernente l’uso culturale del concetto e dell’immagine del flusso al principio della modernità capitalista. Benché questo lavoro sia certo in debito con le riflessioni di Hans Blumenberg sulla capacità catalizzatrice delle metafore per l’universo concettuale, è mia intenzione trattare la concrezione metaforica anche come segnalatrice di un campo metonimico. Concetto e immagine del flusso e della fluidità sono visti cioè come l’elemento più vistoso di una serie di operazioni culturali che, dalla metà del ’700, invadono la riflessione culturale con immagini afferenti alla sfera della liquidità, del divenire, della proteiformità. La metafora è dunque stata indagata quando riferita a un preciso ordine concettuale afferente al crollo delle certezze (delle *solidità*) di tipo epistemologico, sociale, estetico. Benché la metafora in questione tenda a invadere ogni tipo di riflessione intellettuale (economica, sociologica, filosofica, ecc.), in questo articolo, pur segnalando alcuni riferimenti ai dibattiti extra-letterari, mi concentrerò soprattutto sulla metafora in relazione allo sviluppo del *novel*.

Parole chiave – borghesia; capitalismo; flusso; romanzo.

Cangiano, Mimmo, *Il borghese, il novel e una metafora. Il campo metonimico del ‘flusso’ nella letteratura di fine ’700*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 10-41.

domenico.cangiano@unive.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23209>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Mimmo Cangiano

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

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

considerare l'ambito della fantasia non soltanto come substrato per operazioni di trasformazione a livello concettuale [...], ma piuttosto come una sfera catalizzatrice attraverso cui il mondo concettuale certamente di continuo si arricchisce.¹

1.

«Il mio solo desiderio», dice Robinson, «era viaggiare per mare». Fin dal romanzo di Defoe la letteratura mostra un individuo europeo affrontare una nuova logica del *movimento* verso cui ha un giudizio ambivalente². Al desiderio, a un tempo di arricchimento e di avventura, si accompagna ancora la coscienza dell'erranza come parte del campo semantico del *peccato* («la piaga [...] di non essere mai soddisfatti dello stato in cui Dio e la Natura ci hanno collocati»)³, un peccato che – sempre più estraneo allo spazio della religione in senso proprio – tende ora a negoziare con impulsi imprenditoriali già di tipo para-capitalistico, silenziandosi nella coscienza dell'uomo quando tali impulsi vengono temperati e allontanati dagli eccessi del lusso, dello sfarzo e del superamento dei limiti morali di una borghesia che si interpreta – in contrapposizione ad altre classi – come parte sana della società.

La persistenza di considerazioni di carattere etico, però, è a sua volta connaturata – la contraddizione è solo apparente – alla messa in movimento della società. Il mantenimento di una coscienza morale (e anche moralistica) è infatti parte integrante di quel situarsi ideologico della borghesia nella trincea della coscienza e del giudizio etico mediante il quale (ecco la disarticolazione) forma progressivamente un secondo-Stato d'opinione contrapposto al potere politicamente propriamente detto (circoli massonici, *République des Lettres* sono un aspetto di tale fenomeno) e, allo stesso tempo, si candida a classe dirigente futura. La persistenza, accanto allo spazio del flusso, dello spazio di saldi istituti valoriali va dunque inquadrato lungo almeno tre vettori che sono assolutamente integrati al dinamismo contemporaneo. In primo luogo, infatti, la nuova morale, come ha spiegato Kosellek, è connaturata al campo della coscienza *privata* e individualistica che rivendica, al contempo, un recinto di libertà e di autonomia (cioè il suo diritto a restare privata) ma pure pretende di farsi pubblica, «per mezzo della lode o del biasimo»⁴, appunto come opinione (l'Illuminismo sarà la forma principe di tale fenomeno).

In secondo luogo, essa è parte integrante di quella lotta sociale in cui il borghese – appunto in quanto ente morale – può criticare, da questo *standpoint* privato, l'immoralità della classe aristocratica declinante, in un processo che vede l'Inghilterra farsi modello. Nella *Pamela* di Richardson, ad esempio, un redento Mr. B. scriverà alla protagonista, la quale sta studiando il francese, che lui sta invece cercando di «imparare l'inglese delle persone oneste»⁵.

¹ H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 4.

² Cfr. M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità* (1982), Bologna, il Mulino, 2012.

³ D. Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), Milano, Feltrinelli, 2022, p. 199.

⁴ R. Kosellek, *Critica illuminista e crisi della società borghese* (1959), Bologna, il Mulino, 1972, p. 75.

⁵ S. Richardson, *Pamela* (1740), Milano, Feltrinelli, 2021, p. 437.

In ultimo tali istituti morali della classe in ascesa servono proprio ad esaltare – con diversi livelli di entusiasmo o di preoccupazione – il nuovo spazio dell'imprenditorialità, del commercio e del mercato (nuovi campi d'azione del serio, probò, economo ma intraprendente soggetto borghese), con l'effetto paradossale per cui il volto ideologico della moralità prepara la disarticolazione egoistica («non ci rivolgiamo alla loro umanità ma al loro egoismo», scriverà Adam Smith) dell'orizzonte capitalistico⁶, ciò che appunto dà origine al campo metonimico del flusso.

Sebbene i movimenti fra classi (acquisto di titoli, matrimoni ecc.) siano probabilmente la principale forma di mobilità sociale del tempo, tale labilità sociale contribuisce a quella sensazione di «confusione dei ranghi»⁷ che pure rafforza il campo metonimico sotto indagine. Come è facile del resto intuire, la stessa relazione oppositiva borghesia-nobiltà darà adito all'emersione della metafora qui analizzata. Pur realizzandosi infatti il passaggio di una frazione della nobiltà al campo progressista, tale passaggio rivela la mancanza di omogeneità del gruppo sociale in oggetto, e fa del declino di classe un ulteriore elemento della crisi dell'ordine cetuale. Inoltre, la stessa resistenza ideologica di parte dell'aristocrazia produce inevitabilmente una visione della mobilità sociale come «confusione» e come – ma è lo stesso – «mescolanza» (questo è il poeta inglese John Banks: «Case e chiese mischiate insieme | [...] Truffe, commerci, [...] | persone di valore avvolte in una coperta logora, | scellerati abbigliati in modo sgargiante»)⁸, in un moto centripeto che già elegge la città a incarnazione del mondo commerciale e della sua inarrestabile mobilità: «i diversi livelli di vita sono mescolati insieme. [...] azzeccarbugli, cittadini comuni, uomini di corte, *tutti si pestano reciprocamente i calli*. [...] si vedono ovunque gironzolare», così si lamenta il gentiluomo di campagna Brumble nell'*Humphry Clinker* di Smollett⁹.

Uno degli elementi costitutivi della critica che proviene dall'aristocrazia è proprio la connessione fra borghesia e denaro, quel denaro che già Scipione Maffei nel 1744 (*Dell'impiego del denaro*) aveva esaltato «qual vero Proteo» che «in tutte le cose si trasforma e tutte le cose in esso si convertono»¹⁰. Se dal lato delle classi in ascesa la libera circolazione monetaria è congiunta a filo doppio a una prosperità sociale per cui già si attivano metafore di tipo biologico collegate ai fluidi corporali (ecco Turgot: «questa circolazione salutare e fruttuosa che anima tutto il lavoro della società, [...] e che ci sono buone ragioni per paragonare alla circolazione del sangue nel corpo»)¹¹, la rimozione dei limiti a tale circolazione (dazi, corporazioni, ecc.) è connessa da molti intellettuali di estrazione aristocratica alla visione di un consesso sociale mobile e

⁶ Come ha spiegato Albert O. Hirschman in *Le passioni e gli interessi. Argomenti politici in favore del capitalismo prima del suo trionfo* del 1977 (Milano, Feltrinelli, 1979) la posizione di uno Smith arriva a compimento di un processo graduale accettazione degli interessi economici, prima di lui presentati addirittura come un antidoto alle passioni e agli interessi più distruttivi, e dunque collegati in tal modo ancora alla sfera della moralità.

⁷ F. Diaz, *Dal movimento dei lumi al movimento dei popoli. L'Europa tra illuminismo e rivoluzione*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 166.

⁸ Cit. in J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel Settecento* (1997), Roma, Carocci, 1999, p. 59

⁹ T. Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, London, Penguin Books, 2008, p. 47. Traduzione mia.

¹⁰ S. Maffei, *Dell'impiego del denaro*, Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1744, p. 193.

¹¹ E sarà proprio Turgot, nel 1776, ad abolire momentaneamente le corporazioni (poi sopprese dai rivoluzionari).

dominato dalla stessa arbitrarietà dell'economico, inteso come spazio della continua rinegoziazione di valori che dovrebbero invece essere definiti. Il denaro passa insomma a essere uno dei più potenti vettori di espressione dell'avvertita instabilità sociale, e concorre – coi movimenti demografici, con l'infittirsi del commercio, con lo sviluppo del credito, con le scoperte scientifiche, coi reportage di viaggio – a sottolineare, come dirà fra qualche anno Friedrich Ancillon, che «tutto è diventato mobile, [...] tutto viene messo in questione, in dubbio»¹².

E però sarebbe un errore credere che tale accelerazione dei mutamenti socio-culturali, tale sviluppo di una società 'a differenziazione funzionale' (come la chiamerà Niklas Luhmann), implichi da parte degli intellettuali più progressisti l'immediata accettazione del nuovo ordine di cose. Come in filosofia si registra, fra la nuova generazione di 'empiristi', il dilemma di come salvare un senso generale pur rispettando la particolarità del fenomenico (la legge particolare dipende da una più generale, scriverà più volte Montesquieu pur difendendo il principio del relativismo geografico), allo stesso modo Samuel Johnson o un Henry Fielding – anche in quell'Inghilterra che favorisce un concetto di ceto medio legato non alla polarizzazione di classe ma all'idea di *societas civilis* – possono mostrarsi preoccupati dall'attacco che il nuovo mondo di commercio, ricchezza e lusso pone alla stessa idea di gerarchia sociale. Questa «confusione»¹³, scrive Fielding in *Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers* (1751), minaccia un ordine che abbiamo dato come assodato per secoli: «nulla ha alterato così tanto l'ordine come l'introduzione del commercio»¹⁴.

Ciò che insomma, nell'ambito umanistico, è quel tentativo (così tipico dell'*intelligenza* settecentesca) di cercare di riarticolare il relativismo incipiente in norme naturali o di tipo universalistico (questo è il P. Verri dei *Discorsi sull'indole del piacere e del dolore*: «galleggiano le menti umane sopra di un instabilissimo fondo sempre fluttuanti, [...] ma che meglio esaminata si risolve in una costante adesione al medesimo principio»)¹⁵, trova un corrispettivo in ambito socio-economico nella critica agli eccessi liberalizzanti e nella fedeltà a propositi comunque armonici e uniformanti, spesso connessi alla difesa di uno spazio sociale tradizionalmente inteso che si oppone all'avanzare dell'individualismo e del culto dell'*utile*, cioè di una morale strumentale che già viene interpretata come corrispettiva al propagarsi del relativismo.

Quando a fine '600 Locke si dimostra estremamente preoccupato dalla pratica della tosatura delle monete che crea un solco fra il loro valore nominale e quello effettivo, e propone di stabilizzare il denaro ancorandolo strettamente a una sostanza metallica, sta in realtà non solo anticipando un tratto tipico dell'*intelligenza* settecentesca alle prese col capitalismo avanzante, ma pure sta rispecchiando, su una controversia economica, quegli intenti standardizzanti che,

¹² F. Ancillon, *Über die Perfectibilität... in Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen*, Berlin, Duncker und Humblot, 1828, p. 56.

¹³ H. Fielding, *Enquiry into the causes of the late increase of robbers, &c. with some proposals for remedying this growing evil*, London, A. Millar, 1751, p. XXX.

¹⁴ Ivi, pp. XXII-XXIII.

¹⁵ P. Verri, *Discorsi del conte Pietro Verri dell'Istituto delle Scienze di Bologna sull'indole del piacere e del dolore; sulla felicità; e sulla economia politica riveduti ed accresciuti dall'autore*, Milano, G. Marelli, 1781, p. 149.

dalla questione della ragione a quella del linguaggio, attraversano la sua speculazione filosofica. Il linguaggio sarà infatti anche, come scritto nel *Saggio sull'intelletto umano*, in un «constant flux»¹⁶, ma ciò non esclude la possibilità di una sua standardizzazione tendenziale, connessa al senso comune, che ne tenga a bada l'arbitrarietà, secondo un meccanismo di *contenimento* che è inerente non solo alla problematica epistemologica del relativismo, ma anche a quella necessità della borghesia di far leva, nella sua lotta per farsi classe dominante, su quell'impianto morale di cui abbiamo detto.

Come riflette il *Nathan* di Lessing, chiamando in causa proprio le monete, il rapporto fra valore e verità diventa sempre più ambiguo: «vuole – la verità! | E la vuole così – così spiccia e sonante – | come se fosse una moneta. – E fosse almeno | la moneta di un tempo, quella che si pesava! | Ma la moneta nuova, garantita, | soltanto dal suo conto, [...] non è la verità»¹⁷.

Si crea così di fatto ciò che Alexander Dick ha definito un 'doppio standard' (un doppio standard che mira anche a risolvere il già nominato dissidio fra coscienza pubblica e privata), dove se il mondo del commercio, del credito, della circolazione delle merci è esaltato in quanto funzionale al nuovo spirito imprenditoriale e alla nuova morale dell'intraprendenza e della libera iniziativa, nella *fissità* valoriale di quell'oggetto fisico che è la moneta si impiantano le virtù etiche più *solide* e tradizionali¹⁸, secondo un meccanismo che, al livello della riflessione epistemologica, trova corrispettivo nel nuovo valore universalistico che, da Shaftesbury a Hume, si riserva al senso comune (anche sul piano della teoria estetica). Non a caso, fra poco più di un secolo, decretando la natura illusoria della stessa verità, sarà proprio Nietzsche a rovesciare ironicamente il concetto della solidità del metallo monetario come spazio di una possibile *resistenza*.

le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete.¹⁹

Ciò si lega a quei processi di contenimento sociale tipici della temperie illuminista nel suo tentativo di creare tanto il doppio standard morale di cui abbiamo detto. Si apre cioè la sfera epistemologica per andare a criticare l'ordine esistente, ma la si puntella poi nella coscienza, filosofica e socio-politica, dei rischi che tale apertura comporta. Si trattava così di spostare l'accento (come ad esempio farà David Hume rispetto all'idea di virtù) dall'importanza del contenuto oggettivo – negato in nome di un rifiuto del principio di causalità – all'importanza del contenuto sociale: «Diverso è il caso fra principi morali e opinioni speculative: queste sono in un flusso continuo» (*La regola del gusto*)²⁰.

¹⁶ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford, Clarendon, 1975, vol. II, p. 111.

¹⁷ G.E. Lessing, *Nathan il saggio* (1779), Milano, Garzanti, 2004, p. 151.

¹⁸ Cfr. A. Dick, *Romanticism and the Gold Standard*, London, Palgrave, 2013, pp. 5-6.

¹⁹ F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale* (1873), Milano, Adelphi, 2019, p. 43.

²⁰ D. Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Milano, Abscondita, p. 27.

2.

Tale interrogazione sui fondamenti epistemologici apriva ai prodromi di una crisi conoscitiva che interpretava la laicità (l'abbattimento del feudalesimo necessitava il farla finita con quella sua organizzazione centrale che era il valore pubblico della religione e il suo conseguente spostamento nell'orizzonte della vita privata)²¹ proprio come moltiplicazione dei punti di vista ammessi, senza evitare – come esemplificato dalla struttura stessa dell'*Encyclopédie* – possibili contraddizioni, contraddizioni che emergono costantemente anche negli stessi autori, in quanto corrispondono a quella dinamica fra disarticolazione e riarticolazione socio-morale (fra critica e *organizzazione*) di cui abbiamo detto, e che spessissimo viene interpretata come spazio di una separazione fra l'ambito estetico-sensorio (spazio più vicino all'orizzonte *privato*) e quello etico-politico-religioso. Voltaire, per esempio, può nello stesso *Dizionario filosofico* sancire che «i nostri principi di ragione e di morale saranno eternamente i medesimi»²², ma anche supportare il relativismo estetico-sensorio: «Chiedete a un rospo che cos'è la bellezza [...]. Vi risponderà che è la sua femmina»²³.

Da un lato si sostiene dunque la presenza di una ragione fondazionale (e dunque di una morale fondazionale: «La morale è in ogni dove la medesima perché proviene da Dio»)²⁴ che presiede alla natura; un sistema in cui tutto è profondamente legato e regolato da leggi immutabili (Shaftesbury)²⁵, e l'infinità varietà naturale (e progressivamente storica e di costume) possiede però dei fondamenti (che un giorno potranno essere svelati) a dirigerla: «une seule espèce d'hommes, qui [...] a subi différents changements par l'influence du climat, par la différence de la nourriture, par celle de la manière de vivre» (Buffon)²⁶.

E però se in un d'Holbach il *disordine* naturale è di fatto consustanziale a un ordine generale (il che rende nulli i concetti di ordine e disordine), dall'altro lato prende piede una visione più dinamica e metamorfica che, sulla scorta del concetto di energia interna (sono i 'flussi di gioia' di cui parla Young), rifiuta con decisione le ipotesi fissiste perché già le considera come intenti classificatori e meramente soggettivi (è il punto di un Lichtenberg preoccupato che la fisiognomica di Lavater, con la sua ansia tassonomica, diventi una nuova metafisica) che rischiano di accecare gli strumenti della conoscenza: «si sono prosternati davanti ai fantasmi della loro immaginazione»²⁷. Tale visione comincia a far declinare i presupposti dell'universo-macchina puntando l'accento, più che sulla stabilità delle forme naturali, sul loro carattere transitorio: «Tutto

²¹ Cfr. C. Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna* (1989), Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 386-387: «Il cambiamento cruciale [...] è che le persone non pensano più [...] che, una volta negata l'esistenza di Dio, la dimensione spirituale della propria vita diventi incomprensibile».

²² Voltaire, *Dizionario filosofico* (1769), in *Scritti filosofici*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1962, p. 295.

²³ Ivi, p. 70.

²⁴ ID., *Sul deismo* (1742), in *Scritti filosofici*, cit., vol. I, p. 259. Gaetano Filangieri, in *La scienza della legislazione* (Milano, G. Galeazzi, 1786) parla appunto di principi universali della morale (p. 22).

²⁵ V. il *Saggio sulla virtù e il merito*, a cura di Eugenio Garin, Torino, Einaudi, 1946.

²⁶ J.-L. Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, in *Œuvres complètes de Buffon*, a cura di J.-L. de Lanessan, Paris, A. Le Vasseur, 1884-85, t. 11, pp. 438-439.

²⁷ D. Diderot, *Interpretazione della natura*, (1753), Milano, SE, 1990, p. 78.

cambia, tutto passa»²⁸, scrive ancora Diderot. Lo stesso concetto della divinità trapassa in questo modo – è una tendenza ilozoista e di matrice *lato sensu* spinoziana – dall'immagine di Dio come testimone alla sua sovrapposizione con la natura stessa, secondo un panteismo che comincia a eludere l'idea medesima di fondamento e di stabilizzazione, e, da una parte, trova infatti frequentemente espressione metaforica in elementi acquatici (il «vasto oceano di materia»²⁹ ancora di Diderot), mentre dall'altra si riferisce sempre più spesso, positivamente, al campo semantico dell'instabilità: «incostanza degli affetti, della fragilità delle virtù, della forza delle passioni, dei moti dell'anima»³⁰.

Tale spostamento epistemologico produce tre effetti decisivi del *moderno*. In primo luogo si accresce l'idea del carattere prospettivistico e situato della conoscenza, dal momento che la coscienza comincia ad apparire in movimento come la natura medesima (questo è Thomas Reid: «gli oggetti della coscienza non sono mai fermi; il flusso del pensiero fluisce come un fiume»)³¹.

In secondo luogo, la dinamizzazione della natura porta a leggere la sua varietà su uno sfondo che è sempre più storico, dove anche chi fa salvi i fondamenti riconosce che, almeno sul piano del costume (cioè sul piano storico), essi si sviluppano secondo varietà.

In terzo luogo, il dinamismo naturale ha effetti determinanti sul piano artistico. Il declino della visione *idealizzata* e fondazionalista della natura apre infatti a un'arte che, pur ancora in gran parte legata ai presupposti imitativi, comincia a distaccarsi dagli intenti idealistici e a far posto a quegli elementi *vari* (il brutto, il concreto realistico, il particolare, ecc.) il cui diritto all'esistenza è giustificato dalla nuova coscienza di una natura che non produce nulla di errato e che esalta anzi proprio il vario e il particolare (questo è il Diderot dei *Saggi sulla pittura*: «La natura non fa nulla di scorretto. Ogni forma, bella o brutta, ha la sua ragion d'essere»)³². Di conseguenza spazio della mimesi artistica non è necessariamente più il campo dell'ideale (il campo delle forme fondative: la bellezza di Winckelmann come eterno presente della coscienza europea) ma tutto il campo del possibile³³.

È proprio in tale movimento di *vitalizzazione* e dinamizzazione della natura che il campo metaforico (e metonimico) del flusso si attiva con forza ragguardevole³⁴. Dal «fluido spirituale» al «flusso e riflusso continuo di bene-essere e di male-essere»³⁵ di Jean-Baptiste Robinet al

²⁸ ID., *Il sogno di D'Alembert*, Palermo, Sellerio, 2018, p. 112.

²⁹ Ivi, p. 113.

³⁰ ID., *La passeggiata dello scettico*, Milano, Serra e Riva, 1984, p. 6.

³¹ T. Reid, *Essays on the Intellectual Power of Man* (1785), Philadelphia, Butler & Co., 1878, p. 345. Traduzione mia.

³² D. Diderot, *I Salons con i Saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Bompiani, 2021, p. 1489.

³³ Cfr. L. Zenobi, *La natura e l'arte: estetica della rappresentazione in Diderot e Schiller*, Pisa, ETS, 2005.

³⁴ Cfr. J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* (1963), Geneve-Paris, Slatkine, 2000.

³⁵ J.-B. Robinet, *De la nature*, Amsterdam, van Harrevelt, 1766, p. 74.

«torrente universale»³⁶ cui è impossibile resistere del Diderot delle lettere a M.Me de Maux, al Domenico Cirillo dei *Discorsi Accademici* per cui «tutto è in movimento continuo sopra la terra. Niente conserva una forma costante e fissa»³⁷.

Contro una visione meccanicistica della natura come flusso solo apparentemente disordinato, ma riarticolato in realtà come «grande catena dell'essere», avanza, nel progressivo rifiuto di cause finalistiche e provvidenziali (e addirittura Buffon parla di «movimento di flusso continuo»³⁸ pur continuando a considerare l'uomo creatura privilegiata da Dio), l'immagine di una *natura naturans* caratterizzata *in primis* dal potere della variazione («tutto è in un flusso perpetuo», si legge ne *Il sogno di D'Alembert*).

La spiritualizzazione della materia implica del resto «la concezione della natura come totalità dell'esistenza»³⁹ e su questa base la sua capacità metamorfica può, in un movimento di ritorno dal naturale al soggettivo, essere intesa come espressione del metamorfico e del *flessibile* caratterizzante l'umano stesso. Il perpetuo variare della sua fisionomia che Diderot rivendica contro il suo ritratto dipinto da Jean-Baptiste van Loo al Salon del 1767 esemplifica esattamente questo: «la quiete assoluta è un concetto astratto che non esiste in natura»⁴⁰.

«Il movimento [che] continua e continuerà a combinare masse di materia» della *Lettera sui ciechi* (1749)⁴¹ funziona infatti da parallelo – è cioè un aspetto dello stesso macrofenomeno – alla revisione della scala ordinativa fra sensi e ragione (fino alla loro possibile inversione gerarchica) che ora si esperisce a livello della coscienza soggettiva. L'equiparazione fra il metamorfismo della coscienza e quello della natura apre cioè alle caratteristiche proteiformi della soggettività, a partire naturalmente non dalle sue capacità razionali, ma dalla mobilità della sua sfera sensoria. Lo spazio *instabile* della sensibilità (quello che Casanova, in *Storia della mia vita*, presenta come connesso a un movimento non rettilineo: «fui per tutta la vita vittima dei miei sensi; mi è piaciuto sempre tralignare»)⁴² viene dunque progressivamente riabilitato in quanto contiguo alla nuova concezione della natura. Su questa via le stesse passioni, pur ancora per molti gerarchicamente subordinate alla ragione, saranno via via intese come parte integrante del dinamismo psicologico e sociale, non più interpretato negativamente perché visto ora come corrispettivo a quello della *natura naturans*.

Il farsi positivo della sfera della sensibilità è infatti ovunque tema ricorrente. Sul piano estetico la sua riabilitazione serve a giustificare in primo luogo il piacere della fruizione di opere non immediatamente pedagogico-morali ma in grado di seguire i «movimenti del cuore»⁴³

³⁶ D. Diderot, *Correspondance*, a cura di G. Roth, J. Varloot, Paris, Edition de Minuit, 1955-1970, vol. IX, p. 154.

³⁷ D. Cirillo, *Discorsi Accademici* (1789), Napoli, 1799, p. 38.

³⁸ Cit. in J. Starobinski, *L'invenzione della libertà 1700-1789* (2006), Milano, Abscondita, 2008, p. 107.

³⁹ M. C. Jacob, *L'Illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani* (1981), Bologna, il Mulino, 1983, p. 48.

⁴⁰ D. Diderot, *Interpretazione della natura*, cit., pp. 91-93.

⁴¹ ID., *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1875, pp. 279-342: 310.

⁴² G. Casanova, *Storia della mia vita*, a cura di P. Bartolini Bigi, Roma, Newton & Compton, 1999, 34.

⁴³ Cfr. P. Verri, *Discorsi sull'indole del piacere e del dolore; sulla felicità; e sulla economia politica riveduti ed accresciuti dall'autore*, cit., ora in edizione nazionale a cura di G. Panizza, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004, vol. III, pp. 256-264.

(Verri) nella loro irregolarità e contingenza, secondo un principio che vede Richardson farsi modello; in secondo luogo a giustificare le forme della poesia popolare e primitiva contro la precettistica classicista (questo è il Cesarotti della prefazione a *Ossian*: «Il parlar per sentenze universali ed astratte è proprio dei filosofi [...]. Gli uomini rozzi ed appassionati singolarizzano e parlano per sentimenti»)⁴⁴.

È la medesima, progressiva, presa d'atto ad aprire anche, di conseguenza, al rifiuto di quello spirito totalizzante e geometrico che mirava a valutare le caratteristiche delle specificità temporali e geografiche sulla base di elementi (sensoriali, politici, morali, estetici, ecc.) prefissati. La validazione della molteplicità delle opinioni per come basata sul filtro relativistico dei sensi per la formazione delle idee, la capacità metamorfica e anti-fissista della *natura naturans* concorrono cioè come accennavo anche alla formazione di un parziale storicismo relativistico che fornirà le premesse a quello vero e proprio⁴⁵: «È inevitabile in una narrazione, che ciascuno comprenda la storia e la racconti, in funzione del proprio punto di vista [...]. Una narrazione che astragga da ogni punto di vista particolare è impossibile»⁴⁶, scrive Chladenius.

Il collegamento fra sensazioni e campo semantico dell'instabilità valoriale attraversa l'intero secolo, tanto connettendosi in letteratura allo spazio dei fluidi corporei (lacrime, sangue, liquido seminale, ecc.), spesso sottolineati proprio mediante il campo del flusso (questo è *Il monaco* di Matthew G. Lewis: «a thousand changing visions floated before his fancy»)⁴⁷, quanto alla più generale riflessione epistemologica sulla moltiplicazione delle opinioni, prodotto dell'incipiente inversione gerarchica fra ragione e sensi. E Defoe nel *Robinson* aveva del resto già descritto come, almeno in situazioni particolari, la ragione venisse dietro ai sensi e non viceversa, così sottraendo valore all'oggettività del reale e potenziando proprio il campo delle opinioni:

non è infatti possibile descrivere le varie forme che prendeva ogni cosa dentro di me per effetto della mia immaginazione spaventata, quante idee assurde si formarono nella mia fantasia. [...] Adirittura immaginai che l'orma fosse del Diavolo, e persino la Ragione condivise l'ipotesi.⁴⁸

Quando ancora Diderot, scrivendo nel 1772 la voce 'Bello' dell'*Encyclopédie*, afferma che «i nostri sensi sono in uno stato continuamente mutevole: [...] da un giorno all'altro si vede, si sente, si intende diversamente», sta appunto riportando il concetto di bellezza nell'ambito del divenire, e lo sta rispecchiando nel dinamismo della coscienza seguendo quel modello già

⁴⁴ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *La forma della passione. Linguaggi narrativi e gestuali del Settecento francese*, Firenze, Le Monnier, 2014.

⁴⁵ Cfr. F. Rossi, *L'età romantica. Letteratura tedesca tra Rivoluzione e Restaurazione*, Roma, Carocci, 2023, p. 41: «il Secolo dei Lumi porta già impresso su di sé il marchio della crisi, in quanto la riflessione razionale implica lo scetticismo e il nichilismo come esiti possibili».

⁴⁶ J.M. Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, Leipzig, Friedrich Lanckischens Erben, 1752. Cit. in G. Gundersorf, *Le scienze umane nel secolo dei lumi* (1973), Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 446.

⁴⁷ M.G. Lewis, *The Monk: a Romance*, London, J. Bell, 1796, p. 40.

⁴⁸ D. Defoe, *Robinson Crusoe*, cit., p. 167.

preparato dalle riflessioni sulla *natura naturans*⁴⁹. La soggettività diventa cioè elemento, e così viene per il momento legittimata, dell'ordine della natura stessa, una natura che oltre alla ragione incorpora le sensazioni e la loro mobilità. «Tutto è in movimento», scrive sempre Diderot alla voce 'Eclettismo', «ondulazioni nate dentro un fluido che ricadono l'una nell'altra [...], l'universo diviene un "oceano di fluidi"».

La sopraggiunta instabilità valoriale che opinioni, sensi, ecc. (e le molteplici riflessioni sul genio e sul sublime lavorano nella stessa direzione) sottolineano e favoriscono, esalta lo spazio del *divenire* e, indissolubilmente legata ai desideri messi in moto dalla nuova economia di mercato, pone alla classe in ascesa il gigantesco problema di come fondare in modo coerente una morale (e un'estetica) a partire da una coscienza che sempre più si scopre mobile e individuale, incapace cioè di accomodarsi in strutture collettive di significato.

Fino a un certo punto è certo possibile provare a impostare la questione come contrasto di classe, mettendo cioè il polo del disordine a carico di una borghesia troppo rampante o di un'aristocrazia degenerata. Quando nel *Salon 1767* il solito Diderot, il più *parvenu* fra i *philosophes*, prova a escludere il rococò dal canone del buon gusto (riprendendo un discorso già manifestatosi quindici anni prima con la cosiddetta *querelle des buffons*)⁵⁰ sta non solo esaltando la funzione politico-educativa dell'arte (il *moralisme bourgeois* di Jean-Baptiste Greuze), ma sta anche provando a separare arte e lusso secondo un modello di ragionamento che prova ad assegnare *modi* di espressione artistica diversa a classi diverse. Ma lo schema non tiene per almeno due ragioni: il contenitore di classe a quest'altezza è ancora incredibilmente poroso (i Marmontel e i Voltaire – che addirittura nel libretto *Le Temple de Gloire* presenta Luigi XV in guisa di Traiano – continuano ad esempio difendere il classicismo secentesco)⁵¹, e soprattutto la stessa *intelligenza* progressista guarda con estremo sospetto all'impianto etico-culturale che, avvertono, il nuovo mondo porta con sé (e addirittura in Inghilterra si forma una resistenza *classicista* che oppone a Shakespeare il *Cato* di Addison). La resultante di questa ambiguità ideologica sono certo i contrasti sulla *comédie larmoyante*, ma è anche l'estrema ambiguità di giudizio che caratterizza neo-classicismo e rococò, di volta in volta visti come manifestazione di una classe (nei suoi valori o nei suoi difetti) o dell'altra. Il rococò può ad esempio diventare manifestazione di un'arte puramente sensuale e decorativa e dunque proiettata alla protezione dello *status quo* dell'*Ancien Régime*. Da Francesco Milizia a Wieland, a Winckelmann, non si contano infatti le prese di posizione contro linee curve, colori, fiori e tralici (questo è Pietro Giordani: «Non è oggi chi sopportasse a vedere nelle statue quelle forme ignobili, que' panni o duri o svolazzanti, quelle

⁴⁹ Cfr. M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, Puf, 1988.

⁵⁰ Cfr. G. Tocchini, *Arte e politica nella cultura dei lumi* (2016), Roma, Carocci, 2018, pp. 23-24.

⁵¹ Alla voce 'Gusto' dell'*Encyclopédie* Voltaire, distanziandosi radicalmente dal relativismo di *Micromégas*, dichiara: «Gli artisti, per paura di essere imitatori, cercano vie fuor del comune: si allontanano dalla bella natura, cara ai loro predecessori [...] il gusto si corrompe [...]. Ci sono vasti paesi in cui il buon gusto è sconosciuto: sono quelli in cui la società non si è perfezionata».

attitudini convulse, quelle passioni o forzate o inverosimili»⁵². Ma lo stesso rococò può anche essere espressione, qui intesa positivamente, di una maggiore vicinanza ai temi *middle-class* del quotidiano e del contingente. Dall'altro lato il neoclassicismo potrà certo diventare l'arte dei rivoluzionari francesi come specchio di un idealizzato modello politico-sociale costruito a partire dai temi della sobrietà, della morale, della semplicità di costume, ma è anche l'arte favorita da tanta committenza aristocratica e l'arte difesa da quegli intellettuali inglesi di estrazione borghese – come lo stesso Johnson – seriamente preoccupati da un decadimento della morale pubblica che segue all'imposizione di quell'economia di mercato che pure difendono, ma che vogliono contenuta nei confini rassicuranti di una compattezza sociale che, pur aperta ai nuovi temi *individualistici* del piacere e dei sensi, resti vidimata – e siamo a *Pamela* – dalla virtù.

Tale ambivalenza di giudizio sulle due correnti artistiche sottolinea della necessità di comprendere la sintomaticità del piano estetologico-artistico come non necessariamente connessa in modo diretto al piano economico-strutturale, ma nella sua possibilità, e va inteso caso per caso, di essere talvolta più connaturata al piano ideologico medesimo. Se cioè, come vedremo in seguito, l'immoralismo ultra-deterministico di un Sade appare strettamente concatenato alla imposizione della nuova morale economica (relativistica, strumentale, utilitaristica, ecc.) legata al campo metaforico del flusso, le prese di posizione su neoclassicismo e rococò sono più vicine all'immagine ideologica che una classe o l'altra vuole dare di sé. Il neoclassicismo, ad esempio, può tanto significare (per l'aristocrazia) stabilità di valori, gloria nobiliare, continuità ripetitiva ed eternizzante di un divenire storico confiscato come natura, ma può anche (per la borghesia) diventare appello alla perfettibilità storica dell'individuo, invito a distinguere in un'opera ciò che è essenziale da ciò che è meramente decorativo, e ancora semplificazione controllata come implicito attacco alla mollezza decadente (lusso, ecc.) della classe avversa. Allo stesso modo, come detto, il rococò potrà essere esaltato in quanto ornamentalità impolitica o essere invece celebrato come avvicinamento, rispetto alle altezze del neoclassicismo, all'*everyday life*. Questo naturalmente non vuol dire che la connessione fra piano estetologico-artistico e piano strutturale sia infranta, ma significa che va ricercata in un elemento ulteriore e spesso sul piano ideologico contraddittorio, ma coerente col piano della prassi economica e di quella propagandistica. Per fare solo un esempio, la razionalizzazione semplificante del neoclassicismo si adatterà perfettamente alla produzione industrializzata di oggetti decorativi. Allo stesso modo, la letteratura nostalgico-morale (si pensi alle grandi tirature di *The Deserted Village* o de *Il vicario di Wakefield* di Oliver Goldsmith) si integrerà perfettamente al piano del consumo, rendendo cioè oggetto di consumo quella stessa etica che si oppone al piano dello sfarzo, del lusso e della mercificazione sfrenata.

⁵² P. Giordani, *Lettera al celebratissimo Antonio Canova per l'arrivo suo sperato in Bologna nel novembre 1809*, in *Opere*, a cura di F. Ugolini, Napoli, Rancesco Rossi-Romani, 1860, p. 32.

3.

Gradualmente l'economia di mercato trasforma la soggettività in ricettrice di stimoli sempre nuovi e cangianti. Il piano della fruizione, lo stesso che è al centro delle nuove riflessioni sul gusto, si riconosce come via via più connesso allo spazio delle trasformazioni storiche (mode e novità) che si susseguono indefessamente. Se si susseguono per tutto il secolo tentativi di standardizzare il concetto di gusto (prima sul piano della razionalità, poi sempre più su quello a-ontologico del senso comune)⁵³, la sua stessa connessione con il piano della fruizione ne esalta il rapporto con lo spazio del relativo e del caduco. Di certo tale movimento è quasi sempre *doppio* (come è *doppio* il tentativo di tenere insieme *virtù* e *mercato*), nel senso che quasi tutti i teorici del gusto oscillano fra premesse razionalistiche e storico-relativiste (si pensi al Batteux attento alla sensibilità e paladino dei «modelli ideali»), ma pure – e anche fra gli intellettuali italiani ancora così legati alla precettistica poetica – il principio della contingenza e della fugacità aumenta progressivamente la sua sfera d'azione. Come sosterrà Johnson nel *Rambler* (quello stesso Johnson che da un lato difende l'Inghilterra come nazione commerciale e dall'altro è preoccupato dalla totale sostituzione del privilegio di nascita col potere del denaro ed è al contempo infastidito dal tentativo empirista di collocare il vero nel senso comune) «il presente è in un moto perpetuo»⁵⁴.

Pochi testi nel periodo sono in grado di segnalare il modo in cui la sfera della sensibilità e delle passioni stia entrando in contatto col campo del bello e del gusto, allargandolo oltre il perimetro di un'idea di *stabilità*, quanto *L'analisi della bellezza* di William Hogarth. Hogarth – sottolineando dell'incipiente legame fra divenire storico e *abbassamento* – si autodefinisce 'comic history painter' (Fielding chiamava i suoi romanzi 'poemi epici comici in prosa') e trasferisce anzitutto l'idea di bellezza nel campo della commistione e della mescolanza: un campo nel quale alto e basso, armonie e dissimetrie, allegorie e caduca quotidianità (la sua Londra) convivono. Ambiente urbano, storia e commistione di *alto* e *basso* collaborano dunque a distaccare il concetto di bello dagli ideologemi dell'unità e dell'uniformità. Subito citando Shakespeare («ha compendiato tutti gli allettamenti della bellezza in due parole, *infinita varietà*»)⁵⁵, imposta la sua riflessione come attacco alla linea retta in quanto espressione canonica di un'idea astratta di bellezza connessa alla precettistica classicista-imitativa: «coloro che sono diventati prevenuti a forza di regole dogmatiche» (p. 46). Hogarth difende il piano sensorio legato alla piacevolezza *naturale* che il soggetto fruisce mediante la linea curva («ondeggianti variati dal suo flusso»), e inverte – mentre elogia non a caso la satira swiftiana – il rapporto di egemonia e subalternità fra quiete e movimento: «una superiore fulmineità e una nobile bellezza» (p. 98). All'assenza di

⁵³ Cfr. P. Tortonese, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Roma, Carocci, 2023, p. 60: «Abbandonando la sua dimensione metafisica, l'ideale diventa un modello sempre più rivolto alla ricezione dell'opera, rinvia più a una conformità ideologica, a un sistema di valori, che non a una realtà suprema». Cfr. anche L. Formigari, *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Roma, Aracne, 2019.

⁵⁴ S. Johnson, *The Rambler*, in *The Works of Samuel Johnson*, a cura di A. Murphy, vol. 4, London, 1796, p. 266.

⁵⁵ W. Hogarth, *L'analisi della bellezza* (1753), Palermo, Aesthetica, 2001, p. 40. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

moto sostituisce un'idea di piacere legata al dinamismo che l'occhio intrattiene quando deve inseguire le forme della linea serpentina: «in modo piacevole lungo il flusso continuo della sua varietà» (p. 67).

Il proposito è anche qui collegato, come visto in precedenza, all'idea della inesauribile varietà della natura, ma pure, con decisione maggiore, si annunciano elementi di decisa storicizzazione del nuovo gusto: «La forma più gradevole è quella del ricciolo fluente [...], la moda attuale che le donne hanno scelto di portare» (pp. 61-62)⁵⁶. Collegato a una società in trasformazione (il parallelo con l'aereità di Mercurio, dio del commercio, è rilevatore) il nuovo gusto sottolinea per Hogarth dell'ingresso in un differente sistema valoriale. La linea serpentina del resto, come già notato dal Panofsky degli *Essais d'iconologie*⁵⁷, favorisce essa stessa un'attitudine prospettivistica, dal momento che costringe lo spettatore a una visione incompleta, mai d'insieme, frammentata. Questo «flusso di linee serpentine che si avvinghiano» (p. 77) è infatti sì da Hogarth connesso all'idea della varietà naturale, ma la sua emersione è sua volta legata a un modo di vivere (a un tempo storico e a un luogo determinato) che è la *englishness* che lo stesso pittore oppone ai modelli classicisti di Francia e Italia. Dove questi battono la via di una «bellezza morale», di corpi ideali, cromofobici e fissati nell'eternità, l'artista inglese, come scrive proprio Fielding in *An Essay of the Knowledge of Characters of Men*, considera la gravità una possibile impostura e vede il bello nelle forme della contingenza (epistemologica come sociale) che queste inevitabilmente presentano. L'esaltata *instabilità* della composizione pittorica fa poi, come detto, inevitabilmente pensare al rococò, ma questo è ora sottratto al campo della pura decoratività e legato più direttamente all'occasionalità contingente che diventa lo sfondo, come sarà per il *novel*, del *modus vivendi* moderno (si pensi semplicemente alle *conversation pieces* dove gli stilemi del rococò si piegano al racconto della *domesticity*, del quotidiano-storico, del realismo borghese). In tal senso la difesa della linea serpentina è il corrispettivo hogarthiano di quell'andare verso la prosa che, da Houdar de la Motte a Buffon, comincia a essere vista come custode tanto di una prospettiva *onesta* quanto di una *molteplice*, cioè in grado di mimare il vissuto oltre gli intenti allegorico-morali (sono i soliti due lati della disgregazione relativistica e della riarticolazione moralistica).

La prospettiva pittorica di Hogarth trova poi non a caso rispecchiamento in quella esaltazione della natura come varietà che fu il giardino all'inglese, epitomizzato appunto nel «*serpentine style*» di Lancelot Brown. Come scriverà fra qualche anno Ercole Silva rielaborando le riflessioni di Christian Hirschfeld, «una perpetua uguaglianza, un'uniformità costante non solamente stancano, ma cagionano un segreto martirio»⁵⁸. Se l'apprezzamento per il giardino all'inglese si

⁵⁶ Vale la pena notare che la linea serpentinata ricomparirà, a fine '800, nella riflessione di Félix Ravaisson, cioè uno di quei contingentisti che ne farà la manifestazione stessa di una legge di natura a cui l'uomo ha il dovere di abbandonarsi.

⁵⁷ Cfr. E. Panofsky, *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1967), Paris, Gallimard, 2021, pp. 258-259.

⁵⁸ E. Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi* (1801, poi rielaborato nel 1813), a cura di G. Guerici, C. Nenci, L. Scazzosi, Firenze, Olschki, 2006, p. 33.

diffonde rapidamente in Europa occidentale, connesso sistematicamente a quella catena metonimica di concetti che, tenendo insieme sensazioni, irregolarità, curvature, commistione, varietà, continua a riferire alla *natura naturans*, è proprio uno dei padri del romanzo moderno, Horace Walpole, a tracciare nel 1771 la miglior disamina per ciò che concerne il suo ruolo nel passaggio al sistema valoriale della modernità: «Quando un francese legge del giardino dell'Eden, non dubito che nel suo pensiero lo veda come qualcosa di simile a Versailles, con siepi tagliate [...] e tralicci»⁵⁹. La critica alla tradizione classicista serve qui anzitutto a biasimare quell'intento artistico che mira ad applicare i tratti monotoni della simmetria alle forme cangianti della natura, per cui valgono invece, ancora hogarthianamente («non c'è linea retta nella natura», p. 92), i tratti serpeggianti in grado di esprimerne l'ininterrotta mutevolezza:

L'arte [...] divenne il mezzo per contrastare la natura [...]. Canali misurati con la riga e col compasso presero il posto di serpeggianti ruscelli; si elevarono terrazze dov'erano prima i dolci declivi che impercettibilmente uniscono la valle alla collina. [...] si applicarono le cesoie alle belle forme originali [...] tutti assoggettati al fanatico culto della simmetria. [...] monotona uniformità. (pp. 57-58)

L'eliminazione di chiuse, canali, siepi, ecc., segnala poi dell'emersione di uno spazio anti-ordinativo del movimento, il quale viene fra l'altro spesso rafforzato (se ne ricorderà Goethe, che aveva amato il libretto di Hogarth, scrivendo *Le affinità elettive*) da elementi, ora finalmente liberati e non più contenuti, di carattere acquatico.

La caduta degli *argini* riflette a livello sintomatico quella disarticolazione conoscitiva che, ad uno con il prospettivismo («Era la mia situazione, e non le sue grazie, ciò di cui ero innamorato, era la mia situazione che rendeva costei così divina ai miei occhi»)⁶⁰, il nuovo senso del divenire storico, l'accrescersi dei desideri, la nuova importanza delle sensazioni, la mobilità contraddittoria delle opinioni, ecc., apre a un reale sempre più governato da istanze plurali e da assenza di sistematicità; da quel dominio del 'particolare' – della vita comune – che gradualmente sarà il campo di indagine del *novel*. Progressivamente infatti (si pensi semplicemente a Walter Shandy, il padre di Tristram) la ricerca di coerenza e di oggettività scadrà a motivo di ironia («come tutti i pensatori sistematici avrebbe [...] torto e tormentato ogni cosa presente in natura pur di sostenere la sua ipotesi»)⁶¹. Nel *Tristram Shandy* del resto, come è ampiamente noto, elementi caratteristici quali la presa del proscenio da parte di personaggi secondari (cioè il crollo della struttura gerarchica della narrazione), il dilagare già polifonico delle prospettive («nessun autore, che comprendesse quali siano i confini del decoro e della buona educazione, si permetterebbe di pensare sempre lui», p. 110), il movimento ondivago e contraddittorio delle opinioni

⁵⁹ H. Walpole, *Saggio sul giardino moderno* (1771 e definitiva 1780), Firenze, Le Lettere, 1991, p. 50. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

⁶⁰ J. Lenz, *Conversione morale di un poeta*, in *L'eremita. Un pendant a «I dolori del giovane Werther» e altri scritti*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 171.

⁶¹ L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (1759), Milano, Mondadori, 2016, p. 56. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

(«le opinioni che fluttuavano», p. 125), la difesa di una narrazione *serpentinata* («si troverà a deviare cinquanta volte da una linea retta», p. 39), andranno proprio a sottolineare una disgregazione valoriale che, mentre rivela il nuovo dato del prospettivismo («ognuno parla della fiera a seconda di come gli siano andati gli affari», p. 12), relega la critica al campo metonimico del flusso – sottolineandone così ancora il legame con la nuova realtà economico-politica – proprio ai pensieri del farsesco Walter:

il flusso di uomini e denaro verso la metropoli per commissioni una più frivola dell'altra – si era fatto talmente intenso – da minacciare i nostri diritti civili; [...] *flusso* non era l'immagine che più gli andava a genio, – *discrasia* era la sua metafora favorita. (p. 48)⁶²

Sterne mette i precedenti modelli eruditi (il *vit* swiftiano da un lato e il carnevalesco rabelaisiano dall'altro) a servizio dei nuovi stilemi del *novel*. In questo modo l'attacco alle forme dell'*ideale* e dell'epistemologicamente (e moralmente) *solido* è, in parte, allontanato dal piano del gioco intellettuale e avvicinato allo spazio del quotidiano e del contemporaneo, in un movimento che è riconosciuto essere tutt'uno con l'emergere della coscienza individualistica del soggetto moderno. Sterne afferma cioè una determinata linea culturale e letteraria (è quella dei Montaigne, dei Pascal, dei Bayle, ecc.) come la più in linea con quel *sentire* moderno – prospettico e relativista – che trapassa ora, parzialmente, dalle altezze della riflessione epistemologica allo stesso piano della vita quotidiana, diventando progressivamente tutt'uno con essa:

la metà delle creature che ci sono compagne sulla terra [...], disse mio zio Toby; - è un miserando fardello sulle loro spalle, continuò scuotendo la testa. - Certo, certo, è una cosa dolorosa – disse mio padre scuotendo la testa pure lui – ma sicuramente, da quando scuotere la testa è venuto di moda, mai due teste si scossero insieme di concerto, spinte da due ragioni tanto diverse. (p. 287)

In questo modo, ad esempio, il rifiuto della linea retta in quanto espressione solo presunta della *gravitas* («per quale errore [...] gli uomini di spirito e d'ingegno abbiano continuato a confondere questa linea con la linea di GRAVITÀ», p. 469) rafforza la coscienza di una linearità fra l'accidentalità dell'*everyday life* e quel soggettivismo relativistico prima emerso nella sfera della riflessione epistemologica. Realismo formale e arguzia colta collaborano così al decadimento della solidità epistemologica e della sfera morale a quella collegata: «Da tutta questa storia si potrebbe trarre una gran bella MORALE, ma di tempo ne ho poco» (p. 374).

Ma gli argini non sono ancora del tutto crollati. Se nella produzione intellettuale della reazione aristocratica il campo metonimico del flusso è spesso soggiogato, proprio a livello metaforico, dall'immagine di una fonte – cioè di un nucleo centrale generativo e accentrativo – che

⁶² Sterne ha molto chiaro che la disarticolazione morale (positiva o negativa che sia) ha qualcosa a che fare con i nuovi principi di un'economia sempre più fondata sul valore di scambio. Basti pensare al modo in cui metaforizza, nel *Journal to Eliza*, il rapporto sentimentale: «What say you, Eliza! shall we join our *little capitals together?*» (Id., *Journal to Eliza and various letters*, New York, Taylor and Company, 1904, p. 93). A tal riguardo cfr. J. Lamb, *Sterne's Fiction and the Double Principle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 34.

lo determina (questo è per esempio *Il conte di Valmont* di Philippe Louis Gérard: «[il sapere] sviluppa le idee più nuove e la morale più perfetta, come idee che gli sono naturali e che fluiscono da una fonte»)⁶³, sorprende solo in minima parte che il medesimo campo metaforico si attivi, sempre in senso negativo, in Rousseau.

Legandosi alla polemica contro il 'progresso', l'artificialità e il dilagare contraddittorio delle opinioni che caratterizza l'ambito cittadino (di 'mare' delle opinioni parla negativamente Bernardin de Saint-Pierre in *Paolo e Virginia*), Rousseau attiva la metafora in due direzioni che ruotano attorno al binomio essere-apparire, due direzioni che in lui sono complementari. Il flusso viene analizzato tanto in relazione alla coscienza soggettiva quanto alle trasformazioni che stanno avvenendo a livello sociale. Sin dal *Discorso sull'origine* (1753) i suoi punti di riferimento normativi (lo stato di natura come ideale regolativo, la comunità ginevrina, ecc.) sono come noto contrapposti a quel luogo dell'*apparire* che è la città moderna, facendo della contrapposizione città/comunità la concrezione storica (e dunque in divenire) della più generale opposizione società/natura. In tal senso un motivo storico prende forma e si sviluppa all'interno di un motivo naturale, per cui l'individuo stesso – la cui essenza resta inalterabile – rischia di essere trascinato nella decadenza sociale quando incapace di riferirsi al suo Sé più autentico; un Sé che risulta invece più *protetto* all'interno di quella concrezione socio-naturale che è la comunità organica. Se l'ambito cittadino è infatti dominato da apparenza, *superficie*, artificialità e insustanzialità (caratteristiche simili avrà la metropoli nella *Kulturkritik* di fine '800 e inizio '900), l'ambito anti-cittadino enfatizza il superamento della frammentazione sociale e dunque il recupero, idealizzato, della significazione del reale e dell'Io che la *Gemeinschaft* permette in quanto luogo in cui la volontà individuale resta annessa a quella generale, sottolineando così, ed è un passaggio epocale, come la reazione al *moderno* non sia più solo di matrice reazionario-aristocratica.

Starobinski ha notato come, nel *Persifleur*, Rousseau avesse cominciato definendosi «un Protée, un Caméléon»⁶⁴ (parola identiche userà per sé Goethe in una famosa lettera giovanile), e come la necessità di dominare tale incoerenza lo avesse portato a quella 'riforma personale' incentrata sulla volontà di *fixare* le proprie idee. La proliferazione incontrastata delle opinioni a livello soggettivo (un Io in continuo mutamento e dunque incapace di riferirsi alla sua parte più autentica) trova raddoppiamento nella critica sociale della *Lettera sugli spettacoli*, la quale connette direttamente opinioni e fortuità del caso: «L'opinione pubblica [...] è tuttavia, per sua natura, di molto instabile e cangiante. Il caso, mille cause fortuite, mille circostanze impreviste, fanno quello che la forza e la ragione non riuscirebbero fare»⁶⁵. Nell'*Emilio*, quattro anni dopo, non solo si conetteranno direttamente opinioni e valore di scambio (cioè assenza di fondamento) delle idee⁶⁶, ma pure la condizione proteiforme dell'identità personale sarà direttamente

⁶³ Metafora assai simile si trova nel romanzo di Henry Brooke *The Fools of Quality*, largamente ispirato all'*Emilio* di Rousseau.

⁶⁴ J.-J. Rousseau, *Le persifleur*, in *Oeuvres posthumes*, Paris, Pléiade, 1780-1789, t. VII, pp. 221-231: 228.

⁶⁵ ID., *Lettera sugli spettacoli* (1758), Palermo, Aesthetica, 2003, p. 76.

⁶⁶ Cfr. B. Carnevali, *Romanticismo e riconoscimento. Figure della coscienza in Rousseau*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 109-110.

collegata alla metafora del flusso: «Tout est mêlé dans cette vie; on n'y goûte aucun sentiment pur, on n'y reste pas deux moments dans le même état. Les affections de nos âmes, ainsi que les modifications de nos corps, sont dans un flux continuel»⁶⁷. Tale condizione va rigettata proprio in una manifestazione di fede oggettivista («Non basta, credetemi, che la virtù sia alla base della vostra condotta, se non stabilite quella base stessa su un incrollabile fondamento»)⁶⁸ che è implicitamente anche un primo, pre-romantico attacco alle teorie della ricezione del *gusto* settecentesche: «Je sais seulement que la vérité est dans les choses & non pas dans mon esprit qui les juge»⁶⁹.

Nella *Nuova Eloisa* la dinamica fra mobilità sociale e individuale tocca il suo punto più alto proprio mentre si connette agli idoli polemici del Rousseau filosofo. Da un lato la critica dell'orizzonte moderno-cittadino, mentre mantiene fermo il punto anti-aristocratico («si può sempre scommettere venti contro uno che un gentiluomo discende da un furfante», p. 183), si collega all'attacco al denaro: «mai possederanno più denaro [...]. Sono saggi abbastanza per saperlo, nel paese ci sono miniere d'oro ma è proibito sfruttarle» (pp. 90-91). Dall'altro lato la polemica anti-cittadina insiste proprio (e riappare la metafora del flusso) su quella diade mobilità-apparenza che, tratto tipico del trionfo dell'interesse individualistico e strumentale, era emersa in precedenza:

Parigi [...] dove insieme regnano la più fastosa opulenza e la miseria più deplorevole [...]. Non occorre conoscere il carattere delle persone, ma soltanto i loro interessi per indovinare a un dipresso che cosa diranno su ogni cosa. Quando un uomo parla, non è lui ma per così dire è il suo abito che esprime un parere; [...] e siccome ognuno pensa al proprio interesse e nessuno al bene comune, e che gli interessi privati sono sempre opposti tra loro, ne risulta un perpetuo urtarsi di brighe e di cabale, un flusso e riflusso di pregiudizi, di opinioni contrarie [...]. Colui al quale piace conversare e frequentare varie società, dev'essere più flessibile di Alcibiade, mutare di principi come muta di società, [...] ognuno si mette continuamente in contraddizione con se stesso, senza che nessuno ci trovi a ridire. [...] non vedo che larve e fantasmi che colpiscono la vista e dileguano non appena si cerca di afferrarli. Finora non ho visto altro che maschere; quando mai potrò vedere volti umani? (pp. 248-251)

Al lato opposto del binomio si situa ovviamente la comunità di Clarens, che opera nel solco di una volontà uniformata e dominata dal principio della frugalità espressa come esaltazione del valore d'uso (altro tratto tipico della *Gemeinschaft*)⁷⁰ e che crede alla bontà delle istituzioni *naturali* che la reggono, secondo un principio di uguaglianza che in realtà, chiosa giustamente Starobinski, si realizza più al mero livello dello stato d'animo che non sul piano materiale⁷¹.

⁶⁷ J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, in *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Paris, Hachette, 1857, liv. I, II, pp. 46-47.

⁶⁸ ID., *Giulia o la nuova Eloisa* (1761), Milano, Rizzoli, 2021, p. 250. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

⁶⁹ ID., *Emile ou de l'éducation*, cit., liv IV, II, p. 22.

⁷⁰ Cf. ivi, p. 571: «evitare al possibile nei nostri beni gli scambi intermediari tra il prodotto e il suo uso. [...] Evitiamo il trasporto dei nostri prodotti adoperandoli sul posto».

⁷¹ Cf. J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo* (1971), Bologna, il Mulino, 1982.

Va però ancora sottolineato che tale visione anti-flusso si realizza qui anche sul piano formale, e proprio all'interno di quel genere (il *novel* o proto-*novel*) che tenderà invece a farsi sempre più manifestazione del flusso medesimo. È vero infatti che *La Nuova Eloisa* rigetta con forza, sin dalle *Prefazioni*, talune caratteristiche del *romance* (il meraviglioso, l'esotico, ecc.) optando per la narrazione del quotidiano («niente di imprevisto; nessun colpo di scena», p. 22), ed è anche vero che comincia a manifestarsi un certo dialogismo che mette in crisi – assai parzialmente – la fissità dei *characters*, ma è altrettanto certo che la narrazione è costantemente riportata a un *centro* (Julie) che colora di sé tanto le opinioni quanto il linguaggio degli altri personaggi, e Rousseau infatti addirittura giustifica la similarità di stile fra le varie epistole proprio riferendosi all'innata capacità di Julie di attrarre nella propria visione del mondo le opinioni molteplici così uniformandole: «i caratteri sono vari? [...] i costumi, i pregiudizi cambiano secondo i tempi, i luoghi, le epoche? [...] si sappia discernere ciò che costituisce le varietà da ciò che è essenziale alla specie» (p. 21).

Julie funziona cioè da corrispettivo di quelle concrezioni valoriali (il passato, l'infanzia, Ginevra, ecc.) che nell'opera di Rousseau fungono da 'riva' (una riva che è insieme passato, infanzia e natura), vale a dire da *argine* al soggettivismo e da criterio di giudizio: «Si les hommes veulent me voir autre que je ne suis, que m'importe? L'essence de mon être est-elle dans leurs regards?»⁷².

Quando arriveremo a *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* vedremo infatti Rousseau suggellare con più chiarezza la nuova condizione epistemologica già tracciata in alcune opere precedenti:

Tutto è in un flusso continuo sulla terra: nulla mantiene una forma costante e fissa, e i nostri sentimenti verso le cose esteriori passano e cambiano di necessità come esse. [...] non v'è niente di solido a cui il cuore possa attaccarsi.⁷³

E però, come detto, ci troviamo per il momento in una situazione in cui anche gli spazi di contrarietà a ciò che comincia a essere avvertita come una nuova egemonia in formazione presentano esiti ambigui che danno luogo a risultati spesso inaspettati. L'importanza che lo stesso Rousseau (e molti altri) assegnano alle nuove narrazioni (dramma borghese, *novel*) in quanto capaci di meglio far conoscere l'uomo a se stesso convivono certamente con l'appello costante a privilegiare il rispetto dei buoni costumi («non gli empiete di scellerate persone»⁷⁴, suggerisce il Carlo Gozzi di *Fogli sopra alcune massime*, ben conscio che il successo di romanzo e dramma serio ha qualcosa a che fare con l'attacco alla classe nobiliare), a tenere a bada lo scatenamento delle passioni corruttrici («con molti libri di divertimento si raccende, de' popoli interi la

⁷² J.-J. Rousseau, *Rousseau, juge de Jean-Jacques. Dialogues*, in *Oeuvres posthumes*, cit., t. XI, p. 454.

⁷³ ID., *Le fantasticherie del passeggiatore solitario* (1776-1778), Milano, Rizzoli, 2021, p. 263.

⁷⁴ C. Gozzi, *Fogli sopra alcune massime del genio e costumi del secolo dell'Abate Pietro Chiari e contro a' poeti Nugnez De' nostri tempi*, Venezia: Angelo Bassanese, 1761, p. 111.

incontinenza», scrive Giovan Battista Roberti in *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*)⁷⁵ e, nei casi più consapevoli, delle opinioni. Ma, inevitabilmente, l'osservazione realistica comincia gradualmente a erodere, sul piano della 'familiarizzazione', le precedenti gerarchie valoriali e le loro ripartizioni su base cetuale. Proprio Goldoni nella sua *Pamela* non è in grado di seguire Richardson fino in fondo (all'ultimo la servetta scopre i suoi nobili natali), ma l'approfondimento di caratteri e contesto – pur mentre vuol mantenere saldo l'intento illuminista e pedagogico con l'equiparazione di verità e virtù – apre allo spazio del divenire psicologico e storico che annuncia all'unisono modernità e romanzo come spazio della finitudine realistica.

Lessing, altro ammiratore dello scritto di Hogarth, aveva chiaro il punto. Dopo il genio di Shakespeare, e dopo l'esempio inglese del dramma *domestico* degli Aaron Hill e dei George Lillo, la strada da intraprendere è quella della moderna tragedia borghese proposta da Diderot ('domestique' eppure 'sérieuse' e con un contesto ben determinato che influisce sui personaggi): scenari realistici, linguaggio non sostenuto, riproduzione dei connotati storici del ceto medio, equilibrio – scrive Jacob Lenz nelle *Osservazioni sul teatro* (1774) – fra tragedia e commedia, perché questi due elementi anche nella vita si fondono, e perché (ribadisce in *Pandamonium Germanicum*), c'è *tragedia* anche nella contemporanea *everyday life* ('tragedie dell'individualismo' le chiamerà Lukács).

La crisi degli stilemi classicisti porta cioè a una desublimazione del genere che, da un lato, si separa dallo sfondo epico e, dall'altro, entrando in contatto con la realtà contemporanea vista come in divenire, *borghesizza* (e romanzizza) i vecchi stilemi comici. Beaumarchais sintetizzerà bene con l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, e con chiaro riferimento al *roman*, tale posizione:

onesto e serio. [...] il quadro fedele delle azioni degli uomini. Bisogna leggerlo come i romanzi di Richardson, che sono veri e propri drammi [...], una moralità più chiara che nella tragedia eroica e più profonda rispetto alla commedia piacevole. [...] le tragedie degli antichi [...] sono così lontane dalla natura.⁷⁶

L'attacco a inizio anni '50, durante quella *querelle* innescata da von Grimm con la *Lettre sur Omphale*, alla *tragédie en musique* (rappresentazione convenzionale tesa a ribadire il prestigio dell'aristocrazia di sangue), trova insomma nel nuovo dramma il suo contraltare estetico-politico.

Voltaire può continuare a battere sul 'pregio delle tre unità' e del verso, e può chiamare 'specie bastarda' la *comédie larmoyante* (e Arnaud può addirittura scrivere che l'autorità deve vigilare sul rischio della mescolanza dei generi), ma abbassamento e commistione si stanno progressivamente imponendo quale cornice di una realtà mutata che non solo rifiuta di considerare l'ideale di virtù quale proprietà di un'unica classe (e invece il Gozzi del *Teatro Comico* ci tiene a

⁷⁵ G.B. Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, Bologna, Dalla Volpe, 1769, pp. 107-109.

⁷⁶ P.-A. Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), Dijon, Nielrow, 2018, pp. 9-11. Traduzione mia.

ricordare che Goldoni è il figlio di un medico mancato), ma poco alla volta comincia a relativizzare le stesse prospettive valoriali (etiche) che ha in precedenza difeso per emanciparsi:

Signora de Chepy: «È buono? È malvagio?»

Signorina Beaulieu: «L'uno e l'altro»

Signorina de Vertillac: «Come voi, come me, come tutti». ⁷⁷

L'azione drammatica si è troppo distanziata dalle prospettive di un universo valoriale immobile (sia quello dell'epica o quello del *romance*) e risente ormai di una natura situata e prospettivistica per cui l'Io non può più emergere (la stessa forma lo rivela) da un quadro di senso astratto, cioè da un'assenza di contesto, ma deve riconoscersi come dialetticamente dipendente dagli sviluppi storico-dinamici, movimento naturalmente in linea con lo storicismo nascente ⁷⁸. Di ciò fa certo le spese in primo luogo (anche nel *novel*) l'aristocrazia: attaccata sulle scene, criticata nelle sue capacità dirigenziali e nel suo mito del diritto di nascita ⁷⁹, nella letteratura scandalistica che ne mostra l'esistenza immorale, e trascinata poi (l'ossimoro «vile gentiluomo» ⁸⁰ della *Pamela* ne è un macro-sintomo) in un universo valoriale (quello della storia) che si rivela in movimento: «E come fanno a essere certi che fra cento o duecento anni qualcuna di quelle famiglie ora disprezzate di *parvenus* non possa far festa nelle loro tenute?» ⁸¹.

Ma anche la nobiltà, in un caso come *Le relazioni pericolose* di Pierre de Laclos (e tanto più interessante perché è un romanzo che mantiene saldo l'intento pedagogico ma che fa scandalo perché questo non è direttamente esplicitato dall'autore), può essere descritta come partecipe di quella stessa razionalità strumentale che alcuni intellettuali, come appunto Rousseau, stanno cominciando a criticare come tratto distintivo dell'intera nuova realtà (borghesia inclusa) e matrice dello stesso relativismo che la abita, transcendendo dunque, mentre l'aristocrazia declina politicamente, i confini di classe. Questa è la prima descrizione di Valmont: «Fin dalla giovinezza non ha fatto un passo, detto una parola senza avere uno scopo» ⁸². È vero che è qui preservato il meccanismo della giustizia poetica (il vaiolo che ricopre il viso della libertina marchesa de Merteuil nelle ultime pagine, mettendole «l'anima sul volto» (p. 378), è riscatto dell'oggettività valoriale), ma fino alle ultime pagine del romanzo a dominare è proprio un bailamme interpretativo dove ognuno legge i fatti (del tutto inconsistenti) sulla base dei propri specifici interessi, secondo una polisemia che, non risolta fino alla conclusione, lascia inevitabilmente il lettore alle prese con un giudizio di valore non immediato. Tale movimento in direzioni

⁷⁷ D. Diderot, *Il figlio naturale* (1757), in *Teatro*, Milano, Garzanti, pp. 301-302.

⁷⁸ Cf. L. Marangolo, *La nascita del dramma moderno in Shakespeare, Calderon, Racine, Lessing*, Milano, Mimesis, 2023, pp. 392-393.

⁷⁹ Si pensi all'apprezzamento di Alfieri, in *Della tirannide*, per quell'aristocrazia inglese che è stata in grado di emanciparsi dal vecchio sistema valoriale.

⁸⁰ S. Richardson, *Pamela*, cit., p. 93.

⁸¹ Ivi, p. 376.

⁸² P. de Laclos, *Le relazioni pericolose* (1782), Milano, Garzanti, 2019, p. 22. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

opposte è poi consustanziale alla forma stessa del romanzo, il quale è da un lato costruito sui meccanismi à la Madame de la Fayette dell'introspezione psicologica per come connessi all'instabilità valoriale e morale (meccanismo mediante i quali i due libertini sono anche in grado di mettere a nudo la notevole ipocrisia della maggior parte degli altri personaggi), dall'altro tratta sì di materia quotidiana ma vive ancora di processi selettivi del materiale («Per non abusare della pazienza del lettore sono state soppresse molte lettere di questa corrispondenza quotidiana», p. 19) tesi a magnificare quanto narrato come spazio di un significato che va in qualche modo oltre l'*everyday life*, salvando cioè un senso allegorico che fa il paio col giudizio morale che emerge nel finale del libro. E però tale finale a chiave, rispetto al campo metonimico del flusso (espresso da Laclos mediante il termine 'tourbillon') che domina la gran parte della narrazione, rischia di suonare falsamente consolatorio o, per meglio dire pensando alla futura carriera rivoluzionaria dello scrittore, smaccatamente politico: «una delle più grandi verità [...] resta inutile e soffocata nel turbine dei nostri incoerenti costumi» (p. 379). Certamente resiste qui molto chiara un'accusa che è anche di classe, dove il campo semantico dell'apparenza, della strumentalizzazione e della falsità è gettato su un ceto specifico, ma il relativismo sotteso alla visione strumentale del reale rischia continuamente di superare il contenitore di classe che prova a tenerlo a bada per estendersi alla società nel suo complesso. E del resto, dall'altro lato, è poi possibile dichiarare con assoluta certezza che la virtù di Pamela non serva, strumentalmente, uno scopo⁸³?

4.

È certo Sade a realizzare la più perfetta connessione fra l'elogio della strumentalità e quella visione della *natura naturans*, sempre sotto il segno della *varietas*, difesa dall'Illuminismo maggiore: «nulla è più immorale della natura; essa non ci ha mai imposto freni, non ci ha mai dato limiti e non ci ha mai dettato leggi»⁸⁴. All'opposto della posizione che sarà dei romantici tedeschi, Sade non solo interpreta la caduta valoriale come movimento verso il vero funzionamento della natura stessa («stato primitivo di guerra e di distruzione perpetue»)⁸⁵, sottomissione dell'umano alla natura che lo ha fatto («non abbiate più altri freni se non quelli dei vostri impulsi, al-tre leggi all'infuori dei vostri desideri, altra morale se non quella della natura», p. 148), ma pure connette il prospettivismo relativistico alla soddisfazione, strumentale, degli scopi personali, metaforizzati libertinamente proprio nel campo della sensibilità, cioè del *piacere*.

non dobbiamo rispettare soltanto i nostri gusti e il nostro temperamento? (p. 40) [...] le parole di vizio e di virtù sono concetti puramente relativi. Non c'è alcuna azione, per quanto singolare, che

⁸³ Cf. F.P. de Cristofaro, «Signorina Pamela & figlie», «Inchiesta Letteratura», XXVIII, 1999, pp. 13-17.

⁸⁴ D.A.F. de Sade, *Juliette ovvero la prosperità del vizio* (1801), Roma, Newton Compton, 1994, vol. I, p. 89.

⁸⁵ ID., *La filosofia nel boudoir ovvero I precettori immorali* (1795), Milano, SE, 1986, p. 77. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

sia veramente criminosa [...]. Tutto è in funzione dei nostri costumi e del clima in cui abitiamo. (p. 40)

Sade porta cioè alle estreme conseguenze il discorso Illuminista, e lo fa proprio connettendo la visione di una natura abbandonata da ogni fondamento metafisico («Se la natura infine si muove da sola, a che cosa serve il motore?», si dice in *Justine*)⁸⁶ e il principio che vidima come sempre *giusta* la soddisfazione dell'interesse personale e addirittura sociale (ne *La filosofia nel boudoir* si chiede l'abbandono dei poveri, inutili allo Stato, a se stessi).

Il processo di apparente decomposizione sociale che Sade illustra – e in tal senso il marchese è l'intellettuale più consustanziale al nuovo funzionamento della struttura economica – si riarticola in realtà mediante l'ostilità continua degli esseri umani medesimi, l'un contro l'altro armati alla ricerca della soddisfazione personale, ma come tale riarticolati in un sistema *coerente* che unisce mediante divisione, che articola mediante ostilità, e che Sade, per l'appunto, non intende come storia ma come natura. Sade apre cioè sì al nichilismo ma come spazio ricompositivo. Il marchese che disprezza la *noblesse de robe* e che, dopo il 1789, ha compreso come inevitabile l'ascesa della borghesia, si fa così difensore di un anarco-determinismo che elegge lo stato di natura hobbesiano a luogo in cui essere e apparire non sono scissi. La soluzione consiste, diversamente che in Rousseau, in un ritorno a un tipo antropologico ferino che la società e le sue impalcature ideologiche (religiose, morali, ecc.) hanno pervertito⁸⁷. Non stupirà, a questo punto, che lo stesso piacere venga in *Aline e Valcour* (1793) equiparato a un «fluido elettrico che circola nella cavità dei nostri nervi» e che tutte le nostre sensazioni vengano riportate a questo fluido definito «la sola anima ammessa dai filosofi moderni»⁸⁸, così ribadendo non solo di quell'alleanza fra fisiologia (qui la scuola di Montpellier) e filosofia così tipica del periodo, ma pure di quella insistita naturalizzazione di tendenze psicologiche che sono invece storiche, con la nuova immagine di una natura, già interpretata sotto il segno della *tecnica*, a fare da contraltare ai vecchi meccanismi di punizione e di ricompensa, quelli insomma di Richardson (da *Justine*: «la ricompensa del bene, la punizione del male, questi i tratti abituali di tutte le opere del genere: non ne abbiamo forse abbastanza?»)⁸⁹. Si trattava del punto finale di quella tradizione che aveva tanto ridotto la natura a se stessa (d'Holbach) quanto allargato al piano della sensibilità il concetto storico-materiale di *interesse*. Per fare un esempio da l'Helvétius di *De l'esprit*: «Le vulgaire restreint communément la signification de ce mot intérêt au seul amour de l'argent : le lecteur éclairé sentira que je prends ce mot dans un sens plus étendu, et que je l'applique généralement à tout ce qui peut nous procurer des plaisirs»⁹⁰; e un ambiguo rappresentante del

⁸⁶ ID., *Justine ovvero Le disgrazie della virtù*, a cura di C. Rendina, Roma, Newton Compton, 1993, p. 94.

⁸⁷ Cfr. M. Menin, *Il sole nero dei Lumi. Sade filosofo*, Roma, Carocci, 2023, pp. 235-237.

⁸⁸ D.A.F. de Sade, *Aline et Valcour*, in *Ouvres*, Paris, Gallimard, 1998, lettera XXV, t. IV, p. 12, trad. da A. Longo in *Sade, animalità e materialismo* in N. Sansone, *La filosofia del marchese de Sade*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 31-48).

⁸⁹ ID., *Justine*, cit., p. 60.

⁹⁰ C.-A. Helvétius, *Œuvres complètes d'Helvétius. De l'Esprit*, Paris, Didot, 1795, discours II, chapitre I, p. 86, n. 2 [epub].

radical Enlightenment come Carlantonio Pilati, in un saggio intitolato proprio *L'esistenza della legge naturale* (1764), aveva del resto già scritto: «la mira di ciascheduno in particolare si è unicamente [...] di rendersi più felice che può, senza curarsi né punto né poco del bene altrui [...] che non già l'amore del prossimo, ma la propria utilità è l'unica scorta e regolatrice delle azioni umane»⁹¹, connettendo con chiarezza, per come è appunto tipico del *radical Enlightenment*, le nuove concezioni politiche a quelle epistemologiche.

Che tutto ciò venga da Sade espresso non in opere filosofiche ma narrative, sottolinea poi appunto della capacità del romanzo in formazione di farsi espressione di quella dinamica, pure storica, che mette in crisi, come intendeva Ian Watt, le vecchie gerarchizzazioni valoriali e lo *status quo* a loro riferito⁹². Era chiaramente una dinamica, come ha mostrato Michael McKeon, che risaliva almeno al '600 connettendo la critica dell'idealismo del *romance* alla negazione dei valori aristocratici⁹³, e che, su questa via, rafforzava sì i portati del vecchio pirronismo, ma pure – gradualmente – si dialettizzava con le trasformazioni storico-sociali in corso, creando quella connessione, centrale nella seconda metà del '700, fra abbassamento nel particolare quotidiano e in divenire e decadenza di un universo valoriale immobile; decadenza a sua volta connessa all'emergere di un classe che sul cambiamento e sul moto perpetuo fonda le ragioni della sua progressiva, materiale, egemonia.

Il nuovo genere, incentrato su un presente rispetto al quale, a differenza del passato, il giudizio è meno pre-formato, e modulato su quella quotidianità *giornalistica*⁹⁴ che allontana il fantastico, il meraviglioso e l'improbabile a favore di un 'oggi' contingente di cui ora riconosce il valore («quelle avventure fredde e spesso ripetute ci fanno dormire, e i prodigi stravaganti ci rivoltano»⁹⁵, aveva scritto Montesquieu nelle *Lettere persiane*), conduce progressivamente all'interiorizzazione delle azioni – «è finita la cavalleria, ed è incominciato l'amore»⁹⁶, lapidario Roberti – e fa dello spazio mobile dell'interiorità il campo di giudizio di una morale che prima era collocata fuori dal soggetto. Ciò può portare da un lato all'emergere di un *realismo* in quanto spazio del disincanto, della pura relatività, di valori mobili senza più gerarchie a sostenerli (e sarà progressivamente l'opzione vincente, dove le storie, come ha scritto Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*, sfuggiranno agli antichi sovrasensi e pretenderanno di valere per sé, nella propria accidentalità), dall'altro a cercare di puntellare la morale anti-relativistica, ma a partire sempre più dall'interiorità stessa.

Anche in Italia, del resto, nel 1781 un moderatissimo Giuseppe Maria Galanti apre al romanzo, non è il primo, come genere educativo. Le *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a'*

⁹¹ C. Pilati, *L'esistenza della legge naturale impugnata, e sostenuta da Carlantonio Pilati*, Venezia, A. Zatta, 1764, p. 44.

⁹² Cfr. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* (1957), Milano, Bompiani, 2017, p. 61.

⁹³ Cfr. M. McKeon, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

⁹⁴ Cfr. L. J. Davis, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel* (1983), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

⁹⁵ Montesquieu, *Lettere persiane*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 250.

⁹⁶ G.B. Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, cit., p. 109.

diversi generi di sentimento staccano il tema della formazione della morale sociale dai trattati filosofici (troppo imbevuti di 'spirito di sistema') e, nella convinzione illuminista che la riforma vada attuata mediante un'operazione sui costumi, sottolineano come i romanzi siano in grado di darci una «morale in azione»⁹⁷. Questa non può essere veicolata mediante «l'arida metafisica», ma va modulata – il modello è la *Clarissa* – sul gusto e su una sensibilità («O sensibilità, sensibilità, dono divino e celeste»)⁹⁸ posta sotto il controllo della ragione. Il romanzo, legato da Galanti esplicitamente alla sfera della passionalità *femminile*, diventa cioè la via per accedere con più facilità e minor sforzo allo spazio della ragione (*maschile*) o, come scrive Rousseau nella *Nuova Eloisa*, «quando ho cercato di parlare agli uomini non mi hanno inteso; forse parlando ai fanciulli mi farò ascoltare meglio» (cfr. n. 66).

Galanti sta certo negoziando con un nuovo immaginario sociale strettamente connesso a una rivoluzione del mercato editoriale (perché, come scrive Piero Chiari, «i libraj oggidì non vendono che romanzi»)⁹⁹, ma sta anche sottolineando il nuovo valore di una cultura non filosoficamente strutturata ma in grado di fornire ai lettori un quadro multiprospettico e vario dell'esistenza quotidiana, così educando appunto la loro sensibilità e, su questa via, avvicinarli alla ragione (era un'idea che si era socializzata fra gli intellettuali già nel 1762 con l'*Elogio di Richardson* di Diderot). Galanti, voglio dire, prende in considerazione le critiche di Roberti ai romanzi come potenzialmente corruttori («è impossibile accogliere nel seno le altrui passioni, e non provocare le proprie»)¹⁰⁰, ma pure li inquadra – quando saldamente legati al campo della virtù – come possibile via alla propagazione delle idee illuministiche. Si può forse legare tale posizione al ritardo che l'Italia sconta sul piano dello sviluppo del genere, ma va ad esempio sottolineato che, nella *Pamela*, è proprio la lettura delle lettere della servetta (cioè del romanzo stesso) a far migliorare eticamente Mr. B.. I proto-*novel*, e di autori appartenenti alla classe borghese, incentrati sul nesso sentimentalismo-virtù sono del resto innumerevoli (si pensi a *The Female Quixote* di Charlotte Lennox, a *The Man of Feeling* di Henry Brooke, a *The History of Countess of Dellwyn* di Sarah Fielding), e rientrano spesso – pur esaltando il campo *mobile* della sensibilità, in quella di separazione di classe fra etica (borghese) e decadenza (aristocratica). Non a caso in tali romanzi è assai dimidiata quella caratteristica, tipica invece dei *novel* d'eccezione, di sovrapposizione fra personaggio e lettore, ed è assai più preservata (e nel romanzo si trovano così spesso lacerti che fanno pensare al trattato morale)¹⁰¹ l'immagine del lettore come soggetto da educare. Ciò significa che ancora non si riesce del tutto ad emancipare la psicologia dalla morale e si continua a intendere il romanzo come una via per l'ingegneria sociale e, in particolare, per

⁹⁷ G.M. Galanti, *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* (1781), Roma, Vecchiarelli, 1991, p. 14.

⁹⁸ Ivi, pp. 35-36.

⁹⁹ Cfr. D. Roche, *La cultura dei lumi. Letterati, libri e biblioteche nel XVIII secolo*, Bologna, il Mulino, 1992.

¹⁰⁰ G. Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento trattati due con prefazione sopra un libro intitolato De la predication par l'auteur du dictionnaire philosophique aux delices* 1756, Bologna, Stamperia del Sant'Uffizio, 1769, p. 218.

¹⁰¹ Cfr. L. Clerici, *Il romanzo italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 87: «la vicenda viene rallentata dal didascalico. Il tempo del commento sfuma così dalla funzionalità rispetto alla storia all'acronica indipendenza del dire saggistico».

la regolazione del comportamento femminile¹⁰², rinegoziando i vecchi concetti lockiani di diritti individuali e responsabilità politica nei termini di autonomia individuale e disciplina sociale, secondo un modello di connessione fra sfera privata e sfera pubblica che, ha scritto Riccardo Capoferro, era già esplicito nello *Spectator*¹⁰³. Lo stesso protagonista è del resto in questi testi sovente dotato, come nel modello de la Fayette, di una sviluppata coscienza riflessiva che ordina, come contrappunto, lo scatenamento disorganizzante delle passioni.

Ben diverso è in tal senso il caso del *Tom Jones* dove la temperanza morale di un Allworthy (che vive infatti ambigualmente in una casa di architettura alla greca ma circondata da un giardino parzialmente all'inglese e da una *sublime* catena di selvagge montagne) è sempre controblanciata dallo sfuggente giudizio morale che il narratore riserva alla tematica dell'obbedienza delle ragazze, in un modello che già mette in crisi (*Shamela*) l'*onestà richardsoniana*¹⁰⁴. Non a caso il *Tom Jones* scatenerà reazioni del tutto differenti, e sarà visto di volta in volta come esempio di efficacia morale o come, parole di Hannah More, un 'libro vizioso'¹⁰⁵, dimostrando come il nuovo genere aprisse sempre più a un'interpretazione dove le stesse idee di virtù e di vizio si soggettivizzavano. Ma diverso, tornando solo per un attimo al caso italiano, era però anche un romanzo come *La mia istoria* di Francesco Gritti che, costruito esplicitamente sul modello sterniano, insisteva costantemente non solo sulla relazione contingentista fra contesto e fatti narrati (e addirittura fra contesto e forma narrativa: «componendo per la mia Bella un Sonetto [...], lo strepito di un colpo di pistola mi fece per la sorpresa allungare di ben quattro inintelligibili sillabe il verso»)¹⁰⁶, ma addirittura (nel romanzo c'è un oste impazzito per aver letto troppo i *Canti di Ossian*) trascinava nel vuoto valoriale anche quegli elementi culturali che oggi connettiamo alla rivoluzione epistemologica in corso.

Bisogna poi intendere che anche nei casi più piegati in direzione moralistica, il movimento centripeto legato alla disarticolazione socio-valoriale è comunque in atto mediante la forma stessa dell'opera e mediante il macro-sfondo di riferimento: la vita privata e quotidiana. E anche nei romanzi più eticamente determinati ritroviamo infatti quella sovrapposizione critica, nel quadro di un idealismo già avvertito come astratto, fra filosofia e modelli artistici in varia misura afferenti al classicismo. Platonismo e platonismo estetico, come contenuto e forma, si ritrovavano ora accomunati nel quadro di un fissismo (generi, modelli, ecc.) non più in grado di contenere un'esistenza che inizia a presentarsi sotto il segno della *varietas*, oltretutto del divenire storico, facendo così della prosa, come ha scritto Franco Moretti, un «modo di stare al

¹⁰² Cfr. N. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

¹⁰³ Cfr. R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento* (2017), Roma, Carocci, 2021, p. 42.

¹⁰⁴ Cfr. L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000.

¹⁰⁵ Cfr. H. More, *Memoirs of the life and correspondence of Mrs. Hannah More*, a cura di W. Roberts, London, R.B. Seeley and W. Burnside, 1834.

¹⁰⁶ F. Gritti, *La mia istoria, ovvero Memorie del signor Tommasino scritte da lui medesimo. Opera narcotica del dottor Pifpuf. Venezia 1767-1768*, Roma-Padova, Antenore, 2010, p. 33.

mondo»¹⁰⁷. Le nuove forme della narrazione 'particolare' si mostravano così abili nel sottolineare, indirettamente, l'incapacità, anzitutto classificatoria, di modelli classici e metafisici che ora cominciano a sovrapporsi.

Il campo tematico connesso a soggettivismo e ambiguità, pur nelle continue negoziazioni con i vecchi stilemi religiosi, morali, culturali, è certo uno dei campi di espressione concettuale privilegiati dal *novel*. Proprio nella *Pamela*, ad esempio, dove fra l'altro la protagonista descrive il suo sentimento amoroso come un flusso costante, anche dopo la felice conclusione della vicenda il contrasto delle opinioni continua a sottolineare della permanenza in un sistema valoriale non più stabile per come legato all'incipiente individualismo proprio di una società che non si uniforma più a partire dalla cerniera valoriale della vecchia classe dominante. Ai precetti matrimoniali che Mr. B. le ha inviato, Pamela risponde con un controcanto («*Parlando in genere lo ritengo anch'io [...] Abbastanza accettabile*»)¹⁰⁸ che permette alla contrapposizione opinionale di permanere e non uniforma le due soggettività (quella dominante maschile e quella subalterna femminile) pur in procinto di essere unite dal vincolo sacro del matrimonio. Il prospettivismo apre cioè al paradigma delle verità relative per come rafforzato dalla coscienza della contestualità spaziale e temporale, cioè del contesto storico-dinamico. «Noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia verità veridica, o se solamente ci appaia tale»¹⁰⁹, scrive Heinrich von Kleist alla sorellastra Ulrike il 23 marzo 1801; «a chi non sente allo stesso modo, non si può dimostrare nulla», dice Florestan nel *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) di Tieck¹¹⁰.

La coscienza prospettica che prende a sua volta forza dall'abbassamento quotidiano-prosastico che separa progressivamente l'umano dai regni ideali delle fissità valoriali, aveva trovato del resto espressione – con *Jacques il fatalista e il suo padrone* che riprende alcuni stilemi di quella letteratura odeporica che aveva contribuito a introdurre logiche prospettiviste legando peripezia e contingenza – in quell'associarsi della razionalità tetragona a una «pericolosa fantasia», ma pure in quel sottolineare l'imminente difficoltà a ordinare le opinioni in contrasto: «sostenendo l'uno che le donne sono buone, l'altro cattive: e avevano entrambi ragione»¹¹¹. Quella che qui va in crisi è infatti proprio la struttura a chiave del *conte philosophique*, facendo del movimento fisico dei personaggi un corrispettivo del loro indefesso movimento opinionale che nega l'interpretazione univoca del reale, lasciando il lettore (non a caso già messo in correlazione al personaggio non mediante la sfera della ragione ma quella dei sentimenti: «Era uomo. – Uomo appassionato come te, lettore»)¹¹² alle prese con verità contrapposte. Tale movimento – che portava sempre più la narrazione all'interno della riflessione del personaggio per come in

¹⁰⁷ F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura* (2013), Torino, Einaudi, 2017, p. 149.

¹⁰⁸ S. Richardson, *Pamela*, cit., pp. 614-615.

¹⁰⁹ H. von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2, a cura di H. Sembdner, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, p. 634 (trad. it. di M. Nervi in *Parenti di sangue. Intertestualità del tragico in Kleist e Kafka*, «Between» VII, 14, 2017, pp. 1-32: 14).

¹¹⁰ J.L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Leipzig, Philipp Reclam, 1798, p. 236. Traduzione mia.

¹¹¹ D. Diderot, *Jacques il fatalista e il suo padrone* (1778-1780), Torino, Einaudi, 1992, p. 22.

¹¹² Ivi, p. 130.

connessione ai fatti minuti che a questi accadevano – era poi del resto speculare a quella frattura semantica fra *romance* e *novel* che lo stesso Diderot avvertiva nell'*Elogio*: «Per romanzo si è inteso fino a questo giorno un tessuto di avvenimenti chimerici e frivoli di letteratura pericolosa per il gusto e i costumi. Vorrei davvero che si trovasse un altro nome per le opere di Richardson»¹¹³.

Ruolo del contesto, polifonia dialogica per come sottesa al divenire del punto di vista, abbassamento nel quotidiano prosastico e contestualizzante (si citano personaggi reali ma *privati* del tempo), messa in crisi della morale idealistica, ecc., si erano d'altronde espressi al loro grado più alto, e proprio nell'impossibilità di riportare il materiale narrato a una sicura interpretazione allegorica, ne *Il nipote di Rameau* dello stesso Diderot. Qui il Nipote, incontrato dal filosofo al caffè della Régence (luogo contemporaneo epitome della città, della chiacchiera e dell'opinione), appare sin da subito come manifestazione, tanto spiritualmente che fisicamente, del campo metonimico connesso all'ambiguità e al divenire per come determinato non da logica o ragione, ma appunto da una contestuale contingenza che già apre al campo dell'ambiguità valoriale:

è un insieme di elevatezza e bassezza, di buon senso e sragione. Le nozioni di onestà e disonestà devono essere proprio stranissimamente mischiate nella sua testa: [...] una singolare ribollente immaginazione [...]. Qualche volta è magro e sparuto, come un malato all'ultimo stadio di consumazione [...]. Un mese dopo è grasso e paffuto [...]. Triste o allegro, secondo le circostanze.¹¹⁴

Se Diderot gli fa inizialmente notare l'importanza di «prender partito, e rimanerci attaccato» (p. 9), il meccanismo dialogico (che è il segno formale di ciò che avviene sul piano tematico) trasporta progressivamente il filosofo stesso in un paradigma dominato dal principio di contraddizione, principio per cui tanto il Nipote quanto il Filosofo si ritroveranno progressivamente bloccati nell'impossibilità valoriale e di giudizio:

non sapevo se mi sarei lasciato andare alla voglia di ridere, o travolgere dall'indignazione. [...] Venti volte uno scoppio di risa impedì l'esplosione della mia collera; venti volte la collera che mi montava dal fondo del cuore finì in uno scoppio di risa. (p. 21)¹¹⁵

Ogni atto o parola del Nipote crea infatti nel Filosofo moti che vanno in direzione contrapposta («Ero commosso e impietosito; ma una sfumatura di ridicolo si trovava come fusa a quei sentimenti», p. 68), ma che non sono da intendere come giudizio morale negativo su quanto il Nipote fa o dice, perché il moto contrario e contraddittorio corrisponde alla *logica* disarticolata del Nipote medesimo che ora invade il Filosofo stesso.

¹¹³ ID., *Elogio di Richardson* (1761), a cura di A. Perego, «ITINERA», 2005, pp. 1-13, p. 3.

¹¹⁴ ID., *Il nipote di Rameau*, Firenze, Olschki, 2002, p. 4. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

¹¹⁵ Cf. W.E. Rex, *Diderot's counterpoints. The dynamics of contrariety in his major works*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 365, 1998, pp. 417-431.

Dall'altro lato, lo stesso vacillare del cinismo di Rameau (il suo essere talvolta tentato da intenti etici: «Ci deve essere una certa dignità legata alla natura dell'uomo, che non è possibile soffocare», p. 18) è consustanziale a una personalità *flessibile* (così si auto-definisce) che non può accomodarsi in parametri fissi di comportamento o di pensiero e che decreta il caso («idee così giuste, alla rinfusa, insieme a tante stravaganze – Chi diavolo lo può sapere? Ve le getta il caso», p. 21), cioè il movimento indefesso, sua sola logica e suo solo principio identitario: «Mi porti il diavolo, se in fondo in fondo so chi sono. In generale, il mio spirito rimbalza, rotondo come una palla» (p. 46).

Anche la separazione, che il Filosofo registra, fra le capacità artistiche del Nipote e la sua indifferenza morale («Come può essere che con [...] una tale sensibilità per le bellezze della musica; siate così cieco per le belle cose della morale?», p. 72) è connaturata a quella frattura fra ambito estetico ed etico che innerva, e sempre più inneverà, la protesta del *novel* verso le resistenze del platonismo (etico o estetico che sia); universo valoriale che non può sopravvivere all'urto della modernità: «se avessero escogitato come provocar la disgrazia dei figli, l'educazione di un lacedemone a un bimbo destinato a vivere a Parigi» (p. 75).

Le due caratteristiche comportamentali principali del Nipote sono del resto la fantasticheria e la performatività. Da un lato il Nipote è cioè continuamente sorpreso mentre si immedesima in situazioni ipotetiche secondo procedimenti riflessivo-umoristici che ritroveremo da Flaubert alla stagione modernista («un buon letto, e ci si stendeva come uno che l'ha sempre avuto, buoni vini, che gustava facendo schioccare la lingua sul palato», p. 14), dall'altro – quando suona o canta – acquisisce una capacità proteiforme che ne fa una metafora della *natura naturans* medesima: «Piangeva, rideva [...] era una donna che cade in deliquio per il dolore; un infelice abbandonato alla piena della disperazione; un tempio che si innalza; uccelli che tacciono al tramonto; acque, che mormorano in un angolo solitario e fresco» (pp. 68-69). I due elementi concorrono a esaltare l'immagine di un reale *sub specie theatri* caratterizzato appunto dai termini dell'ipotesi e della varietà, vale a dire da due caratteristiche (una soggettiva, l'altra oggettiva) connesse all'evaporazione dei fondamenti identitari e conoscitivi stabili, e che trovano poi espressione nell'inevitabile separazione fra il regno delle opinioni (o interpretazioni) e quello dei fatti:

Il librario David manda alti lai perché il suo socio Palissot è andato a letto o avrebbe voluto andare a letto con sua moglie; la moglie del librario David manda alti lai perché Palissot ha lasciato credere a chi lo voleva di essere andato a letto con lei; quello che è difficile a decidersi, è se Palissot sia o no andato a letto con la moglie del librario, perché la donna per forza ha negato quello che era vero. (p. 55)

Corrispettivo della indeterminatezza valoriale che caratterizza il Nipote è infine, non a caso, il denaro, direttamente connesso alla capacità di sovvertire ogni certezza di tipo valoriale, corrodendo così, ben oltre i fondamenti religiosi, gli stessi capisaldi di una morale culturale laica: «Avrà dell'oro: sono io che ve lo dico. Se ne ha molto, non gli mancherà niente, neanche la

vostra stima e il vostro rispetto» (p. 75). Alla domanda su cosa farebbe qualora divenisse ricco, il Nipote risponde: «Dimostreremo che de Voltaire non ha genialità; che Buffon sempre appeso ai trampoli è solo un declamatore ampolloso; che Montesquieu è solo un bello spirito; relegheremo d'Alembert nella sua matematica, pesteremo sulla schiena tutti quei piccolo Catoni, come voi» (p. 32). La coscienza della connessione fra proprietà e verità non solo getta un'ombra sarcastica sul legame illuministico proprietà-libertà, ma pure incatena le strutture di valore alla mobilità opinionale («se arrivassimo a spiegarci, potrebbe venir fuori che voi chiamate vizio quello che io chiamo virtù, e virtù quello che io chiamo vizio», p. 50) per come dettata dai rivolgimenti materiali. Da qui alla sentenza gnomica secondo cui «non c'è nulla di stabile a questo mondo» (p. 83) il passo è breve.

E però, e anche questa va tenuto in considerazione, non è il modello Diderot a vincere, come del resto non è il modello Sterne. Il modello di *novel* che progressivamente si impone è quello *à la* Richardson, ma depurato sempre più dagli intenti moralistici e connesso a filo doppio all'impianto epistemologico che appunto opere come *Il Nipote* e il *Tristram* esprimono al loro grado più alto. Questo impianto, però, deve essere disconnesso dagli stilemi ancora allegorici (seppur ormai miranti solo ad allegorizzare il *nulla*, cioè l'impossibilità degli approdi valoriali) che *Il Nipote* e il *Tristram* ancora ospitano, così come ospitano quelle caratteristiche intellettualistiche (satira swiftiana, *conte philosophique* anche se *vuoto*, ecc.) che il genere della vita particolare sempre più avverte come inadatte, perché comunque connesse a un piano che porta la narrazione oltre la sfera della nuda empiria. Il piano epistemologico va dunque inglobato al piano dell'introspezione psicologica, e questa va però rapportata alla realtà che la circonda e di cui appunto condivide le caratteristiche, quelle caratteristiche di contingenza, relatività, mutamento continuo, fluidità, ecc., che il piano epistemologico ha rivelato. È in questo modo che il personaggio passa finalmente a farsi mimesi del reale stesso, e di un reale inteso tanto come natura («una miniatura del grande intero della natura», scrive Moritz)¹¹⁶ quanto come società.

Fatto salvo Werther, la letteratura settecentesca non ha un personaggio più moderno (più da *novel*, più nel flusso) di Anton Reiser, protagonista dell'omonimo romanzo di Moritz pubblicato tra il 1785 e il 1790. Anton è ossessionato dall'opinione che la gente ha su di lui e in cui non riesce a riconoscersi, è però a sua volta slegato da ogni capacità *formativa* su stesso, dal momento che le circostanze (le fasi della vita, la fortuna, ecc.) lo conducono continuamente a mutare la definizione che egli stesso dà di sé, riducendo l'esistenza a un perpetuo variare di stati che la riflessione non può solidificare (e anche il suo scetticismo, formato sulla lettura di Young, è solo una fase circostanziale). Lo scandaglio empirico, la «meteorologia dell'animo» connessa alla mistica introspezione di matrice quietistica e pietistica e che si esprime ora come romanzo biografico¹¹⁷, è così a sua volta inefficace a donargli un'identità, dal momento che questa è

¹¹⁶ K.P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1996. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

¹¹⁷ Sulla connessione fra autobiografia e sviluppo del soggetto borghese cfr. S. Zatti, *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet, 2024.

dipendente dai fatti (grandi e insignificanti) che le circostanze gli impongono, così limitando la stessa riflessione, su di sé e sugli avvenimenti della sua vita, al rapporto, ovviamente del tutto instabile e arbitrario, fra caso e soggettività: «Tutte le volte che sentiva odore di vernice, sorgevano spontaneamente nel suo spirito tutte le immagini sgradevoli di quel tempo; e viceversa, quando a volte si ritrovava in una situazione che somigliava casualmente a quella, credeva anche di sentire odore di vernice» (p. 33). Connesso sintomaticamente alle circostanze contingenti («questa trama di una vita umana intrecciata finemente è costituita da un'infinita quantità di piccolezze», p. 66), il senso dell'esistenza particolare si traduce in un'ermeneutica continua che però nega all'uomo la possibilità di comprendere anche le ragioni oggettive del suo stesso agire, essendo queste fra loro in contraddizione ed essendo inoltre legate alla contingenza delle piccolezze dell'*everyday life*, circostanze che raramente si adattano a ciò che la psiche vorrebbe, secondo modelli che paiono anticipare addirittura Proust:

il congedo di Philippe Reiser fu più freddo che affettuoso. – *Philipp Reiser era molto indaffarato con una nuova coccarda da mettere sul suo cappello [...].* Ciò che però irritò maggiormente Reiser fu *quell'abbellire il cappello con la coccarda*, di cui il suo unico amico, era stato capace di occuparsi così assiduamente persino nell'ultima ora dell'addio. (p. 215)

Moritz non nega che esista una perfezione nascosta nella natura, né che l'uomo abbia un'in-nata tendenza verso la verità, ma – nei chiaroscuri della mente («quanto tutto sembra fluire come il vento», p. 66) – quella stessa tensione è solo un impulso contrapposto ad altri mediante 'orribili contraddizioni'. Il fallimento è così consustanziale alla tensione stessa. Quella totalità che il soggetto romanzesco esprime in quanto parte della natura è dunque connessa, romanzescamente, all'incommensurabilità conoscitiva della natura stessa e, nell'anelito sconfitto verso questa, al ruolo decisivo delle circostanze storico-sociali. Quella che Moritz stesso chiama «penetrazione nel mondo reale» («l'osservatore del cuore umano deve [...] evitare qualsiasi tendenza a lasciarsi trasportare con la fantasia in un mondo ideale», p. 181), cioè nel mondo dell'interiorità e della sensibilità *privata* ma per come allacciate alle circostanze storico-sociali (dove storia e sensibilità entrano in dialettica), è così lo spazio in divenire e per sempre incompiuto dell'interpretazione, cioè di un'ermeneutica dell'interiorità¹¹⁸, separata dalla concettualizzazione scientifica, che non è ricerca dell'*esemplare* (e dunque non c'è alcun bisogno di una *qualità* dell'azione romanzesca) ma resoconto della mutevolezza interiore del soggetto. In tal modo la mimesi non ha lo scopo di seguire una realtà immobile, ma anzi assume come realtà ciò che è più mutevole:

Non c'era alcuna pausa nel poderoso flusso delle sue emozioni e dei suoi pensieri; la parola successiva era sempre già sul punto di irrompere prima ancora che la precedente fosse completamente pronunciata; come un'onda che inghiotte l'altra nella corrente impetuosa. (p. 96)

¹¹⁸ Cfr. E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

È così che il nuovo impianto epistemologico abbandona progressivamente, dopo quelli moralistici, anche gli impianti formali inversamente *emblematici* della satira, della parodia, del *conte philosophique* (che pure lo hanno rafforzato nella sua stessa epistemologia) e si realizza gradualmente nella forma che lo suggella: quella appunto della vita particolare, cioè della contingenza soggettiva per come in dialettica col contesto realistico e storico-dinamico, ma secondo un modello preparato da una rinnovata concezione della natura.

Ecco allora che la riarticolazione moralistica del *novel*, à la Richardson (à la Klopstock, à la Goldsmith, ecc.), smetterà progressivamente di essere una soluzione, ma non perché – sadianamente – lo spazio della virtù è rilegato a spazio dell'illusione, e neanche perché – sternianamente – il nuovo orizzonte epistemologico esclude la possibilità della certezza morale, ma bensì perché la ricerca della solidità valoriale diventa semplicemente *uno* dei moti nel cuore del soggetto moderno, e di un soggetto (e siamo appunto al *Werther*) che non ha nulla di speciale: «E tu, anima buona, che provi il suo stesso tormento»¹¹⁹. Il senso del primo romanzo goethiano sarà appunto quello di presentare un uomo fatto della stessa sostanza del suo tempo, e in cui convivono all'unisono le diverse direttive morali del tempo: «nient'altro di più instabile e mutevole di questo mio cuore» (p. 9). Anche la moralità diventa cioè consustanziale al *desiderio*, perché appunto quello del *ritorno* al vecchio mondo *solido* dei Lessing e dei Goldsmith ormai è *solo* un desiderio, quel mondo di cui Lotte sarà, nella mente di Werther, rappresentazione. Ma tale rappresentazione è a sua volta estremamente ambigua, dal momento che il desiderio si agita anche nel cuore della giovane sposa. La sua stessa rappresentazione artistica, infatti, il ritratto che le fa Werther, perde inevitabilmente di solidità riducendosi a una silhouette:

tutto svanisce e fluttua davanti al mio spirito, così che io non riesco a fissare i contorni delle cose; e mi illudo soltanto di saper dar loro una forma [...]. Tre volte ho cominciato il ritratto di Lotte, e per tre volte mi sono arreso [...]. Ho finito per disegnare il suo profilo. (p. 65)

Nel nuovo orizzonte capitalistico articolazione e disarticolazione – questo il senso del lavoro del giovane Goethe – vanno infatti intesi come compresenti, perché un sistema economico basato sulla competizione, sull'ostilità dei suoi membri, va costantemente cernierato e riarticolato (e Mefistofele sa servirsi performativamente dei valori del buon tempo antico), definito mediante elementi valoriali che lo stabilizzino, ma questi sono a loro volta moti soggettivi che sono ormai lì per essere messi a merce, ideologicamente (il sogno della regressione) e materialmente. «[D]ue anime albergano nel mio petto»¹²⁰, dirà Faust (e lo stesso vale per Gretchen che si rimira allo specchio ingioiellata sognando di uscire dalla sua condizione sociale), conteso fra volontà di regressione nel vecchio, fermo, rassicurante e brutale, mondo paleo-borghese («che beatitudine in questa prigione!»)¹²¹ e la fame di movimento (incertezza valoriale, consumo di

¹¹⁹ J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther* (1774), Milano, Mondadori, 1983, p. 3. Tutte le citazioni successive dell'opera provengono da questa edizione.

¹²⁰ ID., *Faust*, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 71.

¹²¹ Ivi, p. 127.

sensazioni, desideri, azioni) che caratterizza il *moderno*. La prospettiva della *Heimat*, del luogo dove ogni cosa sia significativa («La filosofia è propriamente una nostalgia del paese natio, un desiderio d'essere, dovunque si sia, in casa propria»¹²², scrive Novalis) è inerente alla modernità stessa, e la contraddizione (che Werther esperisce come suicidio) esplode proprio dalla giustapposizione di due ordini valoriali inconciliabili: «il viandante più inquieto sentirà sempre nostalgia della patria; e nella sua capanna, tra le braccia della moglie e nella cerchia dei propri figlioli» (*Werther*, p. 43). Ma il mondo de *Il vicario di Wakefield*, o di *Paolo e Virginia* non può più fungere da riparo ideologico quando i tratti della modernità capitalistica cominciano a darsi come 'seconda natura' e salgono alla coscienza del soggetto borghese come parte della propria identità. E non può perché lo stesso desiderio di un *argine*, di una *Heimat*, di una *virtù*, deve ora riconoscersi come espressione soggettiva della coscienza individuale, e così il principio del *movimento*, dello *scorrere*, del fluire, ingloba lo stesso spazio dell'etica: «Puoi forse dire: questo è, quando tutto trascorre, quando tutto svanisce con la velocità di un lampo?» (p. 87).

La scoperta di tale meccanismo non potrà che condurre progressivamente – e in linea con la nuova organizzazione del lavoro – alla sostituzione del 'perché' al 'come', vale a dire a trasporre la cerniera ideologica dai sogni regressivi alla *laudatio* del tempo presente. A quel punto, davanti a un Faust divenuto espressione compiuta della nuova ragione strumentale («Non travolge il mondo tutte le cose nelle sue voraci correnti? Ed io sarò tenuto in ceppi da una promessa?»)¹²³, addirittura Mefistofele resterà senza parole.

¹²² Novalis, *Frammenti*, a cura di G. Prezzolini, Lanciano, Carabba, 1914, p. 71.

¹²³ J.W. Goethe, *Faust*, cit., p. 91.

Intorno all'*Omaggio a Catullo* di Edoardo Sanguineti

Federico Carrera
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – The essay analyzes Edoardo Sanguineti's *Omaggio a Catullo*, relating it both to the author's theoretical reflection on translation and to his poetics. Starting from the concept of imitation as a form of disguise, the paper investigates how Sanguineti reworks Catullus' texts in a contemporary key, placing his own voice within a constant dialogue between fidelity and invention. The *Omaggio* emerges as a laboratory of linguistic and metrical experimentation, in which translation becomes both rewriting and poetic self-portrait. Through an analysis of formal choices, intertextual references, and stylistic processes, the essay shows how Sanguineti's operation reveals a conception of translation as a creative and dialogical act, capable of renewing the vitality of the classical text within the language of the present.

Keywords – Catullus; Edoardo Sanguineti; intertextuality; New Vanguard; Translation Studies.

Abstract – Il saggio analizza l'*Omaggio a Catullo* di Edoardo Sanguineti, mettendolo in relazione tanto con la riflessione teorica dell'autore sul tradurre quanto con la sua poetica. A partire dal concetto di imitazione come forma di un travestimento, il contributo indaga il modo in cui Sanguineti rielabora i testi di Catullo in chiave contemporanea, ponendo la propria voce all'interno di un dialogo costante tra fedeltà e invenzione. L'*Omaggio* si configura infatti come un laboratorio di sperimentazione linguistica e metrica, in cui la traduzione si fa al tempo stesso riscrittura e autoritratto poetico. Attraverso un'analisi delle scelte formali, dei riferimenti intertestuali e dei procedimenti stilistici, il saggio mostra come l'operazione sanguinetiana riveli una concezione della traduzione come atto creativo e dialogico, capace di rinnovare la vitalità del classico nella lingua del presente.

Parole chiave – Catullo; Edoardo Sanguineti; intertestualità; Neoavanguardia; studi sulla traduzione.

Carrera, Federico, *Intorno all'«Omaggio a Catullo» di Edoardo Sanguineti*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 42-55.
federico.carrera2@unibo.it
<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23218>
finzioni.unibo.it

1. Sanguineti e la traduzione

Quando si ripensa alla storia della letteratura italiana del Novecento, alcuni nomi appaiono immediatamente centrali e divisivi, veri e propri crinali lungo le cui creste si sono diramate poetiche e idee in grado di incidere indelebilmente il panorama culturale del nostro paese. Tra questi nomi non può certo mancare quello di Edoardo Sanguineti, un autore in cui la dimensione critico-accademica e quella poetica si sono conciliate senza che tra esse venisse applicata una rigida distinzione, anzi tramite l'agevolazione di un proficuo transito di stilemi, idee e intuizioni dall'una all'altra. Per rendersene conto, basta gettare un rapido sguardo all'opera sanguinetiana e accostare sincronicamente pubblicazioni di saggistica e di poesia: alla prima sistematizzazione di *Triperuno* (1964) risponde quasi subito una sistematizzazione critico-ideologica del pensare la letteratura, il fondamentale saggio *Ideologia e linguaggio* (1965); all'approfondimento ermeneutico su Guido Gozzano segue lo stravolgimento stilistico verso un'affabilità molto crepuscolare in *Postkarten* (1978); infine, alla fiamma poetica per certi versi conclusiva del *Novissimum Testamentum* (1986) è subito associabile un libro di critica letteraria programmaticamente definitivo (già a partire dal titolo) quale *La missione del critico* (1987)¹. Sembra perciò naturale il fatto che, nel momento in cui ha avuto modo di esercitare la pratica della traduzione, Sanguineti non abbia mancato di affiancarle anche una generosa riflessione critica circa i metodi e le possibilità del tradurre, sia in relazione ai testi classici, sia in relazione ai moderni².

¹ L'opera poetica di Sanguineti è organizzata per raccolte che agglutinano e ampliano quelle precedenti, in una costante tensione verso la sistematizzazione. Per comprendere tale sovra-struttura generale, è utile consultare le introduzioni di Emilio Risso alle due macro-raccolte complete: E. Risso, *Prefazione*, in E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2021³, pp. I-XIII; ed ID., *Prefazione*, in E. Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2021³, pp. I-XIV. Per quanto riguarda le raccolte di poesia qui citate a mo' d'esempio, *Triperuno* (1964) comprende e sistematizza *Laborintus* (1956), *Erotopaegnia* (contenuta, insieme alla precedente, in *Opus metricum*, 1960) e *Purgatorio de l'Inferno*, e si trova ora in *Segnalibro* (1982), come anche *Postkarten* (1978); mentre *Novissimum Testamentum* (1986) è confluita prima in *Senzatitolo* (1982) e quindi nel *Gatto lupesco* (2002). Per quanto riguarda invece i saggi citati, si tratta di E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965¹ (1978², 2001³); ID., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966; ed ID., *La missione del critico*, Torino, Marietti 1820, 1987.

² Per approfondire in linea generale il tema delle teorie traduttive, si vedano i saggi di R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006¹ (2015²); P. Diadori, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Milano, Mondadori, 2012; U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003; E. Mattioli, *L'etica del tradurre e altri scritti*, Modena, Mucchi, 2009; M. Morini, *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi, 2007; G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965¹ (2006²); L. Salmon, *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli, 2017; e G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984¹ (Milano, Garzanti, 1995², 2004³). Per un focus specifico sulla traduzione a opera di letterati, si vedano invece F. Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007¹ (2016²); E. Cavallini (a cura di), *Scrittori che traducono scrittori: traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017; F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron, 2011; F. Condello, A. Rodighiero (a cura di), *«Un compito infinito». Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, BUP, 2015; e V. Garulli, C. Neri, R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, Bologna, Pàtron, 2009.

In qualità di traduttore, Sanguineti si pone come un poeta al servizio dei testi e lavora principalmente su committenza. D'altra parte, egli stesso ricorda come «non [gli sia] mai capitato di tradurre nulla – salvo forse qualche poesia isolata – se non su proposta di un committente»³. Dopo le prime parziali esperienze (alcune poesie di James Joyce e alcuni *Salmi*)⁴, nel 1968 Sanguineti viene contattato da Luigi Squarzina con la richiesta di portare a termine una nuova versione delle *Baccanti* di Euripide per il Teatro Stabile di Genova. Questo episodio rappresenta l'inizio di una lunga esperienza di traduzione per le scene, che passa attraverso opere di Eschilo (*Le coefore*, 1978; *I sette contro Tebe*, 1992), Sofocle (*Edipo tiranno*, 1980; *Antigone*, 1985), Euripide (*Le troiane*, 1974), Aristofane (*Festa delle donne*, 1979) e Seneca (*Fedra*, 1969), e in cui mostra una grande «consapevolezza della concreta destinazione teatrale [...] e dei codici che essa impone al traduttore»⁵.

Nel corso del tempo, si assiste poi a un ampliamento di prospettive traduttive che ha due principali direttrici: la prima è quella che porta Sanguineti a tradurre testi non teatrali, quali il *Satyricon* di Petronio (pubblicato nel 1969 come *Satyricon* e nel 1970 come *Il giuoco del Satyricon*) e versi sparsi di Catullo, Shakespeare, Lucrezio e Goethe, in parte poi raccolti in un *Quaderno di traduzioni* (2006); la seconda lo porta invece al di fuori dei classici latini e greci, facendolo approdare a testi in francese (dal *Don Giovanni* di Molière all'*Illusione comica* di Corneille), in tedesco (il già menzionato Goethe e il *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht) e in inglese (soprattutto Shakespeare, di cui traduce sia alcuni *Sonnets*, sia opere teatrali quali *Macbeth* e *Re Lear*, nel 1998 e nel 2008). L'ultimo atto della sua esperienza traduttiva è una versione dell'*Ippolito portatore di corona* di Euripide, andato in scena con il titolo di *Fedra* – quasi un cerchio che si chiude – per il Teatro Greco di Siracusa nel 2010, poco dopo la sua morte⁶.

Nei suoi saggi, Sanguineti preferisce parlare di imitazione piuttosto che di traduzione, recuperando l'opposizione nomenclatoria dei due termini dalle meditazioni leopardiane circa le metodologie del tradurre (in particolare, a ispirarlo sembrano essere la versione leopardiana della

³ E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello, C. Longhi, Milano, Rizzoli, 2006, p. 8.

⁴ Per l'edizione di J. Joyce, *Poesie*, trad. it. di A. Giuliani, A. Rossi, E. Sanguineti, J.R. Wilcock, prefazione di A. Rossi, Milano, Mondadori, 1961¹ (1969²), Sanguineti traduce le poesie *Il Santo Uffizio*, *Becco a gas* ed *Ecce puer*. Per quanto riguarda invece i *Salmi*, l'edizione a cui contribuisce è J. Gelineau, U. Wernst, E. Sanguineti, D. Stefani, L. Borello (a cura di), *Salmi. Pregbiera e canto della Chiesa*, Torino, Elle Di Ci, 1966.

⁵ F. Condello, *Il «fantasma della traduzione»: Sanguineti e il teatro antico*, in E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 301-310: 301. Per quanto riguarda il rapporto tra Sanguineti e la traduzione per la scena, si consultino i contributi di C. Longhi, *Sanguineti traduttore: dramaturg o drammaturgo?*, in *ivi*, pp. 311-315; e di M. Giovannelli, *Il «teatro interiore» del traduttore: Edoardo Sanguineti e il dramma antico*, «Italiano LinguaDue», XII, 2, 2020, pp. 576-585. Per approfondire più in generale il tema della traduzione per la scena, si vedano il recente saggio di E. Nardelli, *Il teatro della traduzione: una performance estetica?*, «Aesthetica Preprint», 126, 2025, pp. 153-164; e quello di B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia», I, 2, 2006, pp. 55-70.

⁶ Per una prima analisi di questa versione e per la discussione che ha suscitato, si veda F. Condello, *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*, in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Genova, 12-14 maggio 2011*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 393-410.

Batpaxoxwovaxia pseudo-omerica e il *Discorso* a essa dedicato)⁷. Al di là di ciò, Sanguineti dichiara di distinguere, almeno in via teorica, tra una «pseudotraduzione» o «pseudotrascrizione»⁸, ovvero una «falsificazione costruita sul bel fondamento di un testo che non esiste» e «che risulta [...] calcolata menzogna attributiva, giacché si presenta come trasposizione, quando è di fatto libera e sfacciata invenzione»⁹, e una «vera traduzione», il cui meccanismo

consiste pur sempre nel fatto che qualcuno, qui, parla per bocca d'altri, sia esso anonimo o fornito di nome, poco importa, verificato o inverificabile, controllabile o no. Qualcuno, questo è l'essenziale, si esprime, mistificandosi, e mistificandoci, in persona aliena. Il procedimento, ridotto all'osso, è tutto un travestimento.¹⁰

Di qui la conclusione che «ogni traduttore, il falso come il vero, trasponga da altra lingua o simuli di trasporre, opera, in qualunque caso, adottando, quale sua insostituibile impresa, il motto illustre del *larvatus prodeus*»¹¹. E allora il «paradosso del tradurre»¹² consiste, per Sanguineti, nel «restare fedeli alla lettera [...] e celare in una parvenza di originale creazione stilistica il *medium* della traduzione»¹³. Il traduttore, perciò,

tende a rendersi vetro trasparente e terso, a annullarsi nel discorso dell'altro, realissimo, a farsi, al possibile, inappercipibile affatto. Egli è un mezzo, un medium, un mediatore, un mezzano. E in lui parla l'altro. *Est auctor in nobis*. Egli è, egli si spera e si vuole, in modi assolutamente strumentali, un interprete, non più che un interprete. Onde però, su di lui, fatalmente grava il *calembour* inevitabile, che dice l'eterno sospetto del tradimento. Impossibilitato ad annichilarsi a fondo, come fatalmente ogni volta si conclude, egli è sempre, e sempre stancamente ritornellato, il traduttore/traditore. E, non limpido vetro, ma lente deformante, e meglio ancora, se vogliamo, impuro specchio, che ci rinvia [...] una immagine inattendibile, inaccoglibile, frustrante, lì, dell'originale.¹⁴

Questo tipo di traduzione «non è che l'arte della simulazione, e dissimulazione, onesta»¹⁵. Il traduttore, infatti, è inderogabilmente un «nostro contemporaneo» e «se parla, è perché cerca

⁷ Soltanto dopo aver constatato l'impossibilità di una sedicente «vera traduzione» (E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p. 187), Sanguineti ripristina il concetto di imitazione prendendo ispirazione direttamente dal *Discorso sopra la Batracomiomachia* (1815) di Giacomo Leopardi, come appare evidente dal saggio breve che egli dedica al Leopardi traduttore della *Batpaxoxwovaxia* in quegli stessi anni, v. ID., *Per la storia di un'imitazione*, in G. Binni (a cura di), *Giacomo Leopardi. La Batracomiomachia*, Macerata, Cassa di risparmio della Provincia, 1988, IX-XVIII, poi ristampato in E. Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 120-125, e in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico tra XX e XXI secolo*, Milano, Marcos y Marcos, 2004¹ (Novara, Interlinea, 2021²), pp. 155-159.

⁸ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p. 182.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 183.

¹¹ *Ibidem*.

¹² ID., *Per la storia di un'imitazione*, cit., p. 158.

¹³ F. Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti: esercizi di «pseudotraslazione»*, «Poetiche», X, 3, 2008, pp. 423-467: 423 e ss.

¹⁴ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p. 185.

¹⁵ *Ivi*, p. 186.

di parlarci attraverso la sua lingua viva, nella nostra lingua viva»¹⁶. La lingua rappresenta dunque il centro di tutta la riflessione, perché solo a partire da una conoscenza puntuale della lingua d'arrivo e da una piena consapevolezza dei codici stilistici cui essa risponde è possibile effettuare una «imitazione» o «travestimento» che sia efficace nel trasmettere un senso del testo originale, di cui bisogna accettare l'«invalicabile distanza»¹⁷, ma che può ancora in qualche modo tornare a parlare, e può farlo soltanto tramite un traduttore che sappia riconoscersi al tempo stesso mediatore, autore e traditore del testo tradotto¹⁸.

Sulla scorta di questa riflessione critica, approfondita e dilatata nel tempo, il Sanguineti traduttore lavora in forma varia sui testi, a seconda delle finalità pratiche delle traduzioni commissionate e a seconda dei propri scopi letterari, imitando e insieme tradendo i testi di partenza, con la netta preferenza per una traduzione «interlineare», nel senso di una «interlinearità [...] anche ritmica, sintattica, acustica»¹⁹. In questo modo, «le traduzioni di Sanguineti esibiscono sì una singolare fedeltà alla lettera, ma negano totalmente, proprio in virtù di tale fedeltà, il “sapore della fonte”»²⁰. Ci troviamo, d'altronde, in un caso particolare, per cui «a un vero poeta nella lingua di partenza corrisponde un vero poeta nella lingua d'arrivo» e così la poesia tradotta «non è che assorbimento e trasformazione del testo originale»²¹ e costituisce quasi un genere a sé, con una propria autonomia.

Visto il ruolo «via via sempre più forte» della committenza di questi lavori, Sanguineti sostiene di non aver avuto, almeno apparentemente, nessuna corresponsabilità nella scelta delle opere da tradurre. Ma proprio in questa apparenza si nasconde, invece, una totale compartecipazione alle motivazioni delle scelte. Perché, se posto di fronte a un classico, è Sanguineti stesso ad affermare che gli risultasse «impossibile»²² dire di no. È un «vizio», il suo, «di credersi in qualche modo autorizzato a trasportare nella propria lingua testi di altre lingue»²³. I classici vivono soprattutto in traduzione: ogni lettore deve essere in grado di «convertirli nel proprio codice, non soltanto e non tanto individuale, [...] ma storico e sociale»²⁴. È chiaro, dunque, che «tradizione [...] è traduzione» e dunque «reinterpretazione perpetua [...] di un *corpus* mutevole

¹⁶ Ivi, p. 187.

¹⁷ Ivi, p. 188.

¹⁸ «La conoscenza della lingua originale può essere secondaria, e ignorarla non produce necessariamente disastri. [...] Essenziale, invece, è la conoscenza della lingua nella quale si traduce: e spesso la falsariga della traduzione consente risultati molto più felici rispetto alle produzioni realizzate in proprio» (E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 14).

¹⁹ Ivi, p. 18. Sul rapporto tra imitazione e tradimento nel Sanguineti traduttore, si veda N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

²⁰ F. Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti: esercizi di «pseudotraslazione»*, cit., p. 424.

²¹ F. Buffoni, *Ricordo di Edoardo Sanguineti traduttore*, «Testo a Fronte», XXI, 42, 2010, pp. 170-174: 170.

²² E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 12.

²³ ID., *Il mio Catullo*, in N. Criniti (a cura di), *Insule Sirmie. Società e cultura della “Cisalpina” verso l'anno Mille*, Brescia, Grafo, 1997, pp. 199-205: 199.

²⁴ E. Sanguineti, *Classici e no*, in I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 209-213: 212.

di testi»²⁵. Ma è anche vero che, per Sanguineti, i classici «ci interessano perché sono da noi radicalmente diversi»²⁶.

Come traduttore, Sanguineti ha sempre ricercato una «‘dicibilità’ del testo», una «parola drammaticamente forte»²⁷, che superasse la fin troppo diffusa letterarietà delle traduzioni italiane dei classici, in modo da restituire in questo modo un testo che fosse vivo, ri-leggibile e ri-semantizzabile secondo le dinamiche del tempo presente. Lo statuto di classico deve passare, ogni volta, il vaglio del tempo: ogni generazione può infatti decidere se rinnovare o rifiutare una tale patente. Nella biblioteca delle sue traduzioni, Sanguineti ha posto versioni da molti celeberrimi classici, ma meritano una posizione a parte – se non altro per rilevanza critica – due autori a loro modo centrali negli sviluppi e disviluppi della storia della letteratura e soprattutto della lingua latina: Petronio e Catullo. Del primo, Sanguineti ha tradotto l'unica opera che ci è parzialmente pervenuta, il *Satyricon*, non senza far rilevare una lunga serie di affinità con il suo romanzo-antiromanzo *Capriccio italiano* (1963), di cui ha dichiarato anche apertamente l'ispirazione petroniana²⁸. Di Catullo, invece, ha dato una selezione di carmi – otto testi in totale – tradotti tra gli anni Ottanta e Novanta, sempre per occasioni specifiche. Ma tutti questi otto testi sono stati poi integrati pienamente nella sistemazione complessiva delle sue poesie non come momenti parentetici di una storia autoriale lunga, intricata e complessa, ma come perni centrali alla piena comprensione di uno sviluppo poetico sempre ben calibrato e mai disgiunto da un'attenta riflessione critica.

2. Sanguineti e Catullo. Le ragioni di un incontro

Il rapporto tra la poesia di Gaio Valerio Catullo e Edoardo Sanguineti, come appare evidente dalla splendida veste delle sue traduzioni, rivela una stretta vicinanza tra i due autori. Sanguineti non ha mai infatti nascosto la propria passione (già liceale) per il poeta di Sirmione, davanti al quale ha provato subito «un certo sbalordimento»²⁹: rispetto alla «luce piuttosto grave, seria e perlopiù seriosa»³⁰ con cui appaiono gli altri classici studiati a scuola, Catullo sembra effettivamente brillare di una luce propria che non poteva che affascinare un adolescente già così interessato alla poesia. Ma non solo: assieme agli altri autori – per noi poco più che nomi – che hanno dato vita al gruppo di poeti da Cicerone sprezzantemente definiti *novi* e che gravitavano attorno al circolo intellettuale animato da Quinto Lutazio Catulo all'inizio del I sec. a.C., Catullo ha rappresentato un vero e proprio punto di svolta nella storia della letteratura latina. Egli pose

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 211.

²⁷ E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 15.

²⁸ «Nelle mie traduzioni si sono sempre cercate soltanto le affinità con la mia scrittura, per scoprire magari che il Petronio è scritto un po' come il *Capriccio italiano*; cosa che sapevo già, visto che nel *Capriccio* alcuni temi ed episodi risalgono molto apertamente a Petronio» (*ivi*, p. 17).

²⁹ *Id.*, *Il mio Catullo*, cit., p. 199.

³⁰ *Ibidem*.

infatti le basi di una nuova estetica e di una nuova forma di ricerca poetica, tramite la brillante unione di mitologia e *sermo cotidianus*, generando in seguito molti imitatori ed epigoni, non ultimi i poeti elegiaci della generazione di Ovidio, Tibullo e Propertio.

In relazione a Sanguineti e alla sua poesia, questo dato diventa già significativo se si pensa al fatto che la prima antologia dei poeti della Neoavanguardia riprende nel titolo l'espressione ciceroniana *poetae novi* aggiornandola in *Novissimi*. In effetti, se Catullo è stato in grado di creare «la lingua della lirica soggettiva, con una sapiente dosatura dei due stili»³¹ tragico e comico, nella prospettiva di una poesia «crogiuolo di esperienze linguistiche ricco di avvenire»³², anche i poeti della Neoavanguardia percepivano la propria poesia come un nuovo modo di concepire letteratura e scrittura, che rivolgesse il proprio sguardo più al futuro che al passato, con un respiro europeo e una vocazione internazionale. Il dato emerge chiaramente nelle parole che Alfredo Giuliani scrive nella *Prefazione* alla seconda edizione dell'antologia:

alle soglie degli anni sessanta eravamo convinti che s'era appena maturata un'altra poesia, che essa «rompeva» col periodo precedente e che sarebbe «venuta buona» negli anni successivi. Le poesie raccolte non erano un florilegio [...]: erano un invito a nuove costruzioni linguistiche, una provocazione a risentire la poesia quale lingua «convenzionale» giustificata soltanto dal grado di energia che riesce a imporre ai segni socializzati, esprima il patetico o il tragico o l'ironia o qualsivoglia altra categoria dell'immaginazione e del sentimento, o non esprima nulla e si dedichi invece al montaggio asemantico dei segni.³³

Posti entrambi in momenti decisivi delle vicende letterarie dei propri (distantissimi) tempi, Sanguineti e Catullo condividono, in prospettiva, uno stesso atteggiamento di conservazione e insieme rimodernamento della letteratura, con una capacità rara di osservare con disincanto i fatti della contemporaneità (atteggiamento per il quale furono decisivi, per Catullo, la diffusione dell'epicureismo a Roma e l'educazione alessandrina; per Sanguineti, la formazione e la fede nel materialismo storico). Anche alla luce di questa vicinanza, analizzare e studiare le traduzioni fatte da Sanguineti dei carmi di Catullo è un'operazione che sottolinea e specifica la visione poetica e traduttiva dell'autore italiano e che però ci permette, al tempo stesso, di rileggere con nuovi occhi la modernità della poesia catulliana.

³¹ A. Traina, *Riflessioni sulla storia della lingua latina*, in F. Stolz-A. Debrunner-W.P. Schmid (edd.), *Storia della lingua latina*, trad. di C. Benedikter, introd. e note di A. Traina, IV ed. riveduta e aggiornata a c. di E. Vineis, Bologna, Pàtron, 1993, pp. VII-XXXV; ora in A. Traina, *Il latino identikit di una cultura*, a c. di P. Paradisi, Bologna, Pàtron, 2022, p. 123.

³² Ivi, p. 124.

³³ A. Giuliani, *Prefazione 1965*, in Id. (ed.), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 2003³, pp. X-XI.

3. Per un'analisi dell'«Omaggio a Catullo»

Sanguineti traduce Catullo per la prima volta nel 1986, su richiesta di una rivista che vuole dedicare un numero a Ezra Pound. Sceglie allora di omaggiare il poeta statunitense senza misurarsi direttamente con la sua poesia, ma giocando sul piano intertestuale: dal momento che Pound aveva scritto un celebre *Omaggio a Sesto Properzio* (1919), Sanguineti pensa di comporre un *Omaggio a Catullo* per dedicarlo a Pound, così da realizzare il suo «vecchio sogno»³⁴ di confrontarsi con la poesia di Catullo. Per fare ciò, Sanguineti seleziona sette carmi molto noti e scolastici, puntando sulle *nugae* più note e diffuse: da un lato il ciclo di poesie dedicate da Catullo al *passer* di Lesbia (cc. 2-2b, c. 3), dall'altro alcuni *carmina* dedicati ai *basia* (il celebre c. 5 e il c. 7), e poi il c. 6 (il rimprovero alla reticenza di Flavio circa i suoi amori), il c. 16 (il celebre *predicabo... et irrumabo*, rivolto a Furio e Aurelio) e il c. 32 (l'invito a Ipsithilla): in questo modo, Sanguineti «coinvolge la vecchia e la nuova idea 'scolastica' del poeta latino, quella dei due 'cicli' del passero e dei baci, così come la più recente *vulgata* sul *côté* licenzioso e osceno»³⁵. A questi sette carmi, una decina d'anni più tardi, in occasione di una conferenza tenutasi a S. Pietro in Mavinas durante la quale gli viene conferito il 'Grifone rampante' per la sua attività letteraria e culturale, Sanguineti aggiunge la traduzione del c. 31, la celeberrima ode a Sirmione.

Per un'analisi dell'*Omaggio a Catullo*, è bene tenere conto dei diversi livelli di riferimenti intertestuali che esso intreccia al suo interno. Un primo, ovvio livello di intertestualità è dato chiaramente dai testi di Catullo che vengono scelti per essere imitati, di cui si è già dato conto. Su un secondo piano si pone poi il modello poundiano: da un lato, si è già detto dell'*Omaggio a Sesto Properzio* cui Sanguineti vuole a sua volta fare omaggio; dall'altro, non si può trascurare l'importanza della dedica posta in esergo al ciclo (*«per Mauberley | neglected by the young»*)³⁶, in cui viene evocato il titolo di una delle più famose raccolte pubblicate da Pound, il poemetto *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), e in cui viene citato il v. 19 della settima sezione del poemetto, intitolata *Siena mi fê; disfecemi Maremma*³⁷. Ma non è tutto qui. Come hanno notato in stretta contiguità cronologica tra di loro sia Luigi Weber, sia Federico Condello³⁸, è bene rilevare all'interno dell'*Omaggio a Catullo* anche l'importanza di un riferimento intertestuale interno quale *L'ultima passeggiata. Omaggio a Pascoli*, composto da Sanguineti nel 1982, anche se «nell'*Omaggio a Catullo*

³⁴ E. Sanguineti, *Il mio Catullo*, cit., p. 204.

³⁵ A.M. Morelli, *Catullo o il lepos 'impossibile' del secondo Novecento italiano (Quasimodo e gli altri)*, in F. Condello, A. Rodighiero (a cura di), *«Un compito infinito»*, cit., p. 167.

³⁶ «Dedica che trova la sua ragion d'essere in quello che, sperimentalismo e plurilinguismo a parte, era il più vero insegnamento lasciato dal poeta dei *Cantos* alla generazione di artisti cresciuti attorno a Luciano Anceschi [...]: la fondamentale impartecipabilità del tragico e del sublime antichi in epoca moderna» (L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, p. 297).

³⁷ In questo testo viene descritta la figura di Monsieur Verog, un autore distaccato dai suoi tempi e disprezzato dai giovani («detached from his contemporaries, | neglected by the young») in cui si deve probabilmente identificare la figura di Victor Plarr (per cui si veda R.E. McFarland, *A note on Monsierr Verog*, «Paideuma», XI, 3, 1982, pp. 446-448). Il titolo è una citazione della Pia de' Tolomei di *Purg.* V, 135. Per il testo, si veda E. Pound, *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1970, pp. 192 e ss.

³⁸ L. Weber *Usando gli utensili di utopia*, cit., pp. 297-302; F. Condello, *Catullo in Sanguineti: note a margine*, «Strumenti critici», XX, 1, 2005, pp. 71-96.

avviene l'inverso rispetto all'*Omaggio a Pascoli*: là una riscrittura si mutava gradualmente in una 'traduzione', [...] mentre qui la traduzione si metamorfosa in una autonoma riscrittura, perfino autografa³⁹. Su un ultimo livello, infine, si possono disporre quei rimandi intertestuali alla tradizione letteraria che Sanguineti impiega in forma di parodia, di stravolgimento o di tic mnemonico qua e là nella sua resa, come lo stilnovista «cuor gentile» al v. 2 di *Omaggio 2* o il «pasticcio» di gaddiana memoria in *Omaggio 3* (v. 11). Tutti «tic semiautomatici di una memoria letteraria che si riconosce sciatta»⁴⁰. D'altronde, anche l'adozione di un «trasandato endecasillabo»⁴¹, al posto dei versi lunghi solitamente impiegati da Sanguineti, è un rimando, ampio e generico, forse scontato, a tutta la tradizione lirica italiana.

In un telaio così composito di rimandi e allusioni, all'interno di quel labirinto di intertestualità che ha sempre caratterizzato l'*opus* sanguinetiano, il poeta ricostruisce una piccola storia, che si fa a mano a mano personale e si dipana nel corso dei sette testi che compongono l'*Omaggio*. È la storia di un amore che – come in Catullo – mescola il mito e il quotidiano, che coinvolge la sfera dell'amicizia e quella di un erotismo spinto, passionale, esagerato (ma con segno positivo, come in *Capriccio all'italiana*). L'io di questi testi vive d'incostanza e i suoi «versicoli» o «versacci [...] | ci hanno il gusto e il sale» (*Omaggio 6*, vv. 3-7), pur definendosi lui, come figura, ancora *pius*, con tono fortemente autoironico. E questo io – che si nomina significativamente «Edoardo» in *Omaggio 4-5*, e non *Catullus* – è tanto ben definito, in un certo senso storicizzabile e riconducibile a una biografia possibile, quanto invece è sfuggente il tu di riferimento⁴², che è qui disperso tra i vari vocativi e i diversi piani d'intreccio intertestuale: le catulliane Lesbia e Ipsithilla sono rispettivamente rese come «mia cara» (*Omaggio 3*, v. 1) e come «dolcissima mia bella» (*Omaggio 7*, v. 1), mentre gli amici-rivali Furio e Aurelio, così come il reticente Flavio, vengono menzionati senza alcun travestimento o forma di censura. La questione rimane aperta, anche se si deve forse ipotizzare un sereno collocamento della *suite* all'interno del libero fluire narrativo delle varie sezioni dell'opera sanguinetiana, qui garantito dall'assenza di maiuscole e dalla costanza dello stilema dei due punti, che assicurano la «continuità narrativa [...] che compete al discorso ininterrotto»⁴³ costruito da Sanguineti tramite il suo complesso sistema di incastri testuali, raccolta dopo raccolta e poesia dopo poesia. Aderenza al vissuto personale, dunque, ma anche «impossibilità di qualunque 'vicinanza' al testo catulliano»⁴⁴: perché il classico è sempre in qualche modo respingente, irrealizzabile, non attualizzabile all'interno delle dinamiche del contemporaneo⁴⁵. Quello che sembra interessare a Sanguineti, però, è proprio suscitare questo scontro di lontananza-vicinanza e analizzarne il paradosso: per essere attuale, un testo

³⁹ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 302.

⁴⁰ Ivi, p. 301.

⁴¹ Ivi, p. 297.

⁴² Non così nell'*Omaggio a Pascoli*, esplicitamente dedicato alla moglie Luciana Garabello.

⁴³ N. Lorenzini, *Poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003, p. 205.

⁴⁴ A.M. Morelli, *Catullo o il lepos 'impossibile' del secondo Novecento italiano*, cit., p. 167.

⁴⁵ Si veda E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., pp. 187 e ss.

classico deve essere riletto, rimediauto e rielaborato. Si coglie ancora di più il perno di questo straniamento se si accostano, alle versioni di Sanguineti, i testi originali⁴⁶.

A livello di resa stilistica, Condello ha fornito un esauriente elenco dei «tropi più vistosi»⁴⁷ presenti nelle sette versioni, tra cui mi preme sottolineare in particolare l'abuso dei diminutivi, le improprietà sintattiche (spicca l'uso di un «che» molto malleabile) e il gioco continuo su allitterazioni, anafore e altre figure fonetiche. È come se, via via che traduce, dal primo all'ultimo testo Sanguineti diventasse sempre più consapevole, «come se [...] si impraticasse sempre di più e diventasse padrone del *tono* catulliano»⁴⁸ fino a farlo totalmente proprio, a esprimersi attraverso esso, andando «da un massimo di letteralità nelle prime sezioni, fino a un massimo di reinvenzione nell'ultima»⁴⁹.

Si legga per esempio il c. 2 (unito al frammentario c. 2b) accostando testo latino e versione di Sanguineti (*Omaggio* 1):

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acres solet incitare morsus
cum desiderio meo nitenti
carum nescioquid libet iocari,
ut solacium sui doloris,
credo, ut tum gravis acquiescat ardor;
tecum ludere, sicut ipsa, possem
et tristis animi levare curas!

tam gratumst mihi quam ferunt puellae
pernici aureolum fuisse malum,
quod zonam soluit diu ligatam.⁵⁰

alla mia ragazzina piaci, passero,
che lei ci giuoca, e a te ti stringe al seno,
e ti dà un dito, in punta, se la punti,
e a morderla ti provoca, di scatto,
quando che a lei, che è la mia bella voglia,
le va che fa uno scherzetto così:
ma sarà il confortino al suo dolore,
che il suo calore, immagino, ci tempera:
ah, poterci giocarti, io, come lei,
da alleggerirmi la malinconia!

tanto già piacque, pare, alla ragazza
velocista, la mela doratina:

⁴⁶ Come fa F. Condello, *Catullo in Sanguineti*, cit., pp. 93-96.

⁴⁷ *Ivi*, p. 72.

⁴⁸ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 298.

⁴⁹ *Ivi*, p. 299.

⁵⁰ Il testo latino è tratto da F. Condello, *Catullo in Sanguineti*, cit., p. 93. Condello si basa sul testo di D.F.S. Thomson, *Catullus*, University of Toronto Press, Toronto, 1997, apportando lievi modifiche che vengono qui accolte.

le ha sciolto gli slippucci legatissimi:⁵¹

Si nota immediatamente una maggiore aderenza all'originale nella prima parte (= c. 2) rispetto alla seconda (= c. 2b), in cui, oltre alla soppressione di *mibi* nel v. 1, può forse sorprendere, a una prima lettura, l'originalità della resa «slippucci legatissimi» per *zonam ... diu ligatam* (lett. 'la cinta ... a lungo stretta in vita'), in cui però l'anglicismo *slip* sembra un calco del grecismo *zona* (< gr. ζώνη), che guadagna molto di senso se si mettono in parallelismo gli influssi linguistici della lingua greca su quella latina e quelli della lingua inglese sulla lingua italiana⁵². Della prima parte, è comunque bene sottolineare la presenza di alcune caratteristiche ricorrenti all'interno di tutto l'*Omaggio*, come la presenza del pleonasmo popolare «ci» (v. 2 e v. 8)⁵³, oppure l'andamento irregolare dell'endecasillabo, che gioca su ipometrie e ipometrie (dalle 12 sillabe del v. 1 «alla mia ragazzina piaci, passero», alle 10 del v. 6 «le va che fa uno scherzetto così»), abbonda di sinalefi (v. 2 «che lei ci giuoca, e a te ti stringe al seno») e di pause sintattiche, andando così a creare un tessuto fonosintattico variabile e sorprendente, mai uguale a sé stesso, eppure fedelissimo a un rigore metrico che scende a compromessi con l'affabilità del dettato, tramite un ritmo sospeso «tra lirismo velleitario e operetta»⁵⁴.

Sulla stessa linea si situa anche *Omaggio 2* (= c. 3), in cui si racconta la morte del *passer*:

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantumst hominum venustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat.
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat;
qui nunc it per iter tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.
at vobis malesit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis.
(o factum male! o miselle passer!);
vestra nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.⁵⁵

⁵¹ Il testo è tratto da E. Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit., p. 251.

⁵² Per gli influssi dell'inglese sull'italiano, soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, cf. R. Tesi, *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 2005, pp. 214-250.

⁵³ Tale pleonasmo domina in particolare la sezione *Omaggio 3* (= c. 5), in cui il fonema /tʃ/ (affricata palatale sorda), che ritorna almeno una volta per ogni verso, è mimetico del suono dei *basia mille*, in un gioco fonosimbolico che ricorda anche alcune soluzioni pascoliane. Lo stesso pleonasmo «ci» torna molto spesso nella versione sanguinetiana del *Satyricon* di Petronio, in cui è però voluta eco di una parlata popolare (forse inadatta al linguaggio invece sorvegliatissimo di Catullo).

⁵⁴ A.M. Morelli, *Catullo in versi italiani*, in F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore*, cit., p. 64.

⁵⁵ F. Condello, *Catullo in Sanguineti*, cit., p. 93.

piangete su, le Veneri, gli Amori,
 tutta la gente che ci ha il cuor gentile:
 alla mia ragazzina è morto il passero,
 che alla mia ragazzina ci piaceva,
 che se lo amava più che gli occhi suoi:
 era di miele, e se lo conosceva,
 come sua mamma, quella, una bambina,
 e dal suo grembo mai che si scostava,
 di qua e di là, che intorno ci saltava:
 solo alla sua padrona cinguettava:
 ma adesso va per la via delle tenebre,
 laggiù, che mai nessuno torna indietro:
 ah, maledette voi, le malebolge
 dell'inferno, che il bello ci mangiate:
 mi avete preso un tanto bello passero:
 che malefatta! e povero il mio passero!
 che alla mia ragazzina, colpa tua,
 gli occhietti gonfietti stanno rossi:⁵⁶

Qui, Sanguineti incomincia a introdurre alcune di quelle reminiscenze di cultura alta che si citavano in precedenza: «la gente che ci ha il cuor gentile» reinventa gli *homines venustiores* del v. 2, mentre «le malebolge | dell'inferno» traducono *malae tenebrae Orci*, rendendo fruibile l'immagine dell'aldilà antico a un pubblico di lettori contemporanei. Per il resto, si tratta con ogni probabilità dell'imitazione più 'fedele' al senso e al testo dell'originale.

Molto meno fedele, invece, ormai giunto all'ultima tappa di quel fittizio «apprendistato alla traduzione»⁵⁷ che ha voluto mettere in scena, appare Sanguineti in *Omaggio* 7 (= c. 32):

Amabo, mea dulcis fipsi illaſ,
 meae deliciae, mei lepores,
 iube ad te veniam meridiatum.
 et si iusseris, illud adiuvato,
 ne quis liminis obseret tabellam,
 neu tibi libeat foras abire,
 sed domi maneat paresque nobis
 novem continuas fututiones.
 verum, si quid ages, statim iubeto:
 nam pransus iaceo et satur supinus
 pertundo tunicamque palliumque.⁵⁸

per piacere, dolcissima mia bella,
 mio giochettino e divertimentino,
 invitami che io venghi, per il tè:
 e se mi inviti, aggiungi questa grazia:
 niente un do-not-disturb, lì alla maniglia,
 niente la smania del passeggio, in giro:

⁵⁶ E. Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit., p. 251.

⁵⁷ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 298.

⁵⁸ F. Condello, *Catullo in Sanguineti*, cit., p. 96.

ci resti in casa, e ci prepari, a me,
 le mie nove chiavate, uso no-stop:
 se poi già tieni impegni, io vengo adesso:
 ci mangio e, fatto il pieno, mi distendo,
 mi squarcio gli eminence, mi sfondo i jeans:⁵⁹

In questa poesia, la traduzione è divenuta ormai piena imitazione. Il dato biografico esplicito (il nome di Ipsithilla, comunque gravemente corrotto nel testo) è camuffato dal generico «dolcissima mia bella», parte di quel processo di fusione in unica figura di un tu in origine molteplice che riesce mascherare il dato autobiografico del testo di partenza per ampliarne le possibilità ricettive e che permette, soprattutto, l'identificazione dell'io poetico che parla con l'io autoriale che traduce. Continuando sulla linea adottata fin qui, al v. 2 *deliciae* e *lepores* (lett. 'delizia' e 'piacere') sono resi con lo stilema tipico e ricorrente del diminutivo affettivo «giochettino» e «divertimentino»⁶⁰, mentre al v. 3 entra in gioco un congiuntivo errato, «venghi», ennesima forma di colloquialismo⁶¹ che rende bene il tono dell'amante eccitato, nella sua esplicita richiesta di soddisfazione sessuale. Diversi appaiono comunque gli stilemi già impiegati in precedenza: dall'uso massiccio del pleonasma «ci» (v. 7 «ci resti in casa, e ci prepari») all'anafora di «niente» usato liberamente (vv. 5s. «niente un do-not-disturb [...] | niente la smania del passeggio»). Notevoli, poi, le inserzioni di anglicismi, presenti in quantità maggiore che altrove: la *tabella* che serra la porta diventa un moderno «do-not-disturb, li alla maniglia» (v. 5), le *continuas fotutiones* sono «chiavate, uso no-stop» (v. 8), mentre nel finale *tunica* e *pallium* vengono resi come «eminence» e «jeans» (v. 11). Particolarmente interessante appare quest'ultimo verso: da un lato, l'intensività di *pertundo* (lett. 'perforare') è resa con l'endiadi di «squarcio» e «sfondo»; dall'altro, la resa inglesizzante di *tunica* con «eminence» e di *pallium* con «jeans» è ancora una volta molto ficcante: gli eminence, un tipo di boxer maschili molto aderente, rendono l'idea della *tunica*, indumento indossato dai Romani sulla pelle nuda, mentre il *pallium* (traduzione latina dal gr. ἱματίον) indica un tipo di soprabito di derivazione greca (o etrusca) che veniva spesso indossato al posto della più ingombrante *toga* – era insomma una versione di soprabito per così dire sportivo, se si vuole recepire la felice intuizione di Sanguineti nel paragonarlo ai pantaloni in jeans.

Da questa rapida incursione testuale, emerge con chiarezza quel «realismo artificioso» che nella versione di Sanguineti mescola un «parlato» tra il *pop* e il trasandato che ingloba e fagocita sporadici cascami della cultura 'alta'⁶². Solo così, con l'inserimento verso per verso di stilemi propri, il testo classico e altro si è fatto proprio del traduttore. Solo così ne è potuta emergere la voce. Il risultato è un qualcosa che sta a metà: imitazione, certo, che vuole restituire la parola lontana di un altro, di un antico; ma è anche la voce stessa di Sanguineti che

⁵⁹ E. Sanguineti, *Il gatto lupo*, cit., pp. 253 e ss.

⁶⁰ Ma *deliciae meae puellae* (c. 2) è reso da «alla mia ragazza piaci» (*Omaggio* 1, v. 1), con margine di libertà meno inventivo.

⁶¹ Un «lombardismo» (F. Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti*, cit., p. 435) forse non sordo ad alcuni usi parodici del cinema comico (si pensi al *Fantozzi* di L. Salce su tutti).

⁶² A.M. Morelli, *Catullo in versi italiani*, cit., p. 64.

propone parole nuove, in un nuovo contesto e con nuove soluzioni. Ed ecco allora che la traduzione si stacca dal tradotto, e percorre una sua strada autonoma⁶³. E a questo punto diventa innegabile, dunque, che si possa assumere il Catullo di Sanguineti come «esempio paradigmatico delle possibilità di riconoscere dignità artistica al testo tradotto»⁶⁴.

⁶³ Non a caso, le traduzioni di Sanguineti da Catullo sono spesso citate online (per verificarlo, basta fare una piccola e semplice ricerca nei principali blog letterari) e sono state accolte in antologie non per forza legate al tema della traduzione, come N. Crocetti (a cura di), *Poesie d'amore del Novecento* Milano, Crocetti, 2020.

⁶⁴ F. Buffoni, *Con il testo a fronte*, cit., p. 87.

Cercare oltre i confini: il mandala di Antonio Tabucchi

Letizia Chiale
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – *Per Isabel* is Antonio Tabucchi's posthumous novel, published in 2013, but written in the same period as the 'portuguese trilogy' (1991-1997). Its delayed publication is likely related to the subtitle, *Un mandala*. This article retraces the links between *Per Isabel* and Tabucchi's other novels, with which it shares themes settings and characters, in order to shed light on why the author regarded it as his ultimate novel. The discussion also draws on manuscript materials preserved in the Tabucchi fund at the BnF.

Keywords – archive; mandala; novel; Portugal; Tabucchi.

Abstract – *Per Isabel* è il romanzo postumo di Antonio Tabucchi, edito nel 2013, ma in realtà coevo alla 'trilogia portoghese' (1991-1997). La mancata pubblicazione si lega probabilmente al sottotitolo, *Un mandala*. L'articolo ripercorre le tracce che collegano *Per Isabel* agli altri romanzi di Tabucchi, con cui condivide temi, luoghi e personaggi, per comprendere le ragioni che lo hanno reso, agli occhi del suo autore, il romanzo ultimo. A tal fine, si prenderanno in esame anche alcune delle carte manoscritte custodite presso il Fondo Tabucchi della BnF.

Parole chiave – archivio; mandala; Portogallo; romanzo; Tabucchi.

Chiale, Letizia, *Cercare oltre i confini: il mandala di Antonio Tabucchi*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 56-68.

letizia.chiale@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23220>

finzioni.unibo.it

Per Isabel (2013) è l'ultimo romanzo di Antonio Tabucchi¹, celebre per essere stato pubblicato postumo grazie al contributo di Maria José de Lancastre. Il testo ha una vicenda editoriale piuttosto particolare e poco nota: Tabucchi scrive il romanzo negli anni Novanta, concludendolo probabilmente nell'estate del 1996 mentre si trova nella casa di Vecchiano, ma sceglie di accantonarlo, affidandone i sette quaderni manoscritti ad un'amica, per recuperarlo solo nel 2011, a pochi mesi dalla morte prematura. Contemporaneo ai romanzi che compongono la cosiddetta 'trilogia portoghese'², edita tra il 1991 e il 1997, *Per Isabel* è inizialmente ambientato in quella stessa Lisbona che si dà tanto come luogo reale quanto come spazio onirico e della memoria, per poi approdare finalmente alle soglie di un altrove già tabucchiano. La città, tanto reale quanto onirica, richiama inevitabilmente l'opera di Fernando Pessoa e il concetto tutto portoghese di *saudade*, sentimento di malinconia, rimpianto e desiderio di qualcosa in assenza perché non più o non ancora, centrale anche nella riflessione letteraria tabucchiana. Come noto, Tabucchi ha intrattenuto con Pessoa un rapporto privilegiato, fatto di traduzioni, saggi e riscritture, che ne hanno segnato in profondità l'immaginario. In questo senso, la *saudade* si configura come un ponte fra i due autori: categoria estetica e affettiva che diventa chiave di accesso all'universo tabucchiano. La narrazione di *Per Isabel*, infatti, si impone come continua tensione verso un'assenza incolmabile: Isabel non è soltanto la donna da ritrovare, ma un'immagine evanescente che incarna la nostalgia dell'irraggiungibile e di un passato perduto, in continuità con la tradizione pessoana.

Le ragioni che spinsero Tabucchi a non pubblicare subito il romanzo, seppur ormai completo e mai più modificato, sono da ricercare direttamente nel sottotitolo *Un mandala*: si fa riferimento ad un diagramma simbolico, tipico della spiritualità orientale, in cui cerchi concentrici rappresentano l'universalità, la totalità e l'origine del cosmo; si tratta dunque della rappresentazione dell'essenza ultima di tutte le cose. La narrazione si sviluppa effettivamente attraverso nove cerchi concentrici che il protagonista, Tadeus, ripercorre alla ricerca di Isabel, figura femminile sfuggente, quasi rarefatta, il cui ritrovamento risulta però necessario per completare la composizione del mandala definitivo. Si può dunque ipotizzare che Tabucchi avesse individuato in *Per Isabel* la chiave di lettura della sua produzione letteraria e che quindi fosse già chiara in lui l'intenzione di renderlo il romanzo ultimo; l'ultimo cerchio, che vede finalmente il dialogo con Isabel, rappresenterebbe tanto il punto d'origine di tutti i significati quanto l'esaurirsi della ricerca dell'autore.

¹ Nel panorama postmoderno, seppur accolto con costante favore da pubblico e critica, Tabucchi vede la sua affermazione definitiva nel 1994 con *Sostiene Pereira*. Non a caso, Romano Luperini lo aveva già annoverato tra i rari autori di autentico valore affermatosi tra gli anni Settanta e Ottanta. Cfr. R. Luperini, *Bilancio di un trentennio letterario (1960-1990) e ipotesi sul presente*, in R. Capozzi, M. Ciavolella (a cura di), *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 7-26: 10.

² Si tratta di *Requiem* (1991), *Sostiene Pereira* (1994) e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997).

Il tema orientale del mandala richiama direttamente *Notturmo Indiano* (1984), testo di cui tornano anche i personaggi di Xavier e Magda (che con molta probabilità è solamente in doppio, o magari un eteronimo³, di Isabel), e si può notare inoltre come la ricerca di Isabel nel romanzo postumo calchi una struttura simile a quella che era già del testo del 1984: un protagonista, di cui il lettore conosce poco o nulla, intraprende un viaggio-indagine alla ricerca di una figura altra, della quale si sono perse le tracce, ma che ha più le sembianze di un fantasma o di un ricordo letterario. Lo snodarsi delle tappe dell'indagine attraversa tutta una serie di personaggi che trascinano la voce narrante in un vortice di incontri e informazioni e memorie che man mano si sfaldano assumendo una forma dai tratti sempre più onirico-fantastici. In aggiunta, i circoli del mandala che accompagnano la ricostruzione della biografia di Isabel riconducono la memoria del lettore al motivo del cerchio della vita, rappresentato dalla statuetta del dio Shiva danzante, posto al centro de *I treni che vanno a Madras*, racconto nato per essere parte di *Notturmo Indiano*, ma poi escluso e confluito alla fine in *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), in cui si legge: «la vita è un cerchio. C'è un giorno in cui il cerchio si chiude, e noi non sappiamo quale»⁴.

La narrazione di *Per Isabel* è per modalità e temi assimilabile a quella di *Requiem*, testo in cui la figura della donna viene quasi da subito evocata e cercata, ma in cui non si giunge mai davvero al suo ritrovamento: l'incontro con Isabel viene del tutto omesso e secondo Alessandro Iovinelli sarebbe proprio questa la più grande ellissi della narrativa tabucchiana⁵. Prendendo in considerazione anche l'anno della stesura di *Per Isabel*, è possibile riflettere più da vicino sull'appartenenza del romanzo postumo allo stesso filone portoghese a cui fa capo la trilogia. Il primo dei nove circoli, intitolato *Evocazione*, riprende, attraverso le parole di un'amica d'infanzia di nome Mónica, alcune ipotesi in merito alla vita e alla scomparsa di Isabel che sono affini ai fatti di cui l'io narrante di *Requiem* dialoga durante il pranzo insieme all'amico Tadeus. Ed è proprio lo stesso Tadeus a prendere il posto dell'altro e a mettersi sulle tracce della donna ed è anche probabile che i due personaggi in realtà si sovrappongano proprio come accade al protagonista di *Notturmo Indiano* e a Xavier, l'oggetto di quella ricerca.

La figura di Mónica riporta a galla l'ipotesi del suicidio di Isabel a seguito di una gravidanza e di un triangolo amoroso, ma se nel romanzo del 1994 questi erano tutti fatti dati per certi, che il protagonista ripercorreva al fine di trovare pace per sé e per l'amico Tadeus, qui si trasformano in ipotesi, voci di corridoio e notizie vaghe ma plausibili, che rendono, senza dubbio alcuno, *Evocazione* il circolo che più di tutti mantiene i caratteri di una narrazione di stampo

³ Sul concetto di *eteronomia* è inevitabile tornare a Fernando Pessoa, che ne ha fatto un vero e proprio principio fondante della sua poetica. Per Pessoa l'eteronimo non è un semplice pseudonimo, bensì un 'altro da sé' completo. Tabucchi, che a Pessoa ha dedicato gran parte della sua attività critica e di traduttore, riprende questa nozione per dare voce a figure che si collocano su una soglia ambigua tra identità e alterità, fra presenza e assenza, come accade nel rapporto non solo tra Magda e Isabel, ma anche tra Tadeus e più di un io narrante.

⁴ A. Tabucchi, *I treni che vanno a Madras* in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 107-117: 114.

⁵ Cfr. A. Iovinelli, *I dialoghi manca(n)ti di Antonio Tabucchi*, «Italies», n. spécial, 2007, pp. 149-171.

realistico. Non è tanto importante stabilire se la Isabel che torna nel secondo romanzo sia effettivamente lo stesso personaggio, quanto comprendere che l'obiettivo della ricerca non consiste nella riscoperta della vita della donna né nella risoluzione di ciò che inizialmente appare come un mistero legato alla difficile situazione politica del Portogallo salazarista, bensì nella necessità di confrontarsi con il rimorso e nel tentativo, ancora incompiuto, di elaborazione del lutto: nei romanzi di Tabucchi, come osserva Brizio-Skov⁶, spesso tutto appare rovesciato e la funzione del *requiem* non è più quella di dare pace ai morti, ma di restituire pace a un vivo, l'io narrante. Del resto, lo stesso Tabucchi chiarisce tutto ciò in una *giustificazione in forma di nota* posta in apertura al testo, che troppo spesso rischia di passare inosservata:

Potrà sembrare curioso che uno scrittore, passati i cinquant'anni e dopo aver pubblicato tanti libri, senta ancora il bisogno di giustificare le avventure della sua scrittura. Pare curioso anche a me. Probabilmente non ho ancora risolto il dilemma se si tratti di un senso di colpa nei confronti del mondo o di una più semplice mancata elaborazione del lutto.⁷

La corrispondenza di motivi che vige tra *Requiem* e *Per Isabel* si manifesta quindi a partire dal personaggio di Isabel, figura dell'atemporalità e di una ricerca che, come fa notare Thea Rimini, dura lungo nove capitoli anziché dieci, al fine di rappresentare qualcosa di inconcluso; allo stesso modo rimane opaco il ritratto della donna, nonostante i vari dettagli rintracciati da Tadeus tramite le testimonianze degli altri personaggi: il suo è dunque un «un viaggio iniziatico e metafisico sull'impossibilità di raggiungere la verità unica e assoluta»⁸. La resa dell'uomo di fronte all'inaccessibilità del reale trova il suo correlativo nel dialogo tra l'io narrante di *Requiem* e il Copista incontrato di fronte al quadro di Bosch. I particolari ingigantiti, che si ostina a riprodurre e che ripropongono il problema dei *morceaux choisis* di *Notturmo indiano*, rappresentano l'unica soluzione all'umana ricerca di risposte. L'operare del Copista di *Requiem* sembrerebbe una contraddizione rispetto al rifiuto dell'ingrandimento presentato in *Notturmo Indiano* e all'urgenza di diffidare dai pezzi scelti in quanto portatori di una verità parziale, ma che attraverso il Copista diventano l'unica forma possibile per conoscere il reale: l'interpretazione umana non può che muoversi per particolari.

In *Requiem*, come del resto anche in *Per Isabel*, il lettore si aspetterebbe che i personaggi chiave fornissero al protagonista le risposte alle sue domande, ma nessuno dà spiegazioni e non si placa, dunque, l'inquietudine iniziale di fronte alla mancata conoscenza, nonostante la necessità di ottenere le risposte conduca fino allo sfondamento delle barriere invalicabili della morte. Se neanche 'sfidando' la morte si ottengono le risposte allora viene da chiedersi in che luogo abbia davvero sede la verità, nel momento in cui è la narrazione stessa ad esibire i limiti della conoscenza umana e quindi l'impossibilità di accedere alla realtà nella sua interezza; ed è proprio a questo punto che intervengono i *morceaux choisis*, che ne danno un'interpretazione

⁶ Cfr. F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, p. 18.

⁷ A. Tabucchi, *Per Isabel. Un mandala*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 12.

⁸ T. Rimini, *Per Isabel, la ricerca inesauribile di Tabucchi*, «Il Fatto Quotidiano», 2 ottobre 2013, p. 19.

frammentaria e rivelano l'esistenza di una molteplicità di realtà possibili, tante quante sono le interpretazioni che ognuno può restituire. «In questo modo *Requiem* entra nella problematica postmoderna in quanto nega l'esistenza di una realtà univoca basata su regole conoscibili e categorie di tempo e di spazio fisse, mostrando che la realtà è mutevole, polisemica, quindi inconfondibile nella sua interezza»⁹.

È dunque proprio seguendo questo filone interpretativo che si può raggiungere la figura di Isabel, afferrabile appunto solo attraverso i suoi *morceaux choisis*: il cappello di paglia che ricorda l'amica Mónica, la sciarpa che portava quando frequentava l'università, i capelli biondi e il lungo cappotto che appaiono nella foto conservata da Tiago. Isabel diventa così il punto di convergenza fra le due opere: da un lato, il completamento di una vicenda rimasta sospesa in *Requiem*; dall'altro, la dimostrazione che la verità letteraria di Tabucchi non risiede mai in una rivelazione definitiva, ma in una costellazione di indizi che restano aperti alla pluralità delle interpretazioni.

A sostegno dell'ipotesi che *Per Isabel* sia nato proprio dal germe di *Requiem*, dal quale sembra ereditare strutture e tensioni irrisolte, si fa ora riferimento ad una traccia conservata presso l'archivio della Bibliothèque Nationale de France (da ora BnF) che, nel Fondo Tabucchi, custodisce dal 2014 una parte significativa delle carte manoscritte dello scrittore¹⁰. L'archivio, di cui si è in parte occupata Thea Rimini¹¹, diventa un luogo privilegiato non solo per verificare la genesi dei testi, ma anche per cogliere le biforcazioni e le possibilità narrative mai realizzate che testimoniano quanto i romanzi di Tabucchi siano frutto di un processo in continua trasformazione. La testimonianza archivistica citata è la pagina 016 del primo dei quattro quaderni contenenti una stesura completa di *Requiem*¹², sulla quale è riportata una delle prime ipotesi di suddivisione del romanzo in capitoli; sono sette, a fronte dei nove della versione data alle stampe e l'aspetto che interessa in questa sede concerne quello che nasceva come capitolo quinto. Sulla pagina manoscritta è infatti riportato come quinto punto il nome di Isabel, mentre al quarto si legge solamente la parola *Casa* (da intendere senza troppe esitazioni come abbreviazione per indicare la Casa do Alentejo, luogo in cui si prospetta l'appuntamento dei due personaggi). Si suppone quindi che Tabucchi avesse inizialmente l'idea di

⁹ F. Brizio, *Dal fantastico al postmoderno: «Requiem» di Antonio Tabucchi*, «Italia», LXXI, 1, 1994, pp. 96-115: 103.

¹⁰ Il Fondo Tabucchi (Italien 2370 della BnF, consultabile presso il sito Richelieu a Parigi) è composto da 31 scatole contenenti documenti scritti in italiano, francese e portoghese, suddivise in tre gruppi: *Oeuvres*, *Correspondance* e *Documentation*. Il primo gruppo (scatole I-XIV) contiene i testi manoscritti di romanzi, novelle e teatro e i cosiddetti *Textes divers* (scatole XV-XVIII). La scatola V contiene i quattro quaderni manoscritti di *Requiem*, numerati dal 26 al 29.

¹¹ Cfr. T. Rimini, *I quaderni di Antonio Tabucchi e il cantiere della scrittura*, «Filologia e critica», XLIII, 3, 2018, pp. 345-370.

¹² Essendo a conoscenza, grazie alla testimonianza di Tabucchi stesso rintracciabile in un articolo del 1999, intitolato *Un univers dans un syllabe (Promenade autour d'un roman)* in «La Nouvelle Revue Française», della genesi e della primissima ipotesi di stesura del romanzo, si può ipotizzare che quella custodita presso la BnF sia almeno una seconda riscrittura.

dedicare un capitolo alla narrazione dell'incontro con Isabel, subito dopo la descrizione delle vicende della Casa do Alentejo, che avrebbero occupato il capitolo precedente¹³. Come già osservato, la scelta finale fu di elidere l'incontro cardine, il dialogo-chiave in cui il protagonista avrebbe ricevuto le risposte tanto attese.

Questa radicale sospensione narrativa non risponde soltanto a un preciso disegno strutturale, ma riflette anche la volontà di Tabucchi di collocare Isabel nella dimensione del fantasma, della mancanza e, soprattutto, della *saudade*, intesa come nostalgia struggente per ciò che è ormai perduto o irraggiungibile. Dall'articolo di Thea Rimini¹⁴ si ricava inoltre l'informazione relativa all'esclusione di un decimo capitolo in *Per Isabel*, capitolo originariamente concepito come nono su dieci; secondo la studiosa, la scelta di strutturare il romanzo in nove capitoli consente di «costruire il viaggio di Tadeus su una numerologia di ascendenza dantesca»¹⁵. Il numero nove costituisce un ulteriore elemento di convergenza con *Requiem*, anch'esso articolato in nove capitoli in seguito all'elisione del capitolo destinato a Isabel e in questa prospettiva, *Per Isabel* può essere considerato il capitolo mai inserito in *Requiem*, sviluppato autonomamente fino a divenire un romanzo a sé. La 'sospensione' del personaggio in *Requiem* anticipa così un lavoro di elaborazione del lutto che troverà compimento in *Per Isabel*: un lutto personale e politico insieme, inscritto nell'eredità pessoana e nell'immagine tabucchiana del Portogallo come terra di memoria e di assenze.

Per Isabel si impone dunque come gemello del romanzo del 1991 e Tabucchi, una volta terminatane la stesura, si era trovato di fronte alla possibilità di consegnare ai suoi lettori un atlante utile alla decifrazione completa del suo «arcipelago narrativo», come lo definisce efficacemente Flavia Brizio-Skov¹⁶. Si tratterebbe della mappa definitiva (è lui stesso a dichiararlo) e se ne può ottenere una conferma consultando ancora una volta il fondo BnF¹⁷. Catalogato fra i *Textes divers*, infatti, si trova il Quaderno 70, datato tra il 1996 e il 1997, sul quale sono riportate, in mezzo ad altri, le bozze di due brevi testi, una sorta di riassunto pubblicitario di un'opera ed una lettera informale indirizzata all'amico Giorgio Luti:

¹³ In linea con la prospettiva metodologica di Rimini, questo esempio mostra come le carte d'archivio, lungi dall'essere meri documenti statici, si configurino piuttosto come uno spazio dinamico in cui l'autore stesso sembra dialogare con le proprie varianti, lasciando intravedere alternative di scrittura che possono essere portate alla luce.

¹⁴ Si rimanda all'articolo di Rimini precedentemente citato, il cui quarto paragrafo è interamente dedicato all'analisi dei quaderni manoscritti di *Per Isabel*, anch'essi conservati presso l'archivio BnF.

¹⁵ T. Rimini, *I quaderni di Antonio Tabucchi e il cantiere della scrittura*, cit., p. 366.

¹⁶ Si allude al titolo della già citata monografia di Brizio-Skov edita nel 2002. La metafora dell'arcipelago narrativo si rivela particolarmente efficace per descrivere l'opera di Tabucchi: i singoli romanzi costituiscono isole distinte ma collegate da profondi legami tematici e al lettore è richiesto di 'navigare' da un'opera all'altra per coglierne la geografia complessiva; una mappa interpretativa che consenta di orientarsi nell'insieme si rende dunque necessaria.

¹⁷ La scatola XVII dei *Textes divers* contiene quattro quaderni, datati tra il 1996 e il 1997. Il primo di questi quaderni, il numero 70, è quello in cui si trovano i due brevi testi qui riportati.

Un'indagine. E al contempo un viaggio fantastico, sapienziale e realistico insieme. Ma anche un atlante per ~~decifrare~~ navigare l'universo narrativo di Tabucchi, una sorta di mitografia (?) letteraria.

Caro Giorgio, domani finalmente parto per Lisbona. Sono rimasto qui a Vecchiano a scrivere un ~~libro~~ romanzo che mi urgeva e che finalmente ho finito. Sono contento e liberato. Poi ne parleremo. È un romanzo molto stravagante e un po' metafisico. Mi è venuto così. Ma effettivamente cela (?) Una geografia letteraria [...].

Seppure la datazione delle carte sembri avvicinarle a *La Testa Perduta di Damasceno Monteiro*, tenendo conto di quanto già illustrato riguardo alla stesura di *Per Isabel*, il contenuto di questi due brevi testi non lascia invece molti dubbi sul fatto che Tabucchi si stesse effettivamente riferendo a quest'ultimo. Emerge qui una distinzione fondamentale tra le diverse modalità dell'indagine tabucchiana, che attraversa l'intera produzione secondo gradazioni che vanno dal giallo tradizionale al giallo metafisico. Se è vero che entrambi i romanzi vertono intorno ad un'indagine, è imprescindibile osservare la distinzione netta che si crea tra l'inchiesta di stampo giornalistico condotta dal protagonista Firmino e da Don Fernando al fine di smascherare gli autori dell'omicidio del giovane Damasceno Monteiro, e quella invece dai tratti onirico-allucinatori portata avanti di circolo in circolo da Tadeus. Quest'ultima si configura come un perfetto esempio di giallo metafisico, dove l'indagine si sposta dal piano investigativo a quello dell'esistenza e dell'identità. Una simile evoluzione del genere era già presente in *Notturmo indiano*, che secondo Brizio-Skov «riecheggia un misto di generi letterari: il diario di viaggio, la 'quest novel' e il giallo, solo che il romanzo è il 'rovescio' di tali generi, in quanto parodia di tutti»¹⁸.

Nei due stralci manoscritti l'indagine si configura come un viaggio che procede dalla rappresentazione realistica, attraverso una dimensione fantastica intermedia fino a culminare in una riflessione sapienziale: sarebbe proprio questo l'atlante a cui si fa riferimento; l'itinerario seguito da Tadeus ripercorre l'arcipelago narrativo di Tabucchi al fine di portare a compimento con *Per Isabel* la mappatura definitiva. In aggiunta, si tenga presente che se l'investigazione strettamente poliziesca di Firmino conduce alla risoluzione del nodo narrativo, la ricerca della figura di Isabel, come Tabucchi per primo sottolinea, non porta ad alcun ritrovamento. Qui risiede il tratto distintivo del giallo metafisico: l'assenza di una soluzione definitiva, sostituita dalla ricerca continua come forma di conoscenza esistenziale. Infatti, nel romanzo si legge che «l'importante è cercare, non importa se si trova o non si trova», il protagonista stesso si definisce «solo uno che cerca»¹⁹.

Giunti a questo punto, sembra doveroso aprire una parentesi in merito a quello che Tabucchi, in un altro romanzo, ha definito «l'ultimo libro che non ho scritto». Nel 2001 esce per Feltrinelli *Si sta facendo sempre più tardi* che, oltre ad essere un *Romanzo in forma di lettere*, comprende una lettera intitolata *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*. In generale si tratta di una narrazione di un

¹⁸ F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi*, cit., p. 93.

¹⁹ A. Tabucchi, *Per Isabel*, cit., p. 106.

protagonista che dice io, dedicata ad una donna amata, di un loro viaggio mai compiuto a Samarcanda. La descrizione procede nel dettaglio attraverso la rievocazione dei ricordi di un itinerario studiato, luoghi visitati, personaggi incontrati e colori, odori e sapori ancora vivissimi nella mente del narratore, se non fosse che si tratta di particolari provenienti solamente dall'immaginazione dell'uomo, che infatti esordisce così: «Amore mio, ti ricordi quando non siamo andati a Samarcanda?»²⁰. Il ricordo di quel viaggio solo immaginario riporta nella mente del mittente della lettera una gamma di vicende mai vissute:

[...] è un bilancio difficile ma necessario, a volte può dare anche una sorta di leggerezza, come una contentezza infantile e gratuita. E per lo stesso motivo, e con la stessa contentezza infantile e gratuita, come di conseguenza mi sono messo a ripensare anche ai libri che non scrissi mai e che tuttavia ti raccontai con l'identica minuzia con la quale non facemmo il viaggio a Samarcanda. L'ultimo che non ho scritto, che poi è anche l'ultimo che ti ho raccontato, si chiamava *Cercando di te* e aveva come sottotitolo «Un mandala».²¹

Non servono ulteriori indizi per ricondurre *Cercando di te* a quello che sarebbe diventato poi *Per Isabel*, ma appare qui opportuno ripercorrere la strada non così velatamente tracciata da Tabucchi. Il sottotitolo delle due opere coincide e si riferisce «alla ricerca del personaggio, nel senso che il suo è un percorso concentrico, a spirale»²²; in aggiunta l'autore del libro mai scritto afferma di aver inserito nella storia personaggi non suoi, ma rubati da un altro romanzo.

Giunti a questo punto, è inevitabile una riflessione proprio in merito a questi personaggi, ma occorre ritornare alla bozza dello stralcio pubblicitario rinvenuta nel Quaderno 70 del fondo parigino, in cui Tabucchi definiva quel testo come «una sorta di mitografia letteraria». È possibile dunque parlare di mitografia letteraria in relazione ai personaggi che popolano i testi di cui si sta trattando? Probabilmente sì. Di fatto è come se si stesse costruendo una nuova letteratura richiamando i personaggi appartenenti ad una tradizione quasi mitologica: Tabucchi è stato in grado di creare un suo filone letterario composto da luoghi, temi e, chiaramente, personaggi, che appaiono, scompaiono, tornano nel ricordo o nelle immagini sotto forma di fantasmi o memorie, che vengono richiamati dal loro autore per svolgere ancora una volta la loro funzione letteraria o per uno scopo altro. Tadeus, Isabel, Xavier, Magda e altri vengono riconvocati per completare l'opera e portare alla luce il testo che il suo autore definisce «il capolavoro di tutti i miei romanzi non scritti, l'opera maestra del silenzio che avevo scelto per tutta la vita»²³. Tale dichiarazione rivela la consapevolezza autoriale che *Per Isabel* rappresenti non solo un romanzo, ma la sintesi di un progetto letterario volto a ricomporre, come in un atlante, i frammenti disseminati nella produzione precedente.

²⁰ ID., *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 137.

²¹ Ivi, p. 144.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 145.

Potrebbe essere proprio questa pagina di *Si sta facendo sempre più tardi* il luogo in cui rintracciare la motivazione che ha spinto l'autore a chiamare in causa alcuni personaggi rubati da un altro romanzo:

Sai, avevo trovato quasi insopportabile che quel romanzo disincantato e pieno di allegri fantasmi si chiudesse senza che i due protagonisti, lui e lei, riuscissero a ritrovarsi. Possibile che quel lui, nel quale un esibito sarcasmo nasconde in realtà un'incurabile malinconia, e quella lei così generosa e appassionata non potessero più rincontrarsi, quasi come se l'autore avesse voluto prendersi gioco di loro e godere della loro infelicità? E poi, pensavo, in realtà lei non era affatto sparita come l'autore voleva farci credere, non era affatto uscita dal paesaggio; anzi, secondo me era in bella evidenza, proprio al centro di quel quadro, e non si vedeva proprio perché era troppo in evidenza, nascosta sotto un particolare, anzi, nascosta sotto se stessa, come la lettera rubata di Poe. Ed è per questo che io facevo mettere lui alla ricerca della sua amata, e cerchio dopo cerchio, mentre i cerchi si facevano sempre più stretti, proprio come nel mandala, lui riusciva ad arrivare al centro, che poi era il significato della sua vita, e cioè ritrovarla.²⁴

Si può ipotizzare che il «romanzo disincantato e pieno di allegri fantasmi» sia effettivamente *Requiem* e se così fosse, sarebbe un'ulteriore conferma dell'indissolubile legame che esiste fra i due testi. Si torni, inoltre, a riflettere in merito a quanto scritto da Tabucchi all'amico Luti; Tabucchi definiva il romanzo appena terminato come un qualcosa che gli urgeva concludere ed ecco che la motivazione di quell'urgenza compare nella lettera dedicata ai libri mai scritti: la volontà di concedere a quel lui e a quella lei una seconda possibilità di ritrovarsi davvero.

Nella lettera di *Si sta facendo sempre più tardi*, il mittente, dopo aver ricordato il viaggio non fatto a Samarcanda e dopo aver raccontato di quel libro non scritto, decide di riportarne un estratto. Si tratta del dialogo tra Tadeus e Lise, l'astrofisica che il protagonista incontra sulle Alpi svizzere in un'insolita comunità buddhista e che afferma di trovarsi lì perché ha perduto i confini e «le regole servono quando si sono perduti i confini»²⁵: «Lo sai, amore mio, non ti avrei scritto tutto questo [...] ma le pagine di quel romanzo che non scrissi mi hanno risvegliato quel viaggio che non facemmo, forse perché parlano di stelle [...]»²⁶.

Le stelle, in generale, ricoprono un ruolo significativo nel testo di *Per Isabel*; è come se rappresentassero in maniera quasi allegorica la necessità e la volontà di fare luce su qualcosa di oscuro. Nel romanzo, viene, tra le altre cose, rivelata dal principio la bizzarra provenienza di Tadeus da Sirio, la stella più luminosa del cielo, parte della costellazione del Cane Maggiore; la sua 'appartenenza' celeste non sarebbe dunque casuale, ma ricondurrebbe tanto all'idea della ricerca intrapresa come la volontà di fare luce sull'oscurità che circonda il mistero della vita di Isabel, quanto alla provenienza di Tadeus da quella sorta di aldilà di cui il protagonista di *Requiem* era riuscito a valicare i confini entrando nel Cimitero dos Prazeres.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ ID., *Per Isabel*, cit., p. 100.

²⁶ ID., *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 150.

Non è dunque casuale che il passo scelto come chiave del testo sia proprio quello che vede come motivo centrale le stelle studiate da Lise; le sue ricerche ruotano intorno alla Nebulosa di Andromeda che si trova ai confini della Via Lattea, dell'universo esplorato: la volontà della donna è di superare le barriere del conosciuto, di 'dilatare'²⁷ qualcosa di già regolato, ma è un'indagine che inevitabilmente conduce alla perdita dei confini. La ricerca portata avanti dall'astrofisica condivide i tratti dell'investigazione di Tadeus: per andare oltre i confini dell'universo Lise ha la necessità di avvicinarsi il più possibile alla volta celeste, che è un po' la stessa manovra che si compie quando si varcano i confini della morte (lo fa Tadeus, ma lo faceva già l'io narrante di *Requiem*). Il sistema a spirale della Nebulosa di Andromeda si presta qui a divenire una diversa rappresentazione del mandala, Tadeus e Lise cercano e cercano entrambi di raggiungere un centro; è infatti durante il dialogo con la donna che viene introdotto il concetto di mandala, seppur non direttamente nominato:

[...] mi misi a studiare la filosofia indiana e una teoria che sosteneva che l'uomo che si è smarrito necessita di simbolizzare l'universo con una forma d'arte integrativa, insomma ha bisogno dei suoi punti cardinali, è per questo che sono qui, non si può credere di poter arrivare ai confini dell'universo, perché l'universo non ha confini.²⁸

Il mandala è proprio quella forma d'arte integrativa necessaria a Lise per rappresentare il suo universo sconfinato e che la porta a dichiarare l'importanza del cercare a prescindere dal giungere o meno a una scoperta; si tratta di un passaggio decisivo, perché la riflessione della donna, configurandosi come *mise en abyme* dell'opera stessa, secondo una dinamica analoga a quella dell'incontro con il Copista in *Requiem*, permette di leggere in chiave simbolica l'intero percorso di Tadeus. A dichiarare che si tratti di un mandala è poi lo stesso protagonista, una volta congedatosi da Lise, durante l'incontro con Xavier:

Isabel appartiene al passato, rispose lui. Può darsi, dissi, ma io sono qui per ricostruire questo passato, sto facendo un mandala. Prego?, disse lui. Proprio così, confermai, lei certo di mandala se ne intende, diciamo che il mio è una specie di mandala, a suo modo, ma i cerchi si stanno stringendo, li ho disegnati, o meglio, li ho percorsi uno per uno, è una strana figura quella che viene fuori, sa, ma io sto stringendo verso il centro.²⁹

Il mandala dunque è la rappresentazione grafica dell'indagine condotta da Tadeus sin dal primo capitolo, o meglio, circolo. Tadeus e Lise cercano analogamente di varcare i confini di un universo conosciuto, ma come Xavier si premura di chiarire «i mandala devono essere interpretati, [...] altrimenti sarebbe troppo facile cercare il centro»³⁰. Allora non è un caso che il nono e ultimo circolo sia quello della *Realizzazione*, fisicamente tracciato sulla sabbia

²⁷ Non è un caso che il titolo del capitolo sia proprio *Dilatazione*.

²⁸ A. Tabucchi, *Per Isabel*, cit., pp. 105-106.

²⁹ Ivi, p. 107.

³⁰ Ivi, p. 108.

dallo stravagante Violinista Matto³¹ per accompagnare l'effettiva apparizione di Isabel, la quale si conferma ancora una volta rappresentazione di un tempo forse trascorso, ma non-dimeno presente:

Isabel, dove siamo? Siamo nel nostro allora, rispose Isabel. Le presi la mano e le dissi: spiegati meglio, ti prego. Il vaporetto ha attraversato la quinta parete, rispose Isabel, siamo nel nostro allora. [...] Ma non si può essere contemporaneamente nell'ora e nell'allora, risposi, Isabel, non è possibile, ora siamo nel nostro ora. L'ora e l'allora si sono annullati, rispose Isabel, tu mi stai dicendo addio come a quel tempo, ma siamo nel nostro presente, il presente di ciascuno di noi, e tu mi stai dicendo addio. Ebbene, dissi io, se devo dirti addio in quell'allora voglio sapere cosa è stata la tua vita. [...] A che scopo raccontarti la mia vita? Mi disse, tu sai già tutto, hai costruito con sapienza i tuoi circoli, e sai tutto di me, la mia vita è stata esattamente così, sono fuggita verso il nulla, ma me la sono cavata, ora mi hai ritrovata nel tuo ultimo cerchio, ma sappi che il tuo centro è il mio nulla in cui mi trovo ora, io ho voluto scomparire nel nulla, e ci sono riuscita, e in questo nulla tu mi ritrovi ora con il tuo disegno astrale, però sappi bene una cosa, non sei tu che hai ritrovato me, sono io che ho trovato te, tu credi di aver compiuto una ricerca per me, ma la tua ricerca era solo per te stesso. Cosa vuoi dire, Isabel?, chiesi. [...] Voglio dire che tu volevi liberarti dei tuoi rimorsi, non ero tanto io che tu cercavi, ma te stesso, per dare un'assoluzione a te stesso.³²

Con il nono capitolo di *Per Isabel* non si portano solamente a compimento il romanzo e la ricerca della figura femminile, che comunque resta sfuggente e rarefatta, ma si chiude il cerchio relativo a quell'urgenza di fare i conti con il senso di colpa, che già veniva palesata in *Requiem*. Infatti, le parole riguardanti l'impossibilità di stare allo stesso tempo nell'ora e nell'allora richiamano le raccomandazioni della Vecchia Zingara: non si può vivere da due parti. L'architettura narrativa del romanzo trova dunque una chiave interpretativa nell'intreccio tra peritesto e intertestualità. In *Per Isabel* il peritesto assume una funzione strategica: il sottotitolo *Un mandala* indirizza verso una chiave simbolica e filosofica; mentre l'avvertenza sulla natura postuma condiziona il lettore a interpretare l'opera come 'lascito testamentario' dell'autore, trasformando questi elementi paratestuali in soglie di lettura decisive. L'intertestualità invece crea una rete di auto-riferimenti: Isabel transita da *Requiem*, Xavier e Magda riemergono da *Notturmo indiano*, configurando quella «mitografia letteraria» teorizzata dall'autore stesso. Si tratta di una strategia compositiva, già riconosciuta da Remo Ceserani, che definisce le opere tabucchiane come «operazioni molto raffinate di intertestualità»³³. In questo sistema, il peritesto orienta il lettore, l'intertestualità apre il testo ad altri testi, creando un rapporto di complicità interpretativa: Tabucchi non offre spiegazioni dirette ma dissemina indizi e rimandi che richiedono al lettore di collegare autonomamente i frammenti dell'arcipelago narrativo. *Per Isabel* diventa così mandala intertestuale dove la ricerca di Isabel si fa allegoria della ricerca del senso attraverso la costellazione infinita dei testi.

³¹ Il Violinista Matto sembra ricalcare un po' la figura del Venditore di Storie che si incontra nell'ottavo capitolo di *Requiem*. I due personaggi anticipano quello che in entrambi i romanzi si rivela essere l'incontro finale e accompagnano i loro dialoghi con i protagonisti con il suono di uno strumento musicale.

³² A. Tabucchi, *Per Isabel*, cit., pp. 115-116.

³³ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 203.

In conclusione, la natura postuma del testo di cui si è discusso non deve trarre in inganno né indurre a sottovalutarne la rilevanza. Tale rilevanza è garantita non solo dalle date di stesura, che confermano la contemporaneità con gli altri testi della cosiddetta ‘trilogia portoghese’, ma anche da spie testuali che ne segnalano l’appartenenza allo stesso universo intertestuale: l’utilizzo di ambientazioni e personaggi ricorrenti ne costituisce prova evidente. Più precisamente, il vero nodo critico che si è provato qui a sciogliere riguarda l’apparizione del personaggio di Isabel, in *Requiem* solo evocata e qui invece protagonista dell’incontro finale con il personaggio di Tadeus. Si è detto che *Per Isabel* è un romanzo in cui si continuano a fare i conti con il senso di colpa e con il problema della mancata elaborazione del lutto. Inoltre, volendo accennare un ulteriore collegamento con *Requiem* (come dimostrazione aggiuntiva del legame indissolubile tra i due testi), si potrebbe fare riferimento alla modalità con cui Tabucchi mette in campo, già nel 1991, questa tematica attraverso l’allegoria del cibo e del conseguente difficile meccanismo digestivo: l’azione di mettersi a tavola equivale all’atto di sfidare la morte, l’opportunità di mettere in pausa il reale corso del tempo. Tabucchi utilizza il pasto come unico momento possibile per un dialogo di espiazione del senso di colpa con i fantasmi che popolano la narrazione. Questa idea potrebbe anche derivare da Calvino, di cui Tabucchi era notoriamente lettore, che nel racconto eponimo di *Sotto il sole giaguaro* (inizialmente intitolato *Sapore Sapere*) utilizza il senso del gusto come mezzo non solo per la riscoperta del mondo, ma anche come possibilità di un nuovo incontro e un nuovo dialogo fra due persone³⁴.

Al fine di sottolineare l’evidente vicinanza dei due romanzi è stato necessario rivolgere l’attenzione verso le carte presenti nell’archivio di Parigi, che custodisce le tracce più importanti proprio nei testi sparsi, nelle bozze e negli stralci che affiancano i quaderni manoscritti con le stesure integrali dei romanzi. Le carte citate in questa sede (una parte davvero esigua dell’intero fondo) illuminano dettagli spesso passati inosservati, ma utili per fare un punto dei legami che intercorrono tra le trame tabucchiane senza particolari eccezioni: motivo per cui si è deciso di accogliere la definizione di «mitografia letteraria» proposta dall’autore stesso nella bozza di stralcio pubblicitario sopra riportata. I diversi luoghi in cui si snoda la narrazione di *Per Isabel* si rivelano familiari al lettore, a partire dalla stessa Lisbona di *Requiem*, passando per Macao³⁵, per poi giungere alla rievocazione delle atmosfere di *Notturmo Indiano* e *I treni che vanno a Madras*. Grande spazio è stato riservato al contenuto di *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*, in cui Tabucchi, pur mettendolo alla prova, sembra voler creare una complicità con il suo lettore e, mascherandosi, lo pone di fronte alla soluzione, rivelando i legami tra i suoi testi senza necessariamente esplicitarli.

³⁴ Cfr. I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 1992.

³⁵ Come *Requiem*, anche *Gli archivi di Macao*, racconto facente parte della raccolta *I volatili del Beato Angelico* (1987), pone al centro il tema della morte del padre e la necessità di stabilire un dialogo con i defunti. Se nel racconto la comunicazione assume la forma di una lettera destinata a rimanere senza risposta, in *Requiem* la questione si sposta sul piano della voce, di cui il padre era stato privato dal carcinoma alla faringe che ne causò la morte.

In ultima istanza, se è vero che Tabucchi, con questo romanzo (quasi) volontariamente postumo, intendeva tirare le fila delle sue storie, è altresì vero che riesce a condurre il suo lettore verso la consapevolezza definitiva che i destini dei suoi personaggi, a partire da Isabel, debbano rimanere irrisolti. Come ricorda Anna Dolfi, è la stessa Isabel a sostenere che «i personaggi rovinano il mistero» e che bisogna lasciare aperte tutte le possibilità di interpretazione, esattamente come nei quadri che dipingeva da ragazza, rievocati nel primo circolo, in cui le finestre restano aperte, ma nessuna figura umana viene rappresentata³⁶.

³⁶ Cfr. A. Dolfi, *Isabel, o della "lunga" notte*, «Estudos Italianos em Portugal», 8, 2013, pp. 143-154: 149.

L'«effetto» Beckett su Antonio Tabucchi: il senso della Storia in *Malone muore* e *Tristano muore*

Camilla Pinto
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – This article seeks to shed light on a central theme of postmodernism: the fragmented nature of History, often depicted as a disjointed narrative held together by tenuous connections. Within this framework, two novels are compared: *Malone Dies* by Samuel Beckett (1951) and *Tristano muore* by Antonio Tabucchi (2004). Despite not being traditionally associated with the so-called 'Beckett effect' in Italian literature, Tabucchi's work shares striking similarities with Beckett's, despite being published over fifty years later. Both novels exhibit a chaotic structure and a disintegrating narrative thread, where the identities of the characters unravel alongside the collapse of history itself. While their relationship with their respective eras is marked by skepticism and occasional irony, these parallels highlight the shared postmodern approach to narrative fragmentation and historical decay.

Keywords – Beckett effect; end of History; historical record; Tabucchi; unreliable narrator.

Abstract – L'intento di questo contributo è di gettare luce sulla percezione disomogenea e sgangherata della Storia – tipicamente postmoderna – fatta di cocci malamente tenuti insieme. Vengono qui presi ad esempio e messi a confronto due romanzi, *Malone muore* di Samuel Beckett (1951) e *Tristano muore* di Antonio Tabucchi (2004) che non è stato inserito fra gli autori italiani che hanno subito l'«effetto» Beckett. Seppur a distanza di cinquant'anni l'uno dall'altro, il romanzo di Tabucchi dimostra numerose affinità non solo con il romanzo di Beckett – a partire dalla struttura caotica e dalla trama di fondo – ma con la sua produzione letteraria in generale. L'identità dei due protagonisti si disgrega assieme alla Storia, sebbene l'atteggiamento nei confronti del proprio tempo sia – con esiti diversi – polemico e a tratti derisorio.

Parole chiave – effetto Beckett; fine della storia; narratore inaffidabile; Tabucchi; testimonianza storica.

Pinto, Camilla, *L'«effetto» Beckett su Antonio Tabucchi: il senso della Storia in «Malone muore» e «Tristano muore»*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 69-85.
camilla.pinto2@unibo.it
<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23222>
finzioni.unibo.it

1. L'«effetto» Beckett in Italia

La fortuna di Beckett in Italia ha seguito – e segue tuttora – un percorso piuttosto insolito, fatto di contraddizioni rispetto alla fama di un autore celebre ma letto pochissimo, che ha preso e dato tanto alla cultura italiana. La ricezione italiana di Beckett in Italia è legata soprattutto alla sua opera teatrale: solo con *Aspettando Godot* (1952, in scena per la prima volta in Italia nel novembre 1953 al Teatro Piccolo di Milano, prima traduzione italiana nel 1956 a cura di Carlo Fruttero) e *Giorni felici* (1961, messo in scena in Italia per la prima volta al Teatro Gobetti di Torino nel 1954, prima traduzione italiana nel 1968 a cura di Carlo Fruttero) l'autore comincia in effetti ad acquisire notorietà da parte del grande pubblico italiano¹. Prima degli anni Cinquanta, in buona sostanza, non si può parlare di «effetto» Beckett sugli autori italiani, perché quei testi dovevano ancora attendere una certa «maturazione» del pubblico. Invece, la sua opera nel complesso comincia ad attecchire solo all'inizio degli anni Sessanta, facendo breccia soprattutto fra i membri del Gruppo 63 e gli autori della neoavanguardia². Beckett si rivelò per il gruppo un punto di riferimento fondamentale perché rappresentava la possibilità di produrre un nuovo tipo di letteratura, e al contempo poter sperimentare su più media – narrativa, poesia, teatro, cinema, radio, mimo. Ma soprattutto, nel fare ciò, è stato il primo autore a svincolarsi dalle strette maglie del Modernismo, compiendo la stessa operazione che il Gruppo 63 aveva messo in pratica nei confronti della tradizione italiana. Quella di Beckett è stata dunque per il panorama culturale italiano «un'opera fredda» che ha avuto «effetti caldi»³, non solo per le profonde reazioni emotive che ha suscitato e ancora oggi suscita, ma soprattutto per la capacità con cui è riuscita a permeare la letteratura successiva.

Non mancarono tuttavia le critiche nei confronti di un autore così *sui generis*: resta infatti celebre l'opinione di Tommaso Landolfi che in *Gogol' a Roma* parlava così dell'*Innominabile*:

Di che cosa invero l'Autore blateri, o soltanto in che termini blateri di siffatto suo nulla, a noi almeno non è stato concesso intendere; invano abbiamo cercato tra tante migliaia di parole qualcosa che ci illuminasse, se non sulle sue intenzioni, sul suo argomento medesimo. Constatazione che

¹ Per una disamina della ricezione del teatro di Beckett in Italia si veda A. Cascetta, *Beckett performed in Italy*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XI, 1, 2018, pp. 151-158. Per un vaglio della critica beckettiana italiana dagli anni '50 ai '90 si veda invece C. Locatelli, *An Outline of Beckett Criticism in Italy (ca. 1950s-1990s)*, «Journal of Beckett Studies», III, 1, 1993, pp. 39-58.

² Tra i più evidenti eredi beckettiani italiani ci sono Luigi Malerba e Gianni Celati – che ha esaminato l'opera beckettiana anche dal punto di vista critico: cfr. G. Celati, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 165-194 – sebbene abbiano orbitato attorno al Gruppo 63 senza farne parte ufficialmente. Va menzionato anche Edoardo Sanguineti, che sia nel teatro che nella narrativa ha ereditato numerosi atteggiamenti beckettiani – si pensi a *Capriccio italiano* (1963) e *Storie naturali* (1971).

³ G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L'«effetto» Beckett nella cultura italiana*, vol. I, Roma, Edup, 2006, p. 12.

sembra dar di naso contro un'impossibilità materiale: è dunque possibile allinear parole a non finire senza dir positivamente nulla? Il Beckett vuol convincersi che è possibile.⁴

L'opera di Beckett ha chiaramente faticato a entrare in connessione con il pubblico italiano per una sorta di difficoltà comunicativa dovuta alla sua immagine di «scrittore *senza stile*»⁵, che poco poteva avere a che fare con una tradizione letteraria italiana ancora saldamente agganciata alla ricerca neorealista. Tuttavia, quando è finalmente avvenuta anche in Italia la sua consacrazione come scrittore stimato, anche per merito della quasi definitiva traduzione della sua opera completa, ecco che si verifica uno dei grandi paradossi che interessano la storia di Beckett nel nostro paese, ossia il fatto che le sue opere non vengono pubblicate e risultano dunque di ardua reperibilità.

A illustrare finalmente il magistero beckettiano sulla letteratura italiana hanno contribuito Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa (2006) con uno studio che ha ben tracciato il profondo legame fra l'autore irlandese e i suoi diretti eredi italiani incontestabili. Tra gli autori in questione figurano Gianni Celati, – e a cascata buona parte della scuola emiliana, tra cui Ermanno Cavazzoni e Daniele Benati – Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, e tra i più recenti Giuliano Mesa e ovviamente Gabriele Frasca, che ne ha di recente curato il volume *Romanzi, teatro e televisione* per la collana I Meridiani di Mondadori, arginando sensibilmente il problema dell'irreperibilità e della dispersione della sua opera.

In questa occasione si tenterà di delineare, sulla scia del volume in questione, il caso di Antonio Tabucchi, che non è stato finora inserito nel canone degli scrittori prima citati ma che trova ampio spazio come interprete della ricezione dell'autore irlandese. Si prenderà ad esempio il romanzo *Tristano muore* (2004), che condivide con l'opera di Beckett molteplici analogie, tra cui il complicato rapporto con la Storia.

2. *La fine della Storia*

Nel vasto e labirintico campo della critica sul modernismo e sul postmodernismo spicca più volte l'idea che il secondo sia una scomposizione dei principi ispiratori del primo. In effetti, come è ben noto, alla base del romanzo moderno si instaura una tendenza comune a reagire ai disordini del mondo mediante un esercizio di analisi della psiche; nel romanzo postmoderno – che per Fredric Jameson «è l'espressione di una modernizzazione e di una mercificazione molto più compiute»⁶ rispetto alla modernità – questo tentativo è portato a estreme conseguenze, avanzando una linea che nasce e si propaga a sua volta all'insegna del caos e del principio di indeterminazione, i quali aprono all'esistenza di ulteriori realtà. Si è parlato più volte, a

⁴ Cfr. T. Landolfi, *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, p. 15.

⁵ G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di) *Tegole dal cielo. L'«effetto» Beckett nella cultura italiana*, cit., p. 11.

⁶ Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, p. IX.

proposito del postmodernismo, di ‘fine’ o ‘morte’ della Storia⁷. Si tratta di una questione che comincia implicitamente a prendere piede nei primi anni del Novecento e a cui già James Joyce aveva fatto allusione attraverso il personaggio di Stephen Dedalus: nel secondo capitolo dell’*Ulysses* (1922), il giovane docente non riesce a tenere insieme le fila della Storia perché quest’ultima gli appare come un inventario di cocci tra di loro incompatibili. L’uomo sembra quindi destinato a una posizione di stallo: la mancata progressione della Storia dovuta alla struttura politico-economica del mondo ormai irreversibile è il motivo per cui l’*everyman* di fine secolo fatica a guardare al futuro, vive in un presente assoluto con uno sguardo al passato a tratti derisorio. Nella narrativa del Novecento, come nota giustamente Giulio Ferroni, c’è la tendenza comune a «porsi come “ultima”»⁸ ossia a mostrarsi come fanalino di coda di una tradizione ormai in declino. Tuttavia, in maniera quasi paradossale, nonostante l’ormai acclarata morte della Storia, il romanzo di stampo storico assume nella letteratura postmoderna una posizione centrale – *Il nome della rosa* (1980) di Eco ne è l’esempio più convenzionale – quasi a volerne elaborare il lutto, forse proprio in risposta a questa mancanza e alla necessità di esprimere il malessere nei confronti di una società artificiale e delle controversie che permeano la realtà contemporanea, fautrice di un’esistenza più che mai alienante e inautentica. La produzione letteraria di Antonio Tabucchi segue in questo senso un percorso in continuo divenire, ricco di incessanti sperimentazioni, che a suo modo rispetta le tre fasi della dialettica hegeliana. È noto che la prima e più duratura influenza culturale di Tabucchi è riscontrabile nella letteratura portoghese: dalle prime letture di Fernando Pessoa, passando per la tesi di laurea sul Surrealismo portoghese, fino a giungere all’effettiva acquisizione della lingua e della cultura, in seguito al trasferimento in Portogallo, Tabucchi può certamente essere definito un portoghese d’adozione, sebbene il legame con la cultura italiana sia sempre stato ben solido. Questa condizione di apolide coinvolge anche Samuel Beckett, che preferì «da Francia in guerra all’Irlanda in pace»⁹ e decise, con la stesura di *Molloy* (1951), di scrivere le sue opere in francese¹⁰. È forse proprio attraverso questo aspetto che è possibile rintracciare uno dei macro-temi che, con esiti non sempre simili, unisce i due autori: la Storia.

Il romanzo che segna a tutti gli effetti l’esordio letterario di Tabucchi, *Piazzola d’Italia* (1975), si può di fatto qualificare come testimonianza storica¹¹, — e in effetti Flavia Brizio-Skov lo

⁷ Cfr. F. Fukuyama, *La fine della storia e l’ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.

⁸ G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 83.

⁹ I. Shenker, *Moody man of letter; a portrait of Samuel Beckett, author of the puzzling “Waiting for Godot”*, «New York Times», 6 maggio 1956.

¹⁰ Questa scelta coincide con il distacco concreto dal magistero joyciano e l’inizio di una nuova fase della letteratura beckettiana, volta — in maniera opposta all’opera di Joyce — non all’accumulo ma alla semplificazione, non all’erudizione ma all’impoverimento: scrivere in francese vuol dire evitare la completezza e la perfezione della lingua madre.

¹¹ Più precisamente, nonostante sia stato pubblicato da Bompiani con la dicitura «romanzo», il libro aveva una definizione originaria — poi ripresa nell’edizione Feltrinelli del 1993 — ossia «Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un’appendice».

definisce «un testo di storia non ufficiale»¹² — riportata però dal punto di vista dei perdenti, attraverso cui si mette in luce l'esperienza diretta del singolo. In un recente contributo, Eleonora Conti¹³ dimostra — analizzandolo in rapporto a *La Storia* di Elsa Morante — come quest'opera sia ascrivibile alla categoria di 'romanzo neostorico' discussa da Giuliana Benvenuti e Hanna Serkowska, *in primis* per il particolare ruolo di narratore-testimone ma anche per le importanti funzioni operate dal tema dell'oralità. Sebbene possa in apparenza sembrare distante dal Tabucchi più tardo, a ben guardare in quest'opera ci sono già i semi di alcuni elementi — si pensi all'espedito che vede Garibaldi farsi cantastorie e narrare nelle piazze le vicende già note al lettore perché parte del romanzo stesso — che troveranno spazio per germogliare poi nelle pubblicazioni successive. È proprio in quest'ultime che comincia a introdursi da un lato una vena fantastica che percorre chiaramente la raccolta di racconti *Il gioco del rovescio* (1981), dall'altro una componente giallo-poliziesca, a cui anche Beckett fece spesso ricorso. Dieci anni dopo viene pubblicato *Requiem* (1992), che Nives Trentini¹⁴ fissa — insieme a *Sogni di sogni* (1992) — come centro onirico della produzione di Tabucchi e all'interno del quale si può notare la contaminazione tra l'esperienza allucinatoria e il fantastico, elemento di chiara derivazione freudiana. Il rapporto tra il soggetto e l'altro sfuma, perché «l'altro esiste solo come ricordo, immagine o sogno, come risultato delle proiezioni della coscienza o delle voci dell'io»¹⁵. In *Sostiene Pereira* (1994) l'impianto muta ancora una volta, la lingua si fa più nitida e la narrazione si delinea più precisamente nel tempo e nello spazio, sebbene tale rigore non si rispecchi nell'identità del protagonista, che è anzi scisso nella sua personalità. Tale scissione si riflette anche sulla propria ideologia politica: Pereira passa dall'essere un individuo passivo e disinteressato, al riscoprirsì aperto e coraggioso, ribellandosi al regime dittatoriale. L'alterazione della propria identità genera inevitabilmente la possibilità di una nuova visione del reale. È un elemento, questo, individuato in relazione al romanzo modernista dal formalista russo Viktor Šklovskij¹⁶ secondo il quale lo straniamento «è confinato nell'ambito dell'esperienza estetica, descrive la resa intensificata dei fenomeni mediata o creata dall'arte, non i fenomeni in sé. Ma [...] ha, anche se spesso *ex negativo*, un valore conoscitivo: dà forma a un'assenza, mostra un barlume o una traccia»¹⁷.

¹² F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, p. 21.

¹³ E. Conti, *Controstoria, trauma, linguaggio: un confronto fra Elsa Morante e Antonio Tabucchi*, «Annali d'Italianistica», 42, 2024, pp. 261-288.

¹⁴ Cfr. N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003, in particolare il capitolo *Dalla favola storica all'allucinazione di «Requiem»: tre tappe del percorso onirico* (pp. 141-190).

¹⁵ P. Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2005, p. 63.

¹⁶ Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁷ M. Tortora, *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019, p. 52.

3. *Gli ultimi giorni di Malone e Tristano*

Seppure a distanza di più di cinquant'anni, due romanzi, ovvero *Malone muore* (1951) di Samuel Beckett e *Tristano muore* di Antonio Tabucchi presentano una serie di importanti affinità e danno forma rispettivamente ai dibattuti concetti di modernismo e postmodernismo¹⁸. Scavallando l'evidente analogia nel titolo, in cui è alterato solo il nome proprio ma il presente durevole permane inalterato, sia Beckett che Tabucchi vantano una vocazione cosmopolita che si riflette sulla natura delle opere. In *Tristano muore* – romanzo che ricorda *Requiem* per la linea sottile tra sogno e realtà ma che riprende anche la matrice politica di *Sostiene Pereira* – si sintetizzano i caratteri prima illustrati, intrecciandosi a loro modo con tutta quella che si è soliti definire 'trilogia' di Beckett – di cui fa parte, oltre ai già citati primi due volumi *Molloy* e *Malone muore*, anche *L'innominabile* (1953) –, opera che arriverà in Italia solo negli anni Sessanta e che si struttura come una specie di *Commedia* alla maniera beckettiana: un graduale percorso dal concreto all'astratto. L'opera di Tabucchi sembra dialogare in maniera particolare con il secondo pannello di questa triade: Malone si trova isolato in una stanza da letto spoglia, in attesa della sua morte. Ha solo taccuino e matita con cui scrive ininterrottamente storie inventate, mentre ogni tanto fa irruzione una mano che porta il cibo e pulisce gli escrementi. Nel *Tristano*, invece, si inserisce distintamente l'elemento della testimonianza storica, riferita al periodo della militanza in Grecia dell'esercito italiano, che evolverà ben presto in un racconto fatto di frammenti slegati e sconclusionati che sta al lettore mettere in ordine¹⁹. Il primo piano narrativo è però in qualche modo equivalente a *Malone muore*: Tristano, infatti, è un uomo anziano che a causa di una cancrena che gli divora una gamba – proprio come senza una gamba era il protagonista dell'*Innominabile* (1953) – giace su un letto in attesa di morire, sopportando un'agonia che si prolunga per l'intero mese d'agosto. Sebbene sia fisicamente confinato a letto, la sua mente viaggia a grande velocità nel ripercorrere gli eventi vissuti: il rapporto fra mente e corpo segue infatti il paradosso, molto caro a Beckett, fra stasi e movimento che ricorda la sedia a dondolo, la quale assume per l'autore irlandese un significato fondamentale, perché è il mezzo attraverso cui è possibile coniugare la continua esigenza di movimento che tuttavia non

¹⁸ Sebbene Tabucchi, dal canto suo, «non si offende a sentirsi definire postmoderno», e Remo Ceserani (cfr. *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997) individua e illustra chiaramente gli aspetti per i quali l'autore viene tendenzialmente collocato all'interno di tale definizione, in un'intervista di Andrea Borsari l'autore rifiuta definitivamente l'etichetta di postmoderno. A tal proposito, può tornare utile l'analisi che ha portato Monica Jansen a definire Tabucchi un «moderno postmoderno» (cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002). Per Beckett la questione risulta ancor più complessa e dibattuta: interessante, a questo proposito, F. Sabatini (a cura di), *Beckett Modern/Postmodern*, «CoSMo», 5, 2014, un intero numero dedicato a sbrogliare il dubbio se l'autore irlandese sia l'ultimo dei moderni o il primo dei postmoderni.

¹⁹ È curioso come la stesura, coerentemente con la natura destrutturata dell'opera, non sia stata affatto lineare. Confida, a questo proposito, l'autore che: «il Tristano si è andato accumulando nel corso degli anni, fino a diventare, forse, una pletora di materiali che a un certo punto avevo quasi perso il coraggio di trascrivere, perché era diventato troppo e anche ingombrante, nel senso che, se per esempio mi assentavo per lavoro, per andare all'estero, per periodi anche lunghi, io ero costretto a portarmelo dietro, perché non potevo abbandonarlo in un angolo. [...] erano appunti di un romanzo o appunti di vita». Cfr. A. Tabucchi, *Una conversazione intorno a Tristano muore*, in R. Francavilla (a cura di), *Parole per Antonio Tabucchi*, Roma, Artemide, 2012, pp. 77-88: 80.

porta da nessuna parte, in quanto autoannullante²⁰. La frammentarietà che evidenziava Giacomo Debenedetti in merito alla crisi del «personaggio uomo»²¹ – «cioè quel personaggio che vive sì nelle pagine dei romanzi ma è riconoscibile come un alter ego del lettore»²² – qui persiste e, se possibile, è ancor più accentuata: sarebbe forse più corretto definire le due opere in questione dei monologhi²³. Non a caso, il monologo è un fattore cruciale che attraversa tutta la produzione beckettiana, in quanto rappresenta il fulcro del meccanismo dell'opera, a prescindere dal genere messo in pratica: questo aspetto ne dimostra la perpetua tensione verso la teatralità, valore che deriva in buona parte dal magistero dantesco. Il monologo di Malone corrisponde all'atto della scrittura: come per molti altri personaggi beckettiani – si pensi anche solo a Molloy e Moran – questa azione, così come l'incapacità di fissare un punto, diventano uno strumento per allontanare la morte, sebbene il prezzo da pagare sia la sofferenza dovuta al continuo rimuginare. Malone scrive storie inventate o ispirate al proprio passato proferendo continuamente esclamazioni di noia e insofferenza per il suo stesso narrare. Il desiderio preponderante è quello di finire, di mettere un punto al fiume di parole e alla sofferenza fisica. Si assiste alla voce totalizzante di un uomo solo (M-alone, Man-alone) e all'immediata stesura, frutto del monologismo nevrotico e dell'asintassia che provocano lo smarrimento del narratore, prima, e del lettore, poi. Il linguaggio e la narrazione sono in entrambi i casi completamente destrutturati: le frasi si autoannullano; i confini fra passato, presente e futuro svaniscono; l'unica speranza di eternità è riposta nella testimonianza. Malone si colloca a metà strada fra il terreno Molloy e l'impalpabile Innominabile: come dichiara Gabriele Frasca, egli «è in Purgatorio, o quantomeno nel suo vestibolo»²⁴ e può aggrapparsi ancora alla flebile speranza di una fase successiva.

La presenza di un uditore, di cui invece *Malone muore* è privo, rappresenta per il romanzo di Tabucchi – «autore dalla vocazione drammaturgica, sia pure parziale e graduale»²⁵ – un'ulteriore analogia con il teatro. L'organismo principale ricorda il dramma *Not I* (1972) di Beckett: una bocca che parla e un uditore in silenzio, il quale, imperturbabile, ascolta i deliri dell'attore. L'uditore, in questo caso, veste anche i panni del biografo, di cui si deduce la presenza solo

²⁰ Il seguente passo di *Murphy* è, in questo senso, esplicativo: «In quel momento Murphy, per cinque minuti sulla sua sedia a dondolo, avrebbe di buon grado rinunciato alle sue speranze di Antipurgatorio, e dunque all'ombra dietro al sasso di Belacqua e a quel suo riposo da embrione, in cui restare, rimirando attraverso i giunchi nell'alba il tremolare in basso della marina australe e il sole che volge a settentrione, immune da qualsivoglia espiazione, almeno fino a quando non gli sarebbe stato dato di sognare, in uno schietto sogno infantile, ogni cosa interamente di nuovo, dallo spermario al crematorio». Cfr. S. Beckett, *Murphy*, Torino, Einaudi, 2003, p. 57.

²¹ Cfr. G. Debenedetti, *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Milano, Garzanti, 1988.

²² M.A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 14.

²³ Flavia Brizio-Skov definisce *Tristano muore* «un pastiche narrativo in cui ha fuso insieme testimonianza, diario, monologo e, a volte, monologo interiore», cfr. F. Brizio-Skov, «*Si sta facendo sempre più tardi*», «*Autobiografie altrui*», e «*Tristano muore*» di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?, *«Italia»*, LXXXIII, 3-4, 2006, pp. 666-690: 679.

²⁴ G. Frasca, *Tout se tient, tout vous tient*, in S. Beckett, *Malone muore*, Torino, Einaudi, 2011, pp. V-XXIX: XVII.

²⁵ G. Raboni, Recensione ad Antonio Tabucchi, *I dialoghi mancati*, Feltrinelli 1988, in «Corriere della Sera», 25 settembre 1988.

grazie alle parole di Tristano: egli, così come la governante Frau, non prenderà mai parte, o meglio, al lettore non è dato sapere. Del resto, è proprio Tristano, all'inizio del romanzo, a invitare lo scrittore al silenzio: «Tu intanto ascolta e scrivi, quando sarà arrivato il momento di salutarci te lo dico io»²⁶. Tutto gira intorno a una singola individualità che si fa polifonica: le voci altrui sono spente, desumiamo la presenza di terzi solo attraverso le risposte del protagonista. E in effetti Tabucchi lo spiega bene quando gli viene chiesto di chiarire l'aspetto dello sdoppiamento del personaggio/narratore: «curiosamente la voce assume un timbro un po' diverso, che non è più esattamente il tuo: è come se questa voce fosse e non fosse tua. Allora succede che ti senti a un tempo te stesso e altro, e se a questo altro dai spazio cominci a fare quello che si chiama *teatro*»²⁷.

L'unica certezza che resta al protagonista è il suo imminente passaggio verso una nuova fase: egli alterna dei momenti in cui il ricordo di ciò che è stato viene evocato attraverso il sentimento di *saudade* – in qualche modo simile al dantesco «desio»²⁸ – ad altri in cui il racconto della sua vita passata avviene con un certo distacco, in un alternarsi fra prima e terza persona, dove quest'ultima rappresenta un'iniziale e lieve consapevolezza di abbandono di quello stadio. In maniera più o meno analoga, anche Malone converte la narrazione dalla prima alla terza persona, proiettando però le molteplici parti di sé verso dei personaggi specifici – Sapo, MacMann, l'Io Irlandese, Lemuel – e mettendo in moto un irreversibile processo di disgregazione dell'io. Tuttavia, se si legge la produzione beckettiana nel suo complesso, si fa presto a capire che i personaggi delle singole opere sono uno lo specchio dell'altro, si citano l'un l'altro, desacralizzando la prassi della finzione letteraria, ma di fatto si riducono ad un'unica e sola identità. Questa scissione viene spiegata in maniera piuttosto persuasiva dal dottor Cardoso a Pereira:

credere di essere 'uno' che fa parte a sé, staccato dalla incommensurabile pluralità dei propri io, rappresenta un'illusione, peraltro ingenua, di un'unica anima di tradizione cristiana, il dottor Ribot e il dottor Janet vedono la personalità come una confederazione di varie anime, perché noi abbiamo varie anime dentro di noi, neppure, una confederazione che si pone sotto il controllo di un io egemone.²⁹

Non si può certamente negare che tali elementi, in Tabucchi, derivino dall'influenza esercitata da Fernando Pessoa³⁰: è nota, infatti, la tendenza dell'autore a creare eteronimi e differenti personalità nelle quali identificarsi, e proprio nella cultura portoghese egli ritrova la duplicità

²⁶ A. Tabucchi, *Tristano muore* (2004), Milano, Feltrinelli, 2006, p. 11.

²⁷ Cfr. S. Teroni, *Le voci di Tristano raccontate da Tabucchi*, «il manifesto», 21 maggio 2004.

²⁸ Il desio lo richiama lo stesso Tabucchi nel tentativo di spiegare il sentimento di *saudade*: «se proprio volessimo andare in direzione nostalgica, meglio tornerebbe all'uopo il 'desio' dantesco che nello strazio reca una tenera dolcezza», cfr. A. Tabucchi, *L'araba fenice. Tentativo di spiegare a un amico una parola indefinibile*, in *Di tutto resta un poco*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 56-64: 58.

²⁹ ID., *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 135.

³⁰ Utile, a tal riguardo, la curatela di Vincenzo Russo, *Teoria dell'eteronimia*, Macerata, Quodlibet, 2020 che riunisce tutti i frammenti in prosa che Pessoa ha dedicato al concetto di eteronimia.

come marchio fondamentale: «In quanto portoghesi, conviene sapere ciò che siamo: a) adattabilità, che nel piano mentale dà instabilità, e quindi implica la diversificazione dell'individuo dentro di sé. Il buon portoghese è varie persone»³¹. Pia Schwarz Lausten pone l'accento su un concetto che non solo ha a che fare con la pluralità dell'io, ma rappresenta altresì un efficace punto d'incontro con quel che accade nell'opera di Beckett, ovverosia che la pluralità dei personaggi il più delle volte vede la propria realizzazione nella forma del doppio – non uno che è due, ma due che sono uno, dunque due personaggi che, calati nello stesso contesto, rappresentano due parti della medesima soggettività – ed è legata al processo evolutivo di questi ultimi anche in termini di catarsi purgatoriale:

In realtà il percorso dei personaggi di Tabucchi non comporta sempre dei veri e propri cambiamenti all'interno delle narrazioni: le storie finiscono spesso prima della realizzazione del cambiamento e i personaggi si trovano in un luogo che si può paragonare a una soglia che non sempre superano.³²

Nella sua indecifrabilità, il palcoscenico beckettiano – che è stato più volte paragonato al limbo³³, il luogo di passaggio per eccellenza – confonde il lettore, il quale si ritrova incapace di comprendere se la dimensione delineata sia ante vita o post vita. L'interesse di Beckett è circoscritto allo spazio che Gabriele Frasca ha definito un «purgatorio infernalizzato», eppure non vedremo mai i suoi personaggi oltrepassare la soglia. Un esempio è Belacqua, personaggio che Dante colloca nell'Antipurgatorio, fra gli spiriti negligenti, cui è stato affibbiato il motto *sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens*. Beckett prende in prestito il Belacqua dantesco e lo adatta al proprio universo letterario: dalla prima opera in cui compare, fino alle ultime apparizioni, è evidente che Belacqua subisca un mutamento progressivo, da uomo comune a *flatus vocis* o – per dirla con un'espressione di Debenedetti (1970) – a personaggio-particella, «perché ormai il profilo dell'uomo non è più riconoscibile, e abbiamo abbozzi di uomo che fanno pensare agli esseri informi dei romanzi di Samuel Beckett»³⁴. Ebbene, quali che siano le sue sembianze – e malgrado l'incalzante tecnica prettamente beckettiana della sottrazione che agisce non solo riducendo ai minimi termini la lingua, ma anche la struttura dell'opera, l'ambientazione scenografica, le capacità emotive e fisiche – nel Belacqua di Beckett³⁵ ciò che non viene mai meno sono i *topoi* del limbo e della ricerca del varco. Allo stesso tempo, Schwarz Lausten nota come a Tabucchi interessi «il momento in cui i personaggi devono decidere e in

³¹ F. Pessoa, *Sul Portogallo*, Parma, Diabasis, 2018, p. 85.

³² P. Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto*, cit., p. 82.

³³ Si vedano, a questo proposito, i seguenti contributi: D. Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester, Manchester University Press, 2006; E. Di Rocco, *Beckett e Dante*, «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», XX, 3, 2005, pp. 403-422; G. Frasca, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988.

³⁴ M.A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, cit., p. 16.

³⁵ Si precisa che a questo proposito sotto il nome 'Belacqua' cadono indicativamente tutti i personaggi beckettiani, dal momento che si concorda appieno con l'affermazione di Gabriele Frasca secondo cui «ogni personaggio di Beckett potrebbe a ragione chiamarsi Belacqua», cfr. G. Frasca, *Cascando*, cit., p. 16.

cui dubitano, il momento che precede il trapasso definitivo verso un'altra condizione»³⁶. Il letto, luogo da cui ha origine il sogno, quasi sempre perturbante in Tabucchi, rappresenta la fase preparatoria e purgatoria che si inserisce tra uno stadio identitario e l'altro e, ovviamente, tra vita e morte. Non a caso, il tema dell'espiazione risulta costante in Tabucchi. Prima in *Requiem* si legge: «penso che l'herpes sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e ci attacca, poi torna a dormire perché noi siamo riusciti ad ammansirlo, ma è sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso»³⁷ e poi in *Sostiene Pereira*: «io non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento»³⁸. Pare dunque che nella poetica – ma anche nel *modus vivendi* – di un Tabucchi dichiaratamente non credente, ma profondo conoscitore dei Vangeli, vi sia il pentimento che nell'immaginario collettivo è legato alla tradizione cristiana, ma che qui si interseca con una tenace tensione verso l'obbligo morale – del singolo, e ancor di più del vero intellettuale, come spiega, in contrapposizione a Umberto Eco, in *La gastrite di Platone*³⁹ – di prendere posizione di fronte alle vicende della Storia che si rivelano allarmanti.

Se l'obiettivo dell'opera di Tabucchi è restituire il racconto dell'intera esistenza del protagonista – non a caso il sottotitolo del romanzo è *Una vita*⁴⁰ – egli lo fa non solo attraverso il filtro di quest'ultimo, ma anche del biografo che, in ascolto accanto a Tristano, è incaricato di redigerne la biografia. Il risultato è, prevedibilmente, una storia pervasa da una notevole dose di inaffidabilità, considerato che è Tristano stesso, fin dalle prime battute del romanzo, ad avvertire indirettamente il lettore di non essere in grado di ricordare – «Sai, a conti fatti, della vita è più quello che non si ricorda di quello che si ricorda»⁴¹ – e di dichiarare il falso – «Naturalmente, non fu così, l'avrai capito. Ma tu scrivilo come se fosse vero, perché per Tristano fu vero davvero, e l'importante è quello che lui immaginò per tutta la vita, a tal punto che è diventato un suo ricordo»⁴², proprio come Malone: «L'ho già detto che non dico che una piccola parte delle cose che mi passano per la testa»⁴³. Questo tema non è una novità né nella letteratura di Tabucchi né in quella di Beckett, dal momento che in entrambi i casi i personaggi riflettono spesso sui rapporti tra realtà e finzione e tra verità e menzogna: la pluralità di punti di vista e il rimescolare continuamente le carte sono meccanismi che mettono in moto una relazione dialogica, e quindi attiva, tra narratore e lettore. Può forse rivelarsi utile, in questo

³⁶ P. Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto*, cit., p. 82.

³⁷ A. Tabucchi, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 79.

³⁸ ID., *Sostiene Pereira*, cit., p. 133.

³⁹ Mentre per Umberto Eco l'intellettuale ha il dovere di organizzare la coscienza, per Tabucchi quest'ultimo non può prescindere dall'essere politico.

⁴⁰ In questo senso una citazione di Pessoa giustifica e chiarisce la natura caotica dell'opera tabucchiana: «La vita è un gomitolo che qualcuno ha aggrovigliato. Essa ha un senso se è srotolata e disposta in linea retta, o ben arrotolata. Ma, così com'è, è un problema senza nucleo, un avvolgersi senza un dove attorno a cui avvolgersi» (F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 185).

⁴¹ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 6.

⁴² Ivi, p. 18.

⁴³ S. Beckett, *Malone muore*, cit., p. 105.

senso, ricordare una delle fonti dichiarate del testo di Tabucchi, il *Dialogo di Tristano e di un amico* che, come è noto, chiude le *Operette morali* di Leopardi. Quella che per il Tristano leopardiano era avversione e sfiducia per il secolo «decimonono», diventa per il personaggio tabucchiano disprezzo della società, perché disseminata di inganni e autoinganni più o meno consapevoli. Se il primo Tristano dichiara con lucidità di preferire una morte imminente piuttosto che un'esistenza eroica al pari di quelle di Giulio Cesare e Alessandro Magno, l'ultimo Tristano lascia trasparire una fragilità che appartiene a tutti gli uomini del suo secolo e che non gli permette di decidere per sé, ma piuttosto si fa condurre con inerzia verso ciò cui è destinato. Il Tristano ottocentesco gode quindi della drastica reazione che Leopardi manifesta nel suo ultimo periodo, superando l'idea, fortemente difesa nella fase poetica precedente, che le illusioni potessero in qualche modo attutire l'infelicità umana⁴⁴. Allo stesso tempo, nell'ultima operetta questa consapevolezza si fa decisamente lungimirante e sembra addirittura anticipare le tematiche postmoderniste: come nota Campailla «Tristano si batte per la personalità e contro l'alienazione. Contro un processo storico che tende a massificare gli individui standardizzandone e automatizzandone i movimenti e le qualità»⁴⁵. Per il Tristano del nuovo secolo le illusioni tornano e si radicano saldamente, oscurando più che mai la verità⁴⁶. Tabucchi, nella sua nota introduttiva alla raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), associa al Barocco la predilezione per gli equivoci che ammette di reperire di frequente: «Malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irrimediabili: le cose fuori luogo esercitano su di me un'attrazione irresistibile, quasi fosse una vocazione»⁴⁷. Si parla di riferimento al Barocco non tanto in campo formale quanto metafisico: ciò che emerge da entrambi gli autori è il carattere inevitabilmente frammentario della Storia, di fronte ai cui reperti sparpagliati ci si rassegna a causa della loro inesorabile perdita di senso⁴⁸.

Per quanto riguarda il romanzo, però, appare degna di nota un'acuta osservazione di Guido Guglielmi, che da Beckett si può estendere fino a Tabucchi, e che chiarisce l'ambiguità imperante in queste opere, le quali, inevitabilmente, risentono dei cambiamenti del Novecento: «I

⁴⁴ Cfr. G. Cecchetti, «Il Tristano» di Giacomo Leopardi, «Belfagor», XIX, 2, 1964, pp. 129-140.

⁴⁵ S. Campailla, *La vocazione di Tristano: storia interiore delle Operette morali*, Bologna, Pàtron, 1977, p. 337.

⁴⁶ All'interno di questo gioco di influenze, può essere utile segnalare un'ulteriore fonte letteraria precedente anche alla pubblicazione della trilogia beckettiana: nel 1947 Malcom Lowry pubblica, dopo dieci anni e tredici rifiuti, *Sotto il vulcano*, opera da lui definita una «Divina Commedia ubriaca» (nella quarta di copertina dell'edizione italiana 1984, Milano, Feltrinelli). Siamo di fronte all'ultima, interminabile e sofferente giornata di un alcolista cronico intento a rimuginare – attraverso un intreccio frastagliato provocato dall'ubriachezza – sul suo passato e sui suoi sensi di colpa. Accanto alla sofferenza del protagonista, il Console, che spera, come Tristano, di conquistare l'assoluzione dei propri peccati, si spande minacciosa l'eco del secondo conflitto mondiale, rappresentato simbolicamente dai due vulcani messicani, Popocatepetl e Iztaccihuatl, che fanno da sfondo alla vicenda e ricordano, con la loro aura apocalittica, la profezia che Svevo pronunciava nel finale della *Coscienza di Zeno* (1923).

⁴⁷ A. Tabucchi, *Nota*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 7-8: 7.

⁴⁸ A questo proposito, Ezio Raimondi vedeva nel Barocco la possibilità di indentificare gli aspetti del nostro tempo e, di conseguenza, i dibattuti concetti di moderno e postmoderno, ai quali, come già accennato, Beckett e Tabucchi sono stati rispettivamente associati. Cfr. E. Raimondi, *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995.

Balzac, i Manzoni, i Tolstoj puntano a stabilire un patto, un piano di intelligenza comune con il lettore. I Joyce, i Faulkner, i Beckett, più che cambiare questo patto, ne fanno a meno. E divergono quindi codici di scrittura e codici di lettura»⁴⁹. Può risultare interessante notare come tale patto venga del tutto meno in un ulteriore *Tristano*, quello di Nanni Balestrini (1966), dove – grazie a un calcolatore elettronico – l'infinita moltiplicazione del testo porterà a somministrare ad ogni lettore un esemplare di romanzo unico e diverso dagli altri. È la definitiva perdita di autorità del narratore, che mette un nuovo romanzo nelle mani di ogni singolo lettore, il quale «è parte integrante di una catena di significati al cui apice sta *la realtà in atto* (il capitalismo) in quanto significante ultimo della catena stessa»⁵⁰.

4. *Trascrizione, trasmissione, tradimento*

Nel romanzo di Tabucchi l'inaffidabilità è ulteriormente accentuata dalla trasmissione e dall'inevitabile tradimento della propria testimonianza. Tristano non consente al testimone di utilizzare un dittafono per registrare la propria voce, perché non vuole che questa resti⁵¹. In merito a questo tema, Marshall McLuhan trovò in James Joyce un precursore, specialmente in relazione alla struttura dell'*Ulysses* e del *Finnegan's Wake*. Nel primo Novecento, infatti, con l'introduzione dei media elettrici, si è avuta l'occasione di esplorare le infinite possibilità di questi ultimi e, in modo particolare la grammofonatura della voce⁵² ha lasciato spazio a un'azione, e poi a una sensazione, fino a quel momento impossibili, forse addirittura impensabili, ossia riascoltare la voce dei morti:

E poi come ricordarli tutti? Occhi, passo, voce. Be', la voce sì: il grammofono. Tenete un grammofono in ogni tomba o casa. Dopo pranzo alla domenica. Metti su il povero bisnonno Kraahraark! [...] Vi ricorda la voce come la fotografia ricorda il viso.⁵³

Una simile scena è presente nel volume *I Guermantes* dell'opera di Marcel Proust, nella quale il protagonista chiama telefonicamente la nonna: il mezzo in questione amplifica la distanza fra i due, quasi anticipandone la separazione, provocando così una sensazione d'angoscia. Non a caso questa scena colpì particolarmente Samuel Beckett, che ne parla in un saggio del 1931 dedicato proprio a Proust. Questo episodio è utile per comprendere il ruolo predominante

⁴⁹ G. Guglielmi, *Il romanzo ieri e oggi*, «Il Verrino», XLII, 6, 1998, pp. 33-41: 33.

⁵⁰ L. Sala, *Della sovversione del soggetto nel «Tristano» di Nanni Balestrini*, «Italica», XCVII, 1, 2020, pp. 74-87: 85.

⁵¹ «Hai mica portato un apparecchietto? Scusa se te lo dico, ma mi è venuto il sospetto che magari ti tieni un apparecchietto in tasca. Te l'ho già chiesto? Forse te l'ho già chiesto. Se l'hai portato spegnilo, non voglio che resti la mia voce, e poi i sogni non si registrano, si devono ascoltare e poi riscrivere, tu stai solo a sentire, apri bene le orecchie e poi riscrivilo, è il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro, sono sicuro che ti viene bene, tu ci lavorerai di immaginazione [...]» (A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 122).

⁵² Si veda, a questo proposito, G. Frasca, *Radioactivity*, in Id. (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2007, pp. 105-157.

⁵³ J. Joyce, *Ulisse*, Torino, Einaudi, 2013, p. 155.

della voce nell'opera dell'autore irlandese, che trova la sua massima funzionalità espressiva nella radio e nel teatro, più che nella prosa narrativa.

He telephones to his grandmother in Paris. [...] he hears his grandmother's voice, or what he assumes to be her voice, because he hears it now for the first time, in all its purity and reality [...]. He hears it also as the symbol of her isolation, of their separation, as impalpable as a voice from the dead. The voice stops. His grandmother seems as irretrievably lost as Eurydice among the shades. [...] He is present at his own absence. [...] And he realises with horror that his grandmother is dead, long since and many times [...].⁵⁴

Il risultato è, per dirla in termini freudiani, *Das Unheimliche*, il risveglio del rimosso, una sensazione perturbante che deriva da una voce priva di corpo⁵⁵. Beckett, così come Joyce, intravede nell'acustico, ancor di più che nella diffusione della stampa, l'inizio di una grande trasformazione sociale e individuale, che sta innanzitutto nella circolarità tra vita e morte. Allo stesso tempo, sembra che il Tristano di Tabucchi sia consapevole di ciò: egli, infatti, vuole che restino le parole rielaborate dallo scrittore piuttosto che la sua voce, colpevole di ingannare ancor più della parola scritta. In qualche misura, si può classificare questo specifico sistema di ritorno dei morti come un limbo: il morto costringe il vivo all'interno di una zona rigida in cui regna solo tale voce *innommable*, alla quale non è consentito rispondere. Vista in questo senso, la modalità comunicativa di Tristano è la medesima: egli sembra fin da questo stadio una voce registrata che riecheggia dall'aldilà, una voce che può solo essere ascoltata, e che nessuno può interrompere o contraddire.

Di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole che abbiamo detto, le parole che tu ora scrivi, scrittore, e non ciò che io feci in quel dato luogo e in quel dato momento del tempo. Restano le parole... le mie... soprattutto le tue... le parole che testimoniano. Il verbo non è al principio, è alla fine, scrittore. Ma chi testimonia per il testimone? Il punto è questo, nessuno testimonia per il testimone...⁵⁶

La conversazione con i morti/assenti è altresì principio cardine della trama di *Requiem*, ma anche dei *Dialoghi mancati*: in *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* Tabucchi mette in scena il dialogo mancato, che è poi un monologo, fra Pessoa e Pirandello, in cui il sentimento portante è la «nostalgie du possible»⁵⁷, il desiderio cioè di aver incontrato Pirandello. Ecco che torna

⁵⁴ S. Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1978, pp. 14-15.

⁵⁵ Anche la musica svolge un ruolo fondamentale: Tristano rievoca quasi ossessivamente un motivo di Schubert e una relativa variazione, l'Impromptu op. 142 no. 3 che risveglia il ricordo di un amore passato. In effetti, l'interferenza contribuisce a occultare o alterare la memoria, dal momento che, come sottolinea Eleonora Conti, «il segnale melodico si sostituisce al fatto accaduto perché è l'unico segno dicibile di un passato che è forse meglio tacere», cfr. E. Conti, *Tabucchi, i bambini e la Storia: navigli, angeli e apocalissi*, in S. Magni (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 323-332: 330.

⁵⁶ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., pp. 155-156.

⁵⁷ Cfr. A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2004, p. 275.

ancora una volta il senso di colpa che «se da un lato pare nascere dalla duratività del rimorso, dall'altro è legata a una sorta di implacabilità di morti che ritornano»⁵⁸.

Il denso tema della testimonianza si sviluppa anche in relazione alla necessità di restituire un'immagine consapevole di sé che deriva da una ricerca continua. Tristano, acclamato dai suoi compagni come eroe dopo aver vendicato l'uccisione di un capo partigiano, non sa più se può considerarsi tale: questa riflessione si dipana sia dal punto di vista storico che identitario. La ricerca si orienta verso la propria identità ed avviene percorrendo un viaggio non fisico, come accade in *Notturmo indiano* (1984) o ne *Il filo dell'orizzonte* (1986) – sebbene anche in questi due casi le ricerche compiute rispettivamente da Roux e Spino non siano altro che un pretesto per cercare se stessi – ma temporale, dunque attraverso il recupero dei ricordi.

In *Malone* la memoria, intesa come ricordo dell'esperienza di sé, si manifesta come un elemento esterno. Infatti, seppur avvertendo uno sdoppiamento con il proprio io, Malone è comunque consapevole di sfuggire al proprio passato e dunque di inventare costantemente la propria esperienza esistenziale.

Luigi Surdich individua gli elementi attraverso cui Tabucchi è riuscito a sviluppare la tematica della *quête* esistenziale:

Se è vero (ed è vero), com'è stato scritto da un grande studioso⁵⁹ della letteratura medievale (letteratura che, come è ben noto, ha al suo centro, nelle opere di carattere narrativo, la *quête* e l'avventura), «*Aventure* e *quête* significano lo sforzo continuo, imposto dalla vita stessa, per ristabilire la relazione divenuta incerta tra individuo e società, nel senso di un "ordo" ontologico, di un accordo tra essere ed essente» si comprenderà meglio la connotazione di "dis-avventura" propria dell'universo romanzesco di Tabucchi, il cui percorso disegna una traiettoria che conduce non al possesso della certezza (o delle certezze) né approda a qual si voglia forma di integrazione in un ordine superiore, ma indugia tra i detriti dell'esistenza, interrogandosi sul loro senso e sul loro destino.⁶⁰

In Beckett è presente la medesima condizione, ossia quella che riguarda il percorso delle anime del Purgatorio che assistono alla perdita di contatto con la propria identità e con la realtà circostante, ma questa perdita è il presupposto per l'acquisizione di qualcosa di più grande e infinito. Sebbene *Malone muore* termini con la parola «niente», la prima battuta dell'Innominabile è l'eloquente domanda «où maintenant?». L'ingresso in una nuova condizione mette in moto una volontà di ricerca certamente legata a un senso di spaesamento, ma tutto ciò non trova un punto fermo, né nella *Trilogia* né tantomeno in *Tristano muore*:

⁵⁸ A. Dolfi, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 179.

⁵⁹ Surdich fa riferimento a Erich Köhler, in particolare al suo saggio *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, il Mulino, 1985.

⁶⁰ L. Surdich, "Uno che si cerca e si cercherà sempre": la "quête" di Antonio Tabucchi, *«Il Ponte»*, LIV, 4, 1998, pp. 79-97: 83-84.

[...] bisogna continuare, e io continuerò.⁶¹

Comunque domani è un altro giorno, come si dice.⁶²

Questa frase conclusiva racchiude, secondo Flavia Brizio-Skov, il senso di rassegnazione che anima gli ultimi istanti della vita di Tristano. In un'ottica più ampia, tuttavia, si può trovare una differente e meno pessimistica⁶³ chiave di lettura grazie a una conversazione presente in *Finale di partita*, quella in cui Hamm dichiara che se qualcosa segue il suo corso, allora si può dedurre che la nostra esistenza non è vana, ma forse, tutto sommato, significa qualcosa: più che di rassegnazione, conviene invece parlare di accettazione. Interessante, poi, è il paragone suggerito da Charles Klopp, che ha notato un'equivalenza dal punto di vista religioso fra Tabucchi e Gianni Celati, il quale, come già ricordato, rappresenta uno degli eredi beckettiani italiani. Esiste, in Tabucchi, una tendenza alla riflessione sul male nel mondo e il senso di colpa in relazione a questo male che si traduce nella volontà di risvegliare i lettori e «stimolare una “inquietudine” morale che li costringa a esaminare le loro coscienze a proposito dei problemi sollevati dalle sue narrazioni»⁶⁴. Celati, dal canto suo, non risponde alla desacralizzazione dell'esistenza con il ritorno alla religione tradizionale, ma utilizza la sua opera per creare «la testimonianza di una mancanza profondamente sentita da esseri umani [...] anche se quasi tutti loro (lo scrittore, forse, incluso) non siano in grado di identificare di che cosa sono stati testimoni e tanto meno identificare questo qualcosa con precisione»⁶⁵.

Sembrerebbe dunque che la risposta alle insolite ricezioni della *Trilogia* e di *Tristano muore* stia proprio in questo aspetto, condiviso anche da Tabucchi, ossia nella cruda rappresentazione dell'umanità e dell'*everyman* novecentesco⁶⁶. Martin Esslin illustra questa chiave di lettura in poche e chiare battute:

Viviamo in una società in cui [...] la gente è talmente soggetta all'alienazione che non è più in grado di sopportare, dopo un'intera giornata della sua vita normale, automatizzata, alienante e meccanizzata, che le venga ricordata una cosa simile, che dovrebbe cioè confrontarsi con se

⁶¹ S. Beckett, *L'innominabile*, Torino, Einaudi, 2018, p. 172. Ma lo stesso *Malone muore* è ricco di diverse formulazioni del medesimo concetto: «Devo solo continuare»; «Mi chiedo se devo continuare»; «Cerco ugualmente di continuare», cfr. S. Beckett, *Malone muore*, cit., *passim*.

⁶² A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 162.

⁶³ Ad analizzare per la prima volta in ottica 'positiva' l'opera di Beckett è stato Alain Badiou con il saggio *Beckett. L'inevitabile desiderio*, Genova, Il melangolo, 2008, in cui ragiona su come, dagli aspetti beckettiani strettamente tragici e nichilisti, nascano il coraggio, la speranza, il piacere della liberazione dal superfluo.

⁶⁴ Charles Klopp, *Il senso del religioso nella narrativa di Tabucchi, Celati e Bufalino*, «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, pp. 245-253: 249.

⁶⁵ Ivi, p. 250.

⁶⁶ *Tristano muore* è stato decisamente sottovalutato in Italia, rispetto ad altre opere più fortunate dell'autore. Tuttavia, come a ragione ha scritto Luciana Stegagno Picchio «Forse, fra qualche anno, si dirà che questo Tristano è il più bel libro di Antonio Tabucchi. [...] Si dirà che è uno dei più bei libri del Novecento, del secolo eponimo del suo eroe. Perché [...] questo Tristano è a suo modo il Novecento. Un Novecento che ha appena sceso il sipario sui nostri dubbi e certezze, ideologie e disillusioni». Cfr. Luciana Stegagno Picchio, «L'Indice dei Libri del Mese», 4, aprile 2004.

stessa. E il senso, l'essenza dell'arte, in generale, è proprio il porre rimedio a questa carenza, a quest'alienazione.⁶⁷

Ora, il risveglio della coscienza storica non si verifica in modo isolato, ma è profondamente connesso con il processo di trasmissione della testimonianza, e quindi con la conservazione della memoria. Questo processo risulta fondamentale per la natura del testo, perché proprio in relazione ad esso il testo vive, guarda ed è guardato: vive in quanto guardato da noi, e al contempo guarda verso di noi perché ci *riguarda*, come ad alimentare quella ciclicità di voci e di sguardi che per forza di cose prevede l'innestarsi dell'impegno. A prima vista, le storie raccontate da Tristano e Malone possono apparire differenti – e a loro volta la produzione di Tabucchi e Beckett nella loro totalità – dal momento che le prime sono calate in un contesto storico decisamente più definito, mentre nelle seconde non c'è, come nota Adorno, «alcuna parola politica»⁶⁸. Sussiste tuttavia un'analogia di fondo, e più nello specifico un bisogno primario che collega i due romanzi. In merito a Beckett, Frasca ha affermato, parafrasando Fischer, che «se pure il male assoluto dei campi non appare mai nei suoi lavori, ebbene nessun autore ha scritto con tanta consapevolezza direttamente sulle ceneri di Auschwitz»⁶⁹. Questo si spiega con lo stretto legame tra l'opera letteraria e il contenuto fattuale: l'opera, nella sua natura disorganica, così come il Modernismo in generale, non può che essere una reazione allo sconvolgimento della modernità. In Tabucchi il concetto di identità è tanto più rafforzato quanto più è calato nel qui e ora, come dimostra non solo l'atteggiamento dei personaggi, ma anche l'impegno civico dell'autore in quanto intellettuale. Può rivelarsi utile chiarire questa serie di concetti – *quête*, testimonianza di sé e la relativa trasmissione – attraverso un'osservazione che Thomas Eliot, nel saggio *What Dante means to me*, esprime in merito a Dante, il quale resta a tutti gli effetti, per entrambi gli autori, l'archetipo di riferimento:

The Divine Comedy expresses everything in the way of emotion, between depravity's despair and the beatific vision, that man is capable of experiencing. It is therefore a constant reminder to the poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them; and at the same time, a reminder that the *explorer beyond the frontiers of ordinary consciousness* will only be able to *return and report* to his fellow-citizens, if he has all the time a firm grasp upon the realities with which they are already acquainted.⁷⁰

5. Conclusioni

L'esempio di *Tristano muore* rappresenta dunque non solo la perfetta sintesi della produzione letteraria di Tabucchi, ma è anche l'ennesima dimostrazione delle modalità con cui l'«effetto»

⁶⁷ T.W. Adorno, *Il nulla positivo: gli scritti su Beckett*, Roma, L'orma, 2019, p. 51.

⁶⁸ Ivi, p. 115.

⁶⁹ G. Frasca, *Tout se tient, tout vous tient*, cit., p. XXIX.

⁷⁰ T.S. Eliot, *To criticize the critic*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1965, p. 134, corsivi miei.

Beckett abbia operato nella letteratura italiana, ossia in maniera profonda e diffusa, seppur di frequente inosservata. La funzione Beckett ha plasmato nitidamente il piano stilistico e formale dell'opera, offrendo in prestito la voce monologante carica di correzioni, tentennamenti, ripetizioni, che smantella pezzo dopo pezzo la macchina romanzesca.

Nel *Tristano* è ben presente lo sguardo retrospettivo rivolto a una testimonianza storica del periodo della Resistenza che risulta in perfetta continuità con il presente. La memoria del passato non si presenta come una mera successione di ricordi, ma è un'entità dinamica in quanto trasmessa e rielaborata nel tempo. Applicando una formula lacaniana, si avverte che per liberarsi del passato occorre necessariamente servirsene: Tristano tenta questa impresa esorcizzando gli aspetti negativi di ciò che appartiene al passato, riportandoli a galla mediante la narrazione.

Sebbene possa apparire meno espressamente politico sul piano narrativo, Beckett è stato colui che meglio di tutti è riuscito a raccontare la fine del soggetto in epoca postbellica. Il rimando alla Storia s'inserisce infatti più velatamente in *Malone muore*, all'interno del quale s'innesta un susseguirsi di racconti che pare quasi un *escamotage* per dissociarsi dalla propria condizione di isolamento. «*Nil in intellectu quod prius non fuerit in sensu*»⁷¹, prova a pronunciare il pappagallo in *Malone muore*: i due personaggi qui presi in esame hanno in comune una capacità percettiva superiore alla norma che grava sulla psiche e rilascia a seguire una raffica incontrollata di pensieri. È con questa insolita accelerazione che, in entrambi i casi, prende piede un elemento dominante – e che non a caso sia in Tabucchi che in Beckett attecchisce nella fase più matura della loro produzione letteraria, come a sancire una definitiva fusione con il guazzabuglio di eventi che è la Storia – ovverosia il delirio allucinatorio di un uomo prossimo alla morte ma scagliato con veemenza contro l'abisso illogico della contemporaneità. Se quello di Joyce è uno *stream of consciousness*, quello di Beckett e di Tabucchi può dunque dirsi, con la convincente definizione elaborata da Gabriele Frasca, «*stream of perceptions*»⁷², dunque un flusso percettivo.

⁷¹ S. Beckett, *Malone muore*, cit., pp. 55-56.

⁷² Cfr. G. Frasca, *Cascando*, cit., *passim*.

Schermarsi: l'autobiografismo obliquo di Michele Mari in *Filologia dell'anfibio* e *Rondini sul filo*

Eva Zandonà
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – In Michele Mari's work, self-narration takes shape through an oblique and implicit form of autobiography, in which the authorial presence tends to remain elusive through various strategies of dissimulation. The essay examines how such procedures operate even in texts of stronger autobiographical intensity, such as *Filologia dell'anfibio* and *Rondini sul filo*. The study begins with a stylistic and rhetorical analysis with the aim of interpreting the hyper-literariness of *Filologia dell'anfibio* as a screen that filters the memorial substance. The discussion then moves on to *Rondini sul filo*, highlighting Mari's ventriloquial appropriation of Céline's style and the marked presence of the supernatural. Both features are interpreted as strategies of concealment, deliberately employed to obscure and displace the authorial self.

Keywords – autobiography; autofiction; Michele Mari; stylistic and rhetorical strategies; supernatural.

Abstract – La narrazione del sé si esprime nella produzione di Michele Mari sotto forma di un autobiografismo obliquo e implicito, in cui l'esposizione dell'io autoriale tende puntualmente all'elusività mediante molteplici strategie di eclissamento. Il saggio intende indagare come tali procedimenti di dissimulazione agiscano anche in opere connotate da una maggiore intensità autobiografica, come *Filologia dell'anfibio* e *Rondini sul filo*. Lo studio muove da un'analisi stilistico-retorica volta a interpretare l'iperletterarietà di *Filologia dell'anfibio* come uno schermo interposto a filtrare la materia memoriale. Il saggio si sofferma poi, per quanto riguarda *Rondini sul filo*, sull'uso ventriloquo che Mari fa dello stile di Céline, per poi passare a riflettere sulla forte presenza del soprannaturale nella vicenda narrata, giustificando entrambi gli elementi come consapevoli dispositivi di occultamento dell'io autoriale.

Parole chiave – autobiografia; autofiction; Michele Mari; soprannaturale; strategie stilistico-retoriche.

Zandonà, Eva, *Schermarsi: l'autobiografismo obliquo di Michele Mari in «Filologia dell'anfibio» e «Rondini sul filo»*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 86-104.
eva.zandon@studio.unibo.it
<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23223>
finzioni.unibo.it

1. Premessa

L'asse di rotazione attorno al quale muove la produzione di Michele Mari è la dimensione dell'io. Tra autofiction, fototesti auto-antologici e romanzi di finzione in cui i protagonisti si rivelano proiezioni del volto e dell'esperienza personale dello scrittore, sono molteplici le forme di narrazione del sé che Mari ha sperimentato nel corso della sua carriera. La matrice autobiografica della sua scrittura si manifesta in maniera carsica, talora rimanendo implicita e sommersa, talora affiorando più scopertamente in superficie. In questo polimorfico quadro di rifrazioni dell'io, è pur possibile scorgere una tendenza prevalente: una certa vocazione all'eclissamento e alla reticenza della soggettività autoriale mediante il ricorso a dispositivi di dissimulazione e schermi protettivi, quali alter ego, portavoce e figure vicarie, maschere stilistiche o strategie finzionali, che consentono puntualmente allo scrittore di sfuggire alla resa dei conti con una totale esposizione del sé. In particolare, la presente trattazione intende analizzare le modalità con cui Mari è portato inevitabilmente a schermarsi anche in quelle opere in cui l'autonarrazione registra le più evidenti deflagrazioni di autobiografismo. A tal proposito, al di là di *Leggenda privata*, il libro più autobiografico di Mari e accolto da molti come la sua opera più riuscita, si è deciso in questa sede di restringere il campo alle meno studiate *Filologia dell'anfibio* (1995) e *Rondini sul filo* (1999).

Filologia dell'anfibio è un'opera particolarmente significativa ai fini dell'analisi dello sviluppo della fabulazione del sé nella produzione dello scrittore, poiché segna un punto di svolta nella traiettoria artistica di Mari degli anni Novanta, esplicitando per la prima volta la matrice autobiografica sottesa alla sua ricerca letteraria. Nella prima fase della sua carriera, Mari esordisce con il romanzo *Di bestia in bestia* (1989) esplorando i territori del fantastico e del gotico; un percorso che procede poi con l'*allobiofiction*¹ *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990), sorta di diario apocriefo del fratello di Giacomo Leopardi, che omaggia nello stile la letteratura sette-ottocentesca amata dallo scrittore e che si mantiene in atmosfere fantastiche, ammiccando all'immaginario *horror* popolare e alla *detective story*; segue infine *La stiva e l'abisso* (1992), che si rifà alla tradizione dei romanzi d'avventura marinaresca sulla scorta di Melville, Stevenson, Conrad, Salgari e in cui ancora predomina l'elemento del fantastico. Questi tre romanzi sono tutti pienamente calati nella dimensione della finzione, anche se Mari tende a trasfigurarvi alcuni aspetti della sua personalità e della sua vicenda personale, proiettandoli in personaggi che funzionano come suoi alter-ego e portavoce (Osmoc e Osac; il capitano Torquemada). Attraverso una conoscenza a posteriori dell'evoluzione del percorso narrativo dell'autore è possibile percepire questo sostrato autobiografico modulato e celato in profondità; in ogni caso, a fugare ogni

¹ *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* viene analizzato come caso esemplare di *allobiofiction* da Riccardo Castellana, in *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 62.

dubbio, le parole dello stesso Mari confermano come sia sempre possibile intravedere in queste opere la sua fisionomia:

È come se parlassi sempre dell'infanzia, del doppio, del rapporto tra natura e cultura, dei genitori, del sesso, del non sesso, dell'amore, dell'atto mancato, insomma di questi quattro-cinque grumi o nuclei tematici, però ogni volta in un modo radicalmente diverso [...]. Però di fatto alla fine sono sempre io, sono il Capitano Torquemada della *Stiva e l'abisso*, sono Osmoc e Osac di *Di bestia in bestia*, sono Michelino di *Verderame*, eccetera.²

Nella successiva raccolta di racconti brevi *Euridice aveva un cane* (1993), alcuni testi, attraverso una serie di indizi referenziali e formali, vedono un abbassamento della trasfigurazione romanzesca e un più scoperto affioramento della materia autobiografica, come si verifica ad esempio nel racconto eponimo della silloge. Sempre dalla prospettiva dell'autonarrazione, l'opera può dunque essere interpretata come una sorta di anello di congiunzione, di fase di transizione tra la produzione di Mari dei primi anni Novanta e il successivo *Filologia dell'anfibio*, il 'diario militare' in cui Mari si approssima in maniera più decisiva ed evidente alla forma di scrittura autobiografica, con una netta virata rispetto alla precedente produzione. Lo scrittore passerà poi nuovamente per la forma breve, pubblicando la raccolta di racconti *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), con un ritorno alla sua abituale esposizione del sé al ribasso e per sottrazione³, prima di approdare nel 1999 al più audace, dissacrante e al tempo stesso ambiguo avvicinamento al polo dell'autobiografismo con *Rondini sul filo*.

Già a partire dai primi recensori di *Filologia dell'anfibio* prima, e di *Rondini sul filo* poi, questo cambio di rotta nella produzione di Mari viene immediatamente avvertito e interrogato; fra i numerosi articoli su quotidiani⁴ che compaiono all'uscita di *Filologia dell'anfibio*, accolto con particolare entusiasmo tra i detrattori del servizio militare, l'elzeviro di Giovanni Mariotti per il «Corriere della Sera» intuisce la novità dell'opera e giudica difficile decidere il posto che occuperà nella produzione di Mari, individuando soltanto nel «genio linguistico»⁵ dello scrittore un collegamento con i romanzi fantastici precedenti. A questa altezza l'eclettismo di Mari è ormai diventato una sua cifra distintiva, come rifletterà giocosamente Raffaele Manica in un memorabile articolo per «Il Caffè illustrato»⁶. Ancora, all'uscita della seconda edizione di *Filologia dell'anfibio* per Laterza nel 2009, Roberto Carnero tornerà a sottolineare il carattere di originalità dell'opera, non soltanto rispetto all'universo narrativo di Mari, ma anche in relazione al

² M. Mari in C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, Minimum fax, 2019, p. 51.

³ Lorenzo Marchese parla per *Tu, sanguinosa infanzia* di una spinta alla sottrazione e di un'esposizione del sé che tende all'eclissamento in *Autenticità, «Narrativa»*, 41, 2019, pp. 91-104: 98, <https://doi.org/10.4000/narrativa.358> (ultima consultazione: 21 agosto 2025).

⁴ Per una bibliografia completa e accurata delle recensioni risalenti a questo periodo si rinvia a C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, Fiesole, Cadmo, 2011, pp.151-152 e pp.154-156.

⁵ G. Mariotti, *Quell'inutile naja perfetta come un'opera d'arte*, «Corriere della Sera», 16 marzo 1995.

⁶ R. Manica, *Tutti i Michele Mari*, «Il Caffè illustrato», maggio-giugno 2003, pp. 68-71.

panorama letterario italiano degli ultimi decenni, mettendone in luce in particolare l'abissale distanza da *Pao Pao* di Tondelli⁷.

La pubblicazione di *Rondini sul filo* si fa poi determinante per comprendere la direzione intrapresa da Mari: Andrea Cortellessa, per esempio, scorge immediatamente una linea di continuità tra quest'opera, *Tu, sanguinosa infanzia* e *Filologia dell'anfibio* nel vertiginoso «squilibrio retorico fra materia privatissima del narrato e massimo *ornatus* stilistico»⁸, che consacra Mari come erede dei grandi manieristi del Novecento Gadda, Landolfi e Manganelli⁹. Anche Sergio Pent, come Cortellessa, in una delle prime recensioni assolute dell'opera per «La Stampa», riflette sul modo in cui Mari, nella sua «turbolenza narrativa», abbia cominciato a tracciare proprio a partire da *Filologia dell'anfibio* «una sua tragicomica autostrada privata in cui vita e cultura, passione ed esperienza, intelletto e coattitudine [...] si miscelano»¹⁰ in un'investigazione letteraria viscerale, che raggiunge il massimo grado in *Rondini sul filo*.

A fronte di ciò, la centralità dell'aspetto linguistico-stilistico e l'intensità della matrice autobiografica costituiscono il terreno comune che legittima l'accostamento di queste due opere, anche dalla prospettiva dell'autonarrazione. La mediazione del sé autoriale risulta infatti prevalentemente conseguita, in entrambi i casi, proprio a partire dal piano stilistico-retorico, per quanto con differenti espedienti ed effetti, come si avrà modo di approfondire rispettivamente nei prossimi paragrafi.

2. La letterarietà come filtro espositivo e memoriale in «*Filologia dell'anfibio*»

Il sottotitolo di *Filologia dell'anfibio* è *Diario militare*: il tono confidenziale e disteso con il quale Mari si racconta in questo libro è in effetti tangibile. L'opera, tuttavia, non è propriamente un diario: non si configura come una registrazione periodica di pensieri e avvenimenti con una linearità cronologica, quanto piuttosto come una raccolta di memorie¹¹ narrate con uno sguardo retrospettivo e suddivise per rubriche tematiche, con un'impostazione ironicamente trattatistica, come vedremo in seguito. Il sottotitolo dell'opera, dunque, non ne classifica esattamente il genere letterario, ma alludendo alla forma diario fornisce senz'altro una chiara indicazione di lettura del tono della narrazione. Come si è detto, l'impresa di progressiva scopercatura del vaso di Pandora del sé, già inaugurata dalla precedente raccolta di racconti *Euridice aveva un cane*, prosegue in questo libro in maniera più decisiva, costituendo, lungo quella linea

⁷ R. Carnero, *Addio naja inutile e crudele*, «l'Unità», 30 agosto 2009.

⁸ A. Cortellessa, *Un dramma della gelosia diventa un dramma dello stile*, «l'Unità», 13 settembre 1999.

⁹ *Ibidem*. Cortellessa riflette in particolare su una funzione Gadda nella scrittura di Mari già in *Gaddismo mediato. "Funzioni Gadda" negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, «Allegoria», X, 28, gennaio-aprile 1998, pp. 41-78.

¹⁰ S. Pent, *Le rondini sul filo di Michele Mari: carezze e tenebre di un amore*, «La stampa - Tuttolibri», 25 settembre 1999.

¹¹ Si accoglie qui la proposta di definire l'opera come «memorie», avanzata da Carlo Mazza Galanti nella sua monografia dedicata a Mari (*Michele Mari*, cit., p. 89) e avallata da Roberta Coglitore nel suo articolo *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, «Arabeschi», 16, luglio-dicembre 2020, pp. 103-114: 105.

dell'autonarrazione che possiamo immaginare innervare la produzione di Mari, un picco verso il polo dell'autobiografismo.

In *Filologia dell'anfibio* la presenza autoriale non appare infatti eclissata o sfuggente, bensì ferma e granitica per tutta la durata della lettura, come se Mari, senza più ricorrere ai ripari del fantastico e di alter ego, si fosse per una volta deciso a sedersi a tu per tu con il suo uditorio. O, prima ancora, con sé stesso: lo scrittore giustifica la genesi di quest'opera, infatti, con il tentativo di riesumare dall'oblio lo straniante e bizzarro periodo del servizio militare, attraverso un autentico atto di «imbalsamazione», come dichiara nelle ultime righe del *Commiato*¹². L'idea del passato di Mari si discosta dalla visione tradizionale legata al concetto di tempo, riconducendosi invece a quello di spazio: è questa percezione spaziale del passato come luogo visitabile «a consentire al narratore di essere insieme soggetto e oggetto della propria indagine memoriale», tanto in *Filologia dell'anfibio*, quanto in *Tu, Sanguinosa infanzia* e in *Rondini sul filo*, come spiega lo stesso Mari¹³.

La genesi di *Filologia dell'anfibio* secondo Roberta Coglitore¹⁴ segue due fasi di elaborazione: la prima comprende le annotazioni e i disegni realizzati da Mari durante il periodo di leva, la seconda la loro successiva rielaborazione in una forma-trattato, ad alcuni anni di distanza dal periodo del servizio militare (avvenuto nel 1979; la stesura dell'opera risale al 1984, mentre la prima edizione per Bompiani al 1995). Si noti, peraltro, come la scelta di riprodurre i disegni conservando lo sfondo a righe del quaderno originale contribuisca a evocare l'idea dell'annotazione diaristica. Se resta appurato che l'opera non ha la struttura del diario, si può almeno in parte riconoscere nella sua prima fase di elaborazione una tendenza propria di questa pratica di scrittura del sé, ossia quanto Fabrizio Scrivano definisce come «*recensione del tempo*»: nell'annotazione diaristica la selezione di un fatto significativo in un determinato segmento temporale, secondo lo studioso, è già di per sé un tentativo di «commento, per quanto implicito»; l'insieme di annotazioni e commenti concatenati concorre poi a dare l'impressione di «un più lungo segmento narrativo»¹⁵. La nozione di recensione del tempo, che racchiude insieme due tendenze espressive, quella del racconto e quella del commento, sembra quindi particolarmente adatta a spiegare il modo di operare dello scrittore in quest'opera.

Nella *Giustificazione* posta all'inizio del libro, Mari si annovera infatti tra quelle «persone per le quali il passato è la sola dimensione reale» e che per tentare di affrontare il «dilapidante cangiare della vita» necessitano del «soccorso della letteratura»¹⁶. Si tratta di un'espressione cruciale, poiché proprio il «soccorso della letteratura» si rivela essere l'elemento-cardine dell'assetto narrativo dell'opera, nonché il principale dispositivo di mediazione della voce autoriale che opera

¹² M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, Bari, Laterza, 2009, p. 235.

¹³ A. Cortellessa (a cura di), *Nostalgia ovvero l'invenzione del passato. Michele Mari e Tommaso Pincio a colloquio con Andrea Cortellessa*, «L'Illuminista», II, 6, dicembre 2002, pp. 185-211: 194-195.

¹⁴ R. Coglitore, *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, cit., p. 105.

¹⁵ F. Scrivano, *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 74-75, disponibile in <http://digital.casalingui.it/9788874626793> (ultima consultazione: 21 agosto 2025).

¹⁶ M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, cit., p. 3

in questo libro. A mano a mano che ci si addentra nella lettura, la prosa appare infatti intessuta di continui riferimenti letterari, che fungono sia da filtro espositivo del quale si avvale il Mari-narratore, sia da tegumento, da filtro protettivo per il Mari-narrato: la letteratura è per lui un punto di vista, un modo di essere nel mondo, secondo la ferma convinzione che la parola letteraria sia più capace di fronteggiare il «toro-vita» rispetto alla parola della lingua d'uso¹⁷. In un pirotecnico contrasto tra prosaicità della materia trattata da una parte – l'insensatezza del servizio militare – e alto tasso di rimandi colti e letterari dall'altra, scaturisce con un vigore senza precedenti la *vis* dell'ironia: è così che si ha l'impressione che la componente più ludica e mordace del citazionismo di Mari raggiunga in questo libro il suo apice.

In un'opera come *La stiva e l'abisso*, osserva Mario Barengi, la ben nota erudizione dello stile di Mari sembrava «fare da remora», interponendosi cioè «come uno schermo protettivo [...] all'insorgere del rovello emotivo e fantastico da cui l'autore è abitato»¹⁸. Anche in *Filologia dell'anfibio* è riconoscibile il medesimo *pattern* citazionistico protettivo, ma in quest'opera esso rappresenta, al tempo stesso, l'imprescindibile strumento che rende possibile il sarcasmo. In *Filologia dell'anfibio* la scrittura non fa da remora, ma anzi potenzia la possibilità per il lettore di calarsi nello strato più personale dell'esperienza raccontata. La voce dello scrittore si fa più salace e irriverente, infatti, proprio attraverso le metafore attinte dal mondo letterario: l'impressione che esse fungano da varco attraverso il quale avere il più diretto accesso alla soggettività dello scrittore trova fondamento anche alla luce della seguente riflessione di Andrea Battistini:

Nell'autobiografia [...] è il testo che diventa reale, con le sue strutture linguistiche, mentre il mondo reale diventa progressivamente irreale. Per questo viene opportunamente introdotto il concetto di «mondo testuale», che costituisce per il critico un invito a una lettura immanente, a un *close reading* dove semmai è l'esame delle strutture retoriche a svelare le strutture dell'esperienza umana.¹⁹

Si tratta di una dichiarazione particolarmente adeguata al caso Mari, scrittore che tende ad attingere a piene mani proprio dal «mondo testuale» per riferirsi a situazioni del mondo reale. Un indice della porosità del confine tra questi due mondi in *Filologia dell'anfibio*, infatti, è il modo in cui persino gli strumenti retorici e le figure del discorso vengono fatti evadere dal loro habitat naturale, ossia la dimensione del testo, per essere trasposti nelle vicende dell'esperienza reale, con l'effetto di una potenza descrittiva di notevole efficacia. Un esempio è fornito dall'appendice *Due di corvée*, dove Mari applica la figura retorica dell'*ὑστερον πρότερον*²⁰ alla descrizione di

¹⁷ «[...] essendo appunto vissuto come uno che ha sempre visto nella letteratura qualcosa di divino, tendo a responsabilizzare la parola letteraria al massimo grado, investendola di una sacralità, di una 'esattezza' [...] e di una potenza che altro non sarebbero se non la sua stessa natura. Dunque io mi aspetto che la parola letteraria sia più adatta della parola comune a prendere per le corna il toro-vita, [...]», M. Mari in A. Cortellessa (a cura di), *Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato*, cit., p. 195.

¹⁸ M. Barengi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, pp. 117-118.

¹⁹ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 166-167.

²⁰ M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, cit., p. 99.

una situazione quanto mai pragmatica della vita da recluta, con l'effetto di massimizzarne il lato grottesco. Oltre ad amplificare la comicità di un aneddoto, l'espedito di chiamare in causa figure retoriche può ricoprire anche un'originale funzione palliativa, come nel seguente passaggio, in cui Mari, per far fronte all'insensatezza di certe prove di abilità fisiche, si aggrappa all'armamentario del mondo testuale-letterario, estraendone come arma di difesa la razionalità della *varietas*: «Esercizi di destrezza, di passaggio del fucile dalla posizione di tracolla al braccio destro, dal destro (*ohp!*) al sinistro, di presa al volo del fucile da terra: nulla ci fu risparmiato, e almen la *varietas* mi sembrava conferisse a quelle ore un lor senso»²¹.

Ancora, la ritualità che contraddistingue alcuni aspetti della vita militare viene apprezzata dallo scrittore soltanto perché gli ricorda quella medesima, amata ritualità che riscontra anche nella letteratura, come si deduce da questo brano, incentrato sulle formule di saluto tra guardie:

Mi piaceva quell'incrociata galanteria da cavalieri antichi [...], ancor più che mi piaceva la ritualità delle formule, quelle rime interne, quei chiasmi, l'anafora, l'epifora...
Subito dopo gli Smontanti effettuano un "Front'a sinist...sinist!" e sfilano, e vanno, e vanno...Ma che spettacolo quel cambio, che opposizione di ossimori!²²

Mari si riferisce all'anno del servizio militare come a un «inferno ricco e sapido, a suo modo gustoso, persin divertente, e ruvido e concreto»²³, sopportabile soltanto per la sua temporaneità, per la certezza del ritorno. Si tratta di un'esperienza attraverso la quale sembra concedersi per un breve tempo il lusso di abdicare da sé stesso, da una vita «che avev[a] sempre temuto troppo rarefatta: e di carta»²⁴. L'unica strategia per poter sopravvivere a questo periodo con animo ben disposto è allora nientemeno che l'immaginarsi personaggio letterario di un romanzo di formazione: «Prendevo quell'anno come uno di quei capitoli di collegio o di esercito o di viaggio nei bildungsromanzi sette-ottocenteschi, e già mi vedevo muovermi come i loro giovani protagonisti»²⁵. Questo sentimentalismo letterario è il solo mezzo di cui il giovane Mari dispone per affrontare la sua quotidianità di recluta; si tratta di un'attitudine in lui così pervasiva da portarlo a decretare, come prediletta attività del servizio in cucina, nientemeno che la tradizionale «pelatura delle patate», soltanto perché risaputo «topos ben letterario»²⁶. La letteratura, insomma, è quanto mai una *forma mentis*, un modo di guardare alle cose, come testimonia uno degli innumerevoli paragoni colti che, calati in una situazione prosaica, strappano inevitabilmente un sorriso: «era l'ora in cui mi accoccolavo come l'ungarettiana reliquia nella mia branda facendomi venire il sedere a rombi, tanto quella rete tagliava: e appoggiato al cubo leggevo e mi vedevo leggere, in fragillimo equilibrio [...]»²⁷.

²¹ Ivi, p. 68.

²² Ivi, p. 198.

²³ Ivi, p. 44.

²⁴ Ivi, p. 19.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 108.

²⁷ Ivi, p. 111.

Nel momento in cui questo filtro di lettura della realtà, applicato indistintamente a ogni contesto, collide con elementi o ambienti nei quali risulta vagamente inadatto, scatta la molla della parodia. È il caso del tono epico con cui, per esempio, viene descritto uno dei sottotenenti, del quale si dichiara solennemente che «appo lui Paride era un umile predicatore»²⁸ e a cui viene affibbiato l'altisonante epiteto di «ὁ πονηρότατος»²⁹. In tal senso sono degne di nota anche le molteplici citazioni dantesche tratte dalla *Divina Commedia*, il più delle volte utilizzate da Mari per fare autoironia, come nei seguenti esempi: «(in ogni caso è l'impressione che avrei avuta io, che vivevo quelle destinazioni come le sentenze di Minosse che *manda secondo ch'avvinghia*)»³⁰; «mi guardavo disperatamente intorno in cerca d'un messaggero, di un intermediario che prolungasse la mia persona (drammaticamente inchiodata al posto di guardia come un dannato confitto nel ghiaccio di Cocito)»³¹; e, ancora, come in questo brano, nel quale l'*ordo verborum* e i vari termini dal sapore vetero-letterario preparano il lettore ad accogliere la similitudine geniale, posta drammaticamente a chiusura dell'aneddoto:

né inganno era, dovendo io calarmi in un tombino in sua vece (non volea macular la bella uniforme, il drudo) per leggere un manometro ipogeo: al mio sortire tutto caliginoso nemmeno un ringraziamento: annotata la cifra già s'era voltato sdegnoso, lasciandomi lì mezzo fuori mezzo dentro come un Farinata senza pubblico.³²

Come già intuibile da queste righe, la riproduzione di un ordine sintattico alterato rispetto alla lingua d'uso e il ricorso a vocaboli desueti per raccontare avvenimenti quotidiani e privi di poeticità genera una percezione di improvviso straniamento. Spesso questi cambi di registro vengono posti innanzi al lettore senza alcun preavviso, in una costante escursione di livelli linguistici che tiene sempre alto e incalzante il ritmo della narrazione. Due casi esemplari di ciò nel libro sono offerti dalla descrizione del Sottotenente Dora:

perfetta dizione italiana senz'ombra d'accento cheché agrigentino: ma come il truce Toscano era un buono, così il vago Dora era l'esempio de tutte le perfidie, ché mai n'incontrai altro sì vafro nel provocar scientemente occasion di caduta, nello scogitar nova spezie di gastigo al colapso.³³

E dall'incipit del capitolo dedicato all'*excursus* degli scherzi più frequenti tra le reclute, del quale già il titolo in latino, *Quot sint genera ludorum et quibus modis efficiantur*, invita a presagire il tono ironico che scaturisce dall'utilizzo di una lingua desueta e dall'impostazione trattatistica per un contenuto così modesto:

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 80.

³⁰ *Ivi*, p. 152.

³¹ *Ivi*, p. 192.

³² *Ivi*, p. 81.

³³ *Ibidem*.

Tutte le operationi, tutte le attioni che ànno avuto et ànno imperio sopra gli huomini, sono state e sono o serie o ischerzevoli. E ischerzevoli sono, o intelligenti, delle quali il celabro del loro auctore ne sia stato secreto prencipe, o elle sono stupide. E stupide, o elle sono stupide tutte, o sono mixte alla perversione. Sono queste attioni stupide così mixte, o premeditate, o spontanee et immediate; e fannonsi o con le forze d'altri o con le proprie, o per stupidità o per malignità.³⁴

Il fatto che Mari non rinunci alla mimesi della lingua letteraria antica, di cui già aveva dato riprova in modo particolare in romanzi come *Di bestia in bestia* e *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, pone *Filologia dell'anfibio* in continuità con queste due opere, contraddistinte da «acrobazie ludiche evidenti nella tessitura linguistico-sintattica»³⁵, secondo un'espressione che si fa ben congeniale, pertanto, anche al libro in questione. Quanto osserva Andrea Gialloretto a partire da un'analisi di *Di bestia in bestia*, allora, può essere esteso anche ai meccanismi stilistici che operano nella pagina di *Filologia dell'anfibio* e che finiscono con il costituirne l'infrastruttura: «Il contrappunto tra verità psicologica e matrice letteraria permette allo scrittore di giocare sull'ambiguità tra il pieno investimento di fiducia nella tensione estrema dei mezzi espressivi e una lettura parodica che segnala l'inattualità e la carica di estraniamento delle connotazioni formali»³⁶.

È opportuno puntualizzare, tuttavia, un'importante differenza di intenti. L'utilizzo di un linguaggio ampolloso in *Di bestia in bestia* costituiva una sorta di 'meta-parodizzazione' della lingua letteraria stessa, che evidenziava una sconfitta: l'inadeguatezza di quel tipo di eloquio dinanzi alla realtà. In *Filologia dell'anfibio*, al contrario, sembra che per una volta sia il mondo reale a soccombere sotto una sferzante ridicolizzazione, non reggendo il confronto con il mondo della letteratura, che rimane invece a Mari sodale.

Tornando alla citazione di Andrea Gialloretto riportata poco sopra, si può facilmente desumere come la «carica di estraniamento delle connotazioni formali» di cui parla il critico derivi da una mancata aderenza tra forma del mezzo espressivo ed entità del referente extralinguistico: nello spazio vuoto generato da questo scollamento si genera l'ironia. Si tratta di un procedimento che, stando al seguente ragionamento di Mari, assomiglia al medesimo processo di funzionamento della letterarietà:

La forma altissima e la forma bassissima [...] hanno in comune il divorzio dall'uso ordinario e hanno quindi in comune la capacità di creare [...] uno spazio vuoto che è quello in cui la letterarietà riecheggia, rimbomba, una non immediata coincidenza tra forma e contenuto. È un tipo di procedimento bene illustrato dall'ironia. Penso in particolare a quella speciale forma di parodia epica attuata da Parini nel *Giorno*, dove per ridicolizzare qualcosa lo si traveste epicamente, maestosamente, solennemente per evidenziare la sproporzione tra la miseria dell'oggetto e la grande eloquenza dell'espressione.³⁷

³⁴ Ivi, p. 141.

³⁵ A. Gialloretto, *Di bestia in bestia, di libro in libro: il maniero-biblioteca di Michele Mari*, in A. Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 217-242: 230.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ M. Mari, *Il demone della letterarietà*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta ad oggi*, a cura di V. Della Valle, Roma, Minimum fax, 1997, pp. 159-164: 162.

Si noterà peraltro che questa tipologia di parodia epica, sulla scorta del modello pariniano, è la forma di ironia prevalente in *Filologia dell'anfibio*. Il binomio ironia-letterarietà coinvolge strettamente anche il piano lessicale: la prosa, infatti, pullula di aulicismi, arcaismi, latinismi, ma anche di neoformazioni. La presenza di vocaboli che non trovano riscontro in latino, ma che sono inventati sulla base delle sue norme linguistiche, già rilevata da Luca Serianni ne *La stiva e l'abisso*, si rintraccia anche in *Filologia dell'anfibio*: si tratta, per esempio, dell'iperlatinismo «fragil-limo»³⁸, mutuato dal modello degli aggettivi in *-ilis* «che hanno questo tipo di superlativo raccorciato, non attestato per *fragilis*»³⁹, e di sostantivi astratti quali «soldatitudo»⁴⁰, ricreato sulla base del modello di terza declinazione del sostantivo latino *valetudo*, *valetudinis*, e «goffago»⁴¹, costruito riprendendo il modello di declinazione del sostantivo *imago*, *imaginis*.

Questi termini, in virtù della loro natura di 'pseudo-latinismi', bastano di per sé a veicolare tutta la carica ironica che Mari intende far vibrare nel testo. In considerazione del ruolo di prim'ordine che la lingua ricopre nel funzionamento globale dell'opera, è perciò possibile porre in continuità con i romanzi considerati come i più artefatti e impegnativi dell'intera produzione di Mari anche un'agile raccolta di memorie del servizio militare come *Filologia dell'anfibio*, tenendo sempre presente che tutto ciò che suona come artificioso non è l'esito di un mero *labor limae* manieristico, come Mari non manca mai di ribadire, ma di una padronanza del patrimonio letterario interiorizzata a tal punto da diventare per lo scrittore una «seconda natura», un modo di pensare suppletivo, così spontaneo da essere attivo permanentemente, tanto nelle opere editate più ambiziose, quanto negli scritti privati:

Tale immediatezza mi fa sentire lontanissimo da ogni sperimentalismo, anche perché il fatto di essermi sempre occupato di letteratura anche da un punto di vista storico-critico, l'aver sempre manipolato testi ha fatto sì che tutto quel materiale, tutto quel mondo di sollecitazioni diventasse assai precocemente un mondo interiorizzato, parte ormai integrante del mio modo di esprimermi ed anzi di pensare, come una seconda natura: tanto che oggi in minute o in scritti privati io uso esattamente la stessa lingua che si trova nei miei libri più "artefatti".⁴²

A parere di Andrea Battistini, in nessuna opera autobiografica vi è una totale messa a nudo dell'autore, per via dell'opacità intrinseca nel mezzo della scrittura⁴³: quest'ultimo, infatti, non potrà mai funzionare come uno specchio in grado di riflettere l'immagine dello scrittore in maniera esatta, poiché converte l'io in un personaggio che indossa pur sempre «il fragile velo

³⁸ ID., *Filologia dell'anfibio*, cit., p. 111.

³⁹ L. Serianni, *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore*, cit., pp. 148-158: 152.

⁴⁰ M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, cit., p. 78.

⁴¹ Ivi, p. 67.

⁴² ID., *Il demone della letterarietà*, cit., pp. 163-164.

⁴³ «[...] in quel limite che già si era espresso come "appannato specchio", si riassume tutta l'ambivalenza dell'autobiografia, incapace di esibire una nudità totale perché impedita dalla veste letteraria, dal tegumento opaco della scrittura», A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 155.

delle parole»⁴⁴. Per quanto concerne la specificità di *Filologia dell'anfibio*, quel «fragile velo di parole» appare ulteriormente schermato e ispessito poiché permeato da una suggestione fortemente letteraria e metaletteraria. Come è stato constatato, si tratta tuttavia di uno schermo dalla natura anfibio: da una parte, infatti, costituisce l'unica mediazione che Mari si concede in quest'opera; dall'altra, in virtù dell'immagine di letteratura che emerge dal libro come di un'interfaccia, di uno spazio nel quale riparare per affrontare una realtà insensata e deludente, esso è anche il luogo nell'opera in cui la fisionomia dello scrittore è più riconoscibile.

È così che, in un'opera in cui la materia autobiografica affiora in superficie libera da elementi finzionali, e che fluisce senza la frapposizione di portavoce e alter ego dell'autore, Mari sente l'esigenza di raccontare i suoi ricordi desumendo immagini e citazioni dal suo vastissimo patrimonio di conoscenze letterarie: al momento del travaso della materia memoriale nella scrittura, dunque, interviene l'interposizione di questo filtro iperletterario. Questa azione di filtraggio in fase compositiva si rivela poi anche l'elemento portante dell'opera, poiché proprio su di essa poggia tutta la *vis* ironica che serpeggia nella narrazione. L'alto tasso di letterarietà della prosa è d'altronde per Mari tutt'altro che un virtuosismo, ma una scelta obbligata, un atto di obbedienza al «demone della letterarietà», che lo scrittore definisce una parte integrante di sé, al pari di un «ricordo autobiografico»⁴⁵. Una dichiarazione di questa portata corrobora l'impressione che sia proprio da questa connotazione di letterarietà che si possa scorgere in maniera più nitida la sagoma della presenza dello scrittore, in un effetto di vedo-non vedo che rappresenta senza dubbio la componente più inattesa e avvincente di quest'opera. Se si considera, infine, che alla descrizione verbale di avvenimenti o personaggi corrisponde la resa grafica di pugno dell'autore, con gli 83 disegni nello stile fumettistico a lui caro⁴⁶, si potrà convenire sul fatto che *Filologia dell'anfibio* abbia una struttura e uno sviluppo narrativo senza dubbio singolari, anche in ragione della sua dimensione iconotestuale. Le illustrazioni (mappe, schemi, planimetrie, raffigurazioni dei soldati e delle loro attività), infatti, fungono da supporto alla forma di scrittura memoriale, implementando visivamente le rubriche tematiche ('armi'; 'esercitazioni'; 'gerarchie'; etc.) o gli aneddoti raccontati, con una carica descrittiva che il più delle volte ha un effetto ironico e caricaturale. La cultura pop e soprattutto visuale, che come constata Gianluigi Simonetti⁴⁷ ha influenzato la formazione di Mari al pari dell'alta tradizione letteraria, riaffiorerà ancora e si riscontrerà in maniera via via sempre più preponderante nella successiva produzione

⁴⁴ Ivi, p. 164

⁴⁵ M. Mari, *Il demone della letterarietà*, cit., p. 159.

⁴⁶ La passione di Mari per il fumetto, celebrato in uno dei più bei racconti di *Tu, sanguinosa infanzia, I giornalini*, trova riscontro in un'opera come *La morte attende vittime*, Roma, Nero, 2019, che raccoglie una serie di *graphic novels* ispirati ad alcuni classici della letteratura e disegnati dallo scrittore stesso tra il 1971 e il 1975. Eccetto per la storia che dà il titolo al volume, le altre si configurano come riduzioni fumettistiche dei canti XVIII-XIX dell'*Orlando Furioso*, del *Visconte dimezzato* di Calvino, di *Dei sepolcri* di Foscolo, di *Uno studio in rosso* di Arthur Conan Doyle e della novella *And the Moon Be Still as Bright* di Ray Bradbury.

⁴⁷ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 121, disponibile in <https://www.pandoracampus.it/pandora/booksheet/index/ean13/9788815274977> (ultima consultazione: 23 agosto 2025).

dello scrittore⁴⁸, fino ad arrivare a intrecciarsi e integrarsi pienamente con la scrittura autobiografica⁴⁹. Quest'ultimo procedimento, inaugurato con le illustrazioni di *Filologia dell'anfibio*, verrà poi ripreso con esiti più complessi e raffinati nei fototesti *Leggenda privata* e *Asterusber*.

3. Dire l'indicibile: «Rondini sul filo» tra ventriloquia e superstizio

Un altro efficace dispositivo di eclissamento che coinvolge il piano stilistico-retorico è la scelta di parassitare e appropriarsi della veste stilistica altrui, come si verifica in *Rondini sul filo*. In quest'opera, Mari imita lo stile di uno dei suoi scrittori-modello, Céline, in ragione di una concezione «ventriloquesca»⁵⁰ di letteratura. L'assorbimento dello stile di Céline funge in questo libro da maschera protettiva dietro la quale l'autore può tutelarsi da una nudità, da un'esposizione di sé altrimenti eccessiva. Al tempo stesso, tuttavia, proprio quest'atto di assimilazione di una scrittura caustica e venefica – essendo Céline «il prototipo dell'indifendibile, di colui che si pone come quello che manda al diavolo tutti, che insolentisce tutti»⁵¹ –, autorizza Mari a esprimersi con una veemenza sfrenata:

Ebbene questo libro scabrosissimo (al limite appunto dell'indicibilità) ho incominciato a scriverlo con la voce di Céline, o meglio di Bardamu, una voce sincopata, furibonda oppure lagnosa, argotica, frantumata, spesso sgrammaticata. Ho deliberatamente scritto “alla maniera di” perché in questo modo mi sentivo non solo protetto, ma anche esaltato ed autorizzato a dire di più, a peggiorare il quadro di uno stravolgimento iperbolico-espressionistico.⁵²

Questa legittimazione a lasciar degenerare senza alcun freno lo sfogo solipsistico, celandosi dietro una scrittura notoriamente corrosiva, consente allo scrittore di affacciarsi pericolosamente sul baratro dell'indicibile. Il coraggio autodistruttivo dell'autore, tratto saliente di quest'opera, è secondo Gianluigi Simonetti il fattore che determina la qualità di ogni operazione autofittiva, insieme alla «ricchezza di livelli di realtà e di invenzione (e a volte di sputtanamento) che è disposto ad assumere su di sé»⁵³. *Rondini sul filo* racconta infatti della lacerante gelosia retrospettiva vissuta dal protagonista e voce narrante, omonimo dell'autore, nei confronti di una donna. Questa forma di gelosia patologica, nelle prime pagine scagliata contro tutti gli uomini che hanno attraversato la vita amorosa di questa deuteragonista, diventa poi monografica, addensandosi in modo maniacale intorno a un'unica figura maschile, in tutto antitetica rispetto alla personalità e agli ideali del protagonista. L'ossessione del Mari-personaggio affonda le sue radici nella volontà di incasellare una realtà che continua inevitabilmente a sfuggire,

⁴⁸ Il riferimento è a *Milano fantasma*, Torino, EDT, 2008, iconotesto composto in collaborazione con l'artista Velasco Vitali, e a *Sogni*, Milano, Humboldt, 2017, realizzato invece con i disegni del pittore Gianfranco Baruchello.

⁴⁹ R. Coglitore, *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, cit., p. 113.

⁵⁰ M. Mari in C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 51.

⁵¹ M. Mari in A. Cortellessa (a cura di), *Nostalgia ovvero l'invenzione del passato*, cit., p. 199.

⁵² M. Mari, *Il beneficio dell'influenza*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 725-733: 731.

⁵³ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 262.

anarchica e ribelle, a ogni tentativo di catalogazione. Questa azione di scavo nel passato della donna amata viene perpetrata attraverso un atto maieutico volto a estrarre i dettagli di un quadro ritroso a ogni codifica, ma contro il quale questo Mari-Sisifo non si rassegna. L'inchiesta perseguita senza tregua assume così le sembianze di una catabasi, di una graduale e inesorabile discesa nell'abiezione. Il risultato è una scrittura impetuosa, fluviale, sia per il trasporto emotivo che arriva a lambire temi scabrosi e conturbanti, sia per la propensione a esondare dagli argini degli stili, mescolando senza remora vocaboli aulici e artificiosi a termini bassi e triviali. E «la sola struttura capace di reggere l'impetuoso *flumen* emotivo dello scrittore»⁵⁴ agisce sul piano dell'interpunzione: si tratta dei tre puntini di sospensione, il segnale più evidente del rifacimento dello stile céliniano. Scrivendo di Céline, Mari definisce questi suoi paradigmatici tre puntini: «smagliature di un tessuto, punture di insetti velenosi, reazioni a un vaccino, punti chirurgici, melanomi, *ictus*, [...]». Perché quei puntini, ce lo dice l'etimologia, sono abietti, sono *gettati via*, sono il segno di un continuo sacrificio di sé»⁵⁵.

I paragoni instaurati da Mari restituiscono con una brillante potenza visiva il portato mal-sano e morboso racchiuso in questi segni di punteggiatura nell'opera di Céline. Il fatto di definirli «abietti» gli consente inoltre di riagganciarsi all'etimologia di questo termine, dal latino *abiciere*, che ha come primo significato quello di «gettar via»: e in effetti, è come se essi venissero gettati, seminati nella prosa come agenti infestanti e untori del contagio. La costante interruzione determinata dalla loro occorrenza, inoltre, ha l'effetto di riprodurre l'andamento dissestato dei pensieri infervorati e ossessivi dell'io narrante. A una struttura a predominanza paratattica della sintassi così configurata contribuisce anche la frequente alternanza di esclamazioni e domande; il ritmo della scrittura ne risulta vorticoso, come se ogni frase scandisse il percorso di discesa lungo le anse del gorgo dell'ossessione.

Nonostante l'espedito dello schermo stilistico céliniano, l'esposizione così sfacciata di una materia incandescente e scabrosa ha provocato nello scrittore un atteggiamento, se non di totale abiura, certamente di imbarazzo nei confronti di quest'opera, più volte dichiarato⁵⁶. Negli anni successivi alla pubblicazione di *Rondini sul filo*, segue infatti un atto di rimozione estremo da parte dello scrittore, un'autentica messa in quarantena di un lato di sé percepito come fastidioso e radioattivo. L'irrimovibile avversione a ogni proposta di ripubblicazione del libro avanzata dall'editore costituisce, d'altro canto, un elemento extratestuale che indizia la consapevolezza da parte di Mari di aver proiettato una materia molto delicata di sé e della sua vita sulla pagina⁵⁷. Secondo Carlo Mazza Galanti, *Rondini sul filo* è infatti l'opera nella quale lo scrittore

⁵⁴ C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., pp. 101-102.

⁵⁵ M. Mari, *Céline*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 303.

⁵⁶ «Alcune cose un po' scabrose che magari allora riuscivano a non imbarazzarmi perché erano veicolate dal furore, adesso che non c'è più quel fuoco potrebbero lasciarmi soltanto imbarazzato», M. Mari in C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 53.

⁵⁷ «Però in questo caso l'espulsione è stata duplice, è stata una vera e propria messa in quarantena ad oltranza: come se avessi preso una parte di me e l'avessi incapsulata in un modulo spaziale e l'avessi mandata sulla Luna o

ha convogliato una notevole intensità autobiografica, come in nessun altro suo testo⁵⁸, perlomeno fino alla pubblicazione di *Leggenda privata*:

È il libro più cupo di Mari, il più erotico, il più scopertamente, impudicamente, autobiografico ed esibizionistico. Se teniamo conto della costante (implicitamente o esplicitamente) autobiografica di tutti i suoi romanzi e racconti, possiamo forse considerare *Rondini sul filo* come un'apertura sul retroscena, un temporaneo "dietro le quinte" della narrativa dello scrittore: il più scottante avvicinamento alla nuda matrice esistenziale di ogni sua *fabula*.⁵⁹

In un'intervista lo scrittore ha dichiarato con fermezza che l'intero contenuto di *Rondini sul filo* è vero:

Il mio libro racconta la *pura verità*, e posso giurarle che non c'è un solo particolare che sia stato inventato o anche solo esagerato da me. È tutto maledettamente e letteralmente verissimo, pur troppo. Nondimeno, per via di struttura e di stile, non si tratta di autobiografia ma di romanzo.⁶⁰

Tuttavia, Carlo Tirinanzi De' Medici⁶¹ sostiene che basta un minimo dettaglio – il fatto che un quadro citato nell'opera come un dipinto di Savinio⁶² in realtà non esista e sia stato puramente inventato dall'autore – a screditare l'aspettativa che proprio *tutto* nell'opera sia rigorosamente vero, smentendo così la dichiarazione dello scrittore. Ma il punto in cui maggiormente si insinua il dubbio sull'attendibilità della vicenda narrata è probabilmente la forte presenza dell'elemento della *superstitio*, del paranormale. Già a partire dalla compagna del protagonista, descritta come una maliosa sibilla che promana un'aura di fatale carisma e mistero, entra in scena la forza sovrannaturale della magia nera: Mari sospetta che la donna abbia il potere di compiere sortilegi; è poi lei stessa a confidargli il segreto di essere a conoscenza dei rudimenti dell'esoterismo. Questo aspetto del sortilegio e del fascino dell'occulto è parte integrante del linguaggio interno alla coppia, del loro comune idioletto: la finzione si insinua pertanto già attraverso questa dimensione linguistica, per poi progressivamente dilagare come un miasma nelle vicende narrate alla stregua di episodi realmente accaduti. Il caso più rappresentativo è

su Marte, dove so che continua a rimanere pericolosa e radioattiva. [...] È l'unico libro che non ho voluto ripubblicare nonostante gli inviti del mio editore; non credo a questo punto che lo farò», M. Mari, *Dialogo con Michele Mari. 11-12 ottobre 2019*, in R. Donati, A. Gialloretto, F. Pierangeli (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, Roma, Studium, 2022 [ebook].

⁵⁸ C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 52.

⁵⁹ ID., *Michele Mari*, cit., p. 98.

⁶⁰ V. Martemucci, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, «Contemporanea», 6, 2008, pp. 159-188: 180.

⁶¹ C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche*, numero monografico *L'io in finzione*, «il verri», 64, giugno 2017, pp. 19-39: 31.

⁶² «dunque via Valclusa 26 N.N. ci viveva da poche settimane, comprò qui...comprò là... non comprò un tavolo! [...] sull'ampia poltrona in due, ognuno appollaiato su un bracciolo, ognuno col suo paninetto una scena tristissima... [...] un grande salone vuoto, completamente sgombro... nel centro il sedile... un sedile assoluto, metafisico, un quadro di Savinio, *Uomo e donna con poltrona...*», M. Mari, *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori, 1999, p. 161.

una sorta di rito di esorcismo cui il protagonista accetta di sottoporsi, pur di cercare di affrancare la sua mente dall'ossessione che la attanaglia.

Pur non senza qualche scetticismo, ma mosso dalla disperazione, dopo un mistico colloquio con un medium per liberarsi dallo spettro del malocchio⁶³, al Mari-personaggio non resta altra scelta che recarsi in una sperduta abbazia sull'Appennino che custodisce un collare di ferro, con il potere miracoloso di guarire gli ossessi e gli impossessati dal Maligno. Sebbene la narrazione dell'avvenimento sia corredata di una datazione precisa, «un sabato di marzo del 1995»⁶⁴, questo è con ogni probabilità il passaggio del libro che raggiunge il massimo livello di inverosimiglianza agli occhi del lettore: è a questo punto che ogni certezza su una già di per sé vaga possibilità di discernimento tra plausibile e fittizio s'infrange definitivamente. Questo irruente e torrenziale ingresso della superstizione nel narrato, che fino a quel momento aveva avuto l'alibi di essere rimasto calato nel piano del plausibile, fa scattare una naturale reazione di diffidenza e sospetto nel lettore, estesa inevitabilmente anche al resto della narrazione. Il puntuale rendiconto di queste numerose manifestazioni dell'occulto si protrae per diverse pagine del libro, fino a quando l'io narrante, ormai irreparabilmente penetrato nel regno di malefici e macumbe, non confessa di essere compiaciuto di questo «scatenio di potenze»⁶⁵ folkloristiche, che rappresentano uno «spiraglio di trascendenza»⁶⁶, non soltanto in relazione all'esistenza del protagonista, ma anche sul piano della modalità narrativa. Proprio in ragione di questo «spiraglio di trascendenza», infatti, è possibile ricondurre *Rondini sul filo* a una forma di scrittura «a bassa finzionalità»⁶⁷, espressione con cui ci si riferisce a opere in cui è previsto il montaggio di elementi finzionali nella catena narrativa, concedendo tuttavia al mondo reale un ruolo «assai più centrale di quanto non faccia nella narrativa di invenzione vera e propria»⁶⁸. La sfera dell'esoterismo e dell'occulto, che trova il suo massimo spazio di rappresentazione in opere non autobiografiche come *Rosso Floyd*, *Tutto il Ferro della Torre Eiffel* e il più recente *Locus Desperatus*, libri cioè in cui il pensiero magico, la cabala, l'oscuro impatto delle coincidenze e lo spettro dell'arcano sono le forze che maggiormente orientano le dinamiche delle vicende narrate, qui esorbita fino a occupare le lande dell'autobiografismo, sfumandone così le linee di demarcazione. È così che Mari sfocia in quello che Giacomo Tinelli definisce come un «campo di autobiografia spuria, sfumata dalla finzione», innestando su fatti reali episodi inventati, «mescolando simbolico e immaginario»⁶⁹.

⁶³ «qualche tempo fa lei mi porta da lui, sapesse un soccorso al mio male... [...] l'uomo riempie d'acqua una bacinella, me la pone sul capo...gira diverse volte intorno a me bisbigliando qualcosa, poi prende un'oliera, è la prova! veder se ho il malocchio! [...] lui annuisce, mi mostra la bacinella perché veda anch'io... [...] solo il mio scetticismo mi impedisce di rabbrivire, lei invece è sbiancata...», ivi, pp. 230-231.

⁶⁴ Ivi, p. 233.

⁶⁵ Ivi, p. 269.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione*, cit., p. 37.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ G. Tinelli, *L'io di carta*, Milano, edizioni del verri, 2022, p. 45.

Secondo quanto riportato sinteticamente da Carlo Mazza Galanti, la posizione di alcuni critici circa l'iscrizione di *Rondini sul filo* al genere dell'*autofiction* è stata orientata dall'atteggiamento reticente ed elusivo che si presagisce nell'opera:

In un "romanzo" (la definizione generica è indicata sulla copertina) come *Rondini sul filo*, aderente alla tradizione più intimistica dell'autobiografismo confessionale, a fronte dell'esibizione spudorata delle più private vicissitudini di un narratore evidentemente autobiografico, l'identità onomastica di quest'ultimo e dell'autore è affidata ad un laconico "Mic": diminutivo confidenziale utilizzato esclusivamente dalla compagna del protagonista. Su *Rondini sul filo* sembra gravare un'impressione di reticenza o di elusività che ha portato alcuni critici a parlare di Michele Mari come di un rappresentante italiano del genere dell'*autofiction*.⁷⁰

Tuttavia, è forse più opportuno spostare il focus, piuttosto che sulla reticenza e l'elusività dello scrittore, sul lettore e sul suo disorientamento. La vicenda narrata, nella forma di un monologo dal tono confessionale e di impostazione autobiografica, è un sistema che tende ad «autolegittimarsi come *vero*. Il lettore» – osserva Tirinanzi De Medici –, «*può sospettarne* la falsità [...] ma non esserne certo»⁷¹. Questa autolegittimazione viene perseguita attraverso degli effetti di realtà; con le parole di Walter Siti, altro grande pioniere dell'*autofiction* in Italia:

Nell'impresa scriteriata e arrogante di ricreare la vita coi segni, la cosa più difficile è riprodurre la sua *densità* [...]. A questo serve lo stile, ovviamente, [...]; ma servono anche meccanismi di contenuto e contesto, incroci, conferme interne ed esterne, giochi col paratesto, ridondanze che abbiano il sapore della naturalezza. Insomma, tutti gli effetti di realtà che sono noti da tempo e altri che ogni autore si inventa come può.⁷²

In *Rondini sul filo* lo zelo impiegato dallo scrittore nel fornire le indicazioni cronologiche e spaziali del già citato episodio relativo al collare miracoloso, con lo scopo di farlo apparire credibile, è un caso esemplare di questo procedimento. In genere, come rileva Gianluigi Simonetti, gli effetti di realtà risultano tanto più rinforzati quanto più è percepibile l'esibizione del coinvolgimento personale dell'autore nel narrato⁷³. Nel caso di Mari, la forte intertestualità interna che caratterizza la sua produzione consente di rintracciare vicende personali, evidenze ed elementi autobiografici ricorrenti, e che acquisiscono dunque di maggior attendibilità proprio perché trasversali a più opere. È facile, pertanto, che anche un discreto conoscitore della sua produzione sarà più propenso ad autenticare un passaggio come il seguente:

sto fanatismo qua del rigore, preso dai miei genitori forse, grafici entrambi, un colore vivace? da fessi! un angolino smussato? volgare! [...] linee rigorose essenziali, pareti spoglie, serietà, ascetismo e pan secco, armonia in grigio et in silenzio, ordine e simmetria, progetto e sistema, assiologia per dovunque, così che son cresciuto, posso più dissentire, sono andato più in là anzi, se le matite non

⁷⁰ C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., p. 47.

⁷¹ C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione*, cit., p. 33.

⁷² W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 17-18.

⁷³ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 98.

son temperate come spilli... se i fogli non sono perfettamente allineati... se non ho elencato ricapitolato le cose... non dormo! non vivo! se il mondo non è tolemaico impazzisco!⁷⁴

Il riferimento all'essere cresciuto in un clima di serietà e compostezza assoluti e all'aver ereditato dai genitori la predisposizione maniacale all'ordine e al rigore ricorre, infatti, anche in altri luoghi della produzione dell'autore, se solo si pensa ai racconti di *Tu, sanguinosa infanzia* o a *Leggenda privata*⁷⁵. Allo stesso modo, il racconto del test di misurazione del quoziente intellettuale sostenuto dal protagonista di *Rondini sul filo*⁷⁶ da bambino e vissuto come un evento segnante può essere identificato come un'evidenza autobiografica del Mari-scrittore, dal momento che lo stesso episodio viene citato pari pari in nota in una pagina di *Leggenda privata*, corredando un passaggio nel quale lo scrittore confessa di aver invidiato durante la sua infanzia la spensieratezza degli altri bambini della sua età, poiché «esenti dagli oneri del Rigore e del Quoziente»⁷⁷.

Il fatto che la materia di tali ricordi possa trovare riscontro in altri libri e che i collegamenti siano addirittura palesati dallo scrittore stesso rafforza il grado di attendibilità di questi effetti di realtà, anche in virtù di ciò che Tirinanzi De Medici definisce come il livello timico del testo⁷⁸: in questo caso, l'intertestualità interna sollecita quel tipo di lettura empatica che ha talora il potere determinante di autenticare una storia. Essendo *Rondini sul filo* una forma di scrittura a bassa finzionalità, il lettore è naturalmente portato a calare la vicenda narrata nel piano del plausibile, motivato dal flusso di confessioni intime, dall'omonimia tra autore, narratore e protagonista (il cosiddetto «protocollo nominale»)⁷⁹ e dalle evidenze autobiografiche testimoniate dai riscontri intertestuali. Tuttavia, la nient'affatto trascurabile presenza della sfera del sovrannaturale incrina il patto di fiducia tra lettore e autore: questo forte elemento di inverosimiglianza mette in guardia il lettore sull'effettiva autenticità della vicenda narrata, nell'accezione del

⁷⁴ M. Mari, *Rondini sul filo*, cit., p. 124.

⁷⁵ A proposito del padre: «[...] e come avrebbe potuto, lui che rapportava l'intelligenza al rigore, al cimento estremo, all'eccezionalità, alla diversità dagli altri?», ID., *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2021, p. 95. E ancora: «I miei genitori, per motivi ideologici, non hanno mai avuto né automobile né televisione: come degli Amish. [...] se l'opposizione alla Chiesa era di natura filosofica, quella alla televisione era politica, essendo la televisione, per lui, sinonimo di America. Di quanto arrivava dall'America abborriva sopra ogni cosa Walt Disney, a partire dallo stile: guai a farsi trovare con un "Topolino" fra le mani!», ivi, p. 155.

⁷⁶ ID., *Rondini sul filo*, cit., p. 319.

⁷⁷ ID., *Leggenda privata*, cit., p. 98.

⁷⁸ «I dati privati traggono la loro forza veridica anche da un secondo meccanismo, la soggettività (sia come autodiegesi, sia come insistenza sui propri stati d'animo) che sfrutta il livello timico dell'articolazione testuale. Il soggetto è in primo luogo un soggetto *passionale*. Questo tende a rafforzare la nostra comprensione degli eventi, [...] attraverso la "*hot cognition*", cioè l'apparato cognitivo legato alle emozioni che ci spinge a identificarci con i personaggi. [...] il sovraccarico emozionale spinge a una lettura empatica per gli effetti di vita [...]: l'io stesso trasfigura, autenticandola, la storia», C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione*, cit., pp. 32-33.

⁷⁹ Si tratta della corrispondenza onomastica tra autore, narratore e personaggio, categoria analizzata in G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 65-72.

termine individuata da Lorenzo Marchese⁸⁰. Lo studioso, tuttavia, rifiuta la proposta di identificare *Rondini sul filo* come un'opera di autofiction, sostenendo che il testo è «né più né meno, autobiografia, romanzata a causa del suo stile»⁸¹. Affinché una scrittura possa essere dichiarata autofinzionale, a suo avviso «deve esserci una divaricazione evidente, sia pure dai contorni mobili, fra autobiografia e *fiction* (deve esserci insomma una biforcazione a un certo punto percepibile) palesata nel testo o nel paratesto, e deve avvenire uno “sdoppiamento narratologico” dei piani di verità dell'opera»⁸². Lorenzo Marchese sostiene insomma che a fronte dell'intenso contenuto autobiografico di *Rondini sul filo*, «gli eventi raccontati non celano alcuna spia riconoscibile di *fiction*»⁸³. Tuttavia, la dimensione della *superstitio* e del sovrannaturale non sembra affatto un elemento finzionale così marginale e defilato nell'opera, ma anzi risulta occupare una posizione estremamente rilevante nello sviluppo narrativo; esso funziona inoltre come una sorta di diversivo, che consente a Mari di diluire i contenuti di matrice autobiografica mescolando le acque tra finzione romanzesca e una «realità che viene evocata, ma immediatamente corrosa».

A questo punto, come constata Gianluigi Simonetti riflettendo su una strategia discorsiva che definisce eminentemente ambigua e romanzesca, «il funzionamento del congegno conoscitivo del *novel* conta più dell'adesione al vissuto, perché è il romanzo che detta le leggi con cui interpretare e dar senso alla vita. È l'invenzione che conta, e che vince, sulla storia vera; o che dovrebbe alla fine vincere, nell'ambito dell'*autofiction*»⁸⁴. Nel caso di *Rondini sul filo*, pertanto, l'atteggiamento mimetico proprio di uno scrittore come Michele Mari si esprime non soltanto nella scelta di parassitare lo stile di Céline, ma anche nella forma di scrittura autofinzionale, per il fatto che quest'ultima funziona di per sé come una «mimesi del romanzo», in cui ogni distinzione tra fattuale e fittizio cessa dopotutto di essere pertinente⁸⁵.

Per concludere, si è visto pertanto come anche in quelle opere della produzione di Mari in cui il grado di elaborazione fantastica appare minimo a fronte di una presenza preponderante della materia autobiografica, un'assoluta esposizione del sé autoriale in senso tradizionale non si realizza mai pienamente. In *Filologia dell'anfibio*, in ragione di un ideale di letteratura come *forma mentis*, i ricordi e gli aneddoti personali vissuti dallo scrittore vengono rivestiti da un filtro stilistico iperletterario, che diventa condizione necessaria per innescare la *vis* ironica dell'opera; al tempo stesso, questo binomio ironia-letterarietà è la più evidente espressione della personalità idiosincratica dello scrittore. In *Rondini sul filo*, oltre all'opacità conferita dalla dichiarata appropriazione dello stile di Céline, la mediazione dell'io autoriale viene ulteriormente ispessita

⁸⁰ «L'autenticità è nel panorama contemporaneo un effetto testuale di piena corrispondenza fra ciò che un autore racconta in un testo di sé e del mondo circostante e ciò che appartiene alla realtà empirica», del quale l'autofiction opera «una demistificazione critica e paradossale», L. Marchese, *Autenticità*, cit., p. 95 e p. 104.

⁸¹ ID., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 139.

⁸² *Ivi*, p. 138.

⁸³ *Ivi*, p. 139.

⁸⁴ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 100.

⁸⁵ G. Tinelli, *L'io di carta*, cit., p. 46.

attraverso il massiccio e sistematico inserimento della sfera del sovrannaturale nel tessuto narrativo, con un consapevole procedimento autofittivo; questo espediente, tutt'altro che marginale come dimostrato, contribuisce in maniera determinante a occultare (e dunque proteggere) i contenuti autobiografici disseminati nella più conturbante ed estrema opera dello scrittore.

«Recensioni»

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23225>

«Finzioni» 9, 5 - 2025

ISSN 2785-2288

Altezza degli occhi.
Corpi, lampi e spettri nel Photomatic

di Ferdinando Amigoni
Macerata, Quodlibet, 2025, pp. 196
ISBN 978-88-229-2353-0

Recensione di Elisa Attanasio

Pubblicato: 4 novembre 2025

Attanasio, Elisa, recensione a Ferdinando Amigoni, *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic*, Macerata, Quodlibet, 2025, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 105-108.

elisa.attanasio2@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23225>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Elisa Attanasio

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

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

Il volume di Ferdinando Amigoni, *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic* assume la cabina per fototessere come oggetto di indagine teorica: quello «sgabuzzino segreto in luogo pubblico» (p. 11) diventa, pagina dopo pagina, tabernacolo tecnologico e crocevia per una riflessione estetica, filosofica e psicoanalitica. Amigoni, che da tempo frequenta l'incrocio tra letteratura, fotografia e cultura visuale, convoglia qui una pratica critica maturata nel tempo, interrogando il Photomatic non come curiosità d'epoca, ma quale dispositivo capace di produrre gesti, immagini e forme di soggettivazione. La questione è duplice: crisi dell'identità e persistenza del sacro nella tarda modernità. Non si tratta di un ritorno nostalgico all'analogico, ma di un'indagine sul modo in cui un congegno ordinario continui a organizzare riti ed epifanie minime, disseminando micro-grammi di segreto nel quotidiano. A sostenere l'argomentazione interviene un corredo iconografico puntuale (fototessere, strisce, dettagli di installazioni, fotogrammi): immagini che funzionano come piano d'evidenza e prolungamento analitico del testo.

Mettersi all'altezza degli occhi implica un patto essenziale: entrare, esporsi al comando, lasciare una traccia. L'introduzione comincia qui: si scosta la tendina, si cerca il fuoco nello specchio, ci si traveste da se stessi. La cabina – studio fotografico, nascondiglio infantile, a tratti persino orinatoio – promette intimità attraverso una minima cortina, mentre un occhio meccanico registra tutto. In questa ambivalenza si spiega la sua presa su registi, scrittori e artisti. Il libro definisce la cabina come nicchia di mistero e confessionale meccanico che sollecita un'ermeneutica di sé. Qui l'ontologia del comando (diritto, religione, magia) sopravanza l'asserzione in maiuscolo: «NON CAMBIARE POSA DURANTE I 4 SCATTI» (p. 28) non descrive, fa accadere. Il dispositivo tecnologico trattiene, così, una stilla di sacro.

L'innesto storico e metodico è l'*Esposizione in tempo reale n. 4* di Franco Vaccari (Biennale di Venezia, 1972): la parete su cui i visitatori incollano le strisce appena uscite dalla cabina non si limita ad archiviare. Stabilendo file e tempi di attesa, prescrivendo pose e distanze, trasforma l'atto individuale in ritornello collettivo, e così la superficie diventa mosaico processuale, autoritratto di massa in divenire. Amigoni mostra il paradosso: dichiarare l'«eclissi dell'autore» (p. 24) – così come fa Vaccari – e, nello stesso gesto, mantenerne l'autorità orchestrando la partecipazione con imperativi quadrilingue. Dentro questa tensione si lascia lavorare ciò che Vaccari chiama inconscio tecnologico: il casuale valorizzato, le informazioni involontarie registrate a nostra insaputa. Per compensare la deprivazione sensoriale dei media, l'artista tenta di rimettere in gioco il corpo intero, e lo fa sotto il segno della melanconia saturnina (la posa indolente della *Melencolia I* di Dürer), perché la fotografia porta con sé reliquia, frammento, traccia, e incide l'irreversibilità del tempo.

Il perimetro d'indagine è netto: un «fatale triennio» (p. 101), quello compreso fra il 1972 e il 1975, in cui la macchina fotoautomatica irrompe nelle pratiche artistiche e narrative. I saggi tematici seguono una costellazione precisa: Vaccari, Wenders, Nabokov, Tournier, con un approdo a Handke. La cabina è letta come ambiente saturo d'imperativi in cui l'azione minima –

sedersi, guardare, restare immobili – genera immagini e, insieme, istituisce pratiche di sé. Tra le figure trasversali spicca la verticalità del Padre, che torna «con una regolarità che lascia allibiti ogni volta che una cabina per fototessere viene convocata sulla scena da scrittori, registi e performer» (p. 42).

Sul versante filmico, Wenders mette in scena l'angoscia e un ritorno discreto del sacro. Se Alice rimanda alla figura di disambientamento capace di sospendere il codice adulto e riaprire il campo percettivo, Philip Winter, il melanconico di *Alice nelle città*, cerca prove d'esistenza a colpi di scatti, confessando una 'paura della paura' (Angst vor Angst): l'ingresso nel Photomatic funziona da commutatore di atmosfera, restituisce corpo ed Eros a un soggetto ridotto a «increspatura di superficie» (p. 26). L'io si ricompone per contatto: il calore del flash sul volto, il tempo d'attesa, la striscia ancora umida. La moltiplicazione delle immagini – fino a un'ipertrofia dell'autoscatto – si lascia leggere anche come difesa dall'angoscia, una strategia di neutralizzazione della minaccia mediante sovra-significazione visuale. Sul fondo pesa la storia: nel cinema di Wenders l'evaporazione del padre (Lacan) e l'eredità atroce del Novecento tedesco interrogano ogni tentativo di nuovo codice.

Con Nabokov (*Cose trasparenti*, 1972), la cabina si carica di verticalità: la scena a tre luci – passaggio a livello, lampo di magnesio del Photomatic, 'rosso fragore' dell'ictus paterno nel camerino – apre il *passage* verso la potustoronnost (l'«essere-da-quella-parte») che è il vero tema nabokoviano. La morte del padre – figurata come caduta da un'enorme altezza, quasi un Laocoonte domestico – sigilla il nesso tra luce tecnica e oltrepassamento; l'ulteriore, involontario uxoricidio, non smentisce (bensì sublima) questa spinta ascensionale. Tournier (*Le meteore*, 1975) rovescia l'asse: la cabina diventa test d'identità fallito, con le strisce mescolate dal padre Edouard che rendono indistinguibili Jean e Paul e preludono alla crisi dello specchio triplo e allo svenimento («io, Jean, non ero più da nessuna parte», p. 110). Sul piano teorico, è l'opera della perversione: detronizzare il Padre, neutralizzare le differenze dell'«universo genitale» (p. 122) e sostituirle con un piano anale di particelle equivalenti, a prezzo di una riduzione a zero simbolico del femminile. Infine, Handke (*L'ora del vero sentire*): Gregor Keuschnig – tra derealizzazione e depersonalizzazione – rincorre un «contatto gradevolmente oggettivo» (p. 149) nel Photomatic. Il calore dei flash trasforma l'Angst da patologia in affetto dell'imminenza del reale. Qui può accadere una *Wiederverzauberung der Welt*, un reincanto a bassa intensità che culmina nell'«IDEA di un mistero che esiste per tutti» (p. 171) (*Geheimnis*) capace di riallacciare il soggetto al mondo. La cabina, che sembrava puro automatismo, riacquista così statuto di soglia in cui l'evento accade e il reale si misura in scala tattile.

Questo itinerario teorico resta ancorato alla materialità dell'immagine. Amigoni insiste su ciò che i protocolli digitali tendono a cancellare: lampo che scocca, odore acre di ammoniac, latenza chimica della carta. La fotografia, in questa prospettiva, non vale come icona da adorare, ma come indizio, timbro sulla ceralacca della realtà. Da qui l'ipotesi, misurata e convincente, di una politica del contatto. L'aura non si recupera intera; si precisa in dosi infinitesimali disseminate nelle superfici e nei gesti. Tornando all'origine, l'*Esposizione* di Vaccari chiarisce anche il

nodo dell'autorialità: co-autori sì, ma dentro una macro-regia che arretra senza scomparire. La parete non è supporto neutro: ordina la partecipazione, ne detiene i tempi, stabilisce la grammatica della posa e del deposito. Si tratta di una lezione di archeologia del dispositivo: imperativi, soglie, attese, posture come elementi strutturali della scena.

Il libro si muove così tra teoria e *close reading* con una scrittura che regge il doppio registro. Accosta Agamben (ontologia del comando), Benjamin (aura), Kristeva e la tradizione saturnina (Klibansky-Panofsky-Saxl), Chasseguet-Smirgel (perversione), e perfino la polemica anti-freudiana di Nabokov, senza fare dei riferimenti un paravento: ogni nozione è ricondotta al teatro minimo della cabina, dove l'atto viene prima della immagine e la forma-soggetto è continuamente rimessa in questione. Chiude il volume una sezione di Addenda, dove la *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* di Gianni Celati e l'*Autoritratto automatico* di Umberto Fiori funzionano da sigillo performativo: l'argomentazione slitta sulla scena e sul verso, mostrando che posa e traccia lavorano oltre la teoria. È il rimbalzo necessario dell'intero percorso: identità e immagine non coincidono, e il dispositivo che promette riconoscimento apre, infine, a una dissomiglianza inaggirabile. Il Photomatic non rivela la verità del volto, bensì imposta le condizioni per un'esperienza del reale e del sacro a bassa intensità, dove il soggetto incontra la propria precarietà senza potersi sottrarre.

La sintesi che Amigoni propone è chiara senza essere didascalica: se la fotografia ha dissolto l'aura, ne ha disseminato tracce minute sui corpi e sulle cose. La cabina – *Ästhetik des Augenblicks*, estetica dell'istante – resta soglia liminale dove il metafisico coincide con il reale che irrompe. Qui il soggetto, melanconico o angosciato, misura la propria singolarità contro la materia dell'immagine. *Altezza degli occhi* è, in questo senso, un libro necessario: illumina, a partire da un oggetto d'uso modesto, dinamiche decisive dell'arte concettuale e della cultura visuale del secondo Novecento; e lo fa alla distanza giusta, quella degli occhi, dove il pensiero incontra il lampo.

Ai margini dell'umano.
Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese

a cura di Elisa Attanasio
Firenze, Franco Cesati, 2025, pp. 208
ISBN 979-12-5496-221-3

Recensione di Beatrice Basile

Pubblicato: 4 novembre 2025

Basile, Beatrice, recensione a Elisa Attanasio (a cura di), *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, Firenze, Franco Cesati, 2025, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 109-112.

beatrice.basile2@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23226>

finzioni.unibo.it

«La festa è qui», scrive Monica Farnetti nella postfazione al volume *Ai margini dell'umano. Luoghi, scrittura e pensiero di Anna Maria Ortese*, curato da Elisa Attanasio e pubblicato da Franco Cesati nel 2025. La metafora della 'festa' richiama non soltanto l'esperienza femminista – che per Carla Lonzi fu autenticamente festiva (p. 203) – ma suggerisce anche la potenza generativa dell'opera ortesiana, capace di raccogliere attorno a sé una pluralità di visioni, sensibilità e linguaggi. È proprio questa pluralità che il volume raccoglie e rilancia, offrendosi come un laboratorio critico fertile e coraggioso. Elisa Attanasio, ricercatrice presso l'Università di Bologna e già autrice del volume *Divenire drago. Esplorazioni nell'opera di Anna Maria Ortese* (2022) costruisce in questa nuova pubblicazione un'opera collettiva che intreccia voci esordienti e consolidate, dando forma a un testo capace di rinnovare con audacia lo sguardo critico su una delle autrici più originali e autentiche del Novecento italiano. Uno dei meriti più evidenti è forse il carattere corale della raccolta, il quale nasce da una pratica del «sentire comune» – come scrive la curatrice stessa (p. 9) – intesa come spazio condiviso, affettivo e teorico, da cui scaturisce un pensiero abitabile, molteplice, vivo. Questo approccio rende il volume non solo un tributo all'opera ortesiana, ma un dispositivo teorico capace di aprire la strada a futuri spunti di ricerca.

I nove saggi che compongono il volume si distinguono per l'equilibrio fra rigore analitico e apertura sperimentale. Il titolo stesso annuncia l'intento: avvicinarsi alle pieghe più intime del pensiero ortesiano, esplorando i margini, le soglie, i luoghi meno indagati. I tre nuclei tematici – luoghi, scrittura, pensiero – si fondono in un'architettura critica che supera l'antropocentrismo e si apre a traiettorie postumane, ecocritiche e femministe. La prima sezione si apre con il contributo di Alice Pantalena, che analizza l'isola di Ocaña nel romanzo *L'Iguana* (1965). Lontana da ogni esotismo passivo, l'isola viene interpretata come soggetto dotato di *agency*, in grado di interagire e modificare l'esperienza di Daddo. Non è più solo «un pezzo di terra [...] ancora in vendita» (p. 28), ma un'entità viva, performativa, capace di destabilizzare il paradigma egemonico del dominio. In questa prospettiva, Pantalena rimette in discussione la dialettica hegeliana servo-padrone, dialogando con la teoria del confine di Gloria Anzaldúa e con il concetto di margine di bell hooks, immaginando l'isola come spazio di possibilità e resistenza.

Altre indagini si rivolgono a testi meno frequentati dalla critica, come *Casa di bambola* (1958) e *Casa del bosco* (1987). Chiara Tombolini sottolinea come la nozione di 'casa' venga dilatata fino a comprendere non solo lo spazio domestico ma l'intero universo, investito da forze cosmiche e sociali che penetrano tra le mura e ne minano la solidità. Lidia, la protagonista di *Casa di bambola*, vive perseguitata dall'inverno e da un sole torbido incapace di scaldare, così come dall'Amministratore che la richiama al pagamento dell'affitto: figure che testimoniano, con crudezza, la vulnerabilità economica e l'angoscia esistenziale. Alice Bada, invece, legge in *Casa del bosco* la pratica della rinominazione ossessiva dei luoghi, che produce straniamento e spiazzamento, facendo apparire non più familiari gli oggetti quotidiani. Lo spazio domestico si apre allora a dimensioni cosmiche, diventando insieme rifugio e minaccia, tana e voragine.

L'esperienza dell'abitare, in Ortese, si rivela dunque paradossale, sospesa fra intimità e smarrimento, come se la casa fosse sempre in bilico tra protezione e dissoluzione.

Dalla questione dei luoghi la riflessione si sposta verso quella delle relazioni. Il saggio di Eleonora Negrisoli mette in parallelo *L'Iguana* di Anna Maria Ortese e *Sirene* (2017) di Laura Pugno, facendo emergere la centralità delle figure ibride, ambigue, mostruose, che incarnano forme di oppressione e di esclusione. Attraverso il dialogo con autrici come Plumwood, Adams, Cavarero, Haraway e Le Guin, Negrisoli mostra come le creature liminali costringano a superare i confini rigidi dell'umano e a immaginare un mondo interspecie, dove le identità si compongono e ricompongono nella relazione con l'altro. Non si tratta soltanto di recuperare la voce degli animali o del non umano, ma di riconoscere come l'opera ortesiana anticipi un pensiero antispecista, femminista e relazionale, ancora oggi di estrema attualità.

Su un terreno contiguo si colloca l'analisi di Ilaria Bruno, che indaga la funzione dell'animale nell'universo ortesiano e in quello landolfiano. L'animale appare come figura perturbante, continuamente assorbita dal simbolico umano ma al tempo stesso irriducibile a esso. Se la tradizione psicoanalitica aveva interpretato questa presenza come un'emanazione dell'inconscio, Bruno propone invece di leggerla come apertura al sacro e al trascendente, in analogia con i processi di animalizzazione che caratterizzano buona parte della letteratura novecentesca. L'animale diventa soglia, varco verso un altrove che sfugge alle categorie razionali, invitando a riconsiderare i modi stessi con cui la modernità ha pensato il rapporto fra uomo e mondo.

Alberica Bazzoni, con finezza teorica, affronta il problema del tempo, mettendo in dialogo Ortese con Clarice Lispector. Entrambe scrittrici di frontiera, sono accomunate dalla volontà di dare forma a una temporalità non lineare, che scorre e si trasforma pur lasciando tracce di fissità. Nei loro testi il linguaggio diventa strumento per abitare il paradosso tra fluire ed eternità, tra esperienza e rappresentazione. La scrittura, in questa prospettiva, non è semplice registrazione, ma gesto capace di aprire varchi, di produrre epifanie che consentono di cogliere la realtà nel suo farsi. Bazzoni individua così una 'filosofiapoetica' che colloca Ortese e Lispector all'interno di un orizzonte vastissimo, da Spinoza a Bergson, da Husserl a Deleuze, fino a Braidotti e Haraway.

L'ultima parte del volume amplia ulteriormente il quadro, intrecciando l'opera ortesiana con le prospettive postumane. Sara Gristina legge i testi di Ortese alla luce delle riflessioni di Rosi Braidotti, mostrando come la scrittura ortesiana dissolva i dualismi cartesiani e proponga un'etica relazionale fondata sull'interconnessione di tutte le forme di vita. La letteratura diventa così uno strumento per pensare la complessità, per scardinare l'idea di un soggetto unico e autosufficiente. Emanuela Agostinetti si concentra invece sulla dimensione ibrida dei personaggi ortesiani, in particolare l'iguana che sfugge a ogni classificazione netta. Figura liminale e perturbante, l'iguana incarna un soggetto dai confini porosi, capace di rimettere in discussione la stabilità identitaria. In questa lettura la scrittura di Ortese si fa laboratorio per un nuovo paradigma, in cui l'umano non è più misura di tutte le cose ma parte di un ecosistema complesso e interdipendente.

Infine Laura Fugazza propone una lettura di *Alonso e i visionari* (1996) che intreccia le suggestioni di Emerson con quelle di Haraway. Attraverso l'analisi del concetto di 'responso-abilità', inteso come etica della cura e della compassione, Fugazza mostra come Ortese opponga all'arroganza prometeica dell'uomo una visione fondata sulla relazione e sul soccorso reciproco. La scrittura ortesiana diventa così non solo strumento di denuncia ma pratica di costruzione di mondi possibili, capaci di resistere al cinismo e di immaginare nuove forme di convivenza.

La parola-chiave che attraversa l'intero volume è forse *legami*: i legami che Ortese tesse con gli esseri che abitano i suoi mondi – animali, piante, presenze inanimate – e che le autrici mettono in luce con sensibilità e rigore. Come scrive Fugazza, si tratta di «legami profondi e intimi con entità provenienti da diverse categorie ontologiche» (p. 163), capaci di rompere i confini del sapere razionalistico e di aprire spazi per un pensiero post-antropocentrico.

Ai margini dell'umano è un contributo prezioso, che non solo arricchisce gli studi ortesiani, ma rinnova il panorama della critica letteraria contemporanea. Attraverso una pluralità di sguardi, il volume dà voce a un'Ortese visionaria, radicale, urgentemente attuale. Come una melodia complessa che intreccia note familiari e dissonanze sorprendenti, questo libro ci invita a riascoltare l'opera di Anna Maria Ortese non solo come una sequenza lineare di eventi, ma come un coro vibrante di voci e intuizioni che continuano a risuonare, stimolando nuove comprensioni del nostro legame con il mondo e con l'alterità.

«Recensioni»

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23227>

«Finzioni» 9, 5 - 2025

ISSN 2785-2288

Pasolini e i giovani

di Roberto Carnero

Novara, Interlinea, 2024, pp. 134

ISBN 978-88-6857-501-4

Recensione di Riccardo Magli

Pubblicato: 4 novembre 2025

Magli, Riccardo, recensione a Roberto Carnero, *Pasolini e i giovani*, Novara, Interlinea, 2024, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 113-116.

magli.1969906@studenti.uniroma1.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23227>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Riccardo Magli

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

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

In una società dove tutto è proibito, si può fare tutto: in una società in cui è permesso qualcosa si può fare solo quel qualcosa.¹

Pasolini e i giovani non è solo una dichiarazione d'intenti riassuntiva e anticipatrice dell'argomento affrontato che, nella vastità del mondo pasoliniano, viene così circoscritto fin dal titolo. Il libro di Roberto Carnero, infatti, si pone in maniera inedita nel panorama degli studi pasoliniani per il suo confluire, entro un'interpretazione coerente e sistematica, di un approccio tanto filologico e letterario quanto sociologico e culturale. In altri termini, leggere Pasolini dal punto di vista della giovinezza e delle sue declinazioni permette di elaborare molteplici spunti, che Carnero svolge separatamente nei cinque capitoli del suo libro senza mai dimenticare, però, la globalità dell'impianto pasoliniano, fitto di richiami, rimandi e revisioni.

Lo sguardo più strettamente letterario del primo capitolo, che dà il titolo all'intera ricerca, lascia spazio così nel proseguimento ad un approccio attento alla produzione dell'autore ma anche alla dimensione contestuale, e specificamente ad alcuni temi significativi quali l'antropologia e la società in generale (capitolo 2), la religione (capitolo 3) e la politica (capitolo 4); e si passa infine ad un'accurata e altrettanto inedita ricostruzione storica che, da ultimo, riguarda *Pasolini e il giovane che forse (non) lo ha ucciso* (capitolo 5).

La giovinezza è presentata fin da subito come elemento trasversale della ricerca in almeno tre diverse connotazioni: i giovani protagonisti dei romanzi di Pasolini (e non solo); i giovani e le giovani del suo tempo, negli anni Sessanta e Settanta, fra contestazioni studentesche e rivoluzioni generazionali; e i giovani lettori e le giovani lettrici che, ancora oggi a cinquant'anni di distanza dalla morte dell'autore, possono trovare nella produzione pasoliniana una sorta di laboratorio o meglio, come scrive Carnero, «un'opera laboratoriale, [...] emancipatrice» (p. 30).

Per il primo aspetto, ossia la rappresentazione della giovinezza nella multiforme opera di Pier Paolo Pasolini, l'attenzione di Carnero è rivolta giustamente non solo ai romanzi, ossia i friulani *Amado mio* e *Atti impuri* e i romani *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, ma anche ai film che, nel primo Pasolini, restituiscono un quadro giovanile parallelo e complementare a quello letterario: *Accattone* e *Mamma Roma*. Comune a tutte queste opere, nota Carnero, è «una concezione della gioventù come precisa categoria sociologica» (p. 13): tanto nelle campagne dei contadini friulani quanto nelle borgate e nelle periferie del sottoproletariato romano la giovinezza è il germe incontaminato che racchiude ancora i destini possibili o, come osserva il critico, «l'altra realtà che si salva dal potere omologante di un mondo sempre più borghese» (p. 19).

Subentra presto, tuttavia, la consapevolezza che il conflitto in atto non oppone, come sarebbe stato auspicabile, le classi sociali polarizzate bensì solamente padri e figli dello stesso mondo borghese, puntando solo a strumentalizzazione e conservazione. Nasce insomma una

¹ P.P. Pasolini, 1° Marzo 1975. *Cuore*, in *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 122-127: 124.

«rivolta antiborghese che in realtà è borghese» (p. 26), e contro cui Pasolini si schiera con interventi dalla forte valenza simbolica: è il caso della famosa immagine dei ragazzi dai capelli lunghi, che «da segno progressista e democratico [...] sembrano essere diventati un emblema reazionario ed escludente» (p. 25). Ne deriva uno sguardo cinico e più rassegnato, di biasimo e rimprovero, che Pasolini esprime in una delle sue poesie forse più note e insieme più travisate, *Il Pci ai giovani!*, quando scrive che, negli scontri di Valle Giulia, «io simpatizzavo coi poliziotti»²: il verso è naturalmente una provocazione – spiega Carnero – in piena linea con il personaggio, ma l'idea centrale è che in un tale scenario le uniche vere vittime non siano gli studenti ma i «ragazzi poliziotti», come li definisce Pasolini (ed è da notare l'enfasi sulla giovane età), schiacciati dalle dinamiche di potere e privati di ogni privilegio borghese.

Nel secondo capitolo, proseguendo sul piano più strettamente sociale, Carnero prende in esame due testi pasoliniani intrisi di spirito critico e pedagogico, *Lettere luterane* e *Scritti corsari*, assumendo come dato di fatto che, all'altezza del 1975, «Pasolini non ama più i ragazzi» (p. 35) e chiedendosi allora come si arrivi a questa svolta. La risposta è da rintracciare nelle opere stesse tanto quanto nel contesto a cui esse fanno riferimento, quello di una società neocapitalistica che, dominata dai consumi sfrenati, non conosce altri fondamenti fuorché le regole del mercato. Mutando dalla Grecia antica il concetto di *kalokagathia* come valore simultaneo del bello e del buono, Pasolini nota nei giovani una decadenza parimenti etica ed estetica, sia nelle virtù che nell'aspetto, e arriva perfino a sostenere che tutti siano indistintamente infelici, quasi prigionieri di troppa libertà e pertanto incapaci di autodeterminarsi.

Sulla religione e nello specifico sulla Chiesa cattolica, al centro del terzo capitolo, il discorso di Carnero si fa più ampio e parte da alcuni dati significativi, all'interno del cosiddetto dibattito sull'eclissi del sacro e sul crescente processo di secolarizzazione della società italiana: numerose indagini e analisi statistiche, infatti, registravano già negli anni Settanta la vorticosa discesa del numero di cristiani praticanti, in special modo fra i più giovani. Osservatore acuto e sociologicamente consapevole, Pasolini, pure profondamente laico (ma l'amica Oriana Fallaci lo definirà in un articolo come «cristiano arrabbiato»)³, intuisce tale tendenza e cerca di opporvisi per come può. Ciò che più lo angoscia, come nota Carnero, è ancora il crollo di valori forti, o meglio la loro sostituzione con un nuovo credo consumistico del tutto vuoto e distruttore; e la Chiesa, laddove anche storicamente ha sempre difeso con coraggio i propri riti e la propria tradizione, risulta ormai relegata ad un ruolo marginale e appare inerte di fronte al presunto progresso della società odierna, nella direzione dell'economia e dell'industria.

Ancora, dietro il motto rivisitato «coi fascisti si parla», all'introduzione del capitolo quarto (p.67) Carnero registra l'attitudine, mai venuta meno in Pasolini, ad evitare veti e censure e anzi a calarsi maggiormente proprio dove le differenze e le incompatibilità sembrano più forti: è una costante tensione maieutica che Filippo La Porta, in un capitolo della sua monografia

² ID., *Il Pci ai giovani!*, «Nuovi Argomenti», 10, aprile-giugno 1968, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1440.

³ O. Fallaci, *Un marxista a New York*, in *Pasolini. Un uomo scomodo*, Milano, Rizzoli, 2015, pp. 37-49: 38.

pasoliniana intitolato appunto *La vocazione pedagogica*, definisce come una «divorante ansia didattica»⁴, e che Marco Antonio Bazzocchi, sotto il lemma del suo *Alfabeto Pasolini* dedicato ancora alla pedagogia, descrive nei termini di «rapporto tra irrazionale e razionale, sdoppiamento in forme opposte»⁵. L'attenzione di Carnero, invece, si focalizza in particolare su una poesia considerata rappresentativa dell'intero tema, *Saluto e augurio* (nella silloge *La nuova gioventù* del 1975) che, rivolta da Pasolini proprio ad un giovane fascista con l'evidente intento di ammaestramento, è letta da Carnero come «l'appello a una particolare forma di resistenza che si concretizza nell'intima adesione all'universo popolare» (p. 71). È una nuova proposta pedagogica che si riassume in tre verbi, scritti da Pasolini in friulano nella poesia: difendere, conservare, pregare.

Sempre con un'espressione della giovinezza, da ultimo, si ha a che fare in Pasolini anche per quanto riguarda la sua morte, avvenuta nella notte del 2 novembre 1975 per mano del giovane Pino Pelosi, l'unico condannato per il delitto ma con ogni probabilità non l'unico responsabile. Nell'ultimo capitolo, infatti, Carnero intreccia la ricostruzione storica della morte di Pasolini con un'analisi letteraria, che non risultava altrimenti effettuata, dei due testi scritti dallo stesso Pelosi, intitolati *Io, angelo nero* (1995) e *Io so...come hanno ucciso Pasolini* (2011), alla ricerca di qualche indizio significativo: si può credere a quanto viene scritto? Ed è tutto opera di Pelosi oppure di interventi esterni, filtri e mediazioni? Dove finisce la realtà storica e inizia la verità romanzesca? E cosa possono suggerire, al riguardo, gli aspetti formali dei testi? Molte risposte ancora da trovare e da affiancare all'unica certezza, ossia che Pasolini, come scrive Oriana Fallaci, ha avuto «una morte coerente dopo una vita coerente»⁶.

È poi nell'appendice, in conclusione, che Carnero riunisce tutte le direttrici affrontate e riesce a trarne un bilancio complessivo, sulla metafora perfettamente funzionante di Pier Paolo Pasolini come Socrate novecentesco: l'arte maieutica come strumento di polemica e rottura nei confronti dei sofismi e disvalori della società contemporanea, con la rivendicazione di una insopprimibile parresia; un rapporto speciale e a tratti morboso con i giovani, con l'accusa di corromperli, ma con l'unica colpa di una concezione pervasiva e totalizzante della pedagogia; e infine, per la morte, «una storia sbagliata» – come cantava De André – dietro cui non si possono non riconoscere ambiguità, imbarazzi e intenzioni censorie.

⁴ F. La Porta, *Pasolini*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 71.

⁵ M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022, p. 123.

⁶ O. Fallaci, *Lettera a Pier Paolo*, in *Pasolini*, cit., pp. 54-68: 62.

Doppie esposizioni.
Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo

di Lavinia Torti

Milano, Biblion, 2023, pp. 320

ISBN 978-88-3383-358-3

Recensione di Simone Giorgio

Pubblicato: 4 novembre 2025

Giorgio, Simone, recensione a Lavinia Torti, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, Milano, Biblion, 2023, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 117-120.

simone.giorgio2@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23229>

finzioni.unibo.it

Negli ultimi anni, il panorama dei *visual studies* nell'italianistica appare in tumultuosa espansione: dopo i testi fondativi di Michele Cometa, tra cui ricordiamo *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale* (2013), una serie di studiose e studiosi hanno approfondito, con molta varietà di temi e risorse critiche, la complessa interazione tra i testi letterari e la visualità. Di questo filone, Lavinia Torti, con il ricchissimo e denso *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, si pone al tempo stesso come prosecutrice e interlocutrice. Prosecutrice, perché il libro mostra una salda e profonda conoscenza del campo degli studi visuali; interlocutrice, perché Torti non rinuncia, lungo tutta la sua operazione critica, a lanciare nuove interpretazioni, o mettere a sistema in modo innovativo le posizioni da cui prende le mosse.

L'attenzione di Torti è dedicata principalmente al periodo dell'estremo contemporaneo italiano: come sottolinea l'autrice nell'introduzione, tale lasso temporale è caratterizzato da una forte proliferazione di iconotesti. Lo studio si presenta dunque come un'approfondita indagine di una precisa tendenza della letteratura italiana di questi anni. Ciò non significa, però, che le riflessioni di Torti non sconfinino né temporalmente, né geograficamente: da un lato, infatti, la studiosa ha cura di mostrare parentele, legami, genealogie tra la contemporaneità e la storia dei fototesti, come avviene nel primo capitolo; dall'altro, dimostrando una proficua conoscenza del panorama letterario degli ultimi decenni, convoca anche casi-studio stranieri per evidenziare caratteristiche comuni e transnazionali.

La cornice critica generale del libro ha i suoi punti fermi in testi che sono ormai dei classici della cultura visuale. Le intuizioni di Torti partono dagli studi di Mitchell, uno dei padri dei *visual studies*: da lui l'autrice riprende la nozione di *metapicture*, ovvero l'immagine che rappresenta sé stessa e, contemporaneamente, contiene altre immagini. In questo rapporto, l'interazione tra il testo e l'icona, secondo Torti, può essere interrogata a partire da «un'analogia genetica tra il dispositivo della visione e il testo» (p. 106): l'ecfrasi rappresenta il primo livello interpretativo della relazione tra scrittura e immagini. Torti individua nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg una sorta di campionario di forme della rappresentazione delle immagini che vengono trasposte in testo dagli autori di questo filone. Tappa successiva nella ricostruzione di questo percorso verso la contemporaneità letteraria italiana è poi *Ways of Seeing* di John Berger (1972), vero e proprio «saggio per immagini» (p. 125), che segue il modello warburghiano. Seguendo i loro esempi, gli autori e le autrici di alcuni fototesti contemporanei scompongono, per così dire, la tecnica ecfrastica in più elementi, che per loro stessa natura appartengono sia al dominio della letteratura, che a quello delle arti visuali (pittura, ma anche fotografia e cinema): il montaggio; la *mise en abyme*; il dettaglio. Accanto a loro l'ecfrasi continua a rivestire un'importanza decisiva, ma essa non assolve più funzioni meramente descrittive, bensì assumerà un carattere «metafigurativo e metapoietico, dunque ermeneutico della parola» (p. 107). Questa è la tesi centrale del libro, nonché il suo apporto critico più innovativo: l'immagine, dice Torti, è esposta due volte, su due formati, quello propriamente visuale e quello testuale: lungi dall'essere un banale

sdoppiamento, questa interazione produce – nell’esperienza che dell’oggetto fa il lettore-spettatore – una terza immagine. Il fatto che i due critici convocati siano storici dell’arte non deve trarre in inganno: tali punti di riferimento sono imposti dalla natura spuria e anfibia dell’oggetto di studio in sé, ma sono sorretti e giustificati dalla grande padronanza del repertorio della critica d’arte da parte di Torti, che affianca e rinforza la componente critica letteraria.

Tornando a Warburg, un altro tratto fondamentale sottolineato da Torti a suo proposito – e rintracciato poi in altre opere – è la presenza dell’elemento autobiografico: la visualità warburghiana ha il fine di ricostruire e rappresentare una storia, attraverso varie strategie che concorrono alla creazione di una sorta di autoritratto per immagini. Torti nota giustamente che non sempre il modello di Warburg è in realtà noto agli autori esaminati, ma in generale l’approccio autobiografico dei vari testi trattati è un aspetto su cui l’autrice si sofferma a lungo, e per questo appare come una delle caratteristiche più importanti di questa produzione.

Dopo aver esplorato l’utilizzo dell’ecfrasi come spunto narrativo nella prosa contemporanea, sia esso in presenza o in assenza delle immagini, o la base per un racconto o una semplice descrizione, Torti passa all’analisi dell’opera dell’artista francese Sophie Calle, in cui il rapporto gerarchico tra testo e immagine, che nell’arte dovrebbe essere a favore della seconda, è invece rovesciato, e noi leggiamo descrizioni di opere che non possiamo vedere. In questa sezione, Torti mette molto bene a frutto l’oscillazione tra la critica letteraria e quella artistica, rifacendosi alla scuola francese che ha in Philippe Hamon il suo principale teorico. Il punto d’arrivo di questa trattazione, l’opera di Calle, giustifica un altro tema centrale del libro, ossia la metafigurazione, la trasposizione del testo in immagine. Secondo Torti, questa tendenza contribuisce alla sempre maggiore ibridazione fra i generi letterari che caratterizza la contemporaneità.

L’autrice argomenta efficacemente su tale questione, delineando un corpus nutrito e intelligentemente selezionato, che ripercorro qui per salti – invitando alla lettura diretta del saggio per poter constatare l’ampiezza dei riferimenti di Torti. Il punto di partenza è il 1988, l’anno di uno dei testi capitali di questa rassegna, ossia *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice: a partire da questo racconto lungo, l’autrice si sofferma sulla relazione tra immagine descritta e immagine riprodotta nell’oggetto-libro, riferendosi alla prima edizione di quest’opera, corredata da un apparato iconografico espunto in quelle successive. In altri testi, come nella *Misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco (2004), la dimensione autobiografica assurge a memoria collettiva e l’iconotesto si fa autobiografia generazionale. I due testi rappresentano diverse concezioni della presenza delle immagini, perché rispondono l’uno al modello del museo, l’altro a quello del bazar: una relazione che Torti rende chiara confrontando questi libri con l’opera di Orhan Pamuk e W.G. Sebald, due tra gli autori più rilevanti della letteratura internazionale e qui analizzati proprio per l’importante elemento iconografico presente nelle loro opere. È particolarmente apprezzabile, dunque, che l’attenzione di Torti si posi su iconotesti italiani che sembrano guardare più a modelli stranieri in cui l’immagine è usata per ‘spetttralizzare’ la realtà, in contrasto con una tradizione molto solida e già ampiamente esaminata che invece è

caratterizzata dall'uso dell'elemento fotografico come prova di realismo, in testi che hanno l'ambizione di inchiesta o reportage.

Altri libri invece prevedono la presenza iconografica come una sorta di mostra o esposizione, e in questo senso il ruolo autoriale è assimilato a quello di un curatore o allestitore: è il caso degli autoritratti per immagini e testo creati da Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio* (2017); Michele Mari, *Leggenda privata* (2017); Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle* (2011). In questi casi Torti illustra bene la funzione metafigurativa delle immagini raccolte in queste opere; le varie tecniche messe in rilievo (come l'ecfrasi o l'attenzione al dettaglio rivelatore) servono, in differenti modalità, ad avviare la riflessione autobiografica dell'autore, assecondando una tendenza alla narrazione del sé ben presente nella letteratura contemporanea, e di cui la chiave visuale è una peculiarità più importanti.

Torti si sofferma poi su altri autori e autrici, come Filippo Tuena e Antonella Anedda, che invece utilizzano le immagini per aiutare il lettore nell'operazione ermeneutica: se Tuena ricostruisce storie altrui, artisti dimenticati o famiglie sepolte nella memoria storica, Anedda intende invece soffermarsi sul valore poetico e inventivo dei dettagli decontestualizzati, che nel suo libro *La vita dei dettagli* (2009) non vengono utilizzati in funzione rivelatoria bensì vengono valorizzati, assieme alla scrittura poetica (seppur in prosa), come quadri-di-per-sé.

Nella ricca trattazione del libro, condotta in una prosa chiara ed elegante, i casi-studio presi in esame da Torti mostrano non solo elementi di continuità, ma anche forti differenze: ciò segnala la vitalità degli spunti di questa ricerca e della tendenza letteraria su cui si concentra. In questo si scorge il principale tratto di forza di questo libro, ossia la capacità di Torti di porre la letteratura e la sua critica in dialogo con altre modalità espressive e altri settori del sapere, indicando un possibile futuro per questo campo di studi che tenga sempre più conto dell'ottica transnazionale e transmediale in cui la nostra società è ormai già immersa.