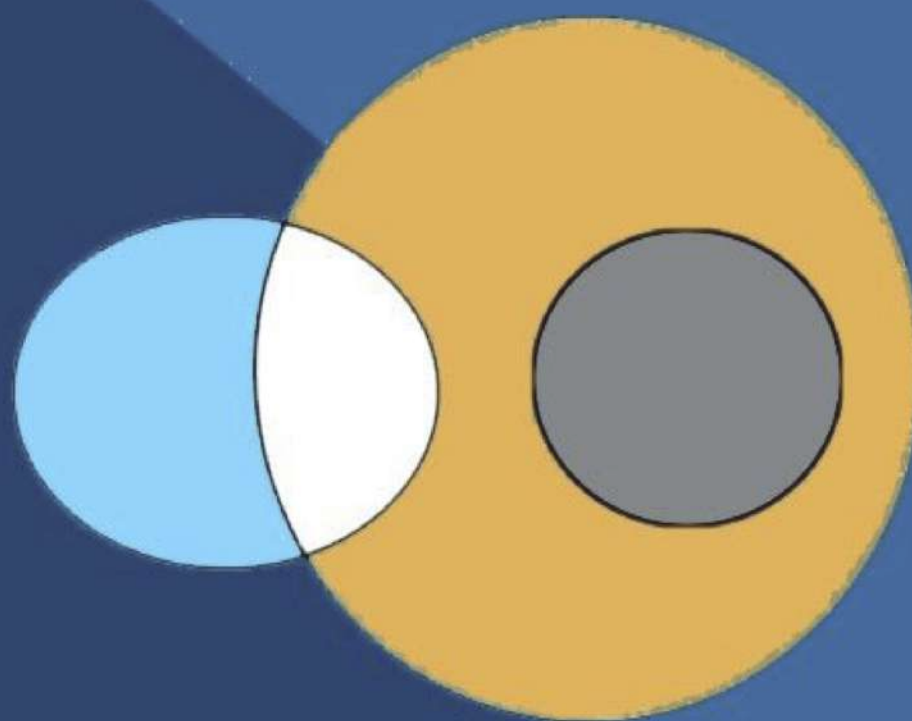


finzioni



Rivista di teoria critica
e letteratura italiana
contemporanea

V. 5 N. 10, 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. 10 – 2025

Strategie

- Gabriele Frasca, *Ermeneutica e filologia del falso originale. Conversazione sulla traduzione dell'ultimo testo di Samuel Beckett* 1-20
- Luigi Weber, *Una questione di 'genitività'. Per una lettura de «L'empio Enea» di Giuliano Gramigna* 21-33

Lecture

- Serena De Filippo, *La «responsabilità della donna intellettuale» tra impegno culturale e letteratura. Aleramo, Banti, Bellonci, de Céspedes e Masino, scrittrici su «Mercurio»* 34-46
- Nike Francesca Del Quercio, *Dalle carte rosa a fumetti alla pellicola: nuovi intrecci intermediali tra il fotoromanzo e il cinema* 47-62
- Simone Giorgio, *«Annullare i confini tra i nostri corpi». La rappresentazione del sesso in Calvino* 63-76
- Gianluca Pirolo, *Una «finzione consapevole» nell'impossibilità di essere surrealisti. «Malebolge» e il parasurrealismo* 77-94
- Marianna Scarinci, *'Female gaze' e riscrittura dei miti. Margaret Atwood, Christa Wolf, Maria Zambrano* 95-112

Recensioni

- Clara Allasia et al. (a cura di), *«Sinestesia. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XXXIII, 2025, Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba», di Claudia Dell'Uomo d'arme* 113-120
- Simone Giorgio, *L'ascolto di una tradizione. Gianni Celati e l'«Ulisse» di Joyce, di Filippo Milani* 121-124
- Roberto Laghi, *Scritture digitali. Dai social media all'IA e all'editing genetico, di Daniele Raffini* 125-128

Ermeneutica e filologia del falso originale. Conversazione sulla traduzione dell'ultimo testo di Samuel Beckett

Gabriele Frasca
(Scuola Superiore Meridionale)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The essay conducts an in-depth analysis of the translation of Samuel Beckett's poem *Comment dire*, which offers significant theoretical insights into the fruitful relationship between philology and translation. It also examines the concepts of 'forgery' and 'original' as they apply to the specific case of self-translation by a bilingual author such as Beckett.

Keywords – autotranslation; bilingual author; *Comment dire*; poetry translation; translation studies.

Abstract – Il saggio conduce un'approfondita analisi della traduzione della poesia di Samuel Beckett intitolata *Comment dire*, che fornisce considerevoli spunti teorici sulla proficuità delle relazioni tra filologia e traduzione. Vengono inoltre problematizzati i concetti di 'falso' e 'originale' applicati nel caso specifico dell'autotraduzione di un autore equilingue come appunto Beckett.

Parole chiave – autotraduzione; autore equilingue; *Comment dire*; traduzione di poesia; studi sulla traduzione.

Frasca, Gabriele, *Ermeneutica e filologia del falso originale. Conversazione sulla traduzione dell'ultimo testo di Samuel Beckett*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 1-20.

gfrasca@unisa.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24866>

finzioni.unibo.it

ad Antonietta, per i suoi formidabili anni di lavoro

smania –
 smania di –
 di –
 qual è la parola –
 smania da questo –
 fin da questo –
 smania fin da questo –
 dato –
 smania dato questo di –
 visto –
 smania visto questo –
 questo –
 qual è la parola –
 questo –
 questo questo –
 questo qui –
 tutto questo questo qui –
 smania dato tutto questo –
 visto –
 smania visto tutto questo questo qui di –
 di –
 qual è la parola –
 vedere –
 intravedere –
 credere d'intravedere –
 volere credere d'intravedere –
 smania di volere credere d'intravedere quale –
 quale –
 qual è la parola –
 e dove –
 smania di volere credere d'intravedere quale
 dove –
 dove –
 qual è la parola –
 là –
 laggiù –
 lontano –
 là lontano laggiù –
 a fioco –
 là lontano laggiù a fioco quale –
 quale –
 qual è la parola –
 visto tutto questo –
 tutto questo questo qui –
 smania di vedere quale –
 intravedere –

credere d'intravedere –
 volere credere d'intravedere –
 là lontano laggiù a fioco quale –
 smania di volervi credere d'intravedere quale –
 quale –
 qual è la parola –

 qual è la parola

È un inno, magari da intonare prima di ogni inizio, o invece la proclamazione di un verdetto, quello che avete appena scorso, e come se non bastasse già tradotto? S'inceppe e salta come un vecchio vinile, oppure si svolge come un rotolo sotto i nostri occhi e, con lo stesso guizzo che ne fa una figura di scansione, infine si risolve. Lo sforzo processuale, anche in questo caso, come avviene secondo Alain Badiou per un'altra opera estrema e capitale di Samuel Beckett – *Worstward Ho (Peggio tutta)* – «est un travail aride sur la langue pour l'ordonner aux exercices de l'empire»¹. C'entra naturalmente, se vi s'impone questa pratica arida di peggiorare la lingua, l'arte del discorso nelle necessarie convoluzioni del suo foglio genetico, il farsi stesso della poesia in senso meramente etimologico, e dunque persino lo stesso lavorio che si suppone alla base di ogni traduzione. Comporre è già tradurre, e il titolo di questo testo, che mette in esponente il suo rovello, lo dichiara subito: *Comment dire, What Is the Word, Qual è la parola*. Magari, se tutto non fosse già compiuto, e composto, potrebbe per davvero essere la preghiera da recitare prima di mettersi a lavoro. Sì, ma di che cosa? John Calder – uno dei quattro editori-evangelisti che contribuirono a loro tempo a diffondere le opere beckettiane in Europa e in America –, nel presentare come originale il testo inglese, al suo apparire postumo sul «Sunday Correspondent» del 31 dicembre del 1989, lo aveva del resto dichiarato: quando era saltato fuori il file composto per l'occasione da Barbara Bray, aveva sperato che quelle parole si «trasformassero» in breve, e in barba al loro andare a capo, in un ulteriore «short novel»², o come altro definire i testi residuali in prosa variamente franta composti da Beckett nell'ultimo decennio della sua vita. Notazione che convoca immediatamente la questione del genere, da tenere a vista con quella della lingua. Quanto a quest'ultima, per il momento può fare gioco persino la versione di cui sono responsabile in... italiano? Magari! In 'lingua del no': perché, diciamo-celo subito, non c'è traduzione che non sia una doppia negazione, quella che interdice la lingua d'origine, e quella che lascia interdetta la cosiddetta d'arrivo, in cui un testo giunge solo a patto di restare in parte estraneo e tornare incompiuto. Per questo può essere utile persino partire dal testo tradotto, perché occorre sempre cominciare dalla fine, quando si rende conto di una ricerca. Non è del resto tradurre innanzitutto una ricerca solo apparentemente a termine, rispetto a tutte quelle altre, virtualmente infinite, nelle quali da studiosi, innanzitutto della vita, siamo immersi?

¹ A. Badiou, *Petit manuel d'esthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 164.

² J. Calder, *A Mind Always on the Alert Against Itself*, «The Sunday Correspondent», 31 dicembre 1989, p. 32.

Tradurre, certo, è un compito complesso, e innanzitutto perché destina paradossalmente un testo compiuto alla sua incompiutezza: ogni traduzione rimette in questione l'originale, ne riapre quanto meno i cantieri, e appena ultimati i lavori interroga persino se stessa, predisponendosi a farsi emendare, se non addirittura sostituire. Il testo d'origine resta tetragono, o quasi, in epoche di stampa; ma il gioco delle traduzioni lo rinnega, o riafferma, all'infinito. Eppure, malgrado quanto riapra il destino di un testo, ogni traduzione resta per davvero una ricerca a termine, e innanzitutto perché comincia da quando l'opera, l'originale, ha avuto termine. Ed è, come se non bastasse, la ricerca a termine in prima battuta di un termine. Pensate al perentorio sostantivo, e sdegnoso del suo starsene in sé, che principia questo testo. Una pietra, certo, che le stesse onde – in questo caso di verbi, avverbi e deittici – che il suo tonfo provoca, non faranno altro che inghiottire e dilavare. Qual è insomma la parola di cui ci mettiamo in cerca, quando c'imbattiamo nella prima parola di un'opera da tradurre? Il suo tuffo nel testo lo conosciamo già: perché quando la si volge in un'altra lingua, è fin troppo ovvio che l'opera sia stata già letta, e più di una volta. Nessun traduttore mai, persino di bocca buona, si tira su le maniche e si mette al lavoro come un lettore digitale che deve tradurre cifre in suoni. Quello che si fa, allora, è raccogliere questa pietra dal fondo limaccioso su cui si è già deposta, per rigirarsela un po' fra le mani. Cosa dice quella che abbiamo appena raccolto? In 'lingua del no': «smania». Strano, perché nell'originale, o meglio nella lingua della prima stesura, che non è l'inglese ma il francese – e valga come prima acquisizione critica –, il sostantivo in questione suonerebbe a prima vista assai più semplice: «folie». Eccolo qui, direte, il traduttore che ci mette il *proprio*, invece di accettare il dettato originale! Ma il problema è che questo diavolo di testo, come si sarà capito – seconda acquisizione –, ne ha due di «originali», o saranno magari al contrario, luciferina come torna ogni duplicità, due autentici «falsi»³. E il secondo dei due, quello nell'*altra* lingua – che poi a Samuel Beckett, come se non bastasse, avrebbe dovuto risultare *propria*, se tale può ritenersi l'inglese per chi nasce in Irlanda – ripete, ma ad eco, esattamente quel sostantivo, e così facendo, dopo averci instradato, ci manda per le terre: «folly». Va bene, è una buona indicazione, ci invita se non altro, giubilati i clinici 'madness' o 'insanity', a far rilassare gli psichiatri. Ma perché allora non una fissazione collettiva come quella adombrata in 'craze'? 'Craze for', tanto per dire? No, la scelta di Beckett traduttore di se stesso è caduta in quell'occasione su «folly», e giusto, a lume di dizionario, tutt'intorno al nucleo delirante dell'antico prestito francese, con quell'alone di sventatezza e ridicolaggine, e persino insensatezza dei desideri, cui per un richiamo remoto si attagliano persino le ombre del varietà e del vaudeville. E finanche, se è per questo, quelle altrettanto intriganti dei capricci architettonici. Come il falso gotico di Foley's Folly, dalle parti della natia Foxrock, convocato esplicitamente da Beckett, quasi quindici anni prima, ad animare uno dei ricordi persecutori della pièce *That Time*.

Il secondo falso originale, comunque, lo possiamo dare per acquisito, illumina il primo. Perché è esattamente questo il senso da dare a «folie»: quello di una bizzarria, di una

³ B. Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 243.

stravaganza, certo, ma con qualcosa di frenetico in più, come di un'assurdità che dà sul passionale, una vanità che slitta nella mania – erotica o di grandezza o di quello che volete –, un desiderio accecante, ripetuto, cocciuto, e stupido, stupido. Viene in aiuto il sorriso solvente le vanità del mondo di moralisti come La Rochefoucauld e La Bruyère, o quello già più ironicamente rassegnato dello Chamfort che Beckett aveva, ancora una volta una quindicina d'anni prima, ridotto in assai risonanti versi inglesi in *Long After Chamfort*. Sì, va bene, ma a questi stessi uffici, si presta o no l'italiano 'follia'? Ricapitoliamo: «folie», nell'accezione del testo, non è un disagio psichico, o uno stato di alienazione, men che meno una mancanza di senno, è piuttosto una voglia folle, un ghiribizzo, o un'idea folle, una pazza idea, una stramberia. E dove la si trova questa sfumatura in 'lingua del no', divenuta come se non bastasse, non l'*altra* della traduzione, ma quell'*altra ancora* costretta a procedere strabica fra i due originali che si sconfessano (e confermano) a vicenda? In italiano si può convocare un'accezione periferica di 'follia', che adombra per l'appunto una 'sconsideratezza leggera', quale potrebbe essere quella di uno degli «hobby horses» in cui eccellevano i personaggi del *Tristram Shandy*, ma solo a patto che ci aiuti il contesto della frase... altrimenti è tutto un manicomio, e al massimo una danza di origine spagnola. E poi il sostantivo, quel soggetto sospeso, va inquadrato nella sua funzione sintattica, e alla luce della specificazione alla quale parrebbe anelare lungo tutto i sussulti del testo. E al dunque: «folie que de ce [...]» e «folly for to—» valgono un 'follia di...'? O forse, e meglio, un (moralistico) 'follia...'? Che poi vorrebbe dire una frase nominale ellittica, con tanto di verbo 'essere' sottinteso. Certo, ci fosse subito un infinito, con o senza articolo determinativo, e con tanto di punto esclamativo, più o meno sottinteso, e chi ci fermerebbe più a elencare le follie del mondo! Follia... (l')amare così tanto! Follia... (il) ritenersi eterni! Follia... (il) volere credere d'intravedere...! Follia... (l') accanirsi a tradurre un testo! Sì, vabbè, ma quel «ce [...]», invece? «Folie que de ce [...]» / «folly from this—»? Già: basta un moncone di sintassi, e i campi semantici persino dei sostantivi di maggiore rinomanza rivelano quanto stenti siano ogni volta i loro raccolti. Perché una soluzione del genere, in 'lingua del no', avrebbe il disdicevole svantaggio di disinnescare già in seconda battuta il sintagma «folie que de [...]» / «folly for to—», perché costringerebbe, in assenza della reggenza obliqua, alla mera ripetizione di 'follia...'. 'Follia...' punto e basta: così si dice in italiano, non 'follia che...', 'follia di...'. Con l'effetto indesiderato di rendere del tutto superfluo il terzo versicolo – «que de...» / «for to—» –, che alla fine dovrebbe essere espunto. Che fare, allora? Accontentarsi per disperazione di mutilare il testo, per poi infliggergli l'escrescenza callosa di una nota? Oppure tornare a chiedersi, come vuole il suo dettato, qual è la parola? Una cosa è certa: l'ombra della croce, nel Golgota delle traduzioni, non si stende sulle espressioni presunte intraducibili, ma su quelle che per la loro apparente semplicità si farebbero volgere quasi in automatico. Ecco perché conviene fare un bel sospiro, prendersi il tempo giusto e ricorrere alla filologia, non prima di aver provato a ricapitolare la questione.

Proprio la resa inglese del sostantivo, difatti, dimostra chiaramente quanto viene esplicitato anche dalla costruzione non troppo consueta del dettato. Non è, teste il dizionario Robert, il

primo senso della parola «folie» – «trouble mental, égarement de l'esprit» – a essere chiamato in causa da Beckett, e volendo nemmeno il secondo – «manque de jugement, absence de raison» –, ma forse solo il terzo – «idée, parole, action déraisonnable» –, che poi è quello che è passato per l'appunto all'inglese «folly», vale a dire, compulsando questa volta il Cambridge, «the fact of being stupid, or a stupid action, idea, etc.». Del resto non è un caso che in ben tre delle complessive otto stesure del testo contenute in quello che sarebbe stato l'ultimo quaderno mai usato da Beckett, il sostantivo incipitario eletto in prima battuta non era «folie», per nulla, ma «mal»⁴, e forse proprio nel senso di 'sofferenza morale' ('mal de vivre'), se non 'pena' – il 'darsi pena a fare qualcosa' –, come espliciterebbe proprio il primo versicolo «mal de ce», cui segue naturalmente il solito trattino a indicare la parola che manca. Quanto poi a quel segno d'interpunzione, potremmo parlarne per delle ore, perché è del tutto incongruo nel testo francese, e assolutamente legittimo nel secondo falso originale. La punteggiatura inglese usa difatti il *dash* – anzi l'*em dash*, cioè il trattino lungo (—) – per incisi, improvvise interruzioni, dialoghi e sempre di più, nel corso del Novecento, per esplicite omissioni. Contrariamente al trattino medio (*en dash*) e a quello breve (*hyphen*), l'*em dash* può difatti occorrere a segnalare esitazioni, sospensioni o lacune, ruolo svolto nel sistema interpuntivo francese, così come in quello italiano, per lo più dai puntini sospensivi. Non è così che ve l'ho presentato il moncherino sintattico che mi ha mandato in tilt? «Folie que de ce [...]»? Le parentesi quadre non erano un vezzo, perché in realtà nell'originale troviamo scritto «folie che de ce—». Beckett stesso nel quaderno non mancava di porsi la questione, e sul verso della seconda pagina appuntava come promemoria per un'eventuale variante futura: «sans traits?». Quei trattini, se ne rendeva conto anche lui, erano impertinenti, e forse sarebbe stato meglio eliminarli. Ma alla fine, quel segno che si era imposto da subito al dettato, lo lasciò così com'era. Insomma, sia pure con qualche scrupolo, Beckett finì dunque con l'imporre al francese dell'originale questo segno estraneo alle sue convenzioni interpuntive, com'era del resto già avvenuto in altre opere precedenti, ma mai con una tale frequenza. Il trattino, che il francese di suo impiega soprattutto come *trait-d'union*, amplificato al contrario com'è dagli a capo che propizia, sta difatti lì a rappresentare la lingua che incespica, mentre il cervello si lambicca, svolgendo dunque funzione, per dirla con un'altra trasparente notazione beckettiana presente nel manoscritto, di vero e proprio «trait de désunion»⁵, e finendo in tal modo col rappresentare la marca di senso più incisiva del testo. Ciò detto, però, una cosa è chiara: quel segno infetta d'inglese l'originale francese, circostanza che non va sottovalutata, e che riapre una volta per tutte la questione del nostro sostantivo.

Che, fra parentesi, nel primo originale, o primo falso degenerare, è anche l'unico sostantivo. Ce n'è un altro nel secondo falso, l'inglese, sebbene sia invero incapsulato in un modo di dire, che è però un autentico sintagma cristallizzato, e al dunque quella sorta di refrain da psicopatologia della vita quotidiana che è per l'appunto «what is the word». E se non è altro che un

⁴ D. Van Hulle, *The Making of Samuel Beckett's «Stirrings Still / Soubresauts» and «Comment dire / what is the word»*, Antwerp, University of Antwerp Press, 2011, pp. 99-101.

⁵ Ivi, p. 102.

elemento che occorre a un modo di dire, il sostantivo in questione non resta per nulla sdegnoso del suo isolamento, aprendosi a una sorta di modificazione sottintesa. Qual è la parola *giusta*? Qual è la parola *esatta*, o *appropriata*? Beckett, neanche a dirlo, l'avrebbe eliminata volentieri quella benedetta parola, parola di parola – «word» –, se avesse avuto a disposizione un altro modo di dire inglese in grado di illustrare perfettamente il tic vascolare su cui ruota l'intero dettato. 'Ce l'ho proprio sulla punta della lingua', piagnucola lo smemorato di turno, 'come si dice?' L'italiano alle strette predilige l'impersonale, e fa bene, perché ogni tuffo nella lingua si fa solo a patto di perdersi in quel mare, e farsi parlare da altri. Anche l'infinito francese, quello di «comment dire», che talvolta usiamo pure noi, ma più come pausa – come dire... – retorica, depersonalizza mica male. L'inglese da par suo punta sulla parola da cercare, e lascia del tutto spersonalizzato nella discarica lessicale il povero soggetto indementito. Ma, appunto, rovescia il tutto sul termine che al momento si sottrae, la parola che non torna, e chissà dove si è andata a ficcare. Sia come sia, quel sostantivo in più, a un fanatico propugnatore della «disfazione» leonardesca quale fu scientemente Beckett, avrà di sicuro pesato. Il manoscritto al riguardo non mente. Perché in verità persino nel primo falso originale, nel testo francese insomma, Beckett aveva inizialmente risolto il modo di dire, ancora una volta, all'inglese: «quel est le mot—», aveva scritto di getto. Per poi, avendo compreso di rischiare il 'franglais', aggiungere subito: «le mot pour ce—». E liquidare il tutto con un perentorio «il n'y a pas de mot—»⁶. Appunto! Un bel frego, e via la parola delle parole! Un bel frego, e sul recto della terza pagina, alla seconda completa stesura, eccolo lì il modo di dire giusto finalmente affiorato: «comment dire». Bene, e allora perché la soluzione in 'lingua del no' recupera l'espressione inglese, e non adotta al contrario quella trovata in un secondo momento e poi messa a testo nella prima versione in francese? Consentitemi di rimandare retoricamente la risposta, e di sottolineare soltanto quanto l'inglese, l'inglese d'infanzia, tramava in quell'occasione, come forse non mai in Beckett, nel cono d'ombra del primo falso originale.

Se dunque «folie», che l'autore irlandese inserì a un certo punto a margine, giunse nel manoscritto a sostituire «mal» – anzi «mal de ce—», come specifica la prima stesura in sede incipitaria –, è difficile non essere tentati dal pensare che la parola francese abbia a sua volta subito un'esplicita interferenza dal campo semantico più ristretto dell'inglese «folly», nel suo significato esplicito di 'azione contro il buonsenso'. Si tratterebbe dunque sì di 'une folie', ma nel senso di una pretesa assurda e a suo modo frenetica, e sicuramente ridicola, quale quella di chi si accanisce a cercare disperatamente una parola nel pieno di uno stato di afasia, oppure di una di quelle irritanti dimenticanze contagiose su cui si era tanto soffermato Freud per l'appunto nella *Psicopatologia della vita quotidiana*. Insomma, come esplicita la stessa costruzione di questo testo manco a dirlo a sua volta infestante, siamo di fronte non a una 'follia' ma a una 'follia di qualcosa', o meglio ancora 'di fare qualcosa', 'di cercare qualcosa'. Una follia trattino dello smemorato incluso. Ecco perché, una volta scartata come prima cosa la pesante (e pedante)

⁶ Ivi, p. 100.

costruzione ‘follia di...’ – che in italiano funzionerebbe solo preceduta dall’articolo, e suonerebbe ampiamente letteraria (‘mi prese la follia di tradurre...’) –, sono stato costretto a mettermi alla ricerca di un altro sostantivo, più vicino a «folly» che a «folie». Quello di cui avevo bisogno era in verità un nome deverbale, in grado di reggere un complemento retto all’infinito: e «smania», col suo etimo incerto latino sospeso fra ‘mania’ e una storpiatura di ‘immaginare’ (‘exmaginare’) – circostanza che avrebbe probabilmente deliziato un virtuoso di quel verbo, in entrambe le lingue, come fu il nostro autore –, offriva da questo punto di vista decisamente più possibilità. Quelle, per esempio, di un’agitazione nervosa e di un desiderio irritante. Perché, sarà necessario che lo ripeta, delle due l’una: o si salva la costruzione che ho definito ‘moralistica’, quella che prevede che a rimettere insieme la frase franta venga su un sospirato ‘follia’ seguito dall’infinito e dal punto esclamativo sottinteso, a patto di eliminare le preposizioni non previste dall’italiano, e ingenerare in tal modo ripetizioni pedissequae e versicoli soppressi; oppure si privilegia l’imbragatura metrico-sintattica e si dà a «folie—» il senso smanioso di «folly—», ‘pazza idea’ inclusa. Ecco perché ho definito la lingua della mia versione una ‘lingua del no’. Una scelta va sempre fatta. Nella fattispecie ho provato a farmi guidare dall’autore stesso. Che cosa, mi sono chiesto, avrebbe salvato Beckett? Il senso asciutto, diciamo così, o quello sensuoso? L’esclamazione retorica o la sua organizzazione metrico-formale? Allora ho provato a farmi guidare da una delle rare dichiarazioni di poetica dell’autore irlandese. «La mia opera è una questione di suoni fondamentali (e non scherzo), nel modo più sistematico possibile», aveva scritto Beckett, a proposito di certi luoghi ‘oscuri’ di *Fin de partie*, al regista americano Alan Schneider, «e non accetto responsabilità per nient’altro. Se la gente vuol farsi venire il mal di testa con le sfumature, faccia pure. E procura loro le aspirine»⁷. Alla fine, insomma, ho scelto di preservare i «suoni fondamentali», non prima di aver mandato giù qualche aspirina.

Del resto, per quanto riguarda la costruzione «folie que de», sebbene a suo modo meno vetusta di quella *fin* troppo aulica adombrata da «folly for to», stupirebbe non poco che Beckett non avesse presente una frase attribuita a Erasmo da Rotterdam – che in realtà è un compendio di un passo più complesso dell’*Elogio della follia* –, divenuto però in Francia addirittura proverbiale: «C’est bien la pire *folie que de* vouloir être sage dans un monde de fous» (corsivo mio). Come si fa a non ritenere il peggiore dei folli chi smania per essere saggio in un mondo di folli? Siamo sicuri, solo di folli? No, anche di smemorati... E persino al quadrato. Perché un fatto è certo: nel giro di poco, a quanto ci testimonia Ruby Cohn⁸, l’autore irlandese nemmeno più ricordava come, quando e perché avesse scritto, sul suo bravo quaderno immacolato, *Comment dire*. L’aveva cominciato il 10 settembre del 1988 all’Ospedale Pasteur di Parigi, dov’era stato ricoverato alla fine di luglio dopo una serie di rovinose cadute dovute a problemi di equilibrio probabilmente di natura parkinsoniana. E subito una circostanza ci colpisce: era difatti da tempo che Beckett non scriveva un testo in prima battuta in francese, esattamente dall’epoca

⁷ M. Harmon (a cura di), *Never Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, 2000 Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, p. 24.

⁸ R. Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 2011, pp. 382-383.

della sua ultima opera per la scena, *Quoi où*, che risaliva a sei anni prima. Le poche opere successive le aveva scritte tutte in inglese, se mai per provare a tradurle subito dopo. A pensarci però era ovvio che in quell'occasione gli riaffiorasse la lingua che aveva adottato per i suoi formidabili racconti, romanzi e testi teatrali del periodo immediatamente successivo alla guerra: perché non poteva che essere il francese, ovviamente, la lingua usata tutti i giorni per rispondere ai medici, parlare agli infermieri, scambiare quattro chiacchiere con gli altri degenti. Non è a suo modo *Comment dire* una partitura per visita neurologica? Poi, una volta dimesso dall'ospedale e presa la decisione di lasciare alla moglie, a sua volta allettata e bisognosa di cure, la loro casa a rue Saint-Jacques e di ritirarsi in una casa di riposo, aveva finito il testo proprio lì, a Le Tiers Temps, nel quattordicesimo arrondissement. Una volta concluso, aveva consegnato una trascrizione in pulito al suo editore francese – il primo e decisivo evangelista, Jérôme Lindon –, che l'avrebbe riprodotta in facsimile nel maggio del 1989 per una tiratura limitata destinata alla libreria che Minuit aveva aperto a Rue des Écoles nel 1986, non prima di aver scelto come proprio nome un titolo del suo autore di riferimento, 'Compagnie'. Fu quella l'unica edizione che Beckett riuscì a vedere. Poi, sempre nell'autunno del 1988, aveva affidato il quaderno che conteneva le varie stesure del testo alla stessa Ruby Cohn, chiedendole di inviarlo all'Università di Reading, che da tempo aveva acquisito molti dei suoi manoscritti, e in cui all'epoca insegnava ancora James Knowlson, che era già diventato il suo biografo ufficiale.

Quel gesto, a ripensarci, aveva il suo preciso significato, anche perché per la maggior parte dei fogli, fatta eccezione per i pochi su cui erano vergate le varie stesure del testo, il quaderno era intonso. Consegnarlo in quel modo, con tante pagine destinate a rimanere bianche, voleva pure dire qualcosa. E in più vi aveva anche anteposto una strana notazione... Certo, stava ancora lottando con la versione francese della prosa *Stirrings Still* (*Fremiti fermi*), che avrebbe completato nei primi giorni del nuovo anno col titolo *Soubresouts*, ma per Beckett quel testo scritto in verticale spegneva le caldaie – per rubare un'espressione a un altro scrittore perfettamente a suo agio con la terza età, Antonio Pizzuto – ed era destinato a giungere ultimo, e come se non bastasse nella sua lingua acquisita, per quell'occasione almeno intraducibile nella presunta materna. Un'opera che doveva restare senza secondo falso originale, come lo era stata, dopo il fallimento dei primi tentativi di volgerla in francese, la vertiginosa prosa inglese – o «short novel», per ripetere la pertinente definizione di John Calder – *Worstward Ho*. Ma dopo aver letto *Comment dire*, e pensato quanto, ove mai l'avesse ricevuta, sarebbe stato felice Joe Chaikin – il fondatore dell'Open Theatre che non leggeva il francese, ed era in quegli stessi giorni affetto da afasia a séguito della terza operazione al cuore –, Ruby Cohn finì col mutare la sorte dell'ultima opera di Beckett. In occasione della visita successiva, aveva chiesto difatti al vecchio amico di provare a tradurre in inglese il testo in questione, per scoprire per l'appunto con sorpresa che lui aveva già dimenticato persino di averlo scritto. E chissà che cosa ne avrà pensato, il vecchio Beckett, quando gli toccò di rileggerlo sul dattiloscritto esemplato per l'occasione da colei che era stata l'autrice, nel lontano 1962, della prima monografia in inglese che gli fosse mai stata dedicata. Come che sia, nuovo come gli sarà sembrato, era tornato in quel

frangente a lavorare sul testo, alla sua maniera, sempre un po' innovativa, nel nome del falso originale, o dell'originale da falsificare.

E mica per dire. Non sono solo in gioco le libertà, chiamiamole pure compositive, che Beckett era solito prendersi quando traduceva: per cui, per fare un solo esempio, gli era possibile rendere «à peine», non con 'scarcely', 'barely' o 'hardly', ma con «afar», sopperendo per così dire a una mancanza con una distanza. Né basta sottolineare ancora una volta, per il suo lavoro di traduttore innovativo, la conclamata propensione a ricreare i valori formali del testo di origine, e per cui, per intenderci, il virtuosistico – sul dittongo *oi* + liquida + fricativa labiodentale – predicatore tripartito «vouloir croire entrevoir» diviene l'altrettanto risonante – su *i* + occlusiva dentale + sibilante – «need to seem to glimpse», con buona pace del vistoso slittamento semantico. La questione qui è persino più radicale, se Beckett si sente libero di aggiungere addirittura una linea di testo ulteriore, o versicolo che dir si voglia, ai 52 del primo falso originale. E l'eccedente, il cinquantatreesimo a capo della versione inglese, si aggiunge per l'appunto a chiarire, o a schiarire, la tremolante visione in lontananza che da «afar» conduce – quasi ne costituisca a rigor di isofonia un intensivo – all'assai desueto «afaint». Termine quest'ultimo che, teste questa volta l'Oxford, come verbo – col senso di 'indebolire', 'infiacchire' –, risale forse al XV secolo, ma come aggettivo – nel significato di 'indebolito (da una malattia)', 'defeato' –, è attestato solo dal 1834 in poi, e che come se non bastasse occorre magari qui per la prima volta in funzione avverbiale. E se il secondo falso originale eccede il primo, siamo alle solite: a quale totem della filologia positivista dobbiamo volgere le nostre mani intermediarie, all'originale fededeagno o alle ultime volontà dell'autore? E poi, per tornare a prendere in castagna quel licenzioso che per alcuni critici so di essere, perché tradurre «afaint» con la locuzione avverbiale «a fioco»? Da dove l'ho tirata fuori? Ma prima di affrontare una simile questione, sarà meglio che mi decida a risolvere quell'altra lasciata in sospeso, quella cioè che riguarda la scelta stessa del ritornello dello smemorato che funge anche da titolo del testo. Senza dimenticare che ho fatto cenno anche a una «strana notazione» in testa alla prima pagina vergata del quaderno incriminato... E tuttavia, prim'ancora di saldare i tanti debiti – perché le dilazioni sono peggio delle ciliege –, vi chiederei licenza di ragionare, per l'appunto, sulle mie licenze di traduttore, alle quali però, vorrei che fosse chiaro, non incappo mai da autore in proprio, o per 'ispirazione poetica', ma giungo se mai facendo ricorso a quel *iudicium* al quale c'invitava Giorgio Pasquali, e dunque grazie al confronto continuo di entrambi i rami dello stemma equilingue della produzione dell'autore irlandese. Sulle traduzioni da Beckett, del resto, ho lavorato sempre così.

Basterà un caso esemplare, tratto da un altro «short novel», *Company* (sì, proprio il testo che diede il nome alla libreria), la cui prima stesura in inglese si protrasse fra il 5 maggio del 1977 e il 27 luglio del 1979, finendo con l'incrociare l'emersione rapsodica, se non epifanica, delle fulminanti poesie in francese denominate *mirlitonnades*, con la prima per l'appunto composta il 1° maggio del 1977 – dopo una del tutto isolata buttata giù di getto nel novembre del '76 – e l'ultima portata a compimento agl'inizi di giugno del '79. Sarà probabilmente a causa di questa

sovrapposizione, anche se non coincidono le lingue, e men che meno i sistemi metrici, ma è comunque un dato di fatto che in questa prosa tralucano un bel po' di clausole versali. A partire ovviamente dal perentorio inizio giambico, che per il mio orecchio suona su quattro piedi, nel secondo dei quali, affievolito il verbo, il *metrical stress* non può che cadere sul povero tizio costretto a subire la sua voce persecutoria: «A vóice / comes to óne / in the dárk. / ImáGINE»⁹. Dal momento che quando si traduce non ci si può limitare alla sola lettera, ma occorre naturalmente adeguarsi allo spirito del testo, quando mi toccò farlo, ricorsi alla forma versale più riconoscibile della nostra tradizione, l'endecasillabo, seguito da un trisillabo sdrucchiolo: «Giunge una voce a qualcuno nel buio. S'immagini». Per ottenere la misura giusta, e la gabbia accentuativa, per l'occasione fui costretto ad anteporre il verbo, pratica diffusa e persino triviale nella nostra lingua, dal momento che si adotta persino nelle sottolineature enfatiche del parlato. Ecco perché mi stupì non poco che qualche tempo dopo Daniela Caselli¹⁰ (2009, pp. 2018-2019), commentando questa scelta di traduzione, ritenesse l'inversione «apertamente lirica», e tale addirittura da «condurre il lettore al d'Annunzio della *Pioggia nel pineto*», poesia che a tacer d'altro ha poco a che fare con gli endecasillabi. Insomma: quel verso italiano, secondo la studiosa, farebbe pensare a un «Leopardi più petrarchista che beckettiano», rispetto invece all'originale, identificato fra l'altro con un «pentametro giambico», probabilmente grazie alla separazione di «comes» da «to one» e all'opzione per un ritmo sincopato. Come che sia, pur issando la sua vistosa gabbia metrica, l'originale, a detta di Daniela Caselli, non suonerebbe, come invece suppongo il testo tradotto, «romanticamente "poetico"». Ora, però, occorre intendersi: perché quella frase in italiano risulterebbe «romanticamente "poetica"» – o petrarchista o decadente, a scelta – anche senza l'inversione incriminata, che tra l'altro Beckett era solito usare tranquillamente in francese, per esempio nell'undicesima lassa del testo in prosa scritto immediatamente dopo *Company*, *Mal vu mal dit*: «Vient la nuit où l'absente entend la mer»¹¹. «Giunge una voce» come «giunge la notte»... La posposizione del soggetto è un crimine per orecchie anglofone, forse finanche angliste, non certo per quelle romanze.

E adesso che abbiamo risolto questo punto, resta comunque la questione della scelta lessicale, visto che potrebbe risultare troppo in stile «Leopardi [...] petrarchista» – che sarebbe fra l'altro meno incongruo di un «Leopardi [...] beckettiano» – anche la soluzione «una voce giunge a qualcuno nel buio», magari per l'appunto a causa del verbo scelto. «Giungere» in italiano esiste, e come no, ma può darsi che alle orecchie dei più suoni oramai «lievemente arcaico», come fra l'altro dovrebbe essere la lingua di *Company* a detta di Ruby Cohn¹², che aveva al riguardo le competenze giuste, e sciorina nella pagina appena segnalata tutti i termini incriminati, e talune formulazioni inusuali. Tant'è. Sia come sia, persino facendo ricorso a un verbo più colloquiale,

⁹ S. Beckett, *Company*, in *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*, a cura di D. Van Hulle, London, Faber and Faber, 2009, pp. 1-42: 3.

¹⁰ D. Caselli, *Thinking of 'a Rhyme for "Euganean": Beckett in Italy*, in M. Nixon, M. Feldman (a cura di), *The International Reception of Samuel Beckett*, London, Continuum, 2009, pp. 209-233: 218-219.

¹¹ S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 21.

¹² R. Cohn, *A Beckett Canon*, cit., pp. 353-354.

una frase come ‘una voce arriva a qualcuno nel buio’ fuoriesce comunque dalla lingua quotidiana, e per la sua stessa immagine, che si scolpisce indelebile, persino nella sua forma apparentemente più sciatta. Perché quello che abbiamo di fronte è un testo, che nel suo voler essere innanzitutto ‘arte’ (non artificio) nasce per essere consegnato ad altri, e organizzato presumibilmente per risultare memorabile. E poi, c’è poco da girarci intorno, la scelta di Beckett quando ha volto quell’incipit in francese è stata esattamente quella proposta in italiano: un endecasillabo, sebbene *à la Valéry*, e dunque un *decasyllabe* italianeggiante, «une voix parvient à quelqu’un dans le noir» (con la cesura prima di «dans») – perché per Beckett l’endecasillabo era Dante, non D’Annunzio, non Leopardi, men che meno Petrarca –, e ovviamente un *quadrisyllabe* (il nostro quinario), «imagine». E va naturalmente sottolineato come Beckett non abbia optato, per tradurre il senso specifico del verbo ‘to come’, per il diffusissimo ‘arriver’, come anche i dizionari anglo-francesi per la circostanza consigliano, ma il decisamente più raffinato e meno consueto ‘parvenir’. E lascio a bella posta fuori dalla questione un’altra mia scandalosa licenza, quella di scegliere il congiuntivo esortativo in luogo dell’imperativo «imagine» e dell’infinito più o meno conativo «imagine»; per la quale lasciate che rimandi – non senza chiedervi di dare una rapida occhiata alla vertiginosa esortazione anaforica di *Par. XIII 1-21*: «Imagini, chi ben intender cupe...» – all’apposita nota che troverete nel Meridiano *Romanzi, teatro e televisione*¹³.

Mi scuso per la lunga digressione polemica, ma credo possa aiutare a inquadrare meglio di qualsiasi altro esempio il metodo che in tutti questi anni ho adottato per confrontarmi con un autore equilingue. Di gran lunga più semplice apparirà la questione della versione in ‘lingua del no’ di quello che ho definito il refrain dello smemorato, se non altro per il fatto che le motivazioni per la scelta del ricorso al secondo falso originale sono in questo caso reperibili all’interno del dettato stesso del testo. Ce la caveremo insomma con poco, sebbene sarà necessario ripartire dal virus d’inglese che infetta il primo falso originale. Il famigerato *dash*, difatti, che interviene in prima battuta quasi a togliere sostanza alla parola «folie» / «folly», sospende tutti gli elementi in gioco in *Comment dire / What is the Word*, ma occorre a chiusa di buona parte di questi con la stessa funzione di una boa luminosa che lampeggi per segnalare una secca. L’effetto che ne deriva è quello di una continua oscillazione fra termini che si scalzano, come quando, per l’appunto, cercando una parola brancoliamo fra presunti sinonimi e progressivi aggiustamenti, secondo quella cattiva infinità del tutto paradigmatica che solitamente facciamo precedere da locuzioni come ‘per meglio dire’, ‘o più esattamente’ ecc. In buona parte delle sue occorrenze, insomma, il *dash* è un trattino paradigmatico, che segnala l’infinita permutabilità di un insieme aperto, al punto che potremmo volendo sostituirlo con quel ‘no’ che giunge, in simili occasioni, a sconfermare la formulazione che precede, e invita al contempo a un’espressione più appropriata. Che poi nell’estetica dell’ultimo Beckett vuol dire innanzitutto quell’andare di male in peggio tracciato dalla rotta di *Worstward Ho*. Proviamo il suo impiego sul testo:

«da questo»? no: «fin da questo»;

¹³ S. Beckett, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura di G. Frasca, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1749-1750.

«dato»? no: «visto»;
 «vedere»? no: «intravedere», no: «credere d'intravedere», no: «volere credere d'intravedere» ecc.

Nella prima occorrenza, e in tutte le occasioni in cui segue immediatamente il refrain dello smemorato, il *dash* al contrario prelude a un'esitazione sintagmatica, che dà l'avvio alla ricerca di un elemento da aggiungere alla frase che dovrà risolvere l'esitazione iniziale, provvedendo così a modificare una volta per tutte il sostantivo-campo – «folie» / «folly» – secondo le quattro direzioni che costituiscono le pareti di un vero e proprio teatro della memoria in rovina. Sulla prima delle quali si proietta qualcosa di assimilabile al passato, diciamo pure al pregresso esperienziale che funge da premessa – «donné» / «given» («dato») –; ma la declinazione di termini impropri che lo sostanzia, lo rivela immediatamente troppo schiacciato sul presente perché possa farsi per davvero tempo perduto. La ricerca, persino per Proust, era sempre quella del tempo da perdere alla ricerca del tempo perduto. Vediamo in dettaglio:

folie— que de ce, no: depuis ce, no: donné, no: vu [tout ce ceci-ci] que de—

A prescindere da come viene risolto l'oggetto – col suo bravo défilé di deitici, aggettivi e pronomi: una sorta di «quest'ermo colle» all'ennesima impotenza di (s)fuoco –, varrà la pena di notare come nel successivo testo inglese l'opposizione, fra passato e presente che non riesce a farsi passato, sia segnalata in modo decisamente più esplicito nell'emersione di un participio presente che sarebbe impensabile in una lingua romanza:

folly— for to, no: from this, no: from all this, no: given, no: seeing [all this this here] for to—

Sulla seconda parete scorgiamo invece profilarsi qualcosa di assimilabile al futuro, sebbene la sua gittata sia così corta da rappresentare a sua volta una sorta di futuro nel presente, quale può essere quello retto per l'appunto da una «folie que de—». Perché l'«hobby horse» cui accenna il *dash* – da riprovare bollandolo come idea folle, o semplicemente da inquadrare come pazza idea —, se è un desiderio, una voglia o una «smania», lo è «di—», di fare qualcosa, qualcosa che non si riesce a fare, e che magari si riuscirà a fare a malapena, di male in peggio, nell'immediato futuro, sempre prossimo, persino immediato, ma comunque futuro... Lì dove nel frattempo c'è, a fare il presente, a essere tutto il presente, esattamente quella voglia o «smania di—», che come prima cosa dovrà essere identificata in quanto tale, e come seconda dovrà rivelarsi per quello che è, una sorta di ansia percettiva per giungere a inquadrare, non un'altra cosa ancora che al momento nemmeno si manifesta, ma il suo dove, il luogo (mentale) dove stagliare infine quella cosa ancora così remota, che magari Badiou definirebbe l'evento in attesa del suo nome. In dettaglio:

que de— voir, no: entrevoir, no: croire entrevoir, no: vouloir croire entrevoir quoi où—

Che nell'*altra* lingua diviene:

for to— see, no: glimpse, no: seem to glimpse, no: need to seem to glimpse what where—

Già: la vecchia storia del «dove» – anzi del «quale dove», del ‘che dove’ – che Beckett aveva cinque anni prima confidato al giovane amico André Bernold di continuare a «trascinarsi dietro»¹⁴ senza capirci nulla, ma che aveva finito con l’animare le presenze fantasmatiche del suo ultimo testo pensato per la scena, *Quoi où (What Where)* per l’appunto, e ripensato poi per quello che magari è il suo capolavoro per il piccolo schermo, *Was wo (Che dove)*. Seguiamola allora in azione, questa storia che Beckett non riuscì mai a capire, e se per questo nemmeno a completare, e che costituisce qui la terza parete del teatro della memoria in rovina:

où— là, no: là-bas, no: loin là là-bas, no: loin là là-bas à peine quoi—

Come avrete notato, qui, come in precedenza, l’esitazione paradigmatica – afasia di codificazione o di Broca, l’avrebbe classificata Roman Jakobson¹⁵ – concorre invece all’emersione del sintagma, perché solo nel primo sistema permutativo, o parete, gli elementi in gioco si sostituiscono scalzandosi l’uno con l’altro, con la sola eccezione ovviamente dell’oggetto pronominale composito, che resta insostituibile, sfumato com’è. Nelle altre due pareti, invece, gli elementi permutativi si sostituiscono in verità *aggiungendosi* l’uno all’altro, come se l’asse della selezione fosse saltato a favore di una struttura paradigmatico-sintagmatica che sembrerebbe procedere verso un blocco sintattico di tipo zenoniano, che poi sarebbe l’impensabile risultato dei famigerati esercizi per peggiorare la lingua di cui parlava ancora Badiou. Dalla dichiarazione perentoria che sempre si nasconde nel senso di un sostantivo, si procede a una formulazione più sfumata che include la precedente, su cui agire con lo stesso solvente, da sfumare ulteriormente ancora, sempre conservando gli elementi apparentemente scartati. Qualcosa tipo: ‘meno’, ‘meno di meno’, ‘meno di meno di meno’ ecc. Si tratta, proiettata suppergiù all’infinito, della tipica epanortosi beckettiana¹⁶, che prevede che si torni su quanto appena detto per affievolirne il dettato, magari fin quasi a ritrattarlo, ma sempre secondo la felice intuizione di Pascale Casanova, che in tale pratica scorgeva, non l’applicazione fuori tempo massimo della retorica di Pierre Fountanier, ma «l’invenzione progressiva di una letteratura materialista che forgia i suoi stessi strumenti»¹⁷. Sia come sia, non lasciatevi trarre in inganno: perché è giusto dove sfoca il soggetto, cioè in questa vertiginosa caduta nell’infernale budello che si va restringendo, che s’intravede l’oggetto della ricerca. Proviamo allora con l'*altra* lingua:

¹⁴ A. Bernold, *L’amitié de Beckett. 1979-1989*, Paris, Hermann, 1992, p. 35.

¹⁵ R. Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, trad. di L. Lonzi, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1971, p. 175.

¹⁶ B. Clément, *L’Œuvre sans qualités*, cit., pp. 179-180.

¹⁷ P. Casanova, *Beckett l’abstracteur. Anatomie d’une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, p. 144.

where— there, no: over there, no: away over there, no: afar away over there, no: afaint afar away over there what—

L'elemento in più, il versicolo soprannumerario che ho accolto anche nella versione in 'lingua del no', non sarà certo sfuggito alla vostra attenzione, né il suo risuonare perfettamente armonizzato – «afaint afar away...» – in un vero e proprio borbottio dell'allontanamento. Ma prima di affrontare quest'ultima questione, proverò a risolvere quell'altra che abbiamo lasciato in sospeso, che poi costituisce la quarta parete – persino volendo in senso teatrale – che ci resta da erigere, quella che trasforma il refrain dello smemorato, una volta collocato nel tempo e nello spazio del suo avverarsi, nella sommessa esclamazione che realizza infine il complemento argomentale del nome predicativo da cui tutto ha avuto origine. E per chiarire una volta per tutte la questione, lasciate che quest'ultimo lo metta al centro del teatro della memoria in rovina, di modo che possa prodursi quella sistemazione a quinconce che lo stesso Beckett, memore di *The Garden of Cyrus* di Thomas Browne – e forse della ricircolazione del quadrato che aveva incantato Joyce nel *Finnegans Wake* –, non aveva esitato a usare per le nicchie scavate nel cilindro concentrazionario de *Le Dépeupleur*. In francese:

| | | |
|------------------------|-------|----------------------------------|
| vu tout ce ceci-ci | | que d'y vouloir croire entrevoir |
| | folie | |
| loin là là-bas à peine | | comment dire. |

In inglese:

| | | |
|-----------------------------|-------|--------------------------------|
| seeing all this this here | | for to need to seem to glimpse |
| | folly | |
| afaint afar away over there | | what is the word. |

In 'lingua del no':

| | | |
|-------------------------------|--------|----------------------------------|
| visto tutto questo questo qui | | di volervi credere d'intravedere |
| | smania | |
| là lontano laggiù a fioco | | qual è la parola. |

L'arcano si scopre da sé: l'ultima occorrenza del ritornello «comment dire» / «what is the word» è, dopo tante negazioni, un'affermazione a dir poco perentoria, per quanto sbfonchiata possa essere, al punto da poterla ritenere addirittura un hapax, in una poetica, quale quella beckettiana, fondata sull'epanortosi, sulle aporie, sulle negazioni e su una complessiva «disfazione». Finalmente, potremmo sospirare da lettori beckettiani: l'affermazione di cui eravamo in cerca! Ora, capirete bene che per ottenere un tale complemento di contenuto proposizionale, l'espressione italiana 'come dire' – o il 'come si dice' più colloquiale –, non faceva proprio al

caso, suonava forzata, se non addirittura stonata, perché un modo di dire si potrà capire, intendere, ma certo non vedere, nemmeno in senso figurato. «Qual è la parola» invece, proprio grazie al suo sostantivo in più da scorgere, si attaglia alla perfezione: sia se voglia esprimere la sommessa esclamazione con cui rassegnarsi all'ineluttabile, sia se denunci una volta per tutte la 'follia' che ha retto e tormentato un'intera esistenza.

Ne fa fede – perché è tempo di parlarne – la misteriosa nota sbiadita che Beckett inserì sul margine alto a sinistra della prima versione del falso originale francese, dopo la consueta puntigliosa datazione con cui era solito salutare sui suoi quaderni, neanche fosse Petrarca, ogni seduta di lavoro. La grafia è incerta, più del solito, ma il punto esclamativo che bipartisce la piccola frase s'impone da subito, non solo per la parsimonia con cui Beckett lo ha solitamente usato, ma per essere in realtà l'unico segno d'interpunzione dei tre fogli, recto e verso, che ospitano le otto versioni dell'originale, se si escludono i famigerati *dashes*. E come se non bastasse, la breve frase in questione, quasi a dispetto del testo che accompagna, è in inglese, e suona persino strabica, visto che non è facile capire se l'autore l'abbia rivolta a se stesso, nel presente, o l'abbia al contrario destinata al futuro di uno studioso, e dunque a noi. Il vero mistero, però, sta tutto in una consonante, anzi in due, che per essere estranee all'ortografia francese, non possiamo nemmeno confrontare con altre occorrenze da reperire in quelle stesse pagine. La già difficile minuscola grafia beckettiana, dopo il ricovero risulta difatti, non solo mutata, ma quasi incomprensibile, per quanto è malferma; circostanza che rende impossibile confrontare la consonante in questione – *w* oppure *k* – con le occorrenze dei precedenti manoscritti. Sia come sia, che l'autore abbia intravisto nella breve composizione solo uno sgocciolo di lacrime finali, come sembrerebbe intendere Laura Cerrato¹⁸ leggendo l'appunto in questione «weep! for end», o abbia invece voluto limitarsi, come forse più correttamente propone Dirk Van Hulle¹⁹ a esortare a conservare il testo come tassello conclusivo della sua stessa opera – «keep! for end» –, sta di fatto che la decisione era presa. Al testo l'autore affidava il compito di chiudere con un rilancio, come se per davvero da ultimo si profilasse punto e a capo l'inizio, con la sua frenetica e stupida spina irritativa, quando a ogni scrittore tocca chiedersi con quale parola mai cominciare. E quella costante irritazione – chiamiamola pure «folie» / «folly», trattino incluso – altro non è che la ricerca della parola che alimenta se stessa armando per l'appunto congegni. Per questo è più che probabile che in quest'ultima opera finissero con l'essere riassorbiti anche i progetti che Beckett si era posto in animo di portare avanti in quel lasso di anni, e che il precipitare delle condizioni di salute avevano reso impossibili. La misteriosa ultima (non a caso!) «folly for SDR», vale a dire l'estrema bizzarria immaginata per l'emittente tedesca alla quale Beckett faceva riferimento in un concitato biglietto inviato al

¹⁸ L. Cerrato, *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 39.

¹⁹ D. Van Hulle, *The Making of Samuel Beckett's «Stirrings Still / Soubresauts» and «Comment dire / what is the word»*, cit., p. 104.

funzionario Reinnhart Müller-Freienfels il 14 dicembre del 1986²⁰ – tanto per capire quanto la televisione fosse ancora in cima ai suoi pensieri –, e la pièce immaginata già alla fine del 1984, come testimonia Anne Atik²¹, sulla lettura di un sonetto, i cui pochi frammenti – contenuti nello stesso quaderno che accoglie non a caso alcune stesure della coeva *Stirrings Still* – ci rivelano essere lo splendido 71 di Shakespeare: *No longer mourn for me when I am dead*. La poesia insomma era nell'aria, come il teatro, e la televisione: e tutto questo non fa che infittire il mistero degenerato del testo.

Per risolvere il quale, fra l'altro, le prime edizioni poco aiutano. Dopo il facsimile dell'ultima stesura in pulito apparsa in tiratura limitata per festeggiare la libreria 'Compagnie', Minuit non esitò a ripubblicare il testo nella prima edizione postuma, nel 1992, di *Poèmes suivis de mirlitonades*. La versione inglese, esplicitamente dedicata a Joe Chaikin, dopo essere stata ospitata dal «Sunday Correspondent», ed essere stata poi ripubblicata nella primavera del 1990 sulla rivista americana «The Beckett Circle» (XI, 2), apparve infine da John Calder, e dall'americana Grove Press, in *As the Story was Told. Uncollected and Late Prose*. Il disaccordo, sul genere e sulla lingua dell'originale, fra i tre editori di Beckett non va sottovalutato. E, se vogliamo, la questione non si limita a oscillare fra poesia in francese e prosa in inglese: perché l'opera avrebbe in realtà non solo raggiunto rapidamente la scena – quando Joe Chaikin, parzialmente ristabilito, la inserì, in occasione della sua ripresa, nella fortunata versione teatrale che aveva firmato con Steven Kent di *Texts for Nothing* –, ma già nel 1993 sarebbe divenuta anche, grazie alla musica di Michael Mantler e alla formidabile interpretazione di Jack Bruce, un vero e proprio *lied*. Questa esplicita indistinzione dei generi è del resto il lascito più significativo che si deve all'officina del grande autore... di dove? La nascita è irlandese, l'origine ugonotta, l'impegno politico e il primo successo francese, la definitiva affermazione americana, la consacrazione nel mondo accademico inglese, il trionfo nelle grandi prove di regia (e il suo exploit televisivo) tedesco, e l'antica e sempre rinnovata passione per Dante tutta italiana. Un artista europeo, Samuel Beckett, se mai ve ne fu uno, che rinnega quella «parcellizzazione» di «una quantità di filologie tra loro disgiunte» di cui si era giustamente lamentato, appena ultimata la terribile guerra dei Trent'anni della prima metà del Novecento, Ernst Robert Curtius²². E in quanto tale, persino più, o meno, che europeo. Perché il lembo di terra col suo unico albero ritorto che Beckett provò a frequentare, e in cui ci ha invitato una volta per tutte a vivere, si stende al rovescio del mero perimetro fantasmatico di stati e nazioni. Quando un'incauta giornalista parigina, nei primi anni del suo successo in Francia, chiese a Beckett, dopo averlo ascoltato parlare, se fosse di nazionalità inglese, si sentì rispondere candidamente: «au contraire». Non era un presunto orgoglio irlandese,

²⁰ G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn, L. More Overbeck (a cura di), *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 681.

²¹ A. Atik, *How It Was: A Memoir of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 2001, p. 120.

²² E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, trad. di A. Luzzato, M. Candela, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, p. 21.

ma l'unica risposta all'altezza del taglio inferto dall'opera beckettiana al nodo scorsoio della connessione borghese fra lingua e nazione.

Detto questo, non ci resta in coda che regolare i conti con la 'lingua del no', e provare a dare uno sguardo più ravvicinato al nostro elemento soprannumerario, «afaint». Ricorrerò a un ulteriore aneddoto personale. Mi sono imbattuto per la prima volta in questo testo, nel suo falso originale inglese, nella primavera del 1990, quando fui raggiunto dal già segnalato numero della rivista dell'associazione 'The Beckett Circle', nella quale ero entrato due anni prima, con il lusinghiero ma del tutto infruttuoso titolo di 'corrispondente per l'Italia', su invito dell'ottima Linda Ben-Zvi. Ovvio che non nutrissi dubbio alcuno che quel testo fosse emerso nella sua lingua presupposta materna, come faceva intendere l'autorevole rivista. Anche perché tutto, nella perseguita armonizzazione fonosintattica, sembrava confermare quell'identità linguistica, a partire dall'esplicita aria di famiglia che congiungeva *What Is the Word* a *Worstward Ho*, per esempio, o a *Stirrings Still*, la prosa in inglese, o «short novel», che Beckett aveva cominciato a scrivere nel 1986 con l'esplicito intento di aiutare l'amico americano Barney Rosset, il terzo editore-evangelista, che era stato appena cacciato dalla casa editrice che aveva diretto con successo per anni, la Grove Press, e che si proponeva d'intraprendere una nuova avventura editoriale. Fu dunque quello il falso originale su cui mi misi immediatamente a lavoro, finendo col pubblicare la mia versione, nel tardo autunno del 1990, sul numero 8 della rivista «Plural».

Quanto al dettato di quella prima traduzione, chi vuole potrà divertirsi a confrontarlo con le altre due esemplate invece su entrambi i falsi originali, vale a dire la definitiva che si trova nel Meridiano, e l'intermedia che si legge nell'einaudiana *Tutte le poesie* (1999). La più significativa variante, quella che balza subito agli occhi, riguarda proprio il famoso versicolo soprannumerario, su cui proprio non riuscivo a raccapezzarmi, evanescenti come mi sembravano all'epoca sia il suo senso sia la stessa funzione logico-grammaticale. Alla fine, a corto di idee, mi accontentai di proporre un'espressione infelice come «dileguante» – dopo aver scartato 'affievolito' –, sebbene avrei fatto meglio a issare per l'occasione la *crux desperationis*, perché il termine che avevo scelto suonava più una glossa che una traduzione. Del resto, è un dato di fatto: la stessa tensione che regge il lavoro di un traduttore, vale a dire quella di confezionare un'opera per un pubblico cui non era inizialmente destinata, finisce talvolta per divenire una spinta alla semplificazione. E forse, quello che ho appena enunciato, è il peccato d'origine di ogni traduzione. Sta di fatto che avrei infine risolto quel passo solo sei o sette anni dopo, quando mi sarei imbattuto per caso – in cerca com'ero di ben altre informazioni – in una strana notazione presente nel quaderno che raccoglie per l'appunto la quasi coeva *Stirrings Still*, nonché la sua versione francese *Soubresauts*. Quella stesura, del resto, per l'autore ottantenne era stata molto faticosa, e aveva proceduto molto lentamente, intervallata com'era stata da lunghi periodi di scoraggiamento. Posta dunque mano, probabilmente solo nella primavera del 1987, alla terza sezione dell'opera, Beckett, all'altezza del recto di pagina 10, aveva cominciato a inquadrare il personaggio sognatore – molto simile a quello che riempie lo schermo della pièce televisiva ... *but the clouds*... – nell'atto di mettersi all'ascolto di una sua sommessa, e parzialmente incomprensibile,

frase interiore. Ora, nel verso della pagina precedente – che l'autore era solito usare nei suoi quaderni per vergare varianti, appunti, questioni da porre a se stesso e scarabocchi – Beckett, in cerca probabilmente del tono sommesso giusto, aveva finito col trascrivere uno dei tanti passi della *Commedia* su cui aveva ragionato una vita intera, e segnatamente il v. 63 del canto incipitario dell'opera, ridotto per l'occasione al solo aggettivo predicativo modificato dal complemento di causa: «per lungo silenzio fioco». Provando poi immediatamente a tradurlo, il nostro aveva prima incolonnato e racchiuso in una parentesi graffa due alternativi termini inglesi – in basso «hoarse», che vale per lo più 'rauco', e in alto «faint», che significa soprattutto 'fiacco' –, e poi aggiunto l'incontestato complemento «for long silence». Più in basso aveva dunque trascritto l'intero sintagma, essendosi infine risolto per l'aggettivo «hoarse»... ma solo per poi tirare un frego e aggiungere in alto un perentorio «faint». E difatti, nella versione definitiva della terza parte di *Stirrings Still*, in luogo dell'espressione che si legge a pag. 10 del quaderno «from far within», campeggia un «faint from deep within»²³, che non può lasciare luogo a equivoci. Fu in quel momento che mi fu chiaro che l'«afaint» soprannumerario di *What Is the Word* non poteva che provenire dallo stesso giro di pensieri. Ed è così che sono arrivato alla locuzione avverbiale «a fioco».

Il «lungo silenzio» di Virgilio nella selva oscura, del resto, ha ragione Dirk Van Hulle²⁴, non aveva mai smesso di ammaliare Beckett, come confermano già le note giovanili diligentemente prese dal capolavoro dantesco. Ma, volendo, la questione è persino più sottile, ed era probabilmente già tale per un autore che non aveva letteralmente mai smesso di rileggere la *Commedia*, e che persino in casa di riposo custodiva una copia dell'opera, sebbene, fra le diverse possedute, quella dozzinale – un'economica Salani – che risaliva alla sua giovinezza, con le sottolineature e le annotazioni prese durante le lezioni private della sua «Professoressa» Bianca Esposito²⁵. Perché «fioco», nella *Commedia*, non è solo il «lungo silenzio» di Virgilio – che in quel caso sta a rappresentare, più di ogni altra cosa, la forma poema da troppo tempo disdegnata che Dante provava a fare propria – ma è anche la parola stessa dell'ineffabilità, non a caso sempre in coppia rimica con «poco». Così ritroviamo l'aggettivo in *Inf.* XXXIV v. 22, lì dove per l'appunto, per esprimere la paura, che rende «gelato e fioco» il pellegrino alla presenza di Satana, «ogne parlar sarebbe poco» (24); così, soprattutto in *Par.* XXXIII 121-123, in una terzina che potrebbe utilmente essere anteposta a tutta l'estrema produzione beckettiana, e anche naturalmente al testo che ci apprestiamo a salutare: «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'?' vidi, / è tanto, che non basta a dicer poco». Cioè: «mal vu mal dit», o qualcosa del genere. Perché se è vero che l'intera *Commedia* dantesca s'inquadra fra l'apparizione di un modello «per lungo silenzio fioco» e la rivendicazione di chi, superando il suo

²³ S. Beckett, *Stirrings Still*, in *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*, cit., pp. 105-115: 114.

²⁴ D. Van Hulle, *The Making of Samuel Beckett's «Stirrings Still / Soubresauts» and «Comment dire / what is the word»*, cit., pp. 92-93.

²⁵ J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, trad. di G. Alfano, *Condannato alla fama. La vita di Samuel Beckett*, a cura di G. Frasca, Imola, Cue Press, 2024, pp. 58-59.

stesso modello, perimetra il «silenzio» dell'ineffabile esattamente col suo «dire [...] fioco», lo è altrettanto che l'ultima produzione di Samuel Beckett ci porta tutti dritti in Paradiso. Che, di suo, è poco più di una nebbia.

Una questione di *genitività*. Per una lettura de *L'empio Enea* di Giuliano Gramigna

Luigi Weber
(Università di Bologna)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The aim of the essay is to analyze Giuliano Gramigna's fourth novel, *L'empio Enea*, published in 1972, especially its function as a bridge-work between a first phase in the writer's narrative, marked by the productivity of some Marcel Proust heritage, and a second phase, where the Joyce model is mainly influential. The focus is to show how the Joycean magisterium is developed by Gramigna with particular attention to the psychoanalytic-linguistic thought of Jacques Lacan, thoroughly meditated by the author both in non-fiction and in poetic or prose production. Drawing on the latest book by prof. Giorgio Ficara *Il padre sulle spalle* (*The Father on the back*), we also focus on the treatment undergone by the virgilian epic palimpsest, which goes through an anti-heroic and contemporary rewriting.

Keywords – Aeneas; Giuliano Gramigna; Jacques Lacan; James Joyce; late modernist Italian fiction.

Abstract – Il saggio offre uno sguardo analitico sul quarto romanzo di Giuliano Gramigna, *L'empio Enea*, pubblicato nel 1972, e ne ricostruisce la funzione di opera-ponte tra una prima fase nella narrativa dello scrittore, segnata dalla produttività del modello Proust, e una seconda fase dove si afferma maggiormente il modello Joyce, tanto quello di *Ulysses* quanto quello combinatorio di *Finnegans Wake*. Si mostra come il magistero joyciano venga utilizzato da Gramigna con particolare attenzione al pensiero psicoanalitico-linguistico di Jacques Lacan, meditato a fondo dall'autore tanto in forma saggistica quanto in sede di produzione poetica o in prosa. Attingendo al recente studio di Giorgio Ficara *Il padre sulle spalle*, ci si concentra inoltre sul trattamento subito dal palinsesto epico virgiliano che subisce una riscrittura antierica e modernizzata, che passa anche attraverso il rapporto con la *Cognizione del dolore* di Gadda.

Parole chiave – Enea; Giuliano Gramigna; Jacques Lacan; James Joyce; romanzo sperimentale.

Weber, Luigi, *Una questione di 'genitività'. Per una lettura de «L'empio Enea» di Giuliano Gramigna*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 21-33.

luigi.weber@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24867>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Luigi Weber

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

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

C'è una colpa, dunque, e una storia che torna a ripetersi, su cui ciascun lettore può inscrivere la propria, colpa e storia, puntualmente incespicando su quella stessa parola disseminata e dispersa: come se raschiando un po' la superficie di quel «proteiform graph» (FW 107.8), potessimo farne lo specchio nel quale rifletterci [...]. Alla base motivazionale di un motto di spirito, su questo Lacan era stato tassativo nel suo quinto seminario (*Les formations de l'inconscient. 1957-1958*), vi è sempre del resto un appello all'Altro come luogo della verifica; e se così è, il *Finnegans Wake* è una macchina di chiamate in causa. Il motto di spirito, insomma, e a maggior ragione il pun, è un gesto solidale che convoca l'Altro che dovrà convalidarlo (col proprio piacere), e in quanto tale è innanzitutto un rapporto essenziale fra due soggetti.¹

1. *L'Altro e lo specchio*

Una diffusa superstizione popolare, le cui remote origini richiederebbero la capacità investigativa del Ginzburg di *Storia notturna* per essere ricostruite, vuole che porti sfortuna disporre uno di fronte all'altro due specchi. Ne esiste poi in particolare una variante più tenebrosa, secondo la quale il fronteggiarsi di superfici riflettenti, che genera da una parte e dall'altra una curva galleria apparentemente infinita di doppi, sarebbe in grado di evocare, allo scoccare della mezzanotte, nientemeno che il demonio, come per il dissigillarsi del più cupo degli orridi, l'inferno stesso. Ma se è vero quel che sostiene Roberto Calasso ne *La letteratura e gli dei*, citando la nota frase di Jung «gli dei sono diventati malattie»², e aggiungendovi «gli dei si manifestano innanzitutto come eventi mentali»³; se è vero, inoltre, che il mondo moderno è ancora un luogo di epifanie come l'antico, con buona probabilità in pieno Novecento l'epifania prodotta dal meccanismo di due specchi a sistema non avrà altra natura che psicanalitica, e il diavolo di cui sopra sarà eminentemente contesto di materiale inconscio. Magari sarà l'Inconscio stesso, personificato e maiuscolato. O la sua più vulgata maschera, teatrale e tragica fin dal nome: Edipo. «È nella dimensione di una sincronia che bisogna situare l'inconscio»⁴, afferma Lacan, e direi che non vi sia più puntuale sincronia di quella data dalla riflessione speculare.

Sebbene non contenga alcun tratto soprannaturale o demonico, *L'empio Enea* di Giuliano Gramigna⁵, che nel 2026 ricompare finalmente nel panorama editoriale italiano per i tipi de Il

¹ G. Frasca, *L'uomo con la macchina da prosa*, Roma, Luca Sossella, 2022, p. 146.

² C.G. Jung, *Opere*, vol. 8, *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 4.

³ R. Calasso, *La letteratura e gli dei*, Milano, Adelphi, 2001, p. 141.

⁴ J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Seminario XI (1964), Torino, Einaudi, 2003, p. 27.

⁵ L'editore romano Il ramo e la foglia aveva già riproposto nel 2023 l'opera precedente di Gramigna, *Marvel ritrovato* (Milano, Rizzoli, 1969), anch'essa fuori catalogo e mai più ristampata, sebbene la critica la considerasse il risultato più alto raggiunto dallo scrittore, quanto meno nell'ambito della narrativa. Chi scrive ritiene modestamente che *L'empio Enea*, sotto diversi punti di vista, non sia da meno. Le citazioni dal romanzo presenti nel saggio verranno proposte con i numeri di pagina dell'ormai imminente ristampa.

ramo e la foglia, dopo la sua prima e unica stampa Rizzoli del 1972⁶, sembra sceneggiare sotto forma romanzesca la suddetta superstizione, giacché i tre elementi fondanti della *folia* – nell'ordine: lo specchio, il raffronto, la notte – sono rintracciabili anche al cuore della *fabula*. Il meccanismo del romanzo funziona in un'estrema economia di spazi e mezzi; si svolge infatti quasi tutto in interni e per gran parte nelle ore notturne, grazie a un semplice ingranaggio: un corridoio. Alle due estremità del quale si trovano rispettivamente la camera di un padre anziano e quella di suo figlio, i quali condividono la voce narrante e la soggettiva, spartendosela un capitolo a testa. Entrambi, a turno, parlano dicendo 'io', mettendo così in crisi una delle norme fondanti del *bon ton* narrativo, ed entrambi parlano soprattutto guardando verso l'Altro-io, da cui inevitabilmente dipendono e di cui partecipano, geneticamente e non solo, uno come fattore l'altro come creatura. Per lo più si incontrano, nelle loro notti inquiete o insonni, in una sorta di *no man's land* che è la stanza da bagno dominata da un grande specchio. Si tratta di due monologhi interiori alternati, tangenti, contrapposti.

Motore della vicenda, evidentemente, è la questione dell'identità. Identità declinata però nella più contraddittoria delle sue accezioni: non l'identità che qualifica, il rassicurante sapere chi si è, dove inizia e dove finisce il proprio essere, bensì la somiglianza perturbante, lo sdoppiamento, l'erosione dei confini tra *Innervelt* e *Umwelt*, l'incapacità di dire davvero cosa sia 'io' e cosa sia 'non io'. «La forma essenziale in cui ci appare inizialmente l'inconscio» – afferma ancora Lacan – «come fenomeno è la discontinuità – discontinuità in cui qualcosa si manifesta come un vacillamento»⁷. E a proposito di *stream of consciousness*, vien da pensare, e non in maniera peregrina, allo specchio che Buck Mulligan mette dinanzi a Stephen Dedalus nell'episodio iniziale di *Ulysses*, un gesto – per non dire dell'oggetto, su cui poi si imposterà la celebre metafora dell'arte irlandese come specchio incrinato di una serva⁸ – che muove il giovane alla domanda angosciosa: «Who chose this face for me?»⁹, 'Chi mi ha dato questa faccia?', e forse questo destino? Chi mi ha chiamato a esistere, chi mi ha fondato come soggetto?

2. L'«affetto» Lacan

La presenza di Lacan qui non è difficile da subodorare, e peraltro gli *Écrits* erano stati pubblicati nel 1966, immediatamente letti e assimilati da Gramigna. Nella legione di passi lacaniani che si potrebbero scegliere a chiosa, a parte il seminale saggio sullo *Stadio dello specchio come formatore dell'io*¹⁰, ne basterà un altro tratto dal Seminario XI, *I quattro concetti fondamentali della*

⁶ La collana era la prestigiosa «La Scala», che aveva accolto negli anni precedenti opere come *Il male oscuro* e *La cosa buffa* di Giuseppe Berto, *La vita agra* e *Aprire il fuoco* di Bianciardi, *Le armi l'amore* di Tadini, *Registrazione di eventi* di Roversi, e lo stesso *Marcel ritrovato*.

⁷ J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit., p. 26.

⁸ «The cracked lookingglass of a servant», cfr. J. Joyce, *Ulysses*, trad. it. di Enrico Terrinoni, edizione con testo a fronte, Milano, Bompiani, 2022, pp. 10-11.

⁹ Ivi, p. 8.

¹⁰ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore dell'io* (1949) in *Scritti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 67-94.

psicoanalisi (1964): «L'Altro è il luogo in cui si situa la catena del significante che comanda tutto quello che potrà presentificarsi del soggetto»¹¹. E se in qualcuno sorgesse l'obiezione – ragionevole – che quel seminario viene stampato solo nel 1973, cioè a romanzo già scritto ed edito, si potrebbe rispondere con l'utilizzo, a posteriori, certo, ma profondamente sintonico, che Gramigna ne fa nel suo volume di saggi *La menzogna del romanzo*, per esempio nel seguente passo, che muove dalla pagina freudiana della *Traumdeutung* sul sogno del bambino che brucia:

Ma eccoci a chiedere: qual è il desiderio, il desiderio profondo che il racconto ha adempiuto in quanto racconto? Insomma, qual è *il desiderio del racconto*? Quello di essersi svincolato totalmente dal referente, meglio: di aver annullato il proprio referente; di avere – se sia lecito metaforizzare in modo così inurbano – consumato nel proprio fuoco di significanza (ma la macchina, con lapsus saviniano, aveva battuto prima: di sognificanza) il fuoco acceso dalla candela nella stanza vicina? di avere abolito all'infinito, ossia senza mai abolirla completamente, quella *beanza*, quella spaccatura fra narrato e *narranté*? Di cosa brucia il figlio, perché ne bruci anche il padre, e ne bruci il racconto, ossia il racconto emerga nella sua realtà totale? Risponde Lacan proprio riferendosi a questa pagina freudiana: dei peccati del padre; e richiama in campo un testo letterario, ovviamente l'*Amleto*.¹²

L'*Amleto* di Stephan Dedalus, quantomeno, dove il virtuosistico gioco delle tre carte imbastito dal giovane relatore nella National Library of Ireland, e dall'autore dietro di lui, converte il non innocente William Shakespeare nello spettro del padre di Amleto, e Amleto nel figlio del tragediografo, Hamnet, mentre Simon Dedalus e Leopold Bloom danzano a loro volta, senza saperlo, con i loro peccati e le loro virtù intorno a questo figlio renitente o in potenza. In sostanza, *L'empio Enea* si configura come una matura meditazione in forma romanzesca, sospesa in perfetto equilibrio tra Joyce e Lacan, sui modi di presentificazione e insieme di crisi del soggetto, in particolare nella sua relazione fondativa con il padre. Gramigna, già intento da alcuni anni a una lettura sistematica e profonda di Freud, era allora nella miglior disposizione intellettuale possibile rispetto alla comparsa del volume degli *Scritti*. Così si racconta in un'intervista: «Lacan mi ha sconvolto totalmente. Non ero un giovinetto, ero quasi cinquantenne. A quell'età, trovare qualcosa che ti dia la voglia di imparare, conoscere, scoprire, qualcosa che ti aspetta e che tu non conosci, e che assomiglia vagamente allo stato d'animo, alla passione e all'intensità dei tuoi diciotto o vent'anni, beh, è un regalo del cielo o del caso che non si può sottovalutare. Mi ha ridato il senso alla voglia e la necessità di imparare»¹³.

Come non è difficile arguire fin dal titolo del romanzo, dove troviamo sovvertito il *pius Aeneas* dell'*Eneide*, nell'opera si dà l'ennesima versione di un'aspra contesa, il conflitto tra figlio e padre, ma fors'anche un'allegoria della schizofrenia che separa in due parti, non comunicanti

¹¹ ID., *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit., p. 199.

¹² G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 123-124 (corsivi dell'autore). La citazione da Lacan viene appunto dal Seminario XI, p. 35 dell'edizione originale francese (J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*, Paris, Seuil, 1973).

¹³ G. Gramigna, intervista rilasciata a Paolo Di Stefano, ora nell'introduzione a G. Gramigna, *Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*, a cura di P. Di Stefano, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. XI-XXIII: XVIII.

e perfino ostili, una medesima psiche, o della paranoia moderna che ingabbia ogni Sé in una rete di relazioni minacciose con l'esterno. Il Figlio si conquista la qualifica di *empio* rovesciando la cura, l'amorevolezza, la pazienza, e financo il debito della vita stessa che ogni nato deve o dovrebbe riconoscere al suo genitore al tramonto, in rancore, insofferenza, ostilità continuata e gratuita. Nevrotica, per di più, cioè non del tutto messa a fuoco, non argomentata, mossa da un fondo oscuro che non giunge mai alla chiarezza.

Alcuni anni più tardi Gramigna, in un saggio eccezionale intitolato *L'«affetto» Lacan*, ci ha offerto una guida, con la consapevolezza teoretica che lo contraddistingueva, per comprendere il metodo grazie al quale si è personalmente orientato nel labirinto dell'opera e del pensiero lacaniano. In primo luogo, ribadendo la distinzione fra «i due pilastri, non a caso asimmetrici, dei *neurotica* lacaniani: gli *Écrits* e i *Séminaires*»¹⁴. Da una parte il Libro, ossia gli *Scritti*, «dove non è concepibile mutare neppure una iota, appare in qualche modo opera del Super-io, figura “oscena e feroce” [...]. Gli *Écrits* sono il luogo di un discorso che non può essere scalfito, nel suo insieme, sebbene si articoli in grandi momenti dialetticamente dileguantisi l'uno nell'altro, e tutto sommato si propongono come tavole della legge (la legge del padre?)»¹⁵. Dall'altra parte, rispetto a tanta monumentale e autoritaria legiferazione, «i *Séminaires* prendono, a prima vista l'aspetto di un happening, in cui rifluisca *lalalingua* con il suo alto tasso di immaginario e di affettivo, parola ma anche gesto se non addirittura spettacolarizzazione del contatto diretto»¹⁶. Sdoppiamento, sia detto subito, impossibile da sanare o ricongiungere; è una polarità che crea frizione, enigma, richiesta, in una parola: *desiderio*.

Forse il modo meno ingannevole di leggere, studiare, sfruttare Lacan consiste nell'orientarlo in avanti, piuttosto che su ciò che ha detto (o che supponiamo abbia detto), su ciò che manca a quel dire. Non mi riferisco a una mistica facile e banale del *manque*, ma a quegli effetti di residuo cui ho accennato. La parte più vera dell'insegnamento rimane tagliata fuori dalla lettura che si faccia degli scritti e dei seminari; meglio, comincia ad agire nella lettura quando cominciano a demarcarsi quei resti, a mostra che sebbene prodotti coerentemente dalla struttura teorica non quagliano più con essa, la sballano in quanto risolta in un continuo uniforme e fluido.¹⁷

Nella «seducente instabilità» della parola *detta*, nel suo fluire che spesso si complica di bisticci, refusi, paronomasie, lapsus, e che – pur non ammettendolo il francese per decenni – prende a modello il fluire del Liffey come diventa testo nel *Finnegans Wake*, «si annida una forza alchemica, un elemento flogistico che rende il discorso analitico ciò che dovrebbe essere per sua natura. Discorso del desiderio, quel desiderio che ha incalzato Lacan per tutta la vita»¹⁸. Ma prima di slatentizzare il nesso Lacan-Joyce, l'allievo, il lettore-autore, il nevrotico, deve passare da un'altra tappa, quella di Gadda.

¹⁴ ID., *L'«affetto» Lacan*, in *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 11-24: 16. Si noti il gioco di parole nel titolo tra 'affetto' ed 'effetto'.

¹⁵ Ivi, pp. 16-17.

¹⁶ Ivi, p. 17.

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 18.

3. Una «Cognizione del dolore» al tempo del boom

Quarto romanzo di una serie di sette¹⁹, perfetto centro e chiave di volta di una coerente carriera di narratore lunga vari decenni, *L'empio Enea* si desta, come un uomo al risveglio, con tre frasi enigmatiche. Paiono residui di un flusso perduto, orme di un sogno in dissolvenza, avvenimenti linguistici sospesi tra senso e non senso, significanti non connessi da logica e nemmeno da sintassi. Vi sono verbi o nessi mancanti, la struttura è carente:

A quest'ora la Cordigliera comincia. Blu frigidì a disanimarsi a stremare il disordine geologico della notte, e grigi pennacchi si smarriscono e canaloni spolpati a mano a mano. Ma già arde il vicino Ucalegonte.²⁰

Si tratta di indicazioni depistanti: la Cordigliera fa pensare alle Ande, tuttavia poche righe ulteriori basteranno a comprendere che l'ambientazione, come sempre nei libri di Gramigna, è la Milano contemporanea, un'ambientazione che è quasi un personaggio, tanto è rilevante. Una Milano cupa affaccendata ed esaurita, una Milano da tardo boom, parente di quella de *La vita agra* o dei romanzi di Oreste del Buono²¹. La Cordigliera dunque va interpretata come un indice intertestuale, e si dica pure un'attestazione di gaddismo, poiché il Gran Nevrotico Lombardo per primo aveva spostato la sua Lombardia nell'immaginario paese sudamericano, il Maradagàl, della *Cognizione del dolore*. Libro, sia ricordato per inciso, che esce nella sua definitiva versione per gli «Struzzi» Einaudi nel 1970, meno di due anni prima dell'*Empio Enea*. All'interno della *Cognizione* si leggeva anche un frammento cui dava titolo un emistichio virgiliano, curvato in accezione autobiografica dal Gadda: *cui non risere parentes* (*Ecloghe*, IV, 62). Il prelievo era funzionale a introdurre la tematica edipico-matricida del romanzo, dove Gonzalo-Gadda porta in sé come trauma il bambino 'a cui non sorrisero i genitori'. La parola-incantesimo «Cordigliera» non è tessera erudita o allusione colta, bensì auto-iscrizione in un registro e in una genealogia. Si va da un autore implicato a un altro autore implicato, come Gramigna teorizzerà anche per sé, affermando che la materia autobiografica, pulsionalità compresa, sempre reinventata ma sempre riconoscibile, è imprescindibile per chi scrive, e «l'unico autentico continuum è quello romanzo-romanziera come insieme di tutte le sezioni possibili (non numerabili) dell'opera»²².

¹⁹ Nell'ordine: *Un destino inutile* (1958), *L'eterna moglie* (1963), *Marvel ritrovato* (1969), *L'empio Enea* (1972), *Il testo del racconto* (1975), *Il gran trucco* (1978), *La festa del centenario* (1989).

²⁰ G. Gramigna, *L'empio Enea*, Roma, Il ramo e la foglia, 2026, p. 5.

²¹ Penso in particolare a *Per pura ingratitudine* (1961) o *Né vivere né morire* (1963), quelli dove più chiaramente Del Buono innesta le tecniche del *nouveau roman* – di cui era attivo traduttore, peraltro – in uno scenario urbano moderno e cosmopolita ma italiano, cioè milanese, appunto.

²² Cfr. G. Gramigna, *Marvel ritrovato*, cit., p. 207. Si veda anche ID., *La menzogna del romanzo*, dove si legge: «Il romanzo è un rapporto con quell'invenzione verosimile (nel senso manzoniano) che chiameremo personaggio, con la durata temporale, con la società, il costume, la condizione storica, con la cultura, l'ideologia, e soprattutto

Qui siamo a Milano, appunto, e la Cordigliera non indica altro che la chiostra di vette imbiancate visibili da ogni finestra della città, smog permettendo. Da Gadda a Virgilio, dunque, il passo è breve, e si ripete: *Ma già arde il vicino Ucalegonte*. Dopo il titolo, e dopo l'esergo latino che lo segue – «Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae (Virgilio, *Eneide*, II, v. 707)»²³ – questa è la terza volta che il poema si affaccia nel testo, stavolta non rilevato anzi mimetizzato: l'«*Jam proximus ardet Ucalegon*» (*Eneide*, II, 311), detto da Enea quando si accorge che Troia sta bruciando alla vista delle fiamme che avvolgono il palazzo del suo vicino Ucalegonte, uno dei consiglieri di Priamo, diventa parte indistinguibile delle prime righe del romanzo, parola del narratore commista alle altre che le precedono e le seguono.

Ogni riscrittura è uno spostamento, geografico e soprattutto psicanalitico, e *L'empio Enea* non fa eccezione: nel momento stesso in cui ci si offre con una così fitta trama di rimandi all'epica virgiliana, in realtà confonde le carte, come fa l'inconscio con sogni e sintomi. Abbiamo detto che il libro si desta, cioè inizia, *come* un uomo al risveglio, ma la parola chiave qui è *come*, e indica non somiglianza bensì differenza (vale per uno scorciato *come-se*). L'uomo, di cui sapremo presto l'età avanzata e la condizione di padre che convive in uno stesso appartamento con il figlio, non dorme quasi mai, è insonne. Ciò che conta davvero, nell'incipit, è la condizione temporale liminare, l'alba sospesa tra notte e giorno, simbolo di rovesciamento e specularità, come l'infinita catena delle generazioni. Allo stesso modo, il poema destinato a celebrare la gloria di Roma si apre su un disastro, e la luce che illumina la notte in una notte di festa è la luce di fiamme che consumano la grandezza di Troia; in più, chi fa proprie le parole di Enea non è sovrapponibile a Enea. Semmai ad Anchise.

Mi è parsa una singolare coincidenza che quest'anno sia uscito, per Einaudi, un bel libro di Giorgio Ficara intitolato *Il padre sulle spalle*²⁴, opera dedicata ad esplorare, contro il canone della paternità autoritaria, il filone, non meno ricco in letteratura, dei padri deboli e discontinui, evanescenti o caduchi, scomparsi o distratti, delicati e persino materni. Sebbene non vi si faccia menzione di Gramigna, il saggio tutto può servire come viatico a rileggere *L'empio Enea*, uno dei grandi e purtroppo non pochi romanzi del nostro Novecento che abbiamo dimenticato, insieme al suo autore. Ricorda saggiamente Ficara che «tramandare l'eccezionale potenza di questa immagine-chiave per l'Occidente, di un vecchio quasi esiguo e disfatto portato sulle spalle, eppure guida infallibile per il figlio in questo e nell'altro mondo, è fin da principio la posta più alta che Virgilio mette poeticamente in gioco»²⁵. Non lontano da qui si muove Gramigna quando, in una nota autoesegetica proprio sul suo *Enea*, afferma: «gli intermezzi, gli accanimenti mimetico-beffardi sono a carico del figlio, mentre il padre disegna un suo “de

con il linguaggio, *ma è anche un rapporto con colui che lo scrive*. Questo movimento del romanzo verso se stesso non dirò che siano stati i narratori moderni a inventarlo (esso è implicito nella natura del genere) ma certo la loro preoccupazione dominante è stata di portarlo a pieno livello di coscienza» (*La menzogna del romanzo*, cit., p. 9, corsivo mio).

²³ ID., *L'empio Enea*, cit., p. 7.

²⁴ G. Ficara, *Il padre sulle spalle. Debolezza del patriarcato in letteratura*, Torino, Einaudi, 2025.

²⁵ Ivi, p. 7.

senectute” insieme disperato e sereno, una sorta di *fading away*. Da questa arte risuona un som-messo, e accettato, “all’uscita”; o qualcosa dell’evangelico “bisogna che io diminuisca perché lui cresca”²⁶. Difatti, è ancora Ficara che scrive, «Quando muore Anchise, invece di piangere, Enea protesta: come può un padre andarsene di punto in bianco, lasciando il “caro figlio” solo, sulla terra? Il peso portato da Enea sulle spalle, tra mille peripezie, era in effetti, dice Virgilio, *levamen*, cioè sollievo, e la sua improvvisa sottrazione è una pena troppo severa, anche per un eroe»²⁷. E forse è questa una, se pure non l’unica, radice del furore impotente che il co-protagonista di Gramigna, amputato di una prospettiva escatologica, prova verso il padre, il quale è tuttora vivo ma prossimo, inevitabilmente, alla morte, cioè il saperlo mortale, già quasi morto-in-vita, il saperne la finitezza che, al modo di una maledizione o di una profezia, si riverbera su di lui come da uno specchio, ricordandogli la propria. Ma, anche qui, il concetto di debolezza si rovescia nel suo opposto: «Il padre dell’*Empio Enea*, anziché capo del branco, dominatore, mi si presentava quale “padre anale”, debole, malato, cieco come Edipo a Colono, residuo testimoniale dell’Es – e proprio per questo alla fine invincibile»²⁸, spiega Gramigna.

Che poi al centro di tutto stia la morte, tema e tabù per eccellenza, lo dimostra anche l’altra ossessione, pensiero dominante, del Figlio, vale a dire un piano di terrorismo simbolico indirizzato contro il Cimitero Monumentale di Milano, evidente ripresa (e spostamento ironico) dell’intento che aveva mosso verso la ‘capitale morale’ il protagonista de *La vita agra* di Bianciardi, ossia far saltare in aria il ‘torracchione’ della Montecatini per vendicare i minatori di Ribolla²⁹. Ed è, l’esposizione del cosiddetto Progetto, una delle sezioni migliori di un libro scritto letteralmente in stato di grazia, una riflessione sullo spirito materialista, gretto e per così dire ontologicamente capitalista dei milanesi che si manifesterebbe anche nella cura per le proprie tombe, ultimo atto di una volontà di prestigio tutta terrena, attitudine che il protagonista detesta e vorrebbe sfigurare con l’esplosivo.

Ecco, eccoci nel secondo cuore della nostra pazzesca città, il suo decoro di questo e dell’altro mondo, doverose préséances dell’abisso che poi non è abisso ma finisce lì indove ch’hinn i noster vécc e dopotutt ghe voeur, anca per la gent. Sulla soglia batto i piedi per riscaldarmi e come sempre il sangue mi si sgela in un inno di furore. La Grande Necropoli! Il Monumentale! Il Monumento che l’horrida langobardorum gens ha alzato, alza non alla propria sete di immortalità ma alla propria sistemazione nella morte come dire ti sistemo io alla Brown Boveri o all’Enel. Qui a questa gerarchia benpensante, a questa Società del Giardino di là d’Acheronte, a questa platea della Scala post-mortem, galoppavano nel ’29 ma ancora nel ’37 i bei cavalloni del Fusetti con i pennacchi neri e le

²⁶ G. Gramigna, *La mia prosa*, in *Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem, 1993, pp. 73-78: 75.

²⁷ G. Ficara, *Il padre sulle spalle*, cit., testo nella bandella di copertina.

²⁸ G. Gramigna, *La mia prosa*, cit., p. 75.

²⁹ Questa citazione-ripresa interna, niente affatto dissimulata, fa parte di una catena di rimandi intertestuali che legano le opere maggiori degli scrittori attivi nella rivista «Quaderni milanesi», attiva tra il 1960 e il 1962 (Del Buono, Bianciardi, La Capria, Tadini, Gramigna) in una sorta di stretto dialogo: a titolo di esempio si può ricordare il celebre passo de *La vita agra* in cui Bianciardi menziona *La narrativa integrale*, parola d’ordine fenomenologica forgiata da Del Buono e adottata da Tadini. Ne *La battaglia soda* e in *Aprire il fuoco* Bianciardi rende Emilio Tadini addirittura personaggio dei suoi plot finto-risorgimentali. Sulla questione, seppur tangenzialmente, si veda L. Weber, «Mettere in evidenza tutte le linee di fuga»: la scrittura visuale di Emilio Tadini, «Finzioni», IV, 8, 2024, pp. 213-225.

mantelle listate d'argento di prima, signorile Libitina condecorata di marmi di Serravezza o del Garda amorosa pensosa inconsolabile con il discreto riverbero di tutti i danari che costò la cripta di famiglia; adesso vi si accede solo con carro elettrico che però, a parte trascurabili rifiniture ad hoc, sembra un'auto di rappresentanza. La Necropoli sta in bocca o in seno alla Metropoli e questa così si scarica l'anima, si mette in pace. I nostri concittadini, sia chiaro, non temono la morte: per convincermi, se non lo sapessi già, basterebbe incamminarmi fra i viali, frammezzo quest'altra foresta di segni solidissimi il cui bisbiglio non è per niente confuso. Non è un gregge è uno zoo furioso di irrocervi, di nefelocentauri, di cavaiformiche ma tutti secondo una milanesissima esorbitanza di proporzioni. Mi rimpinzo anche oggi ingordamente del popolo di qui dentro: maggiori d'esercito coricati anzi colcati in armi con la spada sulla pancia; professori di solfeggio o insegnanti dell'istituto tecnico assorti nella prefettura fra donne da ballo excelsior; altri, bruniani, alla cena delle ceneri, signorilmente desabusés come a Montecatini o Chianciano; di un luogotenente generale residuano solo la spada l'elmo il pennacchio bavabecaris a significarne sufficientemente la dignità terrena; e in folla, come accalcandosi a una fermata di tram o all'uscita della banca Ponti o Vonwiler, alpini zappatori potatori filosofi bambini cani lampade eterne clessidre cercini d'asfodeli palle alfa e omega zenith e nadir bovi con strapponi d'aratro che paiono vivi libri foglie fogli tovaglie eucaristiche faci trombe del giudizio universale angelini angeletti angelotti angeloni ninfe la Berma sulla dormeuse la Speranza la Saggezza il Buon Nome fra la gente lacrime orcioli vasetti passepartout 5 X 15 bronzini barbe l'Inconsolabilità resurrectio ciondoli ciancoli frustoli fronzoli ninnoli e vanitas dabbene.³⁰

In questi e in altri passi, appaltati alla voce irosa e delirante del Figlio, che volta a volta si scaglia con punte di inaudita ferocia misogina contro le donne, il sentimentalismo, l'infanzia, o immagina il deragliare di un elegante party borghese in forme di violenza gratuita e belluina, *L'empio Enea*, altrove capace di momenti introspettivi di grande equilibrio e profondità, squaderna pagine degne, come si vede, del miglior Gadda e del miglior Bianciardi. Compresa l'inventiva linguistica e la forza comica. Come ha puntualmente rilevato Stefano Agosti, non a caso uno dei primi fini lettori di Lacan in Italia, e critico fortemente sintonico con Gramigna, «la leggenda [...] costituisce una delle forme specifiche della nevrosi. La dissoluzione e disintegrazione dell'Io – e conseguentemente della realtà – si manifesta infatti, nel Figlio, come violenta trasposizione del quotidiano nel mitico»³¹.

4. *Da Marcel a James*

Abbiamo di fronte un romanzo che sposta (ancora una volta) il tema del conflitto dall'ambito coniugale, come s'era dato nei tre precedenti dell'autore, a quello genitoriale, e la cui idea genetica s'era affacciata, quasi in embrione, in un passo del *Marcel ritrovato*:

Dopo un mese e oltre duecento pagine eccomi al punto di partenza che però non è affatto il punto di prima: non so qualche cosa d'altro, sono qualche cosa d'altro; comunque non porto più Anchise sulle spalle come un rimorso confuso: io e Anchise ci sovrapponiamo nello specchio del bagno al momento di fare la barba. Ogni vita è questa Nekuia, dice Bruno.³²

³⁰ G. Gramigna, *L'empio Enea*, cit., pp. 57-58.

³¹ S. Agosti, *Profilo di Giuliano Gramigna*, in G. Gramigna, *Opere e introduzione critica*, cit., pp. 81-93: 89.

³² G. Gramigna, *Marcel ritrovato*, cit., p. 246.

Erano già qua, tanto lo specchio quanto la figura di Anchise. Tuttavia tra il *Marcel ritrovato* e *L'empio Enea*, seppur non molto lontani in termini cronologici, e legati da molteplici fili (come tutti i romanzi che costituiscono il macrotesto narrativo di Gramigna), avvengono due svolte di grande momento all'interno della poetica del romanziere. La prima, lo s'è detto, è l'appassionante scoperta di Lacan, letto e studiato ben prima che le sue volgarizzazioni diventassero un tormentone *mainstream* e che si pone come interlocutore primario per Gramigna, sì da dar forma e carattere, anni dopo, a un intero volume di saggi: *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*. La seconda, a ciò connessa, è il deciso cambio di rotta verso una diversa stella polare, vale a dire la sostituzione del 'metodo' Proust con il 'metodo' Joyce, che diventa sempre più evidente, soprattutto con il rarefarsi della componente diegetica a favore di una logica ludico-associativo-combinatoria, nelle prove romanzesche successive, *Il testo del racconto*³³ e *Il gran trucco*³⁴. In anni più recenti Gabriele Frasca ha magistralmente letto tutta l'opera joyciana in connessione proprio con Lacan, nel saggio *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*³⁵, e a lui rimando, ma non va dimenticato che già ne *La menzogna del romanzo* si trovava un capitolo intitolato *Joycense (senso, non senso, deriva)*³⁶ che attinge anche al Seminario sul sintomo del 1975-6³⁷, in gran parte di argomento joyciano³⁸. In particolare, se il metodo-Proust si concentrava sulle strutture narrative, giungendo alla difficilmente superabile complessità del *Marcel ritrovato*, il metodo-Joyce guarda soprattutto alla ricerca linguistica e intraverbale, come la definì Renato Barilli³⁹, cioè a una ricerca che scompone e ricomponde in modi inediti il materiale linguistico, sulla scia dell'estremismo alchemico-linguistico del *Finnegans Wake*.

Tuttavia, prima del *Finnegans* v'era stato *Ulysses*, anch'esso riscrittura dell'epica (omerica, nel caso, non virgiliana), e soprattutto libro edipico e insieme antiedipico quanto nessun altro, congegnato com'è intorno alla relazione tra due sé dell'autore, quello Stephen Dedalus che è figura di Joyce giovane, all'altezza del 16 giugno 1904, e il Leopold Bloom quarantenne che

³³ ID., *Il testo del racconto*, Milano, Rizzoli, Milano, 1975.

³⁴ ID., *Il gran trucco*, Milano, Rizzoli, 1978.

³⁵ Stampato la prima volta nel 2013 per le napoletane Edizioni d'If, poi riedito come G. Frasca, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit. *supra* in epigrafe.

³⁶ G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, cit., pp. 143-166.

³⁷ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sintomo*, a cura di Jacques-Alain Miller, Roma, Astrolabio, 2006. Va notato che in quella sezione del suo libro, Gramigna segnala anche l'importanza, quanto meno per la cultura italiana, del saggio su Joyce che Michel Butor pubblica nel primo tomo del suo *Repertoire*, tradotto in italiano dal Saggiatore nel 1961 (M. Butor, *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, trad. it. di P. Caruso, Milano, il Saggiatore, 1961).

³⁸ «L'autore irlandese per lo psicanalista francese non era una scoperta tarda, dal momento che vi si era addirittura imbattuto all'epoca della più accesa militanza del circolo joyciano. Era dunque piuttosto l'esito di una lunga fermentazione; e non è pertanto un caso che il quinto seminario, pur non citando mai esplicitamente Joyce, (nominato invero per la prima volta da Lacan all'altezza del ventesimo, *Encore*, del 1972-1973), parrebbe sin nei suoi esempi ripetuti, a partire dal famigerato e per nulla neutro "famillionaire", fin troppo debitore del *Finnegans Wake*, e delle sue modalità di perturbazione della lingua per disinnescarne il portato immaginario», cfr. G. Frasca, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit., pp. 146-147.

³⁹ R. Barilli, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981.

rappresenta invece il Joyce maturo, e li embrica in un rapporto di pseudo-paternità. È la questione della *genitività*, come la chiama Gramigna con un geniale gioco di parole finnegasiano, mettendo insieme genitore, genitalità, e genitivo («padre di», «figlio di»). Un Edipo paradossale, tutto interno a dinamiche del maschile, dove la figura materna finisce ai margini, tanto nella sonnolenta Molly quanto nella moglie del Figlio ne *L'empio Enea*, nominata con una lettera-simbolo, B, e tuttavia anch'ella incatenata alla questione dello sdoppiamento (che nel suo caso si configura nel rapporto tra le sue vecchie immagini fotografiche, di modella, e la sua realtà attuale). Un ruolo analogo, per certi aspetti, a quello di Dedalus lo ricopre nel romanzo di Gramigna il giovane Oliviero, adolescente cugino di B, inquieto silenzioso e assorto, forse ancora estraneo anche a se stesso, che frequenta il Figlio un po' come Stephen fa con Bloom nelle ultime ore del 16 giugno; e di lui si dice, appunto, che ha «la fortuna di essere figlio senza essere figlio»⁴⁰, una formula pregnante anche per il rapporto di legame ed estraneità che si instaura tra i due protagonisti di *Ulysses*.

«Lacan ha sempre sostenuto che l'ascolto della psicoanalisi si fissa su ciò che viene “detto a metà”, che sta dietro a quanto si dice materialmente, dunque un ascolto che implica il malinteso», ricorda Gramigna alle soglie de *Le forme del desiderio*⁴¹. Ha in mente, penso, passi come questo: «Intoppo, mancamento, fessura. In una frase pronunciata, scritta, qualcosa viene a incespicare. [...] La forma essenziale in cui ci appare inizialmente l'inconscio come fenomeno è la discontinuità»⁴². Discontinuità che può avere molteplici manifestazioni: si prende in mano *L'empio Enea* aspettandosi forse una riscrittura virgiliana, o un prolungamento della riflessione intorno alla *Recherche* che aveva dato forma al *Marvel ritrovato*. Ne diamo giusto un prelievo, emblematico:

Nella sua dilatabilità infinita di calderone dove bollivano un po' tutte le carote e sedani e fagioli e cotiche del reale, la Recherche gli era sembrata, probabilmente, l'ideale stampo interpretativo. [...] Ma poi, interpretativo di che cosa? non semplicemente della vita o della letteratura ma piuttosto del modo di percepire e di organizzare la vita. La Recherche, a ben guardare, è una tecnica percettiva e strutturatrice. [...] Dalla Recherche non si esce dicendo: vivrò così o: scriverò così, ma: ho tra le mai un esempio di sistema per percepire l'insieme dell'esistenza e rilevarne in ipotesi le strutture significanti. [...] Ma perché l'operazione funzionasse, occorre che quello che era stato letto fosse condotto a combaciare con quello che era stato vissuto, appunto per servirgli da metodo, gli anni-lettura si calettassero dentro gli anni-vita.⁴³

Si noti quant'era già gaddiano quel *calderone dove bollivano un po' tutte le carote e sedani e fagioli e cotiche del reale*. E invece, esaurito (in un certo senso) Proust, ora ci si ritrova per le mani un'analoga meditazione su *Ulysses*. I punti di tangenza con l'opera di Joyce qui sono innumerevoli, a partire da un'altra parola-incantesimo evocativa, il nome di Sindbad il Marinaio, su cui si chiude il romanzo, e che caratterizzava anche il finale pirotecnico del capitolo XVII di *Ulisse*, dove

⁴⁰ G. Gramigna, *L'empio Enea*, cit., pp. 37-38.

⁴¹ ID., *L'«affetto» Lacan*, cit., p. 12.

⁴² J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit., p. 26.

⁴³ G. Gramigna, *Marvel ritrovato*, cit., p. 166.

termina l'epopea di Leopold Bloom e si preannunciano le scritture neoplasiche del *Finnegans*, prima del salto enigmatico nel misterioso punto nero, al di là del quale v'è l'infinito⁴⁴, e la parola passa al monologo di Molly:

Si riposa. Ha viaggiato.

Con?

Sinbad il Marinaio e Binbad il Birraio e Cinbad il Cestaio e Dinbad il Dolciaio e Finbad il Fioraio e Ginbad il Giulivo e Kanbad il Kattivo e Linbad il Lattaio e Minbad il Macellaio e Ninbad il Notaio e Rinbad il Rottamaio e Senbad il Salumaio e Unbad l'Usuraio e Vinbad il Vinaio e Zinbad lo Zolfanaio.⁴⁵

L'impianto da questionario da catechismo gesuitico (e anche da seduta psicanalitica), che connota tutto l'episodio XVII (*Itaca*), è riprodotto da Gramigna a metà circa del suo romanzo, nel capitolo ottavo de *L'empio Enea*, e viene a interrompere momentaneamente il gioco a rimpiattino dei capitoli con voce narrante alternata, tramutato nella forma algida ma non poco paradossale, e non meno priva di aperture metafisiche rispetto a Joyce, di una scheda di lettura redazionale. Il narratore secondo, ossia il Figlio, è infatti gradualmente sempre più fagocitato dalla lettura/revisione di un dattiloscritto intitolato *Il cabaret dell'Iliou Persis*, evidente *pseudobiblion* che fa il verso allo stesso *Ulisse*⁴⁶, nel suo appoggiarsi su un palinsesto classico (qui il riferimento sarebbe il poema, perduto, del ciclo troiano *Ilioupersis*, o *La caduta di Ilio*), ma è soprattutto figura dello stesso *Empio Enea*, in quanto congiunge l'epica e la satira ed è contesto di lirica, racconto, dialoghi, schede e perfino disegni, tutto un insieme miscelaneo di ingredienti che fa tesoro del miglior quindicennio di romanzi sperimentali italiani, in vario modo debitori della volontà joyciana di riformare la prosa e di fuoriuscire dalla gabbia tipografica.

Ho usato un termine emiliano, *folà*, per ricordare come proprio a Bologna sia nato, nel 1920, questo milanesissimo intellettuale, firma e bandiera del «Corriere» dal 1955 fino al 2003, membro di una delle riviste di cultura più intelligenti e originali della sua epoca, «Il piccolo Hans»⁴⁷, giornalista e saggista, narratore e poeta, che per oltre mezzo secolo tenne monitorata la scena culturale nazionale e internazionale con acume e strumentazione critica difficili da eguagliare. Lo prova, se ve ne fosse necessità, il volume postumo uscito per le cure di Paolo Di Stefano, *Viaggio al termine del Novecento*, contenente settantantanove eccellenti recensioni prodotte da Gramigna tra il 1955 di *Ragazzi di vita* di Pasolini e il 1956 del *Pasticciaccio* fino al 2003 di *Nel*

⁴⁴ Il riferimento ovviamente è a una indicazione dello stesso Joyce, presente nello Schema Linati.

⁴⁵ La riporto in questo caso, per pura ammirazione riguardo al risultato, nella traduzione fortemente libera e inventiva di Gianni Celati, cfr. J. Joyce, *Ulisse*, Torino, Einaudi, 2013, p. 921.

⁴⁶ Sulla presenza di uno *pseudobiblion* o più, e su molto altro di sintonico con quanto si è qui sostenuto, si veda l'eccellente saggio di Saverio Vita, *Il romanzo eterofonico e lo scrittore adolescente. Riflessioni sul «Marcel ritrovato» di Giuliano Gramigna*, «Studi novecenteschi», CVIII, 2, 2024, pp. 267-294.

⁴⁷ La rivista, una «rivista di analisi materialistica», fondata e diretta da Sergio Finzi nel 1974, nel cui comitato di direzione figuravano, tra gli altri, Virginia Finzi Ghisi, Ermanno Krumm, Mario Spinella, Italo Viola, oltre allo stesso Gramigna, ha costituito fino al 1995 un eccezionale laboratorio di intersezioni culturali tra psicoanalisi, linguistica, critica letteraria, arti visive, architettura, scienze naturali.

condominio di carne di Valerio Magrelli. Una selezione impressionante eppur piccola rispetto al corpus da cui è ritagliata, nella quale si apprezzano la qualità di un giornalismo intellettuale ormai estintosi, e le doti di uno scrittore fuori dal comune.

Con poche eccezioni (Siti, Mari, Trevisan, Sinigaglia, Vasta, Mozzi, Tuena) nessuna delle uscite letterarie del pur vivace panorama romanzesco nazionale nel nuovo millennio regge nemmeno lontanamente il confronto con *L'empio Enea*, né con gli altri romanzi maggiori di Gramigna, tutti da tempo fuori catalogo. Le due ristampe offerte dal Ramo e la foglia offrono i migliori auspici per la realizzazione di un futuro meritato Meridiano.

La «responsabilità della donna intellettuale»
tra impegno culturale e letteratura.
Aleramo, Banti, Bellonci, de Céspedes e Masino,
scrittrici su «Mercurio»

Serena De Filippi
(Università Ca' Foscari Venezia)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The aim of this article is to highlight the cultural role that journalistic writing played in the composition of Italian women writers' novels. The writing of Alba de Céspedes, Sibilla Aleramo, Paola Masino and Maria Bellonci elaborate, between the 1940s and the 1960s, the social context of Italian second post-war period. The historical urge of a cultural reenactment generated, within these female writers, what Anna Banti outlined in 1953 as the burden of intellectual women. To this regard, emblematic is the case of «Mercurio» for its dialogic structure between literature and journalism, which dialogism creates a correlation amongst the cultural substratum of the authors and their writing. A comparative analysis is pursued between some writings published on «Mercurio» and their literary component, in which echoes the hint of a history narrated by women.

Keywords – Alba de Céspedes; Anna Banti; Mercurio; Paola Masino; Sibilla Aleramo.

Abstract – I romanzi, i racconti e i diari di Alba de Céspedes, Sibilla Aleramo, Paola Masino e Maria Bellonci, pubblicati tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta, rielaborano l'esperienza sociale del secondo dopoguerra. Un'esperienza che, in prima istanza, genera un impegno culturale di scrittura e fondazione di riviste, rispondendo a quella che Anna Banti definirà la «responsabilità della donna intellettuale». Il caso particolare di «Mercurio» diventa emblematico per il suo carattere dialogico tra letteratura e scrittura, ponendo in relazione il sostrato culturale delle autrici e la loro scrittura letteraria. Lo scopo di questo articolo è, quindi, quello di restituire all'attività pubblicistica delle autrici italiane del secondo dopoguerra un ruolo culturale sotteso alla loro letteratura, focalizzandosi su quegli scritti comparsi in «Mercurio» nei quali risuona l'eco di una letteratura del femminile.

Parole chiave – Alba de Céspedes; Anna Banti; Mercurio; Paola Masino; Sibilla Aleramo.

De Filippi, Serena, *La «responsabilità della donna intellettuale» tra impegno culturale e letteratura. Aleramo, Banti, Bellonci, de Céspedes e Masino, scrittrici su «Mercurio»*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 34-46.

serena.defilippi@unive.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24868>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Serena De Filippi

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

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

Nel panorama italiano del secondo dopoguerra viene spesso dimenticata una presenza importante, quella della rivista «Mercurio». Il «Mensile di politica, arte, scienze» nasce con il definito ed esplicito intento di riforma culturale di un'Italia distrutta dal Fascismo e dalla guerra, ed è pensato nel generale clima antifascista che si diffonde tra gli intellettuali italiani rifugiatisi a Napoli dopo la liberazione dell'Italia meridionale. Attiva dal 1944 al 1948, uno dei principali intenti della rivista è creare un dialogo aperto tra sapere umanistico e scientifico, e a tal scopo è pensata la divisione nelle sezioni di Politica, Narrativa, Poesia e Scienze ospitando interventi di diversi scrittori e critici. La premessa con cui nasce la rivista è, dunque, quella di aprire un confronto che permetta agli individui di «ricollegarsi al cerchio universale; poiché c'è un onore dello spirito a cui non si può venir meno senza tradire le stesse ragioni dell'esistere»¹. L'appello, in apertura al primo numero, si rivolge a chi scrive e a chi legge, «ai vicini e ai lontani, ai contemporanei e ai posteri»² la cui esistenza diventa un pretesto morale di rinnovamento sociale e civile, e di conseguenza politico. Lo scopo trova una sua sintesi nei due volumi speciali dedicati alla Resistenza (1944) e alla nascita della Repubblica (1946)³, la cui struttura antologica offre un maggiore spazio al proposito testamentario della rivista. Facendo parte di questo programma di rinnovamento umanistico promosso dagli intellettuali antifascisti, la rivista si inserisce nel discorso culturale italiano del secondo dopoguerra facendosi testimone di un costante impegno, insieme civile e ideologico. Questa la direzione data dall'ideatrice, curatrice e direttrice Alba de Céspedes, alla quale sono attribuiti tutti gli scritti a nome della direzione e della rivista stessa⁴.

La direzione decespedia inquadra «Mercurio», oltre che nella più ampia opera di ricostituzione del paese, entro una forma di rivendicazione femminile dell'impegno, accogliendo interventi di moltissime autrici e giornaliste, soprattutto italiane, a loro volta 'protagoniste' di una militanza della scrittura che eccede la dimensione letteraria per consolidarsi anche in quella pubblicistica. Si vedano, a titolo d'esempio, i casi paralleli a quello di de Céspedes con «Mercurio»: Paola Masino con «Città», Gianna Manzini con «Quaderni internazionali di Prosa», Fausta Cialente con «Fronte Unito», Giovanna Zangrandi con «Val Boite» e Anna Banti con la direzione di «Paragone-Letteratura», oltre alle innumerevoli collaborazioni con, tra gli altri, «l'Unità», «La Fiera Letteraria», «Epoca», «Noi donne». Diverse sono le autrici che, dalla seconda metà degli anni Quaranta, si mostrano interessate a una scrittura impegnata. Si registra,

¹ Mercurio [Alba de Céspedes], *Premessa*, «Mercurio», I, 1, 1944, pp. 3-4: 4.

² *Ibidem*.

³ Rispettivamente «Mercurio», I, 1, 1944 e «Mercurio», III, 27-28, 1946.

⁴ Per una genealogia completa della rivista si rimanda a L. Di Nicola, «Mercurio». *Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, il Saggiatore, 2012; EAD., *Il progetto «Mercurio» negli anni del dopoguerra*, «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2005, pp. 407-412; EAD., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 133-149; L. De Crescenzo, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015, pp. 169-283; M. Zancan, *Le protagoniste*, in L. Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carrocci, 2021, pp. 21-63: 38-45.

infatti, un aumento della presenza femminile nella stampa giornalistica, con un ampio numero di donne il cui mestiere primario è, però, la letteratura. Due scritture diverse, quella pubblicistica e quella letteraria, che entrano in comunicazione nello scorrere sotteso della cultura creando un dialogo interno tra giornalismo e produzione poetico-romanzesca⁵. La natura dialogica della scrittura fornisce alle autrici l'occasione di rispondere spontaneamente a quella che, nel 1953, Banti definirà come «responsabilità della donna intellettuale»⁶. L'appello di Banti, nato in occasione del Congresso della stampa femminile organizzato dall'Udi e da «Noi donne», si rivolge alle colleghe sulle quali pende l'onere di risolvere la povertà e la condizione di «analfabete dello spirito»⁷ a cui le donne italiane sono destinate per storica condizione. Il mestiere della donna intellettuale deve essere rivolto, secondo Banti, al compito di avviare un discorso culturale in cui il coinvolgimento femminile parta dalla divulgazione e abbia come fine la libera fruizione. La responsabilità a cui guarda Banti sembra essere sentita anche da altre scrittrici italiane che, già con il 1944 e la liberazione di Roma, assolvono al proprio dovere con diverse collaborazioni, tra cui quella con «Mercurio». Nella rivista, infatti, appaiono racconti, pagine di diario, poesie e scritti vari nei quali viene raccontata l'esperienza della guerra, della Resistenza e della Liberazione. Nello specifico, risultano rilevanti i testi di Sibilla Aleramo, Paola Masino, Maria Bellonci, Anna Banti e Alba de Céspedes che offrono la possibilità di leggere come le autrici italiane hanno sentito e risposto a questa 'responsabilità', facendola coincidere con la scrittura⁸. In una simile prospettiva, l'impegno delle autrici si sovrappone alla cesura storica del suffragio femminile, permettendo alla rivista di fornire il testamento di una nuova realtà sociale condivisa.

Lo scopo di questo articolo è di restituire autorità al discorso culturale delle autrici italiane del secondo dopoguerra quale preludio di una scrittura letteraria, coeva e/o successiva, in profondo dialogo con l'esperienza sociale che sottende l'attività pubblicistica di quegli anni. In particolare, si vuole porre il caso della rivista «Mercurio», spesso dimenticata, ma che risulta di particolare rilevanza in un lavoro di contestualizzazione storica della letteratura e delle autrici. A permettere questa contestualizzazione è il caso specifico dei due numeri speciali del 1944 e

⁵ Cfr. *ivi*. Per una ricognizione approfondita della presenza femminile nella stampa italiana si rimanda a *La stampa femminile in Italia*, in D. Bertoni Jovine (a cura di), *Enciclopedia della donna*, vol. 1, Roma, Editori Riuniti, 1965, pp. 107-159; 147-152; F. Rubini, «Una voce dell'Italia esiste». *Le scritture giornalistiche fra politica, cultura e società*, in L. Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica*, cit., pp. 99-130; A. Rossi-Doria, *La stampa politica delle donne nell'Italia da ricostruire*, in S. Franchini e S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2004, pp. 127-153; M. Ghilardi, *Tempo di svolte. Scrittrici e giornali in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, in *ivi*, pp. 154-177. Si veda anche il saggio di V.P. Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018.

⁶ A. Banti, *Responsabilità della donna intellettuale*, in A. Gobetti, P. Calamandrei, M. Bassino et al. (a cura di), *Le donne e la cultura*, Roma, Noi Donne, 1953, pp. 89-93.

⁷ *Ivi*, p. 92.

⁸ È giusto precisare che la presenza femminile della rivista non è composta solamente dalle autrici e dalle tematiche qui considerate. Si vuole dunque menzionare anche i nomi di Gianna Manzini, Natalia Ginzburg, Grazia Deledda, Anna Garofalo, Irene Brin, Orsola Nemi e Bianca Ugo che, sebbene con una frequenza ridotta, sono intervenute su «Mercurio» con testi, di carattere principalmente letterario, coerenti con i presupposti della rivista, in tal modo contribuendo a una risonanza anche femminile di quest'ultimi.

del 1946 in quanto testimoni della presenza attiva delle autrici italiane in due momenti fondamentali della ricostruzione del paese e, soprattutto, della successiva risonanza letteraria di questa esperienza. Il primo numero speciale del dicembre 1944 permette di seguire il ruolo delle scrittrici nella lotta al Fascismo; il secondo, quello di novembre-dicembre 1946, permette di leggere i resoconti del momento più importante per le donne italiane, ovvero il voto come nascita del soggetto civile. All'interno di questi numeri saranno analizzati quei testi nei quali risuonano elementi strutturali-tematici fondanti di alcuni romanzi delle autrici come *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino, *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes e i *Diari* di Sibilla Aleramo, ma anche *Pubblici segreti* di Maria Bellonci e la scrittura dell'impegno di Anna Banti.

Assolvendosi dall'ingenuo presupposto della militanza pubblicistica come principio generativo dei romanzi, si intende sottolineare il ruolo della pratica extra letteraria come suo ipotesto culturale. La letteratura, intesa nella gramsciana funzione sociale, è luogo privilegiato di restituzione dell'esistenza degli individui, nella quale convogliano e si concentrano i frammenti di un discorso sovrastrutturale che circonda questa esistenza. Se da un lato l'insorgenza del neorealismo ha posto questo presupposto quale fondamento estetico della scrittura documentaria post-bellica, dall'altro una simile intuizione mimetica si pone quale fondamento della produzione romanzesca che coglie le istanze storiche dell'esistenza umana. Per questo motivo, il criterio principale di selezione dei testi è la loro focalizzazione sull'esperienza femminile, andando a esentare da questa analisi una buona parte degli scritti di autrici apparsi su «Mercurio», ma permettendo di circoscrivere uno dei caratteri determinanti di questa fase letteraria, ovvero sia la rappresentazione della condizione femminile. Seguendo un criterio diacronico di pubblicazione dei testi all'interno della rivista, si procederà con una restituzione degli eventi narrati alla dimensione autobiografica, ricucendo i lembi di una doppia esperienza, quella della scrittura letteraria e pubblicistica, e quella dell'esistenza sociale.

Il numero del dicembre 1944, nella sua stessa premessa, è interamente dedicato al racconto della «guerra sorda e sotterranea»⁹ di scrittori e scrittrici italiani, riuniti nel fascicolo dedicato alla resistenza per un recupero immediato della memoria secondo un'intenzione morale della scrittura. A tal proposito, in diverse occasioni si vede la firma di nomi fittizi che gli autori hanno scelto in quanto implicati nella lotta che, in una parte d'Italia, si stava ancora combattendo. Il fascicolo presenta così una prospettiva 'diegetica' al femminile, costituita anche dal racconto di A. L. [Anna Lorenzetto] *In giro con i giornali* che restituisce la misura del ruolo secondario svolto dalle donne, dalla contestualizzazione storica della poesia di Masino 1944, dal resoconto della lotta disarmata di Clorinda [Alba de Céspedes] «*L'Italia combatte*», sino alla resistenza passiva che si scorge nei versi di *Memoria* di Natalia Ginzburg e nel racconto *Quel nome* di Anna Garofalo, che narrano il lutto e la disperata attesa come forme di partecipazione al dolore della

⁹ Mercurio [Alba de Céspedes], *Premessa*, «Mercurio», I, 4, 1944, pp. 5-7: 6.

guerra¹⁰. Da questa prospettiva, tre scritti sono particolarmente interessanti per la questione centrale di questo articolo: *Le pagine dal mio diario* di de Céspedes, *Mangiare* di Masino e *Frammento di confessione* di Bellonci.

Ad aprire questo discorso sono le pagine estratte dal diario di de Céspedes. *Le Pagine dal mio diario*¹¹ narrano la fuga e l'esilio verso l'Italia liberata, dal 18 ottobre al 19 novembre 1943, in un resoconto spartiacque in cui la scrittura del quotidiano media l'esperienza letteraria del racconto *Il Bosco* e quella storica della resistenza¹². Il testo, che riprende un formato precedentemente usato da Aleramo nel numero di novembre 1944 (I, 3) dove pubblica alcune pagine estratte dal diario che sarà in seguito rivisto e pubblicato in volume nel 1945¹³, si rifà in maniera diretta all'intima necessità di esistenza e scrittura, restituendo l'istanza subalterna dell'esperienza femminile nella resistenza. In diversi luoghi di queste pagine de Céspedes sottolinea i limiti dei compromessi accettati dalle donne che, pur in un alone diffuso di emancipazione, hanno veicolato l'impressione generale di un carattere deficitario. De Céspedes ne documenta la misura rivendicando il diritto alla resistenza:

Questa possibilità di salvezza dovuta solo al fatto d'esser donna mi umilia profondamente. Mi sembra che la mia solidarietà con Franco [Bounous], con gli altri compagni, non possa essere completa poiché non potrei, nel momento estremo, condurla fino in fondo. Quando fuggiamo tutti insieme o stiamo acquattati col respiro sospeso, mi sembra che il mio sia un facile gioco. Ho deciso, se ci prendono, di gridare accanitamente: «abbasso la Germania, viva l'Italia!» perché non abbiano pietà di me.¹⁴

L'esperienza di de Céspedes è profondamente segnata da una specificità femminile che la umilia nella condizione di non equità con i compagni, che in quanto uomini hanno l'inerito diritto alla dignità della morte. Ma nonostante il tentativo di emulazione di parità («io indosso calzoncini e vivo con loro al modo di un compagno»)¹⁵, è costretta a constatare l'illusione dell'emancipazione generata dalla partecipazione a una qualche forma di resistenza, che finisce per diventare il «facile gioco» di un capriccio femminile. Sono pagine che testimoniano il ruolo

¹⁰ A. L., *In giro con i giornali*, «Mercurio», I, 4, 1944, pp. 238-240; P. Masino, 1944, «Mercurio», I, 4, 1944, p. 139; Clorinda [Alba de Céspedes], «L'Italia combatte», «Mercurio», I, 4, 1944, p. 143; N. Ginzburg, *Memoria*, «Mercurio», I, 4, 1944, p. 165; A. Garofalo, *Quel nome*, «Mercurio», I, 4, 1944, pp. 224-228.

¹¹ I diari decespeditani inerenti al periodo della resistenza (15 settembre 1943-10 ottobre 1944) sono stati pubblicati da Laura Di Nicola in *Diari di guerra di Alba de Céspedes*, «Bollettino di italianistica», II, 1, 2005, pp. 189-226 e, successivamente, in EAD., *Intelletuali italiane del Novecento*, cit., pp.153-188; dalla trascrizione sono state esentate le pagine già pubblicate su «Mercurio», le medesime successivamente riviste dalla stessa de Céspedes per la pubblicazione parziale in *La lotta per il mio paese*, «Noi donne», 24 luglio 1960, p. 20. Inoltre, è proprio nei diari di guerra che emergono le tracce genetiche della rivista e della successiva stagione letteraria. Il resto dei diari è tuttora inedito.

¹² L. Di Nicola, *Raccontare la resistenza*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, «Scrittrici e intelletuali del Novecento. Approfondimenti», Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 226-255; M. Zancan, *Il «prima» e il «dopo» nella scrittura di Alba de Céspedes*, in F. Lussana, L. Motti (a cura di), *La memoria della politica. Esperienze e autorappresentazione nel racconto di uomini e donne*, Roma, Ediesse, 2007, pp. 333-340.

¹³ S. Aleramo, *Dal mio Diario (1940-1944)*, Roma, Tumminelli, 1945.

¹⁴ Ivi, p. 119.

¹⁵ A. de Céspedes, *Pagine dal mio diario*, «Mercurio», I, 4, 1944, pp. 107-121: 108.

paradossale a cui sono state destinate le donne, un ruolo che oscilla tra un'alterità ancillare e un'emancipazione situazionale la cui memoria passa in secondo piano di fronte all'urgenza storiografica di una lotta eroica, e dunque solo maschile¹⁶. Il principio tematico di questo episodio entrerà, poi, in *Dalla parte di lei* dove de Céspedes rielabora, insieme all'intera parentesi abruzzese, la propria umiliazione in quella di Alessandra, che davanti al rifiuto del marito di accoglierla nell'impegno della resistenza si trova costretta a constatare la «premura che hanno gli uomini di salvare le donne da due cose soltanto: dalla fame e dalla morte»¹⁷, e di fronte alla quale risponde fermamente: «Io non voglio essere salvata»¹⁸.

Il diario decespedianò denuncia, quindi, un bisogno di rivendicazione che in *Mangiare* colpisce il principio primo di ogni esistenza. Lo scritto di Paola Masino, che si firma con lo pseudonimo Draga, restituisce la ritrovata dignità dell'esistenza nell'urgenza della nutrizione, di fronte alla quale gli individui perdono ogni specificità sociale:

*E quell'unico volto in comune, che prendemmo noi donne, e quei corpi non più differenziati nei loro attributi per cui fummo soltanto la donna, quella voce senza favella che sussurrava «pane», quell'inutilità dell'esprimersi e del comunicare poiché in ognuno non vedevamo che un altro io riflesso tutta questa totale rinuncia, quest'annullarsi per vivere, quando arrivarono gli uomini liberi cacciando le fiere dai nostri luoghi, apparvero distrazione, insensibilità, quasi.*¹⁹

Il nutrimento diventa un privilegio, e ciò ricorda agli individui la loro natura umana, mortificandola nella superfluità dell'identità sociale, che pur tuttavia è necessaria alla loro organizzazione. La riflessione di Masino rimanda ai nove mesi di clandestinità romana, esperienza che costringe l'autrice ad un esilio letterario nel quale maturerà una scrittura impegnata poi confluita nella rivista «Città». Sono i mesi di una «gestazione»²⁰, per usare la definizione di Aleramo, dalla quale nascerà una poetica rinnovata²¹ e un dibattito politico-culturale che Masino metterà in pratica mediante un'opera pubblica, scritta e orale²², atta ad aprire il dialogo sull'«antico

¹⁶ In merito al ruolo secondario e alla memoria dimenticata delle donne nella resistenza si rimanda a P. Gabrielli, *La pace e la mimosa. L'Unione donne italiane e la costruzione della memoria (1944-1955)*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 131-148; EAD., *Scenari di guerra, parole di donne. Diari e memorie nell'Italia della seconda guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 2007; A. Rossi-Doria, *Le donne sulla scena politica*, in *Storia dell'Italia repubblicana. La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni Cinquanta*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1994, pp. 777-846: 780-811; A. Bravo, A.M. Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-1945*, Roma-Bari, Laterza, 2000², pp. 205-228; C. Cazalé Berard, *La storia e le storie nelle scritture di donne*, in L. Spera (a cura di), *Percorsi d'altro genere. Per una riflessione sui canoni storico-letterari*, Pisa, Pacini, 2013, pp. 87-100; S. Peli, *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 213-217; ID., *Storia della Resistenza in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 182-187.

¹⁷ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 1949, p. 450.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Draga [Paola Masino], *Mangiare*, «Mercurio», I, 4, 1944, pp. 160-161: 161 (corsivo nel testo).

²⁰ S. Aleramo, *Ricordare*, «Mercurio», I, 4, 1944, p. 314.

²¹ Le poesie che Masino pubblica in rivista confluiranno nel volume *Poesie*, Milano, Bompiani, 1947, mentre i racconti saranno raccolti, postumi, in *Colloquio di notte*, Palermo, La Luna, 1994.

²² All'attività giornalistica si affianca quella radiofonica, altrettanto impegnata e sentita dall'autrice. In merito si veda Emma de Pasquale, *«Quando si è tanto vissuto le cose si decantano». L'esperienza radiofonica di Paola Masino tra impegno culturale e autoritratto intellettuale*, «Finzioni», 7, 4, 2024, pp. 38-51.

errore»²³ della subordinazione femminile. Nell'ottica di Masino le donne sono «arma attivissima»²⁴ in grado di trasformare il bisogno materiale nell'urgenza della lotta. In *Mangiare* questo discorso assume la sfumatura linguistica del nutrimento e della fame, orizzonte semantico sul quale si fonda una tematica ricorrente negli scritti masiniani e che apre l'allegoria di una viscerale e ancestrale necessità di coscienza²⁵. A tal proposito si rifà l'incipit che apre *Nascita e morte della Massaia*: «Da bambina la massaia era polverosa e sonnolenta. La madre s'era dimenticata di educarla e ora glie ne serbava rancore. [...] Pensava e si mangiava le unghie; finite le unghie e i pensieri, masticava tozzi di pane e sfogliava libri in cerca di altro nutrimento»²⁶. Sotto il segno di questa premessa, nel romanzo si imprime l'immagine della cultura quale nutrimento delle coscienze, che rifocilla l'anima della 'creatura' e la cui privazione scardinerà, invece, quella della 'massaia' fissandola entro i limiti imposti dalla condizione femminile.

Il discorso viene ripreso anche da Bellonci, che in *Frammento di confessione* ricorda il giugno della liberazione di Roma e il rinnovato sentimento comunitario che ha investito le autrici nel 1944²⁷:

I gesti semplici e devoti delle donne volevano dire che si cominciava davvero a uscire dalla palude femminile d'inefficienza e di pigrizia spirituale, si cominciava a meritare il senso grave e religioso che ci percuoteva dentro alle parole di verità e giustizia. Ecco perché quando Paola, scendendo una scala ripida, mi disse intensamente: «Mai più tornerà un tempo così pieno per noi» mi prese un momento di vertigine, ma potei acconsentire.²⁸

La lotta, seppure combattuta nelle retrovie, ha risvegliato la necessità di un 'nutrimento' della coscienza femminile, anestetizzata da anni di propaganda fascista e umiliata nell'urgenza di una resistenza apparentemente passiva che, nei resoconti delle autrici, sembra collocarle in secondo piano. Per Bellonci la Resistenza costituisce, tuttavia, una purga storica per le donne, ormai consapevoli che «forse è così che sorge dalla mortificazione la vita della coscienza»²⁹. Il racconto è una breve testimonianza di come il lavoro oblativo sia stato fondamentale per sigillare la rete di solidarietà comunitaria attraverso azioni di soccorso e protezione, come l'asilo fornito da casa Bellonci nei mesi precedenti alla liberazione della città, lo stesso al quale farà

²³ P. Masino, *L'antico errore*, «Città», 16 novembre 1944, p. 14.

²⁴ EAD., *L'ultimo nutrimento*, «Città», 7 dicembre 1944, p. 4.

²⁵ Si rimanda all'inventario dell'archivio d'autrice per una ricostruzione delle annotazioni private, al momento ancora inedite, F. Bernardini Napoletano (a cura di), *L'archivio di Paola Masino. Inventario*, Roma, Università La Sapienza, 2004. V. anche B. Manetti, *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 49-87; EAD., *Modelli di donne e lettrici reali nella pubblicistica di Paola Masino*, «Il Ponte», LIX, 12, 2003, pp. 108-128; L. Di Nicola, *La discesa nell'oscurità per costruire una «nuova cultura». Esperienze giornalistiche nella Roma del dopoguerra (1943-1945)*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino, «Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti*», Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, pp. 177-196; EAD., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, cit., pp. 115-132.

²⁶ P. Masino, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1945, p. 5.

²⁷ Si rimanda alla documentazione, seppure datata, di A. Garofalo, *L'Italiana in Italia*, Bari, Laterza, 1956, che fornisce un'analisi immediata della situazione storica delle donne in Italia.

²⁸ M. Bellonci, *Frammento di confessione*, «Mercurio», I, 4, 1944, pp. 303-306: 306.

²⁹ *Ibidem*.

capo la genesi di uno dei maggiori calibratori del canone letterario quale il Premio Strega³⁰. L'episodio del *Frammento* che compare su «Mercurio» sarà poi ripreso nel primo volume di *Pubblici segreti*³¹, dove viene rivisto nell'alone del ricordo sottolineando, anche qui, la peculiarità storica con cui le donne hanno vissuto la Resistenza. La riscrittura del romanzo-diario, pur rielaborando i motivi espressi nel resoconto apparso in rivista («e a mano a mano che essi [gli uomini] intendevano la sacra necessità del cibo, del vestito, del riposo riparato, le donne entravano nel senso grave e universale della libertà e della giustizia, nel mondo delle idee morali»)³², non elimina l'aneddoto su 'Paola', che nella ripresa in volume viene adornata dal cognome permettendo di individuare Masino all'interno del racconto originale. L'episodio crea, dunque, un riverbero tra lo scritto di Masino e quello di Bellonci restituendone la comunione d'esperienza.

Il quadro che si profila dai resoconti di de Céspedes, Masino e Bellonci è quello di una lotta nella quale le donne hanno sentito di essere, forse per la prima volta, parte della Storia trovando, però, un reale sfogo solo nell'azione culturale. Ogni atto di resistenza – la fuga nell'Italia liberata di de Céspedes, la clandestinità di Masino, l'asilo di casa Bellonci – è poi sfociato in una prassi che vede la scrittura come fulcro di un atto civile. Lo stesso principio della rivista «Mercurio» si colloca in un simile presupposto, dedicando un numero speciale alla Resistenza nel quale sono accolti i resoconti delle autrici italiane. Da questi scritti, che offrono uno sguardo femminile dell'esperienza, e la cui genesi si colloca tra il 1943 e il 1944, emerge la lotta «senza eroismo»³³ dei subalterni che solo nell'azione collettiva può risolversi. È ciò che sottolinea anche Bianca Ugo nel racconto della prigionia, *Donne in prigione*, comparso nel numero speciale del 1945³⁴. La particolarità di ogni individuo viene messa a servizio della comunità in una spontanea e unanime concordia, che purtuttavia non adombra i singoli che ne fanno parte. La prigionia di cui parla Ugo, infatti, viene raccontata tramite le storie di diverse donne arrestate e detenute che nella loro particolare individualità formano un profilo comune, quello della donna che nel fronte unito resiste alla detenzione fascista nella condivisione collettiva di beni primari, le idee e il cibo. Inevitabile, dunque, il richiamo all'immagine del nutrimento aperta da Masino e che riappare in un contesto di comunità femminile – qui il richiamo è decespedianiano – che sente l'urgenza di testimoniare la propria presenza nel mondo perché, nelle parole di Banti, «prender coscienza della propria storia è il primo dovere»³⁵.

L'esperienza della Resistenza è stata uno spartiacque non solo nella vita civile del paese, ma anche in quella sociale delle donne. Uno dei fili rossi che accomuna gli scritti di de Céspedes,

³⁰ Si vedano il resoconto fornito dalla stessa Bellonci in M. Bellonci, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, Milano, Mondadori, 1971 e EAD., *L'indifferente*, in S. Petrigiani, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 49-56. V. anche G. Leto, *Cronologia*, in M. Bellonci, *Opere*, a cura di E. Ferrero, vol. 1, Milano, Mondadori, 1994, pp. XXVII-LXXII: L-LII; L. Di Nicola, *La discesa nell'oscurità per costruire una «nuova cultura*, cit.

³¹ M. Bellonci, *Pubblici segreti*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 509-510.

³² Ivi, p. 510.

³³ A. Banti, *Senza eroismo*, «Mercurio», II, 16, 1945, pp. 34-36.

³⁴ B. Ugo, *Donne in prigione*, «Mercurio», II, 16, 1945, pp. 187-189.

³⁵ EAD., *La ragione contro l'istinto*, «Noi donne», 1° gennaio 1961, p. 12.

Masino e Bellonci è, infatti, la consapevolezza di un risveglio della coscienza quale preludio a una lotta successiva che vede un primo coronamento nel riconoscimento civile della donna. «Mercurio» dedica un numero speciale anche al 1946, l'anno di nascita della Repubblica italiana, all'interno del quale si ripetono in un'alternanza coordinata gli scritti della serie *Il 1946 di*, che si compone di brevi resoconti di scrittori e scrittrici italiani in una testimonianza collettiva di democrazia. Peculiare è il fatto che il 1946 delle scrittrici è segnato da un momento preciso, quello del voto – fa eccezione Gianna Manzini, che nel suo *Il 1946 di* riconduce i fatti importanti dell'anno a un piano strettamente personale e lavorativo. Il voto al Referendum del 1946 costituisce un momento di fondamentale importanza per il coinvolgimento delle donne nella sfera politica di costituzione del paese. Un coinvolgimento sino a quel momento negato, ma che l'esperienza della guerra ha sbloccato creando un precedente storico significativo. Il 2 giugno segna la memoria delle donne, seppure l'evento venne ridotto a un singolo episodio da quegli stessi mediatori d'informazione che ne avrebbero dovuto documentare la portata storica³⁶ – si sottolinea l'eccezione di «Noi donne» che alla questione del voto ha dedicato ampio spazio anche in numeri successivi a quello del 1946. Per questo, le testimonianze delle scrittrici su «Mercurio» acquistano un valore testamentario, inserendosi nella narrazione della neonata Repubblica e sottolineando la liberazione della donna da una deficienza storica. *Il 1946* delle scrittrici si focalizza, infatti, sul «primo gesto “civile”»³⁷, come l'ha definito Aleramo, costituendo una fonte storica nella costruzione del processo di identità della donna italiana.

Gli scritti restituiscono, nell'orizzonte di un sentimento collettivo, il «valore documentario»³⁸ del momento in cui le donne italiane sono entrate nella vita politica del paese. De Céspedes, nel suo resoconto, riconosce la portata storica del voto come fonte di liberazione da un mutismo imposto:

Né posso passare sotto silenzio il giorno che chiuse una lunga e difficile avventura, e cioè il giorno delle elezioni. Era quella un'avventura incominciata molti anni fa, prima dell'armistizio, del 25 luglio, il giorno – avevo poco più di vent'anni – in cui vennero a prendermi per condurmi in prigione. Ero accusata di aver detto liberamente quel che pensavo, da allora fu come se un'altra persona abitasse in me, segreta, muta, nascosta, alla quale non era neppure permesso di respirare. È stata sì, un'avventura umiliante e penosa. Ma con quel segno in croce sulla scheda mi pareva di aver designato uno di quei fregi che sostituiscono la parola fine.³⁹

L'evento coincide con la liberazione dal Fascismo e dalle sue più dirette implicazioni sociali, la reclusione e la censura. Due eventi che hanno segnato profondamente l'autrice, riverberandosi nel nucleo diegetico di *Dalla parte di lei*, romanzo nel quale pulsa la lotta alla rappresentazione giuridica e politica delle donne – per la quale si rimanda all'articolo di Maria Bassino e al

³⁶ P. Gabrielli, *La pace e la mimosa*, cit., pp. 86-95. Per una comprensione più approfondita sull'importanza del voto per le donne in Italia si rimanda a EAD., *Il 1946, le donne e la Repubblica*, Roma, Donzelli, 2009; A. Rossi-Doria, *Diventare cittadine. Il voto delle donne in Italia*, Firenze, Giunti 1996; EAD., *Le donne sulla scena politica*, cit., pp. 812-830.

³⁷ S. Aleramo, *La sorte della donna*, «l'Unità», 26 febbraio 1946, p. 2.

³⁸ Mercurio [Alba de Céspedes], *Al lettore*, «Mercurio», III, 27-28, 1946, pp. 7-8: 7.

³⁹ A. de Céspedes, *Il 1946 di*, ivi, p. 140.

dialogo con Natalia Ginzburg comparsi, anch'essi, su «Mercurio»⁴⁰. La doppia presenza di cui parla de Céspedes nel ricordo del suo 1946 si manifesterà, non più «segreta, muta, nascosta», in Alessandra e nella sua memoria di espiazione dal peccato femminile e liberazione dal lungo silenzio storicamente imposto alle donne. In conclusione al romanzo ne viene indicata l'urgenza testamentaria: «È una lunga memoria, infatti, perché infinitamente lunga è, giorno dopo giorno, ora dopo ora, anche la breve vita di una donna; e raramente è una sola la causa che la costringe a un'improvvisa ribellione»⁴¹. A porre fine a questo silenzio istituzionalizzato è, prima della memoria di Alessandra, l'esercizio del voto che dunque costituisce, per de Céspedes, lo iato conclusivo di una «difficile e lunga avventura».

E se per de Céspedes il 1946 è significativo della Liberazione, per Aleramo il 1946 è l'anno dell'iscrizione al partito comunista. Su questo avvenimento si focalizza il suo ricordo, che individua nella possibilità di una prassi ideologica l'avvenimento più importante dell'anno. Per Aleramo l'iscrizione al PCI costituisce il compimento di un impegno durato tutta una vita. Lo scritto che compare su «Mercurio» trova, infatti, diretta corrispondenza nelle pagine del diario pubblicate nel volume postumo del 1976⁴², che nell'anno 1946 aprono il diario con la notizia del tesseramento. L'iscrizione al PCI viene annotata il giorno dell'Epifania, dove Aleramo documenta l'iscrizione avvenuta il 3 gennaio; la lettera con la quale chiede di essere ammessa è poi allegata al testo nell'annotazione del 10 gennaio. L'evento è determinante per Aleramo, in quanto «coronamento della mia vita di scrittrice e di donna»⁴³, costituendo non solo un gesto di schieramento ideologico, ma anche e soprattutto la premessa di riconoscimento dello statuto politico interno all'opera di «affermazione di un'autonoma spiritualità femminile»⁴⁴ che caratterizza il suo lavoro di scrittrice sin dagli esordi⁴⁵, precludendo «a questo atto di fede profonda

⁴⁰ M. Bassino, *La donna magistrato*, «Mercurio», V, 36-39, 1948, pp. 11-16; N. Ginzburg, *Discorso sulle donne*, «Mercurio», V, 36-39, 1948, pp. 105-110; A. de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, «Mercurio», V, 36-39, 1948, pp. 110-112.

⁴¹ de Céspedes, *Dalla parte di lei*, cit., p. 549.

⁴² In merito alle questioni editoriali si veda A. Morino, *I diari e la biografia di Sibilla Aleramo: un'avventura editoriale*, in F. Contorbia, L. Melandri, A. Morino (a cura di), *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 27-36.

⁴³ S. Aleramo, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, con un ricordo di F. Cialente e una cronologia della vita dell'autrice a cura di A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1978⁷, p. 74.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Gli scritti sulla questione femminile inerenti al primo periodo di attività di Aleramo sono raccolti in *La donna e il femminismo. Scritti 1897-1910*, a cura di B. Conti, Roma, Editori Riuniti, 1978. Per una visione più ampia si vedano i saggi raccolti nel volume A. Buttafuoco, M. Zancan (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988 e M. Federzoni, I. Pezzini, M.P. Pozzato, *Sibilla Aleramo*, Firenze, La Nuova Italia, 1980. Cfr. anche M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 181-223; EAD., *La figura e l'opera di Sibilla Aleramo nel quadro storico-letterario del Novecento*, in G. Ioli (a cura di), *Sibilla Aleramo. Una donna del Novecento*, Atti del convegno internazionale. San Salvatore Monferrato-Alessandria, 29-30 giugno 2018, Novara, Interlinea, 2019, pp. 45-59; S. Wood, *Italian Women's Writing. 1860-1994*, London, Athlone, 1995, pp. 74-89; A. Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 36-40; EAD., *Il romanzo di sé. La narrativa di Sibilla Aleramo*, in F. Contorbia, L. Melandri, A. Morino (a cura di), *Sibilla Aleramo*, cit., pp. 104-116; M. Olivieri, *Tra libertà e solitudine. Saggi su letteratura e giornalismo femminile: Matilde Serao, Sibilla Aleramo, Clotilde Marghieri*, Pisa, Edizioni dell'Ateneo, 1990, pp. 33-48.

in un avvenire del mondo più giusto ed umano»⁴⁶. Un impegno che porterà avanti con estremo sforzo anche il 2 giugno, la cui annotazione del diario si apre così:

Per la prima volta in vita mia, dopo cinquant'anni che attendevo che alle donne del mio paese fosse concesso questo diritto, ho potuto votare, ed è stato con profonda emozione. Da ieri non stavo bene, un attacco improvviso di nevrite che temevo mi immobilizzasse e m'impedisce, oggi, di alzarmi ed uscire. Con uno sforzo inenarrabile di volontà mi son trascinata, sola, al seggio elettorale, stamane: c'era una fila enorme, son tornata a casa, mi sono di nuovo distesa a riprender fiato, poi dopo aver mangiato un boccone son di nuovo uscita, al tocco, ho atteso per tre ore e mezza pigiata fra la folla di poter entrare e finalmente ho depresso nelle urne le due schede, quella per il referendum istituzionale e quella per la costituente... | Ora son qui, sfinita, ma contenta.⁴⁷

Il 1946 di Aleramo è, dunque, caratterizzato da due momenti fondamentali che segnano il passaggio dal personale al politico, ovvero quella sfera pubblica dell'esistenza sociale nella quale le movenze dell'individuo agiscono sui destini generali. L'iscrizione al partito comunista e l'esercizio del voto diventano coronamento di un impegno innanzitutto culturale, al quale Aleramo si è dedicata con devozione tanto nella scrittura letteraria – necessario è il riferimento a *Una donna* e alla pubblicazione dei diari – quanto in quella pubblicistica – si veda, di lì a breve, la collaborazione costante con «l'Unità» – e che risponde alla necessità di un'azione comunitaria.

L'immagine di unione collettiva che si imprime nel ricordo di Aleramo⁴⁸ è lo stesso documentato da Bellonci, che accoglie l'evento con titubanza. La secolare impossibilità di votare ha instillato un dubbio profondo nella validità del diritto finalmente concesso, ed è solo il riconoscimento di due fattori come il diritto e il dovere (il tema è anche masiniano) che le permettono di riappropriarsi con fermezza della propria posizione. Una posizione che, comunque sia, risulta infine salda e che funge da perno del suo impegno tra letteratura e critica, che spesso si rifà a una «quieta, silenziosa rivoluzione delle donne»⁴⁹ sempre *in fieri*, e che proprio nella partecipazione alla vita pubblica affonda le sue radici (si veda il caso delle *Rime* di Gaspara Stampa di cui Bellonci, nell'introduzione del 1954⁵⁰, rivendica il valore poetico stilistico). A questo si affianca il ricordo di Banti, nel quale il suffragio femminile si carica di un valore epistemologico che permette alle donne di uscire dalla stasi della propria condizione: le donne senza il voto sono delle analfabete politiche così come le donne senza cultura sono delle «analfabete dello spirito»⁵¹. Per questo motivo il voto costituisce una speranza collettiva di ricostruzione che

⁴⁶ S. Aleramo, *Il 1946 di*, «Mercurio», III, 27-28, 1946, p. 152.

⁴⁷ EAD., *Diario di una donna*, cit., p. 99.

⁴⁸ Entrambe le testimonianze di de Céspedes e Aleramo saranno poi prese in *exemplum* da Garofalo, che riporta il sentimento di consolazione di de Céspedes alla notizia del voto concesso alle donne, dichiarando che il voto «è una affermazione di dignità dell'individuo», e la commozione di Aleramo di fronte al senso di comunità che si profila tra le donne: «Credo – essa dice – che moltissime, se non tutte le donne abbiano provato la stessa emozione che ho provato io nel ricevere la scheda elettorale» (A. Garofalo, *L'Italiana in Italia*, cit., p. 39).

⁴⁹ M. Bellonci, *Pubblici segreti*, cit. p. 279.

⁵⁰ EAD., *Introduzione* a G. Stampa, *Rime* (1954), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994, pp. 5-25.

⁵¹ A. Banti, *Responsabilità della donna intellettuale*, cit., p. 92.

travalica i limiti delle specificità individuale per il bene comune. In questo Banti crede fermamente – dirà nel 1963: «io credevo che la più vistosa conquista dell’emancipazione femminile l’avessimo ottenuta quando ci fu concesso il voto e promessa la concreta parità dei diritti»⁵² – e a questo motivo dedicherà la sua intera opera di scrittura⁵³. Guardando agli esempi più evidenti, il romanzo *Artemisia* e il racconto *Lavinia fuggita*⁵⁴, è proprio l’esercizio artistico della pittura e della musica, che per estensione diventano prassi culturale, a liberare le donne dall’immanenza domestica. Per Banti il destino femminile è dunque affidato a quella «donna ragionante»⁵⁵ che lavora con i mezzi del sapere e che, seguendo l’impronta woolfiana, ha la possibilità di inserirsi nel circuito di «circolazione verbale delle idee»⁵⁶ con il «lavoro onesto»⁵⁷ (che certamente non è quello di produzione dei romanzi rosa)⁵⁸. Ed è proprio «delle scrittrici, delle maestre, delle giornaliste, delle donne di scienza, delle artiste»⁵⁹ il compito di agenti culturali che si rivolgono al pubblico per suscitare un principio di coscienza, o quantomeno di vincerne il sospetto in coloro «ancora chiuse nella cerchia tradizionale»⁶⁰.

Il ricordo di Banti si contestualizza entro un’opera intellettuale più ampia, così come quello delle altre scrittrici. Non a caso, infatti, in tutti gli scritti qui analizzati l’esperienza sociale si intreccia in maniera organica con quella della scrittura, pubblicistica, romanzesca e diaristica. Il momento di stallo del 1944 ha aperto una crepa nel circuito entro cui le donne erano state confinate mostrando l’illusione di un rovesciamento dei ruoli e, dunque, la possibilità di uno sconfinamento in quegli spazi precedentemente proibiti – la prassi sociale e politica. Il voto ha poi sancito questa rivendicazione civile fomentando, di conseguenza, una vigilanza dalle scrittrici, attente più che mai a non retrocedere da queste conquiste storiche. Il 1946 è, poi, per tutte, un anno particolarmente vivo dal punto di vista editoriale: Paola Masino ha da poco pubblicato in volume *Nascita e morte della massaiia*, Alba de Céspedes sta ragionando la struttura di *Dalla parte di lei*, Aleramo inizia a ricevere i primi riscontri della pubblicazione *Dal mio diario*, Bellonci sta attendendo l’uscita imminente dei *Segreti dei Gonzaga* e Banti sta ricostruendo i resti del manoscritto originale di *Artemisia*. I romanzi si contornano, poi, di quella scrittura pubblicistica spesso dimenticata, ma fondamentale nella costruzione di un discorso culturale nel quale le autrici qui individuate si inseriscono con particolare fermento. Quella stessa scrittura che le

⁵² EAD., *L’emancipazione non c’entra*, «Rinascita», XX, 26, 1963, p. 24.

⁵³ A. Nozzoli, *Tabù e coscienza*, cit., pp. 85-111; E. Biagini, *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978, pp. 85-124; L. Sergiacomo, *Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento*, «Narrativa», 37, 2015, pp. 119-151: 137-140; B. Manetti, *Quella stanza tutta per loro. Le donne e la letteratura negli scritti critici di Anna Banti*, «Paragone», LVI, 660-662-664, 2005, pp. 165-181; E. Gianini Belotti, *Anna Banti e il femminismo*, in E. Biagini (a cura di), *L’opera di Anna Banti*, Atti del Convegno di studi. Firenze, 8-9 maggio 1992, Firenze, Olschki, 1997, pp. 111-117.

⁵⁴ A. Banti, *Artemisia*, Firenze, Sansoni, 1947; EAD., *Lavinia fuggita* in *Le donne muoiono*, Milano, Mondadori, 1951, pp. 83-119.

⁵⁵ A. Banti, *Dedicato alle ragazze*, «Il Mondo», 20 ottobre 1945, p. 9.

⁵⁶ EAD., *La ragione contro l’istinto*, cit., p. 12.

⁵⁷ EAD., *Responsabilità della donna intellettuale*, cit., p. 93.

⁵⁸ Cfr. EAD., *Storia e ragioni del romanzo rosa*, in *Opinioni*, Milano, il Saggiatore, 1961, pp. 75-82.

⁵⁹ EAD., *Responsabilità della donna intellettuale*, cit., p. 93.

⁶⁰ *Ibidem*.

spinge su «Mercurio», nel quale si crea spontaneamente lo spazio di discussione sull'importanza del suffragio femminile quale gesto di umana civiltà. Ogni ricordo è diverso e, in un certo senso, a sé stante, ma sono tutti riuniti dentro una monade che accomuna la particolarità dell'esperienza individuale in quella storica e sovraindividuale. Un discorso che troverà, poi, terreno fertile nella produzione romanzesca (Masino dirà, in quello stesso 1946, che «da un pensiero poetico molte azioni hanno avuto origine e qualche azione finisce in un pensiero poetico»)⁶¹, ma che, in prima istanza, ha preso forma nella scrittura pubblicistica e nell'impegno culturale.

⁶¹ P. Masino, *La politica dev'esser femmina*, «Milano-Sera», 5-6 luglio 1946, p. 2.

Dalle carte rosa a fumetti alla pellicola: nuovi intrecci intermediali tra il fotoromanzo e il cinema

Nike Francesca Del Quercio
(Università di Bologna)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – This article traces an unusual – and in a sense ‘reverse’ – trajectory of intermedial exchanges between cinema and the photoromance, highlighting the bidirectional nature of their relationship. Far from being a mere derivative of the cinematic medium, the photoromance emerges as a space where popular culture and auteur cinema intersect. Through the case studies of three prominent Italian filmmakers – Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, and Cesare Zavattini – the article demonstrates how illustrated romance magazines, such as «Grand Hotel», «Sogno», and «Bolero Film», originally shaped by cinematic aesthetics and atmospheres, came to inspire certain auteur films in turn. Each of these directors recognized the fotoromanzo as a medium capable of capturing everyday desires and postwar social transformations. By reconsidering the fotoromanzo not as a mere appendix of cinematic paratexts but as a dialogic interlocutor, the article proposes a reassessment of its relationship with cinema as well as its cultural significance within the history of Italian visual storytelling.

Keywords – cinema; intermediality; media convergence; photoromance; popular culture.

Abstract – Il presente articolo traccia un percorso insolito – e in un certo senso ‘al contrario’ – di intrecci intermediali tra cinema e fotoromanzo, mettendo in luce la natura bidirezionale del loro rapporto. Lontano dall’essere una semplice derivazione del medium cinematografico, il fotoromanzo si rivela infatti uno spazio in cui cultura popolare e cinema d’autore trovano un punto d’incontro. Attraverso i casi studio di tre registi italiani di rilievo – Michelangelo Antonioni, Federico Fellini e Cesare Zavattini – l’articolo mostra come riviste di romanzi rosa a fumetti, quali «Grand Hotel», «Sogno» e «Bolero Film», nate dall’estetica e dalle atmosfere cinematografiche, abbiano finito per ispirare a loro volta pellicole d’autore. I registi sopracitati, ciascuno a modo proprio e nel proprio stile, hanno saputo infatti vedere nel fotoromanzo un prodotto capace di cogliere i desideri quotidiani e le trasformazioni sociali del dopoguerra italiano. Riconsiderando il fotoromanzo non come una semplice appendice dei paratesti cinematografici, ma come suo interlocutore dialogico, l’articolo propone una nuova valutazione del suo rapporto con il cinema nonché della sua rilevanza culturale nella storia della narrazione visiva italiana.

Parole chiave – cinema; convergenza dei media; cultura popolare; fotoromanzo; intermedialità.

Del Quercio, Nike Francesca, *Dalle carte rosa a fumetti alla pellicola: nuovi intrecci intermediali tra il fotoromanzo e il cinema*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 47-62.

nike.delquercio2@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24869>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Nike Francesca Del Quercio

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

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

1. Introduzione

Il presente studio compiendo un percorso insolito e in un certo senso ‘al contrario’ di intersezionalità tra il cinema e il fotoromanzo pone in nuova luce un rapporto fino a questo momento visto esclusivamente come unidirezionale, in cui il secondo sarebbe stato solo una derivazione del primo, e mostra come il cinema abbia invece a sua volta tratto in alcune occasioni ispirazione da un genere così a lungo sottostimato quale fu il fotoromanzo.

Tale prodotto editoriale ha rappresentato un fenomeno di massa che ha coinvolto milioni di lettori, prima in Italia e poi anche in altri paesi del mondo, dalla fine degli anni Quaranta agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso¹. Questa «opera doppia» in cui testo e immagine sono reciprocamente interconnessi², nonostante l'enorme diffusione, ha subito la stessa sorte toccata a molti altri generi della cultura popolare o mediatica finendo col soffrire per decenni non solo di una mancanza di riconoscimento ma soprattutto di una «mal conoscenza», come nota Jan Baetens, studioso nonché appassionato del genere³.

Con il termine fotoromanzo si indica il genere iconotestuale composto dalle narrazioni ‘rosa’ messe su carta con didascalie, vignette, fotogrammi e balloon, seguendo la tecnica del fumetto, antenato da cui si distacca facendo prevalere il registro verbale sul registro iconico. Pur essendo infatti fruiti entrambi in simultaneità, secondo una «meccanica pendolare» che oscilla dall'uno all'altro⁴, nel fotoromanzo la parola può in teoria sussistere senza l'immagine garantendo comunque da sola la comprensione della storia; viceversa, la sola componente iconica, senza testo, porterebbe a una sequenza di immagini prive di senso⁵, tanto che il critico Saint-Michel⁶ giocando con il termine francese ‘roman-photo’ lo ribattezzò il *roman (avec) photo*, il ‘romanzo’ con ‘le foto’.

Diversamente dai fumetti, nel fotoromanzo, infatti, le porzioni di testo nei balloon e nelle didascalie sono spesso dei veri e propri muri di testo che occupano spazi equivalenti a quelli delle immagini, rompendo la regola aurea del *comics*, secondo cui il testo non dovrebbe essere troppo lungo per non nascondere particolari interessanti della scena⁷. Ciò avviene perché nel

¹ Per la storia del genere si rimanda a E. Detti, *Le carte rosa: storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

² F. Milani, *1945-1961: L'Italia del dopoguerra*, in G. Benvenuti (a cura di), *La letteratura italiana dal 1895 a oggi. Una storia intermediale*, Torino, Einaudi, 2025, pp. 175-256: 227.

³ J. Baetens, *Il fotoromanzo: immagini di una storia*, «Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 4, 2014, pp. 203-228: 204.

⁴ A. Abruzzese, *Fotoromanzo*, in A. Asor Rosa, *Letteratura italiana. Storia e Geografia III: L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 1269-1288: 1280.

⁵ G. Sergio, *Liala, dal romanzo al fotoromanzo. Le scelte linguistiche, lo stile, i temi*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 84.

⁶ S. Saint-Michel, *Le roman-photo*, Paris, Larousse, 1979, p. 39.

⁷ E. Jacobelli, *Istruzioni pratiche per la realizzazione del fotoromanzo*, Milano, Editrice Politecnica Italiana, 1956, p. 67.

fotoromanzo le fotografie sono orientate a spiegare meno l'azione e più la situazione⁸, sbilanciando a favore della parola la sinergia testo-immagine su cui si costruisce solitamente il fumetto⁹, dotato di una rappresentazione iconografica polisemica da decifrare tanto quanto le parole nei balloon. Le scene del fotoromanzo, invece, raffigurano generalmente interni borghesi in cui si muovono personaggi in pose plastiche, rappresentati un momento prima o un momento dopo che l'azione si compia ma nella sua acme.

2. *Dai cineromanzi ai fotoromanzi: nascita di un fenomeno di massa*

Prima di addentrarsi nel discorso sul rapporto tra cinema e fotoromanzo, è utile fare qualche cenno a un antecedente di quest'ultimo, che costituì in un certo senso un punto di congiunzione tra i due media: il cineromanzo, un genere paraletterario poco noto, nato in Italia a cavallo tra le due guerre mondiali e oggetto in passato di forti pregiudizi sociologici e politici¹⁰ riflesso delle tensioni e le trasformazioni della cultura di massa italiana nel periodo della sua affermazione.

Gli anni Trenta in Italia sono infatti un periodo caratterizzato da un particolare fermento culturale: nasce la moderna industria culturale italiana¹¹, l'editoria delle riviste si rinnova grazie all'uso della fotografia che, insieme al cinema, cambia non solo le modalità di creazione ma anche di fruizione dell'arte¹², fanno il loro ingresso tra i mass-media i grandi rotocalchi popolari¹³, in generale ci si avvia verso la diffusione di una letteratura di consumo rivolta a una ampia platea di lettori occasionali che hanno più tempo libero da poter dedicare alla lettura¹⁴. Questa nuova prospettiva culturale si riversa anche nel cinema che si lega in modo crescente alla letteratura e al teatro, al punto che quasi la metà dei film prodotti tra il 1930 e il 1943 sono tratti da testi letterari¹⁵.

In questo gioco di intrecci e rimandi intermediali, le pellicole danno vita a un percorso circolare e se da un lato attingono le trame dai romanzi, dall'altro restituiscono quelle narrazioni alla carta in forma mediata, alleggerita e popolare, attraverso un prodotto editoriale inedito per il paese, il cineromanzo appunto, che scompone e riassume film di successo sotto forma di

⁸ S. Saint-Michel, *Le roman-photo*, cit., p. 38.

⁹ S. Morgana, *La lingua del fumetto*, in I. Bonomi, S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2016, pp. 221-256: 222.

¹⁰ J. Baetens, *The Film Photomovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin (TX), University of Texas Press, 2019, p. 6.

¹¹ Cfr. F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

¹² L. Torti, *1929-1944: Industria culturale e propaganda*, in G. Benvenuti (a cura di), *La letteratura italiana dal 1895 a oggi*, cit., pp. 257-382: 287.

¹³ E. Mosconi, *Figure femminili tra cinema ed editoria popolare*, in R. De Berti, E. Moscone (a cura di) *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, «Comunicazioni Sociali», 4, 1998, pp. 634-652.

¹⁴ F. Milani, *1945-1961: L'Italia del dopoguerra*, cit., p. 177.

¹⁵ Cfr. L. Miccichè, *Il cinema italiano sotto il fascismo: elementi per un ripensamento possibile*, in M. Argenti (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 37-63: 46-47.

racconti d'appendice composti da fotogrammi accompagnati da brevi testi, prima in forma di didascalia e poi come veri e propri 'fotoromanzi'¹⁶, avviando proprio con quest'ultimo un processo di *changing partner*, tutt'altro che neutro o trasparente¹⁷.

L'espedito ha successo dal momento che per buona parte della popolazione italiana, poco scolarizzata se non proprio analfabeta¹⁸, il cinema costituisce la principale forma di divertimento¹⁹ seppur a un costo elevato per l'epoca di circa 200 lire²⁰. Il cineromanzo allora va incontro in un certo senso a questo problema permettendo allo spettatore, con 10 lire, di rivivere quanto già visto sullo schermo e prolungare l'esperienza filmica; accanto a questa funzione accessoria però, come nota De Berti²¹, la rivista acquisisce fin dagli esordi – almeno a livello del consumo – vita propria, risultando fruibile anche per un pubblico che non abbia visto la pellicola originale. Sostituendo la visione della sala cinematografica o affiancandola con una lettura fatta a casa propria, i 'film di carta'²² si pongono come un dispositivo visivo che, mentre riconferma l'importanza della pellicola, supera il binomio film/visione in sala, «preludendo a quel decentramento del prodotto filmico tipico dell'età contemporanea»²³.

Il cineromanzo, come del resto gran parte dell'offerta culturale del paese, è però in quegli anni fortemente legato ai modelli mediatici americani in particolare del cinema hollywoodiano che domina incontrastato sulle pagine dei periodici d'intrattenimento, con una conseguente «trasformazione dei modelli culturali e sociali di riferimento»²⁴. Quando, allora, nel 1938 il governo fascista decide di contrastare la deriva esterofila del cinema in Italia istituendo il monopolio sulle importazioni dei film con il conseguente ritiro delle principali case di produzione americane dal mercato italiano, i cineromanzi vengono privati del loro più importante bacino di storie sebbene – come sottolinea De Berti²⁵ – i modelli americani siano ormai ben radicati nella cultura di massa italiana.

Il provvedimento censura ma non estirpa la passione delle masse per i prodotti culturali di stampo americano e la caduta del regime qualche anno dopo corrisponde in Italia con la rinascita e la proliferazione delle riviste illustrate, tanto che il Paese si posiziona al terzo posto nelle classiche per numero di lettori di periodici illustrati in Europa²⁶.

In questo clima di grande eccitazione politica, sociale e culturale – che vede la nascita della Repubblica Italiana – i fratelli Del Duca, già editori della rivista per ragazzi di successo,

¹⁶ R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e pensiero, 2000, p. 68.

¹⁷ J. Baetens, *The Film Photonovel*, cit. p. 16.

¹⁸ Cfr. T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 2014.

¹⁹ Cfr. D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007.

²⁰ S. Turzio, *Il Fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Milano, Meltemi, 2019, p. 19.

²¹ R. De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit., p. 69.

²² E. Detti, *Le carte rosa*, cit., p. 69.

²³ S. Alovio, *Cineposta*, in E. Morreale (a cura di), *Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Milano, Il Castoro, pp. 143-159: 145.

²⁴ R. De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit., p. 75.

²⁵ Ivi, p. 77.

²⁶ D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, cit., p. 139.

«L'intrepido»²⁷, e il regista Damiano Damiani hanno l'idea di creare – sulla scia del fortunato esperimento del cineromanzo – una rivista che sia svincolata dalla produzione cinematografica e dai suoi tempi lunghi e che metta su carta storie nuove, magari liberamente ispirate a film o romanzi già esistenti, ma che comunque abbiano vita propria²⁸.

L'intento non risponde solo a dinamiche di profitto, ma cela uno scopo più nobile e lo stesso regista in un'intervista dirà:

Per noi la cosa più importante, in quel momento, era fornire a masse sempre più vaste strumenti di lettura, e così contribuire alla loro emancipazione. Venivamo dal fascismo, quando la scelta per la maggior parte della gente era tra l'analfabetismo e la lettura di messaggi predeterminati e conformisti. Con il fotoromanzo [...] ci preoccupavamo di allargare l'area dei lettori, dell'acculturazione, utilizzando storie riconoscibili e comprensibili perché corrispondenti a valori e sentimenti allora assai diffusi.²⁹

Così Cino e Alceo Del Duca, con la loro Edizioni Universo, lanciano sul mercato nel giugno 1946, a poche settimane dal referendum repubblicano, il primo fotoromanzo della storia, «Grand Hotel»³⁰, che unisce il mondo della letteratura rosa alla stampa illustrata.

Il successo è immediato e la prima tiratura di 100.000 copie finisce in pochi giorni³¹. La piccola casa editrice De Fonseca, poi Rizzoli, nel maggio 1947, esce in edicola con una rivista dello stesso genere dal titolo «Il mio Sogno. Settimanale di romanzi d'amore e fotogrammi», successivamente abbreviato nell'iconico «Sogno», introducendo la fotografia al posto dei disegni (cosa che peraltro farà anche «Grand Hotel» a partire dall'ottobre 1950). Il mese successivo anche il colosso editoriale Mondadori entra sul mercato dei romanzi rosa a fumetti con «Bolero Film». Le 'tre corone' del fotoromanzo sono così al completo.

Avere un'idea precisa della vastità del fenomeno è un'impresa quanto mai ardua dal momento che il fotoromanzo viene sempre guardato con sospetto, visto come un prodotto per 'servette'³² e da ignorare o nascondere. Difatti in una epoca in cui i valori di mercato sono ancora decisamente delegittimati e il taglio popolare dei prodotti è ammesso solo in chiave emancipatoria, le case editrici Mondadori e Rizzoli non includono «Bolero Film» e «Sogno» nell'elenco ufficiale delle loro pubblicazioni³³ oppure riportano dati generici concentrando

²⁷ Già «L'intrepido» è una grande novità nel panorama dei periodici italiani, la rivista per ragazzi unisce infatti la tematica amorosa al romanzo d'avventura attirando tra le fila dei suoi lettori anche le ragazze, solitamente escluse dall'*audience* dei fumetti.

²⁸ Cfr. S. Turzio, *Il Fotoromanzo*, cit.

²⁹ R. Piperno, M.T. Anelli, M. Morgavi, P. Gabbrielli, *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio. Storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946- 1978)*, Milano, Savelli, 1979, p. 82.

³⁰ Anche se all'inizio delle pubblicazioni «Grand Hotel» utilizza vignette con disegni realistici e non fotografie, tale rivista è comunque da considerarsi l'iniziatrice del genere, in quanto è la prima ad unire in modo peculiare il *comics* alla narrazione rosa.

³¹ P. Bonifazio, *The Photroman: A Feminist Reading of Popular Culture*, Cambridge (MA), MIT Press, 2020.

³² E. Detti, *Le carte rosa*, cit., p. 109.

³³ A. Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 125.

l'attenzione sul fatto che le risorse acquisite con la vendita dei fotoromanzi vengano utilizzate per sostenere la produzione culturale di qualità³⁴.

Il sociologo Piperno, autore insieme a un'équipe di studiosi dell'indagine dal titolo *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio*, riferisce che secondo i dati UPA (Utenti Pubblicità Associati) alla fine degli anni Cinquanta i lettori di «Grand Hotel» e «Bolero Film» erano quasi 4 milioni³⁵. I dati però si riferiscono solo ai numeri venduti e non ai lettori effettivi che se per un quotidiano erano in rapporto di 1 a 3 per i fotoromanzi si aggiravano intorno a 1 a 5 o addirittura 1 a 10³⁶.

Il fotoromanzo deve la sua enorme portata mass-mediatica alla capacità che ebbe di creare fin da subito un fandom di lettrici fedelissime e assetate di storie sempre nuove, la sua popolarità però gli costò molte critiche e un disprezzo diffuso. Roland Barthes nell'opera *Frammenti di un discorso amoroso*³⁷ scrisse che «Nous Deux» – il gemello francese di «Grand Hotel»³⁸ – era una rivista più oscena di Sade; la Chiesa definì i fotoromanzi sottoprodotti inquinanti, dalla moralità dubbia, al più adatti a un pubblico di sospirose 'semivergini'³⁹ e dalle file del Partito Comunista la voce di Nilde Iotti, partigiana e politica, si levò ammonendo le lettrici di questi «narcotici a 30 lire»⁴⁰ sulle pagine della rivista femminile del PCI, «Noi donne».

Ci fu persino chi, come Quintavalle⁴¹, arrivò a dire che i romanzi rosa a fumetti erano inviti precisi e costanti al disimpegno politico e culturale e Arcangeli riporta la definizione che ne diede Italo Calvino: «una vaccata immonda»⁴². In generale, per la sinistra il fotoromanzo guardava troppo all'America capitalista, per la Chiesa le protagoniste erano troppo scollacciate e libertine, per gli intellettuali era scritto male e pieno di banalità, per le femministe era uno strumento del patriarcato. Le stesse dive dei fotoromanzi lo trovavano un lavoro così imbarazzante che se da un lato dedicavano fotografie e baci alle lettrici, dall'altro si affrettavano a prenderne le distanze ammettendo che erano giornali orrendi ma che «de case editrici pagano cifre astronomiche»⁴³.

Eppure, questo genere apparentemente così frivolo e peccaminoso riuscì a compiere, in modo inaspettato, una rivoluzione culturale nel mondo femminile dell'Italia del dopoguerra; il problema della scarsa scolarizzazione femminile, che all'epoca interessava la maggior parte della popolazione⁴⁴, rendeva infatti difficile a molte donne la lettura seppure semplificata dalla

³⁴ A. Abruzzese, *Fotoromanzo*, cit., p. 1276.

³⁵ R. Piperno, M.T. Anelli, M. Morgavi, P. Gabbrielli, *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio*, cit., p. 127.

³⁶ Cfr. P. Bonifazio, *The Photomance*, cit.

³⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.

³⁸ Nel 1947, ad un anno dalla nascita di «Grand Hotel», Cino e Alceo Del Duca lanciarono la loro rivista anche nel mercato editoriale francese col titolo di «Nous Deux», sul quale riproducevano gli stessi fotoromanzi pubblicati in Italia ma tradotti in lingua francese.

³⁹ G. Sergio, *Liala, dal romanzo al fotoromanzo*, cit., p. 39.

⁴⁰ N. Iotti, *La questione dei fumetti*, «Rinascita», VIII, 12, 1951, pp. 583-585.

⁴¹ A.C. Quintavalle, (a cura di), *Nero a strisce. La reazione a fumetti*, catalogo della mostra tenuta a Parma e a Ferrara nel 1971, Parma, Istituto di storia dell'arte dell'Università di Parma, 1971, p. 14.

⁴² M. Arcangeli (a cura di), *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*, Roma, Carocci, 2011, p. 190.

⁴³ A. Bravo, *Il fotoromanzo*, cit., p. 179.

⁴⁴ T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana dal 1946 ai giorni nostri*, cit., p. 78.

presenza delle immagini dei fotoromanzi, tuttavia dal desiderio di superare questo ostacolo e poter fruire delle storie rosa a fumetti nacque la pratica della lettura collettiva dei fotoromanzi per cui le donne iniziarono a riunirsi negli androni dei palazzi, nelle scuole di sartoria, nelle case e chi lo sapeva fare leggeva i fotoromanzi alle altre⁴⁵ che così, pur non sapendo leggere, potevano seguire la storia attraverso le figure. Le donne italiane iniziarono così a creare una cultura collettiva che guardava a modelli di donne forti e intraprendenti e che sarebbe stata alla base dell'identità di genere nazionale⁴⁶.

3. Pellicole di carta: il debito del fotoromanzo con il cinema

Il debito del fotoromanzo col cinema è chiaro e anzi programmatico sin dal suo esordio e gli stessi Cino e Alceo Del Duca rendono il legame tra i due media evidente già dal nome scelto per la testata, «Grand Hotel» è infatti il titolo di un celebre film del 1932 di Edmund Goulding, interpretato da Greta Garbo, che ebbe grande successo in Italia.

Osservando da vicino la copertina del primo numero, disegnata da Walter Molino (**IMG. 1**), si può notare che è interamente costruita sul richiamo al mondo delle pellicole, a partire dalla scena ritratta: una giovane ed elegante coppia all'entrata del cinema Grand Hotel, come si legge sullo sfondo, in alto a destra. Nel disegno la donna, sorridente e vestita con un bel completo rosso, è ritratta mentre indica all'uomo che tiene sottobraccio il poster del film che stanno per vedere, prodotto dalla Casa di Produzione Universo, come è scritto nell'angolo a sinistra dell'immagine. La proiezione a cui stanno per assistere, come si legge sulle tre locandine sparse nel disegno, è *Anime incatenate*, che è il titolo della prima storia fotoromanzata che le lettrici e i lettori della rivista troveranno in quel numero.

⁴⁵ G. Saladino, *I fumetti e la nostra propaganda*, «Quaderno dell'attivista», 3, 20 febbraio 1956.

⁴⁶ Cfr. N.F. Del Quercio, *Come leggevano le italiane. La lettura collettiva del fotoromanzo come momento di alfabetizzazione ed emancipazione delle donne italiane in epoca post-fascista*, in S. Carati, M. Malvestio, L. Marfè, A. Metlica, V. Vignotto, *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti*, Atti del Convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Padova, 14-16 dicembre 2023, Padova, Padova University Press, 2024, vol. 2, pp. 341-355.



IMG. 1 Copertina del primo numero di «Grand Hotel», 1946
© Archivio Storico Edizioni Del Duca srl

Il legame con il cinema viene così reso manifesto sia nella scelta del nome «Grand Hotel» che nelle molteplici allusioni presenti nella prima copertina; tuttavia, tale rapporto non è dichiarato in modo diretto o didascalico: non c'è un sottotitolo che specifichi la natura del prodotto – come accadrà per «Sogno», che si presenterà come «Settimanale di romanzi d'amore a fotogrammi» – né un riferimento trasparente al linguaggio filmico, come farà Mondadori con «Bolerio Film». Poiché il genere nel 1946 è una novità assoluta sul mercato editoriale, gli stessi produttori lasciano che sia il pubblico a dargli una definizione: 'film su carta', 'film-romanzi', 'romanzi-film', 'cineracconti', 'film illustrati', 'cinefotoromanzi' sono solo alcune delle etichette attribuite dai lettori e dalle redazioni ai primi numeri⁴⁷. La confusione nella nomenclatura mostra però che chi legge la rivista ha chiaro il legame che essa ha con il cinema da cui eredita l'estetica e le tematiche, attingendo largamente al suo patrimonio di scenografie, trame, corpi, visi⁴⁸.

⁴⁷ S. Turzio, *Il fotoromanzo*, cit., p. 18.

⁴⁸ A. Bravo, *Il fotoromanzo*, cit., p. 32.

In questo gioco di intersezioni intermediali, «Grand Hotel» può sfruttare la libertà concessa dal disegno acquerellato in una vasta gamma di grigi⁴⁹ per riprodurre su carta personaggi che richiamino in modo esplicito le star di Hollywood, così ad esempio i protagonisti di una storia chiaramente ispirata a *Via col vento*, dal titolo *La legge del Sud*, assumono le fattezze degli attori del film Clark Gable e Vivien Leigh (**IMG. 2**).



IMG. 2 *La legge del Sud* su «Grand Hotel»
© Archivio Storico Edizioni Del Duca srl

L'introduzione delle fotografie al posto dei disegni, operata da «Sogno» e «Bolero Film» invece, se da un lato priva il fotoromanzo della libertà rappresentativa dei disegni, dall'altro accentua il rapporto con il film⁵⁰, trasformandolo nel giro di pochi anni da fonte di ispirazione ad avversario con cui competere, tanto che nella premessa all'adattamento fotoromanzato del 1953 dei *Promessi Sposi* per «Albi di Bolero Film» si legge:

...gli increduli prenderanno atto della maturità raggiunta dal fotoromanzo, ormai in grado di competere con il cinema e forse capace di superarlo [...], una forma d'arte o per lo meno un moderno

⁴⁹ F. Milani, *1945-1961: L'Italia del dopoguerra*, cit., p. 231.

⁵⁰ Non appare un caso, d'altronde, che sia Mondadori che Rizzoli erano proprietari in quegli anni anche di case cinematografiche, rispettivamente la Montedoro e la Novella Film, come riportato in L. Torti, *1929-1944: Industria culturale e propaganda*, cit., pp. 117-118.

linguaggio ‘volgare’ nel senso classico e nobile della parola, adeguato a questo nostro tempo dinamico e atomico al secolo della rapidità e della televisione.⁵¹

Il genere, nato pochi anni prima come emanazione del frammentato apparato paratestuale del cinema, sembra ormai essersi emancipato da quell'intreccio intermediale, presentandosi come un prodotto autonomo e competitivo che può contare su un prezzo estremamente contenuto e, soprattutto, sulla possibilità di reiterare a proprio piacere l'esperienza di fruizione,

4. *Dalla carta al grande schermo: il fotoromanzo nel cinema di Antonioni, Fellini e Zavattini*

Quanto il fotoromanzo debba le sue origini al cinema è cosa nota e, come si è visto, ben documentata; molto meno è stato invece esplorato il percorso inverso che ha visto il cinema guardare al fotoromanzo e trasporlo dalla carta al grande schermo. In questa sede ci si soffermerà su tre casi rappresentativi del fascino che questo nuovo mondo di carta esercitò su tre dei più importanti cineasti italiani del secondo dopoguerra, spingendoli ad intraprendere un viaggio intermediale ‘al contrario’, dal fotoromanzo al cinema: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini e Cesare Zavattini.

Per la sua ossessione per la vacuità dell'esistenza e per la fascinazione dei luoghi vuoti⁵² corroborati da lunghi piani sequenza, Michelangelo Antonioni è diventato nel tempo l'emblema dell'artista intellettuale e filosofo applicato al cinema, una figura «pesante per antonomasia, con tutto il suo carico di cultura, poesia, artificiosità, rigore, noia, lentezza»⁵³ eppure alla base della filmografia del regista ferrarese c'è l'intenzione di far dialogare nelle sue opere componenti ‘colte’ di ricerca e forme della cultura di massa⁵⁴ attingendo, in particolare nelle sue prime pellicole, a generi popolari come il noir, il giallo, la narrazione d'avventura e il melodramma. Proprio da un genere di massa, il fotoromanzo appunto, prende le mosse la carriera di Antonioni che, nel 1949, debutta alla regia con un documentario che indaga l'universo del fandom fotoromanzesco dal titolo *L'amorosa menzogna*⁵⁵.

La pellicola, con cui vince anche il Nastro d'Argento per il miglior documentario nel 1950, segue due popolari attori di fotoromanzi dell'epoca, Anna Vita e Sergio Raimondi, durante una loro giornata tipo. Oltre a posare per le riviste di romanzi fotografici, entrambi svolgono lavori comuni – Raimondi, ad esempio, è meccanico – e il regista li accompagna sia sul set, mostrando

⁵¹ A. Bravo, *Il fotoromanzo*, cit., p. 46.

⁵² «obsession environnementale de la vacuité et par la fascination des lieux vides», J. Moure, *Michelangelo Antonioni: Cinéaste de l'évident*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14 (traduzione mia).

⁵³ G. Manzoli, *Leggerezza di Michelangelo Antonioni*, in A. Boschi, F. Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, Il Castoro, 2015, pp. 19-31: 19.

⁵⁴ L. Quaresima, «L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo», in A. Boschi, F. Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 109-134: 115.

⁵⁵ Il documentario è reperibile nella sua versione estesa su YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=1BAVjKpLzSE>, ultima consultazione: 26 marzo 2026).

al pubblico il backstage della produzione del fotoromanzo, sia nella vita quotidiana, rivelando la devozione e l'adorazione delle loro fan.

Antonioni si mostra non solo affascinato dal mondo dei 'fumetti rosa' ma anche indulgente con il suo pubblico, ingiustamente disprezzato. Mentre le immagini scorrono, una voce fuori campo spiega che le donne e gli uomini che divorano avidamente fotoromanzi sono lettori umili, alla ricerca di uno svago a buon mercato, definizione che compare non a caso anche nello studio sulla cultura di massa nell'Italia del dopoguerra degli storici Forgacs e Gundle⁵⁶.

La noia della quotidianità, che nei film della maturità attanaglierà inesorabilmente i suoi protagonisti, è qui rotta dal sogno di una vita avventurosa, come quella offerta dai fotoromanzi, che sono un vero e proprio 'cinematografo tascabile', come dice la voce narrante. Anche la sete di eroi, in un momento storico in cui di eroi non ce ne sono, trova in queste riviste la sua soddisfazione, perché come recita il regista invitando a non giudicare male i lettori di fotoromanzi: «Ogni epoca ha i suoi eroi, la nostra ha gli eroi a fumetti».

Lo straniamento iniziale suscitato dall'accostamento tra il cineasta e il fotoromanzo svanisce così dopo aver visto il documentario, comprendendo che se per l'Antonioni adulto e disincantato nulla sembra potersi opporre all'incomunicabilità, il regista in gioventù riconosce che, almeno per le persone più umili, un conforto e uno svago possono essere trovati proprio nel fotoromanzo, al quale spetta perciò il compito encomiabile e non facile di alleviare le sofferenze dell'Italia del secondo dopoguerra permettendo alle italiane di sognare un futuro prima impensabile in virtù di una rapida promozione sociale⁵⁷.

Se Antonioni subisce il fascino del fotoromanzo e cerca di giustificarlo agli occhi dei suoi detrattori, un approccio totalmente diverso al genere ha invece Federico Fellini nel film *Lo sceicco bianco* (**IMG. 3**) tanto che la già citata Anna Vita, protagonista dell'*Amorosa menzogna*, rifiuta la parte da protagonista perché sostiene che la pellicola «mette in ridicolo il suo pubblico, il suo giornale e lei stessa»⁵⁸.

Il film, con cui Fellini debutta da regista solista⁵⁹, esce nelle sale italiane nel 1952 ed è scritto a quattro mani proprio con Antonioni; la pellicola sancisce anche l'inizio del sodalizio con il compositore Nino Rota.

Il film segue Ivan e Wanda, novelli sposi di provincia, nel loro viaggio di nozze a Roma. Ivan vuole fare buona impressione su uno zio influente, che ha procurato alla coppia un'udienza col papa per benedire l'unione; Wanda invece durante quel soggiorno nella capitale sogna segretamente di incontrare il suo idolo, il protagonista del fotoromanzo *Lo sceicco bianco*, di cui è innamorata.

Con una scusa, perciò, Wanda appena ne ha la possibilità si allontana dal marito e raggiunge ad Ostia la troupe del fotoromanzo. Lì conosce il divo Fernando Rivoli (interpretato da Alberto

⁵⁶ D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, cit., p. 379.

⁵⁷ F. Milani, *1945-1961: L'Italia del dopoguerra*, cit., p. 232.

⁵⁸ A. Bravo, *Il fotoromanzo*, cit., p. 179.

⁵⁹ Nella pellicola *Luci del varietà* del 1951 Fellini aveva condiviso la regia con Alberto Lattuada.

Sordi) e dapprima conquista una partecina nel cast, poi vestita da odalisca, si apparta con l'attore. L'incontro si rivela deludente: lo 'sceicco' è in realtà un uomo superficiale e in cerca di avventure, per di più è sposato e sua moglie irrompe sul set cogliendolo in flagrante. Wanda rimane sola e umiliata, mentre Ivan, ignaro, si affanna a giustificare la misteriosa assenza della moglie ai parenti.



IMG. 3 Brunella Bovo in una scena tratta dal film *Lo sceicco bianco* (1952) di Federico Fellini © Wikimedia

Intanto, disperata, la donna tenta il suicidio gettandosi nel Tevere, ma finisce in ospedale. Ivan, dopo una notte angosciosa, la ritrova appena in tempo per l'udienza papale. I due si ricongiungono e, nonostante tutto, ritrovano l'amore.

Il film alla sua uscita è un completo insuccesso. La critica lo stronca giudicandolo «scadente per grossolanità di gusto, per deficienze narrative e per convenzionalità di costruzione»⁶⁰. Tra i pochi a coglierne la portata innovativa c'è il critico Callisto Cosulich che lo definisce il primo film anarchico italiano, e sicuramente *Lo sceicco bianco* è la prima pellicola che prova a mostrare il mondo dello spettacolo «nel suo momento più intimo e sincero, dietro le quinte», a luci spente, come scrive Alberto Moravia su «L'Espresso» nel 1960⁶¹.

⁶⁰ Recensione di *Lo sceicco bianco* apparsa sulla rivista «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici e dello spettacolo», 9-10, settembre-ottobre 1952.

⁶¹ A. Moravia, Recensione di *Lo sceicco bianco* su «L'Espresso», luglio 1960.

Lo sceicco bianco, infatti, è molto più di un film umoristico di costume: Wanda incarna la figura archetipica della 'lettrice di romanzi', che da Francesca da Rimini a Emma Bovary costella la tradizione moderna pre-cinematografica e proprio sul ribaltamento di questo topos letterario Fellini innesta il suo immaginario fantarealistico, così che le ambientazioni esotiche del set fotoromanzesco finiscono per sovrapporsi a quelle del film stesso, in un gioco di intersezioni continue.

Il 'bovarismo' di Wanda però non è letterario ma fotoromanzesco e si intreccia con l'immaginario femminile di Fellini⁶², in cui la donna costituisce uno dei nuclei più ossessivi della ricerca poetica. Anche Ivan, il marito, è a suo modo un personaggio flaubertiano e se Wanda è l'infelice e insoddisfatta Madame Bovary, egli incarna a pieno il medico Charles: un uomo piccolo borghese, dominato da rituali e doveri sociali, che mette al primo posto la sua aspirazione ad essere un uomo conforme ai dogmi della società al punto da ignorare il mondo interiore, onirico e desiderante, della moglie⁶³.

Se però Ivan/Charles è un personaggio che non cambia e non si evolve nel racconto, Wanda si distacca dal suo doppio letterario nel momento in cui 'il suo Rodolphe' rivela la sua indole meschina e dimessa e lei lo lascia preferendo piuttosto abbandonarsi alla disperazione. Il gesto del tentato suicidio non dipende però dalla fine dell'avventura amorosa, bensì dalla rottura del sogno e dal disvelamento di una realtà ben diversa da quella che la donna aveva trovato nelle pagine dei fotoromanzi.

Se Antonioni aveva attribuito a questo genere paraletterario il compito di dare conforto alle sue lettrici e i suoi lettori, sollevandoli dal grigiore della quotidianità, Fellini mostra cosa succede quando quel mondo di finzione si sgretola sotto i colpi della realtà; sarebbe stato meglio per Wanda, sembra dire il regista, continuare a sognare che un valoroso sceicco a cavallo un giorno l'avrebbe portata via dalla sua triste vita di provincia, piuttosto che mostrarle la realtà delle cose. La chiave di lettura del film sembra perciò essere contenuta nella sua cartolina promozionale, che recita: «Oh sì, la vera vita è quella del sogno, ma a volte il sogno è un baratro fatale».

Il viaggio intermediale tra cinema e fotoromanzo si chiude con un personaggio così ricettivo dei cambiamenti socioculturali della sua epoca da essere riuscito non solo a coglierli nel loro farsi ma talvolta addirittura ad anticiparli, sempre sperimentando i più diversi mezzi di comunicazione per coinvolgere il pubblico di massa a tutti i livelli sociali⁶⁴: Cesare Zavattini.

Il regista, che ha un ruolo centrale anche se non ben definito nella nascita del fotoromanzo⁶⁵, si avvicina al mondo degli iconotesti nella seconda metà degli anni Trenta spinto da Luciano Pedrocchi, Guido Martina e Walter Molino, con cui firma numerosi fumetti con lo pseudonimo

⁶² R. Pinto, *Lo Sceicco bianco di Fellini e la mediazione immaginaria del desiderio*, in G. Frezza, I. Pintor (a cura di), *La strada di Fellini*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 43-55.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ F. Milani, *1945-1961: L'Italia del dopoguerra*, cit., p. 237.

⁶⁵ Ivi, p. 179.

di Za⁶⁶; gli stessi Pedrocchi e Martina un decennio dopo diventeranno il primo il direttore di «Bolero Film» per Mondadori e il secondo uno tra i più importanti sceneggiatori di fotoromanzi, mentre Molino sarà il disegnatore di punta di «Grand Hotel».

L'ibridazione tra immagine e testo, come quella fotoromanzesca, non è una novità per Zavattini che dal 1937 al 1938 dirige la rivista «Grandi Firme» in cui introduce una rubrica di fotoracconti, consistente in fotografie accompagnate da didascalie, che possono essere interpretati come una sorta di 'protofotoromanzi'⁶⁷. D'altronde, come ricostruisce Turzio, le allusioni sparse dallo stesso regista in interviste, testi e ricostruzioni della storia del fotoromanzo sul ruolo che egli ebbe nella nascita del genere portano a riflettere sulla libertà che aveva nell'usare la fotografia per raccontare eventi immaginari⁶⁸.

Di matrice zavattiniana è poi la centralità delle tematiche neorealistiche nei fotoromanzi di «Bolero Film» incentrati sul tema della guerra o dell'emigrazione con protagonisti personaggi del popolo⁶⁹, come ad esempio "Buongiorno, papà!" scritto proprio da Luciano Pedrocchi e pubblicato nel marzo del 1955 o "Malaterra" di Guardamagna, del febbraio 1954.

Nel 1950 Zavattini viene affascinato dal fenomeno che caratterizza tutta la stampa di massa del Novecento e che rappresenta lo spazio editoriale più disposto a intercettare la voce di un pubblico⁷⁰, la posta dei lettori; prova anche a inserirla senza successo nel periodico «Epoca», con cui collabora in quegli anni, attraverso la rubrica *Italia domanda* che però viene cancellata dopo poco dagli editori della rivista.

L'interesse per questa forma di autonarrazione 'dal basso' trova qualche anno dopo la sua realizzazione nel lavoro che svolge con la giornalista Gabriella Parca sulla posta del cuore proprio dei fotoromanzi «Sogno» e «Bolero Film», aiutandola a selezionare 300 lettere tra le 8.000 scartate dalle redazioni, perché giudicate scandalose, e rimaste inedite che vengono pubblicate nel 1959 nel volume *Le italiane si confessano* edito da Parenti.

L'opera, come racconta la stessa Parca nella prefazione all'edizione del 1977⁷¹, rimane per qualche anno sconosciuta; viene poi scoperta dal critico de «L'Espresso», Paolo Milano, che ne parla come di una rivelazione, da quel momento l'attenzione sul libro è tale che i diritti vengono comprati da Feltrinelli che ne cura una seconda edizione nel 1964, con le prefazioni di Pier Paolo Pasolini e Cesare Zavattini. Quest'ultimo, entusiasta dell'iniziativa, scrive:

Mi auguro che si formi presto un vero e proprio corpus di lettere degli italiani, lettere di domestiche, di emigranti, di militari, di impiegati, di pensionati, e avanti, e che entri nelle biblioteche e soprattutto nelle case dove l'interesse per questi documenti oggi parrà impossibile, come del resto era parso impossibile l'interesse per la povera gente come protagonista del video [...]. La nostra è

⁶⁶ Cfr. A. Canale, F. Pedrocchi, R. Paparella, W. Molino, *Le grandi firme del fumetto italiano*, Milano, Grandi Firme, 1971.

⁶⁷ S. Turzio, *Il fotoromanzo*, cit., p. 23.

⁶⁸ Ivi, p. 25.

⁶⁹ F. Milani, *1945-1961: L'Italia del dopoguerra*, cit., p. 233.

⁷⁰ S. Alovisio, *Cineposta*, cit., p. 146.

⁷¹ Cfr. G. Parca, *Le italiane si confessano*, Milano, Feltrinelli, 1977.

ancora una società fatta di quello che si tace e non di quello che si dice. Ma la lotta contro tutto ciò è cominciata e un libro come questo ne è senza dubbio un coraggioso segno⁷².

Zavattini è tra i primi a riconoscere alla posta del cuore delle riviste in generale e dei fotoromanzi in particolare il valore documentario di testimonianza diretta della vita e dei sentimenti della povera gente – la stessa a cui il neorealismo aveva cercato di dare voce nell'Italia del secondo dopoguerra. Il «coraggioso segno»⁷³, che sottolinea nella sua «Prefazione», risiede proprio nella volontà di Parca di attingere a un bacino di testi che, a differenza del cinema neorealista, era stato generalmente snobbato e sottovalutato.

Il suo interesse per la piccola posta però non si ferma a quel primo lavoro degli anni Cinquanta e, un decennio dopo, nel 1961 Zavattini dirige l'inchiesta per il film-esperimento di Maleno Malenotti dal titolo *Le italiane e l'amore* in cui undici registi emergenti dirigono altrettanti episodi ripresi dalle lettere del volume di Parca.

Questa «sensazionale inchiesta sulla donna italiana e l'amore», come recita la locandina, non ha il successo e l'impatto sperato e il film sarà presto dimenticato; tuttavia, nonostante la poca fortuna, la pellicola riesce nell'impresa tutt'altro che semplice di rendere chiaro il legame tra il cinema neorealista e fotoromanzo, facendo oltrepassare a quest'ultimo il confine del melodramma paraletterario che fino a quel momento gli era stato suo malgrado affibbiato e portando così a compimento quel viaggio 'al contrario' – dal fotoromanzo al cinema – iniziato nel 1949 da Antonioni.

5. Conclusioni

Il presente studio, rovesciando le gerarchie canoniche tra i generi, ha mostrato come il rapporto tra i due media sia stato in realtà bidirezionale e così, come due vasi comunicanti, la pellicola e le carte rosa siano state attraversate da continui scambi e contaminazioni reciproche finendo con l'influenzarsi a vicenda.

Se Antonioni ha guardato al fotoromanzo come a un terreno fertile per la costruzione di desideri e fughe dalla realtà del pubblico popolare e Fellini ha fatto cadere il velo della finzione mostrando la verità dietro la patina delle riviste rosa, Zavattini ha saputo scorgere in questo genere e nel suo universo paratestuale un valore documentario e antropologico. Tutti e tre hanno contribuito così a restituire al fotoromanzo una nuova identità: non più, infatti, semplice derivazione del cinema, ma specchio autentico di una società in trasformazione, capace di dare voce a quella stessa 'povera gente' a cui il neorealismo aveva già cercato di restituire dignità e parola.

Nel loro sguardo, il fotoromanzo diventa dunque un laboratorio di linguaggi, un dispositivo narrativo che anticipa e insieme prolunga le istanze del cinema neorealistico, ma su un piano

⁷² C. Zavattini, *Prefazione*, in G. Parca, *Le italiane si confessano*, Feltrinelli, 1964, pp. 9-11: 10.

⁷³ *Ibidem*.

più quotidiano e massmediatico. La distanza tra i due mezzi così si riduce fino a quasi dissolversi, lasciando emergere una comune tensione verso la rappresentazione del reale e dei sentimenti collettivi.

In questa prospettiva, il percorso che da Antonioni conduce a Zavattini – passando per il fantarealismo di Fellini – testimonia come il fotoromanzo non sia stato un epigono minore del cinema, ma un suo interlocutore, capace anche di ispirarlo, dandogli una chiave di lettura nuova e inesplorata.

«Annullare i confini tra i nostri corpi». La rappresentazione del sesso in Calvino

Simone Giorgio
(Università del Salento)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – This essay highlights Calvino’s artistic trajectory, which led him to increasingly explicitly portray the sexual act, up to his finest work in this regard, *Under the Jaguar Sun*. This collection, focused on the senses, is permeated by explicit sexual tension. This book presents the various tendencies of Calvino’s eroticism, which also characterize other periods of his work: the use of estrangement; the insistence on the idea of fusion and the unrecognizability of the two bodies during intercourse; sexuality as an atavistic element and, at the same time, as a means of knowing the other. All this underscores Calvino’s anthropological interest in the myth of the ancestral origins of human instinct.

Keywords – anthropology; Calvino; *Cosmicomic*; sex; *Under the jaguar sun*.

Abstract – L’intervento evidenzia la traiettoria artistica che porta Calvino a ritrarre sempre più esplicitamente l’atto sessuale, fino al suo esito migliore, *Sotto il sole giaguaro*. Questa raccolta, infatti, incentrata sui sensi, è percorsa da una tensione sessuale esplicita. In questo libro sono presenti le varie tendenze dell’erotismo calviniano, che contraddistinguono anche altri momenti della sua produzione: l’uso dello straniamento; l’insistenza sull’idea della fusione e dell’irriconciliabilità dei due corpi durante l’amplesso; la sessualità come elemento atavico e al tempo stesso come mezzo conoscitivo dell’altro. Tutto ciò sottolinea l’interesse antropologico di Calvino per il mito delle origini ancestrali dell’istinto umano.

Parole chiave – antropologia; Calvino; *Le Cosmicomiche*; sesso; *Sotto il sole giaguaro*.

Giorgio, Simone, «Annullare i confini tra i nostri corpi». *La rappresentazione del sesso in Calvino*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 63-76.

simone.giorgio@unisalento.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24870>

finzioni.unibo.it

Introduzione

Agli occhi del grande pubblico, Calvino è percepito come un autore casto, poco o nulla interessato alla sessualità. Nel corso degli anni, però, la critica sull'autore è stata in grado di allestire una pur minima bibliografia sull'argomento, interpretabile come il segno di una certa attenzione al tema da parte di Calvino¹. Sarebbe ingenuo sostenere che il tema della sessualità e ciò che a essa è connesso (come il desiderio erotico, o la sensualità) siano esattamente al centro degli interessi letterari calviniani, ma tracce di questa materia si trovano in modo variamente velato lungo tutta la sua produzione, come ha ricordato qualche anno fa Massimo Guadrini². Calvino è stato uno degli scrittori più capaci di influenzare la posizione dell'opinione pubblica verso la sua opera attraverso le sue dichiarazioni³, ma fra le migliaia di pagine saggistiche, interviste, interventi in tavole rotonde che ci ha lasciato, il tema della sessualità trova posto, in effetti, in maniera diretta in pochi scritti.

Se si vuole individuare un punto di partenza fra questi testi, la risposta a un questionario sull'erotismo posto a diversi scrittori dalla rivista «Nuovi argomenti» nel 1961 offre un ottimo esempio. In questo scritto è rintracciabile il rapporto di Calvino con autori che hanno più o meno esplicitamente trattato il sesso nella propria opera. Vale la pena citare, a riguardo, non solo l'amatissimo Ariosto, ma anche (per motivi opposti) Dylan Thomas e Jorge Luis Borges. Il discorso di Calvino pone chiaramente la tematica erotica sul terreno dello stile espressivo:

Oggi le immagini e le parole dell'«erotismo» sono ormai logore e inservibili, resta all'espressione poetica l'infinita libertà dei traslati. Una delle più forti e inequivocabili cariche di eros espresse nel nostro secolo ci viene dalle poesie e dalle narrazioni di Dylan Thomas, quanto mai caste d'immagini e di parole. Perché Thomas trae dall'esperienza dell'eros il senso di deflagrazione dell'universo contenuto in ogni foglia, in ogni ricordo, in ogni allegria e trepidazione. Jorge Luis Borges ha espresso il trasporto amoroso in racconti dove un'immagine di donna si collega a un simbolo di totalità cosmica [...] raggiungendo per via intellettuale una dimensione emotiva che per la solita via della mimesi decadentistica delle sensazioni non ci si sognerebbe neanche.⁴

Le due concezioni dell'erotismo qui delineate brevemente dall'autore rispondono a due modelli sostanzialmente cosmogonici della realtà sessuale: nell'esperirla, dice Calvino, ci si ricollega a una visione totalizzante dell'universo. Ciò va chiaramente nella direzione di una de-

¹ A fronte di un'apprezzabile, per quanto non vasta, quantità di articoli, si segnala qui una monografia dedicata all'argomento, che verrà citata anche più avanti: T. Gabriele, *Italo Calvino: Eros and Language*, London and Toronto, Associated University Presses, 1994.

² Cfr. M. Guadrini, *Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso*, «Per leggere», 34, 2018, pp. 113-136.

³ Su questo v. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; F. Serra, *Calvino*, Salerno, Salerno Editrice, 2006; M. Barenghi, *Italo Calvino. Le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007.

⁴ I. Calvino, *Otto domande sull'erotismo*, in «Nuovi Argomenti», 51-52, luglio-ottobre 1961, raccolto in G. Carrara, S. Cucchi (a cura di), *Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti (1960-1976)*, Modena, Mucchi, 2022, pp. 62-65: 65.

individualizzazione dell'atto sessuale, non più preso come «sregolamento di tutti i sensi», per forzare una citazione appunto decadente, ma come mezzo per ripristinare la purezza del rapporto umano con il mondo. In ciò, pur partendo dalle stesse basi concettuali, Calvino si discosta dalle idee di Georges Bataille sul sentimento erotico: lo scrittore francese individuava una certa spersonalizzazione nell'atto sessuale, interpretato come una minaccia all'integrità dell'identità individuale, e rintracciava nella tendenza alla violenza il carattere animalesco e ancestrale dell'esperienza sessuale. Tale inclinazione, nella prospettiva di Bataille, è la naturale resistenza alla de-individualizzazione insita nell'atto sessuale⁵. Calvino, come vedremo, riprende lo spunto batailliano, allontanandosi però dall'estremismo espressivo che caratterizza le prove narrative dello scrittore, privilegiando in particolare la rappresentazione non antropomorfa dell'atto copulativo. Nelle risposte per «Nuovi Argomenti» pare affacciarsi, per quanto timidamente, uno dei primi cenni a un possibile anti-antropocentrismo calviniano, che negli ultimi anni, in parallelo con la crescita degli studi di ecocritica, è stata posta al centro delle riflessioni critiche sull'autore⁶. D'altra parte, il testo si sofferma sull'idea che le forme linguistico-stilistiche in cui il sesso è stato rappresentato in prosa tra Sette e Ottocento siano ormai obsolete: all'inizio dell'intervento, infatti, Calvino pone all'origine del problema l'epocale passaggio al XX secolo e le conseguenti trasformazioni della sfera letteraria, lasciando solo alla poesia la capacità di dire l'eros. Se per Calvino la rappresentazione della sessualità è innanzitutto un problema linguistico-espressivo, la ricerca romanzesca attorno al tema è ormai logora e stantia; dato che la straordinarietà del tema richiede importanti forzature espressive, solo il genere poetico, dice Calvino, è in grado di lavorare su queste rappresentazioni coniugando carica espressiva e straniamento.

Pur tenendo conto di quanto abbiamo riportato, Calvino non rinuncia però a provare a raffigurare l'atto erotico. In molti dei suoi libri ritroviamo questo tema, anche se con gradazioni diverse: dal piano della relazione amorosa (che non viene mai slegata dalla sfera sensuale) alla rappresentazione vera e propria dell'amplesso. A mio modo di vedere, col passare degli anni Calvino esplora in maniera sempre più esplicita tali possibilità espressive. Ciò è dovuto senz'altro a un'idea che ha caratterizzato la sua stessa nascita come scrittore, ossia la convinzione che la letteratura sia, prima di tutto, un mezzo conoscitivo del reale. L'altra, invece, è l'interesse verso l'antropologia: come ha evidenziato Michele Maiolani, l'attrazione verso questa disciplina

⁵ Scrive Bataille: «Sostanzialmente l'ambito dell'erotismo è quello del disordine, dell'effrazione. Ma riflettiamo ancora un istante sul passaggio dalla discontinuità alla continuità degli esseri infimi. Se consideriamo il significato che questi stati hanno per noi, vediamo che nello strappare l'essere alla discontinuità sta la maggiore violenza. La maggiore violenza per noi è nella morte che, appunto, ci strappa dalla nostra ostinazione di veder durare quell'essere discontinuo che siamo. Non reggiamo all'idea che l'individualità discontinua che è in noi possa improvvisamente annientarsi. Non possiamo assimilare ai moti del nostro cuore i movimenti degli animalini intenti alla riproduzione, ma pur trattandosi di esseri infimi non possiamo rappresentarci la messa in gioco dell'essere che è in loro senza fare intervenire il concetto di violenza» (G. Bataille, *L'erotismo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1969, p. 10).

⁶ Si veda ad esempio l'edizione aggiornata di C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2022; oppure, insistendo in particolare sull'adozione del punto di vista animale, S. Iovino, *Gli animali di Calvino. Storie dall'Antropocene*, Roma, Treccani Libri, 2023.

puntella in varie forme tutta la carriera di Calvino⁷. Se, come ha ricordato Mario Barenghi, la narrazione assume per Calvino una funzione antropologica, in questo contesto la trattazione della tematica sessuale assurge a *exemplum* privilegiato per scandagliare il rapporto tra letterario e umano⁸. Cercherò in questo articolo di ricostruire l'evoluzione della tematica della sessualità nella narrativa dell'autore. Come ha scritto Elio Baldi,

Nel corso della sua carriera, Calvino sembra convincersi sempre di più dell'importanza di reinventare la sessualità e la lingua con cui la si descrive, riaffermando così la sessualità sorprendente e dolcemente ribaltante della vita, tentando di arrivare ad una forma di eros non banale, che non si logori sotto l'insopportabile fardello del linguaggio quotidiano e delle espressioni ricorrenti, dei romanticismi prefabbricati e desideri mercificati della massa.⁹

Se la rappresentazione della sessualità sembra costituire un terreno privilegiato per sperimentazioni di tipo narrativo e linguistico, la fondamentale tappa d'avvio in questa ricostruzione è costituita dalle *Cosmicomiche* (1965), che danno a Calvino la possibilità di giocare con la letteratura sul piano narratologico ed espressivo attraverso l'acquisizione di un punto di vista non-umano. All'opposto, l'ideale punto d'approdo è costituito da *Sotto il sole giaguaro* (1986), un libro incompiuto ma che nella struttura a noi disponibile oggi è interamente costruito attorno al tema del desiderio sessuale.

Dalle «Cosmicomiche» a «Ti con zero»

Le Cosmicomiche è da tempo ritenuto il crocevia della carriera di Calvino¹⁰. In effetti, se è vero che si tratta di un autore che ad ogni libro sembra ricominciare daccapo la sua ricerca, nelle *Cosmicomiche* il concetto stesso di inizio è di fatto tematizzato¹¹; per quanto riguarda il nostro tema, recentemente Domenico Scarpa si è spinto a dire che *Le Cosmicomiche* «sono la parte della sua opera nella quale Calvino ha detto più cose sulle donne con un amore lancinante e disperatamente maschile, cioè consapevole di un'invalicabile distanza»¹². In effetti, come ha notato il critico americano John Gery¹³, ognuno dei racconti cosmicomici è incentrato narrativamente su due principî: la rottura di una situazione iniziale a causa della perdita improvvisa di qualcuno o qualcosa, e i conseguenti sforzi di adattarsi alla nuova situazione (e dunque di reagire a quell'assenza). In questo contesto, la tematica della relazione amorosa caratterizza la quasi

⁷ Cfr. M. Maiolani, *Antropologia*, in M. Belpoliti (a cura di), *Calvino. A-Z*, Firenze, Electa, 2023, pp. 289-291.

⁸ Cfr. M. Barenghi, *Congetture su un dissenso. Calvino, Celati e il progetto "Ali Babà"*, «Riga» 48, a cura di M. Barenghi, M. Belpoliti, N. Palmieri, Macerata, Quodlibet, 2025, pp. 16-27.

⁹ E. Baldi, *La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino*, «Incontri», XXVII, 2, 2012, pp. 60-68: 61.

¹⁰ Lo nota già F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 59-62.

¹¹ Cfr. su questo F. Pennacchio, *Calvino, il mito delle origini, il problema degli inizi. Appunti di lavoro*, «Finzioni», II, 3, 2022, pp. 33-46.

¹² D. Scarpa, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli, 2023, p. 353.

¹³ Cfr. J. Gery, *Love and Annihilation in Calvino's Qfwfq Tales*, «Critique», I, 30, 1988, pp. 59-68: 60.

totalità di questi racconti. Ancora con Gery, si può ritenere che nelle *Cosmicomiche* emerga il personale punto di vista di Calvino sull'amore, che viene visto come un totale annichilimento del sé¹⁴. Dal momento che le *Cosmicomiche* sono costruite attorno a *contraintes* legate al mondo della fisica, con rimandi diretti alla dimensione corporea, questo annichilimento si configura spesso a livello sensuale e corporeo: esemplare, in quest'ottica, il racconto *Tutto in un punto*, dove Qfwfq narra del mondo precedente la separazione degli elementi avvenuta nel Big Bang. In questa situazione in cui «si stava tutti lì»¹⁵, Qfwfq si ritrova ad essere innamorato della signora Ph(i)Nk_o:

Il gran segreto della signora Ph(i)Nk_o è che non ha mai provocato gelosie tra di noi. E neppure pettegolezzi. Che andasse a letto col suo amico, il signor De XuacauX, era noto. Ma in un punto, se c'è un letto, occupa tutto il punto, quindi non si tratta di andare a letto ma di esserci, perché chiunque è nel punto è anche nel letto. Di conseguenza, era inevitabile che lei fosse a letto anche con ognuno di noi. Fosse stata un'altra persona, chissà quante cose le si sarebbero dette dietro. [...] Con lei invece era diverso: la felicità che mi veniva da lei era insieme quella di celarmi io puntiforme in lei, e quella di proteggere lei puntiforme in me, era contemplazione viziosa (data la promiscuità del convergere puntiforme di tutti in lei) e insieme casta (data l'impenetrabilità puntiforme di lei). Insomma, cosa potevo chiedere di più? E tutto questo, così come era vero per me, valeva pure per ciascuno degli altri. E per lei: conteneva ed era contenuta con pari gioia, e ci accoglieva e amava e abitava tutti ugualmente.¹⁶

Come si vede, la «promiscuità» è sinonimo di indistinguibilità dei corpi, e ciò comporta appunto la de-individualizzazione dell'atto sessuale. In quanto tale, però, non può durare per sempre, e poco dopo arriva il punto di rottura: la signora Ph(i)Nk_o, in uno «slancio generoso»¹⁷, allarga le braccia per preparare le tagliatelle a tutti i suoi amanti, causando il Big Bang; così, Qfwfq la perde, ed è costretto a rimpiangerla. Questa dinamica narrativa evidenziata da Gery, ben visibile in questo racconto, resta una delle strategie narrative alla base delle *Cosmicomiche*¹⁸. Ciò comporta, in altri testi del libro, la decisione da parte dei vari personaggi di provare a ricercare la donna perduta; l'atto sessuale sembra configurarsi in questi casi come la necessità di riconoscimento, ossia il culmine di una *quest*. Leggiamo, a tal proposito, un passaggio del racconto *La spirale*:

Mi guardo intorno e chi cerco? È sempre lei che io cerco innamorato da cinquecento milioni di anni e vedo sulla spiaggia una bagnante olandese cui un bagnino con la catenella d'oro mostra per spaventarla lo sciame d'api in cielo, e la riconosco, è lei, la riconosco dal modo inconfondibile di sollevare la spalla fin quasi a toccarsi una guancia, ne sono quasi sicuro [...]. E più m'arrovello d'amore per ciascuna di loro, meno mi decido a dire loro: «Sono io!» temendo di sbagliarmi e ancor

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ I. Calvino, *Tutto in un punto*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2004, pp. 118-123: 118.

¹⁶ *Ivi*, p. 121.

¹⁷ *Ivi*, p. 122.

¹⁸ «Stories of a loss in the past, creating the possibility for the present's coming into being, appear throughout *Cosmicomic*» (J. Gery, *Love and Annihilation in Calvino's Qfwfq tales*, cit., p. 60).

più temendo che sia lei a sbagliarsi, a prendermi per qualcun altro, per qualcuno che da quanto lei sa di me potrebbe anche essere scambiato con me...¹⁹

In questo racconto, Qfwfq parla della sua esperienza come mollusco: l'adozione di un punto di vista non antropomorfo rende straniante la messa in scena della sessualità²⁰, e Calvino, come vedremo, tornerà a rifletterci alcuni anni dopo. Ora, però, è importante notare che Qfwfq sembra rendersi conto che, nelle sue evoluzioni lungo tutto l'arco dell'esistenza dell'universo, ha cercato una e una sola donna, «sempre lei». Il sesso non è dunque un semplice atto conoscitivo o un'esplorazione dell'altro da sé, ma si configura come una vera e propria agnizione.

Queste due idee – il sesso come indistinguibilità e mescolanza dei corpi, il sesso come riconoscimento dell'altro – tornano e vengono rappresentate ancor meglio in *Ti con zero* (1967). Nel racconto *Il sangue, il mare*, a partire dalla teoria scientifica per cui la composizione chimica del sangue umano è simile a quella del brodo primordiale, Qfwfq ci racconta di un viaggio in auto in cui tenta di sedurre una dei passeggeri, Zylphia. L'istinto sessuale viene descritto come qualcosa di atavico e persino violento, lambendo la concezione di Bataille:

Perché dal momento in cui il sangue diventa «il nostro sangue», il rapporto tra noi e il sangue cambia, cioè quello che conta è il sangue in quanto «nostro», e tutto il resto, noi compresi, conta meno. Cioè c'era pure nell'impulso mio verso Zylphia, oltre alla spinta ad avere tutto l'oceano per noi, anche la spinta a perderlo, l'oceano, ad annientarci nell'oceano, a distruggerci, a straziarci, ossia – tanto per cominciare – a straziarla, lei Zylphia la mia amata, a farla a pezzi, a mangiarla. E lei lo stesso: quel che voleva era straziarmi, divorarmi, inghiottirmi, mica altro.²¹

È in virtù di quell'antico desiderio di possesso risalente all'epoca dell'indistinto oceano, milioni di anni fa, che oggi Qfwfq brama Zylphia. Il nesso *eros-thanatos*, per quanto classico, è qui declinato secondo le modalità del cannibalismo, uno dei nuclei concettuali verso cui Calvino ha rivolto più insistentemente il suo sguardo²². In ogni caso, l'incontro cannibale-sensuale può avvenire solo in seguito al riconoscimento dell'altra persona. Il tema dell'agnizione torna anche in un altro racconto, *Priscilla*. Leggiamo:

La storia che volevo raccontare dunque è impossibile non solo raccontarla ma innanzitutto viverla, perché è già tutta lì, contenuta in un passato che non si può raccontare in quanto già a sua volta compreso nel proprio passato, nei tanti passati individuali che non si sa fino a che punto non siano invece il passato della specie e di quel che c'era prima della specie, un passato generale a cui tutti i passati individuali rimandano ma che per quanto si risalga indietro non esiste se non sotto forma

¹⁹ I. Calvino, *La spirale*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., pp. 207-221: 215-216.

²⁰ Sull'uso straniante degli animali in Calvino v. la già citata S. Iovino, *Gli animali di Calvino*, cit., M.A. Bazzocchi, da par suo, ha sottolineato la compresenza dei concetti di mostruosità e bellezza nelle *Cosmicomiche* (v. M.A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 59-79).

²¹ I. Calvino, *Il sangue, il mare*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., pp. 257-267: 265.

²² Il tema del cannibalismo deve essere inquadrato nel più ampio interesse per i sacrifici umani, che viene sondato da Calvino già nel romanzo interrotto *La decapitazione dei capi* (1968). Tuttavia, il cannibalismo in Calvino ha evidenti connotati erotici, e va letto, nota Barenghi, nel terreno della «riflessione storica e antropologica» (M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 244).

di casi individuali come saremmo io e Priscilla [...]. Quello che ora porta me e Priscilla a cercarci non è una spinta verso il dopo: è l'ultimo atto del passato che si compie attraverso di noi. Priscilla, addio, l'incontro, l'abbraccio sono inutili, noi restiamo lontani, o già vicini una volta per tutte, cioè inavvicinabili.²³

In questo passo troviamo l'idea della coincidenza tra l'inizio di un atto e la sua compromissione. Come nota acutamente Filippo Pennacchio, in Calvino «ogni nuovo inizio comport[a] uno strappo, una lacerazione. Lo stacco dal passato produce una mancanza, qualcosa di essenziale si perde. Calvino sembra suggerire che proprio nel momento in cui tutto comincia o è in procinto di cambiare la situazione appare già compromessa»²⁴. Al tempo stesso, riconoscere il proprio partner significa antropologicamente inserirsi in una storia più che millenaria di accoppiamenti e scambi amorosi: ma più in generale, ha notato Tommasina Gabriele, «the erotic force [...] levels the differences between human and animal urges and grounds both in primal, creative instinct»²⁵. L'origine dell'interesse sessuale è dunque ancestrale: esattamente come nell'atto del narrare o, come vedremo, del leggere. Questa agnizione, che causa l'attrazione sessuale, non è altro che «l'ultimo atto del passato», e può paradossalmente portare all'impossibilità dell'atto amoroso stesso.

Il sesso come atto di lettura: «Se una notte d'inverno un viaggiatore»

Se nella stagione cosmicomica la sessualità in Calvino si configura sul doppio binario che la interpreta al tempo stesso come questione individuale e questione biologica, l'immagine della mescolanza sembra simboleggiare il desiderio ancestrale, che accomuna gli esseri umani da tempo immemore (dall'epoca del brodo primordiale, suggerisce *Il sangue, il mare*). Il dispositivo dell'agnizione si ricollega, invece, al desiderio individuale, poiché è ciò che – a livello inconscio – lo regola. Chiaramente, l'agnizione si articola necessariamente come conseguenza di un'assenza: «Desire is founded in absence, in the tension-toward rather than the attainment of the object of love, in the delays, the displacements, the deferrals», ha scritto Teresa De Lauretis²⁶; questo è, ad esempio, il meccanismo alla base dei racconti degli *Amori difficili*:

proprio perché il desiderio costituisce il *proprium* dell'individuo, ciascuno è in un certo senso 'chiuso' nel proprio desiderio, impossibilitato a comprendere e condividere quello degli altri. Ciò vale anche per i momenti di massima vicinanza psicofisica, come Lacan sottolinea attraverso la frase provocatoria: «Il rapporto sessuale non esiste». Un'affermazione emblematicamente concretizzata negli *Amori difficili* di Calvino, in cui l'incontro degli amanti tende a delinarsi come «una solitaria

²³ I. Calvino, *Priscilla, Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., pp. 271-303: 293.

²⁴ F. Pennacchio, *Calvino, il mito delle origini, il problema degli inizi*, cit., p. 38.

²⁵ T. Gabriele, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 128.

²⁶ T. De Lauretis, *Calvino and the amazons. Reading the (post) modern text*, in *Technologies of gender. Essays in theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 70-83: 71.

avventura della mente» piuttosto che come «un percorso verso l'incontro fisico e sentimentale con un altro soggetto».²⁷

Nel 1970, in un altro scritto sull'erotismo intitolato *Definizioni di territori: l'erotico. Il sesso e il riso*, Calvino fa il punto sull'operazione che ha tentato nei racconti che abbiamo appena visto, rivendicando di aver trovato un nuovo modo di narrare il sesso:

Le arti plastiche già si sono poste il problema di stabilire una comunicazione erotica con i materiali e gli oggetti della nostra più squallida vita quotidiana. La letteratura può seguire la stessa via inventando una comunicazione di segni sessuali sul piano linguistico più basso [...] o immaginando rapporti sessuali non antropomorfi (come ho tentato io, raccontando amori di molluschi o di organismi unicellulari). Ho citato adesso esperienze letterarie che si svolgono sotto il segno del riso. Come volevo dimostrare, solo il riso – irrisione sistematica, falsetto autoderisorio, smorfia convulsa – garantisce che il discorso è all'altezza della terribilità del vivere e segna una mutazione rivoluzionaria.²⁸

Se in *Otto domande*, lo scritto citato in apertura, sembrava scettico sulla possibilità di rappresentare l'atto sessuale, ora invece ritiene che esso possa essere messo in scena, seppur nell'ambito della sfera linguistica dell'estremo:

Il linguaggio della sessualità ha senso infatti soltanto se è posto al culmine d'una scala di valori semantici: è quando la partitura ha bisogno delle note più acute o delle più gravi, dove la tela domanda i colori più accesi, che il segno del sesso entra in gioco. Nell'universo del linguaggio, questa è la funzione del segno del sesso: esso non può uscire dalla sua posizione privilegiata, infrarossa o ultravioletta, ed è la connotazione positiva o negativa che accompagna i segni del sesso in ogni singola produzione letteraria a diventare determinante d'ogni sistema d'attribuzione di valori interno al testo.²⁹

A partire da queste riflessioni, Melania Puglisi ha svolto un'approfondita analisi dell'erotismo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*³⁰. Uno dei temi principali affrontati nel saggio è l'assenza della donna cui si vorrebbero rivolgere le proprie attenzioni sessuali, questione che caratterizza già le *Cosmicomiche*, ed entra in gioco sia nel *Castello dei destini incrociati*, sia nelle *Città invisibili*; in quest'ultima opera è anzi una delle colonne portanti³¹. Così Puglisi presenta questa tematica a proposito del *Viaggiatore*:

²⁷ Ivi, pp. 176-177.

²⁸ I. Calvino, *Definizioni di territori: l'erotico. Il sesso e il riso*, in *Saggi 1945-1985*, vol. 1, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2022, pp. 261-265: 265.

²⁹ Ivi, pp. 212-213.

³⁰ M. Puglisi, *Eros e linguaggio in «Se una notte d'inverno un viaggiatore»*, «Cuadernos de filología italiana», 28, 2021, pp. 379-403.

³¹ Per *Le città invisibili*, si pensi alla serie sulle città e il desiderio, in cui quest'ultimo è sempre anche di natura sessuale: «un libro emblematico per questa sensualità sottilmente presente è *Le città invisibili*, in cui si inseguono donne, si sognano donne, si fantasticano donne e appaiono donne in città con esotici e inverosimili nomi» (E. Baldi, *La sfida al labirinto sessuale*, cit., p. 63).

In primo luogo, è fondamentale il parallelo tra ricerca/attesa della donna e ricerca/attesa del libro; in secondo luogo, è ricorrente un'alternanza tra novità e delusione, collegata alle aspettative del Lettore; in terzo luogo, Calvino si sofferma con particolare insistenza sul tema dell'incomunicabilità tra gli amanti.³²

L'«incomunicabilità» è tema calviniano fin dai racconti radunati negli *Amori difficili*, quasi tutti antecedenti le *Cosmicomiche*, ma che vengono ripescati dall'autore – in maniera significativa – come pubblicazione *di cerniera* tra la fase cosmicomica e quella propriamente combinatoria:

[Nella nota dell'autore] si legge che il volume de *Gli amori difficili* avrebbe forse meritato il titolo di «Amore e assenza» [...], perché costruisce intorno al topos amoroso una serie di avventure narrative dove la tensione del desiderio erotico è destinata a incontrarsi con lo scacco della distanza e dell'incomunicabilità. È proprio il binomio «amore-assenza» che si intende assumere come chiave interpretativa per esplorare gli sfuggenti territori amorosi delineati da Calvino nelle novelle, dove il discorso sull'amore si intreccia costantemente al discorso dell'assenza, o meglio l'amore stesso, a dispetto del sintagma che titola la raccolta, si profila come un'assenza tematica e linguistica insieme. Anziché di relazioni d'amore, Calvino narra invero di inseguimenti elusivi, di proiezioni del desiderio, di incontri mancati.³³

Gli «inseguimenti elusivi» e gli «incontri mancati» caratterizzano anche *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma stavolta l'oggetto del desiderio non è una donna, bensì un libro. Nel suo iperromanzo, Calvino esplora infatti una nuova metafora per descrivere il sesso, quella della lettura. Il passo, molto celebre, è tratto dal VII capitolo, in cui il Lettore fa l'amore per la prima volta con Ludmilla:

Dico a voi, viluppo non ben discernibile sotto il lenzuolo aggrovigliato. Magari poi andrete ognuno per conto suo e il racconto dovrà di nuovo affannarsi a manovrare alternativamente la leva del cambio dal tu femminile al tu maschile; ma adesso, dato che i vostri corpi cercano di trovare tra pelle e pelle l'adesione più prodiga di sensazioni, di trasmettersi e ricevere vibrazioni e moti ondosì, di compenetrare i pieni e i vuoti, dato che l'attività è anch'essa intesa alla massima intesa, vi si può rivolgere un discorso filato che vi comprenda in un'unica bicipite persona.³⁴

Ancora una volta la sessualità si presenta come un atto di mescolanza, un «viluppo non ben discernibile»; Puglisi nota come questa rappresentazione avvenga tramite un processo di straniamento e astrazione insieme, che prepara il testo alla famosa metafora del sesso come atto di lettura³⁵. Ma volgiamo la nostra attenzione al passaggio che segue immediatamente il punto in cui tale metafora è introdotta:

³² Ivi, p. 381.

³³ M. Meschini, *Le avventure del desiderio. Per una rilettura de «Gli amori difficili» di Calvino*, in C. Carotenuto, M. Meschini, *Forme e modi del narrare. Proposte critiche sulla letteratura contemporanea*, Fano (PU), Aras, 2019, p. 28.

³⁴ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, cit., pp. 611-870: 761-762.

³⁵ «Un esempio lampante è quello già citato in cui il Lettore sta per iniziare la lettura del nuovo libro che ha acquistato, ma più in generale la metafora della lettura come pratica erotica è diffusa in tutto il romanzo. In quest'unico momento del romanzo invece è la pratica erotica a diventare lettura» (M. Puglisi, *Eros e linguaggio in «Se una notte d'inverno un viaggiatore»*, cit., p. 396).

L'annuolarsi dei tuoi occhi, il ridere, le parole che dici, il modo di raccogliere e spargere i capelli, il tuo prendere l'iniziativa e il tuo ritrarti, e tutti i segni che stanno sul confine tra te e gli usi e i costumi e la memoria e la preistoria e la moda, tutti i codici, tutti i poveri alfabeti attraverso i quali un essere umano crede in certi momenti di star leggendo un altro essere umano.³⁶

L'atto sessuale è il crinale tra la dimensione dell'identità individuale e la dimensione ancestrale e collettiva. Si noti, *en passant*, l'accostamento tra due termini che indicano dimensioni temporali molto differenti, quali «preistoria» e «moda»: antichissima e lunghissima la prima, effimera per definizione la seconda. È questa ambiguità concettuale che rende sfuggente, per Calvino, l'esperienza sessuale. Al tempo stesso, la metafora della lettura qui funziona su un doppio fronte: se da un lato disvela la carica erotica di tutto il *Viaggiatore*³⁷, dall'altro propone appunto la coincidenza fra atto sessuale e atto di lettura, che si può ritrovare, ad esempio, nel finale del libro. Siamo nel capitolo XI, il Lettore si sta confrontando con altri lettori in biblioteca sulla funzione della letteratura. Uno di loro dice:

Se volete insistere sulla soggettività della lettura posso essere d'accordo con voi, ma non nel senso centrifugo che voi le attribuite. Ogni nuovo libro che leggo entra a far parte di quel libro complessivo e unitario che è la somma delle mie letture. [...] Da anni frequento questa biblioteca e la esploro volume per volume, scaffale per scaffale, ma potrei dimostrarvi che non ho fatto altro che portare avanti la lettura d'un unico libro.³⁸

Un altro risponde:

Anche per me tutti i libri che leggo portano a un unico libro, [...] ma è un libro indietro nel tempo, che affiora appena dai miei ricordi. C'è una storia che per me viene prima di tutte le altre storie e di cui tutte le storie che leggo mi sembra portino un'eco che subito si perde. Nelle mie letture non faccio che ricercare quel libro letto nella mia infanzia, ma quel che ne ricordo è troppo poco per ritrovarlo.³⁹

La conversazione prosegue, oscillando sempre fra due estremi: l'atto di lettura come conclusione di una linea genealogica, l'atto di lettura come inizio di essa. Si tratta senz'altro di un'altra declinazione dell'interesse di Calvino per i concetti di inizio e fine, oltre che per l'origine antropologica del narrare; ma richiama curiosamente anche l'idea dell'atto sessuale per come era emersa in *Ti con zero*, cioè un atto collettivo e individuale al tempo stesso. In Calvino il sesso si configura secondo due possibilità: un atto mancato, conseguenza del distanziamento tra il soggetto e l'oggetto dell'interesse amoroso; oppure un incontro riuscito che, in quanto tale, ha luogo in virtù del riconoscimento dell'altro. Ciò che articola queste due direzioni è la centralità

³⁶ Ivi, p. 763.

³⁷ «Nel *Viaggiatore*, potremmo dire, tutto è lettura e tutto è eros: non c'è lettura che non sia introdotta e accompagnata dal piacere del testo, così come non c'è contatto fisico tra i due protagonisti che non sia preceduto da un'attenta lettura dei gesti» (I. Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Unicopli, 2009, p. 229).

³⁸ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., pp. 865-866.

³⁹ *Ibidem*.

del tema del desiderio nel Calvino degli anni Settanta, ed entrambe sono comprese nei racconti sensoriali di *Sotto il sole giaguaro*, il libro più importante per analizzare la sessualità in Calvino: in quest'opera, infatti, gli elementi che abbiamo individuato si amalgamano al meglio e occupano una posizione centrale nella narrazione.

L'ultimo Calvino: «Sotto il sole giaguaro»

Sotto il sole giaguaro, uscito postumo, doveva essere una raccolta di racconti sui cinque sensi, rimasta incompiuta per via della morte di Calvino⁴⁰. I tre testi di cui disponiamo riguardano i sensi dell'olfatto, del gusto, dell'udito; ogni racconto è incentrato sul rapporto tra un uomo e una donna. Il primo si intitola *Il nome, il naso*. Narra, alternandole, tre vicende: un primate cerca una femmina con cui accoppiarsi; un gentiluomo tenta di rintracciare una donna intravista a un ballo nella Parigi del Settecento; un batterista rock prova a sedurre una fan in una sala prove a Londra negli anni Sessanta. Tutte e tre le *quest* sono condotte utilizzando l'olfatto: recuperando lo stesso procedimento usato per il personaggio di Qwfwq, non c'è soluzione di continuità fra i tre protagonisti, che sembrano la stessa persona calata in epoche differenti. Così, ad esempio, si passa dall'uomo settecentesco a quello primitivo:

In questi andirivieni nella scala degli odori mi perdevo, non sapevo più discernere la direzione in cui inseguire il mio ricordo, sapevo solo che in un punto della gamma s'apriva un vuoto, una piega nascosta dove s'annidava quel profumo che era per me tutta una donna.
E non facevo forse così quando la savana la foresta la palude erano una rete d'odori e correvamo a testa bassa senza perdere il contatto col terreno aiutandoci con le mani e col naso a trovare la strada...⁴¹

Lo snodarsi della dizione dell'io lungo tre epoche attua un procedimento straniante che rivela la natura ancestrale del desiderio sessuale, ma alla base del procedimento narrativo stesso c'è il meccanismo dell'agnizione, dal momento che i tre uomini stanno cercando di ritrovare una donna affidandosi all'olfatto. Esattamente come ne *Il sangue, il mare*, però, alla dimensione sessuale corrisponde anche quella del pericolo letale: così, se quel racconto ambientato in auto si concludeva con un incidente in cui tutti i personaggi perdono la vita, così anche i tre uomini de *Il nome, il naso* devono confrontarsi con la morte. Il primate uccide in uno scontro un rivale amoroso, e dopo la vittoria si alza in piedi e inizia a camminare per la prima volta: ciò cambia il suo modo di utilizzare l'olfatto e si rende conto che l'odore della femmina che cercava proviene dalla fossa dove vengono gettate le carogne. Il gentiluomo, dopo una lunga ricerca, scopre che la donna è defunta e va a visitarla un'ultima volta alla camera ardente. Il batterista, dopo essere uscito a prendere una boccata d'aria, rientra nella sala e trova tutti i presenti – ragazza

⁴⁰ I racconti poi riuniti nella pubblicazione erano in realtà già editi: quello sull'olfatto è stato pubblicato originariamente nel 1972, mentre gli altri sono apparsi nel 1982 e 1984.

⁴¹ I. Calvino, *Il nome, il naso*, in *Romanzi e racconti*, vol. 3, Milano, Mondadori, 2015, pp. 113-126: 116.

compresa – uccisi dalle esalazioni della stufa a gas da lui lasciata accesa. Il riconoscimento, in ognuno dei tre casi, avviene troppo tardi: l'atto sessuale si configura come un atto mancato per via dell'inesorabile intervento della morte.

La commistione tra desiderio sessuale e morte ritorna anche nel terzo racconto, dal sapore vagamente manganelliano, *Un re in ascolto*. Un sovrano, per timore d'essere spodestato, non si muove dal suo trono, che è stato predisposto per soddisfare tutti i suoi bisogni senza che lui debba spostarsi. A un certo punto, però, viene attratto da una voce di donna che canta: l'intracciarsi di questa voce con quella del re declina, in un nuovo modo ancora, il tema del desiderio della mescolanza:

Chi sta cantando a duetto con lei come se fossero due facce complementari e simmetriche della stessa volontà canora? Sei tu che canti, non c'è dubbio, questa è la tua voce che puoi finalmente ascoltare senza estraneità né fastidio. [...] Tra un momento la sua voce e la tua si risponderanno e si fonderanno al punto che non saprai più distinguerle...⁴²

Più avanti, torna il timore di non essere riconosciuto: «il solo mezzo per spingerla a rivelarsi sarebbe l'incontro con la tua vera voce, con quel fantasma di voce tua [...]. Basterebbe che tu cantassi [...] e lei subito ti riconoscerebbe per chi veramente sei, e unirebbe alla tua voce la sua, quella vera»⁴³. Il re, distratto dalla voce femminile, perde il potere. Nella conclusione, sente ancora una volta la voce della donna, che s'allontana con quella del nuovo regnante:

Lei replica a sua volta. Le due voci vanno l'una incontro all'altra, si sovrappongono, si fondono, così come tu le avevi già sentite unirsi nella notte della città, sicuro d'essere tu a cantare con lei. Ora certamente lei l'ha raggiunto, senti le loro voci, le vostre voci, che si stanno allontanando insieme.⁴⁴

Il riconoscimento è fallito, il desiderio è frustrato, la donna è perduta, e con lei il regno. Basterebbero già questi esempi per dimostrare come in *Sotto il sole giaguaro* si ritrovino le declinazioni della sessualità in Calvino più legate al desiderio di possesso, in questo caso mancato⁴⁵; ma resta ancora da esaminare il racconto in tal senso più importante, nonché uno dei migliori di Calvino in assoluto: *Sotto il sole giaguaro* (*Sapore sapere*). Come si intuisce dal titolo, si tratta del racconto dedicato al gusto. La trama è piuttosto semplice: una coppia in crisi compie un viaggio in Messico per riaccendere la passione; riescono nel loro intento, attraverso la cucina messicana, ma rimangono affascinati dalla scoperta degli antichi riti cannibali degli abitanti di quelle terre. La corrispondenza fra sesso e divoramento, che era già stata preannunciata in *Il sangue, il mare*,

⁴² ID., *Un re in ascolto*, in *Romanzi e racconti*, vol. 3, cit., pp. 149-173: 166-167.

⁴³ Ivi, p. 168.

⁴⁴ Ivi, p. 173.

⁴⁵ «La loro [dei protagonisti di *Sotto il sole giaguaro*] ricerca sensoriale, svolgendosi sulla frontiera fra l'animalesco e l'umano, nel punto in cui incomincia o finisce l'umano, in cui l'animale tende a farsi uomo o l'uomo ricade allo stadio dell'animale, non ha nella maggior parte dei casi altro scopo che il possesso fisico o materiale» (U. Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 216).

trova qui il suo compimento più pieno. Dopo una visita ai templi in cui si officiavano i sacrifici umani, il protagonista racconta:

Cercavo, durante il percorso tutto curve, d'intercettare lo sguardo d'Olivia che sedeva di fronte a me; ma, fossero i sobbalzi della jeep o il dislivello dei nostri sedili, m'accorsi che il mio sguardo si fermava non sui suoi occhi ma sui suoi denti [...], denti che per la prima volta m'accadeva di vedere non come il lampo luminoso del sorriso ma come gli strumenti più adatti alla propria funzione: l'affondare nella carne, lo sbranare, il recidere. E come si cerca di leggere il pensiero d'una persona nell'espressione degli occhi, ecco ora io guardavo questi denti taglienti e forti e vi sentivo un desiderio trattenuto, un'attesa.⁴⁶

Troviamo in questo passo dei termini afferenti al tatto e al concetto più generico del cibarsi: «affondare nella carne, lo sbranare, il recidere»; «denti taglienti e forti». La nota finale sul «desiderio trattenuto» evoca una sensualità che verrà confermata in modo duplice: dalla questione del gusto, senso padrone del racconto, ma anche dallo sguardo, che sembra avere una funzione di completamento nel processo di riconoscimento del protagonista:

A tali parole sentii di nuovo il bisogno di guardarla nei denti, come già m'era avvenuto durante la discesa in jeep. Ma in quel momento dalle sue labbra s'affacciò la lingua umida di saliva, e subito si ritrasse come se lei stesse assaporando qualcosa mentalmente. Compresi che Olivia stava già immaginando il menù della cena.⁴⁷

Nel corso del racconto, come detto, i due si riconciliano attraverso la cucina messicana, e così siamo condotti nel finale visionario in cui l'atto sessuale e il divoramento cannibale vengono a coincidere e si ricollegano a un immaginario, appunto, ancestrale:

Discesi, risalii alla luce del sole-giaguaro, nel mare di linfa verde delle foglie. Il mondo vortico, precipitavo sgozzato dal coltello del re-sacerdote giù dagli alti gradini sulla selva di turisti con le cineprese e gli usurpati sombreros a larghe tese, l'energia solare scorreva per reti fittissime di sangue e clorofilla, io vivevo e morivo in tutte le fibre di ciò che viene masticato e digerito e in tutte le fibre che s'appropriano del sole mangiando e digerendo. Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti d'essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione e digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la sopa de frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...⁴⁸

È il trionfo dell'*urobòro*, il serpente che ingoia sé stesso: la mescolanza prende la forma di due serpenti che fissano lo sguardo l'uno sull'altro (l'agnizione) prima di divorarsi vicendevolmente; tale divoramento è al tempo stesso individuale e universale. Come ha ben riassunto ancora Tommasina Gabriele,

⁴⁶ I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, in *Romanzi e racconti*, vol. 3, cit., pp. 127-148: 137-138.

⁴⁷ Ivi, p. 143.

⁴⁸ Ivi, p. 148.

The individual once again reflects the universal; the relationship becomes a microcosm for universal truths. Personal eros, human eros, i.e. the individual erotic relationship, mirrors all forms of cosmic regeneration and cycles (religious, historical, evolutionary). In this way, the human erotic dimension is redeemed from its most banalizing, stultifying detractors and erotic language is revitalized.⁴⁹

Qui, Calvino giunge all'estremo limite della concezione che aveva affrontato, pur trasversalmente, lungo tutta la sua narrativa a partire dagli anni Sessanta, nella corrispondenza fra atto sessuale e atto cannibale: questa attività, in Calvino, si presenta sempre sotto un duplice profilo, ossia come uno fra gli atti sessuali della storia collettiva del genere umano (il versante oggettivo-antropologico) e al tempo stesso atto specifico tra due individui che riconoscono il loro desiderio come peculiare delle loro personalità (il versante soggettivo-psicanalitico). E non è un caso che nel racconto più sensuale mai scritto da Calvino l'atto erotico e il cannibalismo coincidano; come ha scritto Barengi, ciò «dà pieno sviluppo al motivo erotico, confinato in precedenza ai margini della rappresentazione»⁵⁰. Soprattutto, credo sia giusto constatare che *Sotto il sole giaguaro* è l'unico dei tre racconti in cui il desiderio sessuale è soddisfatto; lo sforzo cognitivo viene premiato con il recupero della passione amorosa.

Il percorso delineato evidenzia una crescente grado di confidenza di Calvino con la tematica amorosa. Nelle *Cosmicomiche* e in *Ti con zero* il punto del discorso erotico è legato all'idea della mescolanza indistinta, che si ricollega all'origine primordiale del genere umano. Dispositivi narrativi privilegiati di questa fase sono la *quest* e l'agnizione: tali dispositivi divengono 'immagine', per così dire, della riflessione sul mito delle origini, uno degli interessi principali di Calvino⁵¹. A questa riflessione succede quella sulla lettura come metafora sessuale, che contraddistingue *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, anche se, come abbiamo visto, la prima idea dell'atto sessuale come atto 'interpretativo' dell'altro risalgono già per lo meno a *Priscilla*, in *Ti con zero* (1967), e la metafora stessa della lettura permette a Calvino di tornare sul nesso fra mito delle origini narrative e origine dell'istinto sessuale umano. Infine, in *Sotto il sole giaguaro*, tutte le questioni fin qui aperte trovano posto, contribuendo alla stesura dei tre racconti. Non intendo avanzare l'ipotesi di una prospettiva teleologica di queste riflessioni calviniane, sarebbe facile smentirla: la morte improvvisa di Calvino impedisce di interpretare il percorso in quest'ottica. Credo, però, che queste annotazioni possano fornire quantomeno la prova che la riflessione di Calvino sulla sessualità e il desiderio si intreccia in maniera inestricabile con tematiche e interessi propri dell'autore e caratterizza in modo puntuale tutta la sua produzione dalla fine degli anni Cinquanta alla sua scomparsa.

⁴⁹ T. Gabriele, *Italo Calvino: Eros and Language*, cit., p. 148.

⁵⁰ M. Barengi, *Calvino. Le linee e i margini*, cit., p. 250.

⁵¹ «Se ripercorriamo la sua carriera di narratore, ci accorgiamo che la sua ricerca si è rivolta costantemente, in una forma o nell'altra, alle origini del racconto» (D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 226).

Una «finzione consapevole» nell'«impossibilità di essere surrealisti»: «Malebolge» e il parasurrealismo

Gianluca Pirolò
(Università di Bologna)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The essay summarizes the history of parasurrealism, theorized in the periodical «Malebolge» in the mid-Sixties as a critical and cold recovery of Surrealism absorbed by mass culture. The theoretical writings, especially those of Spatola and Celli, are analyzed in order to identify the fundamental traits, such as the fiction of automatic writing, the *humour noir* and the grotesque use of cultural materials. Eventually, some texts by the authors related to «Malebolge» are examined with the aim to understand how they respond to theoretical reflection and to prove, beyond the undoubted heterogeneity of individual manifestations, the presence of some constants that allow us to identify a collective textual parasurrealism.

Keywords – Celli; Malebolge; Neo-avant-garde; parasurrealism; Spatola.

Abstract – Il saggio ricostruisce la storia del parasurrealismo, teorizzato sulle pagine della rivista «Malebolge» alla metà degli anni Sessanta come recupero critico e freddo del Surrealismo assorbito dalla cultura di massa. Si analizzano gli scritti teorici, quelli di Spatola e Celli soprattutto, al fine individuare i tratti fondamentali, come la finzione della scrittura automatica, lo *humour noir* e l'impiego grottesco dei materiali culturali. Infine, si sondano alcuni testi dei diversi autori legati alla rivista, allo scopo di comprendere in che modo essi reagiscono con la riflessione teorica e di dimostrare, al di là della indubbia eterogeneità delle declinazioni individuali, la presenza di alcune costanti che consentono di identificare un parasurrealismo testuale collettivo.

Parole chiave – Celli; Malebolge; Neoavanguardia; parasurrealismo; Spatola.

Pirolò, Gianluca, *Una «finzione consapevole» nell'«impossibilità di essere surrealisti»: «Malebolge» e il parasurrealismo*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 77-94.

gianluca.pirolò@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24872>

finzioni.unibo.it

1. *Lo spettro surrealista e la Neoavanguardia*

Nel 1967, Edoardo Sanguineti scrive che il Surrealismo è «il fantasma che giustamente perseguita ogni avanguardia ulteriore, e le nega pacifico sonno», in quanto è stato capace di affrontare, pur fallendo, i due nodi cruciali dell'«uscire fuori dalla letteratura» e del mettersi «al servizio della rivoluzione»¹. Nel 1977, per Alfredo Giuliani, sebbene sia considerato «morto» e le sue «pratiche [...] siano oggi roba da museo», il Surrealismo è «pur sempre tra noi, con un bel carico di 'perturbante' freudiano e di contraddizioni da decifrare»². Analogamente, l'autore di *Laborintus*, riprendendo la questione un anno dopo, si esprimerà nei termini di uno «spettro che oggi si aggira e ci inquieta», «la parola spettro gli si applica particolarmente bene, perché oggi viviamo come Kitsch il surrealismo stesso» e, pertanto, rispetto ad esso non si può che «procedere in questo rapporto al quadrato, al cubo, eccetera» al modo della Pop art³. Tali dichiarazioni suggeriscono la possibilità, poco esplorata dalla critica⁴, di indagare l'influenza spettrale del Surrealismo sulla Neoavanguardia italiana. In questa sede, si analizzerà il caso più eccezionale e manifesto: il parasurrealismo⁵, ovvero «manierismo del surrealismo»⁶ o «surrealismo al quadrato»⁷, teorizzato tra il 1964 e il 1967 sulle pagine di «Malebolge», rivista fondata a Reggio Emilia dall'ala parasurrealista del Gruppo 63 che includeva Adriano Spatola, Giorgio Celli, Corrado Costa, Antonio Porta ed Ennio Scolari e a cui si unirono, dopo breve tempo, Paolo Carta, Gian Pio Torricelli e Ferdinando Albertazzi⁸.

¹ E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, «Quindici», 1, 1967, p. 1.

² A. Giuliani, *Sventure del gusto moderno*, in *Autunno del novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 12-15: 12-13.

³ E. Sanguineti, *Il surrealismo ha scoperto il Kitsch*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 207-214: 214.

⁴ Per Sanguineti cfr. M. Manganelli, *Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti*, in «Studi Urbinati, B. Scienze umane e sociali», 65, 1992, pp. 259-288.

⁵ Si segnalano sul tema B. Sica, *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007; M. Moroni, *Parasurrealism and Technological Utopia: The project of Malebolge*, in P. Chirumbolo, M. Moroni, L. Somigli (a cura di), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 74-95; F. Gritti, *Neoavanguardia e surrealismo*, in F. Gritti, P. Koprda (a cura di), *La responsabilità sociale degli intellettuali tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del XX secolo: lo scrittore, la società e la creazione di un sensus communis*, Atti della conferenza scientifica interdisciplinare con partecipazione internazionale, tenutasi presso l'UKF di Nitra il 2 giugno 2011, Nitra (SK), UKF, 2012, pp. 53-66; F. Gritti, *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 31-61; E. La Rosa, *Adriano Spatola, Malebolge e la proposta di un parasurrealismo*, «Verbum Analecta Neolatina», XIV, 1-2, 2013, pp. 134-143; C. Portesine, *Il parasurrealismo di "Malebolge" tra rivoluzione e bluff*, in D. Isaia (a cura di), *Surrealismi da De Chirico a Gaetano Pesce*, Rovereto, Mart-Sagep, 2024, pp. 69-73.

⁶ G. Celli, *Prefazione*, in P.L. Ferro (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 5-10: 7.

⁷ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, in *Marcatré/Malebolge*, «Marcatré», IV, 26-27-28-29, 1966, pp. 248-251: 250.

⁸ Per la ricostruzione della fondazione cfr. G. Celli, *Prefazione*, cit., pp. 5-10; ID., *Giorgio Celli presenta Adriano Spatola, Corrado Costa e se stesso*, in F. Curi, N. Lorenzini, R. Barilli (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 69-74; ID., *Malebolge mezzo secolo dopo*, in E. Gazzola (a cura di), *Malebolge. L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia, Diabasis, 2011, pp. 399-402.

Prima di analizzare i testi teorici e letterari del parasurrealismo, è utile comprendere la natura spettrale del Surrealismo. Lo spettro è, con Fisher, «ciò che *non è più*, ma che *rimane* efficace sotto forma di virtualità (la “coazione a ripetere” traumatica, un modello fatale)», oppure «ciò che *non è ancora* avvenuto, ma che è *già* efficace nella sfera virtuale (un attrattore, un’aspettativa che modella il comportamento attuale)»⁹. Per quanto riguarda il Surrealismo alla metà degli anni Sessanta in Italia, entrambe le possibilità sembrano valide e si può considerare una doppia spettralità. Da un lato, *non era più* perché il movimento guidato da Breton nel secondo dopoguerra «sopravviveva soltanto come un fantasma» in uno stato di crisi progressiva che si consumò definitivamente nel 1969, pochi anni dopo la morte del suo fondatore nel 1966¹⁰. Prima ancora di quel momento faticoso, tuttavia, le dichiarazioni di morte del Surrealismo si susseguirono e quella, forse, più pesante fu la tesi dell’«*amère victoire du surrealisme*» esposta dal Situazionismo nel 1958: «*le surréalisme a réussi*» ma «*cette réussite retourne contre le surréalisme*» poiché «*tout ce qui a constitué pur le surréalisme une marge de liberté s’est trouvé recouvert et utilisé par le monde répressif que les surréalistes avaient combattu*»¹¹. Il capitalismo e la società spettacolare, che conservano «l’antica cultura» ma ne fanno «dimenticare la storia»¹², avrebbero neutralizzato e rovesciato il potere eversivo del Surrealismo, assorbendone le tecniche e rendendole pratica di massa, ad esempio nella pubblicità, in una «forma annacquata» che «possiede tutti i gusti dell’epoca surrealista e nessuna delle sue idee»¹³. La posizione parasurrealista, espressa da Spatola, non è dissimile: il Surrealismo «ha visto la conferma e la distruzione di sé nell’uso che ne hanno saputo fare le élite tecnologiche» e, in altri termini, il «tradimento del surrealismo» è stato l’«adattamento al gusto collettivo medio» causato dalla «prostituzione mercantile», che, citando Carlo Munari, ne ha svuotato e adattato il linguaggio e le tecniche «ai fini della propaganda merceologica»¹⁴. A partire da tali presupposti, nell’ambiente di «Malebolge» si constatava l’«impossibilità di essere surrealisti» in senso proprio, a meno di non volere una «esibizione di fossili» o una «operazione da epigoni di epigoni»¹⁵, ma, al contempo, la necessità di saldare il debito con quello spettro ingombrante, proponendo qualcosa di diverso, attualizzato, che consentisse al Surrealismo di uscire dal «bagno nella cultura di massa»¹⁶: il parasurrealismo.

Tuttavia, come si scriveva, il Surrealismo può essere considerato uno spettro anche perché *non era ancora* avvenuto. Da un lato, come sostiene Sanguineti, l’avanguardia francese ha posto

⁹ M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, Minimum Fax, 2019, pp. 33-34.

¹⁰ G. Celli, *Malebolge mezzo secolo dopo*, cit., p. 400. Per la storia del movimento bretoniano cfr. P.D. Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Milano, Mondadori, 2007.

¹¹ *Amère victoire du surrealisme*, in «Internationale situationniste», 1, 1958, pp. 3-4.

¹² G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2013, tesi 192, p. 167.

¹³ ID., *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell’organizzazione e dell’azione della tendenza situazionista internazionale, Parigi 1957*, in Aa.Vv., *I situazionisti*, Roma, Manifestolibri, 1991, p. 72.

¹⁴ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 250.

¹⁵ G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 7.

¹⁶ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 250.

dei «problemi» che «non sono stati risolti» e permangono non «placati»: uscire dalla letteratura e mettersi al servizio della rivoluzione¹⁷. In tal senso, il Surrealismo conservava il carattere spettrale di un'utopia da realizzare. Dall'altro lato, nello specifico italiano il Surrealismo non vi è a tutti gli effetti mai stato, perché ostracizzato dal fascismo ma anche dal cattolicesimo, l'idealismo crociano e il comunismo. Si può individuare, con Contini, un paradossale «surreale senza surrealismo» italiano ma pochissimi autori che abbiano avuto un reale rapporto, anche critico, con il movimento bretoniano, i fratelli de Chirico e Delfini tra i più noti, e sicuramente non un gruppo surrealista italiano¹⁸. Per tale ragione, i parassurrealisti potevano legittimamente affermare che l'Italia avesse «saltato a piè pari» l'esperienza surrealista e il suo recupero manteneva un grado di eversione che non avrebbe mai avuto, ad esempio, in Francia¹⁹. Tanto più che pure i Novissimi «sembrava si vergognassero di denunciare qualsiasi ascendenza» surrealista, come ritenendola «squalificante o disonorevole», «salvo poi contrabbandare certe tecniche, la scrittura automatica, o il collage linguistico, come se non derivassero da un ben riconosciuto e preciso ambito storico»²⁰. Quest'ultimo è un punto cruciale per capire come quella di «Malebolge» non sia stata una vera e propria scissione dal Gruppo 63 o dai Novissimi ma una scelta di campo che tentava di radicalizzarne tali tendenze in una direzione più esplicitamente surrealista, al fine di «spezzare qualsiasi rapporto con la cultura ufficiale» e «prolungare la guerriglia contro di essa»²¹.

2. L'elaborazione teorica parasurrealista

In linea con le abitudini della Neoavanguardia e in contrapposizione con quelle delle avanguardie storiche, agli esordi di «Malebolge» manca un manifesto di lancio del parasurrealismo e per poterne leggere uno vero e proprio è necessario aspettare il 1966. Nei primi due numeri,

¹⁷ E. Sanguineti, *Il surrealismo ha scoperto il Kitsch*, cit., p. 209.

¹⁸ G. Contini, *Prefazione*, in ID. (a cura di), *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino, Einaudi, 1988. Per la complicata ricezione del Surrealismo in Italia e il canone del cosiddetto surrealismo italiano cfr. L. Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983; B. Sica, *Poesia surrealista italiana*, cit.; A. Biondi, *Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni, 2010.

¹⁹ G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 6.

²⁰ Ivi, pp. 6-7. Si noti che Giuliani legava la scrittura «*presqu'automatique*» di Delfini proprio a un «recupero che la neoavanguardia, ancora occulta, stava operando del *collage* e dei metodi surrealisti», «una riproposta creativa e patafisica del *collage*, anzi del *collage* e del *pastiche* nel discorso poetico» (A. Giuliani, *Le "Poesie della fine del mondo"*, in *Autunno del Novecento*, cit., pp. 42-54: 48). Lo stesso Sanguineti dichiarò che qualcuno potrebbe definire «parasurrealista o ipersurrealista» la sua scrittura in *Laborintus (Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti)*, «Critica del testo», 1, 2003, pp. 609-618: 613). Tuttavia, Sanguineti aveva una «posizione negativa» nei confronti della linea parasurrealista di «Malebolge», pur considerandola degna di attenzione per la riflessione su problemi fino a quel momento marginalizzati (cfr. *Gruppo 63. Reggio Emilia, 1-2-3-4 novembre 1964*, «Malebolge», I, 2, 1964, p. 87). Per l'affinità di Celli e Spatola con Sanguineti cfr. C. Portesine, *Giorgio Celli, un parafossile novissimo*, in A. Carta, E. Ceresi (a cura di), *Il Gruppo 63 60 anni dopo*, Bari, Les Flâneurs, 2025, pp. 257-278 ed E. La Rosa, *Les objets à réaction poétique. Materiali per un confronto fra Edoardo Sanguineti ed Adriano Spatola*, «Testuale. Critica della poesia contemporanea», 59, 2017, pp. 17-29.

²¹ Lettera di Spatola citata in F. Albertazzi, *Du surréalisme al parasurrealismo*, «Pianeta», 40, 1971, pp. 75-82: 81.

entrambi del '64, vengono, tuttavia, poste le basi dell'elaborazione teorica, in particolare attorno ai due poli della scrittura automatica e dello *humour noir*, e si dimostra tutta la profondità di una riflessione lontana da ingenui epigonismi. Nel primo numero, in *Surrealismo sì e no*, ibrido tra una recensione e un manifesto sotto mentite spoglie, Spatola coglie l'occasione della recente uscita per Gallimard dell'edizione completa dei *Manifestes du Surréalisme* di Breton, allo scopo di produrre alcune riflessioni attorno al Surrealismo²². Tre sono gli aspetti più interessanti: in primo luogo, citando l'ostilità di Sartre, le espulsioni, la diffusione periodica della notizia di morte del Surrealismo e la rivista «La Brèche», si prova l'acuta conoscenza della crisi del movimento bretoniano; di conseguenza, si sostiene la possibilità di un «recupero critico» del Surrealismo interpretandolo non come «movimento definitivo in tutte le sue possibilità» ma come una «struttura aperta», come, cioè, un insieme di materiali e tecniche riutilizzabili e atualizzabili analogamente a ciò che stava già avvenendo nelle arti figurative o in autori come Heller e Aichinger²³; infine, servendosi dell'argomentazione bretoniana sulla differenza tra la scrittura automatica, operazione autentica e non controllata che fa sgorgare la pura materia inconscia, e il monologo interiore joyciano, operazione artificiosa, conscia e mimetica, si immagina «l'ipotesi paradossale ma eccitante di un innesto del monologo interiore sul tronco dell'automatismo psichico»²⁴.

Nel numero successivo di «Malebolge», è Celli, in *A proposito del surrealismo*, a chiarire la suggestiva proposta spatoliana. A partire dallo stesso scritto di Breton discusso da Spatola, *Del surrealismo nelle sue opere vive*, l'autore sostiene, infatti, la necessità di un'«utilizzazione in chiave ironica dei dati forniti dall'inconscio» mirando alla «pressoché completa eliminazione della scrittura automatica [...] attraverso la sempre vigile mediazione del giuoco»²⁵. Ironia che, spiega, dev'essere sempre «programmaticamente eversiva» e

collocabile al livello della “tecnica”, nel senso che l'opera deve rivelare continuamente la sua cinematica interna, il suo “gioco metodologico”, mostrando sempre, come in trasparenza, il meccanismo non tanto del suo divenire, quanto del “suo farsi”²⁶.

Si tratta, con le parole del Celli del '92, di un «manierismo del surrealismo, surrealismo freddo, elevato alla seconda potenza» che mette in atto un «uso intenzionale e retorico della

²² Spatola vantava una formazione filosurrealista e nel 1962 aveva diretto la rivista «Bab Ilu», in cui si pubblicava uno scritto di Jouffroy su Matta, approfondimenti su Césaire e si esortava: «LEGGETE Lautreamont Jacob Jarry Vaché Breton Roussel Char Tardieu Artaud Césaire Tzara Rigaud Queneau Reverdy. Naturalmente anche Apollinaire» (cfr. «Bab Ilu», 2, 1962, p. 36). I due numeri di «Bab Ilu» sono consultabili su: https://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00007.pdf (ultima consultazione: 29 gennaio 2026). Per la ricostruzione della formazione di Spatola cfr. L. Fontanella, *Conversazione con Adriano Spatola*, in *Adriano Spatola poeta totale*, cit., pp. 41-49: 42; M. Spatola, *Mio fratello poeta*, in *ivi*, pp. 15-27.

²³ A. Spatola, *Surrealismo sì e no*, «Malebolge», I, 1, 1964, pp. 56-57: 56.

²⁴ *Ivi*, p. 57. Cfr. A. Breton, *Del Surrealismo nelle sue opere vive*, in *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 229-235: 230.

²⁵ G. Celli, *A proposito del surrealismo*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 54-57: 56.

²⁶ *Ibidem*.

scrittura automatica, e della psicoanalisi»²⁷. Una «finzione consapevole del surrealismo» che al «caso come promotore estetico» sostituisce «un qualche algoritmo che rende fittizia tutta l'operazione»²⁸. L'innesto spatoliano del monologo interiore joyciano sulla scrittura automatica si spiega, così, come innesto manifesto del razionale sull'irrazionale e della tecnica sull'inconscio. Il procedimento non si limita, tuttavia, soltanto alla scrittura automatica ma si estende anche ad altre tecniche come il *collage* o il *fold-in*. Porta, infatti, spiega di aver realizzato alcuni collage visivi, ritagliando frammenti da titoli di giornale e ri assemblandoli tra loro, e di averne successivamente ricavato le poesie lineari di *L'enigma naturale*, cercando razionalmente di «sorprendere gli accostamenti necessari, i nessi tenuti nascosti e le analogie sostanziali» e ottenere la «deformazione dell'informazione»²⁹. Carta, analogamente, rivela di aver scritto il testo *Fold-in 1* assemblando, tramite la tecnica omonima, testi di Céline, Miller e di una rivista di letteratura con pagine scritte da lui, producendo «accostamenti imprevedibili, benché entro certi limiti “calcolati”» attraverso «infinite cancellature correzioni modifiche trascrizioni»³⁰. La via intrapresa dai membri di «Malebolge» non pare, dunque, dissimile da quella dell'automatismo controllato che, all'incirca negli stessi anni, rappresentò una delle modalità di ricezione e rielaborazione del Surrealismo nelle arti figurative italiane³¹.

Accanto a tale ironia tecnica, attraverso cui ci si distanzia dall'inconscio e dalla scrittura automatica e quindi dal Surrealismo puro, l'ironia viene proposta anche come atteggiamento del poeta. Fin dai primi numeri di «Malebolge», Spatola rivisita la nozione bretoniana di *humour noir* come «metodo» che consente di «attingere dal vastissimo repertorio dei più vietati luoghi comuni senza compromettere la propria libertà» e usufruire di una «gamma pressoché inesauribile di stati d'animo e un numero ancora più grande di possibilità di crearne, per assonanza o dissonanza, o mediante opportuni incroci, di inediti»³². Se lo *humour noir* di Breton si configurava come «rivolta superiore dello spirito»³³ che, secondo Celati, a causa di un «grosso pasticcio» aspirando al sublime perdeva il comico in favore del meraviglioso³⁴, quello di Spatola è, invece, fagocitante e deformante e mira a una «poetica del grottesco», intesa come «ironia del patetico» che costituisce la «dimensione usuale dei mass media»³⁵. Il grottesco e il correlato *humour noir*

²⁷ G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 7.

²⁸ ID., *Malebolge, mezzo secolo dopo*, cit., p. 400.

²⁹ A. Porta, *Con riferimento a “L'enigma naturale”*, «Malebolge», I, 1, 1964, p. 61. Sul tema dei collage visivi, *Cronache e Senza parole*, e lineari, gli epigrammi, di Porta cfr. A. Porta, *Poesie visive*, a cura di V. Accame, «Avanguardia», 12, 1999, pp. 5-29; M. Carlotti, «Verso una grande scoperta»: *poesia, collages e voce nel teatro di Antonio Porta*, in *Antonio Porta nel fare poesia*, «Il Verrì», n. 74, 2020, pp. 67-82; C. Portesine, *Poems in the Shape of Collage: The case of Antonio Porta*, «Italia», XCIX, 4, 2022, pp. 505-522.

³⁰ P. Carta, *Con riferimento a “Fold-in 1”*, «Malebolge», I, 1, 1964, p. 60.

³¹ Cfr. G. Di Natale, *Le vie dell'automatismo nell'arte italiana del secondo dopoguerra e le loro premesse*, «Predella. Journal of visual arts», 49 e 1/2, 2021, pp. 35-45.

³² A. Spatola, *Poesia a tutti i costi*, «Malebolge», I, 1, 1964, pp. 48-50: 48.

³³ A. Breton, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1977, p. 12.

³⁴ G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 55-110: 55-61.

³⁵ A. Spatola, *Poesia a tutti i costi*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 51-53.

servono, cioè, a generare «inquietudine ideologica» attraverso «immagini di una disarmonia radicale, di una ambiguità critica in atto, e, al limite, di una condizione di schizofrenia calcolata»³⁶. Ecco, qui, emergere nuovamente il calcolo paradossale di uno stato apparentemente irrazionale, come quello schizofrenico o del Surrealismo puro, che sta alla base dell'ambizioso programma parasurrealista di «rivolta logica contro “la logica” pseudoumana di cui si sostanzia, oggi, la Storia», al fine di mettere in crisi «la geometria euclidea» e il «diritto di esistenza delle Istituzioni quali sono» e dell'«assetto politico-sociale quale è»³⁷.

Il termine 'parasurrealismo' appare per la prima volta nel secondo numero: Spatola propone una «interpolazione parasurrealista», come «revisione critica non soltanto dei modelli tecnico formali, ma anche di quelli ideologici» del Surrealismo, invece di un passivo «recupero non controllato di istanze valide quarant'anni fa»³⁸. Inoltre Scolari, in *Progetto di lavoro*, riflette sulla necessità di «evitare il rischio di un graduale assorbimento della post-avanguardia entro gli schemi intellettuali della civiltà neocapitalista»³⁹. A tal scopo è necessario, scrive, riuscire a sfruttare criticamente «alcuni aspetti dell'esperienza surrealista» che offrono gli strumenti e i materiali per rinnovare il linguaggio, contendendolo ai mass media, ed evitare il «condizionamento funzionale» imposto all'arte dal neocapitalismo⁴⁰. All'interno di questa riflessione, Scolari chiama quello di Spatola e Celli proprio «parasurrealismo rettificato da filtri di natura ideologica»⁴¹. Dunque, il concetto di parasurrealismo circola fin dal '64 e lo dimostra anche la serie di manifesti politici e anticoloniali scritti da Spatola e illustrati dal pittore Giuseppe Landini tra il '64 e il '65 per il Vietnam, il Congo e il Venezuela⁴². Tra tali manifesti, appesi per le strade di Bologna e Reggio Emilia, vi è anche *Proposta per un manifesto politico* in cui si dichiara di voler utilizzare «in forma ironica, divertente e grottesca le più ovvie tecniche dei mass media» contro la «sfera del patetico», l'«adesione passiva», l'«indifferenza» e l'«apatia ideologica»⁴³. A tali scopi, si spiega, si perviene attraverso una «ripresa criticamente controllata» del Surrealismo che rappresenta l'unico mezzo per un «intervento attivo non patetico ma violento e rivoluzionario sul mondo del quotidiano assurdo, anormale nella sua anormalità»⁴⁴. Sempre nel manifesto, Spatola chiarisce: «credo che parlare di “parasurrealismo” sia estremamente esatto, almeno nel senso che il rapporto con il surrealismo storico deve essere considerato molteplice, pluridirezionale, attento proprio alle complicate relazioni con la burocratizzata ideologia del tempo»⁴⁵.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ E. Scolari, *Progetto di lavoro*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 73-74: 74.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Pubblicati in A. Giuliani, A. Spatola, L. Tola, G. Ziveri, *Poesie visive*, a cura di L. Pignotti, Bologna, Sampietro, 1965.

⁴³ A. Spatola, *Proposta per un manifesto politico*, pubblicato in F. Albertazzi, *Du surréalisme al parasurrealismo*, cit., pp. 78-79.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

L'occasione, ormai matura, del lancio ufficiale del parasurrealismo arriva con la realizzazione del manifesto pieghevole per la mostra *Oggetti parasurrealisti* di Claudio Parmiggiani e *Puzzle poems* di Parmiggiani e Spatola, ospitata nell'ottobre '65 presso la Libreria Feltrinelli di Bologna. Su un lato del pieghevole campeggia, infatti, la parola 'PARASURREALISMO' delimitata da testi in prosa e in versi dei firmatari, in alto Spatola, Celli e Vaccari e in basso Costa, Albertazzi e Torricelli⁴⁶. Sull'altro lato, assieme alle immagini di alcune opere della mostra, viene riportato il commento-presentazione di Spatola. Tale contributo, poi riproposto con il titolo *Oggetti parasurrealisti e puzzle-poems* su «Malebolge», risulta particolarmente interessante poiché l'autore espone una delle funzioni fondamentali del grottesco e, quindi, dello *humour noir*:

C'è un punto nel quale l'azione continuata del grottesco sui simboli finisce col distruggere i legami che essi hanno col sistema cui appartengono, Questa distruzione crea una zona neutra, priva di risonanza, all'interno della quale i simboli cessano di essere simboli di qualche cosa, senza per questo cessare di essere simboli. Il fatto è che essi si ripiegano su se stessi, si immobilizzano, escono dalla storia, diventano fetici. È questa autonomia assurda che li rende inquietanti.⁴⁷

Sebbene qui il riferimento siano gli oggetti di Parmiggiani, tale è anche il procedimento attraverso cui Spatola e compagni rielaborano i materiali della cosiddetta cultura alta dei classici, di quella bassa dei generi pop, dei mass media e persino del Surrealismo stesso. Se, come ha scritto Gabellone, «la decontestualizzazione dell'oggetto e la sua iscrizione in un altro contesto sono i termini della più elementare operazione surrealista sui materiali culturali esistenti»⁴⁸, lo scarto operato dal grottesco parasurrealista consiste nella deformazione degli stessi materiali decontestualizzati. Il testo esemplare di questo procedimento è sicuramente *L'oblò*, a-romanzo di Spatola del '64, che qui non si ha modo di analizzare a fondo ma che giustamente è stato definito da Guglielmi una «macchina impastatrice [...] capace tanto di assorbire quei contenuti, di alimentarsene, quanto di digerirli e di sputarli»⁴⁹ e, più recentemente, da Portesine un «criptato juke-box di citazioni», il cui narratore sembra «letteralmente attraversato dalle frasi oracolari di una Sfinge postmoderna che sbobina»⁵⁰.

Dopo i primi due anni di attività parasurrealista, in cui si è visto che la riflessione teorica si trova ad uno stadio tutt'altro che embrionale, si giunge al '66 e al fatidico numero speciale di «Malebolge», pubblicato con il titolo *Surrealismo e parasurrealismo* come inserto di «Marcatré». Il

⁴⁶ Si noti, inoltre, che la 'o' finale di parasurrealismo è sostituita da una riproduzione dell'oggetto parasurrealista *Deserto*, costituito da un paio di scarpe posizionate all'interno di un mappamondo tagliato a metà, di Parmiggiani che, così, a suo modo, firma il manifesto. Una riproduzione di quest'ultimo è stata pubblicata recentemente in C. Portesine, *Giorgio Celli, un parafossile novissimo*, cit., pp. 260.

⁴⁷ A. Spatola, *Oggetti parasurrealisti e puzzle-poems*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 251.

⁴⁸ L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, p. 22.

⁴⁹ A. Guglielmi, *L'oblò*, in A. Spatola, *L'oblò*, a cura di G. Fontana, D. Poletti, Viareggio, Diaforia, 2022, pp. 198-201: 199.

⁵⁰ C. Portesine, *Lenti, macchine fotografiche e voyeurismo intertestuale: il buco dello sguardo nell'«Oblò» di Adriano Spatola*, in *ivi*, pp. 46-62: 55-56.

momento della pubblicazione è alquanto peculiare: siamo nel dicembre del '66 e Breton è appena mancato il 28 settembre. Non deve, tuttavia, sorprendere che i testi non sembrino risentire di tale evento dal momento che l'ideazione del numero va retrodatata almeno ai primi mesi del '65, come testimonia una lettera inviata da Spatola a Lamberto Pignotti⁵¹. Resta, in ogni caso, che la crisi all'interno del movimento surrealista era già in atto ben prima della morte del suo fondatore e, quindi, la riflessione di «Malebolge» va pienamente inserita in tale contesto. Non casualmente, la prima parte del numero è costituita dall'*Antologia minima della giovane poesia surrealista*, composta da testi di Fernando Arrabal, Jean-Claude Barbè, Jean-Louis Bédouin, Pierre Dhainaut, Albert Fanjeaud, Radovan Ivsic, Joyce Mansour, Jean Schuster e Jean-Claude Silbermann. Presenze, si noti in particolare quella di Schuster, che testimoniano l'attenzione per i risultati più recenti del Surrealismo e l'esistenza di contatti in atto, che Spatola confermò nel 1980: «avevo conosciuto il gruppo dei giovani surrealisti, avevamo anche litigato perché loro volevano un surrealista puro, mentre io ero troppo critico nei confronti del surrealismo per essere un surrealista puro»⁵². Una distanza che si riflette anche nel numero di «Malebolge» di cui ci stiamo occupando. Dopo l'*Antologia*, infatti, si pubblicano, una sezione di *Testi parasurrealisti italiani* e una lunga serie di contributi, *Pretesti*, che, firmati sia da membri della redazione che da invitati esterni, producono una vera e propria discussione collettiva sull'attualità del Surrealismo e sulle possibilità di un eventuale parasurrealismo. Tra le posizioni più interessanti vi sono quelle di Albertazzi che si allinea al parasurrealismo come «surrealismo posto in stato d'assedio» e «revisione degli schemi ideologici» e «tecnico-formali»⁵³, Matta, intervistato da Costa, che auspica non tanto una «diffusione» del Surrealismo quanto un «compito di interpretazione» che valorizzi l'elemento marxista⁵⁴, Renato Pedio che riflette sulle possibilità di «controllo dell'anticontróllo» surrealista⁵⁵, Lamberto Pignotti che evidenzia che si può essere ancora surrealisti «solo coi volumi della teoria della comunicazione e dello strutturalismo sotto il braccio»⁵⁶ e Guido Ziveri che sostiene la necessità di un recupero guidato dall'«intenzionalità» e dall'«ironia intesa come sintesi metodologica di un'operazione critica disalienata»⁵⁷. Pareri favorevoli a un recupero critico del Surrealismo arrivano, tra gli altri, anche da Vittorio Bodini, Gillo Dorfles, Giuliano Scabia e Paolo Carta ma non mancano nemmeno voci contrarie come quelle di Francesco Leonetti e Gastone Novelli o la diffidenza di Stelio Maria Martini.

L'intervento più corposo e denso è quello di Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, che si configura come vero e proprio manifesto parasurrealista. Cercando di rispondere alle domande «che fine ha fatto il surrealismo? È morto o è vivo?», l'autore dell'*Oblò* afferma che «non è

⁵¹A. Spatola, *Lettera a Pignotti*, 8 marzo 1965, pubblicata su http://www.archiviumauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00250.pdf (ultima consultazione: 9 novembre 2025).

⁵²L. Fontanella, *Conversazione con Adriano Spatola*, in *Adriano Spatola poeta totale*, cit., p. 46.

⁵³F. Albertazzi, *In relazione a "PAESAGGIO MIRACOLOSO"*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 238.

⁵⁴Matta risponde sul Surrealismo, in *Marcatré/Malebolge*, cit., pp. 245-246: 245.

⁵⁵R. Pedio, *Surrealismo e parasurrealismo*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., pp. 246-247: 246.

⁵⁶L. Pignotti, *Un rilancio del surrealismo*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 247.

⁵⁷G. Ziveri, *A proposito di parasurrealismo*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 252.

morto né moribondo, non è un luogo comune, non è un'utopia invecchiata troppo in fretta» a patto di analizzarlo come una «“struttura di poetiche” [...] e non come poetica tout court»⁵⁸. Viene, così, riproposta, di fatto, l'idea di un Surrealismo come struttura aperta già sostenuta nel '64. Si permetta, ora, di tentare di spiegare Spatola attraverso la sua tesi di laurea. In quegli stessi anni, l'autore si sarebbe dovuto laureare in Lettere e Filosofia a Bologna, relatore Luciano Anceschi, con una tesi su Surrealismo, Barocco e poesia sperimentale. Del dattiloscritto preparatorio di quella tesi, che sarà completata e discussa soltanto nel 1982, sono stati pubblicati, grazie a Giovanni Fontana, degli estratti su «Avanguardia». Fin dalla sezione introduttiva, Spatola dichiara di volersi occupare dei «punti di contatto esistenti», come il ricorso comune al «paralogismo» e la «continua tensione» tra autonomia ed eteronomia, tra il Barocco, il Surrealismo e la poesia sperimentale⁵⁹. A tal fine, riprende la nozione anceschiana di Barocco come «sistema aperto» che gli permette di distinguere tra il Barocco come «fenomeno soprastorico» e la sua «specificazione storica» sotto forma di Barocco seicentesco, Surrealismo o poesia sperimentale⁶⁰. Entrare nel merito di tale discussione sul Barocco non rientra ora nei nostri scopi ma la nostra ipotesi è che negli scritti pubblicati su «Malebolge» il Surrealismo venga considerato, analogamente, un fenomeno soprastorico, una «struttura aperta» o «struttura di poetiche», di cui sia il movimento bretoniano che il tentativo di un parasurrealismo sarebbero delle specificazioni storiche. Tornando al testo del '66, si sottolinea, infatti, la capacità di «metamorfosi del surrealismo sulla base di una tradizione consolidata»⁶¹ e si propone il parasurrealismo come «surrealismo al quadrato» che esce dal già citato «bagno nella cultura di massa» in cui il Surrealismo «ha visto la conferma e la distruzione di sé»⁶². Ne consegue la necessità di una nuova e attualizzante specificazione storica del Surrealismo che tenga conto, inglobandoli con finalità contestativa, dei linguaggi extrapoetici, tecnologici e scientifici, e dei mass media.

L'altro sconvolgimento che il parasurrealismo non può ignorare è, come notato da Moroni, la bomba atomica⁶³: «oggi noi siamo sospesi sul vuoto, [...] la storia è ogni giorno sul punto di finire, [...] vi invito ad avere paura»⁶⁴. Il tema dell'ordigno nucleare, quasi ossessivo nella produzione di Spatola e compagni in quegli anni, è, come ha scritto Celli, cruciale perché, da quando è diventata concreta la possibilità dell'apocalisse fino ad allora improbabile, è stata minata «alla base la macchina ideologica del vecchio surrealismo storico»⁶⁵. L'«improvvisa inserzione dell'incubo nel quotidiano» e la «paranoia elevata a stabile condizione dell'esistenza» hanno reso «sempre più difficile discriminare se un evento sia pertinente al sogno o alla veglia, al funzionamento normale o anormale del pensiero»⁶⁶. Venuta meno la differenza

⁵⁸ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., pp. 248-249.

⁵⁹ ID., *Barocco, surrealismo e poesia sperimentale*, «Avanguardia», 29, 2005, pp. 10-25: 10-11.

⁶⁰ Ivi, pp. 10-18.

⁶¹ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., pp. 249-250.

⁶² Ivi, p. 250.

⁶³ Cfr. M. Moroni, *Parasurrealism and Technological Utopia*, cit., pp. 82-83.

⁶⁴ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 250.

⁶⁵ G. Celli, «L'ebreo negro» di Adriano Spatola, «Malebolge», quaderno 1, 1967, pp. 53-56: 53.

⁶⁶ Ivi, pp. 53-54.

tra il conscio e l'inconscio, la scrittura automatica non può più servire, come nel Surrealismo, all'emersione pura dell'inconscio e diviene, nel parasurrealismo, «scrittura meccanica, registrazione fredda, esatta compilazione di un catalogo»⁶⁷. La cultura di massa, il neocapitalismo e la bomba atomica si configurano, così, come le ragioni sia dell'impossibilità di essere surrealisti in senso puro che della necessità del parasurrealismo. Una rielaborazione delle forme e delle tecniche surrealiste che era stata di fatto suggerita, seppur non con queste finalità, dallo stesso Breton, quando aveva constatato che la «malattia che il mondo manifesta oggi, differisce da quella manifestata durante gli anni venti [...] penso all'antagonismo dei due "blocchi", ai metodi totalitari, alla bomba atomica» e, dunque, che, pur rimanendo validi i principi surrealisti, erano richieste ai giovani «reazioni diverse» e il ripensamento, «in funzione di dati completamente nuovi», del «problema sociale»⁶⁸. In tale contesto da «apocalisse psicopatologica» demartiniana⁶⁹, il parasurrealismo viene proposto da Spatola, citando Breton, come poetica per «dare alle nostre opere il senso che vorremmo che avessero le nostre azioni»⁷⁰. Forse è l'inseguimento dell'utopia spettrale del surrealismo ma, come aveva scritto Costa due anni prima, di fronte alla «possibilità di un crepuscolo definitivo», «avere un'utopia significa ribellarsi al fatto che non si possa più credere a nessuna utopia, vivendo in condizione di mero strumentalismo»⁷¹.

3. *La pratica testuale: un parasurrealismo o tanti parasurrealismi?*

Delineati i fondamenti teorici e le ragioni del parasurrealismo, resta da verificare come essi si traducano nella produzione testuale. Premessa ineludibile è quella di definire il perimetro effettivo del parasurrealismo. L'abitudine, principalmente di Spatola, di utilizzare il termine parasurrealismo anche per descrivere le opere di artisti dell'area emiliana come Claudio Parmiggiani e Renzo Margonari o, nella forma di «parasurrealismo latente», per certi aspetti della Pop art e, in particolare, per artisti come George Segal, Paul Van Hoeydonck, George Cohen e James Rosenquist ha, infatti, generato qualche confusione⁷². Dall'ampiezza del campo di applicazione deriva, cioè, la sensazione di una nozione aleatoria che, come ha scritto Portesine, mal si presta al «ricatto pacificatorio delle definizioni», a tal punto che persino all'interno dell'ambiente della rivista forse esistono «tanti parasurrealismi quanti sono i redattori di "Malebolge"»⁷³. Limitandoci a tale contesto ristretto, una certa eterogeneità è innegabile ed è in parte giustificata dall'ampiezza dell'area surrealista cui fanno riferimento i singoli autori: «una specie

⁶⁷ Ivi, p. 54.

⁶⁸ A. Breton, *Storia del surrealismo 1919-1945*, Milano, Schwarz, 1960, p. 197.

⁶⁹ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, p. 80.

⁷⁰ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 251.

⁷¹ C. Costa, *Poesia e utopia*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 49-51: 50-51.

⁷² Cfr. A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 249.

⁷³ C. Portesine, *Il parasurrealismo di "Malebolge"*, cit., p. 70.

di Centauro: metà impastoiato in bestia, nelle membra vili, nei vizi, nei rimorsi: metà collaudatore di ali, che sale sulla scala degli angeli, proteso ai sentimenti superiori, all'utopia, ai misteri, ai punti d'incontro, alla purezza totale»⁷⁴. Lo spettro di riferimenti parasurrealista comprende, cioè, tanto la linea ortodossa bretoniana quanto quella eretica di Artaud e Bataille e si estende anche a Dada e a illustri numi tutelari come Lautréamont, Jarry, Sade o mediatori italiani come Delfini, Villa e i Novissimi stessi. La conseguenza non può che essere l'apparente varietà dei parasurrealismi: nero e grottesco in Spatola, mitico-biologico in Celli, sadico-politico in Costa o artaudianamente crudele in Porta⁷⁵. Il parasurrealismo va inteso, dunque, non come poetica monolitica e omogenea ma, come il Surrealismo, quale struttura di poetiche plurali, benché ciò non impedisca di individuare nella pratica testuale alcune costanti condivise che segnano lo scarto rispetto all'avanguardia storica.

In primo luogo, si può osservare la ripresa sistematica di un certo immaginario tipicamente surrealista, di cui è emblematico il cortometraggio *Un chien andalou* della coppia Dalí-Bunuel del '29, caratterizzato da ferimenti e deformazioni oculari. Si legga un passaggio dell'*Oblò* di Spatola:

Il quinto amo entrò nell'occhio del muro, rovistò nell'occhio del muro: la lenza dava strappi sempre più violenti, dava strappi sempre più violenti, e premeva i cinque pulsanti dei cinque polpastrelli: la mano si chiuse.

[...]

Dentro il fiume, l'occhio che il pescatore tirava a riva. L'occhio fisso che il pescatore tirava a riva. E quando fu sulla riva, l'occhio fissò il pescatore e lo riconobbe. [...] Le sensibili dita del pescatore accarezzarono l'occhio: il pollice e l'indice della mano destra del pescatore strinsero l'occhio, il viscido bulbo, fino a farne poltiglia. L'occhio ridotto a poltiglia lo gettò nel fiume: e i pesci se ne cibano.⁷⁶

Oppure si pensi alla prosa gemella di Celli, *Il parafossile*, del '67:

Tacque. Sognava, forse? Si addormentò, poi? Nella luce delle lampade chirurgiche orizzontali. Gli nasceva, all'angolo degli occhi, una ruga, delicata, un segno di matita, una sutura, una cicatrice, io credo, il solco di un bisturi, rimarginato, colorato di rosa, a percorso curvilineo, qua e là tratteggiato. Confluente in un livido pallido, un'aureola violacea, sopra il padiglione auricolare.⁷⁷

⁷⁴ C. Costa, *Il grande animale. Critica del II manifesto surrealista*, in *Inferno provvisorio*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 9-23: 9.

⁷⁵ La posizione di Porta, che necessiterebbe di un'analisi specifica qui non possibile, è molto atipica, non dichiarandosi mai esplicitamente come parasurrealista e non firmando i manifesti. Tuttavia, le affinità esistono ed è stata più volte notata l'attenzione di Porta tanto per il Surrealismo, in particolare quello eretico di Artaud e Daumal, quanto per i suoi numi tutelari, Lautréamont e Sade. A tal punto che uno dei suoi maggiori esegeti, Fausto Curi, scrisse di un «neosurrealismo» di Porta in cui l'«arbitrarietà non esclude l'omogeneità e la continuità»: non una rinuncia all'automatismo per il «cedimento alla razionalità» ma un «Io [...] che, per quanto gli è possibile, disciplina le incandescenze dell'inconscio», alle volte, non escludendo il calcolo e la retorica (cfr. F. Curi, *Una soggettività senza soggetto? Su «Quanto ho da dirvi» di Antonio Porta*, in *Antonio Porta il progetto infinito*, «Il Verrì», 41, 2009, pp. 8-19: 17-18).

⁷⁶ A. Spatola, *L'oblò*, cit., p. 152.

⁷⁷ G. Celli, *Il parafossile*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 12.

O, ancora, al Porta in versi dell'emblematica *La palpebra rovesciata* o di *Quadro sinottico*, in cui «i vermi si torcono | nel cunicolo molle | i vermi continuano | nell'orbita del marcio | nel seme lacerato | nell'iride stupefatta | nel bulbo vanificato»⁷⁸, ma anche in prosa di *Partita*:

dando l'impressione che non riesca più nemmeno a chiuderli, gli occhi, che le palpebre siano rimaste paralizzate, sopra e sotto, che i cristallini si siano irrigiditi, le iridi marmorizzate, che dentro non può riflettere più niente, forse molto sfuocato, ancora per poco, pensiamo, se continua così, se non ha un moto di difesa contro quel sonno che lo stringe senza possibilità di difesa, divenendo i bulbi come bulbi di fiore dissotterrati fuori stagione, attaccati dalla ruggine.⁷⁹

E, infine, anche a «gli occhi strappati a forza dalle orbite» di Carta⁸⁰ e al «per chi assiste con gli occhi attraversati | da spille, da monili, alla luce dei fatti | in fila, nella stanza nuziale» di Costa⁸¹. Sono soltanto alcuni esempi di quella «golosità cannibale»⁸², caratteristica dello squarcio oculare surrealista, che vengono disseminati nei testi parasurrealisti, mettendo in crisi il primato percettivo e conoscitivo del visivo.

Se fin qui la dimensione è quella dell'affinità di immaginario in una sorta di neosurrealismo, il rapporto muta quando intervengono lo *humour noir* e il grottesco. Si consideri questo estratto dal testo fondativo della scrittura automatica *I campi magnetici* di Breton e Soupault:

Fissò tutta la notte questo specchio che solidificava i più aspri pensieri. La sua testa era popolata d'insetti muscolosi che percorrevano con un volo i meandri dei suoi emisferi cerebrali. Graziose cavallette d'aceto. Egli cercava questa luce rossa che spariva regolarmente. Il colore oblungo di questo fuoco impallidiva e diveniva il sangue chiaro, che mescolato a quest'acido giallo di cui si ignora il nome, scorreva nelle sue vene. Una grande risata scosse quest'uomo, che se ne stava in piedi, con gli occhi chiusi, dinanzi al suo specchio. Il pallore del suo viso era insolito e i rospi avrebbero urlato di paura vedendo questa scena più bianca dell'aria.⁸³

E si legga ora *L'oblò*:

Se avevo sognato, non ricordavo nulla: chiudendo gli occhi rivedevo e rivivevo: ma non avevo sognato, certamente: qualche cosa s'arrampicava sopra la corteccia del mio cervello, in fretta, muovendo le zampe vellutate freneticamente, con le antenne vigili e frementi. Sapevo di che cosa si trattava, non potevo fare altro che starlo a guardare. Non c'è sofferenza in questo genere di cose, soltanto (spesso) pazienza, un po' di pazienza: [...] aspettare che venga il momento nel quale ritiene opportuno piantare l'aculeo e cominciare a succhiare materia cerebrale. Ma non ero più al cinema, no: ero nel mio letto, se avevo sognato (ma non ricordavo).

Non ero più al cinema. Steso sul mio letto giallo di vomito li guardavo correre sul soffitto, enormi scarafaggi. [...] Uno mi cadde sulla faccia, con un tonfo: urlai per il terrore mentre esso cercava di

⁷⁸ A. Porta, *Quadro sinottico*, in *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, p. 101.

⁷⁹ ID., *Partita*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 43.

⁸⁰ P. Carta, *L'avvenimento*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 29-34: 33.

⁸¹ C. Costa, *Per chi assiste a una prova*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 235.

⁸² Definizione che Bataille mutua da Stevenson per spiegare la contemporanea attrazione e repulsione percepita di fronte al taglio oculare in G. Bataille, *Occhio*, in *Documents*, Bari, Dedalo, 1974, pp. 181-182: 181.

⁸³ A. Breton, P. Soupault, *I campi magnetici*, Roma, Newton Compton, 1979, pp. 67-69.

evitare il mio urlo allontanandosi freneticamente dalla mia bocca e infilandosi nella narice. Ero perduto. Raggiunse le bozze frontali, si riprodusse. [...] «Insetticida,» disse Guglielmo.⁸⁴

La situazione di partenza con gli insetti nel cervello ricorda evidentemente il testo surrealista ma Spatola inizia a rovesciarla prima insinuando il dubbio del cinema e poi trasformandola, come suggerì Celli, in una sorta di «sequenza cinematografica, è vero, ma pubblicitaria» grottescamente comica di un insetticida⁸⁵: il comprimario della voce narrante, Guglielmo, spruzza l'insetticida dentro le narici del narratore, gli rompe la testa, estrae con le pinzette gli scarafaggi, lava il cervello con un insetticida alla nicotina, lo mette ad asciugare e, infine, lo stira. La sensazione è che Spatola stia dimostrando come l'inconscio, che emergeva grazie alla scrittura automatica, venga ora utilizzato pateticamente dal linguaggio pubblicitario a fini commerciali e, dunque, come sia necessario intervenire attraverso il grottesco e il gioco al fine di riappropriarsene e recuperarne il potere eversivo.

Il citato esercizio dello *humour noir* parasurrealista non agisce, tuttavia, soltanto sulle citazioni ma anche sui simboli, compresi quelli surrealisti. A tal proposito, è esemplare un passaggio dalle prime pagine dell'*Oblò*:

una notte più fonda, durante un allarme più lungo, Guglielmo-padre sbagliò buco. Suo figlio nacque dall'accoppiamento di un uomo e di una vacca, E nacque che la guerra era appena finita, nella confusione di quei giorni, per puro caso evitando uno statico destino in formalina. «Monstrum,» gli dicevano i compagni per burlarlo.⁸⁶

Com'è stato ovviamente più volte notato, Spatola rovescia il mito classico del Minotauro ma l'aspetto che non è stato sottolineato è la centralità del Minotauro, e del suo labirinto, nell'estetica surrealista, basti pensare alla rivista «Minotaure», in qualità di simbolo del primitivo e dell'inconscio. Si potrebbe, forse, affermare che lo scarto rispetto al mito rappresenti quello tra Surrealismo e parasurrealismo: se il Surrealismo si associa al Minotauro, il parasurrealismo allora ad un Minotauro falsato. Allo stesso modo, infatti, anche la scrittura automatica parasurrealista si presenta come una manifesta finzione retorica che non provoca l'emersione pura del materiale inconscio ma rielabora, pur mantenendo un certo paralogismo nelle associazioni, materiali culturali preesistenti: «tra la tecnica dell'assemblage | e il romanzo pop | : la fantascienza dell'attualità | l'automatismo dei mass-media, | dalla bibbia in dispense | alla simbologia dello

⁸⁴ A. Spatola, *L'oblò*, cit., pp. 101-102.

⁸⁵ G. Celli, *Il romanzo di Spatola*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 70-72: 71. Interessante notare che anche nel *Parafossile* si assiste a una scena simile: «Quella notte mi alzai dal letto con solennità, la mia faccia era indurita e pallida. [...] Alzai gli occhi verso il soffitto, ansioso di vedervi erompere il sole, ma lo vidi (il soffitto?) giallastro, concavo, pieno di nere radici di capelli. Un animale sarcofago scavava ampie gallerie trofiche nei seni frontali deponendo uova aguzze che esplodavano. Avevo paura. Ma disse la Sibilla "Conosci (te stesso?) (oh!)"» in ID., *Il parafossile*, cit. p. 71.

⁸⁶ A. Spatola, *L'oblò*, cit., p. 70. L'azione del grottesco è verificabile anche sul materiale dantesco che trasforma l'ascesa al colle con tanto di Beatrice-vergine, in tunica di nylon, in una sorta di lancio di un razzo spaziale in ivi, pp. 135-137, cfr. B. Cavatorta, *Rinnegato tra i rinnegati: l'iper-romanzo di Adriano Spatola*, in ivi, pp. 215-251: 223-229.

strip-tease | la deflagrazione della storia»⁸⁷. A scopo dimostrativo, affidiamoci questa volta al *Parafossile* celliano in cui, in un contesto di finta scrittura automatica tra il surreale e il fantascientifico, si rielaborano grottescamente materiali mitici e biblici accanto a messaggi pseudo-pubblicitari:

E veniva dal mare una candida nuvola in forma di colomba. Una nuvola (H!) [...] guardavamo, scendeva una pleiade: *Lavatrice lux – che al candore vi condux*. Mi diceva “Goditi la vita!” [...] E mi gridava “Fino ad oggi sei stato solo un persuaso! Farò di te un persuasore di uomini” Gridavo “Lazzaro, oh Lazzaro!” (svenendo) (non farò più brutti sogni, dottore?). Sognavo che mi piaceva il dentifricio spalmato sopra il pane. *Pneumatici erebo*: c’era scritto sul muro del pianto. *Vertigo / mi dà il frigo*: scendevano, abbaglianti, altre pleiadi. [...] Il mio piccolo gemello subumano, carne da lanciafiamme e da forno crematorio! Il naufrago degli oceani amniotici, dove l’ontogenesi ripete la filogenesi! L’argonauta dei diluvi ancestrali della mia nascita, delle vostre nascite, signori, il nostro cloritico Dioscuero mortale! [...] e sul livido fosforo del neon, contro le pareti della cattedrale, si accendevano abbaglianti altre pleiadi: *Bava / lava: pelli lisce / pulisce*. [...] Non ero forse tornato dalla guerra? Ero un eroe o comunque un uomo rappresentativo. Dicevo: *Bevete Golcondo / il bitter del mondo!* E mi pagavano. [...] Per il cuore-che-se-si-ferma-ci-pensa-un-transistor-incorporato-a-riattivarlo “Benedicimi insomma” [...] “Deus Sabaoth,” [...] “Ho obbedito soltanto agli ordini”.⁸⁸

Similmente la «schizofrenia calcolata»⁸⁹ del Torricelli di *Dunque Cavallo* produce un *pastiche* di citazioni colte in latino, versi puramente onirici, linguaggio giornalistico, anglismi, giochi linguistici e neolalie:

Ventotto i morti nel rogo della petrolifera
le spine conficcate nelle scaglie del gufo impagliato
oppure i parabellum (si vis pacem) della mass-vaccinazione
oppure see-saw in sediziosa collocazione
(self defence self-controll self-command) delle taratarighe
d’un poema qui scritto e folaga volare
quam olim Abrahe promisti⁹⁰

Lo scarto tra Surrealismo e parasurrealismo non si limita soltanto al materiale di partenza cui attingere, un «inconscio sociologico» in cui le parole e i simboli «sono destituiti della loro esatta collocazione semantica» al posto dell’inconscio puro quasi freudiano surrealista⁹¹, ma coinvolge anche le modalità di composizione di quel materiale. Se la scrittura automatica, almeno a livello teorico, lasciava sgorgare il linguaggio liberamente, ciò non accade nel

⁸⁷ Parole tratte dal collage di copertina della prima edizione dell’*Oblò* di Spatola che funge da sorta di manifesto (A. Spatola, *L’oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964).

⁸⁸ G. Celli, *Il parafossile*, cit., p. 47.

⁸⁹ A. Spatola, *Un poeta parasurrealista*, in G.P. Torricelli, *Dunque Cavallo*, Bologna, Sampietro, 1965.

⁹⁰ G.P. Torricelli, *Dalla preistoria a Giustiniano*, in *Dunque Cavallo*, cit., p. 13. Per Torricelli cfr. ID., *Parasurrealismo e psicopatologia del linguaggio*, «Marcatré», IV, 23-24-25, 1966, p. 79; R. Boglione, *Torricelli: Coazione a sperimentare*, «Steve», 38, 2010, pp. 44-49.

⁹¹ G. Celli, «*L’ebreo negro*» di Adriano Spatola, cit., pp. 54-55.

parasurrealismo. Testi come quelli di Celli e Torricelli, ma anche di Porta, Spatola e Carta, si presentano, come si è visto, spesso sotto forma di collage o pseudo-collage calcolato di citazioni e frammenti testuali eterogenei preesistenti. Inoltre, un'altra modalità compositiva tipicamente parasurrealista consiste nella ripetizione, variazione e ricombinazione di un numero ristretto di elementi testuali, quella che Fontanella ha definito «funzione autogenerativa della poesia»⁹². Ciò è particolarmente evidente in alcune pagine dell'*Oblò* e del *Parafossile* ma anche, e soprattutto, in alcune poesie dell'*Ebreo negro*, raccolta poetica spatoliana del '66, come *Sterilità in metamorfosi* o *La fossa delle Filippine*. Prendiamo in esame quest'ultima e, in particolare, la sezione 8:

celenterati appesi per i piedi o pipistrelli con la clorofilla
 adesso sono nel corpo devastato gli alcolizzati agitati dal vento
 sono membrane fluorescenti di pesci neri ubriachi nell'acqua
 con i feroci abitanti dell'occhio nel cranio tempestato di spilli
 che cadono piangendo sul cadavere sventrato trasportato dal vento
 mentre risale dal pozzo la faccia che è il nido dei parassiti⁹³

Apparentemente potrebbe sembrare di leggere un testo surrealista prodotto dalla scrittura automatica e a livello di immaginario non si sarebbe nel torto ma se si considera l'intera poesia ci si rende conto che il contesto è tutt'altro che automatico. Il primo verso, infatti, fonde il verso «celenterati appesi per i piedi che succhiano la goccia», ripetuto nelle sezioni 6 e 7, e «al pipistrello con la clorofilla che agita le dita» della sezione 7. Nel secondo verso, il segmento «gli alcolizzati agitati dal vento» proviene dalle sezioni 1 e 4 e il «corpo devastato» sarà ripreso nella sezione 11 in cui si legge «sulla membrana fluorescente del corpo devastato agitato dal vento», verso a sua volta ripetuto nella sezione 12 con l'unica sostituzione di «sventrato» al posto di «devastato». Il terzo verso riprende, invece, «il pesce nero ubriaco annegato nel sogno dell'acqua» delle sezioni 3 e 6 che a loro volta rielaboravano «i pesci supini nel sogno dell'acqua» della prima sezione. E così via, tutto il testo si presenta come una continua variazione su un numero ridotto di immagini oniriche rivelando in modo palese il gioco che finge soltanto la scrittura automatica⁹⁴.

Un meccanismo affine di trattamento quasi «atomistico»⁹⁵ della parola e dei sintagmi è osservabile anche nel Costa di *Prove per una messa in italiano* in cui una scrittura di stampo surrealista pare iterata per quattro sezioni, a loro volta dense di ripetizioni e variazioni interne, ma in realtà è incrinata da leggeri slittamenti e tradimenti. Ad esempio, la prima lassa

⁹² L. Fontanella, *Gli esordi poetici di Adriano Spatola*, in *Adriano Spatola poeta totale*, cit., p. 37.

⁹³ A. Spatola, *La fossa delle Filippine*, in *L'ebreo negro*, Milano, Scheiwiller, 1966, pp. 64-76: 72.

⁹⁴ Per un'analisi analoga di *Sterilità in metamorfosi* cfr. E. La Rosa, *Adriano Spatola, Malebolge e la proposta di un parasurrealismo*, cit., pp. 138-140; G.M. Annovi, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008, pp. 216-217.

⁹⁵ L. Vetri, *Letteratura e caos. Poetiche della neo-avanguardia italiana degli anni Sessanta*, Mantova, Edizioni del Verri, 1986, p. 271.

dietro il buco dell'erba che viene via coi morsi con la
lingua retrattile infissa sotto terra sotto i cardini dietro
nessuna direzione dietro il buco nell'erba infisso sotto i
cardini con le mani col becco con i lacci da scarpe murati
nella spiaggia

diventa nell'ultima sezione:

dietro la bocca che viene via coi morsi con la lingua
dentro la foglia infissa sotto terra sotto i cardini dietro
nessuna direzione con le mani con il becco murato
nella spiaggia dietro nessuno scheletro che grida⁹⁶

Sulla stessa linea di ricerca ma con un grado di profondità ulteriore agisce il Porta dei *Movimenti*:

Si è messo a correre l'armadio non si apre
non svelle le sue cornici inchioda l'armadio
che non si apre ma è questo l'armadio si
domanda l'orologio che fa il rumore l'orologio
non lo trova quelle lancette lentamente che si spostano
sono ore si domanda le braccia come cresce quella peluria
[...]
Dentro le sue cornici non svelle
quell'armadio non lo apre
se questo è l'armadio si domanda
l'orologio fa il rumore della polvere
non lo trova spostando le lancette
lentamente scoprendosi le braccia
come si fora buttandosi dall'alto
[...]⁹⁷

In apparenza, come in Spatola e Costa, si tratta di un'operazione interna al testo di montaggio e variazione su un numero limitato di sintagmi. Tuttavia, tale è soltanto il primo livello perché quei sintagmi, a loro volta, costituiscono una «nuova strutturazione» della sezione XI del precedente *Rapporti N. 2*⁹⁸:

Nell'armadio che non si apre, l'orologio
continua a far rumore, dentro le cornici,

⁹⁶ C. Costa, *Prove per una messa in italiano*, «Malebolge», quaderno 1, 1967, pp. 10-11. In Costa procedimenti analoghi anche in ID., *I due passanti*, in *Pseudobaudelaire*, Milano, Scheiwiller, 1986, p. 15 e ID., *Ripetibile*, «Nuova corrente», 44, 1967, pp. 380-385. Cfr. la definizione di Portesine di «strutturazione a tasselli mobili, variamente iterati e impaginati a collage nelle diverse stanze» in C. Portesine, *Poesie extravaganti: una breve mappatura*, in C. Costa, *Poesie edite e inedite (1947-1991)*, Ancona, Argolibri, 2021, p. 396.

⁹⁷ A. Porta, *Movimenti*, in *Tutte le poesie*, cit. p. 157.

⁹⁸ Una «nuova strutturazione, ottenuta mutuando articolazioni interne di testi che precedono sino a trasformare la fisionomia: come capita al testo XI di *Rapporti N. 2*, che si dissemina tra I e II di *Movimenti*, o al XII in III e IV, al XIII in V» (N. Lorenzini, «Bucare la pagina»: il progetto della poesia, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., pp. 5-51: 27).

è questo l'armadio, si domanda, l'orologio
che non si trova, spostando le lancette,
[...]
gocciola, in una nuvola di tarme, l'orologio
di polvere, fa il rumore del tarlo, non
[...]⁹⁹

Dunque, nella scrittura parasurrealista è individuabile la presenza dell'«eversione immaginativa»¹⁰⁰ ma essa tende a essere sottoposta al novissimo «primato della struttura» sempre «esibita»¹⁰¹, tanto in versi quanto nelle prose lunghe come *L'oblio*¹⁰² o brevi come *Paesaggio miracoloso* di Albertazzi che specialmente nella prima parte ruota tutta attorno a pochi elementi:

I fiori si passano le pastiglie lasciate cadere dal vento. Pastiglia contro la polvere [...]. Le penne cadono dal cielo [...]. I fiori decidono di gettare le pastiglie nel macero. Il vento getta nel macero gli scheletri delle penne [...]. Le pastiglie annegano nel macero [...]. Le pietre del macero aspettano il vento del nord, spiano le api [...]. Le api non possono aspettare il vento del nord. [...] Le api non conoscono le pastiglie che i fiori stranano per assorbire l'acqua dello stagno. Le api sono le pastiglie cadute sul cielo: le zampe-acqua del macero rigenerano le antenne scoperte dei fiori. Le api non vanno al macero.¹⁰³

Tale pratica algoritmico-combinatoria parasurrealista sottrae il lettore dalla dimensione patetica del linguaggio della comunicazione e lo costringe all'esercizio critico. A tale obiettivo non si sarebbe giunti riproponendo passivamente l'automatismo psichico puro bretoniano che viene, quindi, inserito all'interno di un gioco metodologico. La «poiesis è una funzione ludica», scrive Spatola, e il gioco costituisce «l'ultima speranza perché la poesia aspira a spezzare la ripetizione dei gesti comandati, e vuol farsi proposta di disgregazione della "routine" e del conformismo»¹⁰⁴.

Quella che abbiamo qui riportato va intesa, per ovvie ragioni, come una rassegna che non esaurisce le possibilità e le strategie del parasurrealismo, ma consente di individuare quegli elementi, quali la finzione della scrittura automatica o del collage linguistico, la deformazione grottesca dei simboli e dei materiali della tradizione culturale alta e bassa, il paralogismo, l'assorbimento contestativo dei linguaggi extrapoetici e dei mass-media, che contraddistinguono, seppur in gradi diversi, tutta l'area di «Malebolge», dimostrando l'esistenza testuale, non soltanto teorica, di un parasurrealismo collettivo.

⁹⁹ ID., *Rapporti N. 2*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 141.

¹⁰⁰ F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1981, p. 190.

¹⁰¹ A. Giuliani, *Prefazione alla presente edizione*, in ID. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 5-14: 14.

¹⁰² Per un'analisi dell'«enorme preponderanza di stilemi implicanti ripetitività» cfr. B. Cavatorta, *Rinnegato tra i rinnegati*, cit., pp. 235-240.

¹⁰³ F. Albertazzi, *Paesaggio miracoloso*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 230. Per Albertazzi è pregnante la definizione di «surrealismo fiorito» (A. Spatola, *Prefazione*, in F. Albertazzi, *Botanybotanybay*, Bologna, Sampietro, 1965).

¹⁰⁴ A. Spatola, *Oggetti parasurreali e puzzle-poems*, cit., p. 251.

Female gaze e riscrittura dei miti.
Margaret Atwood, Christa Wolf, María Zambrano

Marianna Scarinci
(Università di Bologna)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The aim of this essay is to analyze feminist rewritings of classical myths, focusing on the works of Christa Wolf, Margaret Atwood and María Zambrano. Starting from Laura Mulvey's concept of the female gaze as a renegotiation of the female image through a dialogue with the male eye that has long observed it, we show how these authors used different narrative strategies to subvert traditional representations of female figures. The analysis focuses on the value of interior monologue, narrative polyphony and interstitial dialogue. The authors' narrative choices are methodologically put into dialogue with reflections of major feminist theorists such as Mulvey, Kristeva and Butler. The results of the research show how these rewritings convey a gendered focus. Its hybridization with tradition resists the purity of the literary genre and the representations of female figures.

Keywords – female gaze; feminist rewriting; gender studies; intertextuality; rewriting classical myths.

Abstract – L'articolo intende analizzare le riscritture femministe dei miti classici, concentrandosi sulle opere di Christa Wolf, Margaret Atwood e María Zambrano. Partendo dal concetto coniato da Laura Mulvey di *female gaze* inteso come spazio di negoziazione dell'immagine femminile attraverso un dialogo con lo sguardo maschile che l'ha a lungo osservata, si vuole mostrare come le diverse strategie narrative utilizzate da queste autrici sovvertono la rappresentazione tradizionale dei personaggi femminili. Si indagherà il valore del monologo interiore, della polifonia narrativa e del dialogo interstiziale. A livello metodologico, le scelte narrative delle autrici verranno messe in dialogo con le riflessioni di alcune grandi teoriche femministe come Mulvey, Kristeva e Butler. I risultati della ricerca mostrano come queste riscritture esprimano una focalizzazione di genere. La loro ibridazione con la tradizione si configura come una resistenza alla purezza del genere letterario e della rappresentazione canonica dei personaggi femminili.

Parole chiave – female gaze; intertestualità; riscrittura dei miti classici; riscrittura femminista; studi di genere.

Scarinci, Marianna, *Female gaze e riscrittura dei miti: Margaret Atwood, Christa Wolf, María Zambrano*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 95-112.

marianna.scarinci@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24874>

finzioni.unibo.it

Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.¹

1. *Introduzione: lo sguardo femminile dai 'visual studies' alla revisione letteraria dei miti*

Nel corso della storia dell'arte occidentale lo sguardo femminile è stato frequentemente impostato ed eterodiretto da parte dello sguardo maschile dominante, codificando il modello di riferimento a cui le donne hanno frequentemente risposto con una percezione passivizzante, come ha evidenziato John Berger all'interno di uno dei saggi di *Ways of Seeing*, raccolta costituita a partire dalla celebre trasmissione televisiva del 1972². Griselda Pollock si muove nella stessa direzione quando nel 1988 sottolinea, in *Vision and Difference*³, come l'arte visuale sia stata storicamente riflesso delle dinamiche di potere patriarcali ed invita ad osservare la storia dell'arte attraverso un approccio femminista non solo per riconsiderare le artiste emarginate dal canone, ma anche per riconoscere i *bias* sociali sottesi alla rappresentazione delle donne. Katy Hessel si inserisce provocatoriamente in questo filone con *The Story of Art Without Men*⁴ ed espone la storia delle artiste dal Cinquecento alla contemporaneità, insistendo su forme – e riconoscimenti – cancellati dal canone nell'intento di raccontare proprio ciò che per secoli è stato silenziato.

In contrapposizione al canone tradizionale basato sul *male gaze*, Laura Mulvey conia il concetto di *female gaze*⁵ inteso come sguardo che fronteggia e supera quello maschile e come riaffermazione dell'identità femminile. Mulvey sostiene che sulle rappresentazioni artistiche gravi l'influenza di un «inconscio»⁶ dettato dalla società patriarcale, rendendo così le forme artistiche riflesso delle interpretazioni socialmente prestabilite della differenza sessuale. Mentre l'occhio che osserva è incarnato dalla soggettività maschile, quella femminile viene schiacciata a superficie da osservare, specchio del desiderio maschile, laddove per maschile si intende il sistema di rappresentazione canonizzato dalla società patriarcale. All'interno di tale sistema il soggetto femminile può soltanto identificarsi con l'immagine di sé che gli viene riflessa e dunque riconoscersi oggetto di desiderio o di dolore, riproponendo una specifica identità di genere. Contro tale rappresentazione femminile cristallizzata, Mulvey delinea attraverso il *female gaze* una pratica

¹ J. Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 2008, p. 47.

² *Ibidem*.

³ G. Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art* (1988), London, Routledge, 2015.

⁴ K. Hessel, *The Story of Art Without Men*, London, Penguin, 2022.

⁵ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 14-28.

⁶ «Unconscious», *ivi*, p. 14 (traduzione mia).

di rinegoziazione dell’immagine femminile e respinge così la lente di osservazione patriarcale per mostrare personaggi femminili che interrompono la tradizione di stereotipi di genere e recuperano esperienzialità e corporeità.

Anche Donna Haraway⁷, come Mulvey, mette in crisi la presunta neutralità dello sguardo e attribuisce tale posizione, comunemente identificata come «non marcata», «oggettiva», alla visione maschile e bianca del mondo, dunque «situata». Se lo sguardo maschile è storicamente sfuggito alla rappresentazione di sé proprio in virtù della propria supposta neutralità e allo stesso tempo ha isolato i corpi diversi, «marcati» rispetto alla norma maschile, femminili, Haraway propone di recuperare il carattere *embodied* dello sguardo e della visione attraverso una nuova oggettività femminista, ovvero consapevole dell’entità situata della conoscenza (e della visione).

La critica femminista traccia le direttrici per un «risveglio della coscienza»⁸ anche in ambito letterario: a partire dalla cognizione del «silenzamento di genere»⁹ operato nella tradizione letteraria canonizzata dall’«oggettività» maschile, vengono indagate le costruzioni formali in cui la voce – e la prospettiva – femminile è riuscita ad esprimersi. Prima, viene dimostrato che la scrittura femminile ha una sua storia, un suo canone fondato su paradigmi espressivi comuni¹⁰; poi, si indagano i modelli letterari femminili e se ne riconosce la correlazione in termini di resistenza con la prigione artistica e sociale della «poetica patriarcale»¹¹. Allora, la tradizione letteraria maschile viene riconosciuta come strumento conoscitivo¹²: non più per aderire alla definizione del femminile che fino a quel momento era stata proposta, ma per scriverne lo scarto, per sfidarla, per esplorare «nuove geografie psichiche»¹³ in cerca di linguaggi e immaginari innovativi in grado di incarnare la coscienza femminile.

Come in ambito visuale rovesciare la prospettiva e assumere un *female gaze* implica un dialogo con la tradizione maschile, così in ambito letterario esiste un filone particolarmente propenso alla postura dialogica intertestuale: quello della riscrittura. Riscrivere un’opera canonizzata significa mettersi in relazione col classico, ovvero con la base identitaria di una determinata

⁷ D. Haraway, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, «Feminist Studies», XIV, 3, 1988, pp. 575-599.

⁸ A. Rich, *When We Dead Awaken. Writing as Re-Vision*, «College English», XXXIV, 1, 1972, p. 18.

⁹ T. Olsen, *Silences* (1965), New York, The Feminist Press at the City University of New York, 2003.

¹⁰ Per «scrittura femminile» Showalter intende una tradizione letteraria accomunata da fattori sociali e culturali come il mercato editoriale, la ricezione, l’imitazione degli stessi modelli, dunque, una caratterizzazione non essenzialista della letteratura femminile. Showalter contesta la concezione separatista dell’«écriture féminine» promossa da parte della critica femminista francese come Hélène Cixous. Cfr. E. Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), Princeton, Princeton University Press, 1999, p. XIII.

¹¹ S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), New Haven, Yale University Press, 2020.

¹² Sul dialogo e l’influenza delle visioni del mondo veicolate dalla letteratura su chi legge e sull’importanza della «ri-lettura» come atto di resistenza all’oggettificazione femminile attuata dallo sguardo letterario maschile, si veda anche J. Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington–London, Indiana University Press, 1978.

¹³ A. Rich, *When We Dead Awaken*, cit., p. 19.

cultura, costruita sull'inclusione o esclusione di opere sulla base di «vincoli di natura culturale, ideologica, politica, economica che condizionano la negoziazione del sistema letterario verso l'esterno con gli altri sistemi e verso l'interno con gli elementi che lo compongono»¹⁴. Si può pensare anche alla riscrittura come confine, ovvero come spazio di incontro e scambio fra il testo canonico e altri processi, generi, forme, visioni¹⁵. Una prospettiva che dalla metà del Novecento è stata spesso connessa con l'operazione di revisione del canone, abbracciando anche lo studio delle riscritture, è quella della critica femminista, che ha individuato nuovi processi di interpretazione dei testi legata alla pratica del *de-doxifying*, letteralmente «rimuovere i dogmi, le credenze»¹⁶, ovvero riconsiderare i testi della tradizione e indagarne le rappresentazioni della femminilità per riscriverle da un'innovativa prospettiva di genere.

In questa sede si prenderà in analisi proprio la riscrittura da un punto di vista femminile di soggetti mitologici e tragici della classicità quali Antigone, Penelope, Cassandra, a partire da opere letterarie che sottraggono questi personaggi femminili da una posizione subalterna e li situano al centro di uno scontro fra i generi. Infatti, si osserveranno i meccanismi letterari attraverso i quali si esprime lo sguardo femminile delle protagoniste all'interno di *Kassandra* (1983) di Christa Wolf, *The Penelopiad* (2005) di Margaret Atwood e *La Tumba de Antígona* di María Zambrano (1967). Tali opere risultano significative proprio perché applicano una narrazione *female gazed* a episodi della mitologia e dunque la interrogano a partire dalla consapevolezza dei rapporti di potere vigenti nella società contemporanea. Se in *Thinking the Difference* Luce Irigaray espone la necessità di porre in indagine la complicità della storia nell'istituzionalizzazione e nel mantenimento del predominio sociale e culturale maschile¹⁷, queste autrici guardano a tale mancato spazio di rappresentazione femminile e si oppongono a una cultura ormai fossilizzata sulle forme di comunicazione istituzionalizzate, ossia maschili. Proprio per mettere in luce il silenziamento della voce e dello sguardo femminili nel canone letterario maschile, Atwood, Wolf e Zambrano utilizzano nuove tecniche narrative basate sullo spostamento del punto di vista rispetto alle opere originali.

Attraverso procedimenti di focalizzazione interna, tutte e tre le opere presentano il punto di vista di personaggi¹⁸ altrimenti silenziate nella tradizione, seppure con diversi esiti espressivi. Nel romanzo *Kassandra*, è la protagonista stessa che ricostruisce il proprio mondo, prendendo parola in un monologo interiore che permette di carpirne le vicende a partire dalla sua

¹⁴ I. Fantappiè, *Riscritture*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 135-166: 153.

¹⁵ Ivi, p. 155.

¹⁶ R. Nunes, *Looking into Margaret Atwood's The Penelopiad. Appropriation, Parody and Class Issues*, «Palimpsesto», XVIII, 2014, pp. 228-240: 230.

¹⁷ L. Irigaray, *Thinking the Difference for a Peaceful Revolution*, London, Athlone, 1994, p. 144.

¹⁸ Il termine «personagge» viene coniato nel 2011 nell'ambiente della Società Italiana delle Letterate all'interno di un processo di ricerca sui personaggi femminili e sulle strategie narrative di rappresentazione di una femminilità non riconducibile ai ruoli canonizzati dalla scrittura maschile. Con esso si fa riferimento a «personaggi femminili che escono dalle convenzioni e producono degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (cfr. N. Setti, *Personaggia, personagge*, «Altre Modernità», 12, 2014, pp. 203-213).

soggettività e dunque da una prospettiva libera dalla socializzazione patriarcale; in *The Penelopiad* la narrazione si apre addirittura a molteplici dialettiche, poiché se Penelope fa un controcanto alla tradizione epica maschile, la presenza del punto di vista delle ancelle costruisce una revisione ulteriore anche alla voce della regina di Itaca da una posizione marginale, che aggiunge alla questione di genere la complessità della classe sociale; infine, in *La Tomba de Antigona* la protagonista utilizza la forma dialogica, genere dialettico per eccellenza, e nel continuo scambio con un oppositore rinegozia il proprio posizionamento nel mondo.

Per ciascuno dei casi di studio si è scelto di entrare in dialogo con il punto di vista di tre grandi teoriche femministe per interrogare le scelte formali delle autrici: si leggerà *Cassandra* alla luce del concetto di curiosità femminile introdotto da Laura Mulvey, *The Penelopiad* a partire dalla visione della «scrittura dal margine»¹⁹ di Julia Kristeva e *La tomba de Antigona* attraverso la rilettura di Antigone proposta da Judith Butler. L'intento è quello di riconoscere i contributi teorici di queste pensatrici come significativi per operare un'analisi che parta da prospettive critiche e *female gazed* non limitandosi a riportarne i contenuti, ma intrecciando le loro riflessioni con le pratiche di scrittura e con l'analisi formale delle strutture narrative che evidenziano lo sguardo femminile nelle revisioni del mito.

2. Il monologo interiore di Cassandra

Laura Mulvey²⁰ rilegge il mito di Pandora e interpreta freudianamente il suo vaso come simbolo del sesso femminile: nell'atto di aprire e scoprire (guardando al suo interno) cosa vi è nel vaso di Pandora legge un desiderio autoriflessivo, una curiosità femminile che vuole capire la propria essenza, celata volutamente dal sistema patriarcale. Beatrice Seligardi spiega ulteriormente il concetto di curiosità femminile espresso da Mulvey:

Questa facoltà si collega a una predilezione per gli spazi chiusi in cui si reduplica quella topografia della costruzione del femminile fra interno ed esterno: nella volontà, che non a caso si traduce in movimento scopico (l'andare a guardare, l'aprire la scatola), di scoprire cosa c'è oltre la superficie esteriore dell'involucro costruito dal *male gaze*, Pandora rappresenta un potenziale di azione e di sovversione, che si dirige verso il territorio del proibito e del socialmente pericoloso.²¹

Tale interpretazione propone una topografia polarizzata tra esterno e interno, tra superficie ed essenza che influenza l'iconografia femminile, nella quale lo sguardo femminile è estroflesso e introflesso al contempo: in sostanza, indaga la realtà che ha davanti rispondendo, però, anche ad un moto interiore. Come Pandora, anche Cassandra di Christa Wolf inizia il percorso di

¹⁹ «Borderline writing», J. Kristeva, *Postmodernism?*, in H. Garvin (a cura di), *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Pennsylvania, Bucknell Review, 1980, pp. 136-142: 139 (traduzione mia).

²⁰ L. Mulvey, *Pandora's Box. Topographies of Curiosity*, in *Fetishism and Curiosity*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 53-64.

²¹ B. Seligardi, *Ellissi dello sguardo. Pathosformeln' dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*, Milano, Morellini, 2018, p. 53.

scoperta della propria soggettività attraverso un atto di trasgressione: la giovane infatti riceve la prima visione dopo aver infranto un divieto del palazzo e aver assistito a un rito femminile sul monte Ida.

La prima volta in cui Cassandra riesce a vedere oltre le finzioni che il sistema patriarcale sta imponendo avviene sia attraverso il suo atto di trasgressione sia grazie alla componente femminile del rito. Se interpretiamo l'episodio alla luce della topografia interno/esterno esplicita da Laura Mulvey, da questo momento inizia il processo verso l'esterno della protagonista del romanzo, che, per l'appunto, esce dal palazzo e dalle stesse dinamiche patriarcali. Questo processo conoscitivo scava all'interno dell'universo femminile, poiché porta Cassandra ad approdare alla comunità dello Scamandro, una collettività pacifista femminile, situata sulle rive del fiume con questo nome, alternativa alla violenza del potere maschile, nella quale la protagonista trova finalmente il proprio posto. Il progressivo disvelamento delle illusioni patriarcali e l'approdo della protagonista alla comunità femminile si esplicitano proprio attraverso il monologo interiore, poiché esso permette di osservare le evoluzioni introspettive della profetessa di Troia.

La forma monologica si sviluppa lungo tutto l'arco narrativo, il quale non coincide con ciò che viene narrato nella mitologia classica. Difatti, Christa Wolf dialoga con la tradizione tragica dell'*Agamennone* di Eschilo e sceglie di mostrarci Cassandra nel momento precedente a quello presentato nella tragedia greca: non l'arrivo a Micene, ma il momento interstiziale in cui è schiava sulla nave di Agamennone, fra la conclusione della guerra di Troia e la morte una volta giunta in terra greca. Da qui prende le mosse il flusso di coscienza della protagonista che unisce ricordi a visioni, associazioni e riflessioni. La scelta narrativa del monologo permette di gettare nuova luce sugli avvenimenti della vita di Cassandra, poiché essa ha vissuto in prima persona il collasso politico della società iliaca, e di conseguenza la forma monologica le consente di rileggere in presa diretta un mutamento sociale che assurge a base ideologica e patriarcale del pensiero occidentale.

Attraverso l'attenzione al momento retrospettivo Wolf fornisce a Cassandra gli strumenti su cui poggiare la propria preveggenza, basata sulla capacità scopica della protagonista di analizzare la propria vita passata in una dimensione monologante. Assumere il punto di vista di Cassandra permette all'autrice di risignificare il dono della preveggenza, allontanandosi dalla rappresentazione mistica della profezia secondo la tradizione tragica classica, per immaginare, invece, una progressiva coscientizzazione della protagonista, una capacità divinatoria in grado di maturare alla luce della rilettura (o ri-visione)²² della distruzione di Troia. «Jetzt kann ich sehen, was nicht ist, wie schwer hab ichs gelernt» («Ora posso vedere quello che non c'è, con quanta fatica l'ho imparato»)²³: attraverso le parole di Cassandra si tematizza il dono della

²² Si fa riferimento alla nozione di «re-vision» coniata da A. Rich: «the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction» (A. Rich, *When We Dead Awaken*, cit., p. 18).

²³ C. Wolf, *Kassandra* (1983), München, Deutscher Taschenbuch, 1993, p. 31, trad. it. di A. Raja, *Cassandra*, Roma, e/o, 1990, p. 33. Si è scelto di presentare le opere narrative nella lingua originale per preservarne la configurazione testuale e stilistica; per i testi in lingue diverse dall'inglese (tedesco e spagnolo) si fornisce la traduzione

visione quale capacità totalmente umana di osservare oltre le corruzioni del potere, di saper leggere il rovescio della narrazione dominante, «di non accontentarsi di simulacri»²⁴, riattualizzando, dunque, il significato della sua figura protagonista.

In sintesi, la Cassandra narrata da Wolf elegge a proprio campo di battaglia quella dimensione del mito che per Luce Irigaray è la storia del patriarcato²⁵. In questo nuovo campo di conflitto, eretto sulle spoglie dell’antico mito, l’eroina si fa portavoce di uno scontro fra due modelli culturali: quello matriarcale e quello patriarcale. La chiave rivendicativa di *Kassandra* inizia con un’accusa all’organizzazione dirigitica della cultura patriarcale, come esplicita anche l’autrice nelle *Premesse a Cassandra*, opera che lega il processo creativo dell’autrice alla ricerca di una possibile società femminista e pacifista del passato proprio in Grecia, sulle tracce di Cassandra, e che le permette di indagare, a partire dalla storia della profetessa troiana, le fondamenta della cultura occidentale: «Che alla donna sia stato negato per millenni di partecipare alla cultura non è solo un fatto vergognoso e ignobile per le donne ma, a ben guardare, costituisce anche quel punto debole che fa sì che la cultura tenda ad autodistruggersi»²⁶.

Come nel racconto è l’esclusione delle donne dai ruoli decisionali di Troia a segnare la fine della civiltà iliaca, così Wolf trova nell’emarginazione delle donne dalla produzione culturale e nello spazio liminare che occupano nella rappresentazione i motivi della distruzione stessa della cultura. La rilettura assume, allora, una prospettiva allegorica: la Troia di Cassandra ha diverse analogie con l’Europa della corsa agli armamenti e dello scontro tra blocco occidentale e sovietico in cui vive Christa Wolf; fra tutte, sicuramente, vi sono la mentalità bellica dilagante, l’esclusione e oggettivazione delle donne, entrambe connesse ai valori patriarcali²⁷. Christa Wolf presenta dunque una testimonianza che non riguarda solo le vicende di Troia, ma anche quelle dell’intero occidente e applica alla riscrittura delle vicende di Cassandra una funzione riattualizzante. In questa accezione testimoniale, la forma monologica consente di assumere la prospettiva della capacità analitica femminile e, dunque, di dare voce a una subalternità di genere per mettere in crisi i cardini patriarcali della società occidentale.

Proprio la scelta della prima persona narrativa consente l’identificazione di Christa Wolf con Cassandra, poiché, riconoscendole un portato identitario, rifiuta una poetica maggiormente normativa – quale l’utilizzo spersonalizzante e oggettificante della terza persona – in favore di un riconoscimento della soggettività della protagonista con cui poter empatizzare. In *Christa Wolf’s Utopian Vision* Anna Kuhn specifica che la scelta della narrazione in prima persona, più spontanea e diretta rispetto alla posizione mediata della narrazione in terza persona,

a fronte o in nota. I testi critici, invece, quando possibile sono proposti in traduzione italiana al fine di agevolare la lettura e la comprensione dell’articolo.

²⁴ A. Raja, *Postfazione*, in *ivi*, pp. 145-159: 156.

²⁵ L. Irigaray, *Thinking the Difference for a Peaceful Revolution*, cit., p. 144.

²⁶ C. Wolf, *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, Roma, e/o, 1984, p. 136.

²⁷ A.K. Kuhn, *Christa Wolf’s Utopian Vision. From Marxism to Feminism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 184.

attesta la nascita di una soggettività femminile²⁸. Pertanto, la soggettività esemplare di Cassandra ha una funzione oppositiva rispetto alla letteratura epica ed eroica maschile, che fortifica e sorregge il patriarcato e diversamente funge da incoraggiamento alla resistenza femminile contro la socializzazione patriarcale. L'autrice nelle *Premesse a Cassandra* analizza la nascita dell'epica eroica in quanto indissolubilmente connessa con l'avvento della società fondata sul patrimonio, sulla gerarchizzazione e sul patriarcato.

Solo quando sorge la proprietà, la gerarchia, il patriarcato, viene estratto dalla trama della vita umana che è in mano alle tre donne primigenie, le Moire, un unico filo rosso sangue rinforzato a spese dell'uniformità della trama: la narrazione, cioè, della lotta, della vittoria o della sconfitta degli eroi. È così che nasce una storia. L'epos, sorto dalle lotte per il patriarcato, ne diventa *grazie alla sua struttura* anche lo strumento di formazione e di consolidamento. All'eroe sarà attribuita, fino ad oggi, la forza di un modello. Il coro delle oranti è sparito, ingoiato dal suolo. La donna può diventare ora, in qualità di eroina, oggetto del racconto maschile. Per esempio, Elena, che, irrigidita in idolo, sopravvive nei miti.²⁹

Riportando alla luce la cosciente soggettività femminile di Cassandra, Wolf si pone in opposizione al canone epico maschile, sovvertendone anche i temi. Infatti, le vicende narrate da Cassandra non sono straordinarie ma riguardano la vita quotidiana, i momenti anche più comuni e, soprattutto, rappresentano la storia di Troia dal punto di vista dei vinti e non dei vincitori, sono la narrazione di una sconfitta filtrata dalla coscienza femminile³⁰. Christa Wolf non riporta in vita una storia eroica nella maniera dell'epica omerica, ma delinea una protagonista nel proprio processo di emancipazione dai legami familiari e sociali che raggiunge l'autonomia necessaria per portare avanti una narrazione femminile.

Nella quarta lezione delle *Premesse*, Christa Wolf inizia infatti a definire un progetto estetico che si espliciterà poi nel libro *Kassandra*. Tale proposito aderisce alla definizione di «estetica della resistenza»³¹, la quale oppone alla narrazione come «filo rosso», rispondente ai principi maschili di proprietà, gerarchia, oggettività e astrazione, la narrazione come «trama», basata invece sui principi femminili di comunione, eguaglianza, soggettività e corporeità. Partendo dal presupposto che le donne non abbiano modelli validi nella storia della letteratura, Wolf sostiene che riprendere le fila della scrittura delle donne sia un dovere morale, perché esse «per motivi storici e biologici vivono una realtà diversa. La realtà di chi è oppresso da secoli ma che finalmente tende all'autonomia, al rifiuto a integrarsi nell'attuale folle sistema dominante, fatto di barriere, confini, cesure e intimidazioni reciproche»³².

Cassandra effettivamente è portatrice proprio di questa autonomia agognata da Wolf, poiché, come esprime chiaramente Anna Chiarloni nella monografia *Christa Wolf*, rappresenta il tentativo «di riannodare le fila recise da un potere subdolo e coercitivo, che si è insinuato nelle

²⁸ Ivi, p. 189.

²⁹ C. Wolf, *Premesse a Cassandra*, cit., p. 173.

³⁰ A.K. Kuhn, *Christa Wolf's Utopian Vision*, cit., p. 194.

³¹ C. Wolf, *Premesse a Cassandra*, cit., p. 176.

³² Ivi, p. 179.

categorie stesse del pensiero, veicolando un’ideologia di falso progresso»³³. La narrazione in prima persona e la scelta di affidare il ruolo narrativo a Cassandra mostrano come l’autrice non annoveri soltanto la propria protagonista nei ranghi della letteratura femminile, ma la innalzi addirittura ad essere (fittiziamente) la prima scrittrice donna della storia. Difatti nel racconto emerge il desiderio di Cassandra di rendersi testimone degli avvenimenti di Troia, di lasciare traccia, al punto da immaginare una conversazione con Clitennestra nella quale le chiede di poter avere qualcuno a fianco che scriva la sua storia.

Klytaimnestra, sperr mich ein, auf ewig, in dein finsterstes Verlies. Gib mir knapp zum Leben. Aber, ich fleh dich an: Schick mir einen Schreiber, oder, besser noch, eine junge Sklavin mit scharfem Gedächtnis und kraftvoller Stimme. Verfüge, daß sie, was sie von mir hört, ihrer Tochter weitersagen darf. Die wieder ihrer Tochter, und so fort. So daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzige Rinnsal, mühsam, jene fernen, vielleicht glücklicheren Menschen, die einst leben werden, auch erreichte.³⁴

L’autrice delinea in questo passo l’ansia di trasmissione della protagonista, la quale anela alla possibilità di tramandare la propria storia, cosciente che si tratti di una storia alternativa alle versioni ufficiali che vengono cantate dalla tradizione. Raccogliendo il racconto di Cassandra, perduto nel vuoto della tradizione, Wolf offre per la prima volta alla sua protagonista un pubblico di lettori e lettrici attivi/e, mostrando la componente utopica della narrazione, che, per l’appunto, può dare voce anche a chi non l’ha mai avuta. Rompendo il silenzio della tradizione, Cassandra diventa la prima autrice donna³⁵.

In conclusione, la forma monologica consente di analizzare i limiti della società patriarcale nel momento della sua nascita e, dunque, di leggere il sistema attuale attraverso il passato di Cassandra; contemporaneamente sovverte le forme letterarie che veicolano tale ideologia e acquisisce un portato etico poiché restituisce parola alla subalternità femminile.

3. La revisione polifonica nella confessione di Penelope

Nella revisione femminista della figura di Penelope in *The Penelopiad* di Margaret Atwood, oggetto della riscrittura è un episodio relegato ai margini della narrazione epica, ovvero l’impiccagione delle ancelle di Penelope, raccontato nel canto XXII dell’*Odissea*. Espandendo la vicenda e restituendo voce non solo a Penelope ma anche alle ancelle, Atwood rovescia la prospettiva omerica e assolve queste ultime mostrandone la devozione per la regina.

³³ A. Chiarloni, *Christa Wolf*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 124.

³⁴ C. Wolf, *Cassandra*, cit., p. 86. «Clitennestra, gettami, per l’eternità, nella più buia delle tue segrete. Concedimi appena di che vivere. Ma, ti scongiuro: mandami uno scriba, o, ancora meglio, una giovane schiava di buona memoria e di voce robusta. Disponi che quello che ascolterà da me possa ripeterlo a sua figlia. La quale a sua volta lo ripeta a sua figlia, e via di seguito. Sicché, accanto al fiume delle canzoni delle gesta degli eroi, questo minuscolo rigagnolo, a fatica, possa raggiungere la gente lontana, forse più felice, che un giorno vivrà» (trad. it. di A. Raja, *Cassandra*, cit., p. 86).

³⁵ A.K. Kuhn, *Christa Wolf’s Utopian Vision*, cit., p. 209.

Riportando alla luce figure femminili escluse dal canone, l'autrice destabilizza le fondamenta stesse dell'impianto narrativo patriarcale, poiché viene minato il primato del mito nel possesso dell'unica versione autorevole del passato, rendendo invece legittimità alle molteplici versioni che possono raccontare la stessa storia da punti di vista diversi.

A partire dal titolo che sceglie per la sua opera, *The Penelopiad*, Margaret Atwood traccia un disegno che implica la sovversione del modello greco: il suffisso -iad suggerisce che sarà una storia dagli echi epici³⁶. Tuttavia, tale aspettativa viene immediatamente scardinata dall'effettivo modello di narrazione, e cioè un'ibridazione di diversi generi, un racconto polifonico che si esprime, attraverso il coro delle ancelle, in una vasta gamma di tipologie narrative, anche liriche e drammatiche³⁷: filastrocche, lamenti, canzoni popolari, idilli, canti marinareschi, ballate, canzoni d'amore. Al contempo l'aspettativa iniziale del titolo contrasta con la consapevolezza che Penelope non sia ricordata per gesta leggendarie, ma esclusivamente per la propria fedeltà al marito. Mentre nell'*Odissea* vengono narrate da Omero le prodezze e le grandi astuzie di Odisseo, in *The Penelopiad* sono Penelope e le ancelle che raccontano la loro storia in prima persona, sfidando dunque il tradizionale narratore eterodiegetico del genere epico in favore di una narrazione autodiegetica portata avanti da personaggi femminili, che scardina, a partire da questa, il *male gaze* proprio dell'epica greca³⁸.

Julia Kristeva definisce la base dell'esperienza narrativa postmoderna «writing an experience of limits»³⁹, intesi come limiti del linguaggio, del significato, della soggettività, dell'identità sessuale, ma anche come trasgressione dei limiti precedentemente imposti dalle arti e dai generi, dalle convenzioni letterarie. Superare i limiti del significato in un'opera fortemente intertestuale quale una riscrittura determina una contaminazione del capitale simbolico e culturale del referente intertestuale di partenza (in questo caso l'*Odissea*). La revisione da un punto di vista marginale⁴⁰ produce nuovi significati decentrando la prospettiva dall'egemonico discorso patriarcale. Atwood si inserisce all'interno del panorama postmoderno (ri)posizionando due volte lo sguardo narrante sul bordo della narrazione omerica: lo affida a una prospettiva femminile, quella di Penelope, ma interseca ulteriormente il *female gaze* con quello schiavile attraverso le ancelle. Dunque, da un lato l'autrice sovverte la narrazione patriarcale lavorando sul personaggio principale, dall'altro mette in discussione anche la stessa prospettiva femminile ma gerarchica di Penelope attraverso la polifonia.

In primo luogo, la narrazione autodiegetica di Penelope racconta le imprese di Odisseo con tono ironico o sarcastico, come nell'episodio delle sirene, il quale diventa il passaggio in un

³⁶ S. Renaux, *Margaret Atwood and the Re-invention of Myth in The Penelopiad*, «Interfaces Brasil/Canadá», XII, 2011, pp. 67-95: 69.

³⁷ M. Bottez, *Another Penelope. Margaret Atwood's «The Penelopiad»*, «University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series», I, 2, 2012, pp. 49-56: 49.

³⁸ R. Nunes, *Looking into Margaret Atwood's The Penelopiad*, cit., p. 231.

³⁹ J. Kristeva, *Postmodernism?*, in H. Garvin (a cura di), *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Pennsylvania, Bucknell Review, 1980, pp. 136-142: 137.

⁴⁰ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 2003, p. 12.

raffinato bordello, o l’accecamento di Polifemo che cela una semplice rissa. Il registro è impregnato di scetticismo postmoderno, che mina la narrazione tradizionale in favore di una riscrittura dal punto di vista femminile della storia.

Dal punto di vista intertestuale, la rappresentazione dell’eroe maschile e i toni magniloquenti sono sicuramente tra le forme convenzionali del genere epico che Margaret Atwood sovverte nel romanzo. L’autrice si prende scientemente gioco delle convenzioni epiche: racconta relazioni domestiche anziché guerre, smantella il modello della narrazione eroica trasformandolo in un confessionale femminile a doppia voce, intermezzato da canzoni, ballate, uno spettacolo teatrale, una lezione di antropologia e persino un processo videoregistrato. Atwood gioca col canone, lo riscrive infilandosi nei suoi silenzi per riportare alla vita i personaggi femminili mai raccontati, utilizzando la revisione parodica del canone per decostruire la tradizione patriarcale, pratica particolarmente affermata nella scrittura postmoderna. Come afferma infatti Linda Hutcheon in *The Politics of Postmodernism*:

In feminist art, written or visual, the politics of representation are inevitably the politics of gender. [...] Postmodern parodic strategies are often used by feminist artists to point to the history and historical power of [...] cultural representation, while ironically contextualizing both in such a way as to deconstruct them.⁴¹

Esemplarmente, nel primo capitolo emerge un commento metanarrativo della protagonista che mette in dubbio la costruzione del proprio personaggio confinato in un ruolo nell’*Odissea* e, dunque, Atwood trasforma la figura letteraria donandogli la parola attraverso «un’arte minore»⁴² per controbattere alla versione omerica dei fatti.

And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with. [...] Now that all the others have run out of air, it’s my turn to do a little story-making. I owe it to myself. I’ve had to work myself up to it: it’s a low art, tale-telling. Old women go in for it, strolling beggars, blind singers, maidservants, children – folks with time on their hands. Once, people would have laughed if I’d tried to play the minstrel [...] but who cares about public opinion now? The opinion of the people down here: the opinion of shadows, of echoes. So I’ll spin a thread of my own.⁴³

Non accettando la propria riduzione a simbolo della fedeltà coniugale, la narratrice primaria rivendica la propria voce dal mondo degli inferi per revisionare la narrazione convenzionale, accostando dunque il tenere le fila del racconto alla tessitura della tela che l’ha resa famosa. Restituendo voce a Penelope, Atwood imposta una narrazione autodiegetica e così costruisce un dialogo tra voce narrativa interna e i lettori e le lettrici⁴⁴. Infatti, orienta il romanzo come

⁴¹ Ivi, pp. 97-98.

⁴² M. Atwood, *The Penelopiad*, New York, Canongate, 2005, trad. it. di M. Crepax, *Il canto di Penelope*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 13.

⁴³ M. Atwood, *The Penelopiad*, cit., pp. 2-4.

⁴⁴ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, cit., p. 10.

una confessione fittizia che implica non solo la presenza di Penelope, che dopo tremila anni prende parola sulla sua storia, ma anche la concezione di lettori e lettrici come suoi confidenti e confessori. La confessione si basa, infatti, sull'interazione tra soggetto narrante e soggetto fruente per arrivare al disvelamento di una verità e alla realizzazione di un legame intimo da parte della narratrice che comprenda anche dettagli vergognosi della propria vita per creare un ambiente confidenziale e mostrarsi vulnerabile a chi legge.

In secondo luogo, la presenza di una narratrice autodiegetica implica un procedimento ellittico, poiché fa sì che l'unica conoscenza a cui il lettore o la lettrice possano accedere sia quella di un personaggio, lasciando irrisolte alcune lacune. Ad esempio, rispetto alle motivazioni che spingono la nutrice Euriclea ad indicare proprio le dodici ancelle predilette da Penelope affinché vengano uccise da Odisseo, vi sono due spiegazioni: la prima, ovvero quella raccontata da Euriclea in persona, e cioè che avesse indicato «the impertinent ones»⁴⁵ al fine di evitare che uccidesse tutte le serve; la seconda, quella di cui sospetta Penelope, prevede invece che la nutrice volesse vendicarsi per non essere stata consultata dalla regina sul suo piano per ingannare i Proci. Penelope racconta che nell'Ade ha spesso provato a chiedere ad Euriclea quali fossero le vere motivazioni, ma che questa ha sempre deviato il discorso. Come Penelope non potrà mai sapere la verità a riguardo, così questa resterà inaccessibile anche a lettori e lettrici, proprio per la mancanza di un narratore eterodiegetico onnisciente che possa sciogliere tutte le ambiguità della trama. Se è impossibile conoscere l'oggettività dei fatti, resta un'insanabile indeterminatezza nella storia, tipica del postmodernismo⁴⁶.

Infine, l'ambiguità diegetica investe addirittura la stessa attendibilità di Penelope come narratrice. Proprio la protagonista, talvolta, mostra la propria arguzia nell'ingannare i pretendenti o nel dissimulare di aver riconosciuto Odisseo fin dall'inizio, fino ad arrivare a definire esplicitamente sé stessa come una bugiarda nei confronti del marito, come in questo passo:

The two of us were – by our own admission – proficient and shameless liars of long standing. It's a wonder either one of us believed a word the other said.
But we did.
Or so we told each other.⁴⁷

Il valore confessionale della narrazione allarga l'indeterminatezza della trama non solo alle ellissi del racconto ma anche alla stessa testimonianza della protagonista. Difatti, sono proprio i pensieri intimi di Penelope che permettono di dubitare non solo della versione raccontata nell'*Odissea* – e dunque che mettono in luce i suoi strumenti di resistenza intellettivi al sistema patriarcale in cui è inserita –, ma anche della verità che lei stessa sta raccontando fino a diffidare addirittura della sua totale innocenza rispetto all'uccisione delle ancelle. Per fare ciò, il personaggio che racconta deve essere altamente autocosciente del proprio ruolo narrativo, il che

⁴⁵ M. Atwood, *The Penelopiad*, cit., p. 159.

⁴⁶ M. Bottez, *Another Penelope*, cit., p. 54.

⁴⁷ M. Atwood, *The Penelopiad*, cit., p. 173.

implica non solo il disvelamento di una verità, ma anche la produzione vera e propria di una narrazione⁴⁸. Penelope è al contempo figura confessionale vulnerabile e personaggio che gestisce un considerevole controllo narrativo. In tal senso, raccontare le vicende dal suo punto di vista è un atto di resistenza, poiché permette alla protagonista di avere controllo narrativo sulla propria storia, in un mondo in cui lo spazio di azione materiale sulla propria sorte è molto limitato in quanto affidato alle figure maschili. Tuttavia, proprio in virtù di questo atto di resistenza la narratrice racconta una versione dei fatti che risponda all’idea di sé che sceglie di mostrare⁴⁹.

La seconda voce narrante si innesta proprio in questa incertezza narrativa data dalla voce di Penelope. Atwood non solo presenta una protagonista che non è attendibile nel riportare la propria versione della storia e ne indugia nei propri pensieri intimi, ma aggiunge incisivamente anche la voce delle ancelle a sabotare il racconto della narratrice primaria. In questo modo, si evidenzia che qualsiasi sguardo, persino quello *female*, sia situato ed *embodied*⁵⁰.

In primo luogo, queste accusano apertamente la regina per la loro impiccagione e raccontano una versione dei fatti secondo la quale lei non sarebbe stata la moglie fedele che tenta di mostrare, ma sarebbe giaciuta con molti pretendenti in assenza di Odisseo. Il carattere collettivo del coro delle ancelle prende le mosse dalla tradizione tragica greca e veicola una versione che risponde al referente intertestuale *I miti greci* di Robert Graves⁵¹ per le illazioni sull’infedeltà della regina. In questo modo la voce delle ancelle sovverte il modello culturale che relega Penelope allo stereotipo della moglie fedele.

In secondo luogo, il controcanto narrativo delle ancelle mette in dubbio le parole della stessa protagonista, dialogando con la versione dei fatti riportata dalla regina di Itaca e scrivendo dunque un secondo livello di revisione del mito, aggiungendo alla focalizzazione dal punto di vista femminile quella di classe. Ciò consente di smarcare anche la loro figura dal paradigma di schiave doppiogiochiste che il mito impone loro⁵². Il racconto delle ancelle moltiplica la prospettiva e rende plurale l’opera di revisione, poiché non mette in discussione solo il referente testuale originario dell’*Odissea* ma anche la prospettiva femminile benché privilegiata di Penelope. Intersecando due prospettive marginali – quella femminile e quella schiavile – nella seconda voce, Atwood porta lettrici e lettori a rapportarsi al testo in una costante postura critica. Dunque, il dispositivo della polifonia narrativa non solo svela l’inattendibilità della voce narrante, ma risponde anche alla critica, emblematica del postmodernismo, del concetto stesso di verità. Alla fine del racconto, infatti, nessuna delle due versioni potrà essere considerata come definitiva.

⁴⁸ N. Cooke, *The Politics of Ventriloquism: Margaret Atwood’s fictive confessions*, in L.M. York (a cura di), *Various Atwoods. Essays on Later Poems, Short Fiction and Novels*, Concord (ON), Anansi, 1995, pp. 207-228: 210-211.

⁴⁹ Ivi, p. 223.

⁵⁰ D. Haraway, *Situated Knowledges*, cit., p. 581.

⁵¹ R. Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1992.

⁵² C.A. Howells, *Five Ways of Looking at The Penelopiad*, «Sydney Studies in English», XXXII, 2006, pp. 5-18: 8-9.

Pertanto, Atwood, restituendo voce sia a Penelope che alle ancelle, moltiplica l'*agency* narrativa femminile e attua una revisione in due direzioni: prima del discorso maschile odisseo attraverso il racconto autodiegetico di Penelope e, poi, anche della versione femminile ma privilegiata della regina di Itaca, grazie all'intervento di seconda voce, portatrice di una questione di classe: quella delle ancelle.

4. *Il dialogo nel momento interstiziale di Antigone*

Nella sua *Rivendicazione di Antigone* Judith Butler sottolinea come il posto di questa protagonista sia al contempo un non luogo situato tra la vita e la morte, poiché Antigone «è già al servizio della morte, già morta mentre è ancora in vita [...]». Si tratta di un limite non propriamente pensabile in vita, ma che agisce nella vita come il confine che il vivente non può varcare, un limite che costituisce l'esistenza e simultaneamente la nega⁵³. Se si cala tale concezione filosofica della posizione interstiziale di Antigone in un'analisi del punto di vista e della rappresentazione dei soggetti femminili, si può approdare al concetto di *in-betweenness*⁵⁴, ovvero lo sguardo che coglie il soggetto in un momento di sospensione, di interstizio tra un momento significativo e l'altro. Particolarmente legata alle arti visuali, la poetica alla base di questa rappresentazione è definita «*still*»⁵⁵ e viene presa in considerazione come modello estetico ed epistemologico che approda anche alla narrazione verbale nella forma di richiamo a una dimensione ulteriore, fuoricampo, con la quale dialoga in un istante non privilegiato. Dunque, l'allusività della *still* porta con sé una carica enigmatica, proprio perché, evocando senza esplicitare ciò a cui rimanda, porta avanti una narrazione incompleta sulla quale grava la tensione tra ciò che è presente e ciò che è assente, tra il momento appena passato e quello immediatamente successivo. La sua natura interstiziale e lacunosa permette allo sguardo femminile quel passaggio dall'inespressività a un'azione, che si esplicita come portatrice di un enigma⁵⁶.

Nell'opera di María Zambrano Antigone viene colta in un preciso momento-intervallo: chiusa nella sua tomba, dopo il suo schieramento politico contro la legge gerarchica e maschile imposta da Creonte, dialoga prima della propria morte con diversi personaggi del ciclo di

⁵³ J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 69-72. Il testo di Butler si posiziona dialogicamente, a livello intertestuale, rispetto al seminario di Lacan sull'Antigone del 1986. La lezione lacaniana mette in crisi l'interpretazione che Hegel aveva fatto della tragedia di Sofocle come conflitto fra due discorsi che arrivano a una conciliazione – lo «Stato di diritto» – e individua, invece, il portato etico del personaggio di Antigone proprio in quanto «intermedio tra due campi simbolicamente differenziati» (J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Torino, Einaudi, 2008, p. 315.), il luogo tra la vita e la morte, in una posizione tutt'altro che pacificata. Lacan mette in discussione il *topos* di Antigone come eroina della legge del cuore e la riconosce come «illustrazione dell'istinto di morte» (ivi, p. 356), poiché disposta ad essere fedele al proprio desiderio fino alla morte. Proprio a partire dall'analisi lacaniana Judith Butler nel 2000 e a più riprese Slavoj Žižek (a partire da *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York-London, Routledge, 1992 fino ad *Antigone*, London, Bloomsbury, 2016) dialogheranno col testo dell'Antigone.

⁵⁴ B. Seligardi, *Ellissi dello sguardo*, cit., p. 64.

⁵⁵ Ivi, p. 68.

⁵⁶ Ivi, p. 62.

Edipo. Zambrano rappresenta così il limbo tra vita e morte delineato da Butler, scegliendo di non raccontare ciò che Sofocle ha scelto di narrare, ma piuttosto ciò che può essere detto a partire da quella storia⁵⁷. Come individua bene Rosella Prezzo in *La scrittura del pensiero in María Zambrano*,

La tomba di Antigone rivela ciò che è rimasto celato alla vista degli uomini nella storia nota. María Zambrano riprende infatti la figlia di Edipo là dove Sofocle l’abbandona [...]. Non tanto all’Antigone “canonica” o “canonizzata”, l’eroina fissata nella luce del suo gesto, che tiene testa a Creonte, su di lui moralmente vittoriosa nella morte, volge quindi il suo sguardo d’amore Zambrano, bensì all’ombra di Antigone. La ragazza Antigone: dolente, senza terra, abbandonata, sola “nel silenzio e nell’assenza degli dèi”, condannata a non essere, nella zona di nessuno fra vivi e morti; ma che proprio nel momento in cui entra nella tomba *si vede* per la prima volta.⁵⁸

Innanzitutto, non è casuale che per strappare Antigone al proprio simulacro María Zambrano scelga proprio il momento in cui il suo corpo è celato agli altri, è sottratto ai «significati socialmente codificati»⁵⁹ e persino al nostro sguardo, costringendoci ad ascoltare la sua voce. Antigone diviene così non più un simbolo muto, ma una ragazza in carne ed ossa che interroga la storia. Sottraendo dunque il suo corpo alla canonizzazione, l’autrice ci pone davanti alla realtà fisica della protagonista che «chiede conto delle ragioni oscure di un’intera cultura che non ha previsto la sua parola»⁶⁰. Questa marginalità spaziale (rappresentata dal confinamento nella tomba) e sociale (in questo caso l’esclusione dalla società della *polis*) esemplifica la solitudine femminile con la quale la protagonista è chiamata a fronteggiarsi. L’Antigone di Zambrano è estremamente consapevole della propria posizione di confine tra la vita e la morte e della solitudine che ne consegue, come emerge in particolare nel dialogo con la sorella Ismene: «Yo fui, tú no fuiste. Pero eso estaba en el juego, ¿te acuerdas? En el juego yo era la que pisaba más veces raya y siempre perdía, por eso, por eso sólo. [...] Yo pasé la raya y la traspasé, la volví a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida»⁶¹.

Ismene accetta le regole, Antigone calpesta la «riga» e oltrepassa il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Eppure, la protagonista non attribuisce alla sorella la colpa di non aver dato sepoltura alle spoglie del fratello, ma riconosce che lei sola aveva tale indole e che dunque in solitaria avrebbe dovuto rispondere al proprio destino. Seppure anche in Sofocle le due sorelle divergono rispetto alla sepoltura di Polinice, Zambrano, contrariamente all’avantesto, le

⁵⁷ A. Bush, *María Zambrano and the Survival of Antigone*, «Diacritics», XXXIV, 3-4, 2004, p. 94.

⁵⁸ R. Prezzo, *La scrittura del pensiero in María Zambrano*, in M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 1995, p. 20.

⁵⁹ R. Pesenti, *Antigone tra le guerre: appunti al femminile*, in A. Ghiglione, P. C. Rivoltella (a cura di), *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis Edizioni, 1998, p. 143.

⁶⁰ Ivi, p. 146.

⁶¹ M. Zambrano, *La tumba de Antígona* (1967), in *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 200-265: 228-229. «Io sono andata, tu no. Questo però faceva parte del gioco, ti ricordi? Nel gioco io ero quella che calpesta più volte la riga e per questo, solo per questo, perdeva sempre. [...] Io sono passata sulla riga e l’ho oltrepassata, l’ho di nuovo passata e ripassata, andando e venendo dalla terra proibita» (trad. it. di C. Ferrucci, *La tomba di Antigone*, Milano, SE, 2014, p. 39).

pone in un'opposizione mai ostile e, attraverso la postura dialogante di Antigone, mostra il rapporto con Ismene come strumento di conoscenza interiore della protagonista.

In secondo luogo, la forma dialogica della narrazione permette di situare Antigone doppiamente in un luogo/non luogo interstiziale: non solo l'intervallo tra vita e morte ma anche tra poesia e filosofia, come evidenzia Andrew Bush in *María Zambrano and the Survival of Antigone*:

Zambrano enters *La tumba de Antígona* [...] from philosophy, and hence both the prologue and the subsequent series of dramatic monologues and dialogues (largely involving figures from the Oedipus cycle), which constitute the body of her text, are guided by a certain teleology. From the perspective of philosophy, the coming into being of consciousness, which is to say the coming into human being, is the victory that brings to an end the melancholic losses of poetry. But since philosophy speaks in the language of being, what it cannot say is that very process of coming; it must turn, as Zambrano turns, to poetry to relate that prehistory. In providing an afterlife for Sophocles's work of art, Zambrano actualizes the dawning of consciousness beyond the limits of tragedy. Thus, Zambrano's Antigone serves as *hilo conductor* [...] across the boundaries of poetry for what Barbara Johnson, highlighting a remark from her own translation of Jacques Derrida, denominates, through his text, the "passage into philosophy".⁶²

Con il dialogo, Zambrano si serve di un modello convenzionalmente legato alle leggi della dialettica aprendolo a nuove significazioni ermeneutiche dei personaggi, poiché lo utilizza per proiettare i legami affettivi di Antigone. Alberto Comparini porta avanti all'interno di *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento* un ragionamento sull'utilizzo della forma dialogica da parte di Paul Claudel che risulta utile all'analisi di *La Tumba de Antígona*:

Nella prima metà del Novecento, la "conversazione" è dunque mutata. Essa, come nota Michel Lioure, "non appare più solamente come un mezzo di comunicazione, ma come un luogo dell'esistenza", la cui natura è in primo luogo empirica (materiale), e solo successivamente dialettica (logica).

Rispetto ai modelli precedenti, in particolare sei-settecenteschi, non solo l'oggetto della discussione abbraccia temi più ampi – che evolvono con l'evolversi del pensiero e della società, e dunque delle istituzioni culturali [...] –, ma diventa diretta espressione della libertà dei personaggi di poter uscire dai confini delle rigide leggi della conversazione, esplorando nel *mare magnum* del mondo reale le infinite possibilità dell'esistenza.⁶³

Analogamente a Claudel, anche Zambrano utilizza la forma dialogica per raccogliere in maniera diretta la molteplicità del reale e dare ai suoi personaggi «una funzione fortemente esplorativa del mondo secondo atti linguistici intersoggettivi che solo lo scambio verbale diretto e non mediato (o franto) da altre funzioni narrative e/o narratologiche, può garantire»⁶⁴. Dunque, la reciprocità delle varie voci che si susseguono nell'opera acquisisce una funzione maieutica nei confronti di Antigone, la quale, attraverso l'ascolto e l'apertura ad una dimensione non monologante, riesce ad esplorare il proprio destino fino ad accettare il proprio compimento di

⁶² A. Bush, *María Zambrano and the Survival of Antigone*, cit., p. 96.

⁶³ A. Comparini, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Verona, Fiorini, 2018, p. 101.

⁶⁴ Ivi, p. 107.

«aurora della coscienza»⁶⁵. La protagonista, insomma, sviluppa la propria consapevolezza attraverso uno scambio, una contaminazione con le ombre che discorrono con lei. In particolare, il dialogo con il padre Edipo è esemplificativo del processo dialettico che permette alla protagonista di comprendere e scegliere attivamente il proprio destino:

EDIPO: [...] Hija, yo te veía crecer y, casi sin saberlo, te esperaba para qué tú cumplieras mi promesa, porque tú eras, eres, sí, mi promesa. Y si...

ANTIGONA: Si... ¿Cómo sabes? ¿Qué es lo que sabes?

EDIPO: Que eres tú, que tú eres mi palabra sin error. Tú el espejo donde un hombre puede mirarse, y no ella, aquella, la Quimera. [...]

ANTIGONE: Ahora veo yo un poco también.

[...]

EDIPO: Oh, Antígona, tengo yo que decirte dónde estás, cuando es tan claro; todo esto es tan claro. Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti, por eso. Ayúdame, hija, Antígona, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer.

ANTIGONA: ¿Cómo voy a poder yo? ¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. A través de mí.⁶⁶

Dal testo emerge un’Antigone finalmente in grado di emanciparsi dalla gravosa eredità paterna attraverso delle domande che la portano ad un processo decisionale verso il sacrificio vivificante.

Alla luce di queste considerazioni sulla forma dialogica, si può riconsiderare la scelta di tale modello narrativo in relazione alla poetica della *still*, poiché la reciprocità e l’incontro del dialogo esemplificano sia l’allusività ad un fuoricampo – infatti le conversazioni con gli spettri hanno una referenzialità esterna, legata al passato e al destino della protagonista e non alla contingenza che la reclude nella tomba – sia il movimento narrativo tra diverse temporalità – che mescolano la vita precedente di Antigone, con la quale ella è chiamata a confrontarsi, al proprio avvenire, che dal passato dipende. Entrambi i fattori esprimono lo sconvolgimento della linearità tipica della *still*.

Di conseguenza, si può concludere che proprio grazie allo strumento dialogico riesce ad emergere nell’opera di Zambrano una figura di Antigone non pietrificata, come già notava

⁶⁵ M. Zambrano, *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, cit., p. 205.

⁶⁶ Ivi, pp. 233-34. «EDIPO: [...] Io ti vedevo crescere, figlia, e, quasi senza saperlo, aspettavo da te che tu adempissi la mia promessa, perché tu eri, tu sei, sì, la mia promessa. | ANTIGONE: Se... Come sai? Che è, che sei? | EDIPO: Che sei tu, che sei tu la mia parola senza errore. Tu, sei lo specchio nel quale un uomo può guardarsi, e non lei, quella, la Chimera. [...] | ANTIGONE: Ora ci vedo un poco anch’io. | [...] EDIPO: Oh, Antigone, tocca a me dirti dove ti trovi, quando è tutto così chiaro? Tutto questo, è così chiaro... Tu sei nel luogo nel quale si nasce del tutto. È per questo che tutti veniamo a te. Aiutami, figlia, Antigone, non lasciarmi a errare nell’oblio. Aiutami, adesso che ormai ho cominciato a sapere; aiutami, figlia, a nascere. | ANTIGONE: Come potrò farcela? Come potrò, io, farli nascere tutti? E tuttavia sì, io... io, sì, sono pronta. Per mio tramite, sì: per mio tramite, sì. Attraverso di me.» (trad. it. di C. Ferrucci, *La tumba di Antigone*, cit., pp. 45-47).

Rosangela Pesenti⁶⁷, ma nella sua «realità fisica». Difatti, è proprio attraverso la sua voce, i suoi interrogativi e la polifonia delle risposte ricevute che Antigone «chiede i conti della storia»⁶⁸.

5. Conclusioni: *The Origin of Literature Without Male Gaze*

Alla luce di quanto è emerso dalle analisi dei singoli casi di studio, possiamo affermare come procedimenti narrativi anche molto diversi tra loro siano capaci di veicolare un punto di vista femminile nella revisione della tradizione epica e tragica classica. Le tecniche narrative introdotte da Wolf, Atwood e Zambrano sono funzionali al superamento della narrativa egemone patriarcale poiché restituiscono parola direttamente alle personagge dei miti. In questo modo, la redistribuzione della parola non subordina la potenzialità espressiva femminile alla gerarchia patriarcale e, dunque, conferisce *agency* narrativa alle protagoniste della mitologia. Il monologo interiore di Cassandra le attribuisce autorità testimoniale sulla storia patriarcale dell'Occidente. La polifonia tra Penelope e le ancelle permette, addirittura, di rivelare una gerarchia ulteriore, interna alla narrazione femminile, legata alla classe sociale. I dialoghi di Antigone, mostrandone il processo conoscitivo di sé, consentono di superare la sua immagine tradizionale di figura caritatevole.

Allora, scardinando la gerarchia di parola del discorso tradizionale maschile, l'autodiegesi delle personagge permette di sovvertire quella visione della mitologia come storia del patriarcato riconosciuta da Irigaray. Se la possibilità espressiva viene redistribuita anche alle figure femminili, se le personagge hanno diritto di parola, la loro voce può costituire una narrativa mitologica libera dagli schemi rappresentativi patriarcali. La focalizzazione di genere risignifica l'origine letteraria della cultura occidentale, poiché non solo restituisce alle donne quel mancato spazio di rappresentazione, ma permette anche – come Pollock si augurava per la storia dell'arte – di riconsiderare le modalità espressive occidentali del passato e riscriverle, proprio alla luce di una potenzialità comunicativa finalmente manifesta.

Possiamo concludere affidandoci alle parole di Adrienne Rich, la quale propone l'idea della revisione femminista del canone letterario come «act of survival»⁶⁹: guardare il passato con occhi nuovi e con innovativi strumenti critici permette al soggetto femminile non solo di rifiutare il discorso maschile che l'ha a lungo confinato in «vedute»⁷⁰ predeterminate, ma anche di incanalare la tensione verso la ricerca di sé. Riscrivendo i miti in prima persona, l'origine della letteratura non è più esclusivamente appannaggio maschile. Riprendendo parola, le donne possono, finalmente, vedere sé stesse.

⁶⁷ R. Pesenti, *Antigone tra le guerre: appunti al femminile*, in A. Ghiglione, P.C. Rivoltella (a cura di), *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, cit., pp. 141-150: 141.

⁶⁸ Ivi, p. 145.

⁶⁹ A. Rich, *When We Dead Awaken*, cit., p. 18.

⁷⁰ «Sight», J. Berger, *Ways of Seeing*, cit., p. 47 (traduzione mia).

«Recensioni»

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24876>

«Finzioni» 10, 5 - 2025

ISSN 2785-2288

«Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XXXIII, 2025

Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»

Tomo I - Atti, a cura di Clara Allasia, Donato Pirovano, Lorenzo Resio, Erminio Risso,
Chiara Tavella, pp. 512

Tomo II - Catalogo, a cura di Clara Allasia, Valentina Corosaniti, Virginia Criscenti, Calo-
gero Giorgio Priolo, Lorenzo Resio, Erminio Risso, Chiara Tavella, Saverio Vita, pp. 197
ISSN 1721-3509

Recensione di Claudia Dell'Uomo d'Arme

Pubblicato: 23 aprile 2026

Dell'Uomo d'Arme, Claudia, recensione a «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XXXIII,
2025, *Edoardo Sanguineti nella città cruciverba*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 113-120.

claudia.dd@parisnante.fr

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24876>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Claudia Dell'Uomo d'Arme

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

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

Costellazione Sanguineti: un'avventura lessicografica

Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba», pubblicazione del 2025 per il numero ordinario XXXIII della rivista «Sinestesie», si compone di due tomi, a un tempo disgiunti e complementari, che accolgono il lavoro operato dal Centro Studi Sanguineti di Torino negli ultimi cinque anni sulla materia letteraria del poeta: quella donata dagli eredi all'Università torinese e disseminata in 80.000 documenti rinvenuti, di natura e origine disparate, ora confluiti nei Fondi documentari del Centro Studi torinese, a cui si aggiunge l'altro importante Magazzino Sanguineti presso la Biblioteca universitaria di Genova.

Ci si avventura in un'edizione online, ad accesso libero e scaricabile, che si presenta come la risoluzione più attuale del rebus Sanguineti. Intellettuale 'a tutta orbita', poeta errante nelle arti del *novò* Novecento, alla ricerca di un pianeta politico dove coltivare un'utopia da prassi: nel cuore delle emergenze subalterne e nell'insorgere di una storia comune da poter scrivere, ascoltare, narrare ancora.

I due volumi di «Sinestesie», suddivisi in Tomo I e Tomo II, ruotano come satelliti attorno a quella galassia di saperi che costituisce il fondamento, e insieme l'intrinseco progetto letterario e politico, della tensione enciclopedica di Sanguineti. Di questa tensione il Centro Studi si occupa di leggere criticamente, orientare e conservare la produzione, soprattutto quella ancora inedita o dissipata. Le raccolte sono il frutto della collaborazione oramai pluriennale tra il Centro Studi e la casa editrice, che lavorano in binomio all'interno del network di partner per la gestione dell'hosting Edoardo Sanguineti. La pubblicazione si compone di frammenti eterogenei e spinge gli studiosi a creare, con meticoloso spirito dialettico, un dispositivo di lettura speculare ai vasti interessi dell'autore. Sincronizzando i nutriti contributi con gli usi emergenti e con una nuova destinazione per il 'grande pubblico', «Sinestesie» ha saputo sintonizzarsi ai dispositivi pulsanti della parola sanguinetiana, cogliendone la simbiosi di critica e poesia e mettendone in luce la partitura vocale e figurativa.

Tuttavia, occorre inserire la pubblicazione entro il quadro dell'esperienza intermediale e pluri-partner del progetto PRIN *Sanguineti's Wunderkammer: from Wunderkammer to knowledge graph*. Iniziato nel 2020 e conclusosi nella primavera 2025, l'iniziativa è stata animata attraverso l'allestimento di mostre, conferenze, la messa a punto di mappature digitali, di cui «Sinestesie» evidenzia le particolarità polifoniche e le corrispondenze da cruciverba, emerse da un lavoro d'équipe fatto di scavi filologici tra archivi e 'scatole' sanguinetiane, già avviato dall'Università di Torino nel 2016. Proprio in quell'anno viene fondato il *Centro Studi interuniversitario Sanguineti*, dove attualmente si custodisce una corposa quantità di materiali provenienti da sorgenti multiple: molti ancora in via di disamina, altri invece sistematizzati all'interno di dispositivi digitali e cartografici. La pubblicazione nasce così da un contesto di ricerca concreto e stratificato, che mette in luce un impegno insieme cittadino e inter-accademico.

Questa pubblicazione promuove chiaramente una metodologia di analisi, raccolta, cura e restituzione della materia sanguinetiana, vivisezionandola con strumenti di discipline e branche diverse. Evocando parole care al poeta, potremmo affermare che i due volumi, seppur distinti per contenuti e proposte di lettura, sintetizzano nel titolo condiviso di *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»* una prassi critica e creativa, tanto sperimentale quanto radicata nell'osservare e collazionare le fonti, indagando con rigore il desiderio di un dialogo molteplice tra istituzione e letteratura, filologia e 'spettacolo'.

Così Torino si converte in un ecosistema urbano multi-partner, in cui il lascito dell'opera sanguinetiana ispira e coordina gli attori della rassegna e si riflette in uno specchio poliedrico. Qui si espandono gli orizzonti tra accademia e pubblico, topografia e dialettica, ridisegnando i margini e i luoghi che legano Sanguineti ai suoi multipli lettori. Orientandosi nel cosmo lessicografico dell'autore e indicizzandone scoperte, i curatori del progetto hanno saputo ripristinare il cuore trasformativo della parola sanguinetiana. Questo è il *fil rouge* che annoda l'attività del nostro 'lessicomane' alla Torino operosa di inizio Novecento. Come si racconta in «Sinestesie», attorno agli anni Trenta la città accoglie un Sanguineti *puerissimo* e lo accompagna fino alla laurea dantesca, alle prime pubblicazioni e agli arditi carteggi, illuminando le tracce di una formazione d'avanguardia. Nei luoghi torinesi della giovinezza, il poeta fa ritorno nell'ultimo decennio della sua vita grazie alle possibilità di ricerca offerte dal Dizionario. Infatti, dal 2003 al 2009, collabora agli ampliamenti delle due pietre miliari della storia della lessicografia: il Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI, Battaglia) e il Grande Dizionario Italiano dell'Uso (GDU, De Mauro). Le qualità del Dizionario, dispiegate in scala ridotta in quelle dell'enigmistica, aderiscono 'all'emozione intellettuale' e produttiva di uno 'stradotto' Sanguineti che indaga la pluralità antropologica del reale nelle sue molteplici dimensioni.

In consonanza con i contributi di «Sinestesie», l'intera scrittura sanguinetiana si decifra come ricerca di una significazione 'primigenia' dentro al 'fabbricarsi' delle cose, cioè di un linguaggio che diventa mondo e mantiene la vita nei corpi della *polis*. In una trama fatta di figure che interpretano le viscere del discorso e le sue 'occorrenze' nei poteri, la parola di Sanguineti prolifera nel valore cartografico e creaturale degli indici e delle lettere: qui visioni e strutture cognitive, strumenti del vivere collettivo e loro interrelazioni migrano in repertori significanti in transizione.

Torniamo alle lettere. Il libro-doppio di «Sinestesie» raccoglie i preziosi corpora sanguinetiani e li congiunge a un'ossatura critica che restituisce il profilo di un intellettuale impegnato e di un artista preconizzatore, con l'orecchio sempre teso al mutare dei tempi per restituirne la criticità e il realismo. Nei volumi, l'articolarsi meta-narrativo dei contributi intorno agli oggetti dello studio trova punti di contatto semantico nel dialogo profondo tra arti e codici differenti, iscrivendo la corporeità sanguinetiana in intervalli e nodi performativi. Agendola come un programma 'di terreno', talvolta rimasto in embrione o in esercizio di metamorfosi

editoriale, il fare letteratura si sostanzia nel suo pensarsi e incarnarsi insieme al fare arte *tout court*.

Il tomo *Atti* si apre con un'introduzione corale, coordinata da Clara Allasia. Il «giuoco» della città «cruciverba» fa da paesaggio ai processi di sistematizzazione bibliografica avviati dal Centro Sanguineti e dal suo gruppo di ricerca. Anche grazie all'accompagnamento insieme intimo e rigoroso offerto nel corso degli anni da Federico Sanguineti (primogenito dell'autore, scomparso il marzo scorso), il volume offre un *excursus* delle numerose tappe esegetiche che hanno orientato il lavoro dei curatori, articolandosi in una pluralità di percorsi d'analisi. Seguendo un criterio cronologico e interdisciplinare, il tomo raccoglie i contributi dei cinque simposi accademici dedicati all'autore e li organizza in sei sezioni tematiche, i cui titoli – ad esempio *Sanguineti e la parola «fabbrica del mondo»* – mettono di volta in volta in rilievo un *topos* o una chiave interpretativa dominante. A chiudere il volume è la tavola rotonda *All'ombra di Sanguineti: sessant'anni dal Gruppo 63*, che restituisce il confronto, avvenuto sessant'anni dopo, tra alcuni dei protagonisti di quella stagione.

Durante il ciclo di conferenze emerge con chiarezza il carattere camaleontico dell'opera sanguinetiana, che, nell'attraversare il proprio presente, sembra riproporsi nei paradossi epistemologici di una figura quasi faustiana, sempre esposta al gioco dei travestimenti. Se ne colgono i versanti poetici, musicali e carnevaleschi nel contributo di Elisabetta Fava, *Suoni che sfilano, parole che risuonano*, dove la «spettacolarizzazione» si traduce in un rituale etnografico, una *Walpurgisnachtstraum* goethiana contrapposta all'idea di un'arte «univoca e immutabile» (t. I, p. 303). Su questa linea si profila anche, negli *Atti*, la figura di un Sanguineti antropologo, che si serve degli strumenti di un Lévi-Strauss creatore ed esploratore, riferimento a lui particolarmente caro. Il «peregrinare» attraverso le «tessere di tutta la lingua italiana» (t. I, p. 111) diventa così una modalità con cui Sanguineti amplia il raggio della propria ricerca e si inventa «una nuova lingua poetica» (*ibidem*). Lo mostra bene Enrico Testa nel saggio *Sanguineti: l'invenzione della lingua poetica*, dove l'osservazione dei mondi attraverso «tutti i materiali possibili [...] in un catalogo pressoché inesauribile» (*ibidem*) coincide con gli esperimenti di un onnilinguismo generativo, fondato sulla contaminazione tra diverse semiosi. Tra artigianato delle lettere e filosofia del linguaggio, Testa illustra come la pratica immaginativa di Sanguineti faccia tutt'uno con quella del poeta militante, capace, attraverso l'iperbole e l'accumulo, di smontare il mito borghese del sapere universale e di incrinare l'ideologia normalizzante e binaria del capitalismo. Scovarne la dialettica fittizia nelle nicchie e nelle chiose del progetto enciclopedico-dizionario diventa per Sanguineti una sorta di meta-filologia, da applicare tanto alla materialità del quotidiano quanto all'utopia di un accesso totale alla conoscenza.

Interrogando e praticando il potere trasformativo del linguaggio, il poeta mette alla prova i limiti del conoscere e trasforma il proprio 'dire le cose' in una forma di pensiero capace di incrinare la linearità del discorso e l'univocità dei codici. Nella retrospettiva dei rapporti tra letteratura e politica, Sanguineti appare così come un intellettuale che attraversa criticamente l'orizzonte della modernità, servendosi delle scienze umanistiche per verificare il reale e,

insieme, per ridefinirne gli assetti. In questa chiave, il cruciverba sanguinetiano diventa una struttura interpretativa attraverso cui interrogare gli enti del mondo e rimettere in movimento la tradizione, da Dante a Leopardi fino a Marx, Gramsci e Benjamin. Ne emerge una letteratura che intreccia storia, allegoria e visione, facendo della parola uno strumento insieme critico e conoscitivo.

Ancora, soffermandosi sulla rigorosa lettura proposta da Donato Pirovano in *Decima rima. Il Supplemento apocalittico di Edoardo Sanguineti* (Parte Seconda), si comprende come, nel rapporto con il canone, e in particolare con i suoi corpora e i suoi frammenti, Sanguineti riconosca una riserva pressoché inesauribile, un serbatoio dantesco da cui attingere schemi culturali e forme di plurilinguismo. Farne comunità abitabili del senso, trasformarli in «erbari di parole» e in voci subalterne: è questo uno dei tratti più riconoscibili di una poesia in cui si manifesta il miracolo di una «storia che si fa verbo» (cit. nel t. I, a p. 205). La compresenza di moltiplicazione e disgregazione delle figure si rispecchia nella scenografia urbana di Torino, che Sanguineti definisce un cruciverba dalla struttura geometrica, organizzata secondo un 'abecedario' di caselle e coordinate spazio-temporali tutte «bene a posto» (t. I, p. 12). In tal senso, l'ordine dell'architettura torinese diventa la metafora di una scrittura che fa proliferare i linguaggi e ne ridisegna i codici, interrogando i limiti e le possibilità del mezzo enciclopedico.

Tra gli strumenti della scrittura sanguinetiana, e lungo il percorso offerto dal volume degli atti, ritornano con forza i calchi del poetare dantesco, che testimoniano la relazione viscerale e proteiforme intrattenuta da Sanguineti con l'opera di Dante. Lo mostrano bene diversi contributi raccolti nella Parte Quarta, da quello di Eleonisia Mandola *Tutte e tutti un po' Dante e un po' Beatrice*, che, nel dialogo con Federico Sanguineti, avanza l'ipotesi di una prospettiva di genere capace di riattualizzare, in altra forma, il seme di un amore civile proiettato nelle cantiche dantesche, a quello di Stefano A. Benedetto, *Le parole della storia. Dal "linguistic turn" al web semantico*, dove si propone di applicare un «metodo-Sanguineti» (t. I, p. 388) per leggere nel concetto di lingua una pluridimensionalità di segni stratificati. Applicata alla storia, la nozione di *linguistic turn* consente così di leggerla non come scienza dei fatti, ma come costruzione narrativa, come intreccio di tropi che orientano l'umano aggregarsi. Se la *literacy* è fatta di universi di segni, e non di meri oggetti che mutano nel tempo, allora l'*exemplum* Sanguineti diventa un dispositivo utile anche per comprendere, nell'era del web, il potenziale del Dizionario e dei suoi molteplici prismi semantici. Ne emerge così un Sanguineti che offre una metodologia per rileggere in controluce la materia filologica della tradizione e solcarne i lemmi fino alle soglie della *polis* digitale.

Il secondo tomo, intitolato *Catalogo*, è invece lo specchio-inventario della mostra *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*, allestita nelle Sezioni Riunite dell'Archivio di Stato di Torino tra il 2023 e il 2024. Come nel libro sognato dall'autore nell'infanzia, il Tomo II si presenta come un album espositivo che riproduce materiali originali provenienti dal Fondo Eredi e li dispone secondo un ordine enigmistico articolato in sette cornici tematiche. *Biografia, Lessicografia, Critica e militanza, Politica, Teatro, Arti cinema media, Poesia e prosa* si susseguono così tra

stesure dattilografate, cartogrammi, cartigli, ghirigori e ‘découpage’ del nostro ‘lessicomane’ (t. II, p. 38). L’edizione raccoglie anche documenti personali dell’autore – dal libretto di laurea alle lettere al figlio Federico, fino a scambi epistolari ancora taciuti o note corrispondenze editoriali – e costruisce, attraverso un *assemblage* di materia grafica e verbale, un ritratto insieme intellettuale, familiare e politico. Ne emerge un volume ‘in technicolor’, verde e rosa shocking, che riproduce sulla pagina la plasticità della mostra. Il Sanguineti più concreto prende così forma in un oggetto fatto di carta, immagini e QR code, capace di tradurre e attualizzare il suo sguardo sulla società. In questo quadro si colloca anche il rilievo dato al «pianeta giovani», come mostra Chiara Tavella sia nel contributo agli *Atti, Sanguineti in viaggio nel «pianeta giovani* (Parte prima), sia in alcune didascalie del *Catalogo*. Qui scrittura e politica si legano all’emergere di una «rottura espressiva» (t. I, p. 100) dei codici comunicativi. Stando «sempre dalla parte» (*ibidem*) delle generazioni nuove, Sanguineti guarda all’underground giovanile come a una risorsa «operante nel mondo» (t. II, p. 60), registrabile nei media e capace di tradursi, infine, in una «socializzazione del sapere» (*ibidem*).

Nel *Catalogo*, i documenti si trasformano in illustrazioni che orientano il lettore attraverso due mappature interconnesse: il Tomo I e il Tomo II funzionano in sincrono, lasciando che gli sguardi degli studiosi si traducano in tracce inedite, capaci di restituire attualità ai materiali sanguinetiani e di rivendicarne la *praxis* organica, nel segno di un Sanguineti che guarda a Gramsci e insieme sperimenta una rinnovata equazione tra *les mots et les choses*. Si comprende allora come la scelta vivacemente cromatica delle due copertine di «Sinestesie» scaturisca dalla poetica sanguinetiana del «piccolo fatto vero», forza che dissemina nel proprio tempo – storico e collettivo, intimo e sociale – poliedriche tessere del mondo.

Il *Catalogo* si compone così di frammenti di normalità, di tracce narrative che si aggregano in una sorta di piccolo dizionario tascabile. Dagli oggetti profani alle affezioni umane, il ritmo produttivo del poeta si condensa in una strategia di scambio orizzontale, in una relazione con il lettore scevra di lirismo e pathos.

Assemblate in coerenza con il valore politico del peregrinare sanguinetiano attraverso le poetiche del realismo, le figure visive a corredo dei due volumi lasciano emergere il complesso di letture che nutre la pubblicazione. Ne risulta una mappatura stratificata delle fonti, endogene ed esogene, fondata sull’intermedialità quale principio attraverso cui Sanguineti coniuga i dati letterari con le dimensioni extra-, para- e intra-testuali che li governano, intrecciando forma e contenuto. Ad avvalorare la funzione meta-mediatica delle copertine sono anche le circostanze che ne hanno ispirato la scelta. Per Sanguineti, infatti, l’arte visuale ha sempre avuto un ruolo di primo piano, entro un gioco di trasposizioni tra discipline, commissioni tecniche e scritture a più voci. Difatti, la tela progettuale del Centro Studi è diventata lo sfondo di rassegne multiformi, capaci di mettere in luce le influenze tra linguaggi figurativi e performativi che hanno caratterizzato il laboratorio dello scrittore genovese.

Sia nei luoghi espositivi, sia nei tomi di «Sinestesie», gli studiosi hanno scelto di costruire la fruizione entro una dimensione tecno-mediale. La materia Sanguineti viene così resa

insieme udibile e visibile, tattile e fotogrammata, anche attraverso collaborazioni con artisti attivi in ambienti extra-letterari. In questa prospettiva si colloca anche il richiamo, all'inizio del lavoro editoriale, a una delle mostre più significative del progetto: inaugurata nel luglio 2024 al Palazzone di Biella, *Da Baj a Ziveri. Gli artisti della Collezione Sanguineti* sigilla il legame tra il poeta e la neoavanguardia italiana. Grazie all'integrazione tra testualità dell'autore e opere del movimento, la mostra ripercorre collaborazioni e amicizie che legano Sanguineti ad alcune figure di prua dell'arte sperimentale novecentesca, da Enrico Baj a Ugo Nespolo, fino a Carol Rama ed Emanuele Luzzati. L'allestimento di Biella si è inoltre arricchito dell'intervento di Pirella, oggi editor grafico di alcune pubblicazioni sanguinetiane, che ha reso omaggio alla componente plurimediale dei testi con una performance grafica e cromatica nata dal confronto con una scheda manoscritta. Da questo gesto deriva anche la veste del tomo *Catalogo*, che introduce il lettore a una nuova cornice interpretativa dei materiali. In questo modo, l'elemento visivo di una mostra rimanda a un'altra mostra, quella di Torino-cruciverba trasposta nel Tomo II di «Sinestesi». Ne emerge con chiarezza la cooperazione che sostiene l'intero progetto, tra enti, istituti gruppi di ricerca, così come la vocazione di una metodologia ispirata alla 'scienza aperta', orientata a portare il sapere fuori da circuiti esclusivamente specialistici e a metterlo in contatto con pratiche plurali del vivere comunitario, in sintonia con lo spirito militante che costella l'universo creativo dell'autore.

Infine, va sottolineato come la consistenza volumetrica del doppio «Sinestesi» funzioni da apparato editoriale all'impresa condotta dall'équipe del progetto 'for Sanguineti' al cui centro muove un'ontologia computazionale concepita per orientare i lettori all'interno dei 'fossili guida' dell'autore. Nel saggio *Pulviscolo stellare. Sanguineti astrofilo fra Dante e chimerici schedari* (Parte Quarta, *Sanguineti e le scienze*, t. I) Calogero Giorgio Priolo ne offre una descrizione efficace, avanzando l'ipotesi di una specifica astrofilia sanguinetiana, rintracciabile anche nelle peregrinazioni dell'autore nel corpus dantesco. Allo stesso tempo, Priolo mette in luce le possibilità offerte dalla mappa delle schede *Wunderkammer* e il valore di un dispositivo cartografico capace di articolare, su più fronti disciplinari, la dimensione storico-filologica e la divulgazione dei risultati ottenuti. Pertanto, l'oggetto critico confezionato da «Sinestesi» si configura come un punto di approdo e insieme come una base da cui proseguire l'esplorazione dell'universo sanguinetiano. Va sottolineato, inoltre, il rilievo esegetico dei lavori raccolti nell'edizione, animati dalla volontà di ridonare vita a un Sanguineti 'nostro contemporaneo', ricollocandolo nel presente degli studi umanistici e aprendolo al dialogo con la ricerca europea. In questo «giuoco» di rimandi, gli autori dei saggi negli *Atti* e quelli delle didascalie del *Catalogo* agiscono come voci diverse ma convergenti, assumendo di volta in volta i ruoli di critico, filologo, artista o testimone. Lo stesso dinamismo si ritrova nella curatela dei due volumi, concepiti anche per un pubblico non specialistico, cui viene affidata la possibilità di costruire un proprio percorso interpretativo tra intertesti, percorsi e memorie.

I Tomi I e II di «Sinestesie» si presentano così come un'opera compiuta, ma interna a un sistema ancora aperto e poliedrico, l'istantanea di un intenso lavoro d'archivio e, insieme, un tassello fondamentale per leggere un Sanguineti ancora attuale.

«Recensioni»

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24877>

«Finzioni» 10, 5 - 2025

ISSN 2785-2288

L'ascolto di una tradizione.
Gianni Celati e l'*Ulisse* di Joyce

di Simone Giorgio

Macerata, Quodlibet, 2025, pp. 176

ISBN 978-88-2292-438-4

Recensione di Filippo Milani

Pubblicato: 23 aprile 2026

Milani, Filippo, recensione a Simone Giorgio, *L'ascolto di una tradizione. Gianni Celati e l'«Ulisse» di Joyce*, Macerata, Quodlibet, 2025, «Finzioni», n. 10, 5 – 2025, pp. 121-124.

filippo.milani@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24877>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Filippo Milani

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

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

Con il libro di Simone Giorgio, la bibliografia critica sull'opera di Gianni Celati si arricchisce di un nuovo tassello che va ad esplorare un aspetto ancora poco indagato, ovvero l'incidenza della figura di James Joyce nella formazione dell'autore italiano e nei suoi rapporti con la tradizione modernista. Infatti, la presenza di Joyce permea tutto il percorso intellettuale di Celati, a partire dalla tesi di laurea sull'autore irlandese discussa nel 1965 con il relatore Carlo Izzo presso l'Università di Bologna (in appendice al saggio sono stati inseriti tre brani inediti tratti dalla tesi), fino all'estenuante traduzione dell'*Ulysses* per Einaudi pubblicata nel 2013, passando per i numerosi riferimenti all'opera joyciana nelle riflessioni sul comico e sul carnevalesco nella produzione saggistica degli anni Settanta. È lo stesso Celati a definire l'*Ulisse* (1922) di Joyce come «un itinerario dal semplice al complesso», ed è proprio attraverso questa prospettiva che lo scrittore affronta il capolavoro joyciano estrapolando una vasta gamma di temi (visualità, oralità, parodia, regressione), che diventano centrali anche nella prosa celatiana e nelle sue riflessioni letterarie.

Per Simone Giorgio, Joyce si configura quindi come il dispositivo attraverso il quale Celati osserva e reinterpreta tutta la produzione modernista di primo Novecento, sviluppando poi un percorso autonomo e originale. In particolare, Celati coglie l'importanza della regressione parodizzante messa in atto dall'autore irlandese, non solo a fini creativi ma in quanto vera e propria strategia per scardinare i dogmi razionalistici della civiltà borghese, volti a normare tutte le forme di vita e di espressione artistica che risultano anomale e non convenzionali. Dunque, Celati può essere considerato uno dei più importanti scrittori-saggisti del panorama italiano del XX secolo perché ha sempre interpretato la tradizione in modo 'eretico' e non dogmatico, secondo il paradossale principio – da lui stesso espresso – per cui «l'ascolto di una tradizione e l'ascolto di una forma di pazzia siano la stessa cosa».

Il saggio di Giorgio si inserisce con autorevolezza nel contesto attuale della critica celatiana, soprattutto in merito all'intenso dibattito sui rapporti dell'autore con la tradizione del modernismo europeo e con il panorama della letteratura postmoderna, categoria quest'ultima soggetta a recenti revisioni e riletture (si pensi in ambito italiano alle riflessioni sul 'neomodernismo' e 'tardo modernismo' in Donnarumma, Toracca, Tortora e altri). Grazie ad una attenta ricostruzione delle relazioni esistenti fra l'*Ulisse* di Joyce e la teoria letteraria di Celati, che caratterizzano tutta l'attività dello scrittore, in particolare il periodo della formazione accademica e l'iniziale attività letteraria e saggistica degli anni Settanta, l'interpretazione proposta da Simone Giorgio si mette bene in dialogo con le più stimolanti ipotesi interpretative degli ultimi anni nella critica celatiana (come quelle di Belpoliti, Gimmelli, Iacoli, Micheletti, Morra, Nardon, Palmieri, Rondini). In linea con la tendenza più recente della critica, anche Giorgio indaga la vasta ed eterogenea opera di Celati in modo unitario superando la convenzionale suddivisione tra la prima e la seconda fase della sua produzione letteraria caratterizzata da una netta cesura alla fine degli anni Settanta. Inoltre, l'autore affronta la figura di Celati senza separare i molteplici aspetti della

sua attività ma considerandole interconnesse (narratore, saggista, traduttore, cineasta), al fine di fornire una visione quanto più completa e articolata della sua vita intellettuale.

Il volume è suddiviso in tre capitoli che risultano funzionali ad approfondire diversi aspetti dell'argomento indagato, con puntuale rigore metodologico e spunti di riflessione che si proiettano anche verso ulteriori approfondimenti. Nel primo capitolo, intitolato *Un modernismo popolare*, viene necessariamente ricostruito il contesto culturale e teorico degli anni Sessanta, in cui Celati ha sviluppato il suo interesse per Joyce. Si mette in evidenza soprattutto quanto le numerose e diverse riletture del modernismo europeo proposte in quegli anni si intrecciano all'esperienza sperimentale della Neoavanguardia e del Gruppo 63. Celati declina questi stimoli culturali e creativi (emerge anche una relazione più stretta di quanto si pensasse con Edoardo Sanguineti) focalizzando la propria attenzione sull'opera joyciana, grazie alla quale sviluppa le sue personali linee di ricerca connesse sia alla questione della visualità sia alla questione dell'oralità. Chiamando in causa la categoria obliqua di 'modernismo popolare', proposta provocatoriamente dal teorico inglese Mark Fisher all'inizio del Nuovo Millennio, l'autore può indagare in modo meno rigido la particolare declinazione del tardo modernismo letterario che prende le mosse dalla multiforme opera joyciana e si sviluppa nella seconda parte del secolo scorso.

Nel secondo capitolo, intitolato *Il «tormento del montaggio»: la visualità comica*, attraverso le categorie messe a disposizione dai più recenti studi nell'ambito dei Visual Studies, viene proposta una sistematizzazione del complesso sistema di pensiero celatiano sulla visualità, individuando l'incidenza di Joyce attraverso elementi che Celati riprende in particolar modo dall'episodio di Circe nell'*Ulisse*. Particolarmente rilevante si profila il capitoletto dedicato all'interesse di Celati verso il surrealismo (su cui influisce l'amicizia con Lino Gabellone) che, associato all'attrazione per la slapstick comedy, si delinea come svolta nodale per lo sviluppo dell'idea di comicità celatiana, secondo la quale il 'corpo comico' si divincola sempre dalle convenzioni sociali e svolta verso l'imprevisto e l'impensato.

Nel terzo capitolo, intitolato *La «parola privata di senso»: l'oralità parodizzante*, viene delineato il modo in cui Celati ha sviluppato la propria poetica integrando visività e oralità. In particolare, viene proposta un'ipotesi interpretativa, in base alla quale la scrittura di Celati è caratterizzata da due elementi distintivi che riguardano non solo la prima fase ma anche la seconda fase della sua opera: 'regressione' e 'semplicità'. L'influenza di Joyce, soprattutto il ribaltamento parodico individuabile nell'*Ulisse* e anche in *Finnegans Wake*, riguarda in particolar modo il primo dei due elementi, che nella prima produzione celatiana – si pensi a *Comiche* (1971) – si declina come affabulazione discorsiva che «non deve essere condotta coi principi del romanzo borghese codificato, perché questo genere nasce come istanza di razionalizzante per esercitare un “controllo” delle finzioni» (p. 128).

Il saggio di Simone Giorgio ha anche il pregio di analizzare in modo integrato la prosa narrativa e quella saggistica di Celati, creando interconnessioni proficue che confermano la rilevanza della riflessione letteraria celatiana nel panorama letterario del XX secolo. Mettendo in relazione i saggi di Celati sugli autori prediletti scritti tra gli anni Sessanta e Settanta, in

particolare su Joyce (poi confluiti nel volume *Finzioni occidentali* del 1975 ma non solo), con la vasta bibliografia critica relativa al dibattito sulle categorie di modernismo, neomodernismo, tardo modernismo e postmodernismo nel XX secolo (come Greenberg, Kermode, Adorno, Fiedler, Sontag, Eco e Barilli), l'autore del saggio proietta Celati in una prospettiva più ampia e internazionale, come uno dei punti di riferimenti anche per la letteratura e la saggistica del Nuovo Millennio. Attraverso questa prospettiva teorica di ampio respiro, Simone Giorgio è in grado di superare la convenzionale contrapposizione tra modernismo e postmodernismo a favore di una complessità critica più efficace per analizzare il 'prisma' Celati.

Scritture digitali.
Dai social media all'IA e all'editing genetico

di Roberto Laghi
Milano, Meltemi, 2025, pp. 410
ISBN 979-12-5615-261-2

Recensione di Daniele Raffini

Pubblicato: 23 aprile 2026

Raffini, Daniele, recensione a Roberto Laghi, *Scritture digitali. Dai social media all'IA e all'editing genetico*, Milano, Meltemi, 2025, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 125-128.

daniele.raffini3@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24878>

finzioni.unibo.it

La lettura di *Scritture digitali. Dai social media all'IA e all'editing genetico* di Roberto Laghi (2025) riporta alla mente alcune riflessioni di Daniele Del Giudice sui rapporti tra letteratura, forme del pensiero e tecnologia. Già nel saggio *Conversazione sull'animale parlante*, infatti, l'autore si interrogava sulla natura sempre più 'alfabetica' della realtà che attraversiamo: «È la prima volta che gli oggetti sono fatti di alfabeti, sfumando così l'antica distinzione tra *nomina* e *res*. L'alfabeto con cui redigo questi archivi ha un supporto; non cartaceo, ma nemmeno semplicemente 'elettronico'. Il suo supporto è il linguaggio-macchina, alfanumerico, anch'esso un alfabeto. Lettere appoggiate sopra lettere, lettere sorrette da lettere»¹. Lo scrittore romano sembra anticipare l'opera di Laghi, fortemente intesa a dimostrare che «agire nello spazio digitale significa scrivere» (p. 21): infatti, nella società digitale che abitiamo, sempre più interconnessa e sovrapposta a quella fisica, la realtà viene plasmata sostanzialmente attraverso atti di scrittura, come la programmazione. La trattazione tripartita è funzionale a tratteggiare il quadro interdisciplinare che prende forma intorno a questo concetto.

La prima parte (*Dalla tecnica alla critica*) indaga il nostro presente tecnologico, le forme di alienazione che esso produce e i rapporti di potere legati a chi controlla i processi di scrittura. Laghi dimostra come i supporti della società digitale – tecnologie cognitive sorrette da un particolare modo di scrivere, ovvero il linguaggio-macchina – faticino ad assumere valore culturale, poiché raramente diventano oggetto di elaborazione estetica. Tale mancanza implica una comprensione popolare limitata al livello del miracoloso e del sacro, la quale comporta un utilizzo acritico di macchine, programmi e algoritmi, peraltro fortemente auspicato da chi li produce. Questo, infatti, consente alle cosiddette 'big tech' (Alphabet, Amazon, Apple, Meta e Microsoft) di commercializzare prodotti capaci di anticipare, se non proprio di creare, bisogni e desideri di un'utenza ignara di quanto succede dietro allo schermo. Restringendo lo sguardo, emerge come questo contesto influenzi fortemente anche le pratiche di scrittura letteraria: laddove l'elaborazione culturale soccombe, infatti, si affermano pratiche unicamente coerenti con l'ideologia neoliberale dettata dall'approccio delle grandi aziende. Così, le scritture nate sui social media prendono la forma di un *personal branding* funzionale a collocare l'individuo sul mercato, i generi letterari diventano orizzonti di attese che coincidono con una determinata categoria commerciale e il giornalismo si riduce ad un flusso di titoli *clickbait* efficaci per aumentare le rendite pubblicitarie.

Davanti a tale panorama, Laghi sceglie di dedicare la seconda sezione del testo (*Le scritture digitali dell'Italia contemporanea*) a casi di studio italiani che si rapportano criticamente al nostro presente digitale. Apre la rassegna la pagina Facebook *Nuova poesia troll*, dove un autore anonimo e collettivo pubblica testi poetici che sono insieme mimesi e satira delle dinamiche di quello che i linguisti chiamano 'italiano digitato'. Segue l'analisi di alcune opere di Fabrizio

¹ Daniele Del Giudice, *Conversazione sull'animale parlante*, p. 37, in Idem, *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 26-39.

Venerandi, il quale ha scritto raccolte poetiche sia applicando la tecnica del *cut up* a messaggi di errore, spam e pubblicità, che sfruttando le potenzialità del formato epub per consentire al lettore di interagire non solo con il testo, ma anche con il codice sorgente, dando vita a nuove forme di fruibilità ed intertestualità. Successivamente, Laghi ci presenta il lavoro degli Uochi Toki, un gruppo elettro-hip hop che sperimenta forme di transmedialità funzionali sia a tematizzare le sfide digitali che a creare nuove modalità di fruizione delle opere, come l’inserimento dei brani in piccoli mondi virtuali del progetto *Mutare idea*. Infine, la coppia artistica Iaconesi-Persico approfondisce ulteriormente la relazione tra uomo e tecnologie: dalla programmazione di *Angel_F* – un’IA ‘figlia’ delle interazioni di un utente con una sex-worker digitale – a *Ghost-writer* – ‘autobiografia algoritmica’ scritta sulla base dei dati che disseminiamo in rete – fino a *La cura* – opera nata dalla condivisione in rete della cartella clinica di un tumore diagnosticato a Iaconesi, per realizzare un testo collettivo frutto sia del racconto personale che della riscoperta degli aspetti umani e comunitari della terapia attraverso una community online.

I casi presentati tendono primariamente a smascherare il modello di accumulazione capitalistica della Silicon Valley, rifiutando la problematica de-estetizzazione della tecnologia attraverso il suo utilizzo artistico. Attraverso questa elaborazione, tuttavia, emergono questioni più complesse: dall’indistinguibilità del reale dalla sua rappresentazione, alla messa in discussione del rapporto tra pubblico e privato amplificata dai social media, fino alla crisi dell’antropocentrismo occidentale e del concetto di autorialità tra biologico e non biologico, oltre che tra singolo e rete. Queste opere, dunque, sollevano questioni che non si limitano all’elaborazione estetica, ma hanno risvolti fortemente etici, dai quali emerge la necessità di interrogare l’umano in maniera radicale alla luce della sua relazione col digitale.

La terza ed ultima parte (*Nuove scritture, nuove frontiere*) riprende questa riflessione riconducendola a due temi fondamentali: IA e biotecnologie. Laghi critica la definizione di fuorviante di ‘intelligenza artificiale’ che tende ad antropomorfizzare la sua natura di modello statistico-probabilistico, escludendo le responsabilità umana alla base della sua progettazione. «Se il mondo si adatta all’IA invece che il contrario, saranno le aziende che dispongono del potere economico e computazionale per svilupparla a plasmare il futuro, piuttosto che le esigenze collettive» (p. 325). Di conseguenza, Laghi evidenzia la necessità di comprendere queste tecnologie per rendere trasparenti le responsabilità di chi le progetta. Infine, il discorso si conclude con una breve ricognizione del campo biotecnologico, dove le tecniche di editing genetico – commercializzate come tecniche di ‘ri-scrittura’ del genoma – sembrano costituire l’estremo orizzonte delle scritture digitali, evidenziando nuovamente sia gli interessi economici che i problematici orizzonti etici di tecnologie che spingono ancora una volta a ripensare la dualità tra organico ed inorganico.

Il lavoro di Laghi, dunque, ci mostra come agire nella realtà digitale significhi sostanzialmente scrivere, problematizzando i rapporti di forza caratteristici delle tendenze oligopolistiche del tardo capitalismo neoliberale. Dal momento che il potere economico e tecnologico si può misurare in termini di capacità di scrittura digitale, l’autore indica chiaramente la migliore

modalità per contrastare tale potere: un adeguato processo di alfabetizzazione informatica che consenta di orientarsi in una realtà sempre più complessa e produrre forme di elaborazione estetica in grado di interrogarla criticamente. Infatti, è solo da questo tipo di elaborazione, caratteristica dell'opera di autrici e autori analizzati, che possono emergere immaginari diversi per il nostro futuro tecnologico e capaci di mettere in discussione il modello economico neoliberalista. Da ultimo, l'opera di Laghi ci ricorda come questo orizzonte complesso non possa essere studiato attraverso il filtro di una sola disciplina, dimostrando padronanza di una materia fortemente interdisciplinare – da Floridi ad Hayles, da Stiegler a Vitali-Rosati, da Barad a Cimatti, da Ong a Zuboff – che costituisce tanto la sfida lanciata da questo testo, primariamente alle rigide compartimentazioni dell'accademia italiana, quanto uno dei suoi maggiori pregi.